



году учителя посвящается: педагогика искусства

Медкова Елена Стоянова,
*соискатель Учреждения РАО
«Институт художественного образования»,
научный сотрудник Учреждения РАО
«Институт художественного образования»
elena_medkova@mail.ru*

**Обыденный опыт, или опыт культуры повседневности. К вопросу
о предметном содержании МХК и выходов на опыт ребёнка
в процессе преподавания**

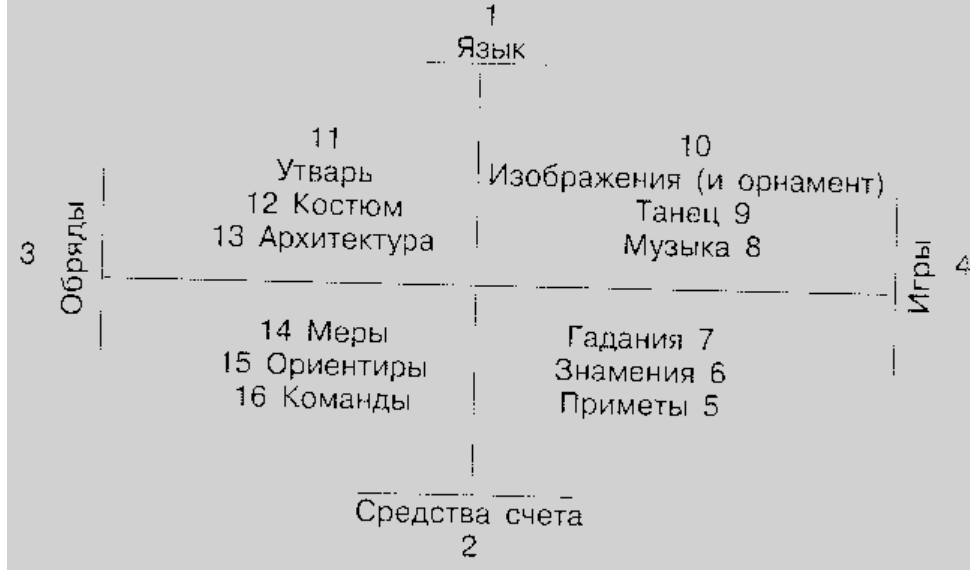
При определении концепции целостности понимания мировой художественной культуры возникают проблемы с самим понятием мировой художественной культуры. Мировая художественная культура – этот термин как обозначение учебного предмета был сформулирован Л.М. Предтеченской на основе принятого в марксистской философии фундаментального деления культуры на материальную и духовную. Художественная культура рассматривалась как специфическая часть культуры духовной, которая «охватывает сферу сознания, духовного производства (познание, нравственность, воспитание и просвещение, включая право, философию, этику, эстетику, науку, искусство, литературу, мифологию, религию)» [2, 249]. В этой системе содержательным ядром художественной культуры являются искусство и литература. Искусство, как продукт человеческого общества, существует в связке с социумом, с социальной структурой общества и его институтами. Именно эту связь, «своеобразие общественного бытия произведений искусства, взятых не просто в качестве художественных текстов, а в аспекте их социального функционирования (всегда специфически организованного и регламентированного)» [1,215] и означает область художественной культуры. Согласно определению, данному в философском словаре, «реальный процесс создания и функционирования искусства осуществляется в особой сфере культуры, именуемой художественной культурой общества, которая объединяет в одно системное и историческое целое художественное производство, художественное потребление, художественную критику, научное изучение искусства и сами художественные ценности, носителями которых являются произведения всех видов искусства» [2,294]. Исходя из этого принято относить понятие художественной культуры к области социологии искусства. Рассмотрение содержательного ядра художественной культуры в социологическом контексте в принципе для педагогики является верным ходом и работает на целостность понимания мировой художественной культуры. Оно даёт само по себе огромное расширение возможностей презентации культурных феноменов в контексте реалий жизни и смежных областей духовной культуры. Однако на момент формулирования предметной области «Мировой художественной культуры» влияние социологии было настолько сильным, что она стала «претендовать на роль универсальной теории художественной культуры» [1,217], соответственно логике которой содержание любого феномена искусства определяется социологическим же эквивалентом. Это

привело к искажению подлинной целостности картины мировой художественной культуры в сторону жёсткой зависимости последней от реалий производственно-социальной и идеологической базы искусства. Заход с противоположной стороны, с опорой на непогрешимость непосредственной реакции ребёнка, данной ему в его обыденном опыте, вызвал нарушение целостной картины в сторону неоправданного субъективизма и дилетантизма. Приходится констатировать, что в обоих случаях игнорируются объективно существующие коммуникативные механизмы связи духовной и материальной составляющей художественной культуры, коммуникативные символические коды передачи информации и её активизации, выработанные на базе самой художественной культуры и присутствующие как в объектах самой культуры, так и в субъективном опыте воспринимающей стороны. В современных условиях неправомерно: жёсткое деление на материальную и духовную культуру; восстановление целостности духовной и материальной составляющей художественной культуры на основе социальных и идеологических механизмов связи; достижение той же целостности осмысления мировой художественной культуры на основе первичного уровня эмоционально-чувственного непосредственного восприятия феноменов художественной культуры с опорой только на обыденный опыт ребёнка.

С нашей точки зрения, более правомерным является принятие в качестве рабочего варианта выработанное в современной социологии понимание культуры как тотальной целостности: «Культура целостна так же, как и человек, её производящий: духовное, телесное и психическое начала человека органически входят друг в друга, поддерживают друг друга и объективируются в продуктах человеческой деятельности и формах поведения. Этот вывод связан с пониманием природы культуры как позитивного опыта жизнедеятельности, в котором невозможно различить духовное и материальное – в опыте человек целостен» [3,32]. В связи с этим актуализируется деление культуры не на материальную и духовную, а на повседневную (обыденную, «низовую», «низкую») и «высокую» (специализированную, представляющую «обобщение процессов жизненной практики в идеях, науке, искусстве, просвещении, взятых со своим инфраструктурным обеспечением») [3,33], с встраиванием между ними переходного уровня «популярной» (массовой) культуры. С точки зрения изучения художественной культуры в повседневной культуре должны быть задействованы такие её составляющие, как «народная мудрость» (в том числе и суеверия, стереотипные реакции и культурные образцы), в которой сохранились основы базовой национальной мифологической модели мировидения, и т.н. обыденная эстетика (фольклор). В культуре «высокой» особую значимость приобретают явления, формирующие ментальность и соответствующие картины мира – эпохальные, региональные, национальные, индивидуальные и т.д. При изучении массовой культуры акцент делается на механизмы перевода форм высокой культуры на коды, доступные массовой аудитории со всеми плюсами и минусами массовизации культурных образцов. Во всех означенных выше уровнях происходят одни и те же процессы: создание, трансляция и повседневное использование знаний, ценностей, норм, образцов через общность единых по своему символическому происхождению знаковых систем и культурных кодов. Знаково-символический коммуникативный аппарат культурных кодов является той единой структурой, которая обеспечивает целостность восприятия и освоения художественной культуры подростком на всех её уровнях и во всех проявлениях. Коммуникативные аспекты художественной культуры разрабатываются такими направлениями современного знания как структурная антропология, семиотика и семантика культуры, структурализм, искусствоведение, мифология, психология, лингвистика и др. С их точки

Схема 1.

зрения, вся совокупность объектов художественной культуры предстаёт как система смыслообразующих текстов, связанных единством общих кодов. Чёткую семиотическую



знаковую систему культуры, которая лежит в основе социализации человека и без которой общество и культура невозможны, предложил Ю.В. Рождественский [4,34] (схема 1).

Система представлена им в виде схемы, где на основных координатах расположены «системы объединяющего назначения»: язык (1) как основное средство общения и объединения людей, средства счета (2) как самое простое средство упорядочивания и организации мира по временным и пространственным параметрам, обряды (3) и игры (4) как основные средства воспитания и организации общества. Между основными координатами находятся системы «специального назначения»: знаки прогностики – приметы (5), знамена (6), гадания (7); знаки неприкладных (мусических) искусств – музыка (8), танец (9), изображения и орнамент (10); знаки прикладных искусств – утварь (11), костюм (12), архитектура (13); знаки управления – меры (12), ориентиры (15), команды (16). Означенные системы перекрывают область высокой и повседневной культуры, а «вся совокупность знаковых систем позволяет объяснить природу социализированной психической деятельности. Язык и средства счисления требуют понятийного мышления; обряд и игра, наоборот, формируют духовные переживания личности, ведущие к изменению её самосознания. Прогностика развивает предвидение, мусические искусства – образную мысль, прикладные – дают чувство комфорта, а знаки управления дают этическое начало переживаниям человека» [4,39]. Для нас значимым является то, что всё в целом даёт возможность увязать в единое целое высокую культуру, культуру повседневности и культуру освоения мира человеком и тем самым выстроить целостную систему постижения художественной культуры в единстве личного опыта повседневной культуры и опыта понятийного, образного, эстетического, эмоционального и этического постижения мира. Вышеперечисленными семиотическими символическими системами в той или иной мере владеет каждый человек, так как включается в них с самого детства. Это даёт возможность в ходе приобщения учащихся к мировой художественной культуре извлекать из сознания каждого коллективный опыт социализации и инкультурации, то всеобщее, что заложено в человеке самой культурой.

Наиболее обширный материал предоставляет язык – **мифологическая основа «внутренней формы»** (А.А. Потебня) слова. Иногда изначальные мифологические смыслы лежат на поверхности (ср. русского «огонь» и имени ведийского бога огня Агни, «врата» и Вритра, «будить» и Будда и т.д.), в других случаях требуется расширение смыслового ареала на основе общности корней и встроенности искомого слова в устойчивые словосочетания – славянский бог весны Ярило, яровые посевы, ярочка, яркий, ярость, Спас Ярое Око. В последнем случае знакомые слова позволяют подтвердить функции Ярила как бога весенней возрождающейся природы, молодого яростного и яркого солнца, а также установить связь языческих и христианских образов, генезис и образность «Спаса Ярое Око» – сугубо русского варианта канонического образа «Спаса Нерукотворного».

Мифологические смыслы содержатся в **малых формах фольклора** (загадки, попевки), в народных играх, в сказках. В загадке «В камне спал, по железу встал, по дереву пошёл, как сокол полетел» слиты в единое вертикаль Мировой оси (принцип

нанизывания по вертикали), понятие Мировой горы (камень), Мирового дерева (дерево), зооморфных кодов (сокол), принцип организации мира (гора/дерево/небо), столб жертвенного огня (предмет загадки – огонь) и вертикаль бога-огня. Подобное соединение впоследствии помогает находить скрытые символические смыслы в изобразительном искусстве – ту же схему мы видим в работе «Крещение» Пьеро делла Франческо, в картинах К.Д. Фридриха и т.д.

В **детских играх** мы тоже находим глубинный мифологический смысл. В простеньких словах хоровода-игры: «Я по травке шла,/По муравке шла,/Клубок лент нашла./Клубок катится,/Ленты тянутся./Тут и речка протекла,/Речка тиновая,/Вся рябиновая./А рябинушки густы,/Клубок катится в кусты./Я за ленту взялась,/Моя лента порвалась заключён обряд гадания о длине жизни. Рядом с вечным течением реки появляется образ оборвавшейся ленты, нити, вытянутой из общего клубка жизни. Далее нанизываются всевозможные клубки, веретена, нити; из сказок, мифов и изобразительного искусства мы получим клубок Бабы Яги, который указывает путь, смертельное веретено из сказки «Спящая царевна», спасительную нить Ариадны из мифа о Минотавре, трёх мойр с фронтона Парфенона, полотно Д. Веласкеса «Пряхи», загадочную пряжу на картине «Пейзаж с коровами» А. Руссо.

Через **сказку** «Крошечка-Хаврошечка» можно объяснить образность живописи палеолитической пещеры и работы «Корова» В. Кандинского. Корова-пеструшка из сказки связана с образом Богини-матери-земли (через неё можно пройти как сквозь пещеру в горе и вынести оттуда дары), с нижним миром мёртвых (помощница вместо умершей матери), с Мировым деревом (кости прорастают деревом, чья серебряная крона с золотыми яблоками является небесным шатром). Быки и коровы из Альтамыры и Ляско связаны с комплексом пещеры/лабиринта/сакрального мира по тем же параметрам внутреннего прохождения в процессе ритуала инициации. Образность картины Кандинского тоже предельно архетипична. Огромная корова занимает весь центр картины (сакральный центр), она отличается, от тут же изображённых коров в стаде, огромными размерами (подобно палеолитическим изображениям Альтамыры и Ляско), её белизна (порождающее Ничто первоначального хаоса) и пёстрота (пестрота синоним сакральности) символичны, её изображение сливается с белой горой, которая вроде бы за коровой и в то же время как бы вырастает из её тела, дом и монастырь на горе-корове завершают идею космизации мира, рядом с коровой сидит столь же масштабных размеров женщина, как божественная хозяйка. Кандинский нанизывает или спрессовывает разные образные ипостаси, порождающей мир Богини-матери – хаос пятна-дыры (юбка женщины), сама Молочница (астральное молоко бессмертия волоокой Геры), Корова (Хатхор, идущая по земле, но несущая на рогах солнце), Мировая гора как внешняя оболочка пещеры – порождающего древнего лона вселенной, дом (усадебя) и монастырь/храм как сакральное лоно всё той же богини. И всё это можно объяснить через сказку, через образность молочных рек и кисельных берегов.

Сравнение образцов далёкой от нас культуры с образностью **народной игрушки** тоже является каналом активизации пассивного опыта культуры. Критская богиня со змеями объединяет собою всю вселенную. Её голова увенчана фигуркой птицы, которая является символом небесной сферы, её вьющаяся змеями корона волос – это небесные воды. пышная юбка покрыта тёмными и светлыми квадратами, которые являются геометрическим символом земли, а также знаком подземных небес. Любая фигурка дымковской барышни хранит знаковую и образную память о великой богине – те же змеевидные косы венчают её голову, а коромысло похоже на змейку, кокошники маркированы знаками птиц, звезды, солнца, одежда украшена идентичными геометрическими узорами. Даже раскраска лица игрушки, его неестественный белый цвет в сочетании с красными кругами щёк и чёрными дугами бровей, полностью совпадает с символической раскраской головы богини (предположительно Геры) из Микен. Белый цвет лица Геры – символ неба, на щеках и подбородке сияют красные круги Солнца,

которые в совокупности с чёрным цветом являются знаком божественного супруга бога Земли.

Культурная знаковая информация может быть извлечена из жеста, суеверий, организации жилого помещения, способов проведения досуга. Например, ориентации наших рук, когда мы изображаем жестом понятия огня и воды лучше всего характеризует символику этих стихий. Огонь всегда изображается вертикально поставленными руками, а вертикаль – это стоящий, следовательно, активный живой человек. Здесь можно вспомнить обычай прыгать через костёр и соревновательный азарт, возникающий в танце – кто прыгнет выше, тот и первый парень на деревне. Воду всегда изображают волнистым движением в горизонтальной плоскости, а символика горизонтали связана с понятием покоя, временного или вечного, т.е. с фигурой спящего или умершего человека. Итак, вертикаль огня – действие/жизнь, горизонталь воды – покой/смерть. Далее на основе этого можно объяснять почему в центре фронтона в Олимпии стоит вертикаль фигуры Зевса-громовержца, а по углам – горизонтальные лежащие фигуры речных божеств.

В сфере **знаковой выразительности бытовых вещей, среды проживания человека, бытовых ритуалов и ритуалов субкультур** большое значение имеют исходные пространственно-временные параметры символической организации пространства, социума, общественно значимых взаимоотношений людей. В гостиной почётное место занимает «голубой огонёк» телевизора, который унаследовал это место от огня лампы перед иконой и языческого огня-жертвенника. Анализ организации жизни туристической группы (бытование сферы отдыха) показывает, что она строится по тем же древним принципам деления сакрального и профанного, что и жизнь человека мифологического и религиозного. Своеобразным сакральным центром туристического лагеря является место костра (вертикаль мира). Его статус повышается, когда начинается подготовка места для вечернего бдения (ритуал), обязательной составной частью которого является пение под гитару (сакральная роль музыки в ритуале). Игра на гитаре у костра является тем священным обрядом, который призван сплачивать группу, укреплять командный дух и поддерживать необходимый для преодоления трудностей эмоциональный уровень сообщества. Пение под гитару сопровождается особым психологическим состоянием группы, сходным с эйфорией (участники не замечают фальшивых нот, пробелов в знании текста, пение происходит в атмосфере сакральной тишины, чьё нарушение тут же прекращается). «Сакральным» предметом этого обряда становится гитара. Об этом свидетельствует особое к ней отношение: гитару берут в любой поход, вне зависимости от его тяжести и ограничений по весу багажа, её доверяют нести, хранить, а тем более играть на ней отнюдь не всем членам группы. Играющий на гитаре негласно пользуется большим авторитетом. В иерархии группы существует четкое деление по возрастному признаку и туристическому опыту: «взрослые» (старше 18 лет, с большим стажем) и «пионеры» (младше 18, нулевой или малый опыт). Проблемы коммуникации возникают у тех, кто не укладывается в эту классификацию и находится в состоянии «нечистого» (по классификации «чистое – нечистое» М. Дуглас), т.е. угрожает стабильности иерархии (взрослые с малым опытом претендуют на авторитет по линии взрослости и т.д.). Ритуалом перехода является День Нептуна (для туристов-водников), посвящение в археологи, скалолазы, спелеологи, скауты и т.д.

Актуализация собственного опыта решает проблему взаимодействия ребёнка с феноменами и закономерностями любого вида искусства и любой эпохи, так как через архетипические образы, мифологемы актуализируются прежде всего смысловые составляющие и, тем самым, ребёнок видит в любом артефакте художественной культуры прежде всего повод для постижения самого себя, решения своих проблем, повод поговорить о том, что его интересует, что, в свою очередь, работает на «присвоение» и увеличивает творческий потенциал в силу прямой заинтересованности.

Литература

1. Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. 2-е изд., доп. М.: Аспект Пресс, 2003.
2. Межуев В.М. Культура//Философский энциклопедический словарь/Гл. редакция: Л.Ф. Ильичёв, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалёв, В.Г. Панов. М. Сов. Энциклопедия, 1983.
3. Минюшев Ф.И. Социология культуры: Учебное пособие для вузов. М.: Академический Проект, 2004
4. Рождественский Ю.В. Введение в культуроведение: Учебное пособие для вузов. М.: Издательство «Добросвет», 2000.