



№ 3

Электронный научный журнал

ISSN 2227-9857

Человек в мире культуры

Региональные
культурологические
исследования

2012

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
ИНСТИТУТ ФУНДАМЕНТАЛЬНОГО СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

Свидетельство о регистрации
средства массовой информации
Эл № ФС 77-47298 от 18.11.2011 г.

ISSN 2227-9857

ЧЕЛОВЕК В МИРЕ КУЛЬТУРЫ

*Региональные культурологические
исследования*

№ 3 / 2012

Екатеринбург
2012

Главный редактор:

Мурзина И.Я., доктор культурологии, профессор (УрГПУ);

Редколлегия журнала:

Рубина Л.Я., доктор философских наук, профессор (УрГПУ);

Беляева Л.А., доктор философских наук, профессор (УрГПУ);

Коновалова Н.И., доктор филологических наук, профессор (УрГПУ);

Земцов В.Н., доктор исторических наук, профессор (УрГПУ);

Девятова О.Л., доктор культурологии, профессор (УрФУ);

Лихачева Л.С., доктор социологических наук, профессор (УрФУ);

Тагильцева Н.Г., доктор педагогических наук, профессор (УрГПУ).

Ответственный редактор:

Симбирцева Н.А., кандидат культурологии, доцент

Тематические разделы:

24.00.00 Культурология

09.00.00 Философские науки

10.00.00 Филологические науки

22.00.00 Социологические науки

07.00.00 Исторические науки

17.00.00 Искусствоведение

18.00.00 Архитектура

13.00.00 Педагогические науки

Е. В. Баженова

Екатеринбург

ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА КАК ТЕРРИТОРИЯ СТОЛКНОВЕНИЯ ПРИРОДЫ И КУЛЬТУРЫ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: техники тела, природа и культура, болезнь и здоровье, соматические украшения, экология человеческого тела.

АННОТАЦИЯ: В статье анализируется тело человека как территория столкновения природного и культурного начал. При включении «человека-телесного» в социокультурное пространство его тело в дополнение к своим природно-заданным атрибутам приобретает свойства и характеристики, порожденные социальными и культурными воздействиями. Оценки соотношения духовного и телесного в человеке, идеалы красоты, восприятие здоровья и нездоровья в разных культурах неодинаковы. Выбор «телесного поведения» для каждого человека включает осознание социокультурных влияний на тело, а также целенаправленное формирование своего физического имиджа в соответствии со сложившимися нормами, традициями или же вопреки им. Человек современности обращается к поиску своего «я» в том числе через «разъятие, разложение тела», что наглядно демонстрируют агрессивные соматические украшения, являющиеся знаковым атрибутом нашей эпохи. Другой важнейшей проблемой современного культурно-исторического этапа выступает мера допустимости искусственного (культурного) вмешательства в биологическую природу человека. В этих условиях, как никогда прежде, актуализируется обсуждение проблемы экологии человеческого тела.

E. V. Bazhenova

Yekaterinburg

HUMAN BODY AS A CLASH TERRITORY FOR NATURE AND CULTURE

KEY WORDS: Body techniques, nature and culture, disease and health, somatic decorations, ecology of human body.

ABSTRACT: In the article human body as a clash territory for nature and culture fundamentals is analyzed. By including “homo bodily” in sociocultural environment the body acquires – in addition to its own nature specified features – qualities and characteristics generated by social and cultural impacts. Correlation assessment of spiritual and bodily in a human being, beauty ideals, perception of health and unhealthiness are unequal in different cultures. Choice of “bodily behaviour” for each person includes recognition of sociocultural impact upon the human body, as well as targeted forming of own physical image according to the prevalent norms, traditions or against them. A person of the present refers to searching for his “self” through “body disintegration and decomposition” and this is visually demonstrated by aggressive somatic decorations which are symbolic attribute of our times. Another most important problem of the contemporary cultural and historic stage is a measure of acceptability of artificial (cultural) interference in the biological nature of a human being. In these circumstances discussions of human body ecology become topical as never before.

Дано мне тело, – что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?
О. Манделштам

Первый шаг в осмыслении культуры – это осознание ее в оппозиции «культура» / «натура». Рассмотренная в этом ракурсе культура, противопоставлена природе, она не возникает и не выводится из законов природы. Культура описывает все то, что связано с бытием человека, с его деятельностью. Она есть граница, которая отделяет природное бытие от социального бытия. Второй же шаг заключается в осознании того, что между миром природы и миром культуры нет непроходимой пропасти. Вне природы никакая культура как «вторая природа» невозможна, культура преобразовывает то, что дано природой. Мы стоим перед необходимостью осмысления всей гаммы сложных, подчас драматически-напряженных взаимоотношений культуры и природы, в которых «точкой пересечения», а нередко и «территорией столкновения» выступает человек.

Природа оказывает влияние на культуру. Именно характер природы обуславливает тип и формы хозяйственной деятельности, которая, в свою очередь, определяет разнообразие орудий труда и всех предметов материальной культуры. Природа в этом смысле выступает активным началом. От характера вида деятельности зависит целостность культуры, ее своеобразие, что наглядно демонстрируют различия в культуре оседлых и кочевых народов. Природа предопределяет такие аспекты культуры, как питание, разнообразие одежд, виды заболеваний и способы их лечения, устройство жилища, традиции гостевания и мн. др. Тем самым природа питает и воспроизводит тот уровень культуры, который называется культурой быта.

Важным является эстетический аспект взаимосвязи природы и культуры. Эстетические представления, идеал красоты, изящества во многом зависят от той конкретной природной среды, в которой

живет и действует человек. История искусств предоставляет богатый материал, позволяющий почувствовать различие идеалов красоты, характерное для национальных культур, сложившихся в разных природно-климатических зонах.

Не только природа влияет на культуру, но и культура оказывает мощное воздействие на природу. Человек своей деятельностью изменяет природу, наполняет ее духовными смыслами, природа теряет свою девственную чистоту и становится сама культурным образованием. Наиболее ярко это проявляется в формировании культурного ландшафта, который представляет собой результат действия природных процессов и творческой деятельности людей.

Культура порождает и символические смыслы, не свойственные природе как таковой. В философском контексте природа предстает как символ вечности. Земля пребывает вовеки, и на фоне вечной природы человек переживает свое бытие как краткий миг.

«Колыбель» всего человеческого рода в природе, и потому природа осуществляет связь поколений, выступает как форма «исторической памяти» народа. «Куликово поле», «Бородинское поле» для русского самосознания – это не просто наименования мест, это значимые культурные символы, олицетворяющие победу русского народа над врагами. Природа выступает как символ объединения людей («родная земля помогает», «земля-матушка защитит»).

Однако взаимоотношения природы и культуры, в которых связующим звеном выступает человек, бывают далеки от гармоничного равновесия. Культурно-преобразовательная деятельность человека нередко нарушает стабильность природной среды его обитания. Проблема природопользования – один из «вечных» вопросов бытия человека на Земле.

Единство и противоречие природы и культуры происходит из внутренней двойственности и единства самого человека, который принадлежит одновременно

и миру природы, и миру культуры. И эту двойственность в первую очередь обнаруживает его *тело*.

Тело представляет собой границу, отделяющую человека от окружающего его мира. И в этом смысле каждый из нас одинок в своем теле. Перерезание пуповины – обретение самостоятельного бытия – первый акт драмы одиночества, в которую человек погружается самым фактом пребывания в обособленном, индивидуальном теле.

Явление собственного тела человеку порождает также чувство конечности, смертности человеческого существа: «Между субъектом, переживающим присутствие в собственном теле, и его физическим телом размещается смерть», – пишет Валерий Подорога [6]. Попытка преодолеть законы природы, победить смерть своего тела, находит выражение во многих религиозных системах (телесное воскрешение Христа после Голгофы), в идее реинкарнации, согласно которой душа «переодевается» в иную плоть, меняет место своего обитания.

Однако тело не только отделяет каждого из нас от окружающего мира, но и связывает с ним. Через органы чувств мы получаем информацию о мире (мы видим, слышим, осязаем и т.д.). И, напротив, тело человека «рассказывает» о нем окружающим. Поскольку человек являет собой единство тела и духа, внешнего и внутреннего во все времена по телу человека пытались составить представление о его душе, характере, состоянии здоровья. Так древнее искусство физиогномики (т.е. умения по чертам лица судить о человеке) от Гераклита и Галена, через Лаватера (автора труда «Искусство познавать людей и заставлять их любить себя») на рубеже XVIII-XIX веков сохраняется и до рубежа XX-XXI столетий, не теряя своей популярности. Среди прочего увлечение физиогномикой дало толчок к развитию искусства карикатуры и такой науки как антропометрия. В одном ряду с физиогномикой следует поставить и хиромантию (одна из древнейших систем гадания об

индивидуальных особенностях человека по его ладони), и френологию (теория, утверждающая, что существует связь между психическими, моральными свойствами человека и строением его черепа).

Размышление над собственным телом, его границами, строением служит источником описания пространства (пядь, локоть, foot как меры длины), восприятия окружающих человека вещей («игольное ушко», «носик чайника»), создания метафор (мы можем говорить о нравственной слепоте и глухоте человека, о его бессердечии и т.п.).

Принципы антропоморфизма и антропоцентризма распространяются на окружающий мир, который мыслится по аналогии с человеческим телом. Ярче всего эта идея выражена в «витрувианском человеке» Леонардо да Винчи. Формула Витрувия-Леонардо, согласно которой тело человека может быть вписано в круг и квадрат таким образом, что центры фигур оказываются совмещенными, выражала предельную, возведенную в куб степень совершенства человека, поскольку образцовая гармоничность и пропорциональность его тела умножалась на соответствующие свойства круга и квадрата, как идеальных фигур, символизирующих небесную и земную сферы [4].

И напротив, свойства мира переносятся на тело. Так Г. Кабакова в статье «О сладких поцелуях и горьких слезах: заметки о гастрономии тела» обращается к анализу «вкусового» описания тела человека в русской культуре. Четыре основных вкуса – сладкий/соленый, горький/кислый присутствовали в телесных характеристиках. Сладкий вкус, например, выступал постоянным атрибутом губ, связанных и с едой, и с речью, и с эротикой. И женские, и мужские уста в фольклоре назывались «сахарными». Сладкими могли оказаться и голос, и особо приятные для слуха речи. Сладкие поцелуи считались лучшим средством от горечи. Помимо свадебных традиций, которые мы можем до сих пор наблюдать (гости кричат молодым «Горько!»), чтобы они как можно

больше целовались и, соответственно, чтобы жизнь их была сладкой и счастливой), эта метафора могла быть задействована и таким образом: согласно широко распространенным представлениям следовало целоваться при посадке огурцов и лука, чтобы они не горчили, когда вырастут [2].

Парадокс заключается в том, что тело, в котором мы живем, за долгие годы пребывания в нем, ставшее, казалось бы, таким родным, остается одновременно чужим и неизведанным для его обладателя. Неслучайно в философской рефлексии на первый план выходит вопрос о тождестве человека собственному телу. Притом, что тело неразрывно принадлежит его носителю, человек не знает многие его особенности, не всегда может с ним «совладать».

Аксиомой является тот факт, что включение «человека телесного» в социокультурное пространство влечет за собой существенные последствия для его тела, которое из биологического феномена превращается в социокультурное явление и приобретает, в дополнение к своим природно-заданным атрибутам, свойства и характеристики, порожденные социальными и культурными воздействиями.

По выводам М. Мосса, социокультурная среда формирует «техники тела», т.е. «традиционные способы, посредством которых люди в разных обществах пользуются своим телом» [5]. Существуют техники плавания и бега, копания и маршировки, поз и походок. Каждое общество имеет собственные «привычки», причем они могут меняться на протяжении жизни едва ли не одного поколения: «...полинезийцы плавают не так, как мы, а мое поколение плавало не так, как нынешнее...» [5]. Проявление «техник тела» связано и с различными этапами жизни человека: «Когда родился ребенок Будда, его мать Майя держалась прямо, уцепившись за ветку дерева; она рожала стоя. Многие женщины Индии рожают так до сих пор. То, что мы считаем нормальным, т. е. роды в положении лежа на спине, не

более нормально, чем другие, например, положение на четвереньках...» [5].

Потребности в удовлетворении голада и в продолжении рода, необходимость переносить боль и т.п. остаются постоянными, но мы видим изменчивость отношения к телу в разных культурах. Она выражается в оценках соотношения духовного и телесного в человеке, в идеалах красоты, в восприятии здоровья и нездоровья и т.д. Как природа в целом наделяется символическими смыслами, о чем мы писали выше, так и тело человека приобретает культурные смыслы.

Например, «телесный верх» и «телесный низ» занимают неравное положение в культурной иерархии. Территория «телесного верха», представленная в европейской традиции как место обитания души, доминирует над территорией «телесного низа», олицетворяющей природную, «животную» составляющую человеческого существа [4]. Подобное табуирование «телесного низа» характерно для господствующей официальной культуры. В народной культуре, сохранившей свои связи с язычеством, тело воспринималось во всей его полноте, что убедительно показывает М.М. Бахтин в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».

Болезнь и здоровье предстают в истории культуры как значимые культурные метафоры, в которых язык биологии вторичен по отношению к языку культуры. Сюзан Сонтаг (см. также работы М. Фуко «Рождение клиники» и «История безумия в классическую эпоху») в своей статье «Болезнь как метафора» (1978) представила историю туберкулеза и рака как историю метафоризации болезни в европейской культуре: «Всякая болезнь, если она таинственна и порождает страх, всегда будет восприниматься как заразная, пусть не в буквальном, но в нравственном смысле... Контакт с лицом, страдающим от недуга, который склонны считать таинственным и зловещим, неизменно воспринимается как преступление, хуже того – как нарушение табу. Магической властью

наделяются даже названия таких болезней», – пишет С. Сонтаг [7; С. 225]. И далее: «Любая серьезная болезнь, обладающая неясной этиологией и не поддающаяся лечению, тяготеет к «значимости». Прежде всего, с болезнью отождествляют тем самым объекты наших глубинных страхов (разложение, гниение, загрязнение, падение нравов, бессилие). Сама болезнь становится метафорой... На болезнь проецируется наше восприятие зла. А болезнь (обогащенная смысловыми оттенками) проецируется на мир» [7; С. 245].

Таким образом, культура задает отношение к телу и его различным проявлениям и формулирует нормы телесного поведения. Будучи включенным в социокультурное пространство, человек оказывается, с одной стороны, под принудительным влиянием множества социокультурных факторов, объективно воздействующих на его тело, на всю его природную основу. А с другой – в ситуации выбора своего «телесного поведения», включающей осознание характера разнообразных социальных влияний на тело, выбор системы «защиты» от них или, напротив, их культивирования, а также целенаправленное формирование своего физического имиджа в соответствии со сложившимися нормами, традициями или же вопреки им [1; С. 249].

В условиях современной культуры возрастающая зависимость тела от многочисленных факторов социокультурного характера становится неуклонной тенденцией. Интенсивный процесс преобразования естественного человеческого тела усиливается под влиянием массмедиа и рекламы. Визуальная направленность современной культуры делает тело культурным символом эпохи и отражением ее противоречий.

Современный этап характеризуется интенсивным развитием медицинских технологий, генной инженерии, в связи с чем, актуализируется проблема границ допустимости искусственного (культурного) вмешательства в биологическую природу самого человека. Аборты, эвтана-

зия, смертная казнь, стерилизация, генная инженерия, опыты клонирования, смена пола – все это вопросы не только социальные, но и прямо связанные с соотносительностью природы и культуры в человеке [8].

«Медикализованное тело», «потребительское тело», «исчезающее естественное тело», – такова терминология современных исследований в области телесных практик. Человеческое тело все больше становится «цивилизованным суррогатом тела природного» [3].

Теряющий собственную идентичность человек современности обращается к поиску своего «я» в том числе через взаимоотношения со своим телом: «...Человек перестает знать, что значит его тело, у него исчезает ранее бывший твердый способ означивания, истолкования своего тела... Он стремится открыть заново, что же значит его тело – и очевидный путь к этому обретается в развятии, разложении тела...» [9].

К ярким иллюстрациям этого положения следует отнести агрессивные соматические украшения, являющиеся знаковым атрибутом нашей эпохи.

Украшение тела относится к области культурных универсалий, которые характеризуют жизнь человечества в целом и каждого народа, в частности. В наиболее общем виде украшение тела может отражать отношения природа/культура, мы/они, мужское/женское.

Определяющей функцией украшения тела можно считать функцию аккумуляции. Украшение – это один из способов, к которым обращается человек, превращая свое биологическое тело в тело культурное. Все остальные функции украшения представляют собой различные проявления этой основной функции.

Современные украшения с точки зрения обыденного сознания можно рассматривать как нечто противоположное тому значению, которое вкладывается изначально в это понятие (этимологически родственны слова «украшение» и «красота») – как обезображивание,

уродство. Вызывающее пренебрежение к собственному телу, украшение его кусками проволоки, велосипедными спицами, бритвами, металлическими молниями, шрамами призвано активно и эффектно разоблачать эстетические условности. Подобные попытки индивидуализировать свое тело изначально опровергают это самое стремление, поскольку во многом продиктованы веяниями моды.

В заключении подчеркнем, что проблема отношения человека к собственному телу – это часть общей проблемы взаимосвязей культуры и природы. И если мы сегодня говорим об актуальности формирования экологического сознания, о необходимости формирования экологической культуры, то это заставляет обсуждать и проблему экологии человеческого тела. И если в экологии окружающей среды мы начинаем постепенно осознавать как опасно вмешательство в гармоничную систему природы, то опасность вмешательства в природное в самом человеке осознается в меньшей степени.

Между тем экология человеческого тела предполагает ответственность каждого из нас за собственное здоровье, а также ответственность в манипулировании своим телом. Для поддержания экологии тела необходимо начинать с самого простого – со здорового питания, содержания своего тела в чистоте и опрятности, с занятий физической культурой и т.п. Изменение ценностных установок современного человека в отношении к телу должно быть направлено на поиск и сохранение равновесия между телом и духом, между человеком как микрокосмосом и макрокосмосом окружающего мира (о чем говорили еще древние греки; также эти идеи представлены в народной культуре и в культуре стран Востока). Человек, который хорошо чувствует себя в собственном теле, живет в гармонии с самим собой и с природой в целом. Тема экологии человеческого тела крайне мало представлена в современном культурологическом знании и еще ожидает своих исследователей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Быховская И. М. Телесность как социокультурный феномен / И. М. Быховская // Культурология. XX век: словарь. М., 1996. С. 464–467.
2. Кабакова Г. О сладких поцелуях и горьких слезах: Заметки о гастрономии тела / Тело в русской культуре: сб. статей. / Сост. Г. Кабакова и Ф. Конт. М., 2005. С. 67–77.
3. Корецкая Л. Ф. Телесность человека как объект социогуманитарного познания / Л. Ф. Корецкая. [Электронный ресурс]. URL: <http://izvestia.isea.ru/pdf.asp?id=3513>
4. Лелеко В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре / В. Д. Лелеко. СПб, 2002. [Электронный ресурс]. URL: <http://medialib.pspu.ru/page.php?id=1220>
5. Мосс М. Техники тела / М. Мосс // Общество. Обмен. Личность. М., 1996. [Электронный ресурс]. URL: http://docs.google.com/View?id=dcwmhwgh_13f3x6v3wn
6. Подорога В. Словарь аналитической антропологии. [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/FILOSOF/PODOROGA_W/s_antropo.txt
7. Сонтаг С. Болезнь как метафора / С. Сонтаг // Иностранная литература. 2003. № 8.
8. Флиер А. Я. Природа и культура / А. Я. Флиер // Культурология. XX век: словарь. М., 1996. С. 137-138.
9. Хоружий С. С. Герменевтика телесности в духовных традициях и современных практиках себя / С. С. Хоружий. [Электронный ресурс]. URL: synergia-sa.ru/.../download/lib/004_Horuzhy_Germenevtika_Telesnosti.doc

Л. С. Лихачева

Екатеринбург

ЭТИКЕТ КАК СПОСОБ РАЗВИТИЯ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ*

Статья подготовлена в рамках проекта реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009 – 2013 годы» (ГК № П433 от 12.05.2010 г.)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: этикет, социально-культурная идентичность, социализация, этапы и механизмы освоения этикета, ролевое дистанцирование, девиация.

АННОТАЦИЯ: Статья посвящена анализу особенностей формирования и развития социально-культурной идентичности личности в процессе индивидуального освоения этикетной культуры (культуры приличий). Рассматривая этикет не только как социальный и культурный, но и как психологический феномен, автор выделяет этапы, механизмы и формы освоения этикета, опираясь на концепцию возрастной периодизации и ведущих видов деятельности.

L. S. Lichacheva

Yekaterinburg

ETIQUETTE AS A WAY OF SHAPING SOCIOCULTURAL IDENTITY

KEY WORDS: etiquette, sociocultural identity, socialization, stages and mechanisms of mastering the etiquette, role distance, deviation.

ABSTRACT: The article is analyzing the particular ways in which a sociocultural identity is developed and shaped at the individual level while mastering the etiquette (the culture of proprieties). The author approaches the etiquette not only as a social and cultural phenomenon, but also as a psychological one, establishing what stages, mechanisms and forms of acquiring and mastering the etiquette are there, using the theory of different age periods and types of activities typical for each period of person's life.

Этикет по своей природе носит социально-групповой характер. Этикетные требования и формы поведения людей являются результатом разделения (освоения, согласования) группой людей общих культурных ценностей. Этикет вызван к жизни коллективной формой существования людей. Это, прежде всего, социально-групповой феномен, существующий по социальным законам.

Но, вместе с тем, логично предположить, что в любой социально-культурной группе есть люди, которые

разделяют общепринятые нормы поведения (в большей или меньшей степени), и те, кто их не разделяет, в той или иной форме отрицает их. Как справедливо замечает Н. М. Лебедева, «не существует отдельного индивида, который усвоил бы всю культуру группы, к которой он принадлежит» [5; С. 30]. В этом отношении этикет оказывается не только социальным и культурным, но и психологическим феноменом. В связи с этим возникает целый ряд вопросов: чем определяется мера, степень овладения индивидами этикетной

культурой? Что заставляет их следовать известным нормативным образцам или пренебрегать ими? Какова мера отдаленности индивидов от тех «ролей», которые они исполняют в той или иной этикетной ситуации? Каковы механизмы и этапы «научения» этикету? Возможна ли типология индивидуальных способов овладения этикетными ролями?

Круг этих вопросов и составляет проблемное поле данной статьи. В поиске ответов на них обратимся к методологическим возможностям символического интеракционизма Дж. Мида и драматургической концепции И. Гофмана. Принципиальные положения этих теорий, важные для осмысления очерченного нами круга вопросов, можно свести к следующим.

1. В процессе социализации индивид учится смотреть на себя со стороны, как бы «глазами другого». Он соотносит себя с ожиданиями и установками другого, тем самым, проходя процесс самоидентификации и идентификации со стороны других людей.
2. Эту идентичность индивиды демонстрируют друг другу в процессе ролевых, ситуационных взаимодействий, в которых люди выступают в качестве актеров, лицедеев.
3. Эти формы взаимодействий (формы идентификационной демонстрации) габитуализируются, консервируются в социальной символической – языке, жестах, знаках.
4. На основе этой символизации происходит стратификация людей – выделение социокультурных референтных групп.
5. Каждая такая группа создает свои «мистификации» (т.е. устанавливает «дистанции» и создает впечатление, что в ее представителях есть что-то такое, особенное, чего нет в других).
6. Участвуя в общей «драматургической постановке», где каждому предписана его роль, индивид, тем не менее, сам устанавливает «ролевую дистанцию», «управляет впечатлениями» и «само-

презентируется». Таким образом, он одновременно оказывается «таким же, как все, таким же, как некоторые, и в то же время как никто другой» [16; С. 242].

Попробуем применить эти общие положения к процессу индивидуального освоения этикетной культуры (культуры приличий). При этом сконцентрируем внимание на двух основных проблемах.

1. Как происходит освоение этикета индивидами в ходе социализации, какие стадии (ступени, этапы) они проходят в этом процессе?
2. Какова мера (степень) присвоения этикета индивидами, каковы возможные формы ролевого дистанцирования?

Специфика человеческой коммуникации, как считал Дж. Мид, заключается в способности человека к принятию роли другого, в способности смотреть на себя со стороны. Эту способность он назвал «идентичностью». «Перенимая роль другого, – писал он, – человек осмысливает самого себя и управляет собственным процессом коммуникации. ... Непосредственный результат принятия роли другого заключается в возможности контроля личности над собственными реакциями» [Цит. по: 16; С. 27].

Если мы обратимся к этикету с этих позиций, то заметим, что в своем функционировании он также опирается на эту способность индивидов смотреть на себя со стороны. Это дает основания говорить о том, что этикет в этом смысле оказывается одним из способов развития идентичности.

Дж. Мид рассматривал процесс осознания индивидами своей идентичности на примере игры. Он выделил три стадии игры как способа развития «самости»: «play stage» – стадия ролевой игры; «game stage» – собственно игровая стадия; завершающая стадия – «обобщенные другие». Взяв за основу эти идеи Дж. Мида, постараемся несколько углубить и развить их применительно к процессу овладения этикетом. На наш

взгляд, этот процесс можно представить следующим образом.

Овладение «игрой в этикет» предполагает прохождение индивидом разных *уровней* этой «игры». Основными критериями выделения таких уровней выступают нормативные ориентации субъекта и степень субъектности, степень свободы действий в этикетных ситуациях. Это позволяет вычленировать два основных уровня.

I уровень – уровень подражания (исполнения); II уровень – уровень освоения

I уровень – уровень подражания, дублирования, исполнения.

Действия индивида не рефлексивны, не упорядочены, могут носить стихийный, случайный характер. Поступки ориентированы *на форму*, на то, чтобы «быть похожим» на «значимого другого» (Дж. Мид). В качестве этих «значимых других» выступают, прежде всего, родители, воспитатели, члены семьи, а также значимые для этого возрастного периода сказочные персонажи. Именно с ними идентифицирует себя в культуре ребенок, им подражает в желании быть хорошим, правильным, их «маски» он примеряет на себя.

Этот уровень условно можно обозначить как «феноменологический», соответствующий периоду начальной социализации.

II уровень – уровень освоения.

Под «освоением» понимается истинное значение слова «освоиться» – привыкнуть, сжиться, научиться пользоваться, распоряжаться, обрабатывать [13; С. 474]. Иначе говоря, на уровне освоения происходит осознание (осмысление), усвоение, закрепление на уровне навыков и привычек определенного социально-культурного опыта.

Этот уровень представляется более сложным, имеющим свою внутреннюю структуру. Он может быть разделен *на две ступени: 1 ступень – присвоение; 2 ступень – воплощение.*

1 ступень – присвоение. Эта ступень связана с ориентациями индивида уже не только на форму, но и на содер-

жание поступков, на содержание самих этикетных требований должного. Условно эту ступеньку «игры в этикет» можно обозначить как «нормативную». Она соответствует периоду вторичной социализации индивидов (при этом не исключая и социализацию первичную) и адекватна той, что Дж. Мид назвал «game stage» – стадия «соблюдения правил». Здесь индивид «познает и приспособляется к принятому в обществе комплексу правил. Он входит в игру, подчиняясь принятым правилам, и стремится проявить себя хорошим игроком» [1; С. 87].

На этой ступени индивид «играет в этикет», подчиняясь его правилам, но не осознает это как некую «игру», условность. Он сохраняет внутреннюю серьезность по отношению к этой игре. Вероятно, именно к таким примерам применим известный афоризм Поля Валери: «Правила игры исключают скептицизм». Сам же этикет выполняет здесь утилитарную роль, выступая средством достижения одобрения, успеха в референтной группе.

Вместе с тем, эта ступень овладения этикетом, в свою очередь, также может быть «разбита» *на два этапа.*

1 этап – представление;

2 этап – изображение.

Различие этих этапов обнаруживается в следующих характеристиках.

Этап «представления» – это этап, когда индивиду еще только предстоит стать субъектом своего собственного выбора. Он представляет собой здесь «действующее лицо», стремящееся к реализации требований должного, норм приличного поведения. Это этап «обличения» индивида, устойчивого обретения им лица в маске – лица порядочного, вежливого, воспитанного человека, т.е., по существу, формирование устойчивого образа приличия. Это этап, когда индивид формирует свое «Я» («самость») на основе представления себя перед самим собой, как бы *впереди себя.*

Кроме того, этот этап характеризуется тем, что индивид достигает здесь умения самостоятельно подбирать адек-

ватные формы поведения в зависимости от ситуаций, носящих, как правило, стереотипный, привычный характер. Это этап *тактики* поведения, ориентированности на нормы как наиболее простые и однозначные формы регламентации поступков в конкретных ситуациях взаимодействия. Как справедливо замечает М. Люшер, «мы оцениваем поведение человека как нормальное или говорим о человеке, что он «вполне *нормален*» (выделено мною – Л.Л.), если его поведение соответствует ситуации» [7; С. 8].

На втором этапе – этапе изображения – индивид исходит из образа действий, принятого в той или иной социокультурной группе. Он стремится соответствовать образу приличного человека, тому образу, который сложился в данной группе (среде). Индивид «...ведет жизнь, полную внутреннего принуждения, жизнь напряженной и тягостной игры социальных ролей» [7; С. 7], в том числе и ролей, предлагаемых разнообразными этикетными ситуациями. Это этап обретения не просто маски, но и роли порядочного, приличного и т.п. человека. Роль же, в этом смысле, как считает М. Люшер, это «постоянно воображаемая (иллюзорная) самооценка и результирующее из нее поведение, а также образ действий человека» [7; С. 19].

Если этап маски – этап некоторой однозначности действий, подбора адекватных форм поведения в зависимости от конкретной, стереотипной ситуации, то этап роли – этап «сюжетности», где индивид («герой») строит свою игру на основе этикетных принципов. Это этап обретения программности поведения, ориентации уже не на отдельные нормы в конкретных ситуациях, а на принципы, определяющие *стратегию* поведения («линию поведения». По существу, это этап создания «имиджа» (от англ. image – образ), отражающего социокультурные ожидания определенных групп и обеспечивающего индивиду достижение статусного успеха. Иначе говоря, это этап, когда индивид формирует свое «Я» («са-

мость») как изображение. Тот, что «впереди меня», уже присутствует во мне и определяет мои социокультурные действия. Я в своих поступках исхожу из того, что он определяет как должное.

Вторая ступень индивидуального освоения этикета – воплощение. «Самовоплощение, – пишет М. Люшер, – осуществляется по мере того, как человек обретает способность говорить «да» своей сегодняшней жизни на основе безоговорочной убежденности во всем существенном для него» [7; С. 6]. Этап воплощения (самовоплощения) – это этап, связанный с ориентациями индивида не столько на форму и содержание, сколько на смыслы этикетного долженствования. Здесь индивид предстает не просто «действующим лицом», «исполнителем» этикетных предписаний, но и «режиссером» (или лучше сказать – «играющим тренером»), способным не только «играть», выполняя предписанные роли, но и вовремя менять саму игру, ее правила, иронизировать над игрой.

С одной стороны, индивид по-прежнему как бы погружен в эту игру, в разнообразные сюжеты, роли и маски этикетных ситуаций, но, с другой стороны, он уже способен *сохранять дистанцию* по отношению к этой игре. Такая «игра в этикет» превращается в игру-импровизацию, строящуюся на свободе самовыражения. Этикетные правила игры как бы переходят в эстетическую реальность, где целесообразное сменяется свободным, демонстративное превращается в игру, в праздник. Снимается гнет нормативности, императивности и индивид обретает раскрепощенность действий. Он переходит с уровня исполнения роли на уровень обретения (воплощения) индивидуального стиля поведения, индивидуальных манер¹. Его поведение становится

¹ Под манерами (от фр. *manière* – прием, образ действия) понимается индивидуальный стиль, характер исполнения «ролей» отдельным индивидом, что проявляется в индивидуальном выборе средств, форм, способов взаимодействий и их интерпретации.

естественно-культурным, гармоничным. А сам этикет начинает выполнять роль «преобразующей формы», как формы, преобразующей мораль в эстетические, красивые формы поведения. Он становится некоей переходной формой от нормативно-императивного к эстетическому способу освоения действительности.

Это этап свободы выбора, свободы действий индивида, основанной на включении механизмов интуиции, когда этикетные знания присутствуют в «снятом виде», перешли на уровень устойчивых привычек. Это этап реализации (воплощения) индивидом его программных установок в реальных формах коммуникативного взаимодействия. Это та ступень освоения требований должного, когда «Я» становится равным тому «другому», что был «впереди меня». Я сам начинаю создавать этого «другого» («воплощаюсь в нем»), который есть во мне. Я его осознаю и интерпретирую в конкретных ситуациях взаимодействия с другими. Эту ступень можно условно обозначить как «интерпретативную». Это период не столько социализации, сколько саморазвития личности. В обобщенном виде периодизация индивидуального овладения этикетом может быть представлена в следующей таблице. (См. таблицу 1).

Выделение этих этапов (уровней, ступеней) овладения этикетом важно осознавать при «научении» людей этикету. Этикетные навыки не передаются по наследству генетическим путем. Они приобретаются индивидом в процессе его социализации, научения, выработки собственного отношения к существующим в его социальной среде образцам поведения, в процессе собственного жизненного опыта. На каждой ступени развития он должен преподноситься по-разному, опираясь на внутреннюю готовность и способность самих «обучающихся». Как именно это должно происходить? Что должно находиться в основании методик и техники приобщения индивидов к этикетной культуре? Попробуем разобраться. С этой целью совместим заявленную

схему последовательности индивидуального овладения этикетом с возрастной периодизацией², основанной на выделении ведущих видов деятельности, характерных для того или иного возрастного периода (См. схему 1).

Сама идея периодизации развития личности в связи с выделением ведущего вида деятельности принадлежит известному советскому психологу А. Н. Леонтьеву. Он исходил из того, что каждому возрастному этапу онтогенеза соответствует определенная социальная ситуация развития, или, иначе говоря, особое отношение этого человека к социальной действительности, реализуемое им посредством деятельности. При этом под ведущей деятельностью им понималась «такая деятельность, развитие которой обуславливает главнейшие изменения в психических процессах и психологических особенностях личности [6; С. 285-286].

Основываясь на идеях А. Н. Леонтьева, другой советский психолог – Д. Б. Эльконин, разработал возрастную периодизацию психического развития детей как психологическую основу процесса воспитания [См. подробнее: 17]. В основу этой периодизации положены специфические особенности различных видов деятельности, в которые включен индивид и которые он осуществляет в совместной деятельности (в социально-культурном взаимодействии – Л.Л.) с другими детьми и взрослыми. Смена ведущего вида деятельности соответствует закономерному переходу от одного возрастного периода к другому. (См. схему 1).

В соответствии с этой периодизацией может быть построена и соответствующая система «научения» этикетным формам взаимодействия. Для этого возьмем в рассмотрение возрастные этапы

² Хотя, конечно, здесь нет жесткой зависимости этапов овладения этикетом от возраста индивида. Кто-то может пройти эти этапы раньше, кто-то позже. Но, думается, эта связь имеет место в действительности.

развития личности, начиная с дошкольного. Это объясняется тем, что в дошкольном возрасте у ребенка преобладает (является ведущей) деятельность манипулирования предметами-объектами. И только примерно с пяти лет, как отмечают психологи, начинается активное усвоение норм человеческих взаимоотношений ребенком сквозь призму субъект-субъектных отношений: взрослый – ребенок.

Кроме того, следует отметить, что вообще проблема формирования деятельности по освоению норм человеческих взаимоотношений в онтогенезе изучена очень слабо. «Эта деятельность, – как замечает Д. И. Фельдштейн, – не дифференцирована по уровням, формам, функциональному назначению в процессе воспитания детей разных возрастов» [15; С. 111]. Это создает определенные трудности и в плане анализа деятельности по освоению этикетной культуры в человеческих взаимодействиях.

В чем же специфика возрастных этапов в овладении этикетной культурой? Каковы дидактические особенности освоения этикета на каждом из них? Кратко остановимся на этом вопросе, поскольку, как писал еще К. Маркс, «чтобы действовать с какими-либо шансами на успех, надо знать тот материал, на который предстоит воздействовать» [8; С. 195].

I этап – дошкольники (3 -7 лет). Особенности личностного развития в этом возрасте можно свести к следующим основным характеристикам:

1. Конкретно-образное мышление.
2. Высокая степень внушаемости.
3. Действует механизм подражания взрослым.
4. Непререкаемый авторитет воспитателя.
5. Превалируют действия по образцу.
6. Ведущим видом деятельности выступает *игра*.

Особенности этой игровой деятельности связаны с тем, что это, по преимуществу, сюжетно-ролевая игра, в ходе которой ребенок осваивает способы взаимодействия с другими (учитывая не

только свою, но и чужую позицию) через приобщение к их знаково-символическим формам (старший – младший, хорошо – плохо и т.п.). Эта игра, как правило, осуществляется во взаимодействии: взрослый (воспитатель) – ребенок. Успешность этой игры зависит от степени послушания и исполнительности ребенка. Воспитатель дает задание, инструкцию – ребенок выполняет (воспроизводит, подражает, дублирует, «примеряет маски»).

С методической точки зрения, для эффективного процесса формирования идентичности и этикетного воспитания ребенка на этом этапе, необходимы разработка и использование таких игровых методик и заданий, которые учитывали бы эти особенности возраста и были бы сориентированы на совместные формы игрового взаимодействия, прежде всего, ребенка и взрослого.

II этап – младший и средний школьный возраст (8 – 12 лет). Основные особенности личностного развития в этом возрастном интервале связаны со следующими характеристиками.

1. Формируются основы логического мышления.
2. Появляется склонность к самооценке, рефлексия на собственное поведение.
3. Стремление утвердиться в глазах сверстников и учителей.
4. Преобладание мотивации должного поведения.
5. Ведущей деятельностью становится *учебная*.

При этом игра продолжает занимать важное место в жизни детей этого возраста. Но особенности этой игры связаны с тем, что, начиная с этого периода, игра оформляется как внутригрупповое и межгрупповое взаимодействие. Соответственно формируется ситуационная групповая идентичность. Ребенок уже не столько со взрослыми осваивает через игру этикетные формы поведения, сколько во взаимодействии с другими детьми в группе: распределяя роли, осваивая правила игры, вынося обобщенные оценки себе и другим в результате данной игры

(например, «это плохие ребята, т.к. они вели себя плохо, неправильно, нарушали правила поведения» или, наоборот, «это хорошие ребята, т.к. они поступали правильно. Я буду с ними дружить»).

Эти особенности стоит учитывать при организации воспитательного процесса по освоению культуры приличий. На наш взгляд, это должны быть, прежде всего, так называемые «социоигровые» методики, т.е. организованные с помощью взрослых игровые этикетные ситуации, требующие от детей, работающих в микрогруппах, знаний конкретных норм поведения и умения их адекватно использовать. Эффективным средством становится организация «тренингов» по выработке навыков приличного поведения.

Этот возрастной этап характеризуется также тем, что дети начинают активно проявлять интерес к теоретическим знаниям. Они любознательны, им интересно и важно знать, «откуда это взялось?», «как это было раньше?», «почему надо так вести себя?». Поэтому они легко и с интересом усваивают информацию об истории этикета, о национальной специфике этикетных кодексов и т.д.

III этап – старшие школьники (13 – 17 лет). Особенности личностного развития проявляются здесь в следующем.

1. Аналитическое мышление.
2. Склонность к систематизации и обобщению фактов.
3. Устойчивый интерес к своей личности.
4. Полоролевая идентификация.
5. Избирательно-критическое отношение к миру и людям.
6. Ведущая деятельность – *общение*.

Подростки активно стремятся к разнообразным формам общения друг с другом. При этом они выстраивают свое общение на основе определенных, принимаемых и культивируемых в данной референтной группе, особых форм как морального, эстетического, так и собственно этикетного долженствования. Формируются групповые молодежные субкультуры приличий («мы» и «они»). На первый план выходит групповая (возрастная, эт-

ническая, половая и др.) идентификация. Это этап лицедейства, демонстративности своего поведения, высокой степени критичности по отношению к другим («чужим»).

Важным является и то, что «если дошкольник играет во взрослого («маска» – Л.Л.), младший школьник подражает ему («образ», «по образу») – Л.Л.), то подросток ставит себя в ситуацию взрослого в системе реальных отношений («роль» – Л.Л.)» [14; С. 166].

С точки зрения методики становятся актуальными как возможность самостоятельного (индивидуального), так и группового поиска ответов на значимые вопросы, связанные с этикетными формами взаимодействия (с помощью книг, учебных пособий, фильмов, совместных обсуждений и т.п.). Достаточно эффективной становится и организация «этикетных практикумов», в ходе которых происходит обсуждение проблемных ситуаций этикетного взаимодействия, имеющих значение для данного возрастного периода (этикетные ситуации знакомства, представления, ухода, символика этикетных атрибутов и др.) и их практическое освоение.

IV этап – взрослые (18 лет и старше). Особенности личностного развития на этом этапе связаны с наличием следующих характеристик.

1. Теоретическое мышление.
2. Культура самосознания, переживания собственного «Я».
3. Потребность в самооценке своей личности с точки зрения конкретных жизненных целей, устремлений, ситуаций будущего.
4. Волевая ориентация на успех.
5. Стремление выделиться из толпы, из общей массы.
6. Ведущая деятельность – *трудовая*.

В этот период этикет начинает восприниматься как некая «условность», необходимая для достижения определенных целей (как общественных, так и индивидуальных). Он вызывает к себе интерес как средство достижения успеха

(своеобразный социально-культурный «лифт») в деловой и частной жизни.

Этикет становится включенным в процесс самоидентификации и самовоспитания индивида. Игра же становится характеристикой (интерпретацией) самого этикета. «Я сам выбираю», устанавливаю правила в конкретной ситуации взаимодействия. Этикет же дает мне лишь выбор возможностей («игру возможностей»). Я играю этими правилами, я их, как бы, складываю в те «пирамидки» и «домики», которые считаю наиболее удобными и эстетичными в данный момент. Иначе говоря, на этом возрастном этапе идут процессы поиска собственного стиля поведения.

При этом познавательный интерес в области этикетной культуры переносится с вопросов «откуда» и «почему» на поиски смыслов: «зачем», «ради чего». И это, конечно, влечет за собой требования к методике воспитания культуры приличий на данном этапе, как самовоспитания, саморазвития в связи с необходимостью приобретения и закрепления статусного положения в обществе.

Подводя итоги сказанному в отношении особенностей овладения этикетом на различных возрастных этапах личностного развития, трудно не задаться вопросом: а зачем вообще обучать этикету, культуре приличий, хорошим манерам? Стоит ли заниматься этим? Попытка ответить на эти вопросы приводит к необходимости обратиться к тем двум исследовательским парадигмам, которые сложились на сегодня в теоретической социологии: нормативной и интерпретативной. Ответ с позиций нормативной парадигмы будет следующим: это необходимо, чтобы осуществлять социализацию индивидов, передачу социально-культурного опыта. Следовательно, необходимыми оказываются такие методы, как «ролевое обучение», «тренинги этикетных навыков». Они являются основными на первых этапах обучения (научения, приучения), поскольку в огромной степени основаны на стереотипизации,

воспроизведении заданных образцов поведения.

Если же подходить с позиций интерпретативной парадигмы, то ответ будет иным: это необходимо в целях гуманизации общества, человеческих форм взаимодействия. Этикет как способ знаково-символического взаимодействия придает этим взаимодействиям собственно человеческие смыслы и значения. Следовательно, необходимы такие методы, как «рефлексивное обучение», «социальное воображение» (Ю. Хабермас) и т.п. С помощью этих методов (форм) обучения этикетные проблемы обсуждаются в ходе свободного общения, подвергаясь анализу и интерпретациям. Они являются ведущими на последующих (более высоких) этапах освоения этикета.

Вместе с тем, склонность к интерпретациям отчасти обнаруживается уже на этапе подросткового возраста, когда ведущим видом деятельности становится общение. В этот период начинается идентификационный поиск себя в референтной группе, в определенной социокультурной среде. Причем этот поиск может привести как минимум к двум основным вариантам:

- 1) я принимаю то, что мне предлагает общество и группа в качестве образцов;
- 2) я не принимаю этого.

Отсюда возникает еще одна проблема – проблема определения *меры (степени) дистанцирования* индивидов от этикетных нормативов общества (группы).

В попытке разобраться в этом вопросе, обратимся к работам Р. Мертона, И. Гофмана, Х. С. Беккера и других специалистов в области «социологии девиации». Из результатов проведенных ими исследований становится ясно, что: девиация как социальное поведение, отклоняющееся от считающегося «нормальным» или социально приемлемым в том или ином обществе – это закономерное явление социального поведения. Всякое поведение, которое по тем или иным причинам вызывает неодобрение общественного мнения, может считаться деви-

антным. Как точно заметил Х. С. Беккер, «действия не являются естественно хорошими или плохими; нормальность и девиация определяются социально. Девиация является не качеством совершаемого личностью действия, а скорее следствием применения других правил и санкций к «нарушителю» [2; С. 338].

Таким образом, именно социум (группа) оказывается субъектом оценки поведения индивидов, что приводит к вариативности представлений о приличиях и неприличиях в различных обществах и субкультурах.

Оценка же тех или иных форм этикетного (антиэтикетного) поведения как одобряемых или неодобряемых (культурных – некультурных, приличных – неприличных, достойных – недостойных, красивых – некрасивых и т.п.) фактически фиксирует лишь то, что данный индивид не выполняет нормативы данной социокультурной группы и, следовательно, не соответствует принятым в ней представлениям о должном поведении («личностном образце»). Но это вовсе не означает, что он существует и действует «вне этикета», «вне культуры». Отрицая одни нормы и ценности, он, тем самым, утверждает ценности и нормы противоположные им. В этом отношении, нельзя быть «по ту сторону» этикета, как и «по ту сторону» культуры в целом. Эту мысль удачно сформулировал польский сатирик Ст. Ежи Лец: «Ну, пробил головой стену. А что ты станешь делать в соседней камере?» И поскольку, как считает И. Гофман, все социальные акторы хотя бы потенциально девиантны, то есть никто из нас в полной мере не отвечает идеальным образцам, и возможность оказаться в какой-либо ситуации в роли этикетно-девиантного субъекта существует, то, естественно, возникает вопрос о формах и размерах этих отклонений.

Рассмотрим этот вопрос на примере этикетных девиаций. Взяв за точку отсчета мотивацию индивидов («субъективное отношение к своей роли» – И. Гофман), можно выделить несколько

вариантов отклонений от этикетных нормативов. (См. таблицу 2).

1. Полное принятие. Этот вариант может быть представлен в двух основных позициях.

1. Неосознанное (стихийное) отношение к предлагаемым этикетным образцам.

Эта позиция основана на подчинении, подражании, дублировании поведенческих стереотипов определенной социальной группы. Предлагаемые индивиду нормативы принимаются им как вполне естественные, привычные, необходимые. Р. Мертон обозначал такой способ адаптации индивида как «подчинение», выражающееся в «модальном поведении членов этого общества» [9; С. 305]. Индивид пребывает в процессе «окультуривания» уже в силу своей аскриптивной принадлежности к этой группе и господствующим в этой среде ценностям, которые и присваиваются индивидом фактически без целевых усилий воли. Этикетные образцы поведения являются для него составной частью повседневной жизни (образом жизни), и потому воспринимаются естественно и непринужденно. В огромной степени это связано с ранним приобщением индивида к культурным ценностям группы (как правило, в результате семейного воспитания), когда освоенные и практически закрепленные в умениях и привычках образцы поведения становятся естественно-культурной составляющей его индивидуальности.

Так, например, дворянское воспитание, как справедливо замечает О. С. Муравьева, «это не педагогическая система, не особая методика, даже не свод правил. Это, прежде всего, образ жизни, усваиваемый отчасти сознательно, отчасти бессознательно: путем привычки и подражания; это традиция, которую не обсуждают, а соблюдают» [11; С. 9]. Мотивация исполнения этикетных требований выражается, в этом случае, в формуле «Не могу иначе».

2. Осознанное (сознательное) отношение к предлагаемым образцам.

Это вариант сознательного (то есть в соответствии с заранее поставленной целью) принятия культуры приличий на базе индивидуальных убеждений и принципов, совпадающих с социальными (групповыми). Как правило, это характерно для индивидов, находящихся в поиске своей социокультурной идентичности. Для них свойственно некритичное отношение и, даже, как считает И. В. Мостовая, «апологетизация» норм и ценностей «приемной культуры». Она, в частности, пишет: «Получается, что люди, порожденные данным культурным лоном, своей социальной практикой объективно *должны* породить «ересь», а пришлые – утверждать «ортодоксальность». Свои – способствовать разложению «культурных консервов» общества, чужие – истово заниматься культуроподдержанием» [10; С. 124-125]. Но, вместе с тем, для так называемых «пришлых» при всей их некритичности и ортодоксальности в утверждении культурных (в том числе и этикетных) ценностей, в значительной степени присущи «ошибки в трактовке нормативного образца и сочетании элементов приемной культуры», что, в свою очередь, «ставит социальное клеймо *чужака* и служит предметом социальной насмешки со стороны «коренных» носителей культуры» [10; С. 125].

Иначе говоря, поверхностное перенесение заимствованных элементов новой культурной среды на почву старых привычек нередко приводит к своеобразной культурной мутации, результатом которой оказывается некий «культурный уродец»¹. Теряя связь с привычными культурно-ролевыми формами поведения, но, не приобретая органической связи с новой культурой, индивид становится культурным маргиналом. В итоге, проблема социокультурной идентификации трансформируется в другую – как

избежать культурной маргинализации личности и общества? И что в этом плане может сделать система просвещения?

II. Частичное принятие.

I. Стихийное отношение к предлагаемым этикетным образцам.

Это, пожалуй, наиболее распространенный вариант отклонений от нормативных образцов, основанный на мотивах конформности. Р. Мертон обозначил этот способ приспособления индивидуума к социальной среде понятием «ритуализм». Поведение индивида управляется давлением группы, с которой он себя идентифицирует и требования которой он соблюдает ради сохранения ее целостности, даже в случае внутреннего несогласия. В этом отношении уместно вспомнить одно из наставлений лорда Честерфилда, писавшего сыну: «...различие между человеком здравомыслящим и хлыщом заключается в том, что хлыщ кичится своим платьем, а человек здравомыслящий потихоньку посмеивается над своей одеждой и вместе с тем знает, что не должен ею пренебрегать. Существует множество таких вот глупых обычаев, в них нет ничего преступного, человек разумный должен с ними считаться и не терять из-за этого хорошего расположения духа» [17; С. 20].

Индивид выстраивает свое поведение (социокультурные взаимодействия) в соответствии с ожиданиями группы. Он стремится соответствовать им, поддерживая свой имидж, свой ролевой статус в данной группе. При этом, как заметил И. Гофман, «...будучи исполнителями (*qua performers*), люди озабочены не соблюдением соответствующих стандартов и требований, а созданием правдоподобного впечатления строгого их выполнения» [Цит. по: 3; С. 29-30]. Эта обеспокоенность в большей степени внешним впечатлением, производимым ими на окружающих, нередко оформляется в своего рода двойные стандарты приличий: когда на публике, в обществе человек демонстрирует себя в соответствии с ожиданиями группы, а оставшись наедине (в

¹ Примером тому, очевидно, может служить феномен «новых русских», породивший своим культурным появлением множество анекдотов на тему воспитанности и образованности.

семье, в среде ближайших родственников), «забывает» о требованиях приличий и соответствующих формах поведения.

Любопытно, что в большей степени это характерно именно для европейцев (в т.ч. россиян), поскольку в европейском этикете наличие родственных связей ведет к смягчению, а то и вовсе отмене, целого ряда правил. Тогда как в культурах восточных народов наличие родовых связей может приводить к еще большей регламентированности поведения, введению дополнительных запретов, вплоть до полного или частичного запрета на общение с родственниками (так называемый «феномен избегания»). Так, например, Вс. Овчинников замечает: «Мы привыкли подчас больше следить за своим поведением среди посторонних, чем в кругу семьи. Японец же за домашним столом ведет себя куда церемоннее, чем в гостях или в ресторане. Он преспокойно раздевается до нижнего белья перед незнакомцем в поезде, но, если кто-то из родственников придет к нему домой с визитом, он станет поспешно одеваться, чтобы принять его в подобающем виде» [12; С. 41].

2. Сознательное (избирательное) отношение к предлагаемым этикетным образцам.

По классификации Р. Мертона эта позиция соответствует «инновации (обновлению)». Она характерна для тех индивидов, которые целенаправленно, самостоятельно систематизировали, отрефлектировали, выстроили свое отношение к этикету и сознательно, по выражению И. В. Мостовой, «способствуют «разложению культурных консервов» общества», или, по крайней мере, их «обновлению, инновации». Представляется, что это есть ни что иное, как интерпретативный уровень отношения к существующим образцам, возможность и способность их «аранжировки», выработки индивидуального стиля поведения. Мотивация же их исполнения может выражаться следующим образом: «Принимаю и исполняю, когда это разумно и целесо-

образно. Я сам определяю, что считать нормальным в данном случае». Примером тому может служить Ф. И. Тютчев, который, по свидетельству современников, всю жизнь оставался независимым, был сам себе властелином. Со всеми он был ровен, прост и самобытен [15; С. 165]. Об этом же писал и лорд Честерфилд, сравнивая истинную воспитанность с некоей невидимой линией. «Переступающий ее, становится нестерпимо церемонным, недостижимый – невольнительно рассеянным, небрежным. Тонкость состоит в том, что воспитанный человек знает, когда следует и пренебречь правилами этикета, чтобы соблюсти хороший тон» [17; С. 58].

II. Полное неприятие (отрицание). Как и предшествующие варианты, оно может включать в себя две позиции.

1. Стихийное (неосознанное) отрицание существующих этикетных образцов.

Это отношение есть проявление *негативизма*, возникающего, как правило, в результате неумения, незнания, неудачного опыта взаимодействия в данной социокультурной группе с более «продвинутыми» ее представителями. Как защитная реакция собственного достоинства возникает позиция – «не умею и не хочу, не буду». Индивид испытывает морально-психологический дискомфорт в этикетных ситуациях, неуверенность в себе и своих действиях, то есть все то, что сопровождает процесс отчуждения. Это как раз тот случай, когда этикет не только охраняет и культивирует достоинство («самость») людей, но и конспиративно искажает, угнетает его. Следствием чего и является негативизм, напряженность. В соответствии с классификацией Р. Мертона, это позиция «ретретизма (ухода от жизни)», позиция человека, который «находится в обществе, но не принадлежит к нему» [9; С. 305].

2. Сознательное (целенаправленное) отрицание этикетных образцов.

Эта позиция близка к той, которую Р. Мертон обозначил как «мятеж». Это осознанная, целенаправленно вы-

строенная позиция нонконформизма и нигилизма: сознательное обличение и отрицание «ложности и лицемерности» всех общественных приличий («весь мир насилия мы разрушим!»).

П. А. Кропоткин в статье «Нигилизм и нигилисты» ярко и точно демонстрирует эту позицию. Он пишет: «Прежде всего, нигилизм объявил войну так называемой условной лжи культурной жизни. Его отличительной чертой была абсолютная искренность... Нигилист... улыбается лишь тем, кого он рад был встретить. Все формы внешней вежливости, которые являются одним лицемерием, претили ему. ... Он отказался от условных форм светской болтовни и выражал свое мнение резко и прямо, даже с некоторой аффектацией внешней грубоватости... Нигилист желал прежде всего видеть в женщине товарища, человека, а не куклу, не «кисейную барышню». Молодой человек, – подчеркивает П. А. Кропоткин, – пальцем не шевельнул бы, чтобы подвинуть барышне чашку чая... Он абсолютно отрицал те мелкие знаки внешней вежливости, которые оказывались так называемому слабому полу. ... Он демонстрировал нескрываемое отвращение ко всякому проявлению театральности» [4; С. 404-410].

В итоге же, эта позиция все равно приводит к построению новой системы

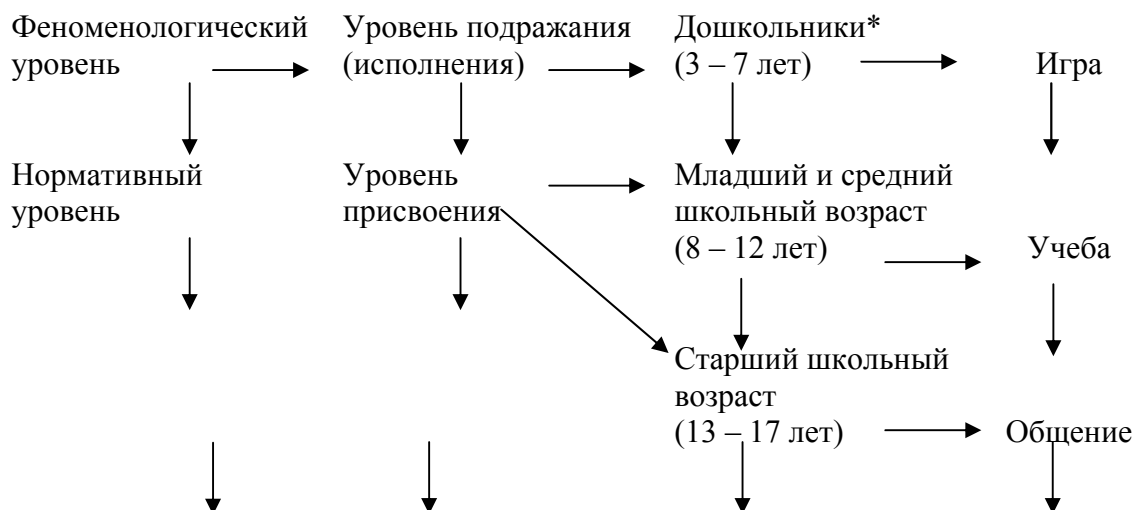
приличий, нового этикетного кодекса («новой камеры», по выражению Ст. Ежи Леца) в виде своеобразной субкультуры (контркультуры).

И история российского нигилизма это подтверждает. «В результате, – как замечает А. С. Франц, изучающая историю нигилистических нравов в России, – терпеливость превратилась в нетерпение, тактичность – в грубость. Отсутствие вежливости и даже хамство стали признаками «хорошего тона» [15; С. 300]. Эти «новые» нравы и приличия демонстрируют беспардонность, хамство, обеднение словарного запаса, засоренность речи матом. А. С. Пушкин в свое время назвал такое стремление сознательно и демонстративно нарушать правила этикета «холопством» и «лакейством» [11; С. 127].

В целом же, рассматривая возможные варианты дистанцирования (девиации) индивидов от этикетных образцов, нельзя не согласиться с Р. Мертоном, который писал: «Лица могут переходить от одной альтернативы к другой по мере того, как они вовлекаются в различные виды социальной деятельности. Эти категории относятся к адаптации личности к определенной роли в специфических ситуациях, а не к личности *in toto* (в целом – лат.)» [9; С. 305].

Схема 1

Взаимосвязь уровней овладения этикетом с возрастной периодизацией и ведущими видами деятельности



ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

По классификации Р. Мертона	«Подчинение»	Нет	«Ритуализм»	«Инновации (обновление)»	«Ретретизм (уход от жизни)»	«Мятеж»
-----------------------------	--------------	-----	-------------	--------------------------	-----------------------------	---------

ЛИТЕРАТУРА

1. Баразгова Е.С. Американская социология. Екатеринбург: Деловая книга, 1997.
2. Большой толковый социологический словарь (Collins). Т.2. М.: Вече, АСТ, 1999.
3. Кравченко Е.И. Эрвин Гоффман. Социология лицедейства. М.: МГУ, 1997.
4. Кропоткин П.А. Этика: Избранные труды. М.: Политиздат, 1991.
5. Лебедева Н.М. Введение в этническую и кросс-культурную психологию. М.: Ключ-С, 1999.
6. Леонтьев А.Н. Избр. психол. произв. В 2-х тт. Т.1. М.: Наука, 1983.
7. Люшер М. Сигналы личности: ролевые игры и их мотивы. Воронеж: НПО «МОДЭК», 1993.
8. Маркс К. Соч. Т. 16.
9. Мертон Р. Социальная структура и аномия // Социология преступности. Сб.ст. М.: Прогресс, 1966.
10. Мостовая И.В. Социально расслоение: символический мир метаигры. М.: Механик, 1996.
11. Муравьева О.С. Как воспитывали русского дворянина. СПб.: Журнал «Нева», 1999.
12. Овчинников Вс. Ветка сакуры // Роман-газета, 1987. - № 3 (1057).
13. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь современного русского языка. М.: Азъ Ltd., 1992.
14. Фельдштейн Д.И. Психология развития личности в онтогенезе. М.: Педагогика, 1989.
15. Франц А.С. Российские нравы: истоки и реальность (Азбука этического плюрализма): Учеб. пособие. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.
16. Хайнц А. Интеракция, идентичность, презентация. Введение в интерпретативную социологию. Пер. с нем. СПб.: Изд-во «Алетейя», 1999.
17. Честерфилд Ф. Письма к сыну. М.: Знание, 1991.
18. Эльконин Д.Б. К проблеме периодизации психического развития в детском возрасте // Вопросы психологии. 1971. № 4.

Д. Ю. Порозова

Екатеринбург

ГЕШТАЛЬТ КАК ОСНОВА ВИЗУАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ*

Статья подготовлена в рамках федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013. Государственный контракт № 14.740.11.1117.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: гештальт, визуальное, визуальный образ, визуальное восприятие.

АННОТАЦИЯ: Визуальное играет доминирующую роль в жизни современного человека, определяя его восприятие, деятельность, чувственное и эмоциональное, а также и творческое наполнение. Автор описывает основные подходы к изучению визуального, среди которых гештальт рассматривается в качестве основы визуального восприятия. Гештальт-исследования оказываются важны не только при описании мыслительной деятельности в процессе восприятия визуальных образов, но и при характеристике творческого акта художника.

D. Y. Porozova

Yekaterinburg

GESTALT AS THE BASIS OF VISUAL PERCEPTION

KEY WORDS: gestalt, visual, visual image, visual perception.

ABSTRACT: Visual plays a dominant role in modern life, defining his perception, activity, sensory and emotional, as well as creative content. The author describes the main approaches to the study of visual, including Gestalt seen as the basis of visual perception. Gestalt studies are important not only in the description of mental activity in the perception of visual images, but also to characterize the creative act of the artist.

Культура делает себя узнаваемой с помощью визуальных образов и знаков, ей присущ особый визуальный код, по которому человек может легко сориентироваться как в пространстве, так и во времени. Сегодня мы видим рекламу по телевизору, в журналах, на билбордах и различных плакатах.

«Ничто не изменило жизнь XX века так, как видеократическая революция, которую начал кинематограф, подхватил телевизор и завершила электронная медиа. За сто лет видеократия перекроила геометрию и оптику нашего мира. Торжество видеобразов над словом означает, что впервые за последние три тысячи лет найдена альтернатива письменности. Мир снова стал таким, каким он был

раньше – он не впереди – он вокруг нас. Наша вселенная изменила свою конфигурацию, из царства линейной перспективы, навязанной нам печатным словом, мы попали в сферу – в архаическую сферу устной, дописьменной культуры» [3], – так известный журналист А. Генис ответил на вопрос о наиболее значимом событии XX века.

И. Бакштейн в своем докладе «Историчность визуального» на конференции по визуальности в РГГУ., М., 26-28 ноября 2003 г. предложил считать визуальное основным принципом современной эстетики. Он говорит, что художественность заключается в том, что не визуализированное становится визуализированным. Визуальное восприятие и визу-

альные образы изменили нашу современную культуру.

Раньше визуальное восприятие считали фазой, которая подготавливает мышление, на последних этапах которого проявляется мыслительный процесс. Наглядно-зрительный этап толкуется как одна из ступеней, ведущая от пассивной перцепции к активно-преобразующей мыслительной деятельности. Мышление связывается со сферой абстрактно-понятийного логико-вербального выражения.

Есть противоположная трактовка ментальных процессов, которые основываются на достижениях представителей гештальтпсихологии, в чьих трудах гештальт – это целостное объединение элементов психической жизни, не сводимое к сумме составляющих его частей.

Анализом визуального занимались антропологи, искусствоведы, психологи, семиотики, философы. Мы предлагаем рассмотреть анализ визуального через психологию. В частности гештальтпсихология (от нем. Gestalt – целостная форма или структура) – теория восприятия, которая была популярна в начале XX века в Германии. Она возникла из исследований восприятия. В центре её внимания – характерная тенденция психики к организации опыта в доступное понимание целое.

Фундаментом для исследования сферы визуального послужили труды Р. Арнхейма, основывавшегося на теории гештальтпсихологии, и заложившего основы современного знания о визуальном восприятии. Р. Арнхейм считает, что визуальное восприятие – это не пассивно-созерцательный акт, который ограничивается лишь репродуцированием объекта, но также сложная ментальная работа, включающая в себя и продуктивные функции сознания, приводящие к созданию визуальных моделей. Процессы, которые приписывают мышлению, свойственны и элементарному восприятию и предполагают чувственную основу. Восприятие и мышление образуют «контин-

уальное пространство познания, распространяющиеся от непосредственного чувственного восприятия до самых общих теоретических конструктов» [2]. Из этого Р. Арнхейм делает вывод, что мир, который мы зрительно воспринимаем, образован в результате многих сложных операций, происходящих в нервной системе наблюдателя прежде, чем наблюдатель придет к его осмыслению: «Восприятие без мышления бесполезно, мышление без восприятия не смогло бы размышлять» [2].

Мир, который мы воспринимаем, не может быть раздроблен до бесконечности, он представим посредством целостных гештальтов («конфигураций») в 30-ые годы XX века эта теория была подтверждена М. Вертхаймером, В. Кёлером и К. Кофкой. Исследователями было выявлено четыре принципа гештальта.

Во-первых, авторы выступили против концепции эмпатии, перенесли акцент с сознания воспринимающего субъекта на свойство самого воспринимаемого объекта. Гештальтпсихологи особо внимательно отнеслись к искусству: они выработали гипотезу, согласно которой, художественная форма в себе воплощает фундаментальные структуры человеческих эмоций, и это определяет ее базисную функцию – «опознание» этой структуры.

Во-вторых, первичным являются целостные структуры – то есть гештальты. Им присущи собственные характеристики и законы. У восприятия есть несколько свойств: константы, фигура и фон – они вступают в отношения между собой и образуют новое свойство. Это и называется гештальт, качество формы. Упорядоченность и целостность восприятия зависит от следующих принципов: *близость* – стимулы, которые расположены рядом, воспринимаются вместе; *схожесть* – стимулы, которые схожи по размеру, цвету и очертаниям, форме и они воспринимаются вместе; *целостность* – восприятие имеет тенденцию к целостности и упрощению; *замкнутость*

– отражает тенденцию завершать фигуру, и в конце она приобретает полную форму; *смежность* – стимулы близки во времени и пространстве. Смежность может предопределить восприятие, тем самым одно событие вызывает другое; *общая зона* – принципы гештальта формируют повседневное восприятие, предвосхищают мысли и ожидания, руководят нашей интерпретацией ощущений.

В-третьих, методологической базой гештальтпсихологии послужили идеи «критического реализма» и положения, которые развили Э. Герингом, Э. Махом, Э. Гуссерлем, И. Мюллером, считавших что физиологическая реальность процессов в мозге и психическая и феноменальная, связаны друг с другом, связаны отношениями изоморфизма. Основным законом группировки отдельных элементов гештальтпсихологи выбрали закон прегнантности как стремления психологического поля к образованию наиболее устойчивой группировки элементов в целостные гештальты: фактор близости, фактор сходства, фактор хорошего продолжения, фактор общей судьбы.

В-четвертых, в основе лежат исследования зрительного восприятия, которые доказали, что люди склонны воспринимать окружающий мир в виде упорядоченных целостных конфигураций, а не отдельных фрагментов. На базе этих исследований были сформулированы два принципа гештальт-психологии: *принцип взаимодействия фигуры и фона* – каждый гештальт воспринимается как фигура, которая имеет четкие очертания и выделяется в данный момент из окружающего мира, представляющего собой по отношению к фигуре более размытый и недифференцированный фон. Гештальтпсихологи утверждали, что формирование фигуры означает проявление интереса к чему-либо и сосредотачивает внимание на объекте с целью удовлетворения возникшего интереса. *Закон прегнантности, или равновесия* – человеческая психика стремится к максимальному состоянию стабильности. Выделяя фигуру из

фона, люди придают ей «удобоваримую» форму. Форма эта характеризуется простотой, регулярностью, близостью и завершенностью. Данную фигуру с критериями называют «хорошим гештальтом».

Эти два принципа были дополнены теорией научения К. Кофки и концепцией энергетического баланса и мотивации К. Левина и введенным последним принципом, согласно которому первостепенным фактором является не содержание прошлого опыта, а качество опознавания актуальной ситуации. Далее была разработана теория цикла контакта, которая впоследствии стала базовой моделью всех практикоориентированных подходов в гештальтпсихологии.

Эта модель включала в себя процесс взаимодействия индивида с фигурой, т.е. от момента возникновения спонтанного интереса до полного его удовлетворения и включает в себя шесть стадий:

- *ощущение* – спонтанный интерес к объекту имеет смутный характер, неопределенное ощущение, беспокойство и вызывает тем самым, начальное напряжение. Необходимо понять и конкретизировать источник ощущения, сосредоточить внимание на вызвавшем его объекте;
- *осознание* – необходимо насыщение фигуры значимым содержанием, ее идентификации и конкретизации;
- *энергия* – в процессе опознавания происходит мобилизация энергии, которая связана с изначально возникшим напряжением и необходимой для сосредоточения и удержания внимания. Если выделенная и осознанная из фона фигура окажется значимой для субъекта, то интерес стимулируется, напряжение возрастает, и приобретает характер «заряженной энергией озабоченности». Энергия системы достигает своего пика, фигура в субъективном восприятии максимально «приближена» к индивиду;
- *действие* – индивид переходит от собственного восприятия или перцептивного поведения к воздействию

на вызвавшую интерес фигуру, и это должно привести адаптации последней в физическому или психологическому «присвоению» или ассимиляции;

- *контакт* – на вызвавшую интерес фигуру направлено действие и возникает максимально насыщенное переживание, в нем интегрируются впечатления, которые получены от сенсорного осознания и моторного акта;
- *разрешение* – финальная стадия разрешения, она предполагает рефлексивность опыта, который получен на стадии контакта, на его интеграцию на внутриличностном уровне.

Таким образом, главное достижение гештальтпсихологов заключается в том, что они выдвинули идею целостности образа, свойства которого не сводятся к сумме свойств элементов, т.е. восприятие не сводится к сумме ощущений: свойство фигуры, которую мы видим, не описывается через свойства ее частей.

Восприятие носит целостный характер и основывается на гештальтах. Факты восприятия объясняются не только объектами восприятия, но и врожденной имманентной структурой феноменального поля, действием электрических полей головного мозга. Р.И. Грегори говорит: «Психологи – гештальтисты считали, что внутри мозга имеются картины. Они представляли восприятие как модификацию электрических полей мозга, эти поля копируют форму воспринимаемых объектов» [4. С. 81].

Гештальтпсихологи верили в существование внутри мозга картин. Р. Арнхейм заменил это понятие на визуальные модели. Визуальное, по Арнхейму, – это структурные принципы, на котором строится художественное восприятие. Визуальное понятие может проявится следующим образом: во-первых, как перцептивное понятие, во-вторых, как изобразительное понятие. С помощью первых художник воплощает свою мысль в искусстве. По Р. Арнхейму, фантазия художника должна деформировать

действительность: «Сущность искусства заключается в единстве идеи и ее материально воплощения. Современное искусство не является материалистическим. Некоторые из его представителей подвержены фатальному расколу между идеей и ее конкретным воплощением. В частности, некоторые «абстракционисты» принижают значение своих принципов и достоинство своих произведений, утверждая, что заинтересованы только в чувстве удовольствия, своих принципов и достоинство своих произведений, утверждая, что заинтересованы только в чувстве удовольствия, получаемого от «формальных отношений». Те художники, для которых круги, кубы и другие геометрические фигуры являются всего лишь «щекоткой» для нерв, уподобляются продавцами автомобилей, для которых машина – всего-навсего подлежащее продаже средство передвижения. Подобные примеры говорят об отходе не только от самого объекта, но и от его смысла» [1. С. 136].

Многие, кто были в художественном музее, иногда не могут отнести экспонаты к произведениям искусства. Для них, экспонат – это бессмысленные комбинации красок, линий, отражение реального мира. Р. Арнхейм говорит следующее: «Всем нам знакомы те редкие унылые часы, проведенные в музеях и художественных галереях, когда мы видим повсюду стоящие и висящие в нелепом молчании экспонаты, похожие на брошенные после вчерашнего спектакля костюмы. Зритель не готов здесь отреагировать на «динамические» достоинства форм и красок, хотя физически экспонат находился в зале и его можно увидеть, произведение искусства тут нет» [2].

Для художника важен богатый художественный опыт для создания его визуального образа. Если у художника недостаточно наблюдений, у него мало опыта и знаний – могут возникнуть препятствия и в творчестве. В процессе написания картины у художника, возникают бессознательные, скрытые изображе-

ния, и они могут стать фактором возникновения у художника ассоциативных связей, ведущих к формированию визуализируемого внутреннего образа картины.

Визуальные стимулы живописного произведения способны вызвать у зрителя различные реакции: психофизиологическую, поведенческую и личностную. На визуальном пространстве картины мы можем видеть совокупность информационных элементов. Зрителем в художественных произведениях воспринимаются скрытые «подсознательные» стимульные слои, которые воспринимаются без какого-либо участия сознания, это является одной из особенностей потока визуальных стимулов.

Эти скрытые слои художественного изображения создаются неосознанно художником, они могут им даже не восприниматься. Скрытые слои определяют чувство удовлетворения от проделанной

работы, и самое главное – то, что они представляют собой мощный стимул для художника в его дальнейшей художественной деятельности. Большинство картин со скрытыми слоями, создавались художниками в состояниях измененного сознания.

Рассмотрение визуального как феномена культуры, к которому обращено пристальное внимание исследователей по причине его доминирования в современных социокультурных условиях, требует от исследователей не просто комплексного подхода, но и особой методологии. Обращение к гештальт-исследованиям выглядит как закономерное при анализе собственно процессов восприятия, на основе которого происходит и дальнейшее осмысление визуального и визуализированного образом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие ; сокр. пер. с англ. В.Н. Самохина, общ. ред. и вст. ст. В.П. Шестакова. М.: «Прогресс», 1974.
2. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/arnh/05.php
3. Генис А. Вавилонская башня: Искусство настоящего времени. М.: «Независимая газета», 1997. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/genis4-5.html>
4. Грегори. Р. Глаз и мозг. Психология восприятия. / Пер. с англ. М.: Прогресс, 1970.

Н. А. Симбирцева

Екатеринбург

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА: К ВОПРОСУ О СУБЪЕКТЕ*

Статья подготовлена в рамках федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013. Государственный контракт № 14.740.11.1117.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: интерпретация, текст культуры, городское пространство, визуальное, фланер, фланер-интерпретатор.

АННОТАЦИЯ: В статье рассматривается практика интерпретации текстов городского пространства. Подчеркивается значимость визуального как основного источника информации. Автором статьи ставится вопрос об образе интерпретатора (субъекте) реальности в современных социокультурных условиях.

N. A. Simbirtseva

Yekaterinburg

INTERPRETATION OF URBAN SPACE AS TEXT: THE PROBLEM OF SUBJECT

KEY WORDS: interpretation, text of culture, urban space, visual, flaneur, flaneur as interpreter.

ABSTRACT: The article discusses the interpretation practice of the urban space as text. The importance of the visual as a primary source of information is also emphasized. The author raises the question of the image of the interpreter (the subject) to the reality of contemporary social and cultural conditions.

В процессе прочтения текста культуры как формы наблюдения за «живой реальностью» происходит ее узнавание, а затем и осмысление ее фрагментов. Отметим, что культурной памятью обладает тот образ культуры (историко-культурное событие, визуальный и визуализированный образ, социально-культурное, политическое изменение), который был запечатлен в сознании переживших его участников и современников. Затем – транслировался непосредственным потомкам в процессе вербальной и невербальной коммуникации через текстовые и/или визуальные образы, устную форму, реставрировался или реконструировался в последующих поколениях, подвергался

проверке и коррекции посредством методов исторической критики.

Современное городское пространство настолько насыщено образами и знаками визуального порядка, что следует говорить о выстраивании своеобразной парадигмы их интерпретации. Возникает и естественный вопрос об образе самого интерпретатора: каков он, субъект и/или объект визуальных коммуникаций? И соответственно – в чем специфика современного производителя и/или потребителя визуальных практик?

Фланирование как одна из исторически сложившихся форм интерпретационной деятельности на сегодняшний день имеет свои особенности: образ фланера сопрягается с образом интерпретатора,

внимание которого сосредоточено на интересном и значимом в процессе прогулки. Его глазом воспринимаются улицы, дома, кварталы, лица людей, детали их одежды, манер и поведения; его ухом слышатся шумы и звуки. Голосом и словом фланера-интерпретатора все это начинает звучать и жить своей особой жизнью на страницах публицистических статей, зарисовок, эссе, книг, гравюр, картин.

В. Беньямин, говоря о фланере как новом социальном типе XIX века, отмечал такую особенность городской культуры, как ее визуализация. Опираясь на социологическое исследование городского пространства, сделанное Г. Зиммелем, В. Беньямин характеризует специфическую черту городского образа жизни: «В этом заключается нечто примечательное для социологии большого города. Взаимоотношения людей в больших городах <...> отличаются ярко выраженным перевесом активности зрения над активностью слуха» [1; С. 83]. Визуальные коммуникации в городском пространстве оказываются доминирующим способом социального взаимодействия. Прочтение визуальных текстов, представляемых в виде сформированных виртуальных миров различного масштаба, ориентировано на рецепцию «мира медиа», «мира рекламы», «мира моды», «мира кожи», «мира паркета», «мира меха» и т.п. И, как пишет Н. Е. Покровский, эти миры «становятся для массового потребителя первостепенными и более важными, чем сами товары, факты и люди» [8; С. 12].

Действительно, восприятие сконструированных, виртуальных миров становится возможным благодаря визуальности, которая сегодня по степени воздействия на человека более доходчива, более впечатляюща, более захватывающа, нежели, к примеру, аудиальность. Информация, содержащаяся в визуальном образе, нередко имеет элемент принудительности и навязчивости, так как нельзя перемещаться в пространстве и видеть только то, что хочется. Преимущество фланера-интерпретатора в совре-

менном мире заключается в способности фиксировать в процессе передвижения по улицам города свой взгляд на мире вещей и мире людей, что дает возможность выявлять смысловые особенности внутренних феноменов. Следует отметить, что зримая телесность улавливается фланером на сознательном уровне в том случае, если она соотносится с его переживаниями, мыслями, чувствами. Но иногда выхваченные из реальности образы могут «жить» в подсознании до определенного момента и «вспыхнуть» при возникновении ассоциативного ряда.

Говоря о репрезентации текста культуры в практике фланирования, следует помнить, что это специфически организованное информационное поле, наполненное смыслами и подвергающееся рефлексии на уровне анализа и интерпретации в антропологическом измерении в процессе социальной коммуникации и собственно в актуальных практиках современности. Фланер-интерпретатор имеет дело с открытым для прочтения текстом культуры, требующим осмысления в культуре и соотнесения с конкретным пространственно-временным континуумом, который, как правило, идентифицируется с местом и временем проживания фланера.

А. Желнина определяет фланеров настоящего времени как людей, идущих медленно, ни с того ни с сего останавливающихся, чтобы разглядеть лепнину на фасаде, дизайн таблички на остановке автобуса или туристов в открытом кафе. И это, по ее словам, становится неизменным и необходимым элементом жизни любого мегаполиса, любого настоящего города [4]. Изменились пространственные и временные характеристики. Сущность фланирования подверглась коррективам в соответствии с запросами эпохи: наблюдателей и созерцателей можно встретить в торговых центрах и комплексах. При этом они не выглядят странно, когда рассматривают других посетителей или разглядывают витрины. Интересными для фланеров оказываются и публич-

ные места: бульвары, пешеходные зоны, скверы и парки – места, где публичность стала уже давно условной, а границы личного пространства легко проницаемы.

А. Желнина отмечает анонимизацию городской жизни: «Повседневные наблюдатели, фланеры, туристы в родном городе, они превращают рутину и обыденность в объект наслаждения – эстетического, визуального, а каждого из прохожих – посторонних, чужаков – в объект неподдельного интереса. Зачем и почему? Эти вопросы можно задавать кому угодно, только не фланерам. Фланирование – игра, развлечение, искусство, неприметное творчество. В то же время, фланирование – странный, тихий, но действенный протест против всеобщей суеты и погони за результатом, которым подчинена сегодняшняя городская культура. Остановиться, не спешить, смотреть на то, что, как будто, не стоит внимания, серьезно изучать несерьезное могут позволить себе все, но почему-то удается это не каждому» [4].

Современный житель мегаполиса осуществляет практику фланирования в большинстве случаев в ситуации ожидания кого или чего-либо, если вдруг возникает свободное время, требующее заполнения. И в этом случае глаз «цепляется» за происходящие вокруг «мелочи»: одежду, в которую одеты окружающие, их жесты и позы, а иногда интерес вызывает походка пешехода, маневры водителей, внешний вид и состояние автотранспорта, вывески и витрины магазинов. Наблюдатель растворяется в городской суете...

Е. Ю. Булыгина и Т. А. Трипольская в ходе проведения лингвокультурологического анализа семиотического наполнения категории «город» в разных языковых картинах мира дифференцируют и классический образ фланера как человека, который осваивает городского пространство в зависимости от места проведения времени и рода деятельности: «Современное представление о фланере и о городских прогулочных локусах существенно изменилось: фланера-наблюдателя потеснили

фланер-турист, фланер-потребитель, фланер-тусовщик (в каждом городе есть свой «брод»), фланер-«шопингер» (человек, который, гуляя по городу, попутно делает какие-то покупки, не нацеливаясь изначально на шопинг), фланер, совершающий прогулку для здоровья <...> и фланер по виртуальному пространству. <...> Эти типы фланеров связаны с особым городским пространством: парки, сады, бульвары – для любителей моциона; людные улицы, проспекты, бульвары – для наблюдателей и созерцателей городской жизни; торговые улицы, ряды, пассажи – для любителей шопинга; площади, клубы, кафе – для «тусовщиков»; городские достопримечательности – для туристов, и, наконец, Интернет – для виртуальных фланеров» [2; С. 320].

Современные социологические исследования, в которых представлен феномен визуального, отражают вопросы, связанные с познанием и пониманием социального мира в единстве социальной теории и навыков практической деятельности. Например, принцип социологической генерализации как выход за пределы наивной и обыденной созерцательности и перехода к аналитике социальной реальности основной для понятия «Sociological imagination», введенного Ч. Р. Миллсом [7]. Визуальный и визуализированный образ практически всегда имеет множество интерпретаций. В силу субъективного восприятия (от особенностей зрения до мировоззренческих основ, творческих способностей и интеллектуального развития личности) фиксация зрительных феноменов имеет сугубо индивидуальный характер. Сведение частных к общему знаменателю в процессе коллективного обсуждения и анализа позволяет говорить о складывающемся социально-культурном феномене – визуализации.

Принцип фланирования приобретает не только существенную значимость в современных практиках, но и профессиональную ориентированность в сфере образования: «Социология вне социологического воображения невозможна, это основа социологии как профессии. Визу-

альная дидактика рассчитана на развитие социологического мышления студентов и ставит своей целью научить максимально полно использовать визуальные средства для анализа окружающего мира. Будущие социологи с помощью фотофиксации внешних признаков тех или иных явлений учатся тому, как распознавать глубинные тенденции жизнедеятельности общества» [8; С. 14]. В приведенном примере визуальный текст – фотография – выступает в качестве основного источника информации. Но «подглядеть», уловить момент и зафиксировать его становится возможным только благодаря наблюдательности и в то же время сноровке фотографа: остановленный миг, запечатленный в образе, становится уже фактом истории. «Фотография, – по словам М. Лэнгфорда, – это доказательство подлинности, своего рода копия происходящего, камера – это записная книжка» [6; С. 6]. Фрагмент реальности, выхваченный фотографом, приобретает жесткие «рамки» фотографии. И это есть проявление власти человека над временем.

Фотограф как интерпретатор реальности уже своим действием создает текст, требующий прочтения на различных уровнях: понимания, комментария, надписи, т.е. создания традиционно понимаемого текста. Современная фотография – это не просто фиксация изображения. В ней всегда оказываются дополнительные смыслы, заложенные как автором, так и самой реальностью. Фотохудожник А. Китаев, говоря о некоей отстраненности от мира и сосредоточенности на внутренних мыслях и образах, отмечает, что «человек, занимающийся фотографией как творчеством, гораздо больше времени проводит в наблюдениях и размышлениях, чем в процессе съемки» [5; С. 173].

Иногда фотограф, «подглядывающий» за городской реальностью с помощью фотокамеры, воссоздает такой визуальный образ повседневности городской культуры, который не совпадает с ее «официальным» образом, зафиксирован-

ным в виде макета на столе у архитектора: «в прозрачный текст спланированного города вторгается город кочевой, город метафорический» [3; С. 82].

Субъективные впечатления, лежащие в основе исторических экскурсов и семиотического анализа городского пространства, в исследованиях французского историка и социального философа М. де Серто приобретают методологическую значимость. Прогулка по городу, всматривание в его жизнь, наблюдения за городскими практиками – это своеобразная «история шагов», которые представляют собой бесконечность, не разложимую на последовательности. Шаги, по словам М. де Серто, «не поддаются статистике – у каждого свой голос, своя манера осязательного движения. Их оглушительная масса – это коллекция неисчислимых индивидуальностей. Благодаря шагам точки соприкасаются и пространства обретают плоть. В сущности, движения пешеходов образуют одну из тех «реальных систем», из которых складывается город. Шаги не локализованы в пространстве, но, скорее, сами продуцируют его. <...> Конечно, движения ног можно проследить, фиксируя на картах их следы (тропы, там – проторенные, здесь – еле заметные) и траектории (выбирается один маршрут и отвергается другой). Но эти видимые линии лишь отсылают (как слова), к отсутствию сказанного/пройденного. Каталоги маршрутов упускают то, что происходит на деле: сам акт хождения. Бродить, гулять, глазеть по сторонам – движение прохожих преобразуется в точки и линии на карте, и нашим глазам открываются лишь останки, размещенные в ахронии (nowhen) проекционной поверхности. Видимое (карта) скрывает породившее его действие; практики подменяются следами [3; С. 84-85].

Ассоциацией возникают поэтические строчки «Исторического романа» Б. Окуджавы: «Каждый пишет, как он слышит. // Каждый слышит, как он дышит. // Как он дышит, так и пишет»... «Лоскутное одеяло» реальности в его за-

вершенности и целостности – результат сочетания множества частных практик, проживаемых и воспринимаемых лично-стно. Фиксация объектов действительности (глазами, фотокамерами) всегда условна, если речь не идет о профессиональных фотографах, стремящихся запечатлеть образ достопримечательности в его историко-культурной, художественной значимости. Часто фотолюбители маркируют свое, индивидуально значимое видение пространства и образа города как текста: они снимают объекты, которые им кажутся наиболее значимыми, нежели официально признанные: скамейки, вывески, необычные указатели, клумбы. Включение себя и/или знакомых, друзей в создаваемую картинку реальности – это своего рода «приватизация» пространства, за счет которой оживает безличное пространство городской инфраструктуры.

Интерпретация текстов городского пространства в аспекте визуальной городской антропологии – интересная и перспективная практика научных исследований. В культурологии этот опыт представлен на уровне анализа историко- и социокультурных образов городского пространства: архитектуры, литературы, искусства, кино- и медиапродукции. Существенным является не только способ репрезентации жизненных практик, реалий и культурных форм современного города, но и вопрос о субъекте восприятия, а соответственно и о человеке, чьим глазом «прочитывается» текст городского пространства. Именно интерпретатор играет важную роль при конструировании образа города как в реальном, так и в ментальном и виртуальном измерениях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма / Пер. с нем. С. Ромашко // Беньямин В. Маски времени: Эссе о культуре и литературе / Сост. А. Белобратова. СПб.: Symposium, 2004.
2. Булыгина Е.Ю., Трипольская Т.А. Прогулки по европейскому городу: аллея, boulevard, promenade, alberato, passeggiata // Критика и семиотика. Вып. 14. 2010.
3. де Серто М. По городу пешком/ Пер. А.А. Космарского// *Communitas*. № 2. 2005.
4. Желнина А. Фланер // Социологические прогулки. Город ногами социолога. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.urban-club.ru/?p=12/> (дата обращения 02.08.2012)
5. Китаев, А. Субъектив. Фотограф о фотографии. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006.
6. Лэнгфорд М. Библия фотографии. М.: Эксмо, 2007.
7. Миллс Ч.Р. Социологическое воображение/ Пер. с англ. О.А. Оберемко; Под общ. ред. Г. С. Батыгина. М.: NOTA BENE, 2001.
8. Покровский Н. Е. Умение видеть и искусство понимать // Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования. М.: Логос, 2007.

Р. Ю. Порозов

Екатеринбург

ВИЗУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ В СОВРЕМЕННОМ ГОРОДЕ*

Статья подготовлена в рамках федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013. Государственный контракт № 14.740.11.1117.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: визуальная культура, практики, город, социокультурное пространство, коммуникация.

АННОТАЦИЯ: В статье рассматривается феномен визуальных практик в социокультурных условиях современного российского города. Отмечаются основные черты визуальных практик и их роль в жизни города.

R. Y. Porozov

Yekaterinburg

VISUAL PRACTICES IN CONTEMPORARY CITY

KEY WORDS: visual culture, practices, urban, social and cultural space, communication.

ABSTRACT: The article discusses the phenomenon of visual practices in social and cultural conditions of the modern Russian city. The main features of the visual practices and their role in the life of the city are also examined.

Июнь 2010 года. Один из Интернет-ресурсов Екатеринбурга сообщил, что власти города санкционировали проведение фестиваля уличного граффити «Стенография». Список поверхностей, которые были разрешены для дальнейшего украшения, не ограничивался исключительно жилыми постройками в спальных районах Екатеринбурга. Напротив, он был дополнен центральными улицами и знаковыми зданиями в сердце города: Цирк, Театр Эстрады, мост через реку Исеть, переход под Плотинкой и др. Всего должно было появиться около 50 локальных граффити. Эта новость могла еще удивить (в положительном или отрицательном значении данного слова) читателя два-три года назад. Однако сейчас такие мероприятия устраиваются в Екатеринбурге довольно регулярно и мало кого удивляют или возмущают. Последнее происходило в августе 2012 года под эгидой Свердловской железной дороги, которая таким способом

хотела показать «нелегальным райтерам», что можно вполне законно взаимодействовать с собственниками зданий и подвижного состава.

Фестивали граффити и стрит-арта (уличного искусства), которые ранее были уместны только в столичных мегаполисах (Москве и Санкт-Петербурге), проводятся и в других российских городах: Казани («Like It.Art»), Ростове-на-Дону (фестиваль уличного искусства «Макаронная фабрика»), Новосибирске (арт-фестиваль PIGMENT FEST) и др.

Каков внутренний смысл таких мероприятий? Является ли это только попыткой найти компромисс между двумя поколениями, как говорила Маргарет Мид – «культурой отцов» и «культурой детей»? Нам кажется, что причина подобных событий кроется в набирающей все большую силу тенденции – попытке города писать свою биографию.

Однако биографию можно писать по-разному. Тенденция, о которой мы упомянули, не в меньшей степени обусловлена проблемой намерения. Написание городом своей биографии – это осознанное намерение. Если ранее российские города в лице крупных общественных и/или политических групп всячески противились визуальной артикуляции контркультурных практик, элиминировали их из культурного пространства города, то в настоящее время между двумя сторонами заключен своего рода «мирный договор». Найденный консенсус, возможно, является признаком взросления российского нестоличного, города – зарождается осознание того, что город и его образ конструируются не только в результате принятия административных и властных решений, но также от практик, которые инициируют субкультуры.

Российские города только начинают понимать, что в качестве городского культурного капитала и ресурса могут выступать визуальные практики. В нашем понимании, под визуальными практиками следует понимать чувственную и предметную деятельность субъекта (человека или социальной группы), воздействующая на систему социальных и культурных отношений при помощи визуальных кодов. Исследователи визуальных практик Джиллиан Роуз и Дивия П. Толия-Келли (Gillian Rose & Divya P. Tolia-Kelly) точно и довольно емко отметили, что «практики – это то, что люди делают с вещами» («Practice is what humans do with things») [1; С. 3].

Если мы рассмотрим визуальную практику с точки зрения феноменологии, то она является своего рода инструментом или средством работы с городской реальностью. Субъект прибегает к визуальной практике для эвокации («вызывания, призыва») такого смысла, который рассматривается в качестве актуального. Подобной практикой субъект переносит смысл из разряда «идеально-концептуального» в разряд «материального». Т.е. практика является также и медиатором. Но данная

схема [идея субъекта] → [визуальная практика] → [материальное] очевидна и, более того, применима к различным культурно-историческим и конкретно-социальным реалиям. Существует ли в социокультурных условиях современного российского города особый характер функционирования визуальной практики?

Рассмотрим в качестве примера упомянутые нами ранее два российских города – Екатеринбург и Казань, которые последние несколько лет демонстрируют активное использование визуальных практик для развития образа города.

Эти города являются «благодатной почвой» для социокультурного анализа визуальных практик. Более того, эти города имеют ряд общих черт. Обоими городами выбрана общая тема стратегического развития – мегаполисная. И Казань, и Екатеринбург в XXI веке будут стремиться строить и позиционировать себя в качестве «мирового города». Вся логика дальнейшего социокультурного, политического, экономического развития будут подчинены данной теме. И визуальные практики будут репрезентировать и закреплять status quo.

Отечественный психолог Л.С. Выготский отмечал, что «центральной проблемой при объяснении высших форм поведения является проблема средств, с помощью которых человек овладевает процессом собственного поведения» [2; С. 783]. Если мы правильно понимаем высказывание психолога, то выбор в пользу тех или иных средств обусловлен характером процессов, которые происходят в культурной и социальной человечества, т.е. город выбирает тот инструмент для развития своего образа, который считает эффективным в конкретный момент истории.

«Визуальный поворот», произошедший в современной культуре, усилил и актуализировал роль медиа, которые не только активно влияют на зрительное восприятие человека, но вовлекают его в процесс культуротворчества. И так, специфической чертой визуальных практик в

социокультурных условиях современного российского города является их подчиненный характер по отношению к избранной городом стратегии развития

Почему данная черта является особенной? Возможно, это связано с доминирующим сегодня прагматизмом и некоторым цинизмом, ранее не свойственным для российских городов. Прагматика – это новое свойство для российского [нестоличного, регионального] города, который имел многовековую патерналистскую стратегию развития. XXI век, если и будет веком острой конкуренции, то, скорее, не государств и цивилизаций, а городов. Для подобной борьбы прагматизм является наилучшим оружием. Девизом современного российского города может стать высказывание: «Истинное то, что приносит практическую пользу моему городу».

Екатеринбург и Казань нам представляются интересными для проведения анализа современных визуальных практик, поскольку оба города обыгрывают одну и ту же тему, которую условно можно назвать «Город на границе Европы и Азии». Данная тема визуально представлена на различных уровнях бытия городов: властном, корпоративном, бытовом. Однако парадокс заключается в том, что оба города одновременно и соответствуют данной теме, и своим существованием ее отрицают. Поясним. Екатеринбург (и его окрестности) по праву географического положения, которое закреплено международными документами, находится на границе двух частей света. Горожанину и гостю города не составляет большого труда доехать до памятной стелы, которая сообщает об этом факте. Однако своим внешним видом (архитектурной застройкой, особенностями планировочной организации) город более похож на типичный европейский город, чем азиатский. Казань же находится в европейской части России примерно в 1000 км к западу от Екатеринбурга. Но с точки зрения плана выражения и особенностей городской ментальности, город может

откровенно претендовать на звание «Евразийский город России».

В Казани визуально репрезентированы две цивилизационные темы – христианство и ислам. Отмеченная парадоксальность (как несовпадение фактического и заявленного) позволяют теме успешно, на наш взгляд, существовать и реализовываться в Казани и Екатеринбурге.

Итак, для российского города визуальная практика – это попытка быть прагматичным и подстроиться под современные социокультурные и экономические реалии. Но, помимо вопроса, чем являются визуальные практики для современного города, не менее важным представляется следующий – что есть город, представленный посредством визуальных практик?

Визуальные практики – это отражение меры дозволенного в рамках конкретной городской системы. Естественно, эта мера имеет для города относительный (во времени) характер. Но не становится ли визуальная практика в определенный период времени манифестом в стиле «Urbi et orbi» или «Yes we can» (как это было в последнее президентской кампании в США)? Амбициозные заявки российских городов на проведение не только федеральных, но и международных мероприятий, не ограничиваются декларациями. Дальнейшая борьба за право стать такой площадкой приводит к тому, что город демонстрирует свою открытость и готовность к изменениям через визуальные практики. Визуальная практика является чем-то вроде производной от функции под названием «город, который хочет стать мегаполисом». Понятие «производная» характеризует скорость изменения функции в конкретной точке, функция – определяет зависимость некоторых величин относительно друг друга. Если российский город, который является региональным центром, претендует на звание «мегаполиса», ему необходимо совершать ряд мероприятий экономического, культурного, административного характера. Успешность мероприятий будет

свидетельствовать об уместности намерений. В этой связи визуальная практика послужит отражением динамики происходящих изменений в социокультурном пространстве города.

В 2011 году Екатеринбург заявил о желании участвовать в конкурсе на проведение Международной выставке в 2020 году. Для того чтобы победить в конкурсе, результаты которого будут объявлены в 2013 году, необходимо провести ряд мероприятий, доказывающие жюри о готовности и возможности города к данной выставке. Визуальные практики (см. Официальный сайт правительства Свердловской области: <http://www.midural.ru/news/exposition/100523/>), которые иницируют политики и общественность, должны убедить выборную комиссию, что Екатеринбург – это единственное из возможных мест для проведения Expo-2020. Перечислим примеры мероприятий, которые свидетельствуют о стремлении города принять международную выставку: флешмобы (с участием нескольких тысяч горожан), брендинг самолетов местных авиалиний логотипом в поддержку проведения ЭКСПО в Екатеринбурге, тематические выставки и конференции (например, в рамках Уральской индустриальной биеннале современного искусства – 2012).

Визуальные практики можно рассматривать как пример индекса социокультурной коммуникации, которая осу-

ществляется в пространстве города. Индекс в том смысле, что визуальные практики воспроизводят и указывают на специфику коммуникации. Частный случай такого индекса мы можем обнаружить, если проведем анализ концептуального наполнения тех или иных визуальных практик и их частотность в конкретном городе. Например, для современного Екатеринбурга уже является ожидаемым и частым проведение этнических и национальных праздников, которые собирают тысячи зрителей (Курбан-байрам, Сабантуй, Навруз, Канто Мацури (японский праздник бумажных фонарей), Гаилэ бэйрэме (татарский праздник семьи). Гости и жители города, которые не являются носителями данной культуры, считают это интересным и познавательным времяпрепровождением. Индексом (показателем) является и то, с кем и в сопровождении кого, они готовы посещать данные мероприятия: родными, близкими, друзьями.

Делая общий вывод относительно визуальных практик, необходимо отметить, что они являются для современного российского города, прежде всего, инструментом. Инструментом, который, во-первых, способствует развитию своего образа и позиционированию в современных социокультурных реалиях, а, во-вторых, возможность донести до других идею о своей уникальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Rose G., Tolia-Kelly D. P. *Visuality/ materiality: images, objects and practices* / by Gillian Rose and Divya P. Tolia-Kelly., [editors]. Ashgate Publishing, 2012.
2. Выготский Л.С. *Психология развития человека*. — М.: Изд-во Смысл; Изд-во Эксмо, 2005.

О. А. Асеева

Луганск, Украина

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ДИСКУРСА СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: концепт; дискурс; языковая картина мира; медиадискурс; интернетдискурс; массовая культура; гламур.

АННОТАЦИЯ: На основе изучения научной литературы, в статье предпринята попытка культурологического анализа дискурса массовой культуры. Очерчен дискурсивный портрет массового человека через интерпретацию ключевых концептов, преобладающих в языковой среде современного информационного общества.

O. A. Aseeva

Lugansk, Ukrainian

CULTUROLOGICAL ANALYSIS OF DISCOURSE OF MODERN UKRAINIAN MASS CULTURE

KEY WORDS: concept; discourse; language world; mediadiscurs; internetdiscurs; popular culture; glamour.

ABSTRACT: On the basis of scientific literature study the article analyzes discourse of mass culture from the culturological point of view. The discursive portrait of man of mass through the interpretation of key concepts, dominating in the linguistic environment of modern information society has been specified.

Когда слова утрачивают свое значение,
народ утрачивает свою свободу.

Конфуций

Стремительное развитие технических средств производства, развитие коммуникационных технологий в конце XX–начале XXI в. вызвали всеобщую информатизацию общества, на фоне которой современная культурная парадигма претерпевает значительные изменения. Информация стала масштабным, глобальным явлением действительности.

Сегодня массовая культура представлена разнообразием жанров (телевидение, кино, радио, массовое искусство, литература, глянцевого журналы, сеть Интернет, компьютерные игры), каждому из которых присущи своеобразные дискурсы, которые, в свою очередь, через средства массовой коммуникации ассимилируют в подсознание человека и «перекраивают» его под

свои потребности, манипулируя субъектом. Поэтому возникла настоятельная необходимость теоретического обоснования и осмысления феномена дискурса массовой культуры. Задачей нашего исследования является культурологический анализ дискурса массовой культуры и его воздействия на человека: формирование типа массового человека, определение особенностей языковой личности как субъекта дискурса массовой культуры, а также определение особенностей ценностной системы и коммуникативных стратегий дискурса современной массовой культуры.

Дискурс – понятие междисциплинарное, поскольку этот феномен рассматривается на стыке многих наук, в том числе научный интерес к его изучению проявляют специалисты разных сфер: лингвистика, философия, семиотика, культурология, психология, литературоведение, политология, исследова-

ния информационно-коммуникативных процессов, журналистика. В данной работе за основу берутся труды Н. Арутюновой, Г. Лебона, В. И. Карасика, А. П. Воеводина, А. А. Потебни, С. Баумана и др.

Термин «дискурс» приобрел распространение в лингвистике в 50-х годах XX ст. и к 1970-1980-м годам не отделялся от терминов «текст», «стиль», составляющими дискурса считались: «изложенные события, их участники, перформативная информация и "не-события", т.е. а) обстоятельства, сопровождающие события; б) фон, поясняющий события; в) оценка участников событий; г) информация, соотносящая дискурс с событиями» [12. С. 38]. Т. Ван Дейк разграничивает понятия текста и дискурса: дискурс – актуально произнесенный текст, а «текст» – это абстрактная грамматическая структура произнесенного. Дискурс – это понятие, касающееся речи, актуального речевого действия, тогда как «текст» – это понятие, касающееся системы языка [16]. Теорию дискурса в культурологической науке разрабатывал М. Фуко («Порядок дискурса», «Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности», «Археология знания», «Археология гуманитарных наук»). В «Новейшем философском словаре» А. А. Грицанова находим следующее определение дискурса: «Дискурс – сложное единство языковой практики и внешних к ней факторов (значимое поведение, проявляющееся в доступных чувственному восприятию формах), необходимых для понимания текста, т.е. дающих представление об агентах коммуникации, их установках и целях, условиях производства и восприятия сообщения» [7. С. 148]. Также в области изучения дискурса выделим следующих исследователей: И. В. Алёшина (2001, терминологический аппарат исследования дискурса), Л. В. Нестерова (2004, научный и художественный дискурс сексуальности), О. С. Попова (2005, рекламный текст и проблемы манипуляции), В. И. Степанов (2005, провокационный дискурс СМИ), А. А. Панкратова (2005, © Асеева О.А., 2012

логико-психологические компоненты дискурсии), С. В. Федорова (2007, технология создания политического дискурса). Среди украинских исследователей следует отметить: А. П. Онуфриенко (2000, дискурс национальной идентичности в творческом наследии Леси Украинки), К. С. Серажим (2003, дискурс в современном коммуникативном пространстве), Т. В. Гулак (2004, рекламный дискурс), И. Е. Победоносцева (2005, телевизионный дискурс), Г. В. Завражина (2008, речевая агрессия в политическом дискурсе), Н. М. Рудниченко, С. Я. Колтишева, С. В. Козак (2009-2010, дискурс масс-медиа), Н. Ковтун (2010, рекламный радиодискурс).

Цель данной статьи заключается в выделении эстетических ценностных доминант, которые формирует современная массовая культура, через призму дискурса. Дискурс современной массовой культуры рассматривается с точки зрения нравственности и гуманизма и аксиологического осмысления ценностей в языке. Однако «справедливости ради следует обратить внимание на то, что осознание эстетического чувства не обязательно осуществляется в вербальной форме. Невозможность дать словесное описание некоторого переживания вовсе не означает неосознаваемости этого переживания. Оно может быть выражено разнообразным дискурсом – графически, вокально, цветом, в форме мимики или телесного движения (жеста)» [4. С. 133].

Предметом исследования в данной работе выступает феномен массового человека, его ценности, идеалы, отношение к добру, злу, здоровью, богатству и бедности, к труду, отношения в семье, коллективе, социуме. Для создания дискурсивного портрета современного человека необходимо интерпретировать черты его характера прежде всего через слова, язык, то есть проанализировать языковую картину мира, ведь «за допомогою слова людина пізнає те, що вже було в її свідомості. Вона одночасно й творить новий світ з хаосу вражень, і збільшує свої сили для розширення

меж цього світу»¹ [9. С. 116]. В основу даного дослідження покладені наступні положення:

1) ціннісна картина світу в мові включає загальнолюдську і специфічну частину, при цьому специфічна частина цієї картини зводиться до різної номінаційної щільності об'єктів, різної оціночної кваліфікації об'єктів, різної комбінаторики цінностей;

2) ціннісна картина світу в мові реконструюється в формі взаємопов'язаних оціночних суджень, співвідносимих з юридичними, релігійними, моральними кодексами, загальноприйнятими судженнями здорового розуму, типовими фольклорними і відомими літературними сюжетами;

3) між оціночними судженнями спостерігаються відносини включення і асоціативного перетинання, в результаті чого можна встановити ціннісні парадигми відповідної культури (наприклад, з визначеного типу відносин до старших і молодшим можна вивести тип відносин до власності, до боротьби, до приватності);

4) в цінній картині світу існують найбільш значимі для даної культури значення, культурні домінуючі, сукупність яких і формує визначений тип культури, підтримується і зберігається в мові [5. С. 117].

В сучасному мовному просторі існує декілька типів дискурсу, В. І. Карасик виділяє наступні: інституційні (педагогічний, науковий, релігійний, побутовий, політичний, медичний), прагматичні (юмористичний, ритуальний) [5. С. 208], також існують рекламний, віртуальний, спортивний, діловий дискурс, PR-дискурс, Г. П. Чмиль виділяє «екранний дискурс».

¹ «С допомогою слова людина пізнає те, що вже було йому відомо. Він одночасно і творить новий світ з хаосу вражень, і збільшує свої можливості для розширення меж цього світу» – пер. з укр.

Для позначення дискурсивних форм, приймаємих в повсякденній мові сучасний людина, ми будемо застосовувати терміни «концепт», «культурний концепт», запропоновані В. І. Карасиком, оскільки «ціннісна сторона концепта вважається визначальною для того, щоб концепт можна було виділити. Сукупність концептів, розглядаємих в аспекті цінностей, формує ціннісну картину світу. В цьому складному ментальному утворенні виділяються найбільш суттєві для даної культури значення, ціннісні домінуючі, сукупність яких і формує визначений тип культури, який підтримується і зберігається в мові. Концепти формуються з безпосереднього емоційного досвіду людини. В ряду типів культурних концептів дуже перспективними для дослідження представляються категоріальні культурні концепти, концепти стереотипів поведінки, зафіксовані в семантиці різнорівневих мовних одиниць, і концепти-коди, в концентрованій формі представляють розподілення ціннісних значень» [5. С. 107, 188].

Розглянемо більш докладно деякі жанри дискурсу.

1. *Медиадискурс* (теле-, кінодискурс). Шоу-биз – це синтез яскравого зрелища, гри на публіку і атрибутів шикарної життя касты обраних – зірок шоу-бизнесу. Шоу-биз – це ще і гламурне представлення об аристократичному, світському образі життя. В ролі світських львиць і львів виступають кумири екрана, продюсери, модні дизайнери, топ-моделі, «багаті і дерзкі», успішні і рейтингові персонажі. Представлення в стилі шоу-биза часто присутують на екранах ТБ [10]. Прикладами такої поведінки є учасники телепередач «Програма максимум в Україні», «Невбачена правда о зірках», «Світська життя», «Прожектор-перісхилтон», «Роскошна життя», «Формула любові» і др. Присутуючі в студії або в кадрі – це т. н. гламурна еліта («гламурна тусовка»), комунікативні

акты в передачах такого рода сводятся к распространению слухов и домыслов (или настоящих событий частного (интимного) характера) о жизни известных людей для повышения интереса, расширение аудитории, повышения рейтинга программы или проекта.

Довольно часто телевидение предлагает программы, в которых «золушки» превращаются в «принцесс» («Модный приговор», «Снимите это немедленно», «Лишние 10 лет»), дискурс тела в них является ведущим. Человек, обычно женщина, передевается по совету ведущих, или занимается по специальной программе физических упражнений, и таким образом изменяет себя. На самом деле, это происходит только внешне, посредством знаков (одежда, макияж, прическа, изменение внешности из-за потери лишних килограммов), симулякров – в подсознании человека происходит подмена истинных ценностей мнимыми, не существующими, иллюзорными. Навязываемый стиль в одежде, причёске, украшениях, навязываемые стандарты веса (т. н. модельные размеры) не позволяют человеку критически отнестись к происходящему, закрывают путь к саморефлексии, к саморазвитию, к подлинным эмоциям. Именно эмоции «руководят» становлением индивидуальной психики и сознания. Эмоциональная окрашенность образов закладывает целесообразно необходимую систему ценностных смыслов-значений в картину мира, поддерживает культурно обусловленную и доминирующую систему ценностных доминант, устанавливает вектор движения как отдельного человеческого индивида, так и социокультурного развития в целом [4. С. 38]. В дискурсе современной массовой коммуникации прослеживаются знаки вербальной агрессии (бранные слова, обвинения, ирония, высмеивание (неудовлетворительные условия жизни в семье (телепроект «Меняю жену»)).

2. *Реклама*. Рекламные тексты вообще требуют отдельных исследований. Рекламный текст, движения, картинка являются факторами, стимулирующими к активным даль-

нейшим действиям (к поиску и приобретению товаров, услуг и пр.). Разрушая самобытные ценности, реклама навязчиво предлагает вкусы, стили поведения, увлечения. В рекламе традиционно используют: «повторяемость, нарочитую грубоватость, апелляцию к мнимым потребностям, связь с законами рынка, спроса и предложения» [15], являющиеся своеобразными средствами воздействия на сознание массового человека. В. И. Карасик определяет характерные черты рекламного дискурса: «резкое сужение тематики, упрощенность в подаче проблемы, употребление ключевых слов, простых, но выразительных образов, повторение лозунгов, тавтологичность» [5. С. 234]: «Не тормози – сникерсни!», «Отличный результат без переplat», «Время бежит – краска стоит», «Магия и приключения ждут вас», «Распакуй свое настроение».

3. *Новости*. События, которые освещаются в выпусках новостей, предлагаются зрителям (слушателям) в форме и интерпретации, соответствующей корпоративной политике канала, факты, не требуют критического осмысления, поскольку подаются с комментариями ведущего и с точки зрения комментирующего. Зритель (слушатель) является пассивным приемником «готовых» мыслей и выводов. Таким образом, СМИ формируют и направляют ход мыслей субъекта и влияют на его сознание. Ведущими концептами в этом жанре дискурса являются: «по мнению большинства», «эксперты оценивают (прогнозируют)», «по результатам проведенного опроса (исследования)».

4. *Юмор*. Важно отметить специфический черный юмор, который получил широкое распространение именно в наше время. [5. С. 87]. Ярким примером черного издевательского юмора служит телепередача «Очевидец. Самое смешное видео», где показаны казалось бы комические сюжеты, неловкие ситуации, но, если задуматься, эти «удары ниже пояса», «головокружительные падения», «уникальные смешные сюжеты» унизибельны, они пробуждают низменные

инстинкты, желание радоваться неудаче ближнего, что приводят к утрате способности к эмпатии.

5. *Печатные издания.* Пресса сегодня – это по преимуществу «гламурные» глянцевого журнала, на страницах которых представлена индустрия развлечений, досуга, моды, стиля жизни, отдыха, оборудования и отделки помещений, питания, воспитания «гламурных» детей, ухода за телом и пр. Российская исследовательница гламурного образа жизни О. Ф. Русакова считает, что «дискурс глэм-культуры строится на таких базовых концептуальных формулах, как «enjoy yourself», «бери от жизни все», «живи играя», «не бери ничего в голову», «не грузи ближнего своего», «я этого достойна», «стань звездой», «равнение на звезд», «жить хорошо, а хорошо жить еще лучше», «бренд всему голова», «имидж – все», «шагай в ногу с модой», «рейтинг» («горячая десятка», «большая пятерка» и т.д.), «топ-модель», «звезда», «VIP-класс», «люкс», «бренд» [10].

6. *Интернет- и компьютерный дискурс.* Интернет-дискурс – это процесс создания виртуального текста с целью целенаправленного воздействия на субъект общения, вместе с тем он (дискурс) является комплексом прагматических, психологических, когнитивных факторов взаимодействия участников коммуникативного акта. Лексика интернетдискурса разграничивается в зависимости от профиля общения – профессия, социальный статус, возраст, пол, цель общения (общение программистов, представителей молодежных субкультур, подростков, студентов, школьников, молодых родителей, женщин, мужчин, представителей политических сил). Поэтому языковое пространство сети Интернет является полидискурсивным, в нем достаточно часто представляются элементы технического компьютерного жаргона: клавиша (клавиатура), хомячок (компьютерная мышь), инет (Интернет), чатиться (общаться в Интернет-чате), винда (операционная система Windows), фотопоп (Adobe Photoshop), Король Дров (Corel Draw), также присутствует

© Асеева О.А., 2012

разговорный молодежный сленг, профессиональные и криминальный жаргоны: друшлять (прогуливать занятия), днюха (День рождения), супер / клево (все в лучшем виде), облом (неудача), пахан (главный в криминальной среде), ствол (оружие), базар (разговор), междометия, свидетельствующие о состоянии удивление, беспокойство, радости: «вау», «ё-моё», «капец». Языковые знаки незаметно переходят в новые семиотические области, так, глагол «разбираться» приобретает новое жаргонное значение [5. С. 87].

Слово «конкретный» в современном языке имеет экспрессивно усиленное значение (то, что вызывает восхищение, зависть – конкретная тачка, прикид), лексему «облом» можно более или менее конкретно расшифровать (как незавершение ожидаемого события, как обман ожидания, нарушения обычного хода дел) [12].

Достаточно распространенный вид общения в Интернете (чат, форум, социальные сети, блоги, ICQ, Скайп) – это фатическое общение – общение ради общения (болтовня).

Для компьютерных игр характерна «романтика зла», где оно окрашено в положительные тона, что привлекает и негативно влияет на молодых людей, на их еще несформированное сознание, психику, «воспитывает» искаженное представление о действительности, о равновесии добра и зла в мире, отношении к человеку, к ценности жизни. Здесь также существуют специфические слова: «геймить / Емаф» (играть в компьютерную игру), «перс» (персонаж игры), «мясо» (слабый уровень игрока в компьютерные игры), «госу» (профессиональный игрок).

7. *Дискурс тела.* Тело в продукции массовой культуры занимает «почетное» место, оно является символом «внутренней свободы», природный эротизм и естественная телесная красота потеряли свою сакральную ценность и стали товаром, примером тому служат: телевизионные сериалы «Универ», «Секс в большом городе», «Леся + Рома», «Зайцев +1»; телепередачи «Го-

лые и смешные », «Окна», «Дом-2»; реклама предметов женского интимного ухода; кино-, телепродукция откровенного порнографического направления, в сети Интернет можно найти приватное видео с откровенными сценами, выставляемое на широкий обзор с целью привлечения внимания к персоне. Самопрезентация телесности приобрела невиданные размеры, телесное удовольствие стало центральным в поведенческих и вкусовых началах, все представляется сексуальным, выражается в терминах сексуального желания (искусство, политика, экономика) и одновременно воспринимается эсхатологически [11].

Спорт сегодня потерял свой статус социального феномена, формирующего такие ценности, как равенство шансов на успех, достижение успеха, стремление быть первым, победить, зато он приобрел статус шоу, спектакля, он подчиняется законам рынка и является способом заработка денег на «строительстве» тела (слишком худого тела гимнастки или теннисистки, рельефного тела бодибилдера или пауэрлифтера). Новое поколение выбирает зрелище как форму контакта со зрителем, способ личной идентификации и средство привлечения денег [11].

По мнению К.-О. Апеля, науково-технологічний контроль людей над природою остаточно досягнуто й залишається лише доповнити його контролем людей над людьми – засобами соціальної інженерії² [1. С. 17], на что сейчас и направляются стратегии дискурса массовой культуры через воздействие на подсознательные пласты человеческой психики., что, в свою очередь, приводит к нивелированию национальных ценностей. Дискурс массовой культуры, по своей сути, является суггестивным (манипулятивным, навязчивым). Слово сегодня не несет повышенной смысловой нагрузки, наступила эпоха словес-

ного обеднения, обыденность (политические, экономические, общественные неурядицы) поглотила нас. Слово утратило сакральную сущность, стало «мертвым». Наши предки ценили слово, бережно его употребляли, относились к нему с уважением (молитва, поэзия, песни, заговоры, обряды). Народный язык является кодом национальной знаковой системы украинцев, и именно истинные украинские слова несут сакральную сущность, является духовным оберегом, «генетическим кодом нации». Гений украинской литературы Т. Шевченко считал, что слово, то Божий дар – дар понимания:

Ну що б, здавалося, слова...

Слова та голос – більш нічого.

А серце б'ється – ожива,

Як їх почує!.. Знать, од Бога...

[14. С. 480]

Дискурс массовой культуры является человекомерным, поскольку формирует особый тип – массового человека с массовым же сознанием. Попробуем выделить основные черты массового человека как феномена современного информационного массового общества.

1. Человеку массовой культуры присуще стремление к пребыванию в центре внимания, ощущение популярности, значимости, успешности, «брендовости». С помощью сленговых и жаргонных выражений можно выделиться в толпе, а при необходимости, напротив, – слиться с нею, раствориться, «стать своим» (как этого требует, например, «гламурная тусовка», виртуальное общение), т.е. выбрать для себя определенную социальную роль, в соответствии с коммуникативной ситуацией, посредством маскировки с помощью языковых концептов (дискурсивных форм).

2. Для массового человека характерна мимикрия в поведении, взглядах, подстройка под ситуацию, окружение, в зависимости от варианта событий.

3. По мнению В. Карасика, базовые ценности общества можно обнаружить через отношение к труду. Отношение к труду у человека массы однозначно негативное, идеа-

² Научно-технологический контроль людей над природой окончательно достигнут, и остается лишь дополнить его контролем над людьми – средствами социальной инженерии – пер. с укр.

лом его является «вампиризм», *populus consumens* (человек потребляющий), потребление без приложения усилий, гедонизм является основной чертой характера субъекта массового общества.

4. Отсутствие духовных идеалов, ориентиров. Не давление идеала, недостижимого для современных мужчин и женщин, обрекает их на страдания, а отсутствие идеалов, недостаточность подробных рецептов достойной жизни, ясно сформулированных и надежных ориентиров, четко определенной цели жизненного пути. Умственная депрессия – ощущение собственного бессилия, неспособности действовать, и особенно неспособности действовать рационально, адекватно отвечая на жизненные вызовы, – становится характерным недугом периода поздней модернити или постмодернити [3. С. 54].

5. Дискурсивное мышление присуще человеку массовой культуры, он воспринимает окружающую действительность не осмысливая и не анализируя, а через дискурсивные, имплицитно введенные формы, которые, в свою очередь, трансформируются в «результат восприятия текста, когда воспринимаемый смысл совпадает с замыслом отправителя текста» [5. С. 190]. Круг замы-

кается. Человек пассивно воспринимает слова, символы, движения, навязываемые массовой культурой. Гуманитарный тип мышления (*fronesis* – греч.) появляется вместе с саморефлексией, со способностью человека осознавать нравственный смысл своего поведения [14. С. 129].

Таким образом, главной чертой современной массовой культуры является ее коммерческая направленность, поэтому она предлагает зрелища на любой вкус (идет ли здесь речь о вкусе вообще), удовлетворяет любые, даже патологические, нелепые желания, цель ее «заключается в том, чтобы достичь нижнего порога в шкале ценностей», она «ориентируется на низкие, примитивные вкусы и оценки» [15]. Современной массовой культуре присущи примитивность, пропаганда насилия, упрощение вкусов, низкая культура речи, гедонизм и эскапизм. В условиях распространения массовой культуры основы духовности отодвигаются на задний план, поскольку происходит подмена канонов национальной культуры продукцией массовой: книг, музыки, радио- и телепрограмм, компьютерных игр, сети Интернет, кинопродукции, продуктов массового искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апель К.-О. Дискурс і відповідальність: проблема переходу до постконвенціональної моралі. Пер. з нім. В. Купліна. Київ: Дух і Літера, 2009.
2. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. 2-е изд., испр. М.: «Языки русской культуры», 1999.
3. Бауман З. Индивидуализированное общество. Пер. с англ. под ред. В.Л. Иноземцева. М.: Логос, 2005.
4. Воеводин А.П. Эстетическая антропология: Монография / МВД Украины, Луган. гос. ун-т внутр. дел им. Э.А. Дидоренко, Восточноукр. нац. ун-т им. В. Даля. Луганск: РИО ЛГУВД им. Э.А. Дидоренко, 2010.
5. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002.
6. Лебон Г. Психология масс. СПб.: Изд-во. «Макет», 1995. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/lebon/index.php
7. Новейший философский словарь. Постмодернизм / гл. науч. ред. и сост. А.А. Грицанов Мн.: Современный литератор, 2007.
8. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Изд-во «Азъ», 1992. [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/DIC/OZHEGOW/ozhegow_s_q.txt
9. Потєбня О.О. Естетика і поетика слова: Збірник. Пер. з рос. / Упоряд., вступ, ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної. Київ: Мистецтво, 1985.

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В КУЛЬТУРЕ

10. Русакова О.Ф. Дискурс глобальной глэм-культуры. [Электронный ресурс]. URL: http://www.madipi.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=64:2009-07-23-07-45-21&catid=75:2009-07-20-18-38-53
 11. Савицкая Л.Л. Дискурс телесности в современном искусстве Украины [Электронный ресурс]. URL: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mist/2009_6/PDF%5CMIST-6_2009_p-303-311_Savitskaya.pdf
 12. Семенова Т.О. «Прикол» и категория «прикольного» в современной культурной ситуации. [Электронный ресурс]. URL: http://anthropology.ru/ru/texts/semenova/masscult_24.html
 13. Степанов Ю.С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца XX века. Сб. статей. М.: РГГУ, 1995. [Электронный ресурс] URL: <http://philologos.narod.ru/ling/stepanov.htm>
 14. Шевченко Т.Г. Кобзар. / Вступ. ст. О. Гончара. Київ: «Дніпро», 1988.
 15. Шестаков В.П. Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры». М.: Искусство, 1988. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Shest/index.php
- Teun Van Dijk. Ideology: A Multidisciplinary Approach// London: Sage, 1998. [Электронный ресурс] URL: <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/vandijk2.htm>

А. Э. Мурзин

Екатеринбург

**УРАЛЬСКИЕ ПРЕДАНИЯ О ЧУДИ.
К ВОПРОСУ ОБ «ИСТОРИЧЕСКОМ САМОСОЗНАНИИ»
ТРАДИЦИОННОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: фольклор, предания, историческое самосознание, народная культура, Урала.

АННОТАЦИЯ: В данной статье анализируются уральские предания о чуди в контексте проблемы исторического самосознания и его преломление в традиционной культуре.

A. E. Murzin

Yekaterinburg

**THE URAL LEGENDS ABOUT CHUD.
TO THE QUESTION OF «HISTORICAL CONSCIOUSNESS»
TRADITIONAL NATIONAL CULTURE**

KEY WORDS: folklore, legends, historical identity, popular culture, and the Urals.

ABSTRACT: This article examines the Urals legends about the Chud in the context of historical consciousness and its interpretation in the traditional culture.

Представления о чуди как о некоем финно-угорском народе или этносе (вепсы, эсты), обретавшемся по соседству с северными славянами, а позднее с новгородцами, и «чудь» как собирательное, теряющее значение этнонима, название аборигенного языческого населения осваиваемых с конца XVI в. территорий Урала и Сибири, хотя и связаны между собой, но ведут в истории параллельное существование.

На первом этапе не находится различий между летописным и фольклорным пониманием того, какой народ называют «чудью». Народные предания о чуди возникают, как считается, в условиях контакта русского населения новгородских земель с заволоцкой чудью (конкретно, с древними вепсами (весью) приблизительно в IX–X вв. В «Повести временных лет» в легенде о разделении земли после потопа между сыновьями Ноя

чудь наряду с русскими, мерей, муромой, весью, мордвой, пермью и другими отнесена к числу народов, населивших «Афетову часть» мира.

В процессе проникновения с XII в. новгородских ушкуйников на Урал, они столкнулись с угро-финских народностями (коми-пермяками, коми-зырянами, манси, вогулами), во многом сходных с вепсами-чудью по языку, внешности, образу жизни, религии. Есть мнение, что новгородцы прозвали аборигенов Предуралья и Урала чудью по аналогии с чудью заволоцкой. «Через новгородцев стало известно, что в земле Пермь живет чудь, наполовину в земле, говорит на своем языке, поклоняется идолам» [6].

Таким образом, название чудь распространяется сначала на другие финно-угорские народности Урала, а затем по мере проникновения русской колонизации на восток, за Уральский хребет все

больше начинает применяться по отношению к аборигенному населению вновь осваиваемых территорий. В фольклоре различных народов, сохранивших легенды о чуди, чудь – это «старый» или «прежний», «иной» народ, живший до «нашего» «нового». Соответственно, большинство отечественных авторов придерживается той точки зрения, что само слово «чудь» происходит от русского «чужой», «чуждый» или даже «чуждой» (хотя эта версия не имеет лингвистического обоснования) [3].

Фольклористы в связи с этим сходятся в том, что «по мере проникновения колонизации на восток, за Уральский хребет продвигалось на восток и представление о чуди, приобреталя в разных местах «разнообразные областные значения народного характера» в отличие от сравнительно определенных, более или менее устойчивых летописных традиций». [12. С. 70], что «чудь» становится понятием нарицательным и начинает прилагаться к народностям, «жившим до прихода русских», что «разные народности, были объединены общим, собирательным термином «чудь» [6].

Примечательно, что когда в отечественной науке в середине 60-х гг. XX в. возобновилась дискуссия о чуди в ответ на монографию В. В. Пименова «Вепсы», в которой чуди и анализу основных сюжетов чудских преданий была посвящена большая глава, появилась статья Л. П. Лашука с характерным названием «Чудь историческая, чудь легендарная». «По мнению Лашука, распространенность исторических сведений и преданий о чуди на огромных территориях ставит под сомнение вопрос о принадлежности чуди к одному конкретному (вепсскому) этносу». [8. С. 81].

При этом, как правило, при изучении в данном контексте фольклорных преданий о чуди не уделялось должного внимания различию в специфике литературной (летописной) традиции и фольклора. Вообще, в современной научной литературе фольклор во многом продол-

жает рассматриваться как традиция устного народного творчества лишь в узком смысле. В более широком смысле фольклор понимается как особого рода синкретическое и синтетическое искусство бесписьменной традиции, как специфический «язык» традиционной культуры, выполняющая роль его интегратора, мощного системообразующего фактора («универсальная теория»). Только зная специфику фольклора, его отличие от книжной традиции можно понять какого рода историческим свидетельством являются на самом деле уральские предания о чуди.

В своей практической жизни русские, несомненно, отчетливо различали народы, с которыми встретились в Сибири, имели свое суждение об их вере, способе жизни, бытовом укладе. Так, в Сибирских летописях содержатся конкретные детали этнографического характера. Из летописей можно узнать, что «сыродцы же остяки ездят на псах, впряжены бывают в нарты, на дальнее расстояние», «траву и корение едят». [16. С. 242, 112]. «А одеяние и обувь имеют с рибих кож, с осетров, стерлядей, с налимов... и со всяких птиц; проделывают же те кожи рыбьим жиром, аки рогдугу мяхкостию, которые отнюдь дожда не боятся». [16. С. 378].

В то же время в народных преданиях, собранных фольклористами на Урале, вместо вогулов и остяков, мы сталкиваемся с мифологическими по своим корням различного рода великанами, одноглазыми, одноногими, «чернокожими» людьми, карликами, существами, прячущимися под землю, избегающими «верхних» людей. «Местные» реалии вообще присутствуют в данных преданиях лишь в качестве внешних примет. «Предания о чуди на Урале возникли не на Урале», – так выразила эту мысль известный исследователь фольклора В. П. Кругляшова. [6]. Эти предания о чуди содержат известные сюжетные мотивы, которые восходят к архаическим преданиям, складывавшимся на Руси, едва ли не с IX в.

[5. С. 79]. Имеются в виду следующие основные сюжетные мотивы: пребывание аборигенов в конкретной местности («чудские городища»), их нападения на прибывающих поселенцев, исчезновение аборигенов, оставление ими следов своего пребывания в той или иной местности (предания о чудских кладах).

В XVIII в. рассказы о чудских городищах «органично влились в предания об основании городов, заводов, монастырей. По-видимому, они имели такую форму: на этих местах прежде жила чудь; здесь был раньше чудской городок; чудской народ имел здесь свои жилища. Примером являются предания о постройке Преображенского Пыскорского мужского монастыря» [6].

В преданиях рассказывалось о местах, где сохранились остатки чудских строений: стены, валы, рвы, ямы. «...Вся страна, Пермьями обитаемая, преисполнена остатками древних укреплений, известных под именем Чудских городищ; да и далее от них к югу по обеим сторонам Камы довольно находят сих памятников древности», – писал Н. С. Попов в XIX в. [13. С. 63]. «С чудскими могильниками (городищами-могильщиками), буграми, насыпями связана группа преданий о гибели чуди на сюжет «чудь заживо себя погребла» или «чудь ушла в землю». Ученые второй половины XIX в., в частности, А. Н. Веселовский <...>, многократно отмечали активное бытование этого сюжета на Европейском севере России в губерниях Архангельской, Вологодской, Олонецкой, Пермской: «В Шенкурском уезде <...>, рассказывают, что чудь защищалась от русских, строила крепости. Но защита не удалась: одни бежали в леса, другие со всем имуществом закапывались в глубине ямы с крышей на столбах, на которую накладывались земля и камни; они подрубали столбы и гибли». Сюжет возник не на уральской почве, но вошел в уральские предания» [6].

Вообще, мотив исчезновения аборигенов в конкретном месте (содержащие

его предания бытовали в разных районах Урала) чрезвычайно устойчив. Предания, построенные на его основе, кроме прочего, дают фольклорное объяснение происхождению курганов в связи с историей «самопогребения» чуди. Как правило, содержание предания сводится к тому, что, услышав о скором приходе «белых людей» чудь строит себе избушки на столбах, собирается в яме, потом говорится, что «чернокожие люди» «подрубили столбы и их всех придавило» [7. С. 43].

Иногда предания о чуди связываются с мифами о происхождении людей: «чудь» выступает в качестве предков людей, населявших Урал. Так, в одном из преданий о начале города Полевского говорится: «Раньше на этом месте жила чудь – нехристи, они занимались плавкой руды и вырыли рудокопные ямы. Позднее на этом месте жили башкиры» [14. С. 36].

В преданиях о «чуди» дается толкование топонимических объектов (Чудная гора, названия курганов и пр.) и ряда фамилий (например, Чудинов). Наименование «чудь» закрепилось в географических названиях, бытовавших и бытующих в Пермском крае. На реке Бабье, притоке Сылвы, есть горная возвышенность Молебная, названная, по преданию, «от чудского народа, который на этой горе приносил свои жертвоприношения, следы их жилищ видны и до сих пор в виде рва» [19. С. 100].

Исследователь древностей Пермского края Ф. А. Теплоухов в 1890-х годах суммировал содержание народных рассказов о конце чуди: «народное предание приписывает почти все доисторические предметы, находимые как в северо-восточной части Европейской России, так и в Западной Сибири, народу, который оно называет чудью и который при приближении русских будто бы исчез, или, как выражаются в Пермской губернии, ушел в землю. Последнее выражение объясняется легендой, по словам которой чудь или чудаки, не желая покориться пришельцам, а по другой редак-

ции легенды – принять крещение, предпочли погибнуть в приготовленных за-благовременно ямах, подрубив столбы, на которых держалась устроенная над ними тяжелая крыша. По тому же преданию чужд ушла в землю со всеми своими богатствами, что и дает местным жителям повод рыться в городищах, в надежде найти несметные богатства, содержащиеся будто бы в братских могилах чужди» [6].

Тезис фольклористов о том, что название «чужд» принимает в ходе колонизации Урала и Сибири «обобщающий», «нарицательный» характер закрывает тему лишь постольку, поскольку она вообще может быть раскрыта в данном проблемном поле. В контексте же культурологии, исследований традиционной культуры данное положение видится как парадоксальное и проблемное. Действительно, как можно себе представить, чтобы переселенцы лицом к лицу сталкивающиеся в новых для них землях с неизвестными для себя миром, неизвестными народами, иной культурой, выстраивание отношений с которыми было условием их выживания, вместо как можно более полного и определенного их описания воспроизводят в своей заново формирующейся фольклорной традиции фантастические, с точки зрения современного человека, представления, опирающиеся на самые архаичные пласты народного сознания?

Попытка объяснить подмену памяти о реальных событиях клишированными фольклорными сюжетами и образами примитивностью народной культуры или каким-то пренебрежительным отношением к окружающим их народам опровергается самой историей колонизации Урала и Сибири. Более того, само современное представление о колонизации продолжает усложняться. Чтобы раскрыть действительное содержание процессов заселения и хозяйственного освоения новых территорий, хозяйственно-бытовых, межэтнических и культурных контактов между русским и автохтонным

населением Урала и Сибири, отечественные историки (прежде всего сибиреведы) пытаются сегодня дополнить ее концепцией «сибирского фронта». «Сибирский фронт» как историческое явление рассматривается ими в качестве места встречи двух культур разного уровня развития, как некоторая зона «особых социальных условий, возникающих в результате контактов разноуровневых цивилизаций, приводящих к формированию нового общества или сообщества» [17. С. 112].

Думается, дело отнюдь не в отсутствии внимания переселенцев к автохтонному населению. Само существование традиционного общества подчинено прежде всего задаче выживания, сохранения самоидентичности социума. Тем более, это правомерно в отношении русских переселенцев в условиях колонизации Урала и Сибири. Главным механизмом, обеспечивающим решение этой задачи, являлось следование социальным коллективом традиции. Вся повседневная жизнедеятельность (ритуализированная по форме) была подчинена задаче поддержания установленного и освященного традицией порядка. В этом состоит коренное условие существования народной культуры.

Основная функция фольклора (унаследована им от мифологии, с которой он генетически связана) не познавательно-теоретическая, а социально-практическая, направленная на обеспечение единства и целостности коллектива. В отношении фольклора также как и мифа справедливо утверждение, что он «способствует организации коллектива, содействует сохранению его социальной и социально-психологической монолитности» [4. С. 45].

Передаваемая традицией из поколения в поколение специфическая информация служила в традиционном обществе «матрицей социального порядка и сводом примеров нравственного поведения» [10. С. 281]. Любое фольклорное произведение в основе своей имеет определенную систему норм, представлений,

ценностей. Они могут быть обнаружены и в содержательном плане (включая сюжет, образы персонажей), и в композиционном построении текста как некие концептуальные модели поведения коллектива и индивида. При этом исключительной задачей циркулирующих в фольклорной среде текстов являлось не генерация новых смыслов, а обеспечение функционирования механизмов культурной памяти.

То, что традиция обращена на сам коллектив, выполняет функцию его консолидации, сохранения его организации, структуры и т. п., приводит к тому, что она выступает, по замечанию Ю. М. Лотмана, и как механизм коллективной автокоммуникации социума. Можно сказать, что посредством традиции коллектив передает самому себе послание, необходимое для сохранения его внутренней устойчивости, культурной самоидентичности.

Когда в преданиях о чуди мы сталкиваемся с фантастическими великанами или карликами, одноглазыми, одноногими, «чернокожими» людьми, то это кажется бессмысленным только современному историческому сознанию, исходящего из того, что ценность фольклорного текста зависит единственно от достоверности, содержащейся в нем информации. В традиционной народной культуре это не так. В ней информация, транслируемая традицией из поколения в поколение, может не отвечать действительному положению вещей. Более того, «конгломерат сведений, передаваемых по традиции, может состоять по преимуществу из ложных или искаженных представлений о мире и о себе. Тем не менее, обращенная вовнутрь коллектива (назовем ее интравертной) функция будет выполнена. Традиция тысячелетиями хранит стереотипы, которые противоречат элементарным эмпирическим данным, а их целесообразность никак не была доказана» [2. С. 120].

«Фольклорная действительность» имеет черты идеальной действительности.

сти. «...Преобладание фантастического над эмпирическим, идеального над реальным, типизация средствами условной трансформации, гиперболы, вымысла, обобщения на уровне желаемого, в виде некоей реконструкции мира характеризуют фольклорную эстетику, по-разному проявляясь в различных жанрах» [15. С. 183]. Признаками истины здесь выступают узнаваемость, похожесть, воспроизводимость известного. В результате этого появляются более или менее стереотипные тексты, где регламентированы и форма выражения, и выражаемое содержание (что, тем не менее, не исключало возможности проникновения в них предметно-событийных фактов «исторической действительности»).

Эти общетеоретические положения подтверждаются, в частности, отсутствием успехов, в попытках напрямую использовать уральские предания о чуди в качестве источника исторических сведений. Исходя из установки, что в общерусских исторических песнях и преданиях, начиная с XVI в., происходит вытеснение мифологического и эпического содержания конкретно-историческим способом изображения событий, которым «знаменуется победа новых принципов отношения фольклора к действительности» [5. С. 88], выдвигается предположение о том, что и в преданиях о чуди, записанных на Урале, следует искать сведения о жизни и быте коренных народов края.

Историки, этнографы, языковеды пытаются использовать фольклорный материал для выявления этногенеза некоторых народов финно-угорской языковой семьи [5. С. 77]. Однако, попытки исследователей извлечь из данных преданий хоть какую-либо историческую или этнографическую информацию выглядят неуверительными и беспочвенными. Насколько всерьез можно усматривать в названии «чудь белоглазая» «прямое указание на слабую пигментацию глаз», как будто бы свидетельствующую об этнической принадлежности чуди? (Заметим,

что по вопросу об этнической принадлежности чуди высказано почти два десятка различных точек зрения [5. С. 78]). Есть ли веские основания для того, чтобы пытаться связать почерпнутые из преданий описания «конструкции» чудских могильников, представляющих собой опущенные в ямы срубы с деревянными перекрытиями, с конкретной археологической культурой тогда, как известно, что подобного типа захоронения были распространены не только у многих финноязычных народов, но и среди сибирских и дальневосточных народов?

Иногда «этнографические реалии» пытаются обнаружить в преданиях об оставлении чуждью различных следов материальной культуры (разрушенных городищ, становищ, селищ, заброшенных строений, пашен, архаических предметов быта). «Однако археологические материалы со всей очевидностью показывают, что памятники «чуждской» культуры принадлежат не только разным эпохам – от неолита до средневековья, но и различным этническим группам» [5. С. 96]. Выводы исследователей сводятся к тому, что в преданиях о чуди, занесенных на Урал и в Сибирь по мере колонизации этих земель, под чуждью в целом подразумевается древнее население жившее здесь до прихода русских и оставившее после себя различные памятники материальной культуры, происхождение которых непонятно рассказчикам.

Почему же предания о чуди на Урале в XVII-XVIII вв., вопреки ожиданиям, отнюдь «не насыщаются конкретными фактами» [5. С. 88]? Этот же вопрос можно поставить и так: почему в ходе колонизации Урала и Сибири оказались актуализированы архаические модели фольклорного сознания?

Предания о чуди – это вопрос об отношении в фольклорной среде к «прошлому» вообще и особенно в контексте колонизации, освоения новых земель.

Мифическое время (в особенности – время этиологического мифа) есть время необратимое. Будучи временем гене-

зиса, появления, становления, творения, оно направлено в одну сторону. Мир в фольклорной реальности в своих главных компонентах дан сразу, готовым и не подлежащим изменению. «Прошлое» – это то, что «позади» нас, но настолько же во временном, насколько и в пространственном смысле. Время, по выражению С. С. Аверинцева, «дано в модусе пространственности» [1. С. 266]. Прошлое соотносится с тем, что «вверху над нами» («Небо»), «внизу под нами» («Земля»), входя в систему координат пространственной модели мира.

Фольклорное сознание, «производя моделирующую работу в рамках социально-бытового опыта народа, создает по своему цельную, гигантскую реконструкцию мира, который своеобразно и сложно соотносится с миром реальной действительности» [15. С. 182]. В ее рамках мир понимается как результат переработки информации о среде и человеке, «причем человеческие структуры и схемы часто экстраполируются на среду, которая описывается на языке антропоцентрических понятий. Первичная информация, воспринимаемая органами чувств, подвергается семиотической перекодировке, переводится на уровень знака. Модель мира – не систематизация эмпирической информации, а единая, но при этом многокодовая знаковая система, классификационный каркас, который может заполняться разным содержанием» [18].

На Урале, оказавшись в новых, непривычных для себя условиях, фольклорное сознание должно было как можно быстрее проделать большую внутреннюю работу, чтобы соотнести традиционные представления, образующие привычную картину мира, с новыми реалиями. Требовалось осмыслить и представить в известном ключе состояние осваиваемого края до прихода сюда русских. Вынужденное проводить столь масштабную работу фольклорное сознание естественным образом начало воспроизводить мифологическую (как наиболее общую, всеобъемлющую) по своим основаниям кар-

тину мира. В ее архаичности фольклорное сознание видело признак достоверности. Как писал М. Элиаде: «Идет ли речь о возделывании целинных земель или о завоевании и занятии территорий, населенных "иными" человеческими существами: ритуал овладения в любом случае должен повторять космогонию» [20. С. 28].

Каким должно было представляться русским переселенцам «прошлое» края, заселение и освоение которого еще продолжалось? Потребностям фольклорного сознания отвечает выделение какой-то одной черты, главной характеристики, способной определить целостный образ этого «прошлого».

Обращает на себя внимание, что в преданиях о чуди постоянно подчеркивается различие (доходящее до противопоставления) в роде занятий, способе жизни, культуре аборигенов и переселенцев. Новые жители края решительно отделяют себя от чуди. Несмотря на присутствие следов пребывания ее в конкретной местности, она обычно изображается как относящаяся к иному пространственно-временному измерению, чем предки рассказчиков преданий. Часть преданий содержит рассказ о прямой вражде аборигенов к пришельцам, древнейший пласт таких повествований, как считается, воспроизводит описание конфликта людей и мифических существ. То есть в преданиях о чуди формируется своего рода образ антимира.

Известно, что основным началом, структурирующим народные представления о мире, выступает система бинарных оппозиций: «тогда-сейчас», «день-ночь», «свой-чужой» и т.д. Набор признаков проецируется на аксиологическую ось (оппозиция добро/зло, хороший/плохой). «На основе набора двоичных признаков конструируются универсальные знаковые комплексы, с помощью которых усваивается и описывается мир... Получается некий круг, замкнутость (соответствующая вечному возвращению). Освоение мира (т.е. конструирование модели мира)

начинается с архетипических представлений, которые представляют собой «классификационный материал»; первый этап классификации – бинарные оппозиции, приводящие к построению знаковых систем; знаковые системы кодируют те архетипические представления, с которых началась модель мира и в которые она может быть развернута. Этот процесс ориентирован на человека и осуществляется человеком; он играет здесь и активную, и пассивную роль: формирует собственную модель мира и формируется ею. <...> Такое «порождение друг друга», сложное для секуляризованного сознания, отпечаталось в фольклорно-мифологических клише» [18].

В отношении чуди как представителей «прошлого» Урала, оппозиция «свой-чужой» конкретизируется как оппозиция «христиане – нехристиане, язычники». Во многих преданиях о чуди прямо говорится во враждебном тоне как о не-христианах («дикий и неверный народ»). В другом варианте – «народ, не знавший Бога» [19. С. 100]. В ст. Миасской рассказывали: «Жил когда-то на этой местности народ, называвшийся «чудаками» или «чудь», не знавший Бога. Когда явилась необыкновенная звезда при рождении Иисуса Христа, они поняли, что их богу пришел конец, почему и решили похоронить себя живыми в заранее приготовленных ямах» [7. С. 49]. В других вариантах чудь не хоронит себя, а «проваливается» сквозь землю.

Чудь выступает как часть природной стихии, косного, неосвященного мира, не обладает подлинным существованием. Хронологически она некоторое время существует параллельно с переселенцами, но в картине мира православного человека XVII-XVIII вв. чудь принадлежит «прошлому», и обретается в этом «прошлом» как некоем особом пространственно-временном измерении. «Прошлое» в этом смысле – это дохристианское время. Отсюда недифференцированность фольклорного представления о предках коренных народов Урала. Все

они в известном отношении – «чудь», то есть «нехристиане».

В этом смысле предания о «чуди» представляют собой один из способов описания определенного состояния мира или отдельных земель. Сами земли православный человек тоже воспринимал как «чистые» и «нечистые», то есть праведные и грешные. Оказаться за пределами православного царства в «нечистых», «поганных» землях считалось греховным, воспринималось как несчастье. Это же касалось и Сибирской земли. Раньше в понимании русского человека она была местом «вогнеждения» зверей и «водворения» сиринов, пребывала в безвременье, темноте, косности. Ей предстояло пройти несколько этапов освящения, прежде чем переселенцы окончательно поверили в то, что эта земля не забыта перед Богом: «Оттоле же солнце евангельское землю Сибирскую осия, псаломский гром огласи, наипаче же во многих местех поставишася грады, и святые божия церкви и монастыри создашася» [9. С. 93]. Характерно, что в легендах коми зачастую «сигналом к самопогребению служит появление Степана (Стефана Пермского). <...> К примеру, чтобы не допустить св. Стефана в Богородск, вишерская чудь перегораживает реку камнями, устраивает на высоком берегу сторожевой пост, который по приближению Стефана разжигает большой сигнальный костер. После этого язычники семьями заходят в землянки и, подрубив опорные столбы, обрушивают на себя крыши, таким образом, хороня себя заживо. <...> Стефан даже не вступает в непосредственный контакт с чудью, сам слух о его приближении служит для чуди знаком для последующих действий». [8. С. 85].

Мотив борьбы с «чудью» присутствует и в цикле преданий о покорении Сибири Ермаком: Ермак, придя на Урал, встречает «чудь всякую», которая «не пускала пришельцев», герой борется с ней и побеждает ее, открывая русским дорогу на Урал и в Сибирь. Уже первые

летописцы, касавшиеся этой темы, объясняли цель похода Ермака как стремление к очищению сибирской земли от «богомерзостей». То есть поход казаков рассматривался, прежде всего, как подвиг духовный, смысл которого раскрывается в контексте вселенской борьбы Света и Тьмы. Как говорится в летописи: «И посла их Бог очистити место, где быти святыне, и победити бусурманского царя Кучюма, и разорити богомерзкие и нечестивые их капища и костелы... И от казаков поставишася грады и святые Божия церкви воздвигошася и благочестие просияша. Отпаде вся бесовская служба и костелы, и требища идольская вся разорися и сокрушися и боговидение всадися...» [11. С. 120].

Таким образом, предания о «чуди», хотя и относятся исследователями к народным историческим преданиям, не являются «историей» как описанием неких событий, представленных в хронологическом порядке. В традиционных культурах традиция и память совпадают. Все, что культура помнит, актуально, и актуально лишь то, что культура помнит. Если появляется новая информация, то она либо должна войти в состав традиционных текстов, либо будет вытеснена и забыта. Последний вариант решительно преобладает, поскольку традиция направлена на сохранение и воспроизводство сложившихся структур и сопротивляется новации.

Предания о «чуди» для фольклорного сознания – это утверждение того исключительного представления, что раньше Урал был местом нехристианским, неосвященным, а «мы» живем в христианской земле. Выделение фундаментального отличия своего мира призвано было не только помочь очертить, осознать его контуры. Оно обращало человека к самому себе, отвечало на вопросы: «кто мы?», «откуда мы?», обеспечивая в первую очередь самостождественность человека и социума, сохранение их идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья//Античность и Византия. М.: Наука, 1975.
2. Бернштейн Б.М. Традиция и канон. Два парадокса //Советское искусствознание' 80. Второй выпуск. М., 1981.
3. Грибова Л. С. Чудь по коми-пермяцким преданиям. [Электронный ресурс]. URL: <http://badelskkomi.svoiforum.ru/viewtopic.php?id=170>
4. Кессиди Ф.Х. От мифа к логосу. М.: Мысль, 1972.
5. Криничная Н.А. Русская народная историческая проза. Вопросы генезиса и структуры. Л.: Наука, 1987.
6. Кругляшова, В. П. Жанры несказочной прозы уральского горнозаводского фольклора : учеб. пособие по спецкурсу для студентов филол. факультета. Свердловск: УрГУ, 1974. [Электронный ресурс]. URL: http://www.urbibl.ru/Knigi/kruglyashova/zhanri_3.htm
7. Лазарев А.И. Предания рабочих Урала как художественное явление. Челябинск: Южно-Урал. книж. изд-во, 1970.
8. Лимеров П. Ф. Образ чуди в коми фольклоре //Известия Уральского государственного университета. 2009. № 1/2(63). С. 81-90.
9. Лихачев Д.С. Повести о покорении Сибири// История русской литературы: В 10 т. /АН СССР. М.;Л.: Изд-во АН СССР, 1941-1956. Т.II. Ч.2. Литература 1590-х – 1690-х гг. – 1948.
10. Малиновский Б.М. Магия, наука и религия. М.: Рефл-бук, 1998.
11. Полное собрание русских летописей. Т. XXXVI. СПб. – М., 1941–1989.
12. Попов А.И. Названия народов СССР. Введение в этнонимистику. Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1973
13. Попов Н. Хозяйственное описание Пермской губернии. СПб, 1813, ч. III.
14. Предания и легенды Урала. Свердловск: Сред.-Урал. книж. изд-во, 1991.
15. Путилов Б.Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л.: Наука, 1976.
16. Сибирские летописи. СПб., 1907.
17. Хромых А.С. К вопросу о применении понятий «колонизация» и «фронт» в изучении истории Сибири // Исторические исследования в Сибири: проблемы и перспективы: Сб.материалов III региональной молодежной научной конференции. Новосибирск, 2009. С. 108-114.
18. Цивьян Т.В. Модель мира и ее роль в создании (аван)текста.[Электрон. ресурс]. URL: www.ruthenia.ru/folklore/tcivian2.htm
19. Шишонко В. Н. Пермская летопись, V период. Пермь. 1889.
20. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ 1994.

Ю. А. Симакова

Екатеринбург

АНИМАЦИЯ КАК ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА В ИССЛЕДОВАНИИ ОРНАМЕНТА ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУР

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: герменевтика, искусство, анимация, одушевление, движение, орнамент.

АННОТАЦИЯ: В данной статье анализируются возможности анимации в герменевтике орнаментов традиционных культур. Рассматривается актуальность опыта искусства в герменевтических практиках, его роль в постижении культуры как целостности. Анимация дает возможность глубже понять и раскрыть образно-символический потенциал орнамента. Благодаря таким присущим ей качествам, как одушевление и раскрытие анимационного образа через движение, анимация способна вернуть статичному орнаментальному изображению его витальные качества. Посредством анимационной интерпретации постигаются особенности мышления и восприятия носителей культуры. Анимация выступает как один из современных инструментов герменевтики культуры, обладающий глубоким философским, творческим, исследовательским и экспериментальным потенциалом.

Yu. A. Simakova

Yekaterinburg

ANIMATION AS HERMENEUTIC PRACTICE IN RESEARCH OF ORNAMENTS OF TRADITIONAL CULTURES

KEY WORDS: hermeneutics, art, animation, movement, ornament.

ABSTRACT: In this paper a potential of animation in hermeneutics of ornaments of traditional cultures is analysed; the role of artistic appreciation in hermeneutic practices and comprehension of culture as a whole is discussed. Animation provides an opportunity for deeper understanding and display of the symbolic potential of an ornament. By revealing an animated image via movement, a static ornament can acquire vital qualities. By the mean of interpretative animation, the features of thinking and perception of the culture carriers can be better understood. Animation is presented as a modern tool of hermeneutics of culture with a deep philosophical, creative, scientific and experimental potential.

Орнаменты выражают ключевые идеи культуры. Так, древнеегипетские геометрические орнаменты, наряду с каноническими фигуративными изображениями несут в себе идею движения к Вечной жизни; орнаменты барокко и рококо выражают чувственность и прихотливую усложненность мышления «эпохи париков»; аскетичные орнаменты Севера транслируют информацию о картине мира. Орнаменты не «объясняют» идею буквально, это своеобразный визуальный

код мифа или мировоззрения, приблизиться к пониманию которого важно для исследователя культуры. Осуществляя процедуру понимания частного, мы уточняем понимание общего, целого. Этот процесс обогащения нашего знания и нашего мироощущения бесконечен, поскольку любая культура – это космос смыслов.

Познание его только рациональными методами будет ограниченным. Необходимость увидеть пространство

культуры как целостность, одновременно «схватив» его в динамике и во множестве ракурсов, порождает необходимость в разнообразии методов ее изучения. Понимание культуры как «живого организма», осознание огромного объема ее внелогического, иррационального содержания приводит к тому, что невозможно пользоваться лишь рационально-дискурсивным анализом как единственным методом ее герменевтики. О значении интуитивного начала в процессе познания истины высказывались такие исследователи, как В. Дильтей, М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер. По Дильтею, интуиция выступает равноправным методом познания наряду с «объяснением». Гадамер пишет в работе «Истина и метод», что рациональному научно-методическому познанию «давно пора признать свои границы» [1]

Теоретический дискурс никогда не успеет за подвижной меняющейся сущностью, он описывает статичную данность на конкретном пространственно-временном отрезке. Как только дискурс пытается охватить всю реальность целиком, он приобретает художественные черты – метафоричность, многозначность, подвижность, одушевленность, т.е. он становится искусством, как это особенно заметно на примере философских и культурологических текстов постмодерна (Ж. Деррида, Ж. Батай, Р. Барта и др).

Недискурсивные методы познания, а именно искусство, приобретает в современной герменевтике все возрастающее значение. Язык искусства – это образы, а, по словам А.Тарковского, «Несмотря на то, что мы не можем воспринимать мироздание в его целостности, образ способен выразить эту целостность». Образ дает эквивалент нерасчлененности восприятия явления, которой недоступен язык науки.

Интерпретации, представляющие собой образную трактовку того или иного явления культуры, раскрывают глубину и многообразие его смыслов, создают объемный взгляд на это явление. Решая

творческую задачу, художник вынужден переводить иррациональное, смутно осязаемое в конкретно-чувственную сферу. Здесь уместно высказывание Н.Уайтхеда: «Интерпретация придает смысл эмпирически непостижимым сущностям, создавая возможность для их постижения разумом» [3]

Для герменевтической интерпретации орнаментов применение опыта искусства будет необходимым и органичным. Однако для открытия неявных смыслов произведения необходимо поместить его в такую систему координат, которая акцентировала бы эти смыслы. С нашей точки зрения, существенно расширить горизонт понимания смысловой стороны орнамента может такой вид искусства, как анимация.

Рассмотрим ее возможности как герменевтической практики.

«Анимация» (от лат. *anima* – душа, анимировать – одушевлять, оживлять) – практически то же, что и «мультипликация», но последнее отражает, скорее, техническую сторону дела и означает «увеличение количества», «умножение». Анимация же предполагает, что все в мире, любой материальный и нематериальный объект имеет душу, т.е. он живой. И совершенно свободен в своих метаморфозах.

В сравнении с другими жанрами кино именно это ее качество – *одушевление* – по нашему мнению, является ключевым. Возможность оживить на экране все что угодно является главным отличием и визитной карточкой анимации на обширном поле других жанров кинематографа.

Анимация органична потребности человека в одушевлении окружающего мира на уровне его мифологического восприятия, в изначальном виде сохраненного сегодня лишь представителями традиционных культур.

Анимация в современном обществе в целом понимается в следующих аспектах. Их можно разделить на формальные (опирающиеся на внешние признаки)

и существенные (идушие от сути феномена). Рассмотрим наиболее важные для нашей статьи.

Прежде всего, *анимация* рассматривается как *вид пространственно-временного искусства*, а именно кинематографа. Однако нетрудно заметить, что анимация не совсем органично вписывается в ряд других видов кино – игрового, документального, научного и др. Конечно, она тоже является экранным видом искусства, и создает свои произведения в типичных для кинематографа жанрах – комедии, сказки, драмы и пр. В анимационном кино, как и в любом другом, режиссер выражает свою идею через аудиовизуальный образ.

Для анимационных фильмов также справедливы законы драматургии кинопроизведения, его композиции, ритмического строя; законы построения кадра; оно оперирует понятиями монтажа, плановости, сцены, эпизода... Анимационный фильм предполагает написание сценария, режиссерской экспликации, работу съемочной группы. Сходных моментов очень много, однако, много и отличий. Главное отличие состоит в том, что изображение в анимационном фильме полностью рукотворно, искусственно. А кинематограф оперирует реальностью, это тот «строительный материал», из которого он создает образы. Аниматор же может создать образ только при помощи карандаша и бумаги.

И в анимации, и в кинематографе в целом образ имеет пространственно-временной характер, т.е. он развивается в иллюзорных времени и пространстве. Это динамический, движущийся образ. Однако в игровом, документальном и прочих, помимо анимации, фильмах, движение на экране *воспроизводится*, предварительно отснятое на камеру и смонтированное. А в анимации движение *создается* путем последовательного соединения его различных фаз, что достигалось методом покадровой съемки, а сегодня в основном делается с помощью современных технологий. Именно спо-

соб создания движения порождает специфические термины анимации, свойственные только ей: мультипликат, компоновка, фазовка.

Не проводя детальный сопоставительный анализ сходства и отличия анимации и других видов кинематографа, остановимся на этих существенных для нашего исследования моментах: способ создания образа – полная рукотворность; и характер создания движения, когда оно последовательно (пофазно) разворачивается в условном пространстве-времени экрана.

Анимация рассматривается и как *художественное творчество*, реализуемое посредством не только фильмов, но и арт-практик. Это направление сегодня активно развивается на поле современного искусства и характеризуется большой творческой и художественной свободой, отсутствием привязки к конкретному жанру. Здесь анимация активно проявляет себя как живое, динамичное, открытое экспериментам искусство. Важно для нас – способность анимации к развитию, к синтезу с другими видами искусства, что порождает оригинальные результаты, которые интересны для искусствоведческого, культурологического и др. анализа.

Следующий аспект можно назвать *функциональным*, или *технологическим*. Он рассматривает анимацию в рамках решения другой задачи, например как *средство* визуализации научной или архитектурно-дизайнерской идеи. Или как *инструментарий* достижения какой-либо цели – тогда речь идет об информационных технологиях или прикладной анимации. Поскольку анимация все чаще применяется для прикладных нужд, особенно это заметно в цифровом пространстве, и создано много компьютерных программ по анимации, интернет-среда изобилует узкотехнологическими определениями этого феномена, делающими акцент именно на последовательной смене кадров для создания иллюзии движения. И поскольку другие качества, свойства анимации не так очевидны, не на слуху, в

массовом сознании на сегодняшний момент складывается образ анимации преимущественно как технологии. И развлекательного зрелища – хотя серьезные кинематографисты от этого далеки, у потребителей коммерческих мультфильмов и компьютерных игр нет повода менять свою точку зрения на этот вид искусства.

Философско-поэтический взгляд на анимацию свойственен профессионалам этой области, посвятившим этому искусству большую часть жизни и знающим его изнутри.

Известный отечественный режиссер-аниматор Ю. Норштейн определил анимацию как *«тайны сознания и чувства, помещенные на пленку»*. Действительно, анимации доступно то, что игровое кино показать не может – некий «тонкий план» бытия, нашего восприятия мира. Она способна выразить вещи, находящиеся за пределами реальности, проникнуть в ткань жизни с иных позиций, чем это может сделать реалистичное кино. Из этого определения считывается и познавательный вектор анимации – она *«познает скрытое от глаз, стремится заглянуть за занавес реальности»*. Туда она уводит и зрителя, в проникнутый мистическим обаянием мир, в котором *«все живое»*. В этом смысле анимация мифологична. Помимо тотального одушевления мира, ей свойственны свободные и неожиданные метаморфозы объектов, неожиданные повороты сюжета, гипербола и гротеск. В способности анимации быть нелогичной, парадоксальной, непредсказуемой сюжетно и художественно состоит «вкусность» этого вида искусства, как для зрителя, так и для самих аниматоров. Анимация – искусство, «границы которого совпадают с границами фантазии» (Д. Вуткович) [8], некая современная «резервация» мифологического мышления.

Анимационный образ предельно точен в выражении содержания. Он стилистически, графически, динамически органичен заложенной автором идее. Он олицетворяет собой «кратчайшее расстояние от мысли к образу» (Ф. Хитрук) В

этом проявляется одно из сущностных качеств анимации – способность визуализировать понятия. Находить изобразительный и пластический эквивалент абстрактным идеям, «персонифицировать» их.

Культурологический аспект анимации разворачивается через понимание человеческих ценностей, которые воплощает в себе этот вид искусства. Анимация демократична, она легко снимает культурные барьеры, над ней смеются и плачут люди разных национальностей. Ее образы гораздо доступнее для восприятия людьми разных культур, чем образы других видов кинематографа. Анимация сближает, и в этом ее гуманитарный потенциал.

Однако если рассмотреть более глубокий уровень ее общечеловеческой значимости, то мы придем к понятию «одушевления» как ключевому. В. Прохоров в статье «К философии анимации» рассматривает одушевление как к «восходящий» принцип культуры. Он видит его как некую позитивную матрицу восприятия культуры и всех ее компонентов, основанную на *«обогащении любого культурного материала новыми измерениями и качествами», «восполнении, возвышении материала над самим собою прежним»*. [6] Происходит это за счет возвращения временной координаты статичному изображению. Именно одушевляющего возвращения, что превращает любое взаимодействие с культурой или ее артефактами в живое, жизнеутверждающее действие, расширяющее мировоззрение человека.

Этот подход очень важен для нашего исследования, т.к. герменевтика культуры, и конкретно – орнамента, непосредственно связана с его одушевлением, как способом «вернуть» его истинную сущность. Для анимации как герменевтической практики важны все рассмотренные аспекты. Однако ключевые из них – одушевление и раскрытие образа через движение.

Культура как порождение человека тотально одушевлена. Каждое ее про-

явление – это проекция человека, его ценностей, его мировоззрения. В традиционных культурах буквально одушевлен весь мир. А. В. Головнев пишет так: «Все видимые, мыслимые, воспринимаемые, осязаемые, создаваемые предметы и образы «живые» уже потому, что способны воздействовать на человека или запечатлеть на себе его воздействие. Понятно, что человек толкует окружающий мир как свое подобие и прежде всего подобие в том, что этот мир живой. В диалоге со всем этим живым и складывается самоопределение человека, его место под солнцем». [2. С. 197]

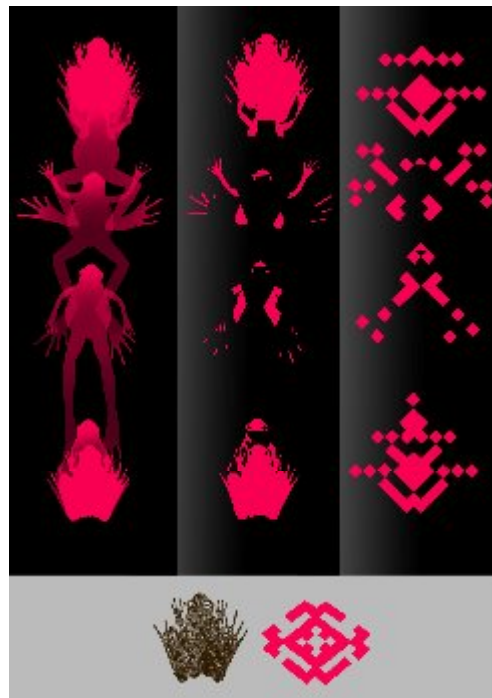
Орнаментальные образы, созданные именно этим, мифологическим сознанием, мыслились им как одушевленные. Наша задача – увидеть их такими, развивающимися в смысловом пространстве культуры, отойти от восприятия их как статичной экспозиции. Вернув, тем самым, то качество, которое было присуще им изначально – быть живыми.

Наглядно это видно на примере работы с конкретным изобразительным материалом.

По словам П. А. Флоренского, орнамент «не изображает отдельные вещи, а облекает наглядностью некие *мировые формулы бытия*». Орнамент – это символ, а его знаковая система – дверь со сложным кодовым замком, ведущая в пространство символа. Структура, задающая форму знаков и организующая их на изобразительной плоскости – будь то бок колыбели, глиняного горшка, мех или рыба кожа, есть выражение символа, то «смысловое сито», пройдя сквозь которое, реальный мир становится орнаментальными мотивами. Это некое воплощение базового отношения с бытием. Приблизиться к пониманию принципа этих отношений, значит понять и принцип мышления их создателей. Можно сделать это, используя анимацию.

Например, геометричный хантыйский орнамент «накаты волн» не откроет своей содержательной и образной стороны исследователю, если он будет оста-

ваться только статичной константой. Применяя анимацию, мы увидим его в движении, увидим живой и красивый образ. В нем проявляется та поэтичность, ритмика самовыражения и особый магический дух другой культуры, который не выразить никакими иными средствами, кроме анимации.



Процесс трансформации реалистичного образа в орнаментальный.

Этап работы над анимационным проектом «Прыжок лягушки»

Другой хантыйский орнамент, «Лягушка», связан с образом богини-матери Калтась. Лягушка – одна из ее ипостасей, наряду с зайчихой и лебедем. Это наиболее древняя ипостась, земноводная. Все, что связано с Великой Матерью (Калтась) это, прежде всего, воспроизводство жизни, изобилие жизни, а отсюда связь с родильной обрядностью, с женщинами и с детьми. [5; 4]

Богиня Калтась – это персонаж, связанный со сложной системой визуальных и событийных воплощений в виде ритуалов, танцев, материальных артефактов, орнаментов. Это мифологический комплекс, все элементы которого взаимосвязаны. «Лягушка» – часть этого комплекса. На языке анимации можно раскрыть этот орнаментальный мотив в контексте образа

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В КУЛЬТУРЕ

богини. И в процессе решения творческой задачи – превращения реальной прыгающей лягушки в орнаментальный мотив, олицетворяющий богиню – возникают открытия и вопросы, которые не возникли бы, не будь этой интерпретации.

Конечно, подобные интерпретации создаются с учетом знаний о культурно-историческом контексте, в котором возник орнамент. Иначе из герменевтической они превращаются в арт-практику.

Точное, деликатное обращение с таким материалом, как традиционный орнамент, сочетание научного подхода и творческой интуиции позволяет создавать анимационные проекты – исследования, которые могут существовать и как самостоятельные герменевтические практики, и найти свое место и в образовании и в экспозиционном пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. [Электронный ресурс]. URL: <http://elenakosilova.narod.ru/studia2/gadamer2.htm>.
2. Головнёв А.В. Говорящие культуры: традиции самодийцев и угров. Екатеринбург: УрО РАН, 1995.
3. Кузнецов В.Г. Герменевтика и гуманитарные науки [Электронный ресурс]. URL: <http://elenakosilova.narod.ru/studia3/kuznetsov12.htm>.
4. Молданова Т.А. Орнамент хантов Казымского Приобья: семантика, мифология, генезис.
5. Перевалова Е.В. Между кочек живущая женщина (культ лягушки у обских угров) // Уральский исторический вестник. 2010. №1 (26). С.119-129.
6. Прохоров А.В. К философии // Киноведческие записки. 1991. №10. [Электронный ресурс]. URL: <http://animalife.ru>.
7. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1999.
8. Хитрук Ф.С. Профессия – аниматор. В. 2-х томах, т. 2. М.: Гаятри, 2007.

М. Л. Шуб

Челябинск

СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ ПРОШЛОГО В PR-ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И РЕКЛАМЕ*

Основные теоретические и прикладные аспекты, представленные в данной статье, выполнены в рамках программы грантов Президента РФ для государственной поддержки молодых российских ученых – МД-6764.2012.6 «Художественный потенциал Южного Урала: региональные тенденции развития культуры».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: художественное наследие, искусство, связи с общественностью, реклама.

АННОТАЦИЯ: Статья посвящена специфике использования художественного наследия в рекламе и деятельности по связям с общественностью. Особое внимание уделяется вопросам сходства и различия художественного и PR-образа, а так же целей и форм применения произведений искусства в рекламных и PR-сообщениях.

M. L. Shub

Chelyabinsk

SPECIFICS OF USE OF ART HERITAGE OF THE PAST OF PR ACTIVITY AND ADVERTIZING

KEY WORDS: art heritage, art, public relations, advertizing.

ABSTRACT: Article is devoted to specifics of use of art heritage in advertizing and activities for public relations. To the person the attention is given to questions of similarity and distinction art and a PR-image, and as purposes and forms of application of works of art in advertizing and PR-messages.

Художественное наследие давно уже стало предметом исследования не только искусствоведов, историков, культурологов и музееведов, но и специалистов по рекламе и связям с общественностью. Это связано во многом с тем, что использование его в контексте PR и рекламных технологий позволяет решить такие цели и задачи, которые традиционно используемые способы либо не решают совсем, либо решают не достаточно эффективно. Однако стоит отметить, что художественное наследие как инструмент агитации, пропаганды, стимулирования спроса, формирования общественного мнения является весьма специфическим и требует понимания сущности самого ху-

дожественного наследия (искусства в общем смысле), особенностей его восприятия в контексте рекламы и PR, и требований к выбору целевых аудиторий, на которые будет направлено информационное сообщение с использованием художественных образов.

В рамках данной статьи мы не будем анализировать обширнейший объем эмпирического материала, демонстрирующего конкретный опыт использования художественного наследия в PR- и рекламной деятельности. Наша задача состоит в ином – в раскрытии сути художественного наследия, целей его использования как инструмента связей с обществен-

ностью и рекламы, а также основных форм такого использования.

Под художественным наследием мы понимаем в общем смысле часть материальной и духовной культуры, созданной прошлыми поколениями, выдержавшей «испытание» временем и передающуюся из поколения как нечто ценное и почитаемое [1. С. 56].

Конкретной составляющей художественного наследия является художественное произведение – объект, обладающий эстетической ценностью; материальный продукт художественного творчества. Это понятие включает в себя произведения изобразительного искусства (живопись, фотографию, декоративно-прикладное искусство, скульптуру и др.), архитектурный или ландшафтный дизайн, музыкальные композиции и музыкальные импровизации, театральные постановки, художественные литературные тексты, постановки балетного или оперного театра, кинематограф. [1. С. 61]

Прежде чем перейти непосредственно к целевой и формальной составляющей процесса использования художественного наследия в связях с общественностью и рекламе, обозначим существенные отличия и общие черты художественного и PR-образа (а также рекламного образа).

Разница указанных аспектов образа сводится к нескольким моментам. Во-первых, художественный образ всегда связан с реальностью и автором, в то время как визуальный образ в PR-сообщении абстрагируется от реальности и происходит его дистанцирование от автора.

Художественный образ является результатом, проявлением, эманацией таланта автора, который реализует свой замысел вне плана и графика. Образ в PR – это реализация четкого плана, творческий процесс, ограниченный рамками брифа [2. С. 16].

Массовое тиражирование художественного образа, его постоянная визуальная эксплуатация – верный путь к его

гибели. Для образа в PR это единственно возможный способ существования.

Художественный образ не зависит от времени, он, что называется, на все времена. Образ в PR актуален в очень ограниченных временных и пространственных рамках.

Художественный образ и произведение искусства, в рамках которого протекает его бытие, не имеет конкретной аудитории. По словам И. Шишкина, искусство создается для народа, то есть для людей вообще [3. С. 39]. В деятельности по связям с общественностью ориентация на целевой сегмент, на конкретную аудиторию чрезвычайно важна. Если образ не воспринимается той группой, на которую он направлен, то он фактически перестает существовать. Поэтому в PR столь значимым представляется «попадание» образа в сферу интересов, интеллектуальных способностей, ценностей, желаний и пр. коллективного объекта, на который подразумевается оказывать воздействие.

Одной из общих черт рассматриваемых образов является условность в отражении реальности – в этом, собственно, и заключается природа образа как такового. И художественный и образ в PR не тождественны действительности, являясь творческими продуктами, они несут на себе печать условности.

Художественный образ постоянно апеллирует такими художественными категориями, как метафора и ассоциации. Образы в PR чаще других используют метафоры, и как показывает анализ практики, чаще всего именно наличие метафоры делает образ в PR-эффективным. Связано это с тем, что метафоричность свойственна человеческому мышлению во всех сферах ее проявления [2. С. 17].

Объединяющим моментом в понимании образа в искусстве и PR-деятельности является и то, художественные образы выполняют функции осмысления бытия и творения человека, а технологичное воспроизводство PR-образов формирует отношение общественности. Во многом именно указанное сходство и

позволяет использовать художественный образ в частности и художественное наследие в целом как инструмент PR-деятельности.

Нами были выделены следующие цели использования художественного наследия как инструмента PR-деятельности. Хочется сразу оговориться, что и цели, и формы, представленные ниже, формулировались исходя из анализа адаптации изобразительных образов к сфере рекламы и PR, тогда как музыкальные образы остались вне поля нашего внимания (вероятно, этот исследовательский аспект получит в дальнейшем продолжение в специальной литературе).

Иллюстративно-сопроводительная цель: произведение искусства используется как сопутствующий материал, подтверждающий или раскрывающий содержание рекламного сообщения. В данном случае художественное наследие выполняет роль фона-иллюстрации и не несет дополнительных глубинных функций, выступая как некая форма подкрепления и усиления рекламируемого объекта.

Убеждающе-эмотивная цель: произведение искусства используется как источник определенных эмоций, проецируемых при восприятии рекламного сообщения на сам рекламируемый объект, то есть те ощущения, которые испытывает реципиент при восприятии произведения искусства переносятся (неосознанно, интуитивно) на находящийся рядом (на фоне) объект продвижения. Как правило, используются такие произведения искусства, которые устойчиво ассоциируются в сознании людей со стабильностью, надежностью, проверенностью временем, высоким качеством и пр. При этом ассоциация может выстраиваться как по принципу прямой проекции (когда ассоциация с произведением искусства зеркально переносится на рекламное сообщение), так и по принципу обратной проекции (когда действует принцип «от противного»).

Аттрактивно-эпатирующая цель: произведение искусства используется для интенсификации привлечения внимания

реципиента к рекламному сообщению. В данном случае выделяется несколько ситуаций использования художественного наследия:

– использование художественного наследия для усиления узнаваемости рекламного сообщения путем выстраивания художественной аналогии (полной или частичной) между произведением искусства и рекламируемым объектом. При этом содержательной, смысловой аналогии не проводится – акцент делается на внешнюю узнаваемость мотивов произведения искусства и повышение за счет этого узнаваемости рекламного сообщения.

– использование художественного произведения в непредсказуемом, шокирующем, эпатажном, даже кощунственном формате для усиления внимания реципиента к рекламному сообщению. Здесь, как правило, используются узнаваемые художественные объекты, вызывающие разнообразные, но обязательно яркие эмоции – от отвращения до смеха.

Что касается форм использования художественного наследия в рекламе и сфере связей с общественностью, то их можно выделить несколько, исходя из различных оснований их выделения.

Основание «очевидность цели использования художественного образа в рекламном или PR-послании»:

– очевидные. В данном случае имеется в виду, что произведение искусства в рекламных и PR-целях используется осознанно, с пониманием его возможных преимуществ при решении конкретных задач и при разработке сообщения делается содержательный, визуальный, эстетический, символический упор именно на художественный образ и контекст его существования. Таким образом, реципиентом считаются смысловые связи между воспринимаемым образом и коннотацией всего сообщения в целом, а его (образа) использование прочитывается как понятное и уместное;

– скрытые. Нередко бывают ситуации, когда смысл использования произведения искусства или его фрагмента в рекламе не

является очевидным, когда корреляции между содержанием рекламного послания и символическим или сюжетным содержанием художественного образа не «считываются»;

Основание *«степень доминирования художественного образа в рекламном или PR-послании»:*

– доминантная степень: здесь имеется в виду, что конкретное произведение искусства в PR- или рекламном сообщении играет ключевую роль, как с позиции смысла, так и с позиции композиции; что оно занимает всю «площадь» восприятия реципиента и не может быть заменено на другой художественный или не художественный продукт. Смысл сообщаемой информации, таким образом, напрямую связан с конкретным арт-объектом и неизбежно будет утрачен при его замене;

– рецессивная степень: иногда художественный объект выступает не более чем фоном для рекламного послания, не претендуя на статус смыслообразующего, что делает его менее «судьбоносным», значимым и позволяет с легкостью заменить его другим произведением искусства аналогичных эстетических (цветовых, композиционных, фактурных) параметров.

Основание: *«полнота использования художественного образа в рекламном или PR-послании»:*

– полное воспроизведение – произведение искусства в рекламе используется полностью, без искажения, без убавления или добавления каких-либо фрагментов. Исключение составляют элементы, обязательные для того, чтобы превратить художественное послание в рекламное – слоган, логотип компании, изображение продукта и т.п.;

– цитирование – использование отдельных фрагментов и элементов произведения искусства.

Основание *«степень сохранения оригинальности произведения искусства при использовании его в рекламном или PR-послании»:*

– копирование – полное, стопроцентное перенесение всех элементов произведения

искусства, без каких-либо искажений, дополнений или переработок;

– трансформация – видоизменение образа художественного произведения при сохранении его общей узнаваемости. Этот момент является принципиальным, поскольку существенная, принципиальная переработка художественного объекта приведет либо к снижению его узнаваемости, либо к сведению ее на нет, что является нецелесообразным и лишает смысла использование арт-объекта как такового. Трансформация подразумевает именно некоторые, частичные, иногда едва уловимые изменения, вносимые в произведение искусства. Исходя из задумки его использования в контексте рекламы или связей с общественностью трансформация (будучи чрезвычайно разнообразной по возможным вариациям) может касаться усекания или добавления элементов, работы с пропорциями и масштабом произведения в целом или его отдельных фрагментов, искажения первоначального цвета, объединения с другими образами, доработки элементов произведения искусства и пр. По нашим наблюдениям, наиболее удачными могут быть признаны сообщения, основанные не на копировании, а на трансформации художественного образа, т.к. именно такой подход обеспечивает одновременно и узнаваемость, и оригинальность художественного образа в PR и рекламной деятельности.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что использование художественного наследия в PR и рекламе обладает большим потенциалом, поскольку механизм его «работы» с сознанием и рациональной сферой реципиента основан на визуальном воздействии, которое функционирует по психологическим законам восприятия информации, в частности, на законах «проекции» и «переключения». Их суть заключается в том, что в ситуации пространственно близкого расположения двух и более объектов (в нашем случае – репродукции художественного шедевра и изображения продукта, компании), общий эмоциональный фон

восприятия одного из них (в нашем случае положительное восприятие известного произведения изобразительного искусства) подсознательно «проецируется» и на другого (образ продукта или компании в целом).

Кроме того, знаменитый итальянский писатель и философ Умберто Эко в своей работе «Круговорот образов, понятий, предметов» говорит о современном человеке, что он «идет, свернув шею назад» [4. С. 114], имея в виду, что единст-

венный способ для человека XXI века безболезненно адаптироваться к быстроменяющемуся миру, заключается в нахождении некой стабильной платформы, в ориентирах прошлого. А художественное наследие, пусть и в контексте рекламы и связей с общественностью – это и есть та платформа, тот ориентир, который всегда ассоциировался с чем-то стабильным, надежным, вечным, проверенным историей, а значит ценным в любые времена.

ЛИТЕРАТУРА

1. Громов Е. С. Природа художественного творчества. М.: Просвещение, 1998.
2. Билль Ж. Искусство и реклама. Н.Новгород: Реклама, 2001.
3. Казин А. Л. Художественный образ и реальность. СПб.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1999.
4. Эко У. Круговорот образов, понятий, предметов. М. : Слово, 2009.

Л. Н. Якина

Екатеринбург

**ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ТЕХНОЛОГИЯ ИНТЕГРАТИВНОГО
ПРЕПОДАВАНИЯ МХК КАК УСЛОВИЕ ФОРМИРОВАНИЯ
ЛИЧНОСТИ**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: педагогическая технология, интегративное преподавание МХК, культурологический подход, субъект культуры, процесс смыслообразования, модель интеграции, уровни интеграции содержания, этапы изучения МХК.

АННОТАЦИЯ: в статье представлена уровневая модель интеграции содержания гуманитарно-эстетических дисциплин на основании культурологического подхода в преподавании МХК, принципы и методы интеграции содержания, этапы интегративного изучения МХК как необходимое условие развития способности учащихся к смыслообразованию и становления личности в культуре.

L. N. Yakina

Yekaterinburg

**EDUCATIONAL TECHNOLOGY INTEGRATIVE TEACHING
THE WORLD ART CULTURE AS A CONDITION
OF FORMATION PERSONALITY**

KEY WORDS: educational technology, integrative teaching of world art culture, cultural approach, the subject of culture, the process of meaning, the levels of integration of content, integration model, learning stages of world art culture.

ABSTRACT: The paper presents a model of integration tier content humanities and aesthetic disciplines based cultural approach to teaching of world art culture, the principles and methods of integrating content, stages of integrative learning of world art culture as a necessary condition for the developmental abilities of students to the process of meaning and formation personality in culture.

Автор культурологической концепции личностно-ориентированного образования, академик РАО Е. В. Бондаревская отмечает, что современное образование плохо выполняет свою человекообразующую функцию, но, в то же время, в условиях демократизации общества возникли «предпосылки для восстановления человеческих смыслов и сущностных функций образования».[3] Для самореализации и самодетерминации человека в горизонте культуры, для духовной жизни личности усиливается необходимость

возвращения образования в контекст культуры. Исследователи указывают проблемы школьного предмета МХК – узкопредметный подход в преподавании, изолированность изучения художественной культуры (А. А. Мелик-Пашаев), искусствоведческий характер большей части программ (Е. П. Кабкова).

Современное гуманитарное знание – философское, культурологическое, филологическое обладает значительным потенциалом для обоснования концепций, подходов и технологий в гуманитарно-

эстетическом образовании, направленных на удовлетворение духовных потребностей личности. Философы, культурологи и педагоги обращаются к проблемам образования, связанных с формированием целостной личности, способной к осмыслению явлений жизни, самоопределению, ценностному гуманистическому выбору, творческой активности, толерантности, то есть обладающей качествами субъекта культуры.

Профессор И. Я. Мурзина обосновывает необходимость осмысления проблемы целостного понимания культурологического подхода в педагогике, когда образование действительно становится «сферой «духовного производства», «продуктом» деятельности которого является человек...». [8. С. 84] Образование как «человекосозидающий» процесс понимается в культурологической концепции, где приоритетное значение отдается изучению культуры и человека как ее субъекта. В создании педагогической технологии интегративного преподавания МХК мы опирались на идеи культурологического образования В. С. Библера, Е. В. Бондаревской, В. В. Краевского, А. Я. Флиера, которые объединяет понимание того, что развитие современного образования связано с интеграцией в культуру. Следует отметить, в разработке данной педагогической технологии мы рассматриваем содержание гуманитарно-эстетических дисциплин, исходя из положения В. В. Краевского о том, что содержание образования должно представлять педагогически адаптированный социальный опыт человечества, изоморфный человеческой культуре.

С точки зрения поставленной проблемы, особенно важно соотносить применяемые педагогические технологии, методы и специфическую характеристику гуманитарного знания, а именно то, что человек самостоятельно вырабатывает его, переосмысливая существующее в культуре, в человеческом опыте. Гуманитарное знание раскрывается как процесс исследования жизни «сквозь себя» (М. Фуко), рефлексии человека над самим

собой в диалогическом общении, в глубоких взаимосвязях с миром. Таким образом, для воспитания личности – субъекта культуры первостепенное значение имеет формирование отношения человека к миру как индивидуализированный процесс личностного присвоения значений и смыслов, понимание (М. М. Бахтин), способность к ценностно-окрашенным суждениям, то есть процесс смыслообразования.

Мы считаем, что предмет изучения МХК в школьной практике требует уточнения и определения сущностных характеристик на основе культурологического подхода, что, в свою очередь, дает возможность формулирования методологических принципов в преподавании. Концептуальное значение имеет то, что художественная культура тесно связана не только с эстетической, но и другими сторонами культуры, поэтому содержание предмета МХК должно размыкаться в культуру таким образом, чтобы раскрывать взаимосвязанность культурно-исторических процессов и в статике, и в динамике. Художественная культура – это эстетически осмысленный духовный опыт: в ней осуществляется выработка, закрепление и репрезентация миропонимания, мироотношения в жизненных связях целостный эпох. Художественная культура как феномен обладает собственным языком фиксации и передачи культурных смыслов и значений, которые требуют освоения в диалогическом общении личностей, сознаний, текстов, образов. Специфика предмета МХК – в интегративности содержания гуманитарно-эстетических дисциплин, в единстве воздействия на процессы становления и самоопределения личности как субъекта культуры. Гуманитарно-эстетическое образование с данных позиций – это процесс порождения личностных смыслов.

Таким образом, два концептуальных подхода в построении содержания предмета МХК являются практическим воплощением теоретических положений прикладной культурологии – культурологический подход и интегративный подход.

Интегративный подход – «процесс, позволяющий на основе выявления общности целей, содержания, структуры органически объединять разные стороны, тенденции действительности» [9. С. 40], понимается нами как способ установления взаимосвязи объектов и явлений. Нами определено, что интеграция в преподавании МХК понимается на уровне содержания образования и глубоких межпредметных связей на основе принципа приоритетности системы духовных ценностей, понимания, связанного с переживанием, – культура предстает в сознании ученика как духовная история человечества.

Теоретические проблемы интегративного образования разрабатывались в работах В. С. Безруковой, К. Ю. Колесиной, Н. К. Чапаева и других. Так, К. Ю. Колесина исследует уровни интеграции (начальный, средний, глубокий). Для глубокого уровня интеграции характерно возникновение качественно нового сложного единства в результате взаимопроникновения разнохарактерного содержания. Интегрирующий фактор, с точки зрения К. Ю. Колесиной, – содержание, «обладающее проникающей способностью быть включенным в «инородное» содержание, объединяться или сливаться с ним в системы более высокого порядка». [7. С. 13] Таким образом, содержательный компонент образования имеет особое значение в инновационных интегративных процессах. Особое значение в формировании субъекта культуры имеют положения интегративного подхода в художественной педагогике, которые освещаются в работах специалистов Лаборатории интеграции искусств и МХК ИХО РАО Е. П. Кабковой, Е. А. Ермолинской и развиваются нами в педагогическом моделировании. Нами предложена теоретическая модель, включающая 3 уровня интеграции содержания гуманитарно-эстетических дисциплин и соответствующие им этапы изучения МХК на основе развития процесса смыслообразования.

Первый, начальный уровень интеграции содержания гуманитарно-

эстетических дисциплин в преподавании МХК – взаимодействие видов искусства как системы образных языков, которое является основой полихудожественного образования (Б. П. Юсов, А. А. Мелик-Пашаев, Е. П. Кабкова). Интегративное художественное воспитание понимается как педагогический процесс, построенный на объединении областей искусства на основе созвучия учебного материала в соответствии с задачами целостного развития (Е. А. Ермолинская). Основным содержанием этого уровня интеграции является синтез искусств, опирающийся на единую образную природу художественного. Общность как специфическая характеристика искусства является сущностью первого уровня интеграции.

На наш взгляд, изучая художественную культуру определенной исторической эпохи, необходимо развернуть перед учащимися диалог искусств с доминированием видов и жанров, являющихся репрезентантами культуры в данную эпоху. В связи с выше сказанным, ведущий метод структурирования интегративного содержания урока МХК, разработанный и примененный нами на практике – метод создания художественной композиции. Композиция (лат. *compositio* – составление, сочетание) – это соединение различных частей в единое целое в соответствии с какой-либо идеей, смыслом, совершенный тип структуры, где каждый элемент приобретает уникальный смысл в неповторимом сочетании с остальными элементами. Особенностью метода композиции является его многофункциональность, возможность отбора содержания для изменения ракурса рассмотрения закономерностей проявления жизненных смыслов в искусстве.

В композиционной целостности определяется содержательный центр, выделяется смысловое ядро и периферия, вариации ключевого содержания, раскрываются взаимосвязи явлений, что дает углубление понимания, осмысление «единства во множестве» в процессе постижения искусства. В результате создается ин-

тегративный художественный текст – целостная образная система, в которой взаимосвязи между элементами-текстами усиливают культурные смыслы произведений разных видов искусства, соединяя в «звучащий ансамбль».

На первом этапе изучения МХК учащиеся осваивают элементы художественного языка различных видов искусств, в том числе, на основе категориального синтеза (К. Ю. Колесина, Н. К. Чапаев): такие ключевые понятия как образ, колорит, ритм, композиция, мелодика, тема, линия. На этом этапе изучения МХК важнейшим интегрирующим фактором является личностное эмоционально-эстетическое переживание, в котором ребенку раскрывается его «единоприродность» миру во всей полноте глубоких взаимосвязей (А. А. Мелик-Пашаев).

Второй, или средний уровень интеграции содержания гуманитарно-эстетических дисциплин в преподавании МХК характеризует изучение искусства в культурно-историческом аспекте, с опорой на творческий метод автора, историко-художественный стиль, отражающие динамику и закономерности культурных процессов, представления о художественной культуре формируются на основе типологического подхода. Основным содержанием второго уровня интеграции является восполнение и восстановление жизненных связей в «человеческом измерении» (В. В. Давыдов), избегая однозначности, раскрывая полифоничность смыслов, диалогичность источников, явлений, событий. Единство на среднем уровне интеграции достигается на основе общих закономерностей предметов, вступающих во взаимодействие (Е. П. Кабкова). Ведущий принцип в отборе интегративного содержания на втором уровне – «эстетическая резонансность» (от франц. *resono* – звучу в ответ), описанный в художественной педагогике Е. П. Кабковой как состояние и центральное качество среды урока искусства. Принцип «эстетической резонансности» понимается нами следующим образом: это

актуализация созвучности, «переклички» явлений и фактов во взаимосвязях, рассмотренных сквозь призму эстетического отношения как целостный текст художественной культуры эпохи. В преподавании МХК интеграция содержания обусловлена тем, что в рамках одной культурной эпохи представлено развитие различных видов искусства и сфер культурной деятельности в неразрывных жизненных связях.

На втором этапе изучения МХК ведущими элементами технологии являются сквозной тематизм (К. Ю. Колесина, Н. К. Чапаев – интеграция по горизонтали, «проникающее содержание») и метод контекстного изучения искусства (мифология, литература, развитие философской мысли, религиозные представления, история, биографические факты, культурные связи, социальные явления эпохи, жизнь произведения в современности). Таким образом, искусство обретает «почву и корни», достигается целостность видения мира в представлениях учащихся. На этом этапе речь идёт о формировании умения учащегося «понимать» других в иных социокультурных ситуациях, развитии сопричастности, со-чувствия (М. М. Бахтин), что влияет на самоопределение личности, познание самого себя как субъекта культуры. Присущая искусству открытость предполагает множественность интерпретаций произведения, поликультурность искусства обеспечивает возможность заглянуть в иные миры. Это создает потребность в знакомстве с точками зрения других, чтобы воспринять всю глубину произведений искусства, рождается интерес к диалогу как наиболее адекватному способу освоения гуманитарно-эстетического содержания.

Поскольку на втором уровне интеграции взаимосвязи элементов содержания усложняются, интегрирующими факторами являются сознание ученика и учителя, мироощущение и представления эпохи, органическое единство смыслов, жизненные связи, смыслы как присвоенная личностная ценность. Профессор

Г. М. Коджаспирова определяет личностный смысл как понимание содержания и направленности жизни, своего места в мире, усвоение безличных знаний о мире как «значения–для–меня», которое является содержательным элементом жизненного самоопределения личности – важнейшей потребности человека в сложном поликультурном современном мире.

Третий, глубокий уровень интеграции гуманитарно-эстетических дисциплин в преподавании МХК – художественно-смысловое единство содержания предмета, образующее систему более высокого порядка. Е. П. Кабкова считает собственно интеграцией только третий уровень, представляющий поле активизации сложных межнаучных связей, определяющих общую стратегию формирования личности. Высший уровень интеграции, считает исследователь, относится пока к области педагогической теории. В полихудожественной программе Е. П. Кабковой «Дети – Культура – Мир» среди ведущих методических принципов обозначен принцип «общеразвивающего направления развития», целенаправленного воздействия на духовное развитие учащихся. Материал в данной программе «фокусируется» при помощи тематического принципа, в содержание автор включает, в том числе, представления разных народов о вечных вопросах жизни, вводя уровень действия полифонического резонанса.

Учитывая специфику гуманитарного знания и логику построения уровней модели, мы считаем основным содержанием глубокого уровня интеграции гуманитарно-эстетических дисциплин осмысление явлений художественной культуры в контенте культуры (от англ.: contents – содержание), которая, как способ бытия человека, раскрывается многогранно, предстает в объемности, «стереоскопичности», обретая целостность в личности. Таким образом, третий этап интегративного изучения МХК по сути – культурологический.

В целостной диалоговой концепции культуры М. М. Бахтин определяет

смыслы как ответы на вопросы, выявляет универсализм смысла, его всемирность и всевременность. Ученый отмечает, что только с помощью другого (изоморфного) смысла (символа, образа) можно раскрыть смысл, его углубление возможно с помощью других смыслов (философско-художественная интерпретация – «мысли о мыслях», «тексты о текстах»). Важно понять содержание произведения не только с позиции автора, но также использовать «внеаходимость» (М. М. Бахтин).

Исходя из сказанного, на третьем уровне интеграции содержания методологический принцип эстетического резонанса дополнен нами принципом смысловой резонансности – интегративное содержание, являясь отражением различных сфер культуры и жизни, интерпретируется в «зоне актуального личностного смысла», то есть с позиции значимости в жизни человека, его сущностных духовных потребностей, и принципом стержнезации. В методике художественного образования Е. П. Кабковой стержнезация описана как способ объединения материала вокруг общего смыслового стержня, когда взаимодействие возможно при наличии общих для видов искусства временных, пространственных, тембровых и других характеристик. Н. К. Чапаев, изучая теоретико-методологическое обеспечение педагогической интеграции, исследовал принцип стержнезации (термин Б. М. Кедрова) в интеграции содержания, отмечая его междисциплинарный характер. Стержнезация возможна при наличии направляющего центра – стержня, «пронизывающего» все составляющие. Будучи интегрирующим фактором, стержень объединяет элементы в целостное единство в деятельностном проявлении, этому способствуют «сквозные» проблемно-тематические линии в организации содержания программ. К. Ю. Колесина также указывает на то, что проблема может быть интегрирующим фактором. Метод проблемного изучения МХК, имеющий ценностно-ориентированный характер, применяется нами на всех уровнях, но особое дидакти-

ческое значение приобретает именно при глубокой интеграции содержания в развитии процесса смыслообразования – понимания смысловой глубины и смысловой перспективы текстов, целостного текста культуры.

Важнейшими элементами педагогической технологии культурологического интегративного преподавания МХК становятся художественно-педагогический ценностный анализ текста, включая понимание символической стороны образа, смысловой сцепленности, универсального и уникального, и ценностная интерпретация как понимание духовного содержания явлений, формулирование оценки, собственной позиции по отношению к объекту познания.

Сущность третьего этапа интегративного изучения МХК – сопоставление и сравнительный анализ различных культурных традиций, культурных типов, моделей миропонимания, формирование представлений о многообразии и диалоге культур как способе их существования и взаимодействия (В. С. Библер, Е. В. Бондаревская). На этом этапе усиливается творческий характер понимания, процесс смыслообразования ведет к формированию индивидуальности и активности личности.

Третий, глубокий уровень интеграции содержания гуманитарно-эстетических дисциплин затрагивает ментальные характеристики личности, предполагает диалогические отношения сознаний, личностей, смыслов, эпох, бесконечный диалог культур. Интегрирующими факторами выступают сама личность, Жизненные Смыслы, «движущие созидательные силы личности» (Б. С. Гершунский). Деятельность учащегося характеризует обретение личностного смысла, способность к рефлексии, ценностной ориентации, свободному выбору, понимание ценности бытия человека в культуре.

Необходимо отметить, в данной технологии преподавания МХК существенным образом меняется функция учителя – не трансляция знаний, а фасилитация

– умение организовать педагогические условия для диалога.

На третьем, глубоком уровне интеграции в методологическом аспекте в построении интегративного содержания МХК мы опираемся на целостные концепции: диалоговую концепцию культуры М. М. Бахтина (Теоретическая модель №1), диалогизацию В. С. Библера (Теоретическая модель № 2). Аксиологический принцип преподавания МХК реализуется в разработке ценностной модели интеграции гуманитарно-эстетического образования на основе концепции философии образования Б. С. Гершунского (Теоретическая модель № 3).

Теоретическая модель 1. «Диалогическая модель интеграции гуманитарно-эстетического образования» разработана на основе теории целостности культуры М. М. Бахтина. Единство и целостность личности в ее духовно нравственном самовозрастании рассматривается нами как смыслообразующий фактор интеграции. Модель интеграции основана на идее единства личности и культуры, мировой целостности М. М. Бахтина через его универсальные категории: текст как первичная данность культуры, диалог смыслов, «смысловая цепочка» как углубление смысла с помощью других смыслов, «вспыхивающий свет» – диалогический контакт между текстами - высказываниями в общей логике знаковых систем. Особое значение в методологии гуманитарных наук имеет термин Бахтина «встреча» как высший момент понимания, встреча двух сознаний.

Теоретическая модель 2. Диалогическая модель интеграции гуманитарно-эстетического образования разработана на основе философии диалогизации В. С. Библера. В концепции диалога культур М. М. Бахтина – В. С. Библера системообразующим фактором интеграции выступает уникальная личность учащегося в диалоге о вечных вопросах бытия. В сознании интегрируются различные исторические формы, методы, стили мышления, смыслы и «строим разумения», выражен-

ные «сквозной умонастроенностью эпохи», которая в равной степени звучит в архитектуре, поэзии, общественной и бытовой жизни уникальным, неповторимым голосом. Разные формы культуры стягиваются в одном сознании в постоянном духовном сопряжении. Способность вникать в целостное мировоззрение другой культуры противопоставляет монологике диалогику как способ постижения смыслов в постоянном вслушивании в иное мышление, в осознании вопросоответности. Культуры – уникально всеобщие «типы разумения».

Теоретическая модель 3. Ценностная модель интеграции гуманитарно-эстетического образования разработана на основе концепции философии образования Б. С. Гершунского. Автор вводит понятие «ментальное измерение» культуры и образования как духовной субстанции, квинтэссенции культуры народа. Цель образования в фокусе всех общественных наук на основе междисциплинарного синтеза – формирование ментальных качеств личности. Менталитет как социокультурная категория – особенности мировосприятия, мироощущения. Важнейшей проблемой образования Б. С. Гершунский считает проблему гармоничного единения духовной ценности Мира и Смысла человеческой жизни. Аксиологический подход выступает в качестве базового принципа построения модели интеграции в образовании. Философские категории Б. С. Гершунского раскрывают потенциал целостных культурологических теорий и концепций, – именно Человек стоит в центре образования как ценность высшего порядка в антропоцентричной гуманистической философии.

Теоретические модели глубокого уровня интеграции содержания гуманитарно-эстетических дисциплин отражают единство человека и культуры. В целом в

педагогической технологии интегративного преподавания МХК можно выделить следующие особенности: сфера изучения предмета постепенно расширяется и углубляется, основными характеристиками методов интегративного преподавания МХК являются диалогичность, личностная направленность, ценностная основа.

Еще один элемент педагогической технологии интегративного преподавания МХК – показатели динамики процесса смыслообразования личности. Разработанные нами показатели соответствуют трем взаимосвязанным элементам смыслообразования:

эмоционально-ценностный элемент – увлеченность и повышение заинтересованности в изучении МХК; когнитивно-рефлексивный элемент – способность сопоставлять различные точки зрения, аргументировать собственную позицию, ценностное суждение; креативно-продуктивный элемент – творческие проявления личности в создании образов и текстов эссе, композиций, «портретов», экспозиций.

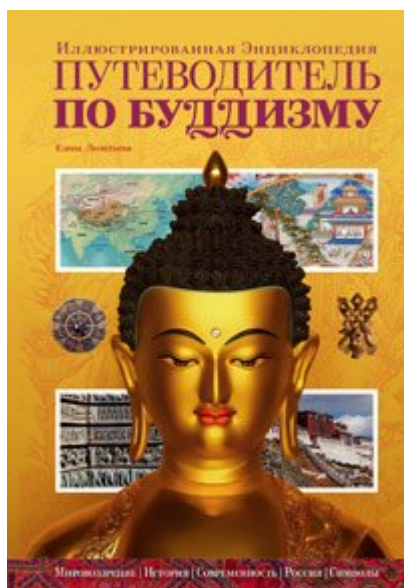
Обоснованные нами методологические и методические принципы, положенные в основу процессов интеграции, определяют пути преодоления технократизма и фрагментарности предметного познания, восстанавливая глубокие коренные связи человека и мира. В результате применения данной педагогической технологии преподавания МХК создается интегративное гуманитарно-эстетическое поле смыслов культуры в диалоговом общении, резонирующее с внутренним миром личности, что является одним из условий формирования способности учащихся к смыслообразованию и, следовательно, выработки активной позиции. Таким образом, именно во взаимодействии прикладной культурологии и педагогики решается проблема формирования личности как субъекта культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. [Электронный ресурс]. URL: http://www.irbip.ru/irbase/kulture/bakhtin_m_m_ehstetika_slovesnogo_tvorchestva.html

2. Библиер В.С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. М.: Политиздат, 1990.
3. Бондаревская Е.В. Школьное образование в контексте культуры. [Электронный ресурс]. URL:<http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=1906&level1=main&level2=articles>
4. Гершунский Б.С. Философия образования для XXI века. М.: Совершенство, 1998.
5. Кабкова Е.П. Формирование способности учащихся к художественному обобщению и переносу информации на уроках искусства. Дидактические и методические принципы. [Электронный ресурс]. URL: http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-2-2008/kabkova_03-05-2008.htm
6. Коджаспирова Г.М., Коджаспиров А. Ю. Словарь по педагогике (междисциплинарный): для учащихся, студентов, аспирантов, учителей и преподавателей вузов. М., МарТ, 2005.
7. Колесина К. Ю. Построение процесса обучения на интегративной основе: автореф. дис... канд. пед. наук / Ростов. гос. ун-т ; К. Ю. Колесина. Ростов н/Д , 1995.
8. Мурзина И.Я. Прикладная культурология и педагогика// Педагогическое образование в России. 2010. № 2.
9. Педагогический словарь: учеб. пособие для студентов вузов / авт.-сост. В. И. Загвязинский М.: Академия, 2008.
10. Чапаев Н. К. Структура и содержание теоретико-методологического обеспечения педагогической интеграции: дис... д-ра пед. наук. Екатеринбург, РГППУ, 1998.

ПРЕДСТАВЛЯЕМ КНИГУ



Е. Леонтьева
ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО БУДДИЗМУ.
ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ.
– М.: Издательство «ЭКСМО», 2012

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: буддизм, путеводитель, фотографии, произведения искусства, карты, поучительные истории, легенды, рассуждения о философии и нравственности, символы, биографии святых.

АННОТАЦИЯ: Интервью с экспертом в области тибетского буддизма, посвященное выходу книги «Путеводитель по буддизму».

Е. Leontieva

GUIDE TO BUDDHISM. ILLUSTRATED ENCYCLOPEDIA.

– М.: «EKSMO», 2012

KEY WORDS: buddhism, guide, photos, works of art, maps, instructive history, the legends, the discussion of philosophy and morality, characters, biography of saints.

ABSTRACT: Interview with an expert in the field of Tibetan Buddhism, devoted to publication of the book «Guide to Buddhism».

Интервью с автором книги «Путеводитель по буддизму. Иллюстрированная энциклопедия» Еленой Леонтьевой предоставлено нашими коллегами из Екатеринбургского Центра Буддизма Алмазного Пути школы Карма Кагью.

– **Расскажите, пожалуйста, о себе, как вы начали изучать тибетский буддизм?**

– Я математик по образованию и некоторое время работала программистом в так называемом «почтовом ящике» – проектировала пушку ПВО. Однажды это до такой степени мне надоело, что я уволилась и стала хиппи – тусовалась, писала стихи и картины, читала захлеб всех философов, каких могла найти на закате коммунизма. Я искала какой-то смысл жизни, видимо. Те объяснения мироздания, которые находились в легкой доступности, меня не устраивали и не вдохновляли. Нужно было что-то другое, более глубокое и осмысленное, как мне казалось. В 1991 году я пришла в группу дзэн-буддистов, и мне все очень понравилось; я стала ходить к ним на занятия. Единственное, что меня смущало, – это их серьезность. Я совершенно не серьезная, я всегда смеюсь невпопад, и как они меня терпели больше года – непонятно. Хорошие люди. А в 1992 году я попала на лекцию буддийского ламы-датчанина Оле Нидала. Он представляет ти-

ПРЕДСТАВЛЯЕМ КНИГУ

бетскую буддийскую традицию Карма Кагью, там все не так строго, как в дзэн, а взгляд столь же глубокий. Буддизм подкупил меня огромным уважением к человеку, к его потенциалу. Согласно буддизму, возможности человеческого ума безгранично велики и их можно раскрыть для блага всех. Это меня очень вдохновляет. Через несколько лет после первой встречи с буддийской практикой я уехала в Индию, в Нью-Дели, учиться в буддийском университете. А в 2005 году поступила в аспирантуру Института востоковедения РАН и защитила кандидатскую диссертацию по истории средневекового Тибета.

– **Как пришла идея написать эту книгу?**

– Я каждый год читаю студентам лекции об истории буддизма. Преподаватель обычно пишет методичку, и я тоже начала это делать. А потом увидела небольшую энциклопедию по буддизму для детей на датском языке (автор Свен Гуттормсен), и мне подумалось, что методичка будет полезна только узкому кругу людей, а такая цветная книга может заинтересовать намного большее число читателей. Поэтому я стала переписывать почти готовую методичку, Ц.б.одя разные истории, стихи, цитаты и несколько упрощая материал – в расчете на читателя, не знакомого с темой. И однажды издательство "ЭКСМО" предложило эту книгу издать. Фактически, в ней в упрощенном виде собраны мои лекции.

– **Сколько времени вы потратили на выпуск этой книги?**

– Я писала ее около полутора лет (с перерывами), а издали ее всего за полгода.

– **Какие были трудности в подготовке материала?**

– Не помню никаких трудностей, кроме обычной для меня нехватки времени.

– **Что, по вашему мнению, делает вашу книгу уникальной?**

– Гениальность дизайнера! Он превратил обычный материал в действительно увлекательное и красочное путешествие по буддизму.

– **Что вам хочется исправить в книге сейчас?**

– Уже после того, как книга была сверстана, я отправилась в экспедицию по востоку России, чтобы в качестве автора сценария снять фильм о российском буддизме, его корнях, истории, географии. И то, что мы со съемочной группой узнали в Читинской области, Бурятии и Тыве, могло бы очень хорошо дополнить соответствующий раздел «Путеводителя». Там могли бы получиться сильные драматические страницы, появиться вдохновляющие примеры, что-то заставило бы читателя задуматься над разными судьбами людей в трудные времена...

– **Вы буддист?**

– Да, буддизм для меня не только предмет изучения, но и образ жизни, и взгляд на мир.

– **Имея в своем распоряжении час аудиенции с Его Святейшеством Далай Ламой, какие бы темы/вопросы для разговора вы бы подняли?**

– Я поблагодарила бы его за все, что он делает для своего народа, за те знания, которые он передает, и за то, что он отказался от роли главы тибетского правительства в изгнании. Я считаю, что любая религия должна находиться как можно дальше от власти, и рада, что Далай-лама перестал совмещать духовное лидерство с политическим. Я также задала бы ему один важный для меня вопрос об особой тантре, называемой «Калачакра», – Далай-лама считается признанным знатоком этой тантры, он преподает ее множеству людей. В ней есть предсказание, касающееся некой "цивилизационной" войны, которая предстоит человечеству в будущем. Думаю, я попросила бы как можно более подробных комментариев.

– **Каковы ваши планы/мечты на будущее как ученого или как писателя?**

– Я очень хотела бы завершить четырехчастный фильм об истории буддизма. Первая серия «Путешествие, наполненное глубоким смыслом», уже вышла в свет, она рекомендована РАН как учебное пособие для школ и вузов, ее с удовольствием смотрят школьные учителя, которым теперь нужно готовить уроки по истории буддизма. На очереди остальные три серии. Я также хочу

ПРЕДСТАВЛЯЕМ КНИГУ

переписать свою диссертацию, превратить ее в научно-популярное издание и опубликовать. Кроме того, я начала писать вторую художественную книгу, продолжение первой. Теперь все дело за временем...

ИНФОРМАЦИЯ О НАУЧНЫХ СОБЫТИЯХ

8 ноября 2012 г. в Уральском федеральном университете (г. Екатеринбург, ул. Мира, 19) состоится межвузовский научно-практический семинар

«Прикладная культурология: проблемные поля»

Для обсуждения предлагаются следующие вопросы:

1. Теоретические основания прикладных культурологических исследований.
2. Культурологическая экспертиза как продукт прикладных исследований.
3. Педагогика как прикладная культурология.
4. Социокультурные аспекты PR и рекламы в прикладной культурологии.
5. Сохранение культурного наследия как сфера деятельности прикладной культурологии.
6. Городские исследования (urban studies) в контексте прикладной культурологии.
7. Прикладная культурология и прикладная этика.

К обсуждению приглашаются культурологи, философы, музейеды, педагоги, кураторы выставок, специалисты в сфере туризма, PR и рекламы.

В программе семинара запланированы мастер-классы.

Материалы семинара будут опубликованы в №4 (декабрь) за 2012 г. электронного научного журнала «Человек в мире культуры. Региональные культурологические исследования»

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Асеева Оксана Анатольевна (Aseeva O. A.) – аспирантка кафедры философии культуры и культурологии Восточно-Украинского национального университета имени Владимира Даля, г. Луганск, Украина

Баженова Екатерина Вячеславовна. (Bazhenova E. V.) – кандидат культурологии, доцент, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург

Лихачева Лилия Сергеевна (Lichacheva L. S.) – доктор социологических наук, профессор, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина

Мурзин Андрей Эдуардович (Murzin A. E.) – кандидат философских наук, доцент, Уральский государственный педагогический университет, г. Екатеринбург

Порозов Роман Юрьевич (Porozov R. Y.) – кандидат культурологии, доцент, Уральский государственный педагогический университет, г. Екатеринбург

Порозова Диана Юрьевна (Porozova D. Y.) – студентка, Уральский государственный педагогический университет, г. Екатеринбург

Симакова Юлия Алексеевна (Simakova Yu. A.) – старший преподаватель кафедры культурологии, Уральский государственный педагогический университет, г. Екатеринбург

Симбирцева Наталья Алексеевна (Simbirtseva N. A.) – кандидат культурологии, доцент, Уральский государственный педагогический университет, г. Екатеринбург

Шуб Мария Львовна (Shub M. L.) – кандидат культурологии, доцент, Челябинская государственная академия культуры и искусств, г. Челябинск

Якина Лилия Николаевна (Yakina L. N.) – соискатель кафедры культурологии, Уральский государственный педагогический университет, г. Екатеринбург

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Уважаемые коллеги!

Приглашаем Вас опубликовать результаты Ваших научных исследований в электронном научном журнале *«Человек в мире культуры. Региональные культурологические исследования»* (издание ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет»)

Свидетельство о госрегистрации Эл № ФС 77 – 47298 от 18.11. 2011 г.

На протяжении более чем десяти лет мы издавали сборники научных публикаций под общим названием «Человек в мире культуры». Теперь мы будем выходить как электронный научный журнал с периодичностью 4 раза в год.

Планируемое время выхода журнала	Сроки представления материалов
№ 1 – март	15 февраля
№ 2 – июнь	15 мая
№ 3 – октябрь	30 сентября
№ 4 – декабрь	20 ноября

Мы принимаем к публикации статьи в **следующие тематические разделы:**

- 24.00.00 Культурология
- 09.00.00 Философские науки
- 10.00.00 Филологические науки
- 22.00.00 Социологические науки
- 07.00.00 Исторические науки
- 17.00.00 Искусствоведение
- 18.00.00 Архитектура
- 13.00.00 Педагогические науки

Условия публикации

Условия публикации статей соответствуют критериям для включения в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени доктора и кандидата наук.

Все статьи рецензируются независимыми экспертами. Окончательное решение о публикации принимает редколлегия журнала. В случае отказа в публикации редакция направляет автору мотивированный отказ.

Статьи принимаются в течение года.

Плата за публикацию рукописей аспирантов не взимается.

Гонорар за публикации не выплачивается.

Требования к оформлению статей

Статья должна быть представлена в распечатанном и электронном вариантах, набрана в Microsoft Word; распечатана на листах формата А4, через 1,5 интервала шрифтом Times New Roman размером 14 пт, все поля по 2,5 см.

Статья, представленная к публикации, должна соответствовать требованиям РИНЦ: помимо основного текста, содержать следующие сведения, представленные на русском и английском языках.

Текст статьи предваряет **титульный лист**, который оформляется в виде **таблицы** из двух столбцов **равной** ширины шрифтом Times New Roman размером 12 пт без абзацного отступа с выравниванием по левому краю на *русском* (слева), на *английском* (справа) языках и включает:

- УДК;
- название статьи;
- для каждого автора указываются:
 - фамилия, имя, отчество (обязательно полностью), ученая степень и ученое звание;
 - место работы, город, страна;
- аннотацию (объемом 250-350 знаков с пробелами);
- ключевые слова (5-7 слов);
- контактная информация (e-mail для рассылки и для публикации в журнале)

Для каждого элемента титульного листа статьи выделяется *отдельная строка* в таблице. Все элементы отделяются друг от друга пустой строкой (кроме строк с фамилией, именем и отчеством автора, ученой степенью и ученым званием, местом работы, городом, страной). Российские ученые степени и звания в правом столбце пишутся в переводе на английский язык.

В левом верхнем углу перед названием статьи необходимо указать **УДК**, далее через 1 пустую строку приводится **название статьи** полужирным шрифтом заглавными буквами. В названии статьи переносы в словах и знак конца абзаца между строками заголовка не допускаются. Точка в конце названия статьи не ставится.

Далее приводятся **сведения об авторах** (*полностью*: фамилия, имя и отчество; *сокращенно*: ученая степень и ученое звание; *курсивом*: место работы, город, страна). Если авторов несколько между сведениями о разных авторах делается пустая строка. Если авторы работают в одной организации, то допускается писать место работы, город и страну под фамилией последнего из авторов.

Текст статьи предваряется краткой **аннотацией**.

За аннотацией следуют **ключевые слова** или сочетания для поиска статьи в поисковых системах.

Обращаем внимание уважаемых авторов на необходимость обеспечить профессиональное качество перевода на английский язык титульного листа и, при необходимости, всей статьи. **Автоматизированный перевод с помощью программных систем**

категорически запрещается! При обнаружении экспертом Редакции низкого качества перевода статья отклоняется. **Редакция перевод не обеспечивает.**

После титульного листа идет сам **текст статьи** на русском или английском языке.

Ссылки на литературу оформляются в тексте в квадратных скобках. Например: [5. С. 56-57]. Список литературы (по алфавиту) помещается после текста статьи и оформляется по ГОСТ 7.0.5.-2008 через 1 интервал кегль – 12. В списке литературы ссылка на каждый источник приводится на том языке, на котором он опубликован.

Все перечисленные элементы статьи **строго обязательны**, отделяются друг от друга **пустой строкой**.

Объем статьи не менее 18 и не более 34 тыс. знаков с пробелами.

Отдельными файлами прилагаются: рисунки в векторных форматах – AI, CDR, WMF, EMF; в растровых форматах – TIFF, JPG с разрешением не менее 300 точек/дюйм в реальном размере; диаграммы из программ MS Excel MS Visio и т. п. вместе с исходным файлом, содержащим данные.

Обязательным условием публикации является наличие отзыва доктора наук.

Экспертная оценка качества научной статьи по следующим критериям научности:

- соответствие названия статьи ее содержанию;
- формулировка решаемой **проблемы или задачи**;
- обоснование **актуальности** представленных материалов;
- **исследовательский** характер статьи;
- **аргументированность** изложения и выводов, в частности наличие **ссылок** на использованную литературу и другие информационные источники;
- научная **новизна** и практическая **значимость** полученных результатов;
- наличие **выводов** по результатам статьи;
- наличие списка **литературы** со ссылками на источники из него из текста статьи.

При получении отрицательной внутренней рецензии, редакция оставляет за собой право не публиковать статью.

Внутренние рецензии хранятся в редакции Научного журнала.

Редакция обеспечивает обязательное предоставление рецензии авторам рукописей в отсканированном виде по e-mail, а также в ВАК РФ в указанной им форме по запросам экспертных советов.

Адрес редакции: 620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26, к. 254

Телефон: (343) 235-76-42 (14.00-17.00, в рабочие дни)

E-mail: region.culture@gmail.com

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Баженова Е. В.</i>	ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА КАК ТЕРРИТОРИЯ СТОЛКНОВЕНИЯ ПРИРОДЫ И КУЛЬТУРЫ	
<i>Vazhenova E. V.</i>	HUMAN BODY AS A CLASH TERRITORY FOR NATURE AND CULTURE	3
<i>Лухачева Л.С.</i>	ЭТИКЕТ КАК СПОСОБ РАЗВИТИЯ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ	
<i>Lichacheva L. S.</i>	ETIQUETTE AS A WAY OF SHAPING SOCIOCULTURAL IDENTITY	9
<i>Порозова Д. Ю.</i>	ГЕШТАЛЬТ КАК ОСНОВА ВИЗУАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ	
<i>Porozova D. Y.</i>	GESTALT AS THE BASIS OF VISUAL PERCEPTION	23

КУЛЬТУРА ГОРОДА

<i>Симбирцева Н. А.</i>	ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА: К ВОПРОСУ О СУБЪЕКТЕ	
<i>Simbirtseva N. A.</i>	INTERPRETATION OF URBAN SPACE AS TEXT: THE PROBLEM OF SUBJECT	28
<i>Порозов Р. Ю.</i>	ВИЗУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ В СОВРЕМЕННОМ ГОРОДЕ	
<i>Porozov R. Y.</i>	VISUAL PRACTICES IN CONTEMPORARY CITY	33

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В КУЛЬТУРЕ

- Асеева О. А.* КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
ДИСКУРСА СОВРЕМЕННОЙ
УКРАИНСКОЙ МАССОВОЙ
КУЛЬТУРЫ
- Aseeva O. A.* CULTUROLOGICAL ANALYSIS OF 37
DISCOURSE OF MODERN
UKRAINIAN MASS CULTURE
- Мурзин А. Э.* УРАЛЬСКИЕ ПРЕДАНИЯ О ЧУДИ.
К ВОПРОСУ ОБ «ИСТОРИЧЕСКОМ
САМОСОЗНАНИИ»
ТРАДИЦИОННОЙ НАРОДНОЙ
КУЛЬТУРЫ
- Murzin A. E.* THE URAL LEGENDS ABOUT CHUD. 45
TO THE QUESTION OF
«HISTORICAL CONSCIOUSNESS»
TRADITIONAL NATIONAL
CULTURE
- Сумакова Ю. А.* АНИМАЦИЯ КАК
ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА
В ИССЛЕДОВАНИИ ОРНАМЕНТА
ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУР
- Simakova Yu. A.* ANIMATION AS HERMENEUTIC 54
PRACTICE IN RESEARCH OF
ORNAMENTS OF TRADITIONAL
CULTURES

ПРИКЛАДНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

- Шуб М. Л.* СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ
ПРОШЛОГО В PR-ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
И РЕКЛАМЕ

Shub M. L. SPECIFICS OF USE OF ART HERITAGE OF THE PAST OF PR ACTIVITY AND ADVERTIZING 60

Якина Л. Н. ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ТЕХНОЛОГИЯ ИНТЕГРАТИВНОГО ПРЕПОДАВАНИЯ МХК КАК УСЛОВИЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ

Yakina L. N. EDUCATIONAL TECHNOLOGY INTEGRATIVE TEACHING THE WORLD ART CULTURE AS A CONDITION OF FORMATION PERSONALITY 65

ПРЕДСТАВЛЯЕМ КНИГУ

Е. Леонтьева. ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО БУДДИЗМУ.

E. Leontieva. GUIDE TO BUDDHISM 73

ИНФОРМАЦИЯ О НАУЧНЫХ СОБЫТИЯХ 76

Сведения об авторах 77

Информация для авторов 78