UDC 82

Loci Communes as a Cultural Phenomenon

[1] Sagymbay Zhumagulov
[2] Meiram Zhumabekov
[3] Zhanar Rustemova
[4] Aytbay Zhumagulov

[1] Karaganda State University named after academician E.A.Buketov, Kazakhstan
100026, Karaganda, Stroitelei avenue, 25. square. 194
PhD, Associate Professor
E-mail: sagymbai.zhumagul@mail.ru
[2] Karaganda State University named after academician E.A.Buketov, Kazakhstan
100026, Karaganda, Shakhterov street, 70, Apt. 153
PhD, associate professor
E-mail: merik.75@mail.ru
[3] Karaganda State University named after academician E.A.Buketov, Kazakhstan
100026, Karbyshev street 5, Karaganda
PhD, associate professor
E-mail: rustemova.66@mail.ru
[4] Karaganda State University named after academician E.A.Buketov, Kazakhstan
100026, Orbita street 1, Karaganda
PhD, associate professor
E-mail: aitbai_mumin@mail.ru

Abstract. The article examines the nature of loci communes as a traditional cultural phenomenon, which is due to its universality features a peculiar metacode, metalanguage of one or another art form and in this regard promotes the formation of the semiotic culture. On the other hand, various modifications of the loci communes emerging at the conceptual and mental levels of art are a stabilizing factor and a mechanism for culture identity preservation as a universal value.

Keywords: loci communes; tradition; canon; formula; clichés; "commonplace"; stock phase; symbol; metacode; literary etiquette; material and spiritual culture; rite; tradition.

Введение. Прежде чем приступить к освещению проблемы общих мест как явления культуры, мы дадим объяснение причин, которые побуждают нас к рассмотрению loci communes в этом аспекте. Мы не претендуем на новизну предлагаемых фактов культуры, это было сделано до нас исследователями искусствоведческих дисциплин. Новым будет подход в изучении общих мест. До настоящего времени учеными, занимающимися данной проблемой, не было попытки охарактеризовать loci communes как традиционное явление культуры в целом. Конечно же, движение в эту сторону было. Назовем для примера работы В.Я.Проппа “Русские аграрные праздники” (опыт историко-этнографического исследования) [1]; Д.С. Лихачев “Поэтика древнерусской литературы” [2]; Иванов В.В., Топоров В.Н. “Славянские языковые моделирующие семиотические системы” [3]. В этих и многих других работах ставятся и решаются проблемы, связанные с loci communes, но они ограничены рамками исследования: жанра, локальности, эпохи и других проблем. Наша цель иная, для нас важно показать, что loci communes являются универсальным и закономерным художественным приемом не только фольклора, но и всей культуры в целом. Для решения этой проблемы, мы рассмотрим проявление loci communes в различных видах материальной и духовной культуры. С этой целью остановимся прежде всего на понятии культуры как общечеловеческом явлении.

Согласно Тайлору, “культура или цивилизация, в широком этнографическом смысле слагаются в своем целом из знаний, верований, искусства, нравственности, законов, обычаев и некоторых других способностей и привычек, усвоенных человеком как членом общества” [4, 45].

Современные исследователи под термином культура также понимают “определенную совокупность социально приобретенных и транспортируемых из поколения в поколение значимых символов, идей, ценностей, обычаев, верований, традиций, норм и правил поведения, посредством которых люди организуют свою жизнедеятельность” [5, 228–229].

Материалы и методы. Методические принципы (или алгоритм) изучения интересующей нас проблемы должны быть обусловлены логикой исследовательского поиска: от простого к сложному, от общего к частному. С этой целью первоначально необходимо рассмотреть общие места в разных видах материальной и духовной культуры народа. Это позволит нам не только выявить универсальную природу общих мест, но и постичь закономерности развития этого явления как общекультурного феномена. Результаты этого аспекта работы должны стать «фундаментом», на котором будет «выстраиваться» дальнейшая исследовательская практика.

Обсуждение. В культуре разнообразные структуры и процессы не просто сосуществуют, они замкнуты друг на друге, являются условиями одни для других и при этом поддерживают или разрушают друг друга. Иначе говоря, культура представляет собой устойчивую систему, компоненты которой в идеале должны согласовываться между собой. Каждая культура нормативна в плане ее созидания и восприятия. Она несет в себе ясно выраженные начала некого творческого образца и определенных поведенческих установок, проявляющихся в виде так называемых “общих мест”: канонов, штампов, клише, формул и т.п. Это связано, прежде всего, с тем, что культура с древних времен привержена медленным изменениям. Как замечает М. Элиаде: «… архаическое человечество защищалось, как могло, от всего н о в о г о и н е о б р а т и м о г о, что есть в истории» [6, 33].

Очевидным фактом существования искусства являются его ориентированность на соблюдение определенных правил, приверженность традициям. В свою очередь под культурной традицией мы понимаем выраженный в социально организованных стереотипах групповой опыт, который путем пространственно-временной трансмиссии аккумулируется и воспроизводится в различных человеческих коллективах. Так, создавая свои работы, мастер передает определенную художественную информацию, органически связанную со структурными особенностями самого произведения. В этой связи исследователи справедливо замечают, что искусство является образной моделью человеческой жизнедеятельности, в которой проявляется постоянная тенденция к формализации содержательных элементов и их застыванию, превращению в штампы, “полному переходу из сферы содержания в условную область кода” [7, 29].

Так, например, настенные изображения египетских храмов имели особый сюжет: рождение фараонов в виде строго повторяющихся эпизодов и сцен, которые сопровождались текстом и в стереотипной форме передавались из одного поколения царей в другое. Желая укрепить свои права, царица Хатшепсут приказала поместить на стенах храма Дейр-эль-Бахри (начало XV века до н. э.) изображение своего рождения, но при этом изменение, соответствующее полу царицы, было внесено лишь в подпись. Само же изображение осталось строго традиционным и представляло рождение мальчика [8, 22]. Или другой пример, где искусство предстает как область моделей и программ. На портрете Каравоки изображена императрица Елизавета, лицо которой выполнено с сохранением портретного сходства, а тело было соединено с совершенно обнаженным телом Венеры. Для художественного сознания более поздних эпох такое полотно должно было казаться неприличным, а учитывая положение изображенной на нем особы – даже дерзким. Однако зрители XVIII века воспринимали картину иначе. Им и в голову не могло прийти увидеть в обнаженном женском теле изображение реального тела Елизаветы Петровны. Они видели в картине соединение текстов с двумя разными мерами условности: лицо было портретно, и следовательно, отнесено к определенной внешней реальности, как иконическое ее изображение, тело же вписывалось в нормы аллегорической живописи, которая оперировала эмблемами, являющимися символами предметов, а не их изображениями.

Подобная каноничность присуща древнейшим произведениям искусства, так называемого, «звериного стиля», в котором причудливо сочетаются элементы реальных явлений с фантастическим. Примером могут служить древнеегипетский сфинкс – соединение царя зверей – льва и человека. Или работы скифских художников. Мастер скифского «звериного стиля», стремясь максимально убедительно передать типичные черты

изображаемого им животного, использовал определенные шаблоны. Схематично передавая фигуру зверя, художник трактовал его преувеличенно большим. Рога животных орнаментально закручивались. У хищников кошачьей породы клыкастая и зубастая пасть изображалась широко раскрытой, а у грифов орлиный клюв всегда сильно загнутым вниз. Продолговатые глаза хищных животных передавались с явно заметной слезной ямкой, а глаза птиц всегда круглыми. Ухо у всех хищных, кроме кошек, рисовали с бугорками у основания и заканчивали завитком. Угол нижней челюсти также нередко изображали завитком, создавая S-образную форму. Такой же завиток, как правило, заканчивался в плечевом поясе и затем повторялся на крупе. Отсюда можно сделать вывод, что мастер «звериного стиля» всегда ориентировался на уже созданные шаблоны.

В эпоху охотничьих общин культ предков, как известно, был связан с животными. Среди многочисленных богов-животных у кочевых народов главным был кошкар. О нем создавались легенды, его изображению поклонялись. Позднее Кошкар-Ата стал почитаться среди казахов святым покровителем овец и баранов, что нашло отражение в зооморфной тематике казахской традиционной культуры. И здесь мы наблюдаем строгое следование канону.

Казахские народные зергеры (ювелиры) обладали большим художественным вкусом, удивительным пониманием красоты металла. Традиционно народные художники, используя присущую серебру эластичность, природный матовый блеск и мягкость фактуры, по-разному обыгрывали ее большими плоскостями, подчеркивали вставками из крупных камней, изредка позолотой. В то же время они на протяжении четырнадцати с лишним веков почти без изменения сохранили не только технику ювелирного производства, но и своеобразие общего стиля предметов, близко напоминающих изделия, так называемого «варварского стиля» (VI век н.э.) – различные комбинации треугольников и ромбов [9, 10]. Камнерезное дело казахов также следовало в обработке камня определенному канону. Древние надгробные сооружения представляют в большинстве своем культовое животное или геометрическую фигуру: құлпы тас – стелы прямоугольной формы с навершием различных геометрических форм; қошқар тас - стилизованное изображение барана-самца с реальным выделением головы и завитых рогов; қой тас – вертикальный гладкий или резной блок, покоящийся на земле или на пирамидальном возвышении; күмбез – мавзолей и т.д. [10]

Формировавшаяся веками казахская песенная культура богата своими приемами пения, которые также подвержены следованию канона. Один из них – «ауыз қағып, қол бұлғап ән салу» - представляет собой своеобразное клише и заключается в ритмичном размахивании раскрытой ладонью перед ртом во время пения на долгих и высоких звуках. Прием используется в начале каждого куплета. Это поступательно-возвратное движение ладони создает колебание воздуха, которые способствуют усилению, «утолщению» звука и появлению выразительных вибраций голосового аппарата. При этом певец уверен, что увеличивая таким образом силу своего голоса, он делает его более звонким, далеко разносящимся. Особенно эффективен был этот прием во время пения под открытым небом, при большом стечении народа. Другой прием состоял в обязательном громком возгласе, предварявшем пение. Певец как бы предупреждал о начале исполнения и одновременно призывал слушателей соблюдать тишину. Этот традиционный прием сохранился до сегодняшнего дня и широко используется в театрализованных представлениях художественной самодеятельности, на айтысах акынов. Несколько иным является прием, когда народный певец во время пения в целях лучшего вибрирования и резонирования голоса слегка ударял рукой по уху (ән айтқанда құлағын қағып отырады). Он свидетельствовал о контроле певца над собой. Указанные певческие приемы, вызванные эмоциональной потребностью высказывания, становились художественным выражением национального характера. Они во многом были продиктованы кочевыми условиями – жизнью и бытом людей степных просторов.

Образцом канонического искусства является древнерусская живопись. Известно, что западные средневековые мастера церковной живописи не работали непосредственно с натуры, а пользовались «образцами», которые нередко объединялись в «книги образцов» – систематические своды иконографических типов и художественных приемов. В Древней

Руси также использовались «книги образцов», так называемые «подлинники». Выработанные веками каноны отражали художественный опыт многих поколений, поэтому требовали строгого следования им, почитания и уважения. Казалось бы, работая по таким «образцам», средневековый мастер закрывал для себя возможность свежо и непосредственно откликаться на виденное. Однако это было не так. Как отмечает один из исследователей, «едва ли не каждое произведение древнерусской живописи – это основная интерпретация канонического типа. В ряде случаев мастера рассчитывали на тонкость восприятия зрителей, им достаточно было допустить едва заметные отклонения, чтобы старый образец решительно изменил свой смысл» [11, 15]. Поэтому средневековые работы характеризуются сочетанием необычайной живости в воспроизведении какой-либо взятой из природы детали или цвета с железной закономерностью традиционного «образца». При всей «гибкости» и «эластичности» последнего он все же оставался «верным прототипом», благодаря которому мастера передавали друг другу свой опыт. Примером следования «верному прототипу» являются иконы дежурного чина и праздничного яруса Благовещенского собора в Москве, выполненные в XV веке прославленными мастерами Андреем Рублевым, Феофаном Греком и Прохором Старцем. Простое сравнение убеждает нас, что многие из этих икон точно повторяют друг друга, хотя их отделяет промежуток времени в двадцать с лишним лет.

Этикетные представления свойственны не одной только живописи и архитектуре, они характеризуют средневековое мышление в целом. В Древней Руси этикетное начало было как бы разлито в жизни. Оно охватывает не только искусство, но и весь быт, одежду, ремесленные изделия, идеологию. Иначе говоря, жизнь в средневековом обществе подчинялась некоему единому социальному стереотипу, единому этикету.

Под «литературным этикетом» Д.С. Лихачев понимал представление о том, как должен был совершаться тот или иной ход событий, как должно было вести себя действующее лицо сообразно своему положению, какими словами должен описывать писатель совершающееся. Перед нами, следовательно, этикет миропорядка, этикет поведения и этикет словесный. Все вместе сливается в единую нормативную систему, стоящую над автором и не отличающуюся внутренней целостностью, поскольку она определяется извне – предметами изображения, а не внутренними требованиями литературного произведения.

В то же время, по мнению Д.С. Лихачева, было бы неправильно усматривать в литературном этикете только совокупность механически повторяющихся шаблонов и трафаретов, недостаток творческой выдумки, «окостенение» творчества и смешивать литературный этикет с шаблонами отдельных произведений XIX века. Все дело в том, что все эти «словесные формулы, стилистические особенности, определенные повторяющиеся ситуации и т.д. применяются средневековыми писателями вовсе не механически, а именно там, где они требуются. Писатель выбирает, размышляет, озабочен общей «благообразностью изложения».

Средневековый читатель, читая произведение, как бы участвует в некоей церемонии, включает себя в эту церемонию, присутствует при известном «действии», своеобразном «богослужении». «Писатель средневековья не столько изображает жизнь, сколько преображает и «наряжает» ее, делает ее парадной, праздничной. Писатель – церемониймейстер. Он пользуется своими формулами, как знаками, гербами. Он вывешивает флаги, придает жизни народные формы, руководит «приличиями». Индивидуальные впечатления от литературного произведения не предусмотрены» [12, 359–360].

В новой литературе отдельные поэтические приемы окостеневают, начинают механически применяться и повторяться, литературный этикет отрывается от живой потребности в нем. Этот процесс совпадает с ростом официальности литературы. Этикетные и стилистические формулы, каноны употребляются не потому, что этого требует содержание, как раньше, а в зависимости от официального отношения автора к тому или иному описываемому в произведении явлению.

На Руси в украшении храмов росписями также следовали канону, восходившему к монументальной живописи Византии. Так, в росписи Софии Киевской прослеживается строгая хронологическая последовательность евангелического рассказа, который приглашал

зрителя к круговому движению в интерьере храма. При этом евангельский рассказ берет свое начало в северном рукаве центрального креста, переходит затем в южный, а отсюда – в западный. Рассказ развертывается по часовой стрелке и гармонично вписывается в центрально-купольное сооружение [13, 38–45]. Тот же канонический характер, часто соединяющий разнородные и разновременные части, присущ и древнерусскому зодчеству. Средневековые мастера, создавая парадные въезды в город, мыслили большими масштабами, подчиняли свои здания широким архитектурным планам. С этой целью при Ярославе Мудром в Киеве был создан ансамбль – въезд от Золотых ворот до Софии и Десятинной церкви. Таким же «архитектурным предисловием» был въезд во Владимир: от Золотых ворот до Успенского собора.

Устойчивая повторяемость форм, их организация на основе стереотипных моделей характерна и для языка. В античной риторике это выразилось, как известно, в наборе общепринятых понятий, голосов, используемых авторами для амплификации речи. Так, Аристотель, рассматривая речь, как средство общественного управления, специально занялся вопросом о её правильности. С этой целью он написал трактат «Аналитики», в котором дал разработку общих мест. Оказалось, что для правильных суждений общие места представляют набор общепризнанных понятий, служащих операторами для описания мира. Это описание должно быть систематическим и непротиворечивым. Эти общие места Аристотель назвал «категориями» и дал их исчерпывающий перечень и разработку содержания. Для речей ораторских Аристотель применил дополнительно категорию топов и дал описание топики. Причем, в зависимости от аудитории, оратор, следуя этике ораторского искусства, избирал определенное понятие для развития того или иного рода речи. Это значит, что и в античности ораторы, следуя традиции, пользовались уже известными приемами построения речи: «категориями» и «топами».

В заключение можно отметить, что loci communes в силу своей универсальности представляют своеобразный метакод, метаязык того или иного вида искусства и в этом смысле способствуют формированию семиотичности культуры. С другой стороны, различные модификации loci communes, проявляясь на концептуальном и ментальном уровнях искусств, являются стабилизирующим фактором и механизмом сохранения идентичности культуры как общечеловеческой ценности.

Примечания:

1. Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. Опыт историко-этнографического исследования. М.: Лабиринт, 2000. 192 с.
2. Лихачев Д.С. Избран. раб.: В 3-х т. Л.: Худож. лит., 1987. Т. 1. Поэтика древнерусской литературы. 656 с.
3. Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965. 607 с.
4. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. М.: Политиздат, 1989. 573 с.
5. Энциклопедический словарь. Культурология. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. 205 с.
6. Элиаде М. Космос и история. Избранные работы. М.: Прогресс, 1987. 312 с.
7. Циммерлинг В.И. Канон и модель // Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии: Тез. конф. М.: ИСБ, 1995. С. 139-145.
8. Сычева Н. Ювелирные украшения народов Средней Азии и Казахстана. М.: Сов. художник, 1984. 102 с.
9. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. 704 с.
10. Касимов С. Казак халкынын колонери (На казахском языке). Алматы: Казакстан, 1995. 532 б.
11. Алпатов М.В. Сокровища русского искусства XI–XVI веков. Л.: Аврора, 1971. 675 с.
12. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков: Эпохи и стили. Л.: Наука, 1973. 236 с.
13. Памятники мирового искусства. М.: Искусство, 1968. 805 с.

УДК 82

Loci communes как феномен культуры

[1] Сагымбай Жумагулов
[2] Мейрам Жумабеков
[3] Жанар Рустемова
[4] Айтбай Жумагулов

[1] Карагандинский госуниверситет имени академика Е.А. Букетова, Казахстан
100026, г. Караганда, проспект Строителей, 25. кв. 194
Доктор филологических наук, доцент
E-mail: sagymbai.zhumagul@mail.ru
[2] Карагандинский госуниверситет имени академика Е.А. Букетова, Казахстан
100026, г. Караганда, ул. Шахтеров 70, кв. 153
Кандидат филологических наук, старший преподаватель
E-mail: merik.75@mail.ru
[3] Карагандинский госуниверситет имени академика Е.А. Букетова, Казахстан
100026, г. Караганда, ул. Карбышева, 5, кв 32
Кандидат филологических наук, старший преподаватель
E-mail: rustemova.66@mail.ru
[4] Карагандинский госуниверситет имени академика Е.А. Букетова, Казахстан
100026, г. Караганда, ул. Орбита 1, 16-76
Кандидат филологических наук, старший преподаватель
E-mail: aitbai_mumin@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается природа loci communes как традиционного явления культуры, которые в силу своей универсальности представляют своеобразный метакод, метаязык того или иного вида искусства и в этом смысле способствуют формированию семиотичности культуры. С другой стороны, различные модификации loci communes, проявляясь на концептуальном и ментальном уровнях искусств, являются стабилизирующим фактором и механизмом сохранения идентичности культуры как общечеловеческой ценности.

Ключевые слова: loci communes; традиция; канон; формула; клише; «общие места»; штамп; символ; метакод; литературный этикет; материальная и духовная культура; обряд; обычай.