

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Выпуск 3

Системные исследования культуры

Москва 2013

УДК 008
ББК 71.0
С 40

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Доктор философских наук Е.В. Дуков;
доктор философских наук М.Н. Афасижев

Системные исследования культуры. Выпуск 3 / Отв. ред. Г.М. Юсупова – М. : Государственный институт искусствознания, 2013. – 256 с.

ISBN 978-5-98287-068-1

Комплексный анализ культуры как системы особенно актуален сейчас, в начале нового тысячелетия, которое характеризуется сближением гуманитарного и естественнонаучного знания. Гуманитарные науки все в большей мере стремятся приблизиться к точному знанию и используют в этих целях методику и методологию точных научных дисциплин. А последние все чаще применяют понятийный аппарат гуманитарного знания. Принципиально новым шагом в гуманитарной исследовательской практике стало применение системного и синергетического исследовательских подходов, позволивших сделать их более строгими.

Третий выпуск сборника продолжает начатые в предыдущих двух изданиях системные исследования культуры, ее феноменов и динамики.

Книга адресована специалистам в области культурной антропологии, философии и социологии культуры, искусствоведения, а также студентам и аспирантам гуманитарных факультетов.

ISBN 978-5-98287-068-1

© Государственный институт
искусствознания, 2013
© Коллектив авторов, 2013
© И.Б. Трофимов, оформление, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ I

СИСТЕМНЫЕ ВЗГЛЯДЫ НА КУЛЬТУРУ

- 4 В.С. Жидков, К.Б. Соколов. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА:
СИСТЕМНО-СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ ПОДХОД
- 33 Е.Я. Басин. ИСКУССТВО И ЛОГИКА: СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД
(Ч. Пирс, А. Уайтхед)
- 47 К.Б. Соколов. МОДА В ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ.
СИСТЕМНЫЙ АНАЛИЗ
- 96 К. Аймермахер, В. Гречко (Бохум, Германия). КУЛЬТУРНАЯ
ЭВОЛЮЦИЯ И КРЕАТИВНОСТЬ: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД
- 113 В.С. Жидков. ИСКУССТВО В СОЦИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:
СИСТЕМНО-РЫНОЧНЫЙ ВЗГЛЯД
- 138 К.А. Баршт. ТОЧКА ЗРЕНИЯ В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КОММУНИКАЦИИ

РАЗДЕЛ II

СИСТЕМНЫЙ ВЗГЛЯД НА ПОДСИСТЕМЫ КУЛЬТУРЫ

- 158 М.В. Гришин. УСТОИ И ТРАНСФОРМАЦИИ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ ЭПОХИ
ТОКУГАВА (1603–1867)
- 189 М.А. Козлова. ЕЩЕ РАЗ О ПРОБЛЕМАХ И ПЕРСПЕКТИВАХ
СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ МОДЕРНИЗАЦИИ КОРЕННЫХ НАРОДОВ РОССИИ
- 211 Т.А. Филановская. СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД В ИССЛЕДОВАНИИ
ДИНАМИКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ
- 229 А.Н. Рылева. НАИВНОЕ ВИДЕНИЕ КАК МИР ВПЕРВЫЕ
- 247 Н.Г. Багдасарьян, В.Л. Силаева. СВОЕОБРАЗИЕ МОДЕЛИ СОЦИАЛИЗАЦИИ
ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

РАЗДЕЛ I

СИСТЕМНЫЕ ВЗГЛЯДЫ НА КУЛЬТУРУ

В.С. Жидков, К.Б. Соколов

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА:

СИСТЕМНО-СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

*Нет такой глупости, в которую не смог бы
поверить интеллигентный человек.*

Народная мудрость

*Никто не может быть мудрым
во всякую минуту.*

Плиний Младший

В науке последних лет все явственнее проявляется исследовательская тенденция – изучать объект в его целостности. Становится все очевиднее, что адекватно рассмотреть сущность какой-либо части системы можно лишь в ее контексте. Отсюда проистекает увлечение системным анализом и синергетическим подходом, которые, как это всегда бывает в науке, не являются некоей очередной исследовательской модой. (Действительно, каждое якобы «модное» методологическое увлечение, даже если оно необоснованно претендовало на абсолютность, всегда оставляло ученым плодотворный методологический ракурс исследования.) Системный анализ и синергетический подход позволяют обнаружить в изучаемом объекте новые значимые аспекты и сделать предположения о его дальнейшем развитии. Понятно, что исследовательская методология на этом не остановит свое развитие, хотя сегодня подобная философия восприятия мира – вне конкуренции.

Эволюция и революция – вот два механизма развития любого объекта. Эволюционные процессы, позволяющие использовать трендовый анализ, дают возможность отследить системный подход. Потому что сфера его анализа – изучение поведения системы на участках ее эволюционного

развития, когда сегодняшнее состояние системы вытекает из вчерашнего. Революционные же сломы, когда система встает перед необходимостью выбрать дальнейшую траекторию своего развития из «букета» возможных состояний, чаще всего могут обсуждаться с применением вероятностных суждений на базе синергетического взгляда на эволюцию.

Рассмотрим, как эти два взаимно дополняющие подхода работают в сфере художественной культуры.

ИСКУССТВО КАК СИСТЕМА

Система – слово греческое, оно означает целое, составленное из частей, находящихся в неких отношениях друг с другом. Исходным моментом здесь является аристотелевское утверждение о том, что «целое – больше суммы своих частей». Эти идеи развивали и мыслители нового времени и, в частности, Г. Гегель, утверждавший, что:

- целое есть нечто большее, чем сумма его частей;
- целое определяет природу частей;
- части не могут быть познаны при рассмотрении их вне целого;
- части находятся в постоянной взаимосвязи и взаимозависимости.

И с современной точки зрения, система – это целое, состоящее из элементов, в процессе своего взаимодействия сообщающих этому целому свойства, которые больше суммы свойств составляющих его частей. Но к этому в начале минувшего века было добавлено очень важное замечание – всякая система характеризуется организованностью. Потому что, как справедливо утверждал А.А. Богданов, чем более целое организовано, тем более его свойства отличаются от суммы его частей. Эти новые свойства системы возникают из взаимодействия составляющих систему элементов (подсистем). В свою очередь, целое (система) погружено в некую среду, с которой оно взаимодействует, обмениваясь энергией, веществом и информацией. Таким образом, под системой понимается единое целое, доминирующее над своими частями и состоящее из элементов и связывающих их отношений. Характер взаимодействия между элементами системы зависит от внешнего воздействия на систему со стороны среды и собственной активности элементов системы.

Различают линейные и нелинейные динамические системы. В линейной системе подсистемы слабо взаимодействуют между собой. Поэтому ответ линейной системы на внешнее воздействие практически ему пропорционален. Однако в культуре преобладают сложные динамические нелинейные системы, поведение которых в разное время и при разных внешних воздействиях определяется различными законами.

Нелинейные системы, составляющие сферу культуры, при одних условиях могут быть в устойчивом состоянии, а при других – в неустойчивом. Динамические нелинейные системы культуры отличаются множественностью стационарных состояний, вытекающей из альтернативности выбора путей эволюции в точках бифуркации. Нелинейные процессы невозможно надежно прогнозировать, ибо в таких точках развитие совершается через случайный выбор траектории среди набора допустимых путей эволюции.

Итак, любой объект, на который мы бросаем свой исследовательский взгляд, – есть система, состоящая из каких-то взаимодействующих между собой частей (подсистем) и погруженная в некую, в большей или меньшей мере безразличную к ней среду. Определение границ системы вытекает из той задачи, которую ставит перед собой исследователь. Следует отметить, что в широком смысле системный взгляд на мир – это не только специальная методологическая установка ученого, исследующего какую бы то ни было реальность, но философская позиция, которой может руководствоваться и исследователь, и обыватель, наблюдающий окружающий мир через такую («системную») координатную сетку. Правда, человек, далекий от науки, об этом может и не подозревать, как не догадывался персонаж одной из пьес Мольера, что он говорит прозой.

Любой объект является частью некоей системы, включающей совокупность различных объектов. Эти объекты в рамках системы взаимодействуют между собой, обеспечивая ей какие-то новые качества, выходящие за рамки суммы качеств объектов, составляющих систему. А сама система погружена в некую среду, с которой она (в общем случае) обменивается информацией, энергией и материей. В изучении этих взаимодействий и их результатов – подсистем между собой и системы со средой – и состоит задача исследователя.

При этом следует учитывать, что эволюция любого исследуемого объекта происходит под влиянием двух групп факторов – генетических, внутренних и факторов, обусловленных влиянием внешней среды. Эту закономерность можно проиллюстрировать следующим примером. Если мы возьмем зерно пшеницы и поместим его в почву, то из этого зерна вырастет только колос пшеницы и ничего иного – сработает генетический фактор. Но это зерно может попасть в плодородную или неплодородную почву, степень неблагоприятности внешних условий может быть самой разнообразной – от весьма благоприятной, позволяющей в полной мере развернуться генетическим возможностям объекта, до крайне неблагоприятной, приводящей к его гибели. Подобная модель работает во всех сферах, включая и сферу художественной культуры. И здесь каждый вид

искусства (а внутри него творчество каждого художника) развивается в соответствии со своим «генетическим кодом», внутренней логикой развития, а социум, в который погружена сфера искусства, создает для реализации потенциальных возможностей каждого из его видов соответствующие условия (вспомним пресловутый «социальный заказ», деформировавший творчество даже весьма талантливых художников).

На траектории эволюционного развития, когда каждое следующее состояние системы вытекает из состояния предыдущего, возникают так называемые точки бифуркации, когда система оказывается на распутье. Перед ней открываются возможность выбора дальнейшей траектории развития, революционно отличающейся от эволюционного периода ее развития. Причем в точках бифуркации система выбирает свой дальнейший путь случайным образом, правда, только среди принципиально возможных траекторий. А, как известно, случайность не прогнозируема, в то время как на траектории эволюции работает трендовый прогноз. Например, кто мог предполагать в 1970–1980 годы появление видео и компьютерной техники, революционно реформировавших кинофикацию и кинопрокат?! Нашел ли кинематограф оптимальный путь дальнейшего развития? – это вопрос, на который пока нет однозначного ответа.

Склонные к упорядочиванию окружающего мира древние греки придумали фигуру Аполлона-мусажета (т.е. предводителя муз) и сформировали ему команду из девяти муз. Две из них к искусству отношения не имели, потому что заведовали науками: Клио – историей, а Урания – астрономией. Остальным семерым музам греки отдали известные им искусства – почему-то за исключением изобразительного искусства, архитектуры и ваения, которые были в ту пору весьма развитыми, если не лидирующими. Сценическое искусство разделили между собой три музы: Мельпомене досталась трагедия, Талии – комедия, а Терпсихоре – танец. Сюда можно было бы причислить музу Евтерпу, заведовавшую музыкой и лирической поэзией, а также Полигимнию – покровительницу гимносложения и, видимо, гимноисполнительства. Остальные две музы руководили литературными областями: Эрато – любовной поэзией, а Каллиопа – эпическим литературным жанром.

Понятно, что подобное «распределение обязанностей» мы можем только принять к сведению. Ибо за истекшие тысячелетия система художественной культуры сильно видоизменилась. Не изменилась, пожалуй, только магистральная сверхзадача искусства – отражать отношение человека (художника) к миру, в котором он живет, средствами (языком) своего вида искусства. А этот мир с античных времен прошел длинный путь эволюций и революций во всех областях социальной

жизни. Соответственно изменились условия и технология художественного творчества и «потребления» его результатов; научно-технический прогресс породил новые виды искусства и вдохнул новую жизнь в старые. И хотя некоторые современные теоретики и практики культурной жизни объявляют о конце искусства, базирующегося на постулатах традиционной эстетики, все же это искусство живо, успешно развивается, оставаясь нужным своим современникам. Потому что все в мире меняется. Не меняется только человек, в контексте нашего разговора, неизменно склонный к эстетическим переживаниям, которые тоже базируются на неизменном психическом аппарате людей.

Когда почти 300 лет тому назад учреждалась Российская академия наук, в сферу ее внимания попали только живопись, ваяние и зодчество. И сегодня в РАН ситуация не изменилась – там пока не находится места представителям других видов искусства. Так что и мы начнем традиционно – с искусства изобразительного, предполагающего пассивное восприятие аудиторией живописи (и графики), скульптуры и архитектуры. Попытками включить наблюдателя в процесс создания факта изобразительного искусства мы пренебрегаем в связи с их художественной бесперспективностью.

Очевидно, что выделенная нами сфера изобразительного искусства сама представляет собой систему, внутри которой взаимодействуют архитектура и скульптура, архитектура и живопись (фрески, мозаика). Однако нам для иллюстрации системно-синергетического подхода такая детализация излишня.

Искусствоведы достаточно подробно изучили и зафиксировали в многочисленных изданиях историческую эволюцию художественных стилей и революционные прорывы выдающихся художников за пределы эстетических канонов своего времени. Для объяснения этих феноменов исследователи фактически использовали не только закономерности генетического развития соответствующего вида искусства, но и рассматривали роль социальных факторов, т.е. факторов внешней среды в эволюционных процессах и их революционных сломах. Особенно для объяснения революций в искусстве XX века.

Вторым и таким же древним блоком художественной жизни является исполнительское искусство – тоже системно сложное: театр (всех видов), эстрада, музыка. Наиболее сложной подсистемой в этом блоке является театр, фактически объединивший в себе и музыку, и эстраду – в различных жанровых вариациях. Театр, строя свое сценическое пространство, адаптировал также достижения живописи, ваяния и зодчества. За тысячелетия своего существования – от Гомера и до наших

дней – исполнительское искусство в процессе взаимодействия подсистем художественной культуры проделало длинный путь специализации и жанрового самоопределения, что в конечном счете привело к прямо противоположному результату – к разрушению всяческих границ между подсистемами исполнительского искусства.

Историческим новичком в компании этих древних видов искусства стало созданное научно-техническим прогрессом экранное искусство. За свою чуть более столетнюю историю техника проецирования картинки на экран проделала огромный путь, адаптировав достижения других видов искусства – сценического, изобразительного и музыкального, и в свою очередь оказав на них существенное влияние. Например, крупный план в театре родом из кинематографа.

Сегодня экранное искусство как подсистема художественной культуры умеет фиксировать результаты творчества на различных материальных носителях и включает самые различные способы доставки изображения до потребителя – кинопроекция на экран, воспроизведение с других носителей изображения и звука (видео, CD-ROM), телевидение, компьютер. Некоторые исследователи склонны присваивать способу доставки изображения и звука статус самостоятельного вида искусства – телевизионного или компьютерного. Однако это не так: все вариации доставки произведений экранного искусства используют общий художественный язык, хотя и сообщают некоторое своеобразие конечному продукту. Например, специфика восприятия телевизионного зрелища позволяет «размазывать» его на сто и более серий, а компьютер допускает возможность налаживания обратной связи между транслируемым киносообщением и потребителем. Но художественный язык, с помощью которого художник создает кинопроизведение, остается неизменным.

В систему искусств входят такие виды литературы, как поэзия, проза, драматическая литература, делающие возможным существование как сценического, так и экранного искусства. Сегодня, в компьютерный век появилась возможность транслировать литературные произведения не только традиционным книжно-бумажным способом, но и через компьютерный экран, а также в виде аудиокниги. Но и в этом случае литература остается самой собой – искусством размещения словарного языкового запаса на плоскости, не важно бумажной или экранной. А аудиокнига – это уже подсистема исполнительского искусства.

Сказанное позволяет заключить, что сложившаяся система художественной культуры – это весьма динамичное образование, подсистемы которого активно прогрессируют (в том числе и в постмодернистскую сторону), взаимодействуют между собой прежде всего под влиянием

открытий научно-технического прогресса, тем самым качественно видоизменяясь и меняя общий облик современного искусства. И вся эта подвижная система искусств погружена в социум, в котором мы можем выделить так называемые «ближний» и «дальний» круги.

Что можно отнести к «ближнему» кругу? Всю совокупность факторов, влияющих на функционирование искусства непосредственно и воплощающихся в околокультурных социальных институтах, сообщающих статус и культурной деятельности, и культурным деятелям. Это прежде всего культурно-управленческая политика государства – устройство различных фестивалей и конкурсов, раздача званий и других наград. В этой же обойме всевозможные творческие объединения и союзы, художественные критики, тоже не брезгающие всяческими объединениями, музейно-выставочные возможности и т.д. И над всем этим витает рынок, экономическая эффективность соответствующего культурного деяния.

«Дальний» же круг, не менее эффективно регулирующий деятельность художественной культуры, это юридические и экономические правила существования искусства в социуме – наличие или отсутствие цензуры, правила дележа государственного финансового пирога, делегированного для поддержания культурной деятельности, налоговая политика, авторские права и т.д.

Понятно, что в исследовании факторов самой системы художественной культуры хозяин – искусствовед с легким социологическим уклоном. «Ближний» круг в большей степени социологичен и культурологичен. «Дальний» круг – исследовательское поле социолога культуры.

Ранее уже были высказаны замечания о внутрисистемном взаимодействии отдельных видов художественной культуры и об их взаимовлиянии друг на друга. По-видимому, более подробный анализ этих взаимодействий здесь неуместен, поэтому ограничимся рассмотрением взаимоотношений системы искусства с «ближним» и «дальним» кругами.

СИСТЕМА ИСКУССТВА В БЛИЖНЕМ ОКРУЖЕНИИ

Ближнее окружение – это 1) музеи, издательства, библиотеки, магазины, художественные школы, консерватории, концертные залы, художественные журналы, художественные объединения – союзы и кружки; 2) публика: зрители, читатели, посетители художественных мероприятий разного пола, возраста и профессий. Добавим к этому, что совокупное влияние всех этих (и не только этих) факторов формирует социальный статус художников, размеры их гонораров, причитающиеся им премии и звания. Сюда же относится художественная критика, конкурсы,

художественный рынок и еще многие иные факторы. И все перечисленное во взаимосвязи всех элементов составляет сложный социальный институт – «художественную культуру», – погруженный в некий социум.

Выше объект «художественная культура» выделялся из окружающей среды преимущественно по искусствоведческим признакам. Но такое же выделение возможно и по социотехнологическим признакам. Тогда в систему придется включить элементы «ближнего» социума и основными подсистемами окажутся:

– *производство* художественных ценностей и его субъекты: профессиональные и самодеятельные художники, различные формы организации их деятельности, организации художественного образования, а также система поощрения и стимулирования профессиональных и самодеятельных художников (гонорары, конкурсы, премии, почетные звания и т.д.);

– *художественное потребление* и его субъекты: зрители, читатели, слушатели разного пола, возраста, социального статуса с их потребностями, вкусами, оценками, идеалами;

– *хранение, тиражирование и распространение* художественных ценностей. Эта деятельность включает в себя учреждения искусства и средства распространения художественных ценностей, пропаганду художественной культуры, художественное воспитание. Эта подсистема – посредническая между художественным производством и потреблением, между субъектами производства и потребления.

Существующие институты, обеспечивающие технологию художественной жизни, возникали в разное время, по различным причинам и осуществляли различные функции. Но совокупность таких институтов практически всегда имела системный характер в том смысле, что все они так или иначе взаимодействовали между собой, влияли друг на друга.

С течением времени система художественной культуры стала самостоятельно определять, что является произведениями искусства, а что ими не является. С этой целью были сформированы подсистемы, выполняющие задачи легитимации художественной продукции.

Первоначально таким инструментом была церковь. Когда церковь объявляла, что какое-либо произведение – в соответствии с ее канонами – является высоким достижением искусства, оно, это произведение, таковым и становилось. Позднее таким инструментом легитимации становится Императорская академия художеств, различные художественные ассоциации – выделения «выдающихся» работ из текущего потока художественного производства. Если произведению присвоен такой статус, оно получает шанс попасть в музей. Публике посоветуют познакомиться с такими произведениями. О них напишут книги, они попадут в учебники.

Таким образом, в обществе функционирует «художественная система», которая навязывает публике свои критерии оценки, используя при этом набор разных инструментов. Одним из них является подсистема «специальных премий». Премии – давний и влиятельный институт художественной жизни.

В этом же ряду инструментов поощрения художников стоят и почетные звания. Так, для актеров Императорских театров в России существовало почетное звание – «заслуженный артист императорских театров». В советское время номенклатура почетных актерских званий расширилась – народный артист СССР, РСФСР, заслуженный артист союзных или автономных республик. Для того чтобы взобраться на самый верх, нужно было преодолеть всю «лестницу», начиная с нижней ступеньки. Очень почетно и материально выгодно было получить Сталинскую или Ленинскую премии. Не менее важными в этом отношении являются музеи, симфонические оркестры, выставки, правительственные коллекционные фонды.

Музей и библиотека занимают в художественной культуре особое место. В них аккумулируются признанные художественные произведения, с которыми обязаны соотноситься все последующие поколения творцов.

Но существеннейшая роль в легитимации произведений искусства принадлежит все же *сфере образования*, которая, включая в программы изучение тех или иных фактов искусства, в конечном счете определяет, что именно заслуживает быть переданным новому поколению, а что – не заслуживает, и как следует воспринимать и понимать эти достойные произведения. А это как раз и означает различие «хороших» и «плохих» произведений искусства и одновременно – «хороших» и «плохих» способов восприятия этих произведений. Таким образом, система образования (конечно, после серии испытаний и проверок) присуждает некоторым художественным произведениям статус классических.

Соответствующие социальные институты организуют и распространение произведений искусства. Это – учреждения культуры и искусства, издательства, редакции, библиотеки, а также субъекты художественной деятельности (творческие союзы, издательские ассоциации и т.д.). Сюда же можно отнести объединения критиков, конкурсные комитеты и жюри, раздающие премии.

Таким образом, в руках подобных общественных и государственных институтов сосредоточивается управление важнейшим этапом художественного процесса – возможность превращать произведения искусства из факта индивидуальной биографии художника в факт публичной жизни.

В этой связи следует внимательно присмотреться к важному фактору, в значительной мере определяющему развитие творческого процесса

и оценку его результатов, – к художественной критике. Ибо довольно часто жизнь художественного произведения начинается с его оценки критиками, которые становились посредниками между художником и публикой. Его функция на определенном историческом этапе состояла в том, чтобы рассматривать и оценивать художественные произведения от имени образованной публики. Однако постепенно критика расходилась с аудиторией и обрела самостоятельность, осознавая себя в качестве третьей силы по отношению к художнику и потребителю. Но только к концу XIX века критика становится полноценной профессией.

Эту свою функцию критик сохранил приблизительно до начала XX века, до эпохи авангарда, когда некоторые художники начали творить вразрез со вкусами аудитории. В этот момент возникла новая фигура критика, который выступал уже не как представитель публики, но как пропагандист определенной художественной позиции, как союзник художника в его борьбе против господствующего вкуса. Двойственность положения художественного критика нового времени состоит в том, что он пытается судить об искусстве от имени публики – и одновременно критиковать общество от имени искусства (художника).

С социологической точки зрения, современная художественная критика выполняет три основные функции:

- транслирует информацию о произведениях искусства потенциальным потребителям;
- создает и ниспровергает репутации деятелей искусства и культуры;
- формирует общественные вкусы.

Оценивая эстетические достоинства произведений, критик выступает в роли эксперта, помогающего как потребителю, так и художнику осознать качество собственных потребительских запросов и произведений искусства.

Занимаясь созданием либо развенчанием репутации деятелей художественной культуры, критики вольно или невольно влияют на социальный статус художника и тем самым оказывают влияние на настроения и интересы публики искусства.

Публика – это одновременно и элемент системы «художественная культура», когда заполняет театральные и концертные залы, а также художественные галереи, и элемент ее ближнего окружения, когда сидит дома или ходит по улицам, имея какое-то мнение о различных аспектах художественной жизни. Являясь частью общества, в которую художественная культура погружена, публика взаимодействует одновременно и с искусством, и с социумом. Следовательно, публика производна и от одного, и от другого. А потому с течением времени меняется и ее

структура, и характер отношений с художественной реальностью, и ее самосознание, и возможности воздействия на искусство, т.е. ее роль в художественной жизни общества. В исторической эволюции публики важнейшая роль принадлежит самому развивающемуся искусству, которое формирует публику, принимающую и понимающую искусство. В деятельности художников и ее продуктах – произведениях искусства – закреплены определенные типы отношения к публике реальной и воображаемой, часто – идеальной. В конечном счете отношения в подсистеме «художник – публика» становятся центральным звеном художественной жизни общества, связанным как с производством, так и с потреблением художественных ценностей. А это не позволяет в анализе публики ограничиться рассмотрением ее только как субъекта восприятия искусства, как завершающего звена художественной коммуникации.

Публику можно подразделять на актуальную, реальную и потенциальную, латентную. Известен и такой феномен, как «непрямое» потребление искусства, когда люди формируют свои суждения об искусстве не с помощью прямых контактов с произведением, но на основе мнений других людей, которые такие контакты имели. Люди нередко высказывают суждения об искусстве, по своему объему намного выходящие за рамки их непосредственного личного опыта общения с ним. Таким образом, публика – это реальное, исторически обусловленное образование с меняющимся составом, характером внутренних связей и связей с художниками. Важно и другое: своим одобрением или неодобрением публика способна серьезно влиять на изменения социального статуса художника. Как и различные объединения художников.

Художник работает не в одиночку, а бок о бок со своими единомышленниками в искусстве, друзьями, товарищами по ремеслу и т.д. В этой связи в художественной среде непременно образуются кружки, объединения. Подобные объединения привлекают некое количество последователей и поклонников, рождает подражателей и учеников, обзаваются журналами, которые пропагандируют идеи какой-либо художественной школы или направления.

Присматриваясь к кружкам и объединениям художников, нельзя не обратить внимание на то, что многие из них имели своей целью демократизацию искусства, а некоторые – приближение к искусству народному, которое имело в России тоже двойственный характер, являясь подсистемой художественной культуры, но при этом выступая и неким элементом «ближнего» круга этой системы.

В России практически параллельно и независимо существовали и развивались три основные культуры – дворянская (интеллигентская),

крестьянская и городская мещанская. Они, бесспорно, влияли друг на друга, но это взаимовлияние остается за пределами традиционных исследований искусства.

Интеллектуальный слой дореволюционной России был сравнительно немногочисленным, он насчитывал 2–3 млн. человек, составляя всего около 3% населения страны. Остальные 97% не были знакомы с произведениями Толстого, Тургенева и Достоевского, с музыкой Глинки, Мусоргского и Чайковского, с картинами Брюллова, Куинджи и Репина. У них было свое искусство – «народное».

В 1895 году, в начале последнего царствования, четыре пятых населения России были неграмотны. В деревне жило около 85 процентов населения¹. И, как писал Г. Федотов, «крестьянство» означало «всю Русь, оставшуюся чуждой европейской культуре»².

Культура русского дворянства достаточно хорошо изучена историками искусства. В то же время культура русского крестьянства и городского мещанства до сих пор остается в тени, поскольку крестьянская культура редко служила объектом изучения историков и искусствоведов. Чаще она привлекала этнографов³. Что же касается мещанской культуры, то она практически не привлекала внимания искусствоведов.

В XVIII–XIX веках городскую мещанскую культуру представляли средние и низшие слои городского населения – торговцы, приказчики, мелкие чиновники, ремесленники, дворовые и домашняя прислуга, – иначе говоря, разнообразные слои мелкого городского мещанства и примыкавших к нему слоев городского, еще лишь нарождавшегося в ту пору пролетариата. Городская, притом преимущественно столичная (московская и петербургская), буржуазия естественно передавала свои вкусы родственным слоям провинциальных городов и деревни. Провинциальное мещанство, а также верхушечные слои деревни – целовальники, держатели постоялых дворов и трактиров, мелочные торговцы, дворовые и другие проводники мещанской городской культуры в деревню, наконец, мелкое провинциальное дворянство и духовенство – расширяли спрос на художественные произведения «низкой культуры».

К ним, в частности, относилась лубочная литература – литература так называемых «лубочных картинок», рассчитанных на широкое массовое

¹ Кириллов С. О судьбах «образованного сословия» в России // Новый мир, 1995. № 8.

² Федотов Г. Россия и свобода // Русская идея. В кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т. 2. М., 1994. С. 187.

³ Михайлова С. Пора познать в людях силу / Введение к кн.: Бурыйшкин П. Москва купеческая. Записки. М., 1991. С. 7–8.

потребление. Слово «лубочный» происходит, по мнению большинства исследователей, от лубков, липовых досок, с которых первоначально печатались многие картины.

Народное творчество включает в себя художественное народное искусство, фольклор, создаваемые народом и бытующие в народных массах поэзию, музыку, театр, танец, архитектуру, изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Сюда же относятся балаганы, райки, кукольный театр.

Балаганы – передвижные театры – составляли необходимую принадлежность ярмарки. Балаган устанавливали кочующие с ярмарки на ярмарку артисты: на деревянные щиты – стены натягивалась из полотна крыша, внутри сооружалась сцена с кумачовым занавесом, зрители рассаживались на скамьи. Публику приглашали балаганные зазывалы. Зрителям предлагалось посмотреть на небольшие пьески из жизни заморских императоров, фараонов, знаменитых разбойников; пантомимы, в которых сатирически или юмористически обыгрывались события, связанные с серьезными моментами обыденной жизни, например рекрутский набор, отправка на войну, ссора мужа с женой, взаимоотношения с барином.

Раек представлял собой небольшой деревянный ящик, в который вставлялась длинная бумажная лента с нанесенными на нее лубочными картинками. Картинки можно было увидеть через окошечки с увеличительными стеклами. Раешник, медленно перематывая ленту с одного валика на другой, комментировал содержание картинок.

Народное искусство представляли также столичные гаеры и шарманщики, разыгрывавшие на улицах самодеятельные кукольные комедии. Известны даже пьесы, имевшие давнюю и не обязательно отечественную культурную традицию, разыгрываемые уличными шарманщиками. Состав публики этого фольклорного театра был столь же разнообразен, как и само городское население»¹.

Существовал еще и городской фольклор – романсы, баллады, сатирические песенки, легенды, анекдоты и афоризмы. При всей слабой разработанности общего понятия «фольклор», понятие «городской фольклор» – еще более размытое. По мнению этнографов, он «остается одним из наименее разработанных разделов фольклористики»². И, как справедливо утверждает Г. Поспелов, «теоретические и эстетические

¹ Григорович Д.В. Петербургские шарманщики // Физиология Петербурга. М., 1991. С. 65–66.

² Полищук Н.С. Фольклор городской // Свод этнографических понятий и терминов: народные знания, фольклор, народное искусство. М., 1991. С. 139.

вопросы городского фольклора в нашей искусствоведческой литературе остаются неразработанными¹.

Исторически городской фольклор – это устно-поэтическое творчество различных групп горожан – кустарей, ремесленников, мелких торговцев, разносчиков товаров, прислуги, солдат, служивого люда и т.д., а также де-классированных элементов. Неотъемлемой его частью является фольклор народных гуляний, ярмарок, карнавалов, творчество бродячих уличных артистов. К городскому фольклору относится и песенно-музыкально-поэтическое творчество учащихся и студентов, разночинцев и интеллигенции, а также иных социальных групп и сословий.

Основные виды городского фольклора – «различные формы песен (романсы, в том числе «жестокие»; баллады; переделки книжной поэзии; пародии, «блатные» песни и др.), сатирические куплеты и юмористические песенки на злобу дня, часто исполняемые с эстрады; прозаические нарративы – легенды и предания (преимущественно исторические, топонимические и мистического характера), анекдоты; различные слухи, толки, комментирующие злободневные новости (политические и бытовые) и отклики на более или менее значительные события; всякого рода афоризмы; зазывания – выкрики (также в виде стихов и песенок) торговцев и бродячих ремесленников»². Таким образом, крупный город представляет собой конгломерат разнообразных субкультур, порождающих различные виды и жанры своеобразного фольклора.

СИСТЕМА ИСКУССТВ В «ДАЛЬНЕМ» КРУГЕ.

ИСКУССТВО И ВЛАСТЬ: КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА

Государственная культурная политика – это совокупность принципов и норм, которыми руководствуется государство в своей деятельности по сохранению, развитию и распространению культуры и искусства, а также сама деятельность государства в этой области.

Хотя термин «культурная политика» возник сравнительно недавно, но обозначаемая этим термином деятельность существовала практически всегда. Люди всегда жили в некоем культурном поле и его так или иначе формировали.

К началу 1990-х годов термин «культурная политика» стал привычным в языках европейских стран, хотя в каждой из них существует свой

¹ *Поспелов Г.* Искусство городских низов // Декоративное искусство СССР. 1990. № 11. С. 30.

² *Полищук Н.С.* Указ. соч. С. 138–139.

вариант для обозначения этого понятия. На французском языке говорят о *politiques culturelles*, на датском – о *cultuurbeleid*, на шведском – о *Kulturpolitik*, на английском – о *cultural policy* и т.д., что отражает множество различных нюансов в понимании этого термина. И отнюдь не случайно в разных странах объект культурной политики до сих пор представляют себе по-разному. Установившихся терминов здесь мало, а разброс точек зрения чрезвычайно велик.

Так или иначе, но культурная политика – это специфический вид деятельности по регулированию культурной жизни. А это предполагает наличие у властного субъекта:

- некоего интереса в этой области (или в определенном ее секторе);
- связанного с ним представления о должном состоянии системы культуры (может быть, в виде более или менее разработанной концепции);
- представления о стратегических и приоритетных целях и конкретных задачах в этой области;
- адекватные методы осуществления соответствующих задач культурной политики.

Субъект культурной политики – государственные деятели, определяющие законодательные и иные правила поведения в сфере культуры, чиновники, управляющие ее социальными институтами, меценаты (субъекты культурной политики). Такой субъект располагает ресурсами (материальными, финансовыми, кадровыми и информационными) для осуществления своей культурной политики. Наиболее сильным ее субъектом является государство, располагающее наибольшими ресурсами и возможностями воздействия на культурную жизнь. Это воздействие осуществляется через выработку законов и транслирование государственной идеологии с помощью государственной системы образования и средств массовой коммуникации.

Искусство занимает в культурной политике одно из центральных мест. Это обусловлено тем, что образы и фрагменты картин мира, которые демонстрирует искусство, усваиваются на уровне обыденного сознания гораздо легче тех, что предоставляют, скажем, научная теория или политическая концепция. Идеи и чувства, выраженные в художественной форме, обладают более мощной силой внушения и «заражения». Такие особенности искусства предоставляют субъекту культурной политики практически неограниченные возможности для формирования картин мира граждан национального государства.

Учитывая эти возможности искусства, любое государство всегда стремилось в той или иной степени контролировать художественную жизнь общества. В той мере, в какой искусство способствовало сближению картин мира граждан с ядром национальной культуры, государство было

готово поддерживать его; там же, где искусство вносило в картины мира чрезмерное разнообразие или даже выступало против общекультурного ядра (т.е. выступало как контркультура), ситуация резко менялась. Тогда государство оставалось в лучшем случае равнодушным к нему, а в худшем – испытывало явное неприятие или стремление подчинить его своему влиянию, пусть даже и с помощью насилия.

Средства осуществления культурной политики многообразны. Прежде всего – это государственные институты, занимающиеся отбором культурных ценностей из накопленного культурного богатства для трансляции в социум. Затем – это государственные каналы их распространения – социальные институты образования и массовых коммуникаций. Культурная политика всегда использовала и ныне использует этот комплекс для достижения своих целей.

В России государственная культурная политика традиционно играла главенствующую роль в формировании, как сейчас принято говорить, «культурной среды».

«Официально заявленная народность» определила суть культурной политики Николая I, ее идеологическую основу. С.С. Уваров выражал интересы «реакции» и «давал понять Николаю I, что меры, предпринимаемые А.Х. Бенкендорфом для обуздания литературы, недостаточны».

Культурная политика российских императоров во многом определялась их личными пристрастиями. Известно, например, что Александр III собрал ценную коллекцию картин и другие произведения отечественного искусства. Они явились основой Русского музея. Ближайшим помощником императора в этом деле был брат – августейший президент Академии художеств великий князь Владимир Александрович.

Александр III лично патронировал и развитие музыкального искусства в России. Была выделена крупнейшая по тем временам субсидия в 400 000 рублей для строительства Московской консерватории, выплачивалась государственная стипендия П.И. Чайковскому. Именно при Александре III культурная жизнь России была насыщена множеством значительных событий. В 1883 году открылся Исторический музей в Москве; в 1888-м в Киеве – памятник Богдану Хмельницкому; в Одессе было построено здание Театра оперы и балета.

А при Николае II в Санкт-Петербурге открылось заново реконструированное здание консерватории; появился Московский художественный театр; открыл свои двери Драматический театр В.Ф. Комиссаржевской в Санкт-Петербурге; основан Музей истории Москвы; в Москве же открылся кружок любителей русской музыки; «Дом песни»; музыкально-теоретическая библиотека и многое другое.

Большую работу в формировании русской культуры осуществляли великие князья. Строительство Большого зала Московской консерватории состоялось при деятельном участии великого князя Константина Константиновича, известного нам как поэт К.Р. При его же непосредственном участии было подготовлено академическое издание произведений А.С. Пушкина, основан Пушкинский Дом в Санкт-Петербурге, приобретено в казну имение Михайловское, а могила поэта была взята под государственную охрану.

Культурная политика обер-прокурора Синода К.П. Победоносцева исходила из стремления предупредить деструктивные последствия человеческой свободы. В деятельности Победоносцева было много произвола и случайностей. Запрещали серьезные, но казавшиеся неблагонадежными книги и журналы – бурно плодилась культура низкопробная, уследить за которой не было никакой возможности. Искренне желая «спасти Россию», Победоносцев в своей культурной политике поддавался соблазну легких решений – поверил, что можно полностью обойти сложности и болезненные явления, которые неизбежно сопутствуют всякому живому развитию.

После революции 1917 года государство стало руководить буквально всеми аспектами культурной жизни, вмешиваясь в нее на всех уровнях.

При этом одним из важных инструментов при осуществлении культурной политики в России постоянно являлась цензура.

ЦЕНзуРА КАК ИНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ

Цензура – это контроль властей за содержанием и распространением печатной продукции, музыкальных и сценических произведений, произведений изобразительного искусства, в некоторых случаях частной переписки, с целью ограничения либо недопущения распространения идей и сведений, признаваемых этими властями вредными или нежелательными.

Цензурой называются также органы светской или духовной властей, осуществляющие такой контроль.

Известны самые разные виды цензуры.

Предварительная цензура заключается в необходимости получить разрешение на выпуск в свет печатного издания (газеты, журнала, книги и т.п.), исполнение музыкального произведения, постановку пьесы и т.д.

Последующая цензура заключается в оценке уже опубликованных изданий, поставленных пьес и т.д. и принятии ограничительных или

запретительных мер в отношении конкретного издания или произведения, изъятия его из обращения, а также применение санкций в отношении физических или юридических лиц, нарушивших требования цензуры, создав или опубликовав такое произведение.

Карательная цензура – вид государственного надзора за печатью в России (1865–1917). В отличие от предварительной цензуры, она рассматривала книги и журналы напечатанные, но не вышедшие «в свет». За нарушение цензурных правил налагался арест на издание, автор и издатель привлекались к суду.

Подчеркнем особо, что цензура не обязательно должна быть государственным институтом. Так, одним из ее видов является *самоцензура* – ситуация, когда человек помещает в рамки свою собственную свободу исходя из мнения, что можно, а что нельзя. Внутренняя цензура может быть как осознаваемой, так и неосознаваемой.

Здесь можно вспомнить историю с книгой Джорджа Оруэлла «Скотный двор», которую не хотел печатать ни один английский издатель. В неопубликованном предисловии Оруэлл цитирует письмо редактора, отказавшегося издавать книгу после того, как он проконсультировался в министерстве информации. В частности, там есть такие строки: «...было бы не так обидно, если бы правящая каста не была бы изображена в виде свиней. Думаю, что выбор свиней в качестве правящей касты будет оскорбителен для многих людей, в особенности для тех, кто отличается особенной обидчивостью, к коим, несомненно, относятся русские»¹.

Дело происходило в конце Второй мировой войны, когда победа зависела от наших соотечественников и с ними не хотели ссориться. Оруэлл комментирует отказ издательств следующим образом: «...главная опасность свободе думать и говорить в этот момент исходит не со стороны Министерства информации или другой официальной структуры. Если издатели и редакторы стараются воздерживаться от печати книг на подобные темы, то это не потому, что они боятся быть наказанными, но потому, что они опасаются общественного мнения... Однако зловещим синдромом является *добровольная цензура*» (курс.наш. – *авт.*).

Есть еще и такое понятие как *политкорректность*. Ее иногда пытаются спрятать под определением «самоцензура». Политкорректность может

¹ Orwell G. Animal Farm. London: Secker & Warburg, 1995. P. 162. Предисловие было написано для издания 1945 года, но напечатано в 1987 году в качестве Приложения в конце книги.

быть навязана снаружи правящим классом, партией, фирмой или другой организацией, от которой зависит человек.

В России использование цензуры в культурной политике практически никогда не прекращалось. Цензура всегда была действенным орудием правительственного влияния на создание, хранение, распространение и потребление художественной информации. Функции цензуры всегда оставались неизменными – контроль, охрана, санкция, регламентация, репрессия, хотя значение и иерархия их во времени менялись в зависимости от политической конъюнктуры.

Например, во второй половине XIX века к числу запретных тем в России были отнесены подробности личной жизни и государственной деятельности особ императорской фамилии, высших сановников, работа государственных учреждений, факты злоупотреблений чиновников всех рангов, описания «смутных» периодов истории, противоправительственные деяния (покушения, политические процессы, революционные и крестьянские выступления, беспорядки в учебных заведениях), женский и национальный вопросы, революционные события за рубежом, деятельность различного рода религиозных сект и др. Обсуждение этих тем в литературе и на сцене если и допускалось, то только в соответствовавшей целям правительства интерпретации, с тем чтобы ни в коем случае не поколебать общественное спокойствие. Выполняя охранительную функцию, цензура в доступных ей рамках была призвана обеспечивать стабильность в обществе за счет изъятия из печати информации, которая могла бы получить нежелательный общественный резонанс.

По подсчетам академика С.В. Рождественского, к 1862 году в России насчитывалось 22 специальные цензуры.

Как и всякий социальный институт, цензура – это продукт истории, это процесс приспособления соответствующих структур к изменяющимся требованиям времени.

Вместе с тем в контексте истории русской культуры XIX века цензуру следует рассматривать не только как регламентирующую, контролирующую и охранительную, но и как некую стимулирующую силу. Она заставляла оттачивать печатное слово, которое приобретало особую образную емкость, глубину подтекста. Художественная мысль также научилась успешно обходить препоны и рогатки цензуры, сохранив и даже приумножив глубину и оригинальность.

В значительной мере отношение цензурных инстанций к произведениям искусства было избирательным. В частности, оно зависело от социального статуса художника. А в формировании последнего значительную роль играла художественная критика.

СОЦИАЛЬНЫЙ СТАТУС ХУДОЖНИКА

*Я годами задавался вопросом,
в чем состоит роль художника в обществе,
пытался определить его статус.
Это непростая история...*

Кристи Пуйю, кинорежиссер

Художники не всегда занимали одинаковое положение в обществе. Это положение значительно менялось с течением времени – изменялся их юридический статус, институциональное оформление, иерархическое положение, категория принадлежности, материальное положение, образ жизни, путь к известности, представления о них других людей и их представления о самих себе¹. Весь этот ансамбль характеристик обозначается обычно словом «статус», и это понятие охватывает, следовательно, не только реальную сторону материальных условий деятельности художников, но и воображаемую сторону репрезентаций, которая с ней связана.

Уже античный мир знал неодинаковое отношение к художникам. После греко-персидских войн, в связи с восстановлением разрушенных городов, греческие полисы ставят художника на довольно значительную высоту. Стоит хотя бы назвать имя фасосского живописца Полигнота, удостоенного несколькими городами звания гражданина за свои произведения. Общеизвестна слава великих скульпторов Фидия, Праксителя, Скопаса. Ценимы повсюду были таланты Зевксиса и Тиманфа, Апеллеса и Протогена Родосского. Но Древний Рим, «изнемогая от философского безвременья» (М.В. Васина), относился к художникам с пренебрежением, морализаторски считая их деятельность унижительной. Патриций должен был заниматься только государственными и военными делами. Исключением из этого сословия явился лишь Фабий, получивший в качестве насмешки прозвище «Пиктор» (живописец)².

Тем не менее в Древнем Египте, в Индии, в Древней Греции, в Риме и, наконец, в каролингской монархии (Академия Карла) художник являлся частицей домашнего или дворцового хозяйства своего покровителя – представителя рабовладельческой (позднее феодальной) аристократии.

¹ Кривцун О.А. Художник в истории русской культуры: эволюция статуса // <http://humanities.edu.ru/db/msg/46602>

² Чубова А.П., Конькова Г.И., Давыдова Л.И. Античные мастера. Скульпторы и живописцы. Л., 1986. С. 6.

С некоторыми изменениями эти отношения повторялись на протяжении античной и феодальной общественных формаций.

Правда, эпоха развитого феодализма выдвигает в формах мейстерзанга цеховую организацию поэтов-ремесленников. Но в эпоху распада феодализма и разложения цехового ремесленничества ремесленник-поэт опять уступает место придворному поэту-слуге (например у итальянских владетельных фамилий – Медичи во Флоренции, Борджиа в Риме, Висконти в Милане, д'Эсте в Ферраре, Корнаро в Венеции и др.). На последнем этапе распада феодализма поэт при дворе абсолютного монарха или вельможи снова «попадает почти в то же положение, в каком он находился в феодально-оikosном хозяйстве, с той разницей, что он уже не был крепостным, не считался и *valet de chambre*, а приглашался временно ко двору за определенную денежную, а не „натуральную“ плату» (Фриче). На этой ступени отношение власти к художнику чаще всего принимает форму «монарших милостей», наград, синекур, почетных званий и т.п.

На разных этапах Возрождения художник сначала воспринимался как представитель одной из многих ремесленных специальностей; потом, к концу XV века, его профессия приближается к разряду «свободных искусств»; затем, в XVI веке, наступило время признания экстраординарности мастера. Этому процессу соответствовали изменения в отношениях с заказчиками, в требованиях к художнику, в уровне цен и доходов. Крупные мастера постепенно переориентировались на элитарный слой клиентов. Критерии оценки произведений так же трансформировались – от ремесленной добротности исполнения к индивидуальному мастерству и, наконец, совершенству замысла. Как следствие этого процесса, происходила дифференциация цен на работы ведущих и рядовых художников.

К концу XIV века ощутимо меняется и внешнее положение художника в обществе. Художники начинают удостаиваться всевозможных общественных признаний, должностей, почетных и денежных синекур. А Микеланджело, например, вознесен на такую высоту, что без боязни обидеть венценосцев он отказывается от предлагаемых ему высоких почестей. Ему вполне хватает прозвания «божественный». Он настаивает, чтобы в письмах к нему опускали всякие титулования, а писали просто «Микеланджело Буонаротти». У гения есть имя. Звание для него обуза, ибо сопряжено с неизбежными обстоятельствами и, стало быть, хотя бы с частичной утратой той самой свободы от всего, что мешает его творчеству.

На рубеже XV–XVI веков начинается процесс перерождения скромного ренессансного ремесленника в придворного художника. Он отмечает,

что это сопровождалось потерей свободы, попаданием в зависимость от прихоти тех, кому он служит¹.

Низкий статус имели в Западной Европе композиторы. Известно, к примеру, что в *musique de roi* у Людовика XIV служил постоянный композитор. Да и великий австриец И. Гайдн (1732–1809) носил livree у при дворе князя Эстерхази и ежедневно получал от него распоряжения. И лишь во второй половине XVIII века произошел переворот и в высших слоях общества стала возникать «высочайшая, до небес, оценка эстетического наслаждения на шкале жизненных ценностей», ибо оно стало «занимать место угасающего религиозного сознания»².

Абсолютная монархия практикует выдачу художникам пенсий. С выделением королевского хозяйства из государственного и с образованием государственного бюджета наряду с пенсиями из «штатулок» появились «государственные» пенсии выдающимся писателям, их семьям и потомкам. Переход писательских пенсий на счет государственного бюджета породил в некоторых странах широкое меценатство министров финансов (Кольбер, Фуке и др.).

По мере становления буржуазных общественных отношений менялся социальный статус искусства: прежде оно почти безраздельно служило церкви и аристократической светской власти, отражая скрепляющую феодальное общество идею соответствия небесной и земной иерархий. По ходу обмирщения культуры бывший ремесленник обретал свободу от цеховой регламентации, но одновременно лишался корпоративной защиты своих прав перед лицом заказчиков, которыми все чаще выступали частные лица. Господство товарно-денежных отношений превращало свободного художника в равного прочим товаропроизводителю, а ослабление канона, прежде общепринятого и охраняемого церковью и дворцом, открывало путь произволу вкусов заказчика.

Таким образом, оценка художников как профессиональной группы эволюционировала вместе с изменением роли искусства в социальной и культурной системе Ренессанса, вместе с перемещением художников в более высокие слои общественной иерархии, с ростом их группового сознания³.

Многочисленные примеры говорят о том, что в сословной иерархии России художественная интеллигенция до конца XIX века не была принята на равных в высшем обществе.

¹ Головин В.П. Образ художника в новеллах итальянского Возрождения // Вопросы искусствознания. 1996. № 1. С. 297.

² Хейзинга Й. *Homo ludens*. М., 1992. С. 227.

³ Петров М.Т. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л., 1982. С. 67.

В России XVIII века покровительствуемые писатели наряду с «лауреатами» и «придворными пиитами» начинают занимать разного рода придворные звания и должности (секретари, чтецы, директора придворных театров, воспитатели и т.д.). Сюда же следует отнести «цензорские» должности.

Поэты этой эпохи в массе славословят монархов и вельмож, получая от них вознаграждение табакерками, перстнями и синекурами. Начиная с Елизаветы цари даровали лояльным актерам шпаги – символ чести и достоинства. Сохранились свидетельства, что Екатерина II дарила избранным артисткам, выходящим замуж, еще и подвенечные платья¹. Денежная зависимость от власти характеризует позднее покровительствуемого двором официального российского историографа Карамзина, Жуковского, занимавшего при дворе ряд синекур, и Крылова.

Тем не менее художник в России очень долго, вплоть до конца XIX столетия, не имел устойчивого правового положения. Громкое чествование отдельных талантов в области театрального, музыкального, изобразительного искусства сопровождалось время от времени появлением дискриминационных указов. Какой бы известностью ни пользовался актер или живописец, в первой половине XIX века вполне обычным считалось обращаться к нему на «ты»².

В 1832 году Николай I учредил новый привилегированный класс «личных и потомственных почетных граждан»: при этом личное почетное гражданство отныне присваивалось лояльным художникам, получившим аттестат Академии художеств. Следующий же царский указ от 1902 года предоставил право лояльным музыкантам – выпускникам консерватории занимать должности на государственной службе и, следовательно, получать дворянство.

К сожалению, до сих пор отсутствуют обобщающие работы о том, как в разные исторические эпохи художники по-разному реагировали как на саму необходимость состоять на государственной службе, так и на те или иные конкретные пожалованья званий, чинов и орденов³.

Первоначально художник выступал на неорганизованном рынке в качестве товаропроизводителя, являясь одновременно инициатором, организатором и исполнителем своей деятельности. И хотя такая

¹ Кривцун О.А. Художник в истории русской культуры: эволюция статуса // Человек. 1995. № 1.

² Там же. С. 127.

³ Исключение составляет цитируемое выше интересное исследование О. Кривцуна.

ситуация в чистом виде исторически была лишь кратковременным эпизодом, обращение к ней и по сию пору используется для доказательства «свободы художника в буржуазном обществе». Затем ситуация кардинально изменилась. Постепенно освобождаясь от опеки государства, художник, с развитием капиталистических отношений, попадал в сильнейшую зависимость от возникавшего художественного рынка.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЫНОК

*Сегодня снова я пойду
Туда, на жизнь, на торг, на рынок
И войско песен поведу
С прибоем рынка в поединок!*
Велимир Хлебников

Художественным рынком называют систему экономических взаимоотношений в сфере искусства, при которых формируются спрос и предложение на предметы искусства, определяется их эстетическая ценность и материальная стоимость.

По мнению многих, искусство и рынок, как гений и злодейство, – две вещи несовместные. Между тем произведения искусства всегда продавались и покупались, выступали эквивалентами и залогами; их коллекционировали, из них составлялись личные, корпоративные и национальные сокровищницы. Так было во всех докапиталистических или раннекапиталистических обществах.

Мировой художественный рынок как система взаимоотношений художник – заказчик существовал еще в Древней Греции. А в середине XIX века в Европе уже возникла сложная структура художественного рынка, в которую входили маршаны или дилеры, торговцы произведениями искусства, выставки и галереи, распродажи и аукционы, издание каталогов и специальных журналов, реклама. В эту систему включились также коллекционеры, художественные критики, музейные специалисты.

Среди последних распределились различные роли и амплуа – от чисто коммерческого предпринимателя, работающего на рынок, до любителя и фанатичного знатока или идейного единомышленника, поддерживающего ту или иную группировку с ее идеологией и пониманием литературы.

В структуру художественного рынка входили также аукционы, художественные и антикварные салоны, магазины, галереи, дилерские

и страховые компании, общества оценщиков, экспертов, антикваров и заинтересованные покупатели¹.

Таким образом, в обществах с торговым обращением произведения культуры становятся в той или иной степени предметом купли-продажи, и само существование художника или мыслителя так или иначе оказывается связанным с коммерческими факторами. Производство на рынок означает, что предмет искусства становится товаром – независимо от того, имеет ли он уникальное значение или же существует во множестве копий. Соответственно и успех художника определяется спросом на его продукцию на рынке.

При капитализме рынок становится основной формой материального обеспечения культурной деятельности. Хотя рынок был и раньше, художник и писатель, ученый и мыслитель должны создавать некоторые продукты – картину, книгу, музыкальное произведение и т.д., которые отвечают потребностям других людей и могут быть ими куплены. Естественно, что имущая часть населения в состоянии заказывать и покупать произведения искусства, оказывая тем самым коммерческое давление на художника, вынужденного зарабатывать себе на жизнь. В этих условиях возникла трудная дилемма между свободой творчества и зависимостью художника от коммерческого успеха.

Известно, что рыночная цена произведения искусства не находится в непосредственном отношении к его духовной ценности. Из истории жизни таких крупных писателей XIX века, как Бальзак, Пушкин, Достоевский, мы знаем, насколько неустойчивым оказывалось их финансовое положение. Споры между художником и продавцом тянутся и по сей день, и лишь немногие деятели культуры могли добиться материального успеха или хотя бы относительного благополучия, если полагались только на рынок, где преуспевающими могли оказаться создатели далеко не лучшей продукции, которая пришлась по вкусу широкой публике. Так, великий голландский живописец Винсент Ван Гог скончался в нищете, никем не признанный, а впоследствии его картины побили на рынке все рекорды и продавались за миллионы долларов.

Коммерческий интерес, мотив извлечения прибыли стал господствующей силой на художественном рынке. Из деятельности, где производитель был или хотя бы воображал себя свободным творцом, художественная культура превратилась в систему, в рамках которой производитель стал функционировать принципиально иначе. От художника стали требовать

¹ Андреев В.А. Классическая живопись в условиях рынка // http://zhurnal.lib.ru/a/andreev_w_a/index99htm.shtml

не только высокого профессионализма, но и продуктивности, подчинения своих творческих амбиций требованиям рынка, умения удовлетворять существующие и возбуждать новые массовые потребности

В России национальный художественный рынок возник на рубеже XVIII–XIX веков. В это время был сформирован слой богатых любителей искусства, и страна становилась все более привлекательным рынком сбыта для европейских торговцев. развивалось и частное коллекционирование. Искусство все больше втягивалось в несколько чуждую для себя среду товарно-денежных отношений. Сфера искусства постепенно становилась рыночной, что отвечало интересам бизнеса. В результате экономика все более становится главным регулятором художественной жизни через мотивы прибыли, заработка.

Но не только рынок формировал культурную политику. Помимо него значительную роль в развитии художественной культуры играло меценатство. Все более важными фигурами на художественном рынке становились меценаты, располагавшие соответствующими материальными средствами и вкладывающие их в развитие художественной культуры.

МЕЦЕНАТСТВО

*Я собирал не только и не столько для себя,
а для своей страны и своего народа.
Что бы на нашей земле ни было,
мои коллекции должны оставаться там.*

Петр Шукин, русский меценат

Меценатство – это историческая форма материальной поддержки художников. В собственном смысле слова – это деятельность частных лиц, знатоков, бескорыстно поддерживающих художников материально и иными средствами и предоставляющих им условия для творчества.

Гай Цильний Меценат (Maecenas), живший в I веке до н.э., был богатым римским государственным деятелем и покровителем поэтов и художников. Например, Виргилия он защитил от одного из центурионов и хлопотал о возвращении ему отнятого у него имения, Горацию он подарил свое поместье.

С течением времени термин «меценатство» был распространен на широкий спектр отношений художников с непосредственными заказчиками, покровителями, патронами, в том числе и с теми, кто в своей

поддержке деятелей искусства не был бескорыстен, но преследовал идеологические, политические, представительские, престижные или экономические цели. Впоследствии меценатами стали называть не только частных лиц, но и персон, занимающих официальные посты в политических, церковных и иных организациях, а также общины, корпорации и проч.

Меценаты имели возможность оказывать воздействие на деятельность художников благодаря избирательности поддержки, формулируя требования и предписания в отношении художников, определяя условия исполнения заказов. В современной социологии искусства подчас меценатами именуют даже торговцев художественными произведениями, субъектов вложения капиталов в искусство, руководствующихся чисто коммерческими интересами. Однако, строго говоря, для этих последних сегодня существует другой термин – спонсор.

В России меценатство имеет свою историю. Русские императоры вплоть до середины XIX века очень любили играть роль просвещенных меценатов, и нередки случаи, когда за посвященную царю книгу автору «жаловались» бриллиантовые перстни, дорогие табакерки или даже просто деньги. В николаевскую эпоху это средство авторов пользоваться помощью меценатствующего монарха так распространилось, что на посвящение книги царю требовалось особое его разрешение, добываемое через III Отделение.

В частности, меценатство и благотворительность для купечества стали важным способом преодолеть свою маргинальность и приобщиться к высшим слоям общества. Раньше эти виды общественной деятельности были монополией высшего дворянства, аристократии, включая членов императорской семьи и двора. Шереметевские театры и усадьбы-музеи, уваровская обсерватория и археологические экспедиции, строгановские картинные галереи и рисовальная школа – безусловные, неотъемлемые заслуги российского дворянства. И все же до купечества меценатство в руках дворян было явлением единичным, элитарным, немассовым. Оно не имело ни той широты охвата (в смысле числа лиц, им занимающихся), ни той нравственной глубины, которая обнаруживалась лишь в купеческой среде. Меценатство являлось дворянской привилегией. Им увлекались скорее ради эстетического наслаждения, но к утонченному милосердию через него вовсе не стремились.

В конце XIX века в этой нише место обедневшего земледельческого сословия все чаще стали занимать представители ведущих купеческих и промышленных семейств, которые достигли довольно высокого культурного уровня. Так, уже в 1880-е годы Савва Мамонтов окружил себя художниками, создал свой оперный театр, а свою подмосковную усадьбу

превратил в музей русской художественной культуры. За ним последовали другие – Третьяковы, Морозовы, Рябушинские – собиратели картин, основатели театров, больниц, периодических изданий. А с начала XX века вклад торгово-промышленного класса в русскую культуру начинает превышать вклад не только дворянства, но даже и государства. Достаточно сказать, что Русское музыкальное общество было основано преимущественно на средства купечества, оно же основало и консерваторию¹.

Отметим и тот факт, что в XIX века меценатствуют не только купцы и дворяне, но и простые чиновники, и мещане, и представители самых разнообразных творческих профессий. Например, композитор А.С. Танеев финансировал дягилевские Русские исторические концерты. Принимали участие в этой деятельности и ученые. И.Е. Забелин, например, ухитрился это делать на свой скромный оклад, будучи товарищем председателя Исторического музея. В этом музее на базе его собрания старопечатных книг была создана библиотека. Меценатство становится моральной нормой, модой, реже – способом «облагораживания рода» (переход в дворянство)².

С появлением меценатов совпал крайне важный этап в развитии российского искусства, когда возникла наконец достаточно серьезная государственная система художественных учреждений, когда частные театры и музеи, журналы и выставки поддерживались уже не единственными покровителями, а целыми меценатскими содружествами, и законное признание статуса художника выразилось прежде всего в том, как к нему стала относиться общественность. А она стала относиться к нему уже не как к человеку «третьего сорта», не как к представителю богемы, а как к лучшему из сограждан³.

* * *

Исследовательский подход, предлагаемый в настоящей статье, связан с относительно новой методологией исторического исследования. Социальная история искусства, традиционно понимаемая как история

¹ *Думова Н.* Московские меценаты. М., 1992; *Тенишева М.К.* Впечатления моей жизни. Л., 1991.

² *Кривцун О.А.* Художник и меценат: черты самосознания // <http://humanities.edu.ru/db/msg/46714>

³ *Аронов А.А.* Золотой век русского меценатства. М., 1995; *Меценаты и коллекционеры. Альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры.* М., 1994; *Боханов А.Н.* Коллекционеры и меценаты в России. М., 1989; *Бурый П.А.* Москва купеческая. М., 1991.

произведений и художников, при таком подходе становится историей художественной культуры, включающей в себя все ее взаимосвязанные элементы.

В исторической науке об искусстве давно назрела необходимость в качественно новых подходах, и они все активнее начинают использоваться. Это прежде всего поворот к системности, признание искусства как общественного института во всей его сложности, делающий его центром исследования. В этой связи современные ученые все чаще говорят о социальном подходе к изучению истории искусства. Направление исторического исследования, которое они развивают, обычно именуется «социальной историей искусства».

В рамках этого подхода художественная культура – способ существования искусства в обществе. Подобная постановка вопроса кардинально меняет видение истории искусства. Так, при традиционном подходе искусство было расчленено по разным наукам; им занимались эстетика, искусствознание, психология и другие обособленные дисциплины. Между тем социальная история искусства ориентирована на постижение целого, и отдельные аспекты бытования искусства для нее – не более чем эпифеномены этого целого. Мало того, при традиционном подходе искусство обычно рассматривалось в отрыве от социальной жизни и оставалось самостоятельной и самовоспроизводящейся сущностью.

Напротив, пафос социальной истории искусства заключается в том, чтобы построить целостную социально-культурную модель, которая объясняла бы эту тотальность. Странники этого подхода полагают, что исследования художественной культуры, в которых системность и взаимосвязь элементов являются важнейшим инструментом анализа, способны вывести науку об искусстве на качественно новый уровень осмысления его исторического прошлого.

Социально-исторические исследования искусства – дело относительно новое. Безусловно, концепция, на которой они базируются, пока еще во многом дискуссионна, и даже сами авторы постоянно вносят в нее коррективы, вытекающие из проводимых ими исследований. Можно, однако, надеяться, что дальнейшие социально-исторические исследования способны дать на возникающие здесь вопросы правильные и исчерпывающие ответы.

Е.Я. Басин

ИСКУССТВО И ЛОГИКА: СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД
(Ч. Пирс, А. Уайтхед)

В истории учений об искусстве проблеме «искусство и логика» как-то не повезло. Одна из причин такого «невезения» – расхожее мнение, что искусство начинается там, где кончается логика. Это глубокое заблуждение, которое, как правило, не разделяют «думающие» мастера искусства.

В трудах самих логиков проблема логических основ искусства получила наиболее отчетливое и системное решение у Ч. Пирса и А. Уайтхеда. О них и пойдет речь в дальнейшем.

СЕМИОТИКА, ЛОГИКА И ИСКУССТВО: Ч. ПИРС

Американский мыслитель, логик, математик, философ и естествоиспытатель Чарльз Сандерс Пирс (1839–1914) по праву считается основателем новой научной дисциплины – семиотики, которая исследует знаки как системные объекты, как элементы, функционирующие в знаковых системах (синтаксических, семантических, прагматических).

«Насколько я знаю, – писал Пирс, – я пионер... в деле расчистки и открытия того, что я называю семиотикой, т.е. учения о существенной природе и об основных разновидностях знаковых процессов»¹.

Вопрос о применении семиотики в сфере эстетики, и в частности в искусстве, специально Пирсом не ставился и не разрабатывался. Мы не найдем у него развернутой семиотической теории искусства. Такую теорию можно лишь вывести, дедуцировать, основываясь на теоретических взглядах американского философа в целом и на высказываниях

¹ Пирс Ч.С. Собр.соч. В 8 т. Гарвард, 1958. Т. 5. С. 488.

об искусстве, которые встречаются в его произведениях и нередко приводятся для иллюстрации тех или иных положений семиотики¹.

Порядок и характер последующего изложения определяется некоторыми принципиальными положениями семиотики Пирса, в частности его определением знака: «Знак есть некоторое А, обозначающее некоторый факт или объект В для некоторой интерпретирующей мысли С»². Таким образом, любая знаковая ситуация – это система, она носит «триадический» характер, включая знак, объект и интерпретанту.

В соответствии с таким «триадическим» истолкованием обычно характеризуют и знаковую систему в искусстве, последовательно рассматривая характер самих знаков в искусстве, природу объектов и явлений, ими обозначаемых, и особенности интерпретанты в искусстве.

Произведение искусства Пирс рассматривает как знак. В искусстве, согласно Пирсу, можно обнаружить самые разнообразные знаки, но знаком, без которого вообще не может быть искусства, он считает иконический (iconic – изобразительный) или просто изображение (icon).

В письме к леди Уэлби в 1904 году Пирс, характеризуя изображения, обращается за иллюстрациями к музыке³, в другом месте он ссылается на архитектуру⁴. Таким образом, изображение – универсальный знак искусства.

Основу изображения составляет сходство формы. Под формой Пирс понимает структуру, систему определенных отношений между элементами.

Сущность всех явлений (в том числе и логических рассуждений) сводится к математической форме. Воспроизведение математической формы лежит в основе любого изображения и исчерпывает природу чистого изображения. Поскольку Пирс полагал, что любой способ коммуникации идей в конечном счете основан на применении изображения⁵, то и в основе коммуникации посредством искусства также должно лежать применение изображений. Это означает, что в основе искусства мы обнаруживаем математическую форму.

Математическая форма проявляется в логической форме, в упорядоченности, системности изображения. Вначале Пирс сомневался, можно ли

¹ Басин Е.А. Знак, изображение, искусство (о семиотической концепции Чарльза Пирса) // Вопросы литературы. 1974. № 4.

² Пирс Ч.С. Указ. соч. Т. 1. С. 346.

³ Там же. С. 391.

⁴ Там же. Т. 2. С. 281.

⁵ Там же. С. 278.

установить логическую природу эстетики¹, но упорно искал связь эстетики и логики, полагая, что «логическая эстетика в науке логике займет свое определенное место»². Исходя из этого, Пирс полагал, что во всех случаях изображение должно быть «логически возможным». Произведения искусства он часто рассматривает не просто как термины и предложения, но и как развернутые умозаключения, логические системы, в которых с самого начала заложены посылки наряду с правилами вывода и которые затем переходят к дедуцированию теорем.

Истинную поэму Пирс характеризует как «звучащий аргумент»³. Роман – это тоже вид умозаключения. Романист свободен выбирать свои «посылки», но, раз выбрав, он должен строго следовать им. Если герой в начале повествования слеп, он не может вдруг стать зрячим в середине, разумеется, если автор специально не объяснит такую «метаморфозу». Шехерезада, например, – это фикция, вымысел, но коль скоро автор вообразил и сделал ее юной, красивой и рассказчицей, это становится реальным фактом, который он не может игнорировать, стремясь вообразить ее по-другому⁴.

Логическую основу находит Пирс и в архитектуре. Не случайно его занимал вопрос об аналогии между средневековой архитектурой и логическими теориями этого времени⁵. Живопись также может быть рассмотрена по аналогии с умозаключением. В качестве иллюстрации Пирс приводит импрессионистическое изображение морского берега. Здесь каждому элементу в картине соответствует посылка в умозаключении, вместе все элементы картины стремятся к тому, чтобы дать требуемое качество как целое, как систему, что соответствует в умозаключении общему выводу⁶.

Согласно Пирсу, изображения в искусстве, как правило, функционируют вместе с индексами и символами и могут рассматриваться как

¹ Пирс Ч.С. Указ. соч. Т. 2. С. 197.

² Там же. С. 156; Ивин А.А. Основания логики оценок. М., 1970.

³ Ивин А.А. Основания логики оценок. М., 1970. Т. 5. С. 119.

⁴ Там же. С. 152.

⁵ Там же. Т. 4. С. 27.

⁶ Пирс Ч.С. Указ. соч. Т. 5. С. 119; тенденция Пирса связать логику и эстетику стимулировала некоторых исследователей анализировать факты искусства, используя аппарат логики // Hocutt, 1962. С. 161; Т. Шульц, который применил в отношении искусства его учение о трех видах доказательства, и в частности об «абдукции» (индуктивном доказательстве), пришел к выводу: «Для эстетики абдукция является отправной точкой» (Schulc, 1961. С. 82)

предложения и умозаключения. Так, портрет человека с указанием имени под ним квалифицируется именно как предложение¹.

Изучение иконического знака по своим познавательным результатам эквивалентно прямому изучению его объекта. «Можно сказать, что знак (в виде наглядной схемы) выступает у Пирса как своего рода модель, изучение которой раскрывает свойства ее «образца»².

Говоря об изображениях как средстве открытия новых истин, Пирс имел в виду непосредственно изображения, применяемые в науке (математике, логике), однако его высказывания мы вправе отнести и к изображениям в искусстве, так как последние у Пирса также имеют логическую природу и математическую основу. В этой связи в учении Пирса об изображении и его месте в искусстве имплицитно содержится мысль об искусстве как моделирующей системе.

Семиотика Чарльза Сандерса Пирса тесно связано с учением о красоте. «Эстетическое качество», которое он характеризует как «благо», в современной терминологии означает «ценность» и использование знаков в искусстве связывает именно с понятием «ценность». Это положение войдет во все последующие концепции семантической философии искусства.

Пирс считает, что для обозначения красоты лучше всего подходит греческое «калос». Его понимание «калоса» весьма близко античной концепции красоты как «калоса». Так же как и древнегреческие мыслители, рассуждения о природе красоты Пирс строит на анализе музыки и свои выводы экстраполирует на все искусство.

Эстетическая ценность, понимаемая как калос, – это гармония, единство, интеграция частей целого в произведении искусства. Эстетический объект имеет множество частей, которые выступают как тотальность³. Гармония есть результат упорядоченности системы отношений. Так, эстетическую ценность музыкального произведения Пирс видит в «упорядоченности последовательности звуков», в математической форме.

Комментаторы Пирса совершенно справедливо подчеркивают, что он не приравнивал красоту к математической форме, считая последнюю лишь необходимым условием красоты, что упор им делался на качестве в целом, а не на частях в их аналитически понимаемых отношениях. Подобная интерпретация подкрепляется рядом высказываний самого Пирса. Например, он утверждает, что хотя любое благо и может быть рассмотрено с количественной стороны, т.е. со стороны степени этого

¹ Пирс Ч.С. Указ. соч. Т. 2. С. 320.

² Мельвиль Ю.К. Чарльз Пирс и прагматизм. М., 1968. С. 187.

³ Там же. С. 132.

блага, нормативные науки (а эстетику Пирс включает в их число) имеют дело не только с количеством. «Что же касается эстетики, в этой области качественные различия, по-видимому, должны быть настолько важны, что, абстрагируясь от них, невозможно сказать, является ли какое-либо явление эстетическим благом или нет»¹.

Вопрос о логических основах искусства постоянно был в центре внимания американского исследователя. Пирсу было знакомо утверждение Канта об «ошибочной надежде» подвести критическую оценку прекрасного под принципы разума и возвысить правила ее до степени науки.

Комментаторы не прошли мимо того факта, что идеи Пирса о логической природе искусства могут быть использованы в качестве аргумента против всякого «алогичного» искусства, в частности, против модернистской живописи².

Как уже было сказано, согласно Пирсу, эстетическое качество имеет логическую и математическую основу: оно может быть «понято», оно интеллигибельное, обобщенное, системное. Эти характеристики качества были связаны с тем этапом в понимании Пирсом природы качества, когда он отрицал его непосредственность и рассматривал как «элемент познания». Позже в своей феноменологии Пирс стал подчеркивать непосредственность качества. Качество, понимаемое как эстетическое качество и эстетическое чувствование, «не умопостигаемо».

Важное значение для понимания эстетики Пирса имеет анализ «третьей категории». В отличие от «первой», подразумевающей «качество» как возможность, и «второй», выражающей идею индивидуального существования (или существования «здесь и теперь») факта, третья категория выражает идею закона, регулярности и всеобщности и выступает как «посредник между вторым и первым». Если в аспекте «первой» категории в эстетике Пирса рассматривается эстетическое качество, или красота, то в аспекте «третьей» вводится понятие нормы, или эстетического идеала, понимаемого как высшее благо. Задача эстетического идеала (психологически оно определяется Пирсом как «привычка чувствовать») состоит

¹ Мельвиль Ю.К. Чарльз Пирс и прагматизм. М., 1968. С. 127.

² Т. Шульц, например, замечает, что с точки зрения Пирса современная живопись не соответствует логико-эстетическим условиям // *Schulz Th.A. Panorama der Ästhetik von Charles Sunders Peirs. Stuttgart. 1961. С. 15–17*; М. Хокатт также признает это, однако делает вывод не «в пользу» Пирса: «Вероятно, “калос” обозначает слишком узкую концепцию эстетической ценности» // *Hocutt M.O. The Logical Foundations of Peirc’s Aesthetics // The Journal of Aesthetics and Criticism. 1962. Vol. 21. № 2. С. 161.*

в том, чтобы реализовать, «воплотить качество чувства». Что касается его функции «связующего звена» между «первой» и «второй» категориями, на этом остановимся подробнее.

Эстетический идеал выступает как конечная цель, как высшее благо всей человеческой деятельности. Эстетика же, которая охватывает область идеала, рассматривается Пирсом как наука о целях; задача эстетиков – «сказать, какое состояние вещей наиболее прекрасно само по себе...»¹ Эстетика – «сердце, душа и дух нормативных наук»; она лежит в основе этики, этика в основе логики². Таким образом, нормативные науки выступают как системное целое.

Что понимает Пирс под интерпретантой как компонентом знаковой системы? В одном из позднейших высказываний Пирса дается «расширительное» понимание интерпретанты как «собственно значимого эффекта знака», эффекта, выражающегося в мысли, действии и чувстве³.

Свойство знаков, обладающих эстетической ценностью, вызывающих соответствующее чувство, Пирс называет выразительностью. Быть выразительным знаком – это значит иметь эмоциональную интерпретанту эстетического характера.

Только ли эмоциональная интерпретанта присуща знакам, используемым искусством? Прямого ответа в отношении искусства у Пирса нет. Но он полагает, что на основе эмоциональной интерпретанты (т.е. опосредованные ею) могут возникнуть и другие «значимые эффекты». Пирс кратко сводит эти эффекты к «мысли» и «действию»⁴, чему соответствуют «логическая» и «энергетическая» интерпретанты. Когда «идеи», выражаемые и сообщаемые произведением искусства, не сводятся к одной только «серии чувств», а являются мыслями, интерпретанта уже становится «логической». Это означает, что «эффект» выражается в форме мысли, идеи, интеллектуального содержания сознания. А поскольку «всякая мысль существует в знаках»⁵, интерпретация знаков оказывается переводом их в другую систему знаков. Применительно к искусству это может означать (речь идет не об эмоциональной, а о логической интерпретанте знаков искусства!) перевод поэтического содержания на знаковую систему нашего обычного языка (например на язык художественной критики) или на язык других искусств (специально проблема переводов знаков

¹ Пирс Ч.С. Указ. соч. Т. 1. С. 611.

² См. Мельвиль Ю.К. Указ. соч. С. 525

³ Пирс Ч.С. Указ. соч. Т. 8. С. 332.

⁴ Там же. С. 332.

⁵ Там же. Т. 5. С. 251–253.

искусства на язык других искусств Пирсом не ставилась). Посредством эмоций искусство воздействует и на поведение людей («энергетическая интерпретанта»). Важно подчеркнуть, что, согласно Пирсу, искусство во всех случаях ближайшим образом вызывает эстетическую эмоцию.

Характеристика эмоциональной интерпретанты показала, что необходимым условием коммуникации эмоции является наличие изображения, основу которого составляет форма. Но ведь и само «чувство, возбужденное музыкальным произведением», Пирс рассматривает в качестве изображения, репродуцирующего то, что имел в виду композитор¹. Из этого следует, что и чувство имеет изобразительную структуру, является системным образованием.

На этом можно закончить описание семиотической теории искусства Пирса. Не будет преувеличением сказать, что Пирс поставил основные проблемы семиотической теории искусства, которые нашли и находят свое развитие по мере продвижения теории вперед и обогащения ее новыми данными. Кратко суммируя, эти проблемы можно свести к следующим: искусство как особый вид коммуникации посредством системы знаков, роль и место изобразительного знака в этой системе, связь знаков искусства с эстетической ценностью, системный, структурный и обобщенный характер эстетической эмоции.

Пирс не только ставил эти проблемы, но и решал их на базе своих общефилософских и общеэстетических взглядов.

Примерно до 1902 года семиотика Пирса формировалась независимо от его прагматизма. В триадическом знаковом отношении – знак, объект, интерпретанта – не было места для особого, четвертого члена – «значения», занимающего центральное место в прагматизме. Это можно объяснить тем, что Пирс отвлекается здесь от процесса коммуникации, а значит, и от четвертого члена знаковой ситуации – получателя знака.

Анализ реального процесса коммуникации предполагает включение четвертого члена, связанного с интерпретатором. Знак сообщает разуму что-то извне. «То, что он обозначает, называется его объектом, то, что он сообщает, его значением, а идея, которую он вызывает, его интерпретантой»². Прагматистское понимание значения, наиболее полно выраженное в известном «принципе Пирса» (значение знака определяется теми последствиями, которые оно вызывает), требовало перенести центр рассмотрения с «того, что сообщается», на интерпретанту во втором смысле. Нам знакомо уже расширительное толкование Пирсом

¹ Пирс Ч.С. Указ. соч. Т. 2. С. 391.

² Пирс Ч.С. Указ. соч. Т. 1. С. 399.

«интерпретанты» как «значимого эффекта» воздействия знака в форме мысли, чувства и действия (что соответствует логической, эмоциональной и энергетической интерпретантам). Именно в этом толковании интерпретанта объявляется теперь «значением знака». Действие, производимое знаком, должно иметь общий характер, происходить согласно общему правилу. Пирс видит в «привычке» (или в «навыке») – интеллектуальной, эмоциональной и поведенческой – сущность интерпретанты, а значит, и сущность «значения» знака.

То, что Пирс обратил внимание на характер воздействия знака на интерпретатора (т.е. на прагматический аспект), было важным и ценным моментом в его семиотике. В частности, выделение и характеристика эмоциональной интерпретанты позволили более адекватно рассмотреть семиотические процессы в искусстве.

Таковы некоторые основные аспекты интерпретации пирсовской семиотики и ее приложения к системному объяснению искусства.

Последователи Пирса получили от него не только «слитки чистого золота» (Б. Рассел) семиотических идей, интересных и ценных в научном отношении, но и тяжелый груз интерпретации семиотики и искусства покоящейся на феноменологическом и прагматистском основании¹.

Символизм, логика и искусство: А. Уайтхед

Проблемы символизма и логики занимают важное место в наследии Альфреда Норта Уайтхеда (1861–1947) – английского философа и логика.

Центральная для всей философии Уайтхеда проблема символизма освещается главным образом в специальной работе «Символизм, его значение и действие» (1927), а также в основном труде «Процесс и реальность» (1929), где этим вопросам отведен особый раздел.

Уайтхед не занимался специально эстетикой и теорией искусства. Тем не менее в его работах затрагиваются проблемы эстетики и логики искусства, причем главным образом в связи с теорией символизма и учения о системах.

Уайтхед анализирует символизм не как узколингвистическую проблему, а подходит к нему с философских, логических и социологических позиций. Он дает следующее формальное определение символизма: «Человеческий ум функционирует символически, когда одни компоненты его опыта вызывают мысли, убеждения, эмоции, привычки

¹ *Levi A.W. Peirce and Painting // Philosophical and Fenomenological Research. 1962. Vol. 23. № 1.*

относительно других компонентов его опыта. Первый ряд компонентов составляют “символы”, второй – “значения” символов. Органическое функционирование, благодаря которому совершается переход от символа к значению, называется “символическим отношением”¹.

В работах английского философа имеются высказывания, которые позволяют судить о том, как он интерпретирует искусство с точки зрения своей концепции символизма.

При символической интерпретации искусства особое значение Уайтхед придает вопросу о символической передаче эмоций – вопросу, который, по его мнению, «лежит в основе любой эстетической теории искусства».

Таким образом, теория искусства А. Уайтхеда тесно связана с психологическим учением об искусстве. В психологических воззрениях Уайтхеда мы наблюдаем тенденции интегративного подхода к анализу психологического субъекта, которого он описывает как «единство эмоций, наслаждений, надежд, страхов, сожалений, оценок, возможностей, решений и т.д.»². Многие комментаторы ставят ему в заслугу системный подход к анализу эстетического опыта. По мнению одного из них, такой подход важен и в теории личности³.

Это вытекает из его учения о ценности как учения о форме и как учения о чувстве⁴.

В учении о чувстве и форме (системе) ставится важная и получившая затем продолжение у других семантиков (например у С. Лангер) проблема логики чувств. Она была поставлена в психологии уже в работах Т. Рибо. Уайтхед был одним из крупных современных логиков, поэтому его «логический» подход к эстетике заслуживает внимания.

Философ считает, что одной из неразработанных, но важных философских проблем является аналогия между эстетикой и логикой. Логику и эстетику он рассматривает в определенном отношении как абстракции от реальных или возможных органических процессов, к числу которых он относит и чувства. По сравнению с эстетикой логика более абстрактна, она открывает «возможности», которые могут быть реализованы в конкретных системах. Искусство более конкретно. Оно открывает нам подобие завершенной реальности, которую мир еще не создал. Например

¹ *Whitehead A.N. Symbolism. Its meaning and effect. New York, 1958. P. 7–8.*

² *Whitehead A.N. Modes of Thought. New York, 1938. P. 228.*

³ *Eisendrath G.R. The Unifying Moment. The Psychological Philosophy of William James and Alfred North Whitehead. Cambridge. Massachusetts, 1971. P. 64*

⁴ *Goheen J. Whitehead's theory of value // The Philosophy of A.N. Whitehead. Evanston and Chicago, 1941. P. 437, 458.*

единство живописи и характера – это конкретное единство, в котором можно усмотреть аналогию с единством реальных организмов, а этих последних – с единством математических, логических систем¹.

В исследовании одного из американских авторов, посвященном изучению «психологической философии» В. Джемса и А. Уайтхеда, утверждается, что взгляды Уайтхеда на связь логики и эстетики, его тезис о том, что логика в конечном счете составляет «душу», «сердцевину» органических процессов (к которым относится и чувство), дает философскую поддержку научным стремлениям понять интеллект посредством компьютерных моделей и информационной теории. В то же время автор замечает, что Уайтхед в описании органических систем «смутен», кроме того, он не говорит ничего специфичного о том, как они могут быть связаны с математическими системами².

Логический подход к эстетическим чувствам осуществляется на базе его учения о пропозиции.

Пропозиция – это объективные данные в познавательном акте, но не актуальные вещи, а идеальный принцип, чистая форма или структура³. Одним из примеров пропозиции может быть структура суждения. Следует отличать пропозицию от психологического эквивалента или субъективной формы пропозиционального познания. Субъективной формой этого акта могут быть суждения, истинные или ложные⁴. Именно этот ограниченный аспект роли пропозиций в опыте выражает логическое знание о пропозициях и тем самым затемняется, что в реальной жизни пропозиции выполняют и другие цели⁵. В реальном мире более важным

¹ *Whitehead A.N. Modes of Thought. New York, 1938. P. 84–85.*

² *Eisendrath G.R. Ibid. P. 233.*

³ Поясняя, что такое «пропозиция» в философии Уайтхеда, Е. Бабзер, ссылаясь на Г. Мура, пишет, что пропозиция – это «значение» предложений, смысл, чистый образ: См. *Bubser E. Sprache und Metaphysik in Whitehead's Philosophie // Archive für Philosophie. Stuttgart, 1960. Bd. 10. № 1–2. S. 88–89.*

⁴ В. Моррис полагает, что различие между пропозицией и суждением у Уайтхеда состоит в том, что пропозиция может быть истинной или ложной, а суждение – правильным или неправильным. Пропозиции характерны для техники и научного анализа, суждения – для искусства, эстетических явлений и эстетической критики. См.: *Morris B. The Art-process and the aesthetic fact in Whitehead's philosophy // The Philosophy of A.N. Whitehead. Evanston and Chicago, 1941. P. 485.*

⁵ *Whitehead A.N. Process and reality. An essay in Cosmology. New York, 1957. P. 37, 395.*

оказывается не то, что пропозиции истинны или ложны, а то, что они представляют интерес. Так, художественная литература и искусство могут использовать ложные пропозиции как средство убеждения или в качестве «норм», с которыми действительность может быть сравниваема¹. В этом случае субъективная форма выступает уже не в виде суждений, а как эмоции ужаса, отвращения или наслаждения. Правда, отмечает Уайтхед, истинные пропозиции способны (для определенных целей) более вызывать интерес, чем ложные². Должно быть также отмечено, что форма слов, из которых составлены пропозиции, также побуждает к возникновению суждения. В образной литературе такое побуждение тормозится общим контекстом или даже формой слов (например «жили-были»)³. В философской системе Уайтхеда пропозиции – это синтез актуальных явлений, взятых в абстракции, и «вечных объектов». Под «вечными объектами» Уайтхед понимает то, что обычно называют «родо-видовыми понятиями» и что трактуется им в духе платоновских идей.

Сам Уайтхед в явной форме не делал попыток применить учение о пропозиции к анализу искусства, однако намеки на это имелись, что и дало повод ряду эстетиков развить их в определенные эстетические концепции. Одна из таких концепций обосновывается в книге американского профессора философии Вандербильтского университета Д. Шербёрна «Эстетика Уайтхеда»⁴. Рассуждения английского философа о том, что имеются пропозиции, субъективной формой которых является не суждение, а эмоции наслаждения и т.п., послужили отправным пунктом тех идей, которые затем выросли и расширились до теории, изложенной в книге Шербёрна, о чем он сам упоминает. Основной тезис автора заключается в следующем: «Объекты искусства имеют онтологический статус уайтхедовских пропозиций»⁵. Поскольку пропозиции не актуальны, а потенциальны, следует проводить различие между произведением искусства и его выполнением, что соответствует различию пропозиций и их объективации. В некоторых искусствах есть твердые правила такой

¹ *Whitehead A.N. Science and the modern world. Cambridge, 1943. P. 228.*

² *Whitehead A.N. Adventure of Ideas. Cambridge, 1933. P. 313.*

³ *Whitehead A.N. Process and reality. An essay in Cosmology. New York, 1957. P. 395–396.*

⁴ *Sherburne D. W.A. Whiteheadian Aesthetic. Some implications of Whitehead's Metaphysical Speculation. New York, 1961.*

⁵ *Sherburne D. W.A. Whiteheadian Aesthetic. Some implications of Whitehead's Metaphysical Speculation. New York, 1961. P. 98.*

объективации, например ноты в музыке. Нельзя путать произведение искусства (пропозиция), выполнение (объективация пропозиции) и правила объективации. Произведение искусства – это такая пропозиция, которая привлекает к себе уникальным способом благодаря тому, что выполнение обладает свойством красоты. В концепции Шербёрна содержится мысль, что можно указать на идеальную логическую структуру в произведении искусства, которая в форме мысли или идеального образа в сознании художника может предшествовать акту материального воплощения этой структуры в произведение искусства. «Я развил точку зрения, – пишет автор, – родственную Б. Кроче. Как и Кроче, я доказываю, что объект искусства – не актуальная сущность, а вещь духа. Но я пропускаю это положение через категории Уайтхеда, вследствие чего оно получает в философской системе Уайтхеда более надежное метафизическое обоснование и новую ценность для эстетики»¹. «Духовность» искусства понимается не как «вторичный» момент по отношению к объективной реальности, а как «первичность» «вечных объектов». Что касается материального аспекта искусства (средство выполнения), то последний выводится за пределы системы эстетического объекта.

Учение о символизме Уайтхеда лежит в основе его теории эстетической ценности².

Некоторые авторы ставят Уайтхеду в заслугу то, что он связал учение о ценностях с понятием «системы», или «структуры» (pattern), «правильно поставил эту проблему и дал направление для ее решения»³. По мнению Уайтхеда, систематизация явлений, устойчивость и модификация этих систем – необходимое условие реализации ценностных идеалов в актуальные сущности⁴. Исследование ценностей становится в аксиологии английского неореалиста исследованием систем, а критерием ценности оказывается «хорошая» систематизация (или структурирование), делающая возможным «объединение гармонии, интенсивности и живости»⁵.

¹ *Sherburne D. W.A. Whiteheadian Aesthetic. Some implications of Whitehead's Metaphysical Speculation. New York, 1961. P. 100.*

² См. подробнее: *Басин Е.А. Семантическая философия искусства. М., 1998. С. 98–104*

³ *Creary J.K. Mc. A.N. Whitehead's theory of feeling // The journal of General Psychology. 1949. Vol. 41. First Half. P. 173–174.*

⁴ *Whitehead A.N. Mathematics and good // The Philosophy of A.N. Whitehead. Evanston and Chicago, 1941. P. 677–678.*

⁵ *Whitehead A.N. Modes of Thought. New York, 1938. P. 19.*

«Хорошая» система обладает следующими параметрами: она 1) не слишком упрощенная, имеет достаточное количество элементов, которые оригинально комбинируются и благодаря этому вызывают интерес; 2) не состоит из такого большого числа компонентов, которые не давали бы возможности объединить их в единство; 3) имеет согласованные между собой элементы, которые могут контрастировать, но не конфликтовать, вследствие чего разнообразия не больше, чем единства; 4) содержит гармонию между частями и целым. Математика – самая мощная техника для исследования систем и для анализа системных отношений. Применяемый Уайтхедом «системный подход» к ценностям мало чем отличается от древнегреческой концепции блага как «гармонии». Сам Уайтхед писал, что понимание важности «системы» старо, как цивилизация¹. Многие комментаторы отмечают, что Уайтхед разделял «слабые» стороны этой «древней концепции»: бездоказательность постулата о «систематизированности» блага и абстрактность трактовки самого понятия «система». Это помешало Уайтхеду четко дифференцировать различные виды ценности и дать определенный ответ на вопрос, что же является высшей ценностью – истина (логика), красота (эстетика) или добро (мораль). Как бы то ни было, красота в аксиологии английского философа – одна из трех важнейших ценностей.

Каноны искусства в специализированной форме выражают общие требования эстетического опыта, и в первую очередь требование системности. «Высшая красота» как «гармония системных контрастов» включает в себя известный «непорядок» («хаос»), «незавершенность» и «смутность», которые спасают искусство от «монотонности». Ссылка на системность, считает Уайтхед, не может одна полностью объяснить красоту. Целью искусства Уайтхед объявляет истинную красоту. Но истина – лишь вспомогательное средство для производства красоты.

Идеи Уайтхеда оказали большое влияние на современную эстетику², в особенности на семантическую философию искусства. Это влияние обнаруживается особенно отчетливо в теории искусства С. Лангер, которая посвящает ему свой известный труд «Философия в новом ключе», называя Уайтхеда учителем. Большое влияние оказал Уайтхед на формирование «новой эстетики» М. Бензе. Уайтхед вносит свой вклад в общую философскую и эстетическую «атмосферу», питающую разные формы эстетики

¹ *Whitehead A.N. Mathematics and good // The Philosophy of A.N. Whitehead. Evanston and Chicago, 1941. P. 677–678.*

² *Kogan J. Metafisica en Whitehead // Guadernos Americanos. 1963. Vol. 131. № 6. P. 27.*

и практики модернизма (например книга Уайтхеда «Наука и современный мир» произвела громадное впечатление на ведущего теоретика модернизма Г. Рида). М. Бензе полагает, что ничто так не согласуется между собой столь хорошо, как теория символизма и логики Уайтхеда, с одной стороны, и теория живописи и эстетики Кандинского – с другой. Он же усматривает связь между идеями в сфере эстетики с исследованиями экспрессионизма, ташизма и автоматического письма¹.

¹ *Bense M. Ästhetica. Einführung in die neue Ästhetik. Baden-Baden, 1965. S. 250, 279.*

К.Б. Соколов
МОДА В ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ.
СИСТЕМНЫЙ АНАЛИЗ

*Быть может, изложение мое,
чуждое басен, покажется менее приятным для слуха;
зато его сочтут достаточно полезным все те,
кто пожелает иметь ясное представление о минувшем,
могущем по свойствам человеческой природы
повториться когда-либо в будущем
в том самом или подобном виде*

Фукидид

В XIX веке науку было принято определять как систему знаний, независимую от социального контекста. Но уже в XX веке стали различать, по крайней мере, три разных значения этого слова: интеллектуальный прием для рационального познания мира, совокупность знаний, социальный институт. Мы будем рассматривать науку главным образом в ее последнем значении.

Как и всякий социальный институт, наука является культурно-историческим феноменом, на который влияет множество объективных и субъективных факторов, в том числе веяния моды – волны увлечений, которым подвержена часть научного сообщества. Эта проблема, известная историкам науки с давних времен, приобрела особую остроту к концу XX века.

«Модная чепуха»

В конце 1990-х годов прошлого века в научном мире разразился нешуточный скандал. Профессор физики Нью-Йоркского университета Алан Сокал написал нарочито безграмотную статью о возможных применениях математики и естествознания в гуманитарных науках. Статья эта под

громким названием «Нарушая границы: к трансформативной герменевтике квантовой гравитации»¹ была насыщена разного рода «логически дикими рассуждениями», глупостями и явными нелепостями. Это была искусно написанная пародия на некоторые современные междисциплинарные исследования; она была построена вокруг бессмысленных или неграмотных высказываний некоторых известных авторов.

Несмотря на явно пародийный характер, статья была принята за вполне серьезную как рецензентами, так и редакцией престижного культурологического журнала «Социальный текст» («Social text», Michigan), заявлявшего себя в качестве арены подобных штудий.

Междисциплинарный пафос статьи привел в восторг гуманитариев, увлекавшихся модными научными течениями. Однако их ждало глубокое разочарование. Вскоре автор выступил с публичным разоблачением своей псевдонаучной имитации. В написанной (совместно с бельгийским физиком-теоретиком Ж. Бримоном) книге «Модная чепуха» он утверждал, что его пародийная работа была опубликована в престижном журнале только потому, что ничем не отличалась от массы аналогичных работ в области гуманитарных наук².

История эта вызвала бурную дискуссию в научном мире. Она наглядно показала, что в работах многих гуманитариев, пытающихся применить достижения математики и естественных наук к своим проблемам, часто содержатся утверждения, которые используются без ясного понимания их смысла и помещаются в явно не подходящий контекст. Заимствования из наиболее «модных» наук нередко неуместны и поверхностны, а иногда и просто лишены смысла. Значительная их часть придает лишь видимость глубины вполне банальным рассуждениям.

Этот скандал с «модной чепухой», пожалуй, впервые привлек столь пристальное внимание к феномену научной моды.

МОДА В БЫТУ И В НАУКЕ

Глупец, кто в моде видит только моду...

О. Бальзак

Мода – это форма стандартизированного массового поведения, возникающая преимущественно стихийно, под влиянием доминирующих

¹ Sokal A.D. Transgressing the boundaries: Toward a transformative hermeneutics of quantum gravity // Social Text. 1996. 46/47.

² Sokal A.D. and Bricmont J. Fashionable Nonsense. New York, Picador. 1998.

в обществе настроений и быстро изменяющихся вкусов и увлечений¹. Она не только социально обусловлена, но и выполняет в обществе вполне определенные функции.

Во-первых, мода внедряет в образ жизни новые формы поведения и новые культурные образцы, отбирая из множества культурных моделей одну, которая на какое-то время становится нормой, облегчая человеку выбор и помогая тем самым приспособиваться к меняющемуся миру.

Во-вторых, мода удовлетворяет психологические потребности человека в новизне (создавая иллюзию изменений), в самовыражении (компенсируя неудовлетворенность своим социальным статусом). Она является способом эмоциональной разрядки, будучи элементом механизма защиты от психологических перегрузок, предлагая готовые образцы поведения личности в массовом масштабе.

В-третьих, мода обозначает социальный статус, демонстрируя либо его высокий уровень, либо создавая иллюзию такового. Путем подражания модным стандартам и элитарным образцам мода позволяет преодолевать чувство неполноценности.

Мода – это одновременно и «современность», и «оригинальность». Она выражает и стремление к непохожести, индивидуальности, с одной стороны, и следование общему для всех «духу времени» – с другой.

Природе моды свойственны: релятивизм (быстрая смена модных форм), цикличность (периодическая обращенность в прошлое, к традициям), иррациональность (мода обращена к эмоциям человека, ее предписания не всегда соотносятся с логикой или здравым смыслом), универсальность (сфера деятельности современной моды практически не ограничена; мода обращена ко всем сразу и к каждому отдельно).

На бытовом уровне мода ассоциируется в основном с изменениями в одежде, прическах и предметах быта. Но для нее в принципе не существует границ: она распространяется на все явления культуры – искусство, литературу, политику, идеологию и спорт. Наука также знакома с этим явлением. С тех пор как она стала массовой, в ней постоянно вспыхивают волны моды – на ту или иную школу, концепцию, отдельные имена, новые термины.

Научная мода, как и мода в одежде, капризна и переменчива. Ее волны периодически накатываются на научное сообщество. Вначале возникает энтузиазм, эйфория по отношению к новым идеям, затем начинается

¹ Парыгин Б.Д. Социальная психология: учебное пособие. 2-е изд., испр. и доп. М., 2003.

«бум» – быстрое, без достаточной рефлексии и проверки освоение нового. За ним следует появление большого массива исследований и публикаций, тематически объединенных очередной новацией. А через некоторое время начинается отрезвление, спад, постепенное угасание интереса, уменьшение числа публикаций, упоминаний и наконец забвение – полное или частичное. Об этом явлении ранее не принято было говорить. Однако ныне научная мода превратилась в довольно серьезную проблему, которую необходимо изучать.

Могут возразить, что подобные модные поветрия не оказывают реального воздействия на исследовательскую работу, ибо их несерьезность хорошо известна в академических кругах. Но, если это и верно, то лишь отчасти: влияние «научной моды» сказывается по-разному в разных странах, в разных областях исследования, в разные периоды времени. Так, например, в силу исторических обстоятельств, этот феномен особенно ярко проявляется в отечественной науке. Мода в ней, как и в одежде, регулярно приходит с Запада с запозданием в несколько лет, а затем с таким же запозданием угасает и сменяется новой.

Научная мода в Российской империи

История помнит не одно увлечение подобного рода и в Европе, но в России модные научные поветрия всегда отличались особой частотой и интенсивностью.

Дело в том, что европейская наука гораздо старше российской. Если в Европе первый этап становления университетов датируется XIV веком, то в России первый университет был создан много позднее – лишь в XVIII веке, когда по приказу Петра I возникла «Академия наук и курьезных художеств». Тогда практически все члены Российской академии наук были иностранцами – немцами, голландцами, швейцарцами, англичанами и шведами. И хотя Устав 1747 года предписывал набирать в Академию преимущественно российских подданных, вплоть до 1917 года реальные потребности государства в научных кадрах значительно опережали возможности российской системы образования.

В результате с самого начала российская наука оказалась в зависимости от европейской. Именно из Европы дворянские юноши привозили «учености плоды». Именно европейская наука поставляла российской материал для возникновения волн научной моды. При этом западные учения и теории в России всегда усваивались «на лету», сразу в виде суммы конечных выводов, мгновенно и решительно принимались на веру, а затем столь же категорично отвергались.

Вот один из примеров возникновения такой волны. В Европе интерес к спиритическим явлениям (беседы с душами умерших с помощью вертящихся блюдца и т.п.) возник как своеобразный побочный продукт некоторых научных теорий. Среди них было изучение свойств эфира и электромагнитных излучений, исследования геометрических пространств высокой размерности («духи приходят через четвертое измерение»), исследования подсознательной сферы психических явлений. Некоторые ученые посвятили много усилий спиритическим экспериментам и теориям, рассматривая их как предмет серьезной науки.

И вот, некоторое время спустя, после того как в США и Европе появились спиритические «феномены» (в конце 40-х годов XIX в.), спиритизм объявился и в России, сразу в своей «законченной форме» – столоверчения, пишущего и говорящего медиумизма. Причем возник в такой «эпидемической силе», что уже в 1853 годах митрополит Филарет Московский вынужден был выступить с обличениями против него. А в 60-х годах эта модная волна накрыла и многих известных ученых. Среди них были, например, зоолог Н. Вагнер, философ П. Юркевич, этнограф В. Даль, математик М. Остроградский, химик А. Бутлеров. И только благодаря громким разоблачениям «Комиссии по спиритизму», созданной Д.И. Менделеевым, увлечение спиритизмом улеглось, причем столь же внезапно, как и началось¹.

В 1840-е годы модным учением стало гегельянство. Гегеля либо поклонялись, либо его отвергали, но все вопросы научные и общественные сводились к Гегелю. Но к середине 1850-х годов «мода» на Гегеля в России внезапно прошла, а через пять лет его имя вообще стало нарицательным для обозначения современной схоластики, принципиальной оторванности от жизни, философского оправдания политической реакции.

Со второй половины XIX столетия пошла новая волна – модными в России стали труды О. Конта, Г. Спенсера, Дж. Ст. Милля, Г. Бокля и других позитивистских авторов. Обозначилось стремление обществознания обрести такой же высокий «статус», каким обладали естественные науки. К 1860–1870-м годам позитивизм, сведенный к примитивному культу естествознания, сделался в России новым модным поветрием, что отражено, например, в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети». Знаменем вульгарно-материалистических взглядов героя романа – Базарова – стала книга немецкого естествоиспытателя Л. Бюхнера «Материя и сила». Книга эта была чрезвычайно модной в России, выдержав до 1905 года 17 изданий.

¹ Быков В.П. Спиритизм перед судом науки, общества и религии. М., 1914. С. 71.

Затем и это прошло, а российская гуманитарная интеллигенция увлеклась теориями А. Сен-Симона, Ж. Фурье, Л. Фейербаха и К. Маркса, да так самозабвенно, как никто и никогда не был увлечен ими на родине этих теоретиков.

В свое время В. Белинский следующим образом характеризовал подобные особенности российских гуманитариев: «Многим из них (исключения редки) стоит сочинить свою, а всего чаще вычитать готовую теорию или фантазию о чем бы то ни было, – и они уже твердо решаются видеть оправдание этой теории или этой фантазии в самой действительности, – и чем более действительность противоречит их любимой мечте, тем упрямее убеждены они в ее безусловном тождестве с действительностью. Отсюда игра словами, которые принимаются за дела, игра в понятия, которые считаются фактами...»¹

Подробнее описывал научную моду в России XIX века историк культуры Д.И. Овсяннико-Куликовский: «Переход от Гегеля к Фейербаху совершился еще в 40-х годах. <...> С конца 50-х годов наступила очередь материалистической философии Малешота и Бюхнера, зачинался культ естественных наук <...> Но очень скоро, уже в половине 60-х годов, Бюхнер, Малешот и Карл Фохт оттесняются Огюстом Контом, – наступает продолжительная (до 80-х годов) эра господства позитивной философии, <...> приведенной в связи с идеями дарвинизма и с социализмом Карла Маркса. Этот синтез <...> образует господствующую в 70-х годах идеологию, в которой многое осталось бы непонятным, напр., Дарвину или Дж. Ст. Миллю и заставило бы Ог. Конта перевернуться в гробу...

Таким же “эпидемическим” путем возник и распространился “марксизм” 90-х годов. <...> То же самое мы скажем и об идеализме и мистицизме, подготовлявшихся исподволь с 80-х годов и выступивших в качестве очередных идеологий в первых годах текущего столетия»². На рубеже веков модным стало творчество Ф. Ницше и его идейных учителей – А. Шопенгауэра и Гартмана. За этим последовало многолетнее увлечение оккультными науками.

Вся эта чехарда модных увлечений в России никогда не прекращалась, вызывая раздражение у трезвомыслящих интеллигентов. «Быстро-сменному увлечению модными европейскими учениями должна быть

¹ Белинский В.Г. Петербург и Москва // Физиология Петербурга. М., 1991. С. 30.

² Овсяннико-Куликовский Д.И. Психология русской интеллигенции // Интеллигенция в России. М., 1910.

противопоставлена традиция», – тщетно зывал Н.А. Бердяев в 1909 г.¹ А.П. Чехов так иронически описал процесс возникновения очередной модной научной волны в России: «Какой-нибудь тупой немец откроет эти клеточки где-нибудь в височной доле мозга, другой не согласится с ним, третий немец согласится, а русский пробежит статью о клеточках и закатит реферат в “Сев[ерном] вестн[ике]”, “Вестник Европы” начнет разбирать этот реферат, и в русском воздухе года три будет висеть вздорное поветрие, которое даст тупицам заработок и популярность, а в умных людях поселит одно только раздражение»².

Таким образом, в течение всего XIX в. российская гуманитарная наука увлекалась модными течениями, постоянно демонстрируя «некий комплекс, совмещавший ощущения запаздывания и вторичности с ожиданиями, надеждами и амбициями»³.

Гуманитарные науки в СССР

Но и в Советской России волны научной моды не улеглись сразу. Так, в первое послереволюционное десятилетие возникла научная мода на фрейдизм. Психоаналитические построения З. Фрейда легко вписывались в систему вульгарного материализма, так как срывали таинственный покров с человеческой психики. Весьма импонировал большевикам и атеизм Фрейда. Идеями Фрейда увлекались даже ведущие идеологи большевизма – Л. Троцкий и К. Радек. Труды Фрейда получали одобрительные отзывы крупных ученых, в частности М. Бахтина и Л. Выготского. Правда, скептически настроенный В. Ленин еще в 1920 году предупреждал: «Упоминание в брошюре гипотез Фрейда придает ей как будто “научный” вид, но все это кустарная пакчотня <...> Теория Фрейда сейчас тоже своего рода модная причуда...»⁴

Но скепсис «вождя пролетариата» нисколько не помешал распространению моды, и в 20-е годы здесь возникли такие учреждения, как, например, Государственный психоаналитический институт, в котором начинал работать известный психолог А.Р. Лурия. Действовало и созданное еще

¹ Бердяев Н. Философская истина и интеллигентская правда // Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. М., 1909.

² Чехов А.П. Письмо А.С. Суворину // Собр. соч в 12-ти т. Т. 12. Избранные письма. С. 130.

³ Кемеров В.Е. О философской моде в России // Вопросы философии. 2000. № 11.

⁴ Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. Т. 5. М., 1970. С. 41.

в 1910 году «Русское психоаналитическое общество». С 1920 по 1925 годы в России были изданы все основные труды Фрейда.

Окончательный синтез марксизма и фрейдизма в советской России не состоялся только из-за политического поражения Троцкого – главного патрона психоаналитического движения в стране, которое оказалось слишком тесно связанным с его именем. С 1929 – года «великого перелома», происходившего не только в политике, но и в науке, произошло отречение от идей Фрейда и его теории подверглись забвению.

Затем наступило тотальное господство «единственно верного учения», когда всем стало не до модных увлечений. В условиях господства ортодоксальной марксистско-ленинской философии между учеными России и Запада опустился «железный занавес». Идеология теперь полностью господствовала не только в гуманитарных науках, но подбиралась и к тому, чтобы «подмять» под себя физику, биологию и химию.

Справедливости ради, стоит заметить, что идеология нисколько не мешала, например, математике: начиная с работавшего в Петербургской академии Л. Эйлера и кончая советскими временами, российские математические школы были традиционно очень сильны. Но с гуманитарными науками дело обстояло гораздо хуже. В них главенствовали такие области «знания» («марксистско-ленинская философия», «научный коммунизм» и т.п.), которые на Западе и науками-то не считались. И напротив, не признавались генетика, кибернетика и социология, рассматривавшиеся на Западе в качестве полноценных наук. В то же время «марксистская социология», «марксистская психология» и т.д. агрессивно противопоставляли себя идеологически неангажированным вариантам одноименных наук¹.

Но со второй половины 1950-х годов коммунистические максимы стали постепенно утрачивать актуальный смысл. К «священному квадравиуму» марксизма-ленинизма, включавшему в себя «историю партии», «диалектический и исторический материализм», «политическую экономию» и «научный коммунизм», гуманитарии все чаще стали относиться с неприязнью². Начиная примерно с 1960-х годов, российская гуманитарная наука стала пытаться вырваться из-под власти догматического стереотипа.

Однако любые попытки постулировать независимость научной истины становились «диссидентством» по отношению к властным партийным структурам и самой идеологизированной атмосфере. Героические

¹ Юревич А.В., Цапенко И.П. Глобализация российской науки // Вестник Российской Академии Наук, 2005. Т. 75. № 12. С. 1098–1106.

² Подвойский Д. Гуманитарии в «негуманитарном мире». Положение наук о человеке, культуре и обществе // Полит. РУ. 16 мая 2009.

попытки гуманитариев-одиночек доказать отсутствие противоречий между диалектикой и теорией относительности, теорией информации и принципом дополнительности, кибернетикой, семиотикой и генетикой, как правило, заканчивались плачевно для таких «ревизионистов»¹.

А «ревизионистами» становились те представители гуманитарного знания, кто еще в студенческие годы настрадался от курсов «научного коммунизма». Они видели выход из научного тупика в «подключении» своего знания к различным новым дисциплинам, возникавшим в научном мире – к действительным или иллюзорным достижениям футурологии, структурной лингвистики, кибернетики, информатики, синергетики, системотехники и т.п. Идеалом научности для них стали «точные науки» и прежде всего – физика и математика, свободные от идеологического прессинга.

Гуманитарные науки в постсоветской России

В 1985 году грянула «перестройка», которая ознаменовалась своего рода гуманитарным «квазиренессансом». За не очень понятным словом «перестройка» стояло другое, более важное для гуманитариев слово: «гласность». Идеологический контроль исчез, репрессированные в прошлом науки были реабилитированы, открывались новые кафедры и факультеты, учреждались журналы, делались переводы, издавалась и переиздавалась вновь обретенная классика, писались новые учебники².

Казалось бы, открылись все возможности для свободного научного творчества. Но, оказавшись в новой реальности, многие гуманитарии, особенно бывшие преподаватели таких дисциплин, как «научный коммунизм», «научный атеизм», «история КПСС», «политэкономика социализма», просто растерялись. Теперь они были вынуждены заниматься новыми для них предметами, относящимися уже к сфере не идеологии, а научного познания. И, становясь культурологами, политологами, социологами, религиоведами, они приносили в научное сообщество свою ментальность, прежде всего, отсутствие навыков самостоятельного мышления.

К тому же, воспользовавшись неразберихой в научной сфере, в нее вторглись журналисты, публицисты, полупрофессиональные и вовсе

¹ Каган М.С. Методологические проблемы современной философии // Vita Cogitans: Альманах молодых философов. Выпуск 1. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 28–48.

² Подвойский Д. Гуманитарии в «негуманитарном мире». Положение наук о человеке, культуре и обществе // Полит. РУ. 16 мая 2009.

непрофессиональные деятели. Они вытесняли запаздывающую информацию профессионалов собственной, поверхностной, однако быстрее доходящей до «потребителя». В результате был фактически дискредитирован авторитет гуманитарной науки.

Внезапное освобождение от многолетнего диктата «идеологических наук», открытие многоцветья западного обществоведения вызвало сумятицу в умах гуманитариев. Возникли настроения, подрывающие веру в науку как таковую, сеющие пессимизм, скепсис. «Получило широкое распространение мнение, в соответствии с которым теряется принципиальное различие между знанием и незнанием, между истиной и ложью, между наукой, ненаукой и псевдонаукой»¹.

Из-за «железного занавеса» и традиционно слабого знания иностранных языков большинство российских гуманитариев было практически незнакомо с реальными проблемами и достижениями западного обществоведения. Но, когда «занавес» внезапно упал, в Россию вместе с импортными товарами мощным потоком хлынули и импортные идеи. В одном только 1999 году было переведено на русский язык 424 книги по философским наукам, социологии и психологии². Если ранее в статьях и книгах российских гуманитариев преобладали ссылки на Маркса и Ленина, то теперь в них запестрели новые имена: М. Вебер и Зиммель, Э. Дюркгейм и Мосс, З. Фрейд и К. Юнг, Гуссерль и Хайдеггер, Витгенштейн и Поппер, Уайтхед и Рассел, Сартр и Фуко, Ортега-и-Гассет и Унамуно, Й. Хейзинга и Ф. Бродель, Мизес и Хайек, Кейнс и Шумпетер, Малиновский и Леви-Стросс, Т. Парсонс и Р. Мертон, Бурдьё и Луман. Российские гуманитарии бросились читать все подряд, наверстывая упущенное. И по мере появления каждой новой книги вспыхивала волна ее цитирования и комментирования.

Теперь решение традиционных проблем истории, социологии, этнографии и психологии стало казаться чем-то устаревшим, несовременным. Разразилась конкурентная борьба разного рода теоретико-методологических конструкций за «свято место» доминирующей парадигмы, утраченное марксистской платформой.

Одновременно началась борьба и за ресурсы: нужно было срочно утверждать свой статус в очень зыбкой среде. А для этого потребовалось открывать или переименовывать кафедры, факультеты, направления

¹ Лекторский В.А. Псевдонаучное знание в современной культуре (материалы «Круглого стола») // Вопросы философии. 2001. № 6.

² Печать Российской Федерации в 1999 году: Статистический сборник / Российская книжная палата. М., 2000. С. 26, 38, 44.

подготовки студентов, диссертационные советы, убеждать в целесообразности таких мер академическое и вузовское начальство. В этих же целях приходилось придумывать «новые науки» и «науки-гибриды», о которых до этого никто ничего не слышал¹.

Но было и еще одно обстоятельство, порождавшее стремление гуманитариев к следованию научной моде. Речь идет об их давней мечте – хоть в чем-то сравняться с авторитетом естественных, прежде всего «точных» наук. Возможности последних постоянно подтверждались крупными открытиями, которые поражали воображение: расшифровка генетического кода и операции с пересадкой сердца, полет в космос и атомные электростанции, лазеры, новые частицы и античастицы с парадоксальными свойствами. Такая демонстрация успехов порождала желание совершить аналогичный рывок и на территории гуманитарных областей знания.

Однако получить результаты, сопоставимые с тем, что были достигнуты в естествознании, гуманитарии так и не смогли. В этих обстоятельствах некоторые из них испытывали комплекс неполноценности, а это также способствовало возникновению волн модных увлечений. Стремясь найти какие-то новые ориентиры, исследователи нуждались в некоем «теоретическом компасе», который объяснил бы, куда надо двигаться. Все ожидали появления какой-нибудь новой, все объясняющей «метанауки», конечно же, из арсенала западных теорий.

К этой роли более всего подходили такие детища научно-технической революции, как кибернетика, теория информации, учение о системах, наконец, синергетика. Все они выросли из изучения закономерностей материального мира, но каждый раз заявляли себя «метанауками», способными объяснить все. Свои выводы они считали отнюдь не локальными, естественно-научными, а универсальными, общенаучными, т.е. распространяющими свое действие и на явления внеприродные – социальные и культурные.

А это как раз и было то, чего все ожидали. А потому становление каждой из упомянутых дисциплин всякий раз сопровождалось вспышками массового энтузиазма, которые принимали эпидемический характер. В каждой новации видели радикальную концептуальную революцию, не задумываясь над тем, насколько разительно отличались ее грандиозные намерения от сравнительно скромных результатов осуществления.

Как известно, в науке переход от одной парадигмы к другой – результат последовательного накопления фактов и данных, не укладывающихся

¹ Подвойский Д. Указ. соч.

в общепринятую научным сообществом парадигму¹. В условиях же возникновения модной науки все происходит иначе. Здесь бросается в глаза факт одномоментности и единодушия принятия новых идей.

Волны модных увлечений

Системный подход. В конце 1960-х годов в монолитной стене советских «идеологических» наук была пробита брешь. Это произошло в ходе освоения громко заявившего о себе на Западе «системного подхода».

Он зародился на почве биологической науки. Австрийский биолог Л. Фон Бергаланфи разработал концепцию организма как открытой системы и сформулировал программу построения «общей теории систем»². Впоследствии эта теория была развита кибернетиками и математиками: прикладные системные исследования, такие как системотехника, исследование операций, линейное и нелинейное программирование и др., были с успехом применены в ходе создания сложных систем вооружений в годы Второй мировой войны.

В СССР же его осмысление началось с опубликования сборника переводов – «Исследования по общей теории систем» (М., 1969) и с создания ежегодника «Системные исследования». Затем одна за другой стали выходить в свет работы И.С. Блауберга, В.Н. Садовского и Э.Г. Юдина; Б.В. Бирюкова и Е.С. Геллера; П.К. Анохина, А.И. Умова, В.Г. Афанасьева и В.П. Кузьмина. И с каждой новой публикацией объем и содержание системного подхода взрывным образом расширялись, вызывая то неумеренные восторги неопитов, то протесты строго мыслящих профессионалов, стоявших у «истоков» и сокрушенно следящих за искажением «исторической правды и приоритетов».

Взрывная популярность системного подхода была легко объяснима: он обещал стать *метанаукой*. Энтузиазм охватил широкие круги гуманитарной общественности. Один из энтузиастов заявил: «Появление системной методологии является крупнейшим событием всей методологии науки XX века. Его можно сравнить с такими феноменами, как возникновение индуктивной методологии, связанной с именами Ф. Бэкона и Милля, и появлением науки логики в Древнем мире»³.

¹ Кун Т. Структура научных революций. М., 1975.

² Общая теория систем – обзор проблем и результатов. Системные исследования // Ежегодник. М., 1969.

³ Умов А.И. Системные аспекты философского знания. Одесса, 2000. С. 43.

С системным подходом связывались большие надежды. Надеялись на то, что он «соберет» рассыпавшийся на частные объекты мир, создав единую действительность для современной науки и практики, выработает общий язык и методы для всех областей и сфер деятельности на основе «Общей Теории Систем» (В.Н. Садовский, позже А.И. Уемов и др.). Это были надежды на разработку и внедрение в самые разные науки специфически системного мировоззрения и системной методологии (И.В. Блауберг, Э.Г. Юдин).

Именно эти надежды и стали причиной «системного бума» 1970–1980-х годов – периодом высочайшей популярности системного подхода, широкой экспансии его во все области знания, экспоненциального роста числа публикаций, посвященных различным аспектам применения системного подхода к общественным явлениям и процессам. Тогда всем казалось, что «системщики» вот-вот дадут реально работающий универсальный метод познания.

В какой-то мере эти надежды оправдались. Системный подход – довольно серьезная теория, и овладение им действительно способно дисциплинировать мышление и обогатить новыми понятиями любого восприимчивого к новациям гуманитария.

Но большинство иных надежд не сбылось по целому ряду причин.

Во-первых, как упоминалось выше, «системное движение» стало претендовать на абсолютный универсализм, заявляя себя *в виде «метанауки»*. Однако, стремясь к универсальности теории при построении общей теории систем, ее создатели столкнулись с известным логическим соотношением между объемом и содержанием логических структур: чем большей общностью обладают такие структуры, тем беднее с точки зрения формальной логики оказывается их содержание. А абсолютная универсальность логических структур приводит к их абсолютной бессодержательности¹.

Во-вторых, пришло осознание того, что «система» – это всего лишь абстракция. Систем как таковых в природе не существует: их «создает» сам исследователь в зависимости от своих целей. «Система, будучи идеализацией, отвлечением от действительности, принципиально не может быть вычленена или выделена из вещи каким-либо другим путем, кроме мысленного абстрагирования»². «Само по себе понятие “система” является чисто формальным и не имеет эмпирического содержания.

¹ Агошкова Е.Б., Ахлибинский Б.В., Флейшин Б.С. Системология: сущность и место в научном знании // Синергетика и методы науки. СПб., 1998. С. 68–69.

² Петрушенко Л.А. Единство системности, организованности и самодвижения. М., 1975. С. 17.

Применение этого концепта к определенному предмету означает его интерпретацию. Вопрос только в том, какой должна быть природа интерпретации»¹.

Но если «система» – это просто некая интерпретация объекта, то в зависимости от нее «один объект может быть исследован и как системный, и как несистемный»².

В-третьих, стало ясно, что понимание «системного подхода» в разных контекстах значительно различается и не существует ни его общепринятого определения, ни единого определения «системы».

Самые разные определения можно найти в работах Л. фон Берталанфи, А. Холла, У. Гослинга, Р. Акоффа, К. Уотта и др. Например, по Берталанфи, «система – комплекс элементов, находящихся во взаимодействии», а по А. Холлу, «система представляет собой множество объектов вместе с отношениями между объектами и между их атрибутами». У. Гослинг под системой понимает собрание простых частей³. А в соответствии с понятием Р. Акоффа, система представляет собой любую сущность, которая состоит из взаимосвязанных частей⁴.

Еще в 1970 году физиолог П.К. Анохин обнаружил 12 разных формулировок понятия «системы» у разных авторов⁵. А в 1997 году в учебнике по «теории систем» авторы говорили уже о 30-ти определениях понятия «система»⁶. Сейчас таких формулировок, наверное, можно собрать гораздо больше. А ведь различие в понимании системы, выраженное в разных определениях, кардинально влияет на своеобразие самих системных концепций, которые эти определения используют.

Естественно, что со временем системные исследования, стремящиеся выявить целостность и единство в изучаемых объектах, сами распались на ряд конфликтующих направлений. Ныне в «системном движении» мы имеем дело с совокупностью существенно различающихся системных

¹ Орлова Э.А. Введение в социальную и культурную антропологию. М., 1994. С. 43.

² Блауберг И.В., Садовский В.Н., Юдин Э.Г. Системный подход: предпосылки, проблемы, трудности. М., 1969. С. 25.

³ Гослинг У. Проектирование технических систем. М., 1967.

⁴ Акофф Р., Эмери Ф. О целеустремленных системах / Пер. с англ. Изд. 2, доп. М., 2008.

⁵ Анохин П.К. Теория функциональной системы // Успехи физиол. наук, 1970, т. 1, № 1. С. 19–54.

⁶ Волкова В.Н., Денисов А.А. Основы теории систем и системного анализа: Учебник для студентов вузов. СПб., 1997.

теорий, обладающих разной степенью общности, разным методологическим потенциалом и различным пониманием как предмета исследования, так и задач этого исследования. Для доказательства этого положения достаточно упомянуть различия в направлениях и школах Л. фон Берталанфи, Р. Эшби, М. Месаровича, Дж. Клира, В.Н. Садовского, А.И. Умова, Ю.А. Урманцева, Д.С. Конторова, В.С. Тюхтина и множества других.

В-четвертых, одной из причин популярности системного метода среди гуманитариев была кажущаяся легкость овладения им по сравнению с освоением какой-либо специальной науки, которое требует многолетнего изучения фактов, теории и практики ее применения.

Поэтому энтузиасты системного метода нередко называли 3–4 его исходных принципа и этим ограничивались. Между тем наряду с исходными принципами в системном анализе рассматриваются различные аспекты функционирования системных объектов. Описание их функционирования опирается на гораздо более широкую и, пожалуй, еще менее определенную систему понятий. Речь идет о таких понятиях, как «функция», трактуемая в математическом и в более широком планах, «состояние» и производные от последнего понятия – «стабильность», «устойчивость», «равновесие», «цель», понимаемая в кибернетическом смысле, «поведение» системы, интерпретируемое также в широком смысле, «управление» и ряд других.

Все эти понятия, выражающие функционирование систем, были почерпнуты из самых разных специальных дисциплин. Поэтому их гносеологическую природу и логическое содержание крайне трудно охарактеризовать с необходимой ясностью, хотя они, несомненно, призваны играть весьма важную роль в описании жизни системных объектов. Но ввиду сложности и неопределенности указанных понятий, применение системного подхода часто оставалось у исследователей всего лишь словесной декларацией и не проявлялось никак, кроме терминологии и предисловий, где оговорено его применение.

В-пятых, системный анализ начался с посылки, что мир един – это единая система, в которой все взаимосвязано и поэтому надо учитывать влияние всех факторов. Но вскоре выяснилось, что число факторов, влияющих на любой социальный процесс, принципиально бесконечно, а посему системный анализ в принципе не может сделать того, что обещает.

И до появления системного анализа, и позднее, главная задача при решении любой проблемы – это выбор главных факторов, влияющих на процесс, и пренебрежение второстепенными. Но эта задача принципиально не формализуема в общем виде и не алгоритмизируема. Многие

факторы, имеющие фундаментальное значение, но не поддающиеся количественной обработке, просто исключаются из рассмотрения. Для некоторых частных случаев намечены способы решения данной проблемы. Но перенос этих приемов из области, для которой они были разработаны, в «похожую», но принципиально иную, приводит к неадекватным результатам.

В-шестых, отсутствие строгого, определенного критерия системности привело к тому, что «системными» все чаще стали объявляться далеко не системные построения. Несмотря на огромную популярность понятия «системы» и «системного подхода», трудно указать на гуманитарные исследования, в которых были бы всерьез реализованы основные нормы системной методологии. Многие авторы объявляют «системным» любое исследование только потому, что в нем изучается некий произвольный набор переменных.

В результате всего перечисленного с середины 1970-х годов стали появляться труды, более осторожно оценивающие возможности системного подхода¹. А начиная примерно с 1980-х годов, ажиотаж вокруг системного подхода вообще стал спадать. Последовавшее десятилетие 1990-х годов характеризовалось неуклонным снижением числа статей, содержащих в названиях «системность» и «системы». В XXI веке общее число таких публикаций стало еще меньше. В этой связи знаменательным представляется вывод одного из основоположников школы прикладного системного анализа: «Системный подход необходим, но он далеко не достаточен. Например, для решения чисто гуманитарных проблем»².

Действительно, прошло более полувека с тех пор, как Л. фон Берта-ланфи впервые доложил свои соображения по общей теории систем на философском семинаре. Но и сегодня «системный анализ» толкуется столь широко и неопределенно, что его трудно реализовать в конкретных исследованиях. И не случайно сложно подобрать пример достаточно крупного завершенного системного исследования³.

Так или иначе, мода прошла, и процесс освоения системного подхода вошел в спокойное, конструктивное русло. Пришло понимание того, что здесь важно избегать крайностей, не профанировать его методы и не увлекаться модной «системной» фразеологией.

¹ Глушков В.М. Предисловие к книге: Дружинин В.В., Конторов Д.С. Проблемы системологии. М., 1976.

² Попова Е. «Дерево целей» Валерия Сагатовского. // Itech: журнал интеллектуальных технологий. Февраль, № 3. 2006. С. 79–83.

³ Спицнадель В.Н. Основы системного анализа. СПб., 2000.

Кибернетика. В основе кибернетики лежит связь (передача информации) как между системой и средой, так и внутри системы, а также управление (обратная связь) функциями системы относительно среды.

В свое время благодаря усилиям английского психиатра – доктора У.Р. Эшби – были выработаны понятия положительной и отрицательной обратной связи, и на этой основе создана концепция «гомеостаза» – способности открытой системы сохранять постоянство своего внутреннего состояния¹.

Другой «отец» кибернетики – Н. Винер работал над математическим аппаратом для систем наведения зенитного огня и разработал эффективную вероятностную модель управления силами ПВО. В 1948 году увидел свет главная книга Винера – «Кибернетика, или Управление и связь в животном и машине», в которой был обоснован статус нового научного направления и введено его название. Винер углубил трактовку принципа отрицательной обратной связи и показал аналогии, имеющиеся между вычислительной машиной и человеческим мозгом. Идея кибернетики базировалась на предположении о единстве процессов управления и переработки информации в сложных системах. Исходя из того, что «новые концепции связи и управления влекут за собой новое понимание человека и человеческих знаний о вселенной и обществе»², развивался кибернетический подход к различным областям науки и культуры. В отличие от Эшби, Винер был довольно известным математиком, решившим ряд новых прикладных задач.

Но доктор Эшби выдвинул лозунг: в кибернетике математический аппарат вторичен. Иными словами, кибернетиком может считаться и человек, не владеющий математикой. На первых порах эта идея быстро расширила круг кибернетиков и способствовала ее популярности. Однако вскоре выяснилось, что доктор Эшби оказал новой науке «медвежью услугу». В кибернетику ринулось множество людей, не владевших не только математикой, но и никакой другой наукой.

Общеизвестно, что на основании идей кибернетики было создано одно из чудес нашего времени – компьютеры и их программное обеспечение. Возникновение кибернетики как самостоятельной науки было связано с созданием в 40-х годах XX века этих машин, а развитие кибернетики – с прогрессом электронной вычислительной техники.

Но, казалось бы, при чем тут гуманитарные науки? Тем не менее для многих гуманитариев в России книга математика Винера сразу стала

¹ Эшби У.Р. Введение в кибернетику. М., 1959.

² Винер Н. «Я – математик». М., 1964. С. 312.

своего рода библией. Она была издана на русском языке в 1958 году, и в стране сразу начался настоящий «кибернетический бум». Уже в 1973 году отечественные авторы издали книгу под громким названием «Кибернетика в гуманитарных науках»¹. В ней с гордостью отмечалось: «Во многих исследованиях используются математические методы анализа первичной информации и кибернетическое моделирование изучаемых социальных объектов, нередко с применением ЭЦВМ».

Весь этот «бум» был вполне объясним.

Во-первых, «кибернетический миф» очень хорошо подошел как атмосфере хрущевской оттепели («И на Марсе будут яблони цвести»), так и нарождающейся субкультуре советского НИИ (Научно-исследовательский институт), который стал основной ячейкой советской науки. Редко какие идеи были так созвучны советскому общественному порыву 1950–1960-х годов, как идеи «искусственного разума», «автоматизированных систем управления» и т.п. Вера в науку, технику, социальное программирование с помощью «не знающих ошибок» машин охватила буквально всех – от партократов хрущевского поколения до продвинутой молодежи. Мода на кибернетику и повальное увлечение ее реальными и вымышленными возможностями привели к тому, что вскоре стали простое применение ЭВМ для решения тривиальных научных и технических задач представлять как «применение методов кибернетики».

Во-вторых, моде на кибернетику способствовало то обстоятельство, что ее границы были определены весьма нечетко. Если читать советскую литературу тех лет, то вроде бы ставилась задача создания новой фундаментальной *метанауки*, столь же важной и универсальной, как физика. Предполагалось, что наука эта сформулирует универсальные законы анализа и синтеза сложных систем самой разной физической природы и будет играть определяющую роль в научно-техническом прогрессе.

На деле же, в основном, изучались несколько специфических областей, стоящих на границе технических наук и математики: математические теории управления и обработки сигналов, теория информации и т.п. Часто туда включались элементы теории автоматов и алгоритмов (то, что на Западе обычно называется «theoretical computer science»), распознавания образов, иногда даже куски вычислительных методов или исследования операций.

Тем не менее в СССР увлечение кибернетикой стало всеобщим. Появлялись научно-исследовательские институты, факультеты вузов,

¹ Бирюков В.С., Геллер Е.С. Кибернетика в гуманитарных науках. М., 1973.

лаборатории, кафедры, отделы, научные журналы, ученые советы, в названиях которых стояло супермодное тогда слово «кибернетика» в самых разных сочетаниях: техническая кибернетика, математическая кибернетика, теоретическая кибернетика, технологическая кибернетика, экономическая кибернетика, химическая кибернетика, юридическая кибернетика, медицинская кибернетика, педагогическая кибернетика и десятки других «кибернетик». Сотни тысяч научных сотрудников и преподавателей были задействованы в этой сфере. Чем же занималась вся эта армия?

В целом все эти многочисленные институты, факультеты и кафедры занимались тем же самым, чем издавна привыкли заниматься выбившие их «под себя» советские «научные номенклатурщики». Так, среди «новых кибернетиков», кормившихся на кафедрах марксистско-ленинской философии технических вузов, было много писавших всякую «модную чепуху» на тему «философских оснований кибернетики». Выдвинулась целая плеяда не ведающих сомнений энтузиастов. Их западных собратьев озадаченный бумом Н. Винера называл «машинопоклонниками»¹.

Кибернетические идеи приобрели у нас гораздо более наивный и прямолинейный вид, чем где бы то ни было. Для сравнения посмотрим на родину кибернетики – США – и увидим разительно отличающуюся картину. Никаких факультетов или гигантских институтов кибернетики там вообще не возникало. Конечно, есть люди, занимающиеся перечисленными выше областями, но их не так много и они тонким слоем распределены по инженерным, компьютерным или математическим факультетам. Тот, кто захочет, например, изучать теорию автоматического управления или обработки сигналов в каком-нибудь американском университете, должен будет выбрать на факультете Electrical Engineering курсы «control engineering» и «signal processing». При этом никаких работ Винера там в программе не будет.

Слово «cybernetics» действительно есть в названиях нескольких научных журналов, но журналов малоизвестных и малопрестижных. Книга Н. Винера да и сам термин «кибернетика» куда менее популярен в США, чем был у нас. Конечно, и там в ходу модные слова – «киберпространство», «кибертерроризм», «киберкафе», даже «киберпанки», но если спросить среднего американца про кибернетику, то он ответит: «Это что-то про Интернет и виртуальную реальность». Но ведь все это никакого отношения к идеям Эшби и Винера не имеет.

¹ Шелин С. Норберт Винер. Творец и машинопоклонники. – Аналитический еженедельник «Дело» // <http://www.c-cafe.ru/days/bio/30/wiener.php>

А у нас в 1960–1980-е годы была попытка объяснить всю действительность из кибернетики. Многим тогда казалось, что модным словечком «обратная связь» можно называть не только поведение поплавка-клапана в сливном бачке известного удобства, «примерами здесь могут служить эволюция живых организмов... накопление капитала»¹. Появилась масса работ «по представлению социума и его культуры в качестве саморегулирующейся системы» и отсюда пытавшихся объяснить их главные свойства, в том числе и весьма сложные. С помощью кибернетики многие «доказывали», или «строго объясняли» недопонимающим гуманитариям, что сообщество людей – «адаптивная система», и что из этого следуют выводы, «хорошо объясняющие направление эволюции общества».

Но при этом ничего нового вследствие перенесения сугубо инженерного термина на биологические и социальные явления обнаружить в последних не удалось, никакого нового объяснения их не получилось. Безрезультатно заканчивались все попытки применения кибернетики в качестве «общей теории бытия».

И это естественно. Аналогичная ситуация всегда возникает в случае перенесения приемов инженерной деятельности в гуманитарную сферу. «Разница между описанием статистического мира, состоящего из физических явлений, и мира, в котором происходят явления общественной жизни, может оказаться, и часто оказывается огромной», – предупреждал профессор Принстонского университета, автор ряда крупных экономических исследований О. Моргенштерн². Именно поэтому распространение на социальные системы законов математики, физики, биологии, кибернетики, синергетики чаще всего «оказывается разочаровывающе-непродуктивным, неинформативным»³.

Информатика. Понятие «информации» получило широкое распространение в научном контексте в конце 1940-х годов. Произошло это прежде всего благодаря работам К. Шеннона в области теории связи и Н. Винера в рамках кибернетики. Шеннон, конечно же, не придумал само понятие «информация», которое известно с древнейших времен. Он лишь использовал это понятие в смысле «негэнтропии» – меры

¹ *Василькова В.В.* Порядок и хаос в развитии социальных систем: Синергетика и теория социальной самоорганизации. СПб., 1999. С. 138.

² *Моргенштерн О.* О точности экономико-статистических наблюдений. М., 1968. С. 24.

³ *Казан М.С.* Методологические проблемы современной философии // *Vita Cogitans: Альманах молодых философов.* Выпуск 1. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 41.

снятия неопределенности – для создания теории связи, разработав сложный математический аппарат ее количественного анализа.

Само понятие информации обычно предполагает наличие, по крайней мере, трех объектов: источника информации, потребителя информации и передающей среды. Работы Шеннона были основаны на следующем принципе: набор возможных сообщений – «книга сообщений» – задан и известен одновременно и на входе системы связи, и на ее выходе. «Книга» эта может состоять из букв алфавита, известного передающей и принимающей стороне, и соответствующих им кодированных сигналов. Неизвестно, какое именно сообщение из «книги сообщений» передано, т.е. «номер» сообщения из «книги». В отличие от понятия «информация», понятие «сигнал» есть выражение именно «номера» сообщения. Без обращения к «книге сообщений» он вообще не имеет смысла, не устраняет никакой неопределенности. Тем самым в классической теории информации была не только задана известная цель передачи сообщений, но предварительно известен и весь набор возможных сообщений. «В природе в прямом виде таких условий нет»¹.

Глобальное определение, которое превращает слово «информация» в научный термин, звучит так: «информация есть устраненная неопределенность для достижения цели». Первая часть этого определения общепринята². Вторая его часть (о понятии цели) в связи с ее очевидностью создателями теории информации не подчеркивалась³.

Однако впоследствии одна за другой стали появляться самые разнообразные варианты теории информации. В зависимости от области исследований возникло множество разнообразных ее определений: обозначение содержания, полученного от внешнего мира в процессе приспособления к нему (Н. Винер); отрицание энтропии (Бриллюэн); коммуникация и связь, в процессе которой устраняется неопределенность (К. Шеннон); передача разнообразия (У. Эшби); мера сложности структур (А. Моль); вероятность выбора (Яглом).

Если в шенноновской концепции содержательность определялась новизной или необычностью (неожиданностью) сообщения, то в концепции А.Н. Колмогорова она оценивается трудностью его получения (алгоритмическая теория). А в «семантической теории» Ю. Шрейдера она оценивается той степенью, в которой вновь найденный факт меняет

¹ Хазен А.М. «Формулы истины» в науке нет. М., 2004.

² Фано Р. Передача информации. Статистическая теория связи. М., 1965;

Гольдман С. Теория информации. М., 1957.

³ Хазен А.М. Указ. соч.

полную систему представлений. И это еще далеко не все. Например, в обзоре одного академического журнала за 2000 год содержится перечисление 18-ти определений понятия «информация» и делается категорический вывод: «Обилие определений означает, что общепринятой дефиниции еще нет»¹.

В конце концов понятие информации расширилось настолько, что из него вообще исчезло представление о цели и ее стали считать всего лишь «параметром сложности структуры» материи. Возникли две противостоящие друг другу концепции информации – «атрибутивная» и «функциональная». Р.Ф. Абдеев пишет, что «более трех десятилетий сосуществуют два различных подхода, две противостоящие друг к другу концепции – атрибутивная и функциональная. «Атрибутисты» квалифицируют информацию как свойство всех материальных объектов, т.е. как атрибут материи ((Б.В. Ахлибининский, Л.Б. Баженов, Б.В. Бирюков, К.Е. Морозов, И.Б. Новик, Л.А. Петрушенко, А.Д. Урсул и др.). «Функционалисты», напротив, связывают информацию лишь с функционированием самоорганизующихся систем» (Н.Т. Абрамова, В.Г. Афанасьев, Г.Г. Вдовиченко, И.И. Гришкин, Н.И. Жуков, П.В. Копнин, А.М. Коршунов, Э.С. Маркарян, М.И. Сетров, В.С. Тютин, Б.С. Украинцев и др.). Представляется, что «атрибутивный» подход необоснованно расширяет содержание данного понятия. Не отвечая на многие вопросы, связанные с появлением информации, он создает основу для возникновения новых вопросов, например о том, как проявляется данный атрибут материи в отсутствие объектов живой природы, о механизмах обмена информацией между объектами неживой природы, а также между объектами живой и неживой природы и т.д.²

Таким образом, появившись в конце 40-х годов XX века, уже к 70-м годам понятие информации имело множество разнообразных определений и интерпретаций в рамках самых различных подходов, направлений и методологических систем. Теперь информатику можно было применять где угодно и к чему угодно, выбирай лишь удобное определение. Тем самым она определялась как некая *супернаука* с неопределенно широким предметом ведения. А это, как обычно, привело к массовому увлечению информатикой.

При этом никто не вспоминал, что сам К. Шеннон серьезно предупреждал: «Основу теории информации составляет одна из ветвей математики, т.е. строго дедуктивная система. Поэтому *глубокое понимание*

¹ Чернавский Д.С. Проблема происхождения жизни и мышления с точки зрения современной физики // УФН. Т. 170. № 2. 2000. С. 157–183.

² Абдеев Р.Ф. Философия информатизационной цивилизации. М., 1994. С. 160.

математической стороны теории информации и ее практических приложений к вопросам общей теории связи является обязательным условием использования теории информации в других областях науки»¹.

Понятно, что «глубокое понимание математической стороны» для подавляющего большинства гуманитариев было недоступно. Но это обстоятельство никогда не смущало поклонников модных наук, и разнообразные теории информации стали применять практически повсеместно. Так, появились «социальная информатика»², «историческая информатика»³, «педагогическая информатика»⁴ и масса других самых разнообразных «информатик» включая «эстетическую»⁵. А в 90-х годах понятие «информатика» многие вообще стали отождествлять с понятием «компьютеризация» и обучение «информатике» стало чаще всего означать простое знакомство с работой на компьютерах. Все это вело к дальнейшей профанации информационной теории.

И мало кто обратил внимание на еще одно предостережение «отца информатики» К. Шеннона: «Значение теории информации было, возможно, преувеличено и раздуто до пределов, превышающих ее реальные достижения. <...> Сейчас теория информации, как модный опьяняющий напиток, кружит голову всем вокруг. <...> Представителям различных наук следует ясно понимать, что основные положения теории информации касаются очень специфического направления исследования, направления, которое совершенно не обязательно должно оказывать плодотворным в психологии, экономике и в других социальных науках»⁶.

Оно и не оказалось. Предостережение «отца информатики» стало пророческим. Но пророчество это в полной мере осуществилось лишь к началу XX века, когда мода на «информатику» фактически прошла и она осталась в гуманитарных науках увлечением немногих энтузиастов.

¹ Shannon C. The Bandwagon (Trans. IRE, 1956, ИТ-2 (1), 3. (Русский перевод в: К. Шеннон. Работы по теории информации и кибернетике. М., 1963.)

² Колин К. Социальная информатика. М., 2002.

³ Андреев А.Ю. К проблеме моделирования случайных динамических систем в анализе исторического процесса // Круг идей: развитие исторической информатики. М., 1995. С. 103; Бородкин Л.И. Историческая информатика в развитии: методологические аспекты // Круг идей: модели и технологии исторической информатики: Труды третьей конференции Ассоциации «История и компьютер». М., 1996.

⁴ Педагогическая информатика. Научно-методический журнал. № 2, 2005.

⁵ Моль Л. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966.

⁶ Shannon C. Указ. соч.

Синергетика. Однако место самой модной науки пустовало недолго. Вскоре на смену кибернетике и информатике пришла синергетика (греч. *sinergeia* – совместное действие). Классическим эмпирическим полем синергетических исследований выступает механика жидких сред и, прежде всего, неравновесная гидродинамика. Тем не менее она претендует на открытие некоего универсального механизма, с помощью которого осуществляется самоорганизация как в живой, так и в неживой природе. Ее основателем слывет немецкий физик-теоретик Г. Хакен, а годами ее рождения принято считать 1977–1978. Сам Хакен до «провозглашения» синергетики был известен работами в области математической физики, относящимися к квантовой генерации.

Предметом синергетики служат в сущности те же явления, что и в разных теориях самоорганизации и в кибернетике. В основе исследуемых этой дисциплиной феноменов самоорганизации лежит, по определению Г. Хакена, «совместное действие многих подсистем... в результате которого на макроскопическом уровне возникает структура и соответствующее функционирование»¹. Причем в синергетике владение математическим аппаратом – теорией динамических систем, математическим моделированием – профессионалы считают необходимым условием ее адекватного понимания².

Появление основных синергетических теорий ассоциируется также с именем И. Пригожина – лауреата Нобелевской премии в области химической физики. Интересно, что сам Пригожин нигде не употребляет термин «синергетика». (Он практически не употребляется и в работах авторов, принадлежащих к школе Пригожина, заменяясь понятием «неравновесная термодинамика».) И это симптоматично, ибо с 1980-х годов в Германии наука «о самоорганизации и неустойчивости» именно так и стала называться. Во Франции и Бельгии ее стали именовать «теорией диссипативных структур» (И. Пригожин), а в США – «теорией динамического хаоса» (М. Фейгенбаум). Иногда все ответвления «науки о самоорганизации» именуют «наукой о сложном» («complexity science»). Но в России весь этот конгломерат наук именуют одним ярким и запоминающимся словом – «синергетика»³.

Синергетика – наука с не устоявшейся, точнее не сформировавшейся, а потому весьма дискуссионной терминологией (Трофимов). Тем не менее

¹ Хакен Г. Синергетика. Иерархия неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах. М., 1985.

² Николис Г., Пригожин И. Самоорганизация в неравновесных системах. От диссипативных структур к упорядоченности через флуктуации. М., 1979.

³ Концепции современного естествознания. М., 1977. С. 8.

она была призвана сыграть роль очередной *метанауки*, позволяющей перевести язык любой конкретной науки на «высокую латынь» междисциплинарного общения. Ее «крестный отец» Хакен призвал всех объединиться в синергетике: «Для нахождения общих принципов, управляющих самоорганизующимися системами, необходимо кооперирование многих различных наук»¹. Ему вторили И. Пригожин и Г. Николис: синергетический подход, «и особенно теорию структурной устойчивости, интересно применить к проблемам социальной и культурной эволюции»². Как конкретно это можно сделать, они, разумеется, не разъясняли, полагая, что это дело гуманитариев, а не физиков.

И гуманитарии, как водится, не замедлили откликнуться на этот призыв. Книга Пригожина и Стенгерс «Порядок из хаоса» вышла первым изданием еще в 1986 году, читалась с энтузиазмом и произвела огромное впечатление не только на коллег-естественников, но и ничуть не меньше – на гуманитариев. Образ «динамического хаоса, сверхсложной упорядоченности» потряс воображение и стал для многих чуть ли не символом освобождения от надоевшей всем «марксистско-ленинской» философии. Был опубликован ряд работ, которые были тут же переведены на русский язык и изданы сначала в СССР, а потом в постсоветской России (Пригожин, Николис, 1973; Пригожин, Стенгерс, 1999; Пригожин, 1999; Пригожин, 1985; Пригожин, 1989.; Пригожин И., Николис Г., 1990)³.

Основные идеи синергетики были подхвачены в России с привычным энтузиазмом. При этом не вспоминали (или попросту не знали), что еще за два десятилетия до рождения синергетики, в 1955 году в США вышла в свет получившая широкую известность монография Дж. Стюарда «Теория культурных изменений», с характерным подзаголовком: «Методология многолинейной эволюции». Именно здесь, в гуманитарной сфере, была впервые сформулирована одна из основных «синергетических» идей – принцип нелинейного развития сложных систем как объективная зако-

¹ Синергетика и методы науки. СПб., 1998. С. 4.

² Николис Г., Пригожин И. Указ. соч. С. 488.

³ Пригожин И., Николис Г. Биологический порядок, структура и неустойчивости // Успехи физических наук. Т. 109. Вып. 3, 1973; Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. М., 1999; Пригожин И. Конец определенности. Время, хаос и новые законы природы. Ижевск, 1999; Пригожин И. От существующего к возникающему: время и сложность в физических науках. М., 1985; Пригожин И. Переоткрытие времени // Вопросы философии. 1989. № 8; Пригожин И. Николис Г. Познание сложного. М., 1990.

номерность эволюции культуры, и как методологическая парадигма ее изучения. Но никто из современных поклонников синергетики тогда даже в мыслях не придавал этой работе «мировоззренческий смысл».

Зато теперь было объявлено, что понятие «нелинейность» начинает приобретать мировоззренческий смысл¹. Синергетику определили как «новое междисциплинарное направление поиска, захватывающее и объясняющее не только природу, но и культуру и общество». «Синергетика – ... новый синтез человеческого знания и мудрости». Она «имеет глубокие мировоззренческие следствия <...>, не просто меняет понятийный строй мышления, но отчасти перестраивает и наше мироощущение, восприятие пространства и времени, наше отношение к жизни, жизненную позицию»². Вскоре было прямо заявлено что «синергетика способна играть роль своего рода *метанауки*, подмечающей и изучающей общий характер тех закономерностей и зависимостей, которые частные науки считали “своими”»³.

Метанаука – это как раз то, чего все с нетерпением ожидали. «Нелинейной динамике» придали образ загадочного, привлекательного объекта: «Мир нелинейных функций так же, как и стоящий за ним мир нелинейных явлений, страшит, покоряет и неотразимо манит своим неисчерпаемым разнообразием. Здесь нет места чинному стандарту, здесь господствует изменчивость и буйство форм»⁴. Красиво, не правда ли? И очарованные «нелинейной динамикой» отечественные гуманитарии стали с энтузиазмом примерять инструментарий синергетики к своим проблемам.

Увлечение синергетикой было сравнимо с эпидемией или, по другому определению, с «экспансионистской политикой некоторого государства», стремительно расширяющего сферу своего влияния. За относительно короткое время по синергетике были изданы солидные монографии,

¹ Митина О.В., Петренко В.П. Синергетическая модель динамики политического сознания // Синергетика и психология. Тексты. Выпуск 1. Методологические вопросы. М., 1999.

² Князева Е.Н. Международный Московский синергетический форум: Некоторые итоги и перспективы // ВФ. 1996. № 11. С. 148–152.

³ Данилов Ю.А. Нелинейность // Знание – сила. 1982. № 11. С. 3; Губин Г.Д., Губин Д.Г., Комаров П.И., Коротченко А.Н. Синергетика как метанаука и ее роль в современных проблемах образования. (Работа представлена на заочную электронную конференцию «Современные проблемы науки и образования», 15–20 июня 2004 года.)

⁴ Данилов Ю.А. Указ. соч.

учебники, проведены межнациональные и международные конференции¹. Вышли в свет сотни работ, посвященных проблемам применения синергетики в самых различных отраслях гуманитарных знаний². Появилась двухтомная хрестоматия «Синергетика и психология» (1999). Оказалось, что даже библиотечное дело не может обойтись без помощи синергетики³.

Вскоре, однако, выяснилось, что «подобная фетишизация синергетики часто приводит к бесцельному «онаучиванию» публикуемых работ. Их авторы украшали свои речи соответствующей терминологией нередко без ее малейшего понимания, только чтобы произвести впечатление «глубокой научности» на аудиторию. Такие термины, как «нелинейная динамика», «динамический хаос», «диссипативные структуры», «фрактальная геометрия», «эволюционирующие системы» запестрели в работах, посвященных как общим методологическим вопросам, так и основаниям той или иной частной науки.

Скажем, в мире математики появилась новая концепция «фрактала» – геометрического образа, в котором при каждом следующем увеличении открывается очередная, все более тонкая структура, повторяющая исходную. Казалось бы, причем здесь обществоведы? Но из математического мира «фрактал» мгновенно перекочевал в зону гуманитарных исследований⁴. А «теория хаоса» вообще наводнила аргументацию, которая включала, например, нагромождение рассуждений об «обычных или странных аттракторах»⁵.

¹ Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетика как средство интеграции естественнонаучного и гуманитарного образования // Высшее образование в России. 1994. № 4.

² Сухомлинова В.В. Системы «общество» и «природа»: разнообразие, устойчивость, развитие // Общественные науки и современность. 1994. № 4; Долокарлов К.Х. Рационализм и социосинергетика // Общественные науки и современность. 1997. № 1; Капица С.П., Курдюмов С.П., Малинецкий Г.Г. Синергетика и прогнозы будущего. М., 1997; Ахромеева Т.С., Курдюмов С.П., Малинецкий Г.Г. Парадоксы мира нестационарных структур // Новое в жизни, науке, технике. Математика, кибернетика. М., 1985.

³ Вохрышева М.Г., Кузьмишина Т.М. Процесс развития современных библиотек с позиции синергетики // Науч. и техн. 6-ки. 2003.

⁴ Тарасенко В.В. Фрактальная семиотика: «слепые пятна», перипетии и узнавания. М., 2009.

⁵ Топольский Е. Дискуссии о применении теории хаоса к истории // Исторические записки. № 2 (120). М., 1999. С. 90.

Особый восторг гуманитариев вызвал новый для них термин «бифуркация» (от лат. *bifurcus* – раздвоенный). Они, естественно, не знали, что явление бифуркации было описано давным-давно, еще в начале XX века (Л. Эйлером при исследовании феномена равновесия нагруженной колонны; а в математическом контексте термин «бифуркация» в свое время использовали А. Пуанкаре и А.М. Ляпунов). Теперь же яркий образ трех богатырей на распутье покори́л всех, и «бифуркация» стала встречаться на страницах большинства гуманитарных работ.

Однако, как и следовало ожидать, мода на синергетику не привела к каким-либо принципиальным апробированным и реализованным открытиям в социально-гуманитарных науках. Один из энтузиастов «синергетического моделирования» честно признался: «Итоги работ, правда, нельзя назвать революционными. В результате моделирования были получены вполне привычные ответы...»¹

И это естественно. В гуманитарных науках главным элементом анализа является человек, его действия и мотивация. Действия людей (особенно групповые) могут, конечно, быть хаотичными, а их результаты вполне могут оказаться не теми, которые ожидались. Но подобные наблюдения в традиционной гуманитарной науке звучат вполне банально. И синергетическая «теория хаоса» здесь мало что может прояснить.

Первые восторги по поводу общего смысла синергетики уже схлынули. Но она столь прочно вошла в моду, что круг ее «популяризаторов», часто не очень-то понимающих о чем идет речь, ширится с каждым годом.

Семиотика. Семиотика (греч. *semeion* – знак) – наука, изучающая производство, строение и функционирование различных знаковых систем, хранящих и передающих информацию.

В 1915 году Фердинанд де Соссюр в Швейцарии издал «Курс общей лингвистики», где обосновал возможность возникновения науки о знаках – семиологии (семиотики): «Возможна наука, которая будет изучать жизнь знаков в обществе; она могла бы быть частью социальной психологии. Я назову ее семиологией <...> Она должна открыть нам, что такое знаки и какими законами они управляются»². Далее Соссюр заявил, что лингвистике должно принадлежать первое место в иерархии наук.

Методологическим стержнем семиотических исследований стало представление о двойственном характере всех проявлений культуры, в основе

¹ *Бородкин Л.* Методология анализа неустойчивых состояний в политико-исторических процессах // *Международные процессы*. Т. 6, № 3 (18). Сентябрь–декабрь 2008.

² *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М., 1977.

которого лежит противопоставление «языка» и «речи». Согласно такому подходу, любая наблюдаемая форма деятельности людей в обществе представляет собой вторичный феномен – «речь» или «текст». Всякий текст построен на основе скрытой от непосредственного наблюдения системы правил – «языка», или «кода». Любой акт поведения в известной культурной среде представляет собой высказывание на определенном культурном языке. Чтобы успешно общаться в рамках культурного сообщества, его члены должны владеть «кодами», принятыми в этом сообществе.

В 1920–1930 годах семиотические методы изучения искусства получили развитие в трудах советских ученых – Ю.П. Тынянова, В.Я. Проппа, М.М. Бахтина – и работах Пражского лингвистического кружка – Р.О. Якобсона, Я. Мукаржовского и др.

Но по-настоящему массовый размах семиотическое движение приняло лишь в 60-е годы. Тогда особенно тесной стала связь лингвистики с математикой (образовалась даже новая междисциплинарная область – математическая лингвистика) и семиотики с логикой (логическая семантика). К тому времени это были наиболее технически развитые и «точные» из дисциплин лингвистического цикла. Семиотика стала проникать в биологию и физиологию (функциональная асимметрия полушарий головного мозга) и обобщать данные фундаментальной физики (принцип дополненности). Семиотики были сплошь увлечены математикой и кибернетикой, видя в них свой образец. Они утверждали, что методы семиотики позволяют анализировать самые разнообразные сферы человеческой деятельности: проводились исследования по семиотике литературы (Р. Барт, Деррида), по политической семиологии (Р. Барт), по семиотике массовых коммуникаций (А.-Ж. Греймас), по семиотике искусства (Кристева, У. Эко), кино (К. Метц, П. Пазолини), театра (П. Пави), по зоосемиотике (Себеок), по психоаналитической и педагогической семиологии (Лакан, Пиаже) и т.д.

Уже тогда семиотический подход породил сотни подражательных работ, использовавших псевдоструктуралистские модные выражения. При этом авторы неизменно ссылались на авторитеты – У. Эко, Р. Барта или Ж. Деррида. Но логика всегда была одной и той же: подгонка под ответ – «все есть текст». Началось увлечение «семиотическими играми», в основе которых лежало представление о ключевой роли семиотики во всякой коммуникации – этакой «семиотике без берегов».

Именно тогда, когда на Западе структурализм уже пошел на убыль, обнаружив как свою плодотворность, так и изрядную проблематичность, в СССР начался «семиотический бум» – крайне популярными стали

любые семиотические исследования. Новая дисциплина стала предметом обсуждения регулярных «летних школ» по «вторичному моделированию знаковых систем», проводимых на спортивной базе Тартуского университета, а также – содержанием получивших широкую известность ее выпусков (к 1990 г. вышло 23 выпуска)¹.

Семиотика была определена здесь как *метанаука*, в принципе изучающая «любые объекты лингвистическими методами» – определение одного из лидеров тогдашней семиотики². В соответствии с этим определением семиотика могла подвергаться исследованиям что угодно – шахматную игру, карточные гадания, человеческое поведение, исторические хроники, поэтический текст, моду, дуэли, индийскую философию, театр абсурда, сонаты Моцарта. При этом семиотика связывалась даже не столько с литературой и культурой, сколько с «точными методами» в достаточно широко понимаемой сфере: тут и дешифровка забытых письменностей, и увлечение машинным переводом, и создание языковых моделей на основе формальных грамматик, и проблема искусственных языков³. Семиотика стала брать на себя даже функции искусствознания⁴. Казалось, рушатся все междисциплинарные перегородки. («Все, к чему только прикасается язык, – философия, гуманитарные науки, литература – в определенном смысле оказывается заново поставлено под вопрос», – заявлял Р. Барт.)

Во всем этом был привкус свежести, посягательства на традиционную гуманитарную науку и менее декларируемый оттенок противостояния господствующей идеологии. Недаром после Второй Всесоюзной конференции по семиотике на ее организаторов обрушился гнев тогдашнего «комиссара по идеологии» и будущего академика Ильичева⁵.

Общую атмосферу научно-семиотической моды создавали в основном молодые «возмутители спокойствия», ниспровергавшие старые авторитеты и уверенные в своей причастности к великому делу перестройки гуманитарных наук на прочном фундаменте «точного» математического

¹ Московско-тартуская семиотическая школа: история, воспоминания, размышления. М., 1998.

² Ревзин И.И. О субъективной позиции исследователя в семиотике // Учен. зап. Тартуского ун-та. Тарту, 1971. Вып. 266.

³ Гаспаров Б.М. Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен // Московско-тартуская семиотическая школа: история, воспоминания, размышления. М., 1998. С. 64–65.

⁴ Семиотика и искусствометрия. М., 1972.

⁵ Шрейдер Ю. Культура как фактор свободы // Новый мир. № 1. 1993.

знания. В лингвистику ринулись люди с профессиональной математической и инженерной подготовкой.

Увлечение семиотикой захватило и некоторых известных ученых, среди которых был, например, Ю.М. Лотман¹. Но, по мнению его коллеги Ю. Шрейдера, «развернув свою деятельность внутри структуралистской парадигмы, участвуя в структуралистско-семиотических начинаниях, он одновременно дистанцировался от них, не поступался гуманитарным содержанием в угоду господствующей моде, хотя и не втягивался в нелегкую борьбу с естественно-научным подходом к культурным феноменам. Он занимался своим профессиональным делом...»²

Отдавая должное достижениям семиотики, профессионалы-гуманитарии отмечали, что для решения задач, например исторического исследования, она малопродуктивна. Во-первых, семиотика обрекает на изолированное рассмотрение отдельных проблем и сторон культурной жизни, затрудняя создание взаимосвязанной и последовательной картины культурно-исторического процесса. Во-вторых, в силу высокого уровня абстракции, увлечение семиотикой ведет к игнорированию конкретных исторических и художественных реалий, к нарушениям хронологии в пределах десятилетий, т.е. к искажению причинно-следственных связей³.

Тем не менее энтузиазм тогда был необычайно велик. Бывший активный участник семиотических «летних школ» вспоминает: «Вот был взлет в языкознании, в котором и я участвовала <...> Это было сказочно и иногда даже просто смешно: мы написали книжку, вполне, впрочем, обычную для того времени, которую тут же перевели на другие языки, сразу же приехали сотрудники RAND Corporation. <...> Такие взлеты не могут быть всегда, это может длиться семь, десять лет, он кончается»⁴.

И он, действительно, закончился. Уже к середине 1980-х годов «семиотический бум» фактически прекратился, а семиология утратила прежнюю популярность среди гуманитариев.

¹ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973;

Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000.

² Шрейдер Ю. Указ. соч.

³ Островский О.Б. Исторические условия формирования русской художественной культуры в 1801–1825 гг. Автореф. дисс. на соискание ученой степени д. ист. н. СПб., 2007.

⁴ Фрумкина Р. Несколько слов о нынешней ситуации в гуманитарных науках. Доклад на семинаре о стратегиях развития фундаментальной науки в России // Полит. РУ. 7 мая 2009.

Глобалистика. В современной гуманитарной науке одно из самых модных и часто используемых понятий – глобализация, которая является темой большого числа научных форумов и печатных работ.

Повышенный интерес к глобальной проблематике проявился после создания в 1968 году «Римского клуба». Это была международная общественная организация, объединяющая представителей мировой политической, финансовой, культурной и научной элиты. Одной из главных задач Римский клуб считал привлечение внимания мировой общественности к глобальным проблемам посредством своих докладов. Первые же его доклады сразу получили мировую известность и стали теоретической базой новой современной науки – глобалистики.

Как и все другие модные науки, глобалистика претендовала на то, чтобы стать очередной *метанаукой*. Авторы многочисленных работ исходили из представления о том, что все происходящее сегодня в мире определяется глобализацией. Было объявлено, что глобалистика – это результат слияния многих наук: экологии, социологии, экономики, демографии и философии. Модный термин «глобализация» теперь встречался на страницах практически всех исследований, посвященных современным проблемам¹.

¹ Печчеи А. Человеческие качества. М., 1985; Кацура А.В. Экологические перспективы человека. М., 1986; Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. М., 1990; Кинг А., Шнайдер Б. Первая глобальная революция. Доклад Римского клуба. М., 1991; Мазур И.И., Молдаванов О.И. Шанс на выживание. М., 1992; Чумаков А.Н. Философия глобальных проблем. М., 1994; Мазур И.И., Молдаванов О.И., Шишов В.Н. Инженерная экология. Т. 1–2. М., 1996; Глобальные экологические проблемы на пороге XXI века. М., 1998; Панарин А.С. Искушение глобализмом. М., 2000; Василенко И.А. Политическая глобалистика. М., 2000; Практика глобализации: игры и правила новой эпохи. М., 2000; Мусеев Н.Н. Универсум. Информация. Общество. М., 2001; Мегатренды мирового развития. М., 2001; Ионов И.Н. Историческая глобалистика: предмет и метод // Общественные науки и современность. 2001. № 4; Кочетов Э.Г. Глобалистика как геоэкономика, как реальность, как мироздание: Новый ренессанс – истоки и принципы его построения, фундаментальные опоры, теоретический и методологический каркас. М., 2001; Федотов А.П. Глобалистика: Начала науки о современном мире. М., 2002; Иванов И.С. Внешняя политика России в эпоху глобализации. М., 2002; Грани глобализации / С предислов. и послеслов. М.С. Горбачева. М., 2003; Чумаков А.Н. Исторический процесс в категориях «культура», «цивилизация», «глобализация» // Клуб ученых «Глобальный мир». Вып. 3 (26). М., 2003; Россия в глобальной политике. 2003. № 1 (январь/март) и др.

По глобалистике было написано множество больших и малых трудов. В академиях, университетах и институтах многочисленная армия преподавателей штудировала соответствующие знания. По всему миру распространилась сеть организаций, научных центров, фондов, которые занимались этим.

Но, как и любое модное понятие, глобализация породила множество разнообразных трактовок. «Тема “глобализации”, широко обсуждаемая в политике, науке, средствах массовой информации, стала, с одной стороны, всепроникающей, а с другой – столь расплывчато трактуемой, что это не может не компрометировать сам предмет»¹.

Действительно, понятия «глобальный», «глобализм», «глобализация» вскоре вышли за рамки чисто научных исследований и дискуссий. Закрепившись в общественном сознании, они приобрели чисто оценочный смысл. Научное сообщество разделилось на «глобалистов», оценивающих глобализацию как благо, и «антиглобалистов», видящих в ней зло.

Однако к середине 1970-х годов стала сказываться психологическая усталость аудитории от бесконечного нагнетания ужасов надвигающейся глобальной катастрофы. В английском языке появилось даже сленговое словечко «globalony», которое в своей метафоричной многозначности было призвано отражать противоречивость масштабности и ничтожности проблематики. Связанный с глобалистикой ажиотаж на Западе стал постепенно затухать, и к концу десятилетия данное направление исследований практически «выдохлось».

И только тогда, с запозданием на несколько лет, волна глобалистики докатилась до нашей страны. На протяжении 1975–1985 годов в СССР появилось около полусотни отечественных монографий на эту тему, было защищено несколько десятков кандидатских и докторских диссертаций, издано множество научных и публицистических статей, прошли десятки конференций, симпозиумов, коллоквиумов, семинаров. Понятия «глобальные проблемы современности», «глобализация», «антиглобализм» и др. получили широкое распространение, вошли в научный обиход и достаточно быстро пополнили словарный запас многих гуманитариев.

Заключительным аккордом в этой кампании стал изданный в 1985 году коллективный труд «Марксистско-ленинская концепция глобальных проблем современности». Сотня его авторов включала в себя почти всех

¹ Максименко В. Происходит ли «глобализация»? // Pro et Contra: проблемы глобализации. 1999. С. 84.

отечественных авторитетов в данной области и дала исчерпывающее представление о том, как у нас тогда воспринималась и понималась глобалистика.

После этого внезапно наступил антракт. Страна перешла к пресловутой горбачевской «перестройке», и всем сразу стало как-то не до глобальных проблем современности. Хотя время от времени и появлялись отдельные работы, касающиеся этой темы, – все они отошли далеко на периферию науки. И только когда «перестройка» закончилась, глобалистика вновь расцвела пышным цветом, хотя, конечно, не достигла того пика популярности, на котором находилась до развала СССР. Снова появились десятки монографий, статей и диссертаций¹.

Однако обилие современных работ, к сожалению, не гарантировало качества полученных результатов. Все, чем обогатила нас глобалистика за более чем четверть века своего развития, это интегральный, десятки раз проверенный вывод: глобальная катастрофа при существующих тенденциях наступит не завтра, а лишь через несколько десятилетий – продолжается дискуссия о том, через сколько именно.

Правда, она вынесла и суровое предупреждение о том, что при существующем положении вещей человечеству не пережить XXI века. Но когда такое предупреждение стало по нарастающей звучать год за годом без указания конкретных, практических путей спасения – стало ясно, что и у нас наступила своего рода психологическая усталость аудитории. С тех пор глобалистика существует как бы по инерции.

В 2003 году была издана «Глобалистика: Энциклопедия». В аннотации к ней говорилось: «Глобалистика – наука, которой, по сути, нет. Скажем

¹ См. например: *Дергачев В.А.* Глобалистика. Учебное издание. М., 2005; *Яковец Ю.* О сочетании долгосрочного прогнозирования и стратегического планирования. – Интернет. Экономический портал // <http://institutiones.com/investments.html> 05.05.2009; *Старкова Е.В.* Глобализационные процессы: коммуникация и культура в современном российском контексте: Автореф. дис. канд. социол. наук. Ульяновск, 2001; *Лукашук И.И.* Глобализация и государство. Журнал российского права. 2001. № 4; *Молчанов М.А.* Истоки российского кризиса – глобализация или внутренние проблемы // Полис. 1999; *Быков А.Н.* Глобализация и регионализация: российские интересы и перспективы евразийской интеграции // Российский экономический журнал. 2001., № 7; *Евстигнеева Л.П.* Глобализация и регионализм: уроки для России / *Л.П. Евстигнеева, Р.Н. Евстигнеев* // Общественные науки и современность. 2004. № 1; *Бузгалин А.В.* Альтерглобализм как феномен современного мира // Полис. № 2. 2003 и др.

осторожнее: еще нет, хотя проблематика существует с 60-х годов, а исследуется – более тридцати лет»¹.

Возможно, что глобалистика зашла в тупик по следующей причине: поставив ряд острых проблем, указав на катастрофические тенденции в развитии человечества, она не смогла предложить реальных альтернатив этому сценарию развития событий, оставшись тем самым на уровне утопии.

Что же касается ажиотажа вокруг тенденций «культурной глобализации», то он был основан, скорее всего, на недостаточном знании истории. Феномены, сопоставимые с нынешней культурной глобализацией, неоднократно встречались в прошлом, и не только не приводили к каким-либо катастрофическим последствиям для человечества, но, напротив, рассматриваются ныне как периоды наибольшего расцвета культуры. В качестве примера можно привести эпоху эллинизма, массовой христианизации или еще более масштабной исламизации средневекового мира².

Неслучайно нынешние споры о глобалистике как науке начинаются с вопроса: а существует ли собственно сам предмет исследования или это досужие домыслы, искусственные конструкции, новомодные изыски? При этом спорящие стороны занимают порой диаметрально противоположные позиции: от полного отрицания до абсолютизации существующих глобальных процессов и глобальных проблем.

Футурология и прогностика. Люди издревле стремились увидеть образы будущего. Поэтому пророки и предсказатели всегда имели огромное общественное значение. С целью прогнозирования будущего возникали эзотерические учения, астрология, хиромантия, суеверия. Возможно, что и научная фантастика появилась как средство прогноза с помощью художественного воображения.

Но только в XX веке возникла идея поставить все эти предсказания на научную основу. С этой целью в 1943 году немецкий социолог О. Флехтхейм ввел в оборот термин «футурология», имея в виду некую «философию будущего», противостоящую идеологии и утопии.

С начала 60-х годов это понятие распространилось на Западе в виде «науки о будущем», призванной выявить предсказательные функции всех научных дисциплин. На Западе внезапно возник своего рода «бум» футурологической деятельности. Были созданы международные организации футурологов – Всемирная федерация изучения будущего и Всемирное

¹ Балла О. Уязвленные современностью // НГ–Ex libris. 27.05.2004.

² Флиер А.Я. Страсти по глобализации // Общественные науки и современность. 2003. № 4. С. 159–165.

общество будущего. Чрезвычайно вдохновила футурологов деятельность организации «Рэнд корпорейшн» (Калифорния, США), предсказавшей будущее человечества на сто лет вперед¹. В этот прогностический бум включилась даже ООН, в Секретариате которой был создан Отдел прогнозирования и перспективных исследований.

В десятках фундаментальных трудов, вызывавших бурную реакцию, обосновывались перспективы развития мира в самых разных сценариях – от самых радужных («Третья волна» Э. Тоффлера, «Грядущее постиндустриальное общество» Д. Белла) до катастрофических («Пределы роста» Д. Медоуза, алармистские прогнозы экологов).

Некоторые авторы объявили себя профессиональными «футурологами». Они исследовали тенденции и писали книги о своих наблюдениях, заключениях и предсказаниях. Затем основывали консультационные группы и стали зарабатывать публичными выступлениями.

Большая часть всех этих прогнозов оказалось несостоятельной, поскольку жизнь не укладывалась в прокрустово ложе формальных методов. Довольно часто «новые методы» разработки прогнозов были простым заимствованием из математических дисциплин – теории вероятностей, теории игр, исследования операций, теории принятия решений и др. Еще в 1978 году отмечалось, что в прогностике довольно большое число терминов представляет собой заимствования из соседних дисциплин (математики, экономики, кибернетики, теории информации, социологии и др.). А чаще всего – из давно известной практики экспертных опросов. Например, один из самых разрекламированных методов прогностики громко именовался «методом дельфийского оракула», или «методом Дельфи». На самом деле он предусматривал всего лишь процедуру математической обработки ответов экспертов. На этой основе выдвигались прогнозы на десятки лет вперед, касающиеся научно-технического и социального прогресса, военно-политических и некоторых иных проблем. Австрийский ученый Э. Янч заключил, что «они представляют собой скорее беспорядочные обрывки систематического мышления, некритические экстраполяции нынешнего состояния дел и повторения других прогнозов»².

Чаще всего футурологи просто экстраполировали современные технологические и социальные тенденции, наивно полагая, что они будут развиваться теми же темпами и в будущем. Хотя футурология и основывалась иногда на научных методах, однако она не могла следовать научному

¹ *Марабини Жан*. На сто лет вперед // Иностранная литература. 1967. № 1.

² *Янч Э*. Прогнозирование научно-технического прогресса. М., 1970.

методу как таковому, так как ее результаты в принципе невозможно верифицировать никакими иными методами, кроме как ожиданием будущего.

И когда пришло это осознание, футурологическая мода на Западе закончилась столь же внезапно, как и началась. «Расцвет футурологии, – пишет С. Лем, – породивший множество бестселлеров и осыпавший авторов золотом и славой ввиду надежд (иллюзорных) на то, что, в конце концов, будущее удастся предвидеть, надежд, подпитываемых политиками и широкой общественностью, быстро перешел в фазу увядания. Разочарование, вызванное неверными прогнозами, было большим, а обстоятельства возникновения и распространения известности главных футурологов – скорее забавными». И далее: «Но футурология вышла из моды. Продолжая действовать, она функционирует как бы вполсилы и тише, причем железным или, скорее, золотым правилом ее сторонников и деятелей является правило тотальной амнезии. Никто из них к своим прогнозам, когда они не сбываются, не возвращается, а просто пишут ворох новых и представляют их со спокойной совестью, ибо именно так зарабатывают на хлеб с маслом»¹.

Футурология вышла из моды на Западе, но отнюдь не в России. Волна футурологии докатилась до нас с тем же привычным отставанием «по фазе», что и другие модные науки. Правда, термин «футурология» ввиду его неопределенности вскоре заменили более «научным» понятием – «долгосрочное прогнозирование». А затем российские «футурологические практики» поставили эту моду на еще более солидный уровень².

Футурология была широко представлена и разрекламирована «лидером российской футурологической школы» И.В. Бестужевым-Ладой. И, как следовало ожидать, сразу же появились самые разнообразные «прогностики», например военная, лингвистическая³, этническая⁴, политическая, криминологическая и др.

А в многочисленных отраслевых НИИ как по команде создавались отделы и направления долгосрочного прогнозирования, в которые были командированы целые армии научных сотрудников. В разных городах

¹ Лем С. Диалоги / Пер. с пол. М., 2005.

² Гвишиани Д.М., Лисичкин В.А. Прогностика, М., 1968; Философия и прогностика. М., 1971; Лисичкин В.А. Теория и практика прогностики, М., 1972.

³ Гришаева Л.И. Лингвистическая прогностика и ее проблемы // Проблемы лингвистической прогностики / ред. А.А. Кретов. Вып. 1. Воронеж: ВГУ, 2000.

⁴ Бондаренко О.Я. Этническая прогностика: возможно ли ее создание?

// http://www.abitura.com/not_only/hystorical_physics/etnos.html

страны появились центры и группы «стратегического развития». На федеральном и региональном уровнях они занимались узкой практической проблематикой, под которую можно было выбить и освоить бюджетные деньги.

Еще более откровенно спекулировали на стремлении людей угадать будущее многочисленные коммерческие структуры. Так, в одном из городов действовала консалтинговая группа «Образ будущего», которая на платной основе занималась составлением перспективных бизнес-проектов для состоятельных корпоративных клиентов¹. На этой волне появились и оракулы-одиночки, которые создавали собственные прогнозы будущего. Например, в 2006 году петербургский «футуролог» С. Переслегин предсказал постиндустриальную войну России, Японии, Европы и США, а также перенос российской столицы во Владивосток.

Таким образом, именно тогда, когда футурология на Западе фактически исчезла, в России она стала вполне популярным занятием. Так, в ноябре 2007 года международным гуманитарным общественным фондом «Знание» был объявлен открытый конкурс научных работ молодых ученых по футурологии². А Институт экономических стратегий и Российская академия государственной службы разработали и опубликовали не только прогноз развития России на период до 2050 года, но и прогноз динамики цивилизаций в XXI веке.³

Футурологическая мода еще не закончилась.

Постмодернизм. История у слова «постмодернизм» – почтенная. Она началась еще в 1917 году, когда вышла книга немецкого писателя и философа Рудольфа Панвица «Кризис европейской культуры». Речь шла о «постмодернистском человеке» как «гибриде декадента и варвара, выплывшем из водоворота великого декаданса, радикальной революции, европейского нигилизма»⁴. В 1934 году этот термин был использован у Ф. де Ониза для обозначения авангардистских поэтических опытов начала XX в., радикально отторгающих литературную традицию. В 1939–1947 годах в работах Тойнби было использовано понятие «постмодернизм» как обозначающее современную (начиная от Первой мировой войны) эпоху, радикально отличную от предшествующей эпохи модерна.

¹ Былевский П. Пророки против гадалок. Обзор современной российской футурологии // Завтра. № 09 (589) 02.03.2005.

² Скелет Будущего. Заметки к практическому пособию по конструированию социальных реальностей // Независимая газета+ НГ-Политика. 03.12.2008.

³ Яковец Ю.В. Глобализация и взаимодействие цивилизаций. М., 2001.

⁴ Pannwitz R. Die Krisis dereuropäischen Kultur. Werke. Bd. 2., Nurnberg, 1917.

Но только в последние десятилетия XX века мода на постмодернизм внезапно распространилась как эпидемия, или, по выражению профессора социологии Калифорнийского университета Т. Шеффа, «как стихийное бедствие, охватившее все гуманитарные науки».

Однако дать однозначное определение «постмодернизму» сложно как из-за наличия различных, часто взаимоисключающих интерпретаций этого явления, так и в силу расплывчатости самого понятия, относимого то к науке, то к литературе, то к критике, то к кино, то вообще ко всей эпохе. Постмодернизм включает многообразные направления, такие как, например, «текстология», «номадология», «нарратология», «шизоанализ», «семанализ» и др., а также разного рода интеллектуальные стратегии «деструкции» и «диалогизма».

В целом же «это интеллектуальное течение характеризуется более или менее развернутым отказом от рационалистической традиции Просвещения, установлением независимых от любой эмпирической проверки теорий, когнитивным и культурологическим релятивизмом, который рассматривает науки как “наррации” или социальные конструкторы среди прочих»¹. В постмодернистском мировоззрении реальность предстает как хаос, как калейдоскоп не связанных между собой осколков событий и ощущений, как безнадежная фрагментарность. Став модной методологической установкой, постмодернизм превратился в господствующую парадигму, отрицающую все и всяческие парадигмы.

Со временем, как и все прочие модные поветрия, постмодернизм принял облик некой *метанауки* и стал претендовать на выражение общей теоретической надстройки всех гуманитарных дисциплин. Мода на постмодернизм породила широкий круг работ, посвященных этой проблеме, – от небольших, не очень содержательных брошюр до грандиозных монографий, делающих реверансы в сторону постмодернизма и щеголяющих его терминами.

Но, как отмечалось выше, научная мода переменчива, и со второй половины 80-х годов мода на постмодернизм ощутимо пошла на спад. Значительный вклад в этот процесс внес упомянутый выше профессор физики из Нью-Йорка А. Сокал вместе со своей коллегой из Бельгии Ж. Брикманом, которые опубликовали свой анализ постмодернистских «научных» исследований. Он стал убийственной демонстрацией элементарной безграмотности большинства знаменитых постмодернистских авторов. Выяснилось, что они используют концепции и термины, смысл которых

¹ Брикман Ж., Сокал А. Интеллектуальные уловки. Критика современной философии постмодерна. М., 2002.

им самим не вполне ясен или вообще не имеет значения в данном контексте. С этого времени мода на постмодернизм в Европе постепенно начинает проходить.

А в России она еще только набирает силу. Если на Западе заговорили о постмодернизме, по крайней мере, в начале 70-х годов, то у нас этот термин стал звучать только в 1991 году, когда состоялась шумная конференция в Литературном институте – «Постмодернизм и мы». В 2001 вышла в свет энциклопедия «Постмодернизм». Разрабатывается и некая «авторская концепция постмодернизма» в России, отличающая его от американской и западноевропейской моделей¹.

При всем этом лишь немногие отечественные гуманитарии, употребляя слово «постмодернизм», имеют сколько-нибудь ясное представление о нем. Ведь этот термин не удалось даже толком перевести на русский язык – так и обходятся калькой: «постмодернизм», «постмодерн», «постмодернити». И дело вовсе не в особенностях русского языка, а в том, что у «постмодернизма» вообще нет никакого реального (не просто лингвистического) референта в самой жизни. Можно, конечно, перевести это как «постсовременность». Но тут сразу же возникают вопросы, на которые нет ответа. Не о «пост», а о «современности» – с нее ведь начинается семантика этого слова. Что значит современность? И, вообще, современны ли мы?²

Однако модная идея постмодернизма устраивает многих, поскольку представляет реальность как хаос, декларируя, что в науке «все дозволено», что неопределенность, многосмысленность – одно из базовых научных понятий. Эта идея у нас стала популярной, публицистически хлесткой, «знаковой», как теперь говорят. Она кочует по страницам научных статей и книг, диссертаций и публичных выступлений, звучит с телевизионных экранов.

И все же постепенно приходит понимание того, что постмодернизм – это уходящая научная мода. Известный историк А.Я. Гуревич предупреждал коллег: «Доведенные до предела, постмодернистские критические построения грозят разрушить основы исторической науки»³. А «попытки модернизировать постмодернистскую теорию, – констатировал отечественный исследователь, – не кажутся нам сегодня плодотворными; каждая из них уводит сторонников этого направления все дальше по пути

¹ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.

² Гречко П.К. Интеллектуальный импорт, или О периферийном постмодернизме // Общественные науки и современность. 2000. № 2. С. 166–177.

³ Гуревич А.Я. Историк конца XX века в поисках метода. Вступительные замечания // Одиссей. Человек в истории. М., 1996.

малопродуктивного жонглирования понятиями, за которым открывается широкая и светлая дорога безудержной социальной демагогии, перспективы которой настолько отчетливы, что заставляют многих авторов высказывать уже не столько критические, сколько уничижительные оценки этому идеологическому течению»¹. Например, такие, какие давно звучат за рубежом: «Постмодернизм – это «много шума из ничего», чванство, не имеющее ни научной ценности, ни оснований в реальности»².

УВЛЕЧЕНИЕ МОДНОЙ ТЕРМИНОЛОГИЕЙ

*От разлагающего влияния модной сегодня бессмыслицы
страдают прежде всего гуманитарные науки,
когда языковые игры изгоняют критический
и строгий анализ социальной реальности.*

Ж. Брикман, А. Сокал

Известный американский социолог Райт Миллс настаивал на том, что настоящий ученый «должен излагать свою работу языком настолько ясным и простым, насколько это позволяет предмет его изучения и его мышление»³. Однако при очередном накате модной волны это важное требование игнорируется. Новые, не до конца понятые термины, заимствованные из модных дисциплин, в массовом порядке начинают использоваться как «кодовые слова», призванные засвидетельствовать новизну подходов того или иного автора. «Мода на имена» и «мода на слова» во многом опережают рефлексию исследовательского поиска. Чаще всего это происходит тогда, когда настоящей теории в том или ином вопросе мало-вато, а ввести в научный оборот звучные слова и термины очень хочется.

Многие авторы используют научные (или кажущиеся научными) термины, не всегда задумываясь о том, что они означают. Такое отношение к специальной терминологии напоминает работу формирующегося детского сознания. Оно узнает мир через поступающие к нему слова, а потом уже примеривает эти слова к предметам, людям и задачам. А нередко слова так и остаются «означающими без означаемых».

¹ *Иноземцев В.Л.* Современный постмодернизм: конец социального или вырождение социологии? // Вопросы философии. 1998. № 9.

² *Шефф Томас Дж.* Академические банды // <http://users.freenet.am/~mk/scheff.html>

³ *Миллс Р.* Интеллектуальное мастерство // Социс. 1994. № 1. С. 107.

Все последние десятилетия XX века гуманитарии шли в семиотику, системотехнику, кибернетику, информатику, прогностику, а из этих дисциплин приходили все новые и новые слова. Если сорок лет назад «на слуху» были термины из лингвистики и кибернетики, то двадцать лет назад – из теории систем, а сейчас – из синергетики. Вот и появлялись в гуманитарных работах то пышные «адаптивные системы с обратной связью», то, теперь вот – бифуркации с аттракторами. Возникает какой-то «словесный коктейль» из «систем», «структур», «функций», «верификаций», «валидности» и т.п.

А тут тебе еще и наводнение текста малопонятными неологизмами («эвентуально-виртуальные парадигмы», «асимметричное структурно-аккумулятивное взаимодействие»), и выдумывание ненужных синонимов для обычных терминов («фактологическая апробация» вместо проверки), и злоупотребление заимствованиями («симультанный» вместо одновременный, «вербализировать» вместо выражать, «континуитет» вместо непрерывность). То, о чем можно сказать одним словом, часто выражается двумя, тремя, а то и четырьмя (вместо взаимодополнять – «находиться в отношениях взаимной комплементарности»). Слова, употребляемые в обычном языке, теперь становятся калькой с какого-либо иностранного языка. Например, рассказ, повествование, текст теперь называются «нарратив», расслабление – «релаксация», образ – «имидж».

Особого упоминания заслуживает «дискурс» – речь, процесс языковой деятельности, способ говорения. Четкого и общепринятого определения «дискурса» не существует. Во вступительной статье к вышедшему на русском языке в 1999 году сборнику работ, посвященных французской школе «анализа дискурса», П. Серио приводит заведомо не исчерпывающий список из восьми (!) различных пониманий, и это в рамках одной только французской традиции. Именно такая неопределенность и способствует широкой популярности, приобретенной этим термином за последние десятилетия. Социолог, проделавший специальный анализ этого явления, заключил: «Неизвестный ранее дескриптор “дискурс” имеет сегодня заметный удельный вес в совокупном тексте заглавий. А что это такое – неизвестно»¹.

В начале XXI века крен в сторону, образно говоря, «всяческого дискурса» наблюдался даже во вполне академических публикациях по социальным наукам. Их анализ показал, что «большинство словоформ не несут

¹ Батыгин Г. Тематический репертуар и язык социальных наук // Россия реформирующаяся / Под ред. Л.М. Дробизевой. М., 2002. С. 92.

функциональной терминологической нагрузки и являются элементами повседневной «умной» речи¹.

Во времена господства научной моды увлечение заумной терминологией доходит временами до таких наукообразных словоизвержений, полностью лишенных смысла. Вот пример: «Информация – это фундаментальный генерализационно-единый, безначально-бесконечный, законо-процесс автоосцилляционного, резонансно-сотового, частотно-квантового и волнового отношения, взаимодействия, взаимопревращения и взаимосохранения (в пространстве и времени) энергии, движения, массы и антимассы на основе материализации и дематериализации в микрои макроструктурах Вселенной»².

Ныне на пике современной научной моды находится термин «синергетика» и вся область связанных с ним терминологических номинаций. Применяющие их авторы бойкой скороговоркой открывают глаза ничего не подозревающему человечеству на то, что «обработку лингвистической информации на синтаксическом и лингвистическом уровнях определяют фазовые переходы на мультифрактальных множествах», что «число возможных паттернов в словообразовании резко ограничено неоднородными диссипативными хаотическими потоками, обусловленными мультифрактальностью как на одном аттракторе, так и в перемежающихся перескоках с одного из сосуществующих аттракторов на другой» и т.п.³ Если перевести такие писания с «тарабарского» на нормальный научный язык, то отсутствие новых идей, банальность содержания становятся очевидными. «И увлечешься порой заумью, и отдашь ей бесценное время, глядь, а это всего лишь лукавая мода...», – сокрушается современный ученый⁴. Можно привести много примеров такого птичьего языка, за терминологической трескотней там скрывается абсолютная пустота.

Следует отметить и другой способ придания наукообразия гуманитарным работам. В этом случае обычный текст насыщается разного рода аналогиями, взятыми из естественных наук, формулами и какими-либо количественными подсчетами. К концу такой работы автор неизменно

¹ Батыгин Г. Тематический репертуар и язык социальных наук // Россия реформирующаяся / Под ред. Л.М. Дробижевой. М., 2002. С. 92.

² Юзвизин И. Информациология. М., 1996. С. 23–24.

³ Цит. по: Данилов Ю.А., Кадомцев Б.Б. Что такое Синергетика? // http://www.kirsoft.com.ru/freedom/KSNews_227.htm

⁴ Мамедов О.Ю. Интеллектуально-политическая мода (конъюнктурная или актуальная переоценка ценностей?) // Экономический вестник Ростовского государственного университета. 2007. Т. 5. № 4.

утверждает, что он нечто «строго доказал». Социолог С. Андрески так сформулировал идею этого метода: «Чтобы достичь уровня автора такого рода произведений, есть простой и дешевый рецепт: возьмите учебник по математике, перепишите наименее сложные части, добавьте несколько ссылок на литературу, посвященную одной или нескольким проблемам социальной теории, не заботясь о том, чтобы выписанные формулы соответствовали какой бы то ни было реальной человеческой деятельности, и присвойте вашему продукту какое-нибудь звучное название, предполагающее, что вы нашли ключ к точной науке о состоянии общества»¹. Такой прием особенно часто используют исследователи с техническим образованием, стремящиеся применить свои знания в гуманитарных науках. Им кажется необходимым использовать престиж «точных наук» чтобы придать блеск собственным рассуждениям. При этом они убеждены, что никто не заметит их злоупотребления научными понятиями, никто не скажет, что «король-то голый». И тут на ум приходят слова Ницше: «Все они мутят свою воду, чтобы глубокой казалась она»².

ЧТО НЕСЕТ С СОБОЙ НАУЧНАЯ МОДА?

*Естественным наукам нечего особенно бояться...
постмодернистских глупостей; от словесных игр,
заменяющих строгий анализ социальной реальности,
страдают прежде всего история и социальные науки.*

Ж. Брикман, А. Сокал

Один из заветов «отца информатики» Клода Шеннона ученым гласит: «Исследователям следует публиковать результаты только своих наиболее ценных работ и то лишь после серьезной критики, как со своей стороны, так и со стороны своих коллег. Лучше иметь небольшое количество первоклассных статей, чем много слабо продуманных или недоработанных публикаций, которые не принесут чести их авторам и только отнимут время у читателей»³.

Однако, когда в российской науке возникает новая мода, многим становится не до соблюдения этого важного правила. Тысячи

¹ Andreski S. Les sciences sociales: Sorcellerie des temps modernes? / Traduit par A. et C. Riviere. Paris: Presses Universitaires de France. 1975. P. 143.

² Ницше Ф. Сочинения в двух томах. М., 1990. Т. 2. С. 93.

³ Shannon C. The Bandwagon (Trans. IRE, 1956, ИТ-2 (1), 3. (Русский перевод в: К. Шеннон. Работы по теории информации и кибернетике. М., 1963.

исследователей, скучавших над старыми, порядком надоевшими им темами, с азартом бросаются в новое дело. Это открывает дорогу, с одной стороны, гуманитариям-дилетантам, мало что понимающим в математике и естественных науках, а с другой – вчерашним инженерам, получившим техническое образование, но смело применяющих свои знания в гуманитарных науках, с которыми они слабо знакомы. Все они вместе создают огромное количество скороспелых текстов, которые не вносят сколько-нибудь значимого вклада в развитие науки. В их работах находят выражение не столько профессиональные, сколько «собственные мысли», «свободные размышлизмы». Доказательность здесь заменяется аффектацией и апломбом, научная экспертиза подменяется продвижением «продукции» на рынок «презентаций». «Мода, – утверждает современный ученый, – противоречит глубине и тщательности научного поиска. Часто «новые» результаты, полученные в погоне за модой, суть всего-навсего хорошо забытые старые, да еще нередко и перевернутые. Погоня за модой растлевает, заставляет переписывать старые работы и в новой словесной упаковке выдавать их за свои. Мода – источник сверххалтуры»¹.

Возникновение каждой новой модной волны порождает самый настоящий «информационный потоп», который забивает все каналы научной информации. Вот только несколько его количественных характеристик. В «Летописи журнальных статей» в 2000 году было зарегистрировано 103 460 статей, в том числе по философским наукам и психологии около 1000, столько же по социологии. Только за восемь месяцев 2001 года по философским наукам и психологии было опубликовано 732 статьи, а по социологии 1 017 статей. В одном только 1999 г. в России было издано 14 325 авторефератов диссертаций².

Мало того, если ранее авторы «модной волны» заявляли о себе статьями, то ныне каждый из них стремится выпустить сразу целую книгу. В результате к концу 1990-х годов в российской гуманитарной науке сложилась невообразимая ситуация: количество книг в полтора раза превышало количество статей. «Если это действительно так, – пишет известный социолог, – есть основания говорить о разрушении научной дисциплины и превращении ее в “научное чтиво” или жанр интеллектуальной литературы»³.

¹ Горбань А.Н. Нейробум: поэзия и проза нейронных сетей. Вычислительный центр СО РАН в г. Красноярске // <http://www.intuit.ru/department/expert/neuroinf/1/>

² Печать Российской Федерации в 2000 г.: Статистический сборник. М., Российская Книжная палата. 2000. С. 91–92.

³ Батыгин Г. Указ. соч. С. 92.

Все это порождает парадоксальный феномен: количество авторов, т.е. людей, создающих научные тексты, ныне мало отличается от количества читателей, т.е. людей, эти тексты читающих. Возникает ураганный рост числа текстов, которые никто никогда не прочтет или которые прочитают лишь несколько человек. А ведь среди таких текстов могут быть и настоящие открытия. Однако в этой ситуации их просто никто не заметит.

Для того чтобы канал связи («научное сообщество – новые открытия») функционировал исправно, в течение столетий формировались специальные институциональные «фильтры». Так, например, профессиональный исследователь хорошо понимает: научная истина существует только в виде статей, проходящих рецензирование в реферируемых журналах. Но одной только публикации недостаточно. В спорных случаях приходится представлять его на экспертизу, на апробацию в серии научных конференций, где присутствуют специалисты в данной области науки. И чем более смелую идею предлагает ученый, тем более строгие требования предъявляются к ее признанию научным сообществом.

Нет нужды доказывать, что пропускная способность канала связи «научное сообщество – новые открытия», как и любого другого канала, принципиально ограничена. А в периоды наката очередной «модной волны» численность текстов, производимых армией поклонников «модных» наук, может на порядок превышать численность текстов профессиональных ученых, не увлеченных модой. Происходит переполнение «канала», научное сообщество уже не в состоянии нормально функционировать: шумы очередной «модной науки» забывают важные сигналы, идущие от настоящих профессиональных открытий.

Известны возражения против существования институционального научного «фильтра». Они сводятся к тому, что научное сообщество – это социум, функционирование которого определяется не только поисками истины, но и отношениями между людьми внутри него. А потому здесь встречаются и игра групповых интересов, и вульгарный национализм, да и просто обычный консерватизм. Все это так, но это – необходимая плата за то, что поиски истины не заменяются на конъюнктурную активность.

Нередко с позиций современности подвергаются насмешкам решения Французской академии времен Наполеона, отказывавшейся принимать к рассмотрению любые сообщения о «небесных камнях» – метеоритах наряду с проектами вечного двигателя. Убедительными кажутся и ссылки на сопротивление со стороны научного сообщества математиков первым попыткам построить неевклидовы геометрии. Такие примеры можно множить до бесконечности.

Действительно, история науки, подобно истории всех человеческих идей, есть история безотчетных грез, упрямства и ошибок. Однако наука представляет собой один из немногих видов человеческой деятельности, возможно, единственный, в котором ошибки постоянно подвергаются критике и со временем, как правило, исправляются. Вот почему «фильтр» научного сообщества является абсолютно необходимым условием сохранения науки как социального института и научности как наиболее надежной формы знания¹. Нежелание или неспособность пройти через этот фильтр как раз и отделяют модных конъюнктурщиков от профессиональной науки.

Однако при научной экспертизе «модных» междисциплинарных «открытий» возникают серьезные препятствия. Имея в качестве базового образования, скажем, инженерно-техническое, «открыватель» собирает поверхностную информацию из самых разных областей гуманитарной науки. А чтобы экспертизе разобраться в таком «междисциплинарном открытии», уже недостаточно привлечь к ней, например, только одного физика или математика. Часто нужно привлекать еще и историка, психолога, биолога, нейрофизиолога, этнографа и т.д., а сделать это, как правило, чрезвычайно сложно. И вот здесь-то «открыватель» торжествует: рецензент, дескать, во всех этих проблемах не разбирается в силу односторонности его базового образования или профессиональной деятельности, а следовательно, не имеет права судить о его «междисциплинарных открытиях». А если учесть, что ныне в научный журнал в среднем приходит около ста статей в месяц², то очевидно, что их серьезная экспертиза становится практически невозможной.

В результате, когда очередной информационный поток модной волны забивает каналы научной информации, институциональный «фильтр» профессиональной науки начинает давать сбои. Институциональная организация науки, академический контроль, механизмы нормативной регуляции научного воспроизводства (научные школы, нормы рецензирования) оказываются в значительной степени дезорганизованными.

Такова плата науки за модные увлечения.

¹ *Зотов А.Ф.* Псевдонаучное знание в современной культуре (материалы «Круглого стола») // Вопросы философии. 2001. № 6.

² Кто несет ответственность за псевдонаучные публикации в научном журнале // Радио «Свобода» 28.10.2008 15:14 // <http://www.svobodanews.ru/content/article/470791.html>

НЕРАБОТАЮЩИЙ «ФИЛЬТР» ИЛИ «КОРЧЕВАТЕЛЬ» НАУКИ

Упомянутая в начале нашей статьи успешная провокация А. Сокала против «модной чепухи» вдохновила группу студентов Массачусетского технологического института, которая написала специальную компьютерную программу. Она автоматически создавала псевдонаучные тексты, которые рассылались с целью провокации – проверки качества рецензирования научных работ.

Недавно с помощью такой программы российскими учеными была создана статья под названием «Корчеватель: алгоритм типичной унификации точек доступа и избыточности». Они послали ее в «Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов», который входит в перечень избранных научных журналов, утвержденный Высшей аттестационной комиссией.

Там статья была проверена рецензентом журнала, который оценил актуальность работы как «высокую», а новизну научного материала как «отличную». Все его претензии были лишь к стилю изложения. После небольшой переработки статья была принята к публикации. Таким образом, научный журнал, входящий в список ВАК, без проблем опубликовал статью, написанную компьютером и содержащую заведомую ерунду¹.

Позднее главный редактор «Журнала» оправдывался тем, что в журнал ежемесячно приходит большое количество статей (около ста), и он не может их все прочесть, поскольку не обладает «ни временем, ни компетенцией по специальным техническим вопросам».

После этого случая была написана новая программа, порождающая «псевдонаучную ерунду» путем комбинирования мелких фрагментов разного рода исходных текстов (псевдонаучные сайты и интернет-форумы). А «для оживления слога» были добавлены тексты из «Письма к ученому соседу» А. Чехова и некоторых рассказов М. Зощенко. Вскоре «Вестник Томского государственного университета (философия, социология, политология)» опубликовал созданную этой программой статью «Дарвинизм», содержащую набор псевдонаучных высказываний совершенно нелепого содержания².

Институциональный «фильтр» профессиональной науки продолжает давать сбои...

¹ Троицкий вариант. 2008. № 13.

² Еще один журнал из «списка ВАК» опубликовал сгенерированную компьютером статью // Полит. Ру. 5 июля 2009.

* * *

Автор менее всего хотел бы, чтобы из его повествования был сделан вывод о бесполезности междисциплинарных исследований или о том, что гуманитарным наукам надо искать какие-то свои пути, не обращая внимание на достигнутое другими науками. Такой подход неизбежно приведет к отставанию отечественной научной мысли от мировой. Но, с другой стороны, вряд ли следует всего лишь догонять экспресс, мчащийся в неведомую даль.

По-видимому, научная мода неистребима, она сопровождала развитие науки всегда. А коли так, нам еще предстоит стать свидетелями не одной модной волны, прокатывающейся по полям отечественной гуманитарной науки. Однако хотелось бы, чтобы эти волны не принимали характер эпидемии, поглощающей силы и время огромного числа исследователей, способных в более спокойных условиях к действительно профессиональному инновационному творчеству.

К. Аймермахер, В. Гречко
(Бохум, Германия)
**КУЛЬТУРНАЯ ЭВОЛЮЦИЯ И КРЕАТИВНОСТЬ:
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД**

Нижеследующие рассуждения преследуют цель сформулировать на основе таких понятий, или объектов, как «культура», «сознание» и «креативность», предварительные выводы, которые могли бы стать исходным пунктом для более долгосрочных совместных исследовательских проектов с участием представителей естественных наук и наук о культуре. Демонстрация взаимосвязи между «культурой», «сознанием» и «креативностью», а также хотя бы приблизительное очерчивание исследовательских полей, содержащиеся в данной статье, призваны послужить основой для позднейшей институционализации исследований в этой области.

Вопросы креативности представляют собой особенно сложный феномен, охватывающий широкий спектр видов человеческой деятельности. Сейчас им всё активнее начинают заниматься представители разных естественных наук. Поэтому изложенные здесь соображения, которые отражают скорее гуманитарную точку зрения, могут претендовать лишь на предварительный характер.

Опыт показывает, что попытки преодолеть традиционные границы дисциплин (например: лингвистики, литературоведения и культурологии) неизбежно должны сопровождаться дискуссией о методологических и научно-теоретических проблемах как гуманитарных, так и естественных дисциплин. Тем более что гуманитарии имеют дело со сравнительно «крупными», а естественники – с относительно «небольшими», но не менее сложными объектами исследования.

1. ОБЩИЕ ЗАКЛЮЧЕНИЯ ПО ПОВОДУ СВЯЗИ КУЛЬТУРЫ И СОЗНАНИЯ

Очевидно, что из-за больших различий в свойствах объектов и в параметрах анализа в каждой специальности сформировались разные метаязыки, которые не всегда взаимно переводимы. Это принципиально затрудняет рациональное объединение результатов исследований, что становится особенно заметно в тех случаях, когда ученые «предполагают», с одной стороны, что феномены сознания, которые проявляются в «текстах» (в семиотическом смысле), имеют нейрологическое/нейропсихологическое объяснение, а с другой стороны, исходят из того, что эти «тексты» не только исчерпывают всю человеческую культуру, но и формируют ее характеристики. Создается впечатление, что исследователи полагают, будто причинно-следственный принцип и семиотическая репрезентация феноменов сознания от мельчайших вплоть до всего комплекса культуры (отдельных ее элементов, их совокупностей и т.д.) применимы к любым объектам, хотя пока не представлено убедительных доказательств того, что это во всех случаях так.

В общем спектре вопросов, касающихся феномена культуры (культурно релевантных деятельности), до сих пор представители самых различных наук исследовали прежде всего проблемы, связанные со стандартизацией языковых и текстуальных (в широком семиотическом смысле) носителей информации, с их возникновением, развитием и восприятием/рецепцией в процессе понимания. Под философским, герменевтическим и (во все большей мере) психологическим/нейрофизиологическим или когнитивным углом зрения в последние десятилетия рассматриваются и все чаще оказываются в центре внимания такие вопросы, которые касаются пониженной «стандартизации», отклоняющейся (от нормального) или аномальной либо взаимосвязи «нормальной» и «отклоняющейся, или аномальной стандартизации».

Так как речь при этом идет об основных вопросах формирования и развития человеческого сознания, а также – на их основе – о центральных вопросах, касающихся эволюционных потенциалов процессов человеческого сознания и культуры, представляется крайне необходимым уделить более пристальное внимание проблеме, имеющей фундаментальное значение, а именно – проблеме креативности и отдельных ее аспектов.

Вопрос об отношениях мозга и сознания не нов. Он многократно ставился в науке и искусстве, однако до сегодняшнего дня не получил

окончательного ответа. Новый мощный стимул вопрос о сознании, его возможностях и его расширении, а также о креативности получил в середине–второй половине 1950-х годов в связи с размышлениями по поводу связи кибернетики с культурой и семиотики. В конце XX столетия дискуссия об отношениях мозга и сознания разгорелась вновь в контексте обсуждения «нейробиологической революции», с помощью которой надеялись решить и центральные вопросы гуманитарных наук. Впрочем, в искусстве и в философски ориентированном искусствоведении обсуждение сравнимых феноменов началось гораздо раньше. Здесь споры идут о «восприятии» и «восприимчивости», об «отстранении» и «деавтоматизации», которые на основе когнитивных операций интерпретируются как «творческие» отклонения от «нормального» («привычного»).

Таким образом, художники начиная с эпохи модернизма различными способами пытались не только прийти к пониманию церебральных механизмов креативности, но и активно влиять посредством искусства на когнитивные механизмы и способности человека и их совершенствовать. По этой причине представляется, что интереснейший вопрос о креативности в искусстве должен быть главным в институционализированной исследовательской работе.

2. ИССЛЕДОВАНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ КРЕАТИВНОСТИ – ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ И СОСТОЯНИЕ ИССЛЕДОВАНИЙ

Креативность представляет собой один из главных признаков как мыслительной деятельности человека, так и его культуры. В отличие от поведения животных, направляемого преимущественно инстинктами, и от работы машин, зависящей от алгоритмов, когнитивные процессы у человека характеризуются специфическими отношениями между семиотически проявленной однозначностью и неоднозначностью. Эта специфическая напряженность и есть подлинная основа постоянного развития новых «языковых» или связанных с языком стратегий моделирования внешнего мира. В этом отношении креативность оказывается центральной характеристикой почти всякой интеллектуальной деятельности – характеристикой, которая отличает вид *homo sapiens* от других видов. Именно благодаря способности когнитивного аппарата человека моделировать любую информацию все новыми и новыми способами человек смог выйти за пределы простой, репродуктивной передачи потомству паттернового «языкового» поведения и разрабатывать новые, не наследуемые формы поведения и деятельности

и передавать их от поколения к поколению. То, что именно в искусстве и литературе интуитивно реализуются базовые антропологические константы и общезначимые неврологические принципы функционирования человека, становится очевидно на примере того факта, что стихи в разных культурах базируются на трехсекундных интервалах, которые обеспечивают слитное их восприятие как ограниченных во времени единиц. Следовательно, материалы искусства и культуры дают неискаженный доступ к формам и схемам восприятия человечества в целом и служат наглядными примерами культурной и биологической эволюции человека. Значит, перед предлагаемым проектом встает следующая задача: исследование искусства как традиционную задачу наук о культуре необходимо связывать с теми отраслями науки, которые бросают свет на биологические и информационно-теоретические основы механизмов творческой активности.

Однако изучение креативности, несмотря на свою фундаментальную важность, пребывает пока еще в зачаточной фазе. Это неудовлетворительное состояние исследований объясняется гиперспециализацией отдельных научных дисциплин, а также отсутствием необходимых междисциплинарных исследовательских подходов. Но попытка исследовать принципы функционирования творческой активности только методами и средствами наук о культуре натолкнулась бы в самом скором времени на непреодолимые границы. Ведь их традиционный методологический инструментариум настроен, как правило, только на *результаты* творческих актов, которые описываются с помощью филологических фактографических средств и интерпретируются герменевтическими методами. Все же остальные аспекты, т.е. явно комплексно взаимодействующие *механизмы* креативности, в основных гуманитарных науках систематически не описываются и поэтому остаются в лучшем случае в области умозрительных построений. Поэтому исследование креативности настоятельно нуждается в междисциплинарной рефлексии по поводу своих методологических оснований. При этом, во-первых, должна произойти рецепция выводов причастных к обсуждаемому исследованию дисциплин, даже если они не всегда ставят в центр своего внимания интересующий нас вопрос о креативности. Во-вторых, достижения самих наук о культуре необходимо сделать применимыми и для естественно-научных дисциплин.

Если здесь говорится о «других дисциплинах», то имеется в виду при этом не только взаимодействие смежных гуманитарных дисциплин, но, прежде всего, привлечение к сотрудничеству так называемых базисных

(underlying) наук, которые занимаются объектами, образующими необходимые условия или основания для возникновения феноменов культуры. Тесную зависимость между разными объектами исследования и уровнями исследования можно проиллюстрировать следующей приблизительной схемой:

Артефакты	Культура	Гуманитарные науки
	Язык	Лингвистика / Поэтика
Человек	Познание	Когнитивные науки
	Нейронные процессы	Нейронауки
Окружающая среда	Природа	Естественные науки

Схема исходит из трихотомии «*окружающая среда – человек – результаты человеческой деятельности*». Элементом этой трихотомии соответствуют общие объекты научного исследования: *природа – познание – культура*. Каждая из этих областей связана с остальными. Так, нейронные процессы образуют связующее звено между природой и познанием (с одной стороны, они представляют элементарные биофизические и биохимические процессы, с другой стороны, они ведут к возникновению сложных образований, которые репрезентируют внешний мир). Для областей познания и культуры связью служит язык (он базируется, с одной стороны, на когнитивных процессах, с другой стороны, он сам есть часть культуры; он образует основу, на которой строится ряд других феноменов культуры).

Каждая из этих областей представляет собой объект исследования для определенных научных дисциплин. Так области не строго отделены друг от друга, а непрерывно друг в друга переходят, их изолированное исследование возможно лишь условно. Поэтому поиск глубинных механизмов и причинно-следственных связей неизбежно требует учета примыкающих к ним областей. Как показывает схема, познание в *глубже* расположенных науках изменяет общие условия в *вышележащих* научных областях и воздействует на формы их проявления. Так, оказывается, что формы и способности человеческого познания связаны причинно-следственными отношениями со своей первоосновой, которая исследуется естественными науками; основные структурные признаки культурных феноменов предопределены, напротив, свойствами когнитивного аппарата и структурными признаками языка. Науки, расположенные на схеме *выше*, играют, со своей стороны, важную роль в сложных отношениях

различных уровней научного познания: их функция заключается в постановке общих вопросов и во вписывании полученных результатов в более широкий контекст.

Таким образом, с ростом уровня знания в гуманитарных науках исследование культуры и человеческой креативности с помощью методов когнитивных наук и нейропсихологии обещает в то же время пользу для самих этих дисциплин: культура являет *in vivo* сложные и неочевидные процессы и поведенческие стратегии. Следовательно, изучение творческих процессов, в особенности художественных форм человеческой умственной деятельности, становится важной составной частью исследования когнитивных процессов вообще, так как история наук есть также история попыток людей достичь ясного понимания не только культуры, но и форм человеческого сознания.

Начало такого междисциплинарного сотрудничества уже положено. В течение уже долгого времени со стороны тех научных дисциплин, которые традиционно занимаются изучением различных аспектов более творчески-человеческой духовной деятельности (литературоведение, искусствоведение, эстетика), наблюдается растущий интерес к когнитивным наукам и нейронауке. Имеет место и обратный интерес. Представители обеих групп сознают общую пользу такого сотрудничества. В гуманитарных науках данные нейробиологических и нейропсихологических исследований делают необходимой всеобъемлющую ревизию спекулятивных теорий, которые объясняют человеческое поведение и культуру на основании абстрактных, считающихся аксиоматическими формул. А для когнитивных наук и нейрофизиологии культурные феномены – как особенно сложные проявления интеллектуальной активности – представляют повышенный интерес, потому что от полного понимания человеческой умственной деятельности зависит и развитие самих этих естественно-научных дисциплин. Этот взаимный исследовательский интерес уже неоднократно приводил к организационному сотрудничеству между разными науками. О том, какое большое значение придается этой области исследований, говорит неполный перечень существующих на сегодняшний день научных центров и рабочих групп: Центр высших исследований в области наук о поведении (Стэнфорд, США), вместе с Исследовательским институтом Гетти: Проект «Познание, мозг и искусство»; Мэрилендский университет (США): Программа «Нейронаука и когнитивистика в искусствознании и гуманитарных науках»; Гарвардский университет (США): Семинар «Когнитивная теория и искусствознание»; Исследовательский институт им. Каца, Тель-Авивский университет (Израиль): Исследовательский проект «Когнитивная поэтика»;

Ниигатский университет (Япония): Центр нейронаучного изучения музыки (в рамках Центра передовых технологий)¹.

Имея в виду необычайные перспективы, которые связаны с новыми отраслями науки, а также стремление не отставать от международных разработок в этой области, создание в Германии подобного научного центра, осуществляющего с позиций наук о культуре такое междисциплинарное сотрудничество, было бы более чем целесообразно.

3. КРЕАТИВНОСТЬ И ПОЗНАНИЕ – ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ

Исследование креативности должно начинаться на уровне *познания* и включать в себя исследование *языка и культуры* во всех формах их проявления (ср. схематическое изображение этих отношений в графике). При этом все три уровня исследования рассматриваются как органически друг с другом связанные.

Согласно общепринятому мнению, существует тесная связь между биологическими предпосылками для возникновения сознания и разными системами обмена информацией, которые обнаруживаются в культуре в формах разной степени сложности (тексты в узком и в широком смысле) и поддаются семиотическому изучению. Главный вопрос, который встает в этой связи и будет стоять в центре фундаментальных исследований будущего, звучит так: чем отличаются внутренние (основанные на биологии, на нейронах) и внешние (не наследуемые, а только в культуре сохраняемые и передаваемые) сигнальные и информационные системы человека от других – звериных, машинных и т.д.?

То, что кажется однозначным в грубом сравнении с более простыми информационными системами, оказывается применительно к культуре человека намного сложнее. Это особенно касается вопроса о взаимосвязи сознания и культуры, их взаимодействия и возможностей трансформации. До сих пор в этой области исследовались прежде всего проблемы, которые связаны со стандартизацией языковых и текстовых (в широком

¹ Активное обсуждение этой проблематики происходит в целом ряде научных периодических изданий и на научных конференциях. Вот несколько примеров: специальный выпуск *Journal of Consciousness Studies*: «Art and the Brain» (1999); *Stanford Electronic Humanities Review*: «Bridging the Gap: Where Cognitive Science Meets Literary Criticism»; конференция *The Mind Between Biology and the Human Sciences*, Урбино. 2000.

семиотическом смысле) носителей информации, их возникновением, развитием и перцепцией/рецепцией в процессе понимания.

Каждое столетие внесло свой вклад в осмысление вопросов, интересующих нас здесь. Они рассматривались под философским, герменевтическим и – все больше – под психологическим/нейропсихологическим и когнитивно-психологическим углом зрения; в последние десятилетия все чаще объектом внимания ставятся вопросы, которые касаются уменьшенной, отклоняющейся от «нормальной», или аномальной «стандартизации» либо взаимосвязи между «нормальной» и «отклоняющейся, или аномальной стандартизацией». Именно на этом фоне и представляется целесообразным рассматривать исследовательские поля, намеченные в пункте 3.1. и следующих за ним.

3.1. КОГНИТИВНЫЕ И НЕЙРОННЫЕ ПРОЦЕССЫ КАК ОСНОВЫ КРЕАТИВНОСТИ

3.1.1 Функциональная асимметрия полушарий головного мозга

Исследователи исходят из гипотезы (подтверждаемой имеющимися на сегодня данными), что функция и характер операций, осуществляемых в разных полушариях головного мозга, существенно различны. Одно из полушарий (часто это левое)¹ обрабатывает информацию аналитически. Для него представляется характерной работа с последовательно воспринимаемыми дискретными единицами информации. Связь же с конкретными восприятиями органов чувств выражена, наоборот, явно слабо. Вместо этого наблюдается тенденция к абстрактному представлению. Левое полушарие предпочитает аналитическое вычленение признаков (сведений) для расположения их в логично построенных иерархиях. Характерны для этого полушария прежде всего действия в области обработки языковой информации. В отличие от него, в правом полушарии мозга преобладает тенденция к синтетической обработке информации (без экстрагирования признаков дискретных сведений), т.е. к распознаванию общих паттернов. Предполагается, что это полушарие оперирует

¹ Ради большей понятности текста ниже мы будем упрощенно говорить о «левом» полушарии мозга. При этом подразумевается, что в отдельных случаях (у левшей, у людей, перенесших черепно-мозговую травму в детстве, и т.д.) подобные задачи могут выполняться и правым полушарием.

цельными, одновременно представленными образами, *гештальтами*, тогда как формирование выстроенных во времени последовательностей данных имеет место в меньшей степени. Одновременно правое полушарие отличается более эффективной работой с комплексными пространственными впечатлениями (*pattern-matching*). Однозначная ориентация на конкретную ситуацию более характерна для правого полушария мозга, нежели операции с абстрактными понятиями. В отличие от левого полушария, его вербальные способности сильно ограничены, они специализируются в основном на мелодии языка, просодии и т.д.

Ученые полагают, что всякая деятельность мозга основывается на скоординированном взаимодействии обоих полушарий, причем каждое из них имеет собственную сферу ответственности. Сведения из внешнего мира, как предполагается, неоднократно передаются из одного полушария в другое и при этом перекодируются всякий раз по другим принципам, так что могут представляться в разном качестве. Взаимодействие разных областей когнитивного аппарата процесса играет, по всей видимости, ключевую роль в развитии осознанных умственных процессов. Поэтому, ввиду когнитивных особенностей человеческого мозга, всякая обработка информации связана с возникновением *новых* «текстов» – в смысле постоянно по-новому кодируемых и декодируемых посланий. Это относится, впрочем, в одинаковой степени как к первоначальному восприятию, так и к вызову сохранных сведений (воспоминанию).

3.1.2. Иконический и символический типы обработки информации

Как известно, нейронные и протекающие на их основе когнитивные процессы совершаются преимущественно с применением *иконических* в отличие от *символических* моделей (репрезентаций). При этом принцип иконического соответствия играет первостепенную роль при превербальном получении и обработке информации. Так, первичное нейронное кодирование сведений, которые получают различными органами чувств, – т.е. моделирование внешнего мира невербальными средствами – осуществляется преимущественно по иконическому принципу: конфигурация возбужденных нервных клеток представляет собой иконическое (точнее говоря, диаграмматическое) изображение определенного признака, т.е. она топологически отражает форму, конфигурацию частей и другие характерные черты объекта в определенных областях коры головного мозга (нейронные карты). Таким образом, информационный поток из внешнего мира регистрируется органами

чувств иконически и представляется затем – также иконически – на нейронных картах.

Символические же репрезентации образуют основу для вербально-логической области. Репрезентации этого вида уже не находятся в диаграмматическом отношении к появлениям внешнего мира и связаны с ними лишь опосредованно. Благодаря относительной автономии сенсорного ввода здесь гарантируется дискретность, т.е. четкое отделение символических элементов друг от друга. Творческий потенциал когнитивных операций повышается постоянным взаимодействием обоих типов обработки информации, причем каждый тип обладает собственным профилем. Так, иконические коды расширяют спектр варьирования способов репрезентации. Они более чутки к несущественным, казалось бы, признакам объектов, подлежащих репрезентации. Тем самым их информационная плотность автоматически повышается. Символический способ, в свою очередь, лучше подходит для репрезентации абстрактных признаков, таких как соотношения, соотношения соотношений и т.д., а также для образования развитых синтагматических последовательностей.

3.1.3. Типы мышления

Упомянутые выше дихотомии самым тесным образом связаны с разными типами мышления. Исследование когнитивного аппарата показало, что мышление отнюдь не ограничено вербально-логической сферой, а может происходить в разных формах. Этот феномен, очевидно, непосредственно связан с проблемой креативности в тех случаях, когда речь идет о разных формах креативности в искусстве. Гипотеза ученых состоит в том, что искусство базируется главным образом на формах мышления, связанных с восприятием, до-логических. Эти формы «мышления» филогенетически являются более старыми. Однако с развитием вербально-логического мышления они не «заменяются» им, а продолжают латентно наличествовать и сосуществовать с логическим мышлением, опирающимся на слова. Именно в процессе художественного творчества происходит перенесение центра тяжести (регрессия) к этим латентно наличествующим «мыслительным» механизмам, которые в связи с этим выходят на передний план и начинают играть доминирующую роль. По данным новейших нейропсихологических исследований этот переход доминирующей роли может рассматриваться в связи с функциональной латерализацией полушарий мозга, в соответствии с которой когнитивный аппарат человека состоит из двух интегрированных структур, моделирующих мир принципиально разным способом (ср. 3.1.1).

3.2. ТВОРЧЕСКИЕ ЯЗЫКОВЫЕ ПРОЦЕССЫ И ИХ ОСНОВА

Следующий уровень исследования креативности – это уровень *языка*, а именно – *поэтического языка*, который «специализируется» на языковых новациях. В то время как в стандартном языке креативность ограничивается комбинированием заданного лексического репертуара и относительно жестких грамматических правил (*rule-governed creativity*), то основной принцип поэтического языка состоит как раз в нарушении норм стандартного языка, а также в создании новых, привязанных к каждому конкретному тексту, правил соединения языковых элементов между собой (*rule-creating creativity*). Хотя по сравнению со стандартным поэтический язык часто расценивается как маргинальная или факультативная языковая форма, его существование доказано во всех культурах, во все времена и во всех частях света. Более того, он занимает – прежде всего в архаических культурах и в области религии и ритуала – явно центральное положение. Хотя крупные мыслители и ученые во все времена (от Аристотеля до Романа Якобсона) по поводу этой проблемы многократно выдвигали далеко идущие гипотезы, тем не менее в настоящее время нет теории, которая объясняла бы хотя бы с приблизительной полнотой и убедительностью особенности структуры и принципа функционирования поэтических текстов. Поэтому многое говорит в пользу того, что проблема поэтичности не может быть решена *изнутри* – т.е. лишь с помощью традиционно имеющегося в распоряжении ученых литературоведческого и лингвистического исследовательского инструментария. История научного изучения поэтического языка показывает, что успехи в этой области зачастую достигаются только посредством междисциплинарного подхода к объекту исследования. Так, например, использование методов лингвистики и внедрение психологической терминологии стало важным вкладом русских формалистов в исследование поэтического языка. Включение сведений из области семиотики и теории информации в 50–70-е годы XX века тоже дало изучению поэтического языка новые импульсы и привело к интересным новым выводам и уточнению прежних знаний в этой области. В последние десятилетия наблюдалось бурное развитие, прежде всего, в области когнитивных наук и нейронауки, достижения которых в исследовании *естественного языка* привели к заметному сближению этих наук с современной лингвистикой (когнитивная лингвистика, нейролингвистика). Надо полагать, что такое развитие событий окажется полезным и для исследования поэтического языка. Поэтому, исходя из

сформулированных выше соображений, предлагается сконцентрировать исследования в области креативности на материале поэтического языка вокруг следующих основных вопросов.

3.2.1. Маргинальные языковые формы и измененные состояния сознания

Анализ поэтического языка может и должен расширяться за счет сравнения с «аномальными» формами языкового поведения, которые занимают такую же «маргинальную» позицию в системе социальной коммуникации (детский язык, языковое поведение при измененных состояниях сознания и при дисфункциях мозга). Такой метод позволяет устанавливать специфические признаки поэтической языковой формы (например преобладание звуковых ассоциаций за счет ослабления семантических связей или доминирующая роль ритмических паттернов в организации текстов и т.д.). Поскольку эти структурные характеристики оказываются типичны для всех упомянутых языковых форм, можно сформулировать гипотезу, что похожие изменения в функционировании более высоких регионов мозга лежат в основе генерирования поэтических текстов. Многочисленные данные когнитивных наук и нейронауки указывают на то, что в возникновении и восприятии поэтических текстов активно участвуют когнитивные механизмы, которые оперируют с невербальными, зависящими от восприятия репрезентациями и преимущественно опираются на иконический способ обработки информации. Предполагается, что нейронную основу этой части когнитивного аппарата представляет правое полушарие головного мозга. Эту гипотезу нужно было бы проверить экспериментально.

3.2.2. Внутренняя речь

Еще один важный аспект исследования поэтического языка – это вопрос о его связи с *внутренней речью*. Этот термин русский ученый Лев Выготский ввел для обозначения той языковой формы, которая служит связующим звеном между невербальным мышлением и т.н. *внешней речью*. Сравнение внутренней речи с поэтическим языком обнаруживает отчетливое сходство этих двух форм артикуляции. Один из главных признаков внутренней речи, ее предикативность, проявляется и в поэтических текстах – например, в тенденции к применению тропов, однородных определений, односоставных предложений и т.д. Одинаково характерной для поэтических текстов и внутренней речи оказывается, далее, особая

подвижность семантики слов, слияние и сгущение значений (ср. тыняновскую *тесноту поэтического ряда*). Поэтому функция интерфейса внутренней речи, а также ее структурный изоморфизм с поэтической формой языка делают ее особенно интересной для детальных исследований. С одной стороны, она служит инструментом, чтобы выявлять на примерах свойства невербального мышления; с другой стороны, она служит материалом, на основе которого можно анализировать возникновение механизмов творческого языкового производства (метафоризация, семантическое и синтаксическое уплотнение, включение прозодических и паралингвистических средств и т. д.).

3.3. ТВОРЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ В МЕЖКУЛЬТУРНОМ СРАВНЕНИИ

Как показал нейропсихолог А.Р. Лурия в своих этнокультурно-психологических исследованиях о среднеазиатских республиках СССР, «сравнение интеллектуальной деятельности людей разных культур может дать ценную информацию о происхождении и организации интеллектуальной деятельности»¹. Поэтому в рамках этого третьего основного направления исследований должны рассматриваться процессы на уровне *культуры*, которые содержат – в переносном смысле – творческий потенциал и основываются на специфических культурных диспозициях. К этой диспозиции культуры относится прежде всего ее обычно наличествующая неоднородность. Она – не только признак определенных единых культурных традиций и систем, но находит свое самое характерное выражение в образовании национальных и региональных культурных традиций и представляет, таким образом, для изучения творческих процессов дополнительное, весьма интересное исследовательское поле. Поэтому исследования в этой области должны опираться на материал различных культур – не в последнюю очередь по методологическим причинам: включение материала разных, т.е. достаточно друг от друга удаленных культур может предохранить от опасности того, что метаописание культурных проявлений будет отстраняться исключительно моделью собственной культуры и будет выбрано в качестве не вызывающего сомнений мерила для описания любых культурных феноменов (ср. в этой связи проблематику, связанную с распространением модели латинской грамматики на языки самых разных языковых ареалов). Сравнение диспозиций разных культур позволяет, таким образом, отделять общие

¹ Лурия А.Р. Этапы пройденного пути: Научная автобиография. М., 1982. С. 47.

структурные признаки от таких, которые являются лишь случайными, или национально-специфические от универсальных конструктивных *принципов* культурных феноменов, – и оценивать их.

Для сравнения культур удобно взять, к примеру, Россию и Японию (как объект для сопоставления с индоевропейским культурным материалом). Оба культурных ареала отличаются, с одной стороны, самостоятельными семиотическими традициями (образное письмо, семиотика иконы, ср. пункт 3.3.1) и, с другой стороны, в прошлом столетии подверглись мощнейшим импульсам модернизации, которые отразились на глубинных языковых и культурных структурах (ср. пункт 3.3.2).

3.3.1. «Другие культуры – другое мышление»

Японский культурный ареал, в отличие от «западного полушария», сильнее ориентирован на образные и иконические графические техники. Производство и функционирование текстов опирается в японской культуре, по всей видимости, на те когнитивные процессы, которые в европейских культурах играют скорее маргинальную роль. Исследователи подчеркивают тенденцию к визуально-пространственным представлениям, иконически-диаграмматическим репрезентациям, оперирование цельными гештальтами, а не дискретно организованными сигнальными (информационными) последовательностями (ср. исследования Yoshihiko Ikegami). Нейропсихологические данные связывают этот вид когнитивной активности с набором функций правого полушария головного мозга. Эмпирические исследования показывают, что, например, японский язык в значительно более высокой мере опирается на активность правого полушария, чем европейские языки¹. Акцентуация правополушарного модуса обработки информации важна для выяснения вопроса о генезисе и функциональных механизмах искусства, так как и в нем преобладает иконическая, основанная на целостном моделировании качеств объекта, репрезентация.

¹ Вопрос о доминировании того или иного полушария, разумеется, всегда нужно рассматривать как относительный, имея в виду активность обоих полушарий. Ср. у Д. Линке: «Данные медицинской интроскопии все больше убеждают нас, что и говорение “про себя” связано с активацией фонологических центров. Использование систем письменности, носящих по преимуществу не фонетический характер, – например, китайской – в значительной мере осуществляется при участии центров левого полушария, ориентированных на артикуляцию». См.: *Linke D. Das Gehirn. 4. Auflage. München, 2006. S. 55.*

3.3.2. Трансформация и творческое развитие культур(ы)

Как уже было сказано, неоднородность культуры представляет собой важный конститутивный принцип для ее трансформации и творческого развития. В рамках культуры часто имеет место конфликт (скрытый или открытый) между ее центральными и периферийными областями. Даже учитывая, что это является характерным в принципе для всех культур, этот феномен дополнительно обостряется при контактах между различными национальными культурами, чем вызываются особенно динамичные процессы развития, ведущие к возникновению принципиально новых культурных феноменов и культурных констелляций. История русской культуры (в XVII–XVIII веках, во время ее «советизации» в 20–30-е годы XX столетия, в реконструктивный период перестройки) или японской культуры в XIX–XX вв. представляют яркие примеры таких трансформаций. Так, например, Япония после многовековой почти полной изоляции от внешнего мира примерно сто лет назад внезапно подверглась сверхмощному влиянию культурных традиций, которые сформировались за это время в Европе и в США. То же относится к глубоким общественным трансформациям вследствие Второй мировой войны. Если говорить о России и СССР, то в особенности «смуты революционного времени» – общественные трансформации, которые охватили страну в результате коммунистической революции, – представляют богатый наглядный материал. Ведь в антагонизме между «старой Россией» и «новой советской властью» столкнулись две не менее разные «культуры».

Такие разные процессы усвоения неавтохтонных культурных опытов, а также сопряженные с ними процессы ассимиляции привели к образованию новых, сложных по составу и неоднократно перекодированных культурных образований, чья очевидная внутренняя противоречивость провоцировала творческие процессы в широком масштабе. С исторической и культурной точки зрения это в высшей степени интересные объекты для исследования, позволяющие в почти «лабораторных» условиях выделять и изучать общие и специфические признаки, которые, в свою очередь, нужно рассматривать в соотношении с творческими процессами. Эти процессы являются, по всей видимости, причиной особой эволюционной динамики, присущей таким культурным формациям и в переломных культурных ситуациях, приводившей к сравнительно быстрым и устойчивым изменениям в культурах и обществах. Поэтому исследование механизмов взаимодействия, которые проявляют себя при контакте между разными культурами, могло бы дать интересный сравнительный

материал для выделения и систематического изучения творческой активности.

Культурология, занимающаяся русской и славянской культурами, получает здесь неповторимую возможность синтеза самых различных областей литературы и искусства, семиотики и нейропсихологии на фоне ее специфического культурного пространства. Экспериментальная культура 20-х годов XX века и связанные с ней художественно–практические исследования авангарда, литературные описания личного опыта и эксперименты поэтов–футуристов дают богатый фонд материала. Инструментарий для анализа могут предоставить, в частности, нейропсихологические работы советского исследователя мозга А.Р. Лурии, а также труды по семиотике культуры представителей московско–тартуской школы Лотмана, которые интенсивно занимались неврологическими вопросами отношений между полушариями мозга. Это имеет особое, выходящее за пределы чисто российского контекста значение потому, что многие из упомянутых здесь феноменов в силу языковых, культурных и – не в последнюю очередь – политических барьеров не всегда известны заинтересованным научным кругам в «Западном полушарии».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование того, какие когнитивные и нейронные процессы лежат в основе художественной деятельности, может осуществляться двумя способами:

1. От абстрактного к конкретному (стратегия *top-down*): сами когнитивные процессы анализируются, их воздействие на художественную деятельность прогнозируется.

2. От конкретного к абстрактному (стратегия *bottom-up*): «Готовый продукт» – художественное произведение – подвергается анализу, который позволяет сделать выводы относительно лежащих в его основе нейронных процессов.

При этом разумеется, что в идеальном случае эти два способа сочетаются друг с другом: анализ конкретного художественного произведения позволяет строить гипотезы, которые могут быть проверены на второй фазе при помощи теоретических моделей или эмпирических наблюдений художественной деятельности. Или же наоборот: на первом этапе анализируются когнитивные процессы в общем случае, а валидность результатов проверяется на материале отдельных художественных произведений. В обоих случаях оказываются наиболее продуктивными те подходы,

которые предполагают междисциплинарную скоординированную работу специалистов из когнитивных наук, нейрофизиологии и гуманитарных наук.

Детлеф Линке – исследователь мозга и профессор клинической нейрофизиологии Боннского университета – убежден в том, «что дальнейшая эволюция человека зависит в значительной мере от того, как он будет находить новые паттерны взаимодействия полушарий головного мозга» (Linke: 59)¹. Этот тезис может служить девизом и мотивацией для междисциплинарного подхода к вопросам человеческой креативности и формирования сознания.

Перевод с немецкого К.А. Левинсона

¹ Linke D. Ibid. S. 59.

В.С. Жидков

ИСКУССТВО В СОЦИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: СИСТЕМНО-РЫНОЧНЫЙ ВЗГЛЯД

Вообще говоря, рынок – это саморегулирующаяся система, в которой взаимоотношения между подсистемами (и субъектами рыночных взаимоотношений) складываются на основе спроса и предложения. Вместе с тем, как показывает практика, общество в лице своих институтов, как правило, вмешивается в рыночные процессы, оказывает на них целенаправленное воздействие. Основанием для такого вмешательства являются представления о неодинаковой социальной значимости различных потребностей и их носителей – субъектов рыночных отношений. Подобная значимость определяется на основе соответствующих критериев, по поводу которых обычно становится необходимым достигнуть общественного согласия.

С системной точки зрения, рынок – это совокупность взаимодействующих между собой подсистем: производителей товаров или услуг – их распространителей – самих товаров или услуг, позиционированных на рынке – их потребителей с присущей им совокупностью неких потребностей – и социальных институтов (идеологических, юридических и экономических), регулирующих взаимоотношения субъектов рыночной деятельности.

Как известно, системный подход предполагает анализ деятельности и характера взаимодействия всех субъектов рыночных отношений (всех подсистем): производителей художественных ценностей и услуг, организаций, позиционирующих их на рынке, институтов распространения (формирования аудитории, изучения потребностей и поведения потребителей), социальных институтов, регулирующих художественную жизнь с идеологической, юридической и экономической точек зрения, а также оценивающих результаты творчества (выносящих критические

суждения и раздающих различные знаки поощрения – почетные звания и премии). Важнейшим аспектом анализа должны стать и взаимоотношения системы художественной культуры с окружающей средой, с социумом.

Понятно, что подобная многоаспектная задача требует, как минимум, специального монографического исследования и, видимо, не одного. Поэтому в рамках настоящей статьи ограничимся предварительным анализом взаимоотношений в рыночном пространстве художественных ценностей, услуг и их потребителей.

Характерно, что рынок художественных ценностей и услуг как инструмент регулирования взаимоотношений их производителей и их потребителей имеет свою специфику. Прежде всего следует отметить, что к товарам и услугам, функционирующим на таком рынке, присуще ярко выраженное иерархическое отношение со стороны общества, которое считает приоритетными художественные ценности, удовлетворяющие одни культурные потребности населения, и относится нейтрально или даже отрицательно к художественным ценностям, ориентированным на удовлетворение других художественных (а может быть, и не художественных) потребностей населения. Такие предпочтения проявляются в политике, регулирующей номенклатуру художественных ценностей и услуг не только на стадии их производства, но и в процессе реализации на рынке. Таким образом, через свои институты общество вмешивается во взаимоотношения субъектов на рынке искусства, с помощью соответствующих механизмов (юридических, экономических и др.), поощряя производство и потребление приоритетных ценностей и услуг и сохраняя нейтралитет или даже затрудняя и запрещая функционирование на рынке неодобряемых художественных ценностей.

Психологи утверждают, что в основе любого поведенческого акта лежит некая потребность, которую с помощью этого акта человек удовлетворяет. По-видимому, подобный подход следует использовать для уяснения поведения субъектов на рынке художественных ценностей и услуг.

СУБЪЕКТЫ РЫНОЧНЫХ ОТНОШЕНИЙ И ИХ ИНТЕРЕСЫ

Как уже было сказано, художественная жизнь складывается главным образом из взаимодействия тех, кто создает художественные ценности, тем самым внося некий вклад в формирование и развитие своего вида искусства (для простоты мы выносим за скобки деятелей рынка, стоящих между производителями и потребителями), и тех, кто является потребителем

функционирующих на рынке художественных произведений и услуг. Это взаимодействие осуществляется в контексте накопленного обществом духовного багажа, включающего в себя художественную культуру, созданную предшествующими поколениями, а также представителями других стран и народов. Другими словами, можно говорить о том, что в сфере художественной жизни функционируют, взаимодействуют различные субъекты, имеющие, как можно предположить, свои, не обязательно сопадающие интересы.

Самый общий подход к этой проблеме позволяет выделить три субъекта художественной жизни, каждому из которых присущи собственные представления о должном ее состоянии. Это – создатели художественных ценностей (художники) и их потребители (население), о них уже шла речь выше. Третьим и очень влиятельным субъектом художественной жизни является общество (представленное различными общественными структурами), интересы которого (в том числе реализующиеся в поведении людей в поле культуры) нуждаются в специальном рассмотрении. В частности, примером таких структур могут служить творческие союзы и ассоциации, объединяющие в своих рядах представителей соответствующих творческих профессий с общими культурными интересами. Обычно такие объединения располагают некоторыми ресурсами для того, чтобы более или менее заметно влиять на сферу производства тех или иных художественных ценностей или услуг. Есть и четвертый, стоящий особняком, субъект – государство, представляющее собой инстанцию, призванную интегрировать, согласовывать интересы первых трех субъектов художественной жизни, но зачастую имеющее и собственные интересы.

Стало быть, каждый из названных субъектов может иметь в сфере художественной жизни свои интересы, из которых вытекают цели, и на их основе формируются приоритеты и ставятся соответствующие задачи, т.е. каждый субъект – осознанно или бессознательно – формирует и реализует собственную культурную политику. Это – макровзгляд на проблему. Но можно сойти и на микроуровень, и тогда становится возможным разговор о культурной политике, осуществляемой отдельным субъектом, отдельной личностью. Так, человек, приобретающий на художественном рынке некий предмет или услугу, тем самым осуществляет собственную культурную политику, поддерживая конкретного производителя. Еще сильнее это отражается в деятельности проводивших тоже свою собственную и весьма отчетливую культурную политику широко известных русских меценатов XIX – начала XX века, благодаря чьей финансовой поддержке мы сегодня имеем богатейшие художественные собрания и чья роль весьма значительна, в частности, в истории сценического искусства и кинематографа.

Субъектами художественной жизни являются любые группы людей, объединенные общими эстетическими интересами. Это могут быть профессиональные, национальные, конфессиональные и иные группы, которые можно трактовать как субкультурные формирования. Такие группы обычно располагают собственными средствами, предоставляющими возможность влиять на художественную жизнь (производство и потребление художественных ценностей и услуг). Кроме того, члены таких групп могут поддерживать определенные художественные акции, например, приобретая билеты на сценические зрелища или художественные экспозиции.

Все перечисленные субъекты художественной жизни (естественно, за исключением государства) являются составными частями понятия «население». А с другой стороны, они в своей совокупности образуют то, что можно назвать «обществом». И это заставляет нас внимательно разобраться в сходстве и различиях «общества» и «населения» как субъектов культурной политики.

Очевидно, что *под культурными интересами населения следует понимать реальную совокупность интересов в этой сфере представителей всех субкультур, социальных групп и отдельных индивидуумов, проживающих на данной территории и в какой-то мере приобщенных к художественной жизни.* (При этом следует иметь в виду, что преобладающую часть населения, чьи художественные потребности покрываются телевидением и другими видами домашнего потребления художественной культуры, мы выносим за скобки. Стало быть, наши рассуждения актуальны применительно лишь к внедомашнему поведению людей на рынке художественной культуры.) А поскольку ответ на вопрос о потреблении художественных ценностей и услуг напрямую связан с развитием художественной инфраструктуры, то, рассуждая о культурных потребностях населения, мы всегда должны увязывать это понятие с фактами экономической географии.

Некоторые из таких интересов, в частности интересы различных общественных структур (ассоциаций, землячеств, клубов по интересам и т.д.), бывают осознанными и декларируются в соответствующих документах – уставах, положениях и др. Чаще всего такие общественные структуры имеют более или менее ясные представления о механизмах реализации декларированных культурных целей и располагают для этого соответствующими ресурсами. В то же время культурные интересы неструктурированных, организационно не объединенных общественных слоев могут до конца и не осознаваться, а потому и не иметь отчетливой формулировки. Но тем не менее и такие культурные интересы так или

иначе реализуются в поведении людей, а потому нуждаются в исследовании и последующем их учете при формировании и осуществлении государственной культурной политики.

Несколько упрощая ситуацию и опираясь на концепцию интересов, можно попытаться построить упрощенную универсальную модель спроса на предметы и услуги художественной культуры. С этой целью в системе декартовых координат по оси ординат будем откладывать параметр готовности (способности, эстетической компетентности) потребителей воспринимать произведения определенного вида искусства, а по оси абсцисс – размер аудитории, обладающей такими качественными параметрами (правда, трудно поддающимся количественной оценке). Социологический инструментарий, хотя и довольно грубый, для получения такой информации уже разработан. Существует возможность связать успех или неудачу функционирования на рынке какого-либо факта искусства с таким параметром, как эстетическая подготовленность (эстетическая компетентность) аудитории. Именно этот последний параметр характеризует владение аудиторией языком не просто данного вида искусства, но языком, на котором общается со своей аудиторией автор именно данного произведения. И очевидно, что язык этот может быть простым, общепонятным, выражающим достаточно незатейливые смыслы, доходчиво рассказывающим более или менее захватывающую историю, а может быть и сложным, «авторским» (в смысле не общепринятым, но придуманным самим художником), индивидуальным, с помощью которого художник выражает свои философские размышления о жизни. И такой язык обычно понятен только весьма подготовленной аудитории.

Как уже было сказано, предлагаемая модель весьма упрощенная. Потому что кроме прямого попадания произведения в «свою» аудиторию, представители которой владеют художественным языком автора далеко в неодинаковой степени, существует и еще какая-то часть аудитории, воспринимающая произведение по-своему, часто неадекватно, вплоть до противоположности авторскому замыслу, который и сам автор не всегда адекватно осознает. Вот такая путаница! Которую никак не загнать в рациональную модель.

Из самых умозрительных рассуждений, подкрепленных результатами некоторых социологических исследований, очевидно, что людей, слабо подготовленных к восприятию фактов искусства, значительно больше, чем тонких его знатоков и ценителей. При этом важно отметить, что реальная аудитория любого вида искусства по параметру эстетической компетентности ни на какие группы не подразделяется,

но представляет собой континуум – плавный переход от слабо приобщенных зрителей к высоко подготовленным экспертам. Получается пирамида. А структурированием аудитории, которой не существует в природе, занимается исследователь, исходя из специфики решаемой им задачи.

Так, например, П. Бурдые в своей книге «Рынок символической продукции»¹ вводит два понятия – «поле ограниченного производства» и «поле массового производства». В первое «поле» попадает художественная продукция, адресованная эстетически подготовленной (в какой мере?) аудитории, во второе – аудитории неподготовленной (опять не ясно, насколько). Как теоретическая абстракция, как самая общая реакция исследователя на дифференциацию аудитории искусства подобное, хотя и весьма грубое, ее членение может быть полезным. Но как с ним работать? Где кончается одно «поле» и начинается другое? Тем более что есть подозрение, что эти «поля» в реальности не имеют четких границ и скорее всего перекрываются. Очевидно, что как рабочий инструмент модель П. Бурдые не может быть использована. Она не учитывает непрерывности социальных процессов, с которыми мы имеем дело на практике. Преодолеть этот недостаток модели П. Бурдые позволяет предложенная выше пирамидальная модель.

Почему пирамидальная? А потому, что слабо эстетически подготовленные персонажи в аудитории любого вида искусства преобладают. Они составляют широкое основание пирамиды. А выше, по мере приближения к вершине, число знатоков искусства уменьшается вплоть до самой вершины, где располагаются считанные высокоталантливые знатоки искусства. (Вспомним при этом, что объективных оценок в искусстве не существует.) Таким образом, пирамидальная модель отражает непрерывность реальной эстетической подготовленности аудитории любого вида искусства – от нулевого до самого высшего уровня.

Очевидно, что претензии этих разноподготовленных потребителей к эстетическому и иным качествам художественной продукции оказываются существенно различными. Что позволяет исследователю – в соответствии с решаемой им задачей – сформулировать соответствующие критерии и перейти к построению типологии аудитории – по показателю эстетической компетентности ее представителей. Для этого пирамидальную модель следует поделить горизонтальными линиями на условные слои-группы. Это и будут, если угодно, «поля» П. Бурдые, только не раз

¹ Бурдые П. Отношение между полем ограниченного производства и полем массового производства // Вопросы социологии. 1993. № 1/2.

и навсегда фиксированные в нечетких границах, но учитывающие непрерывность изучаемого процесса и специфику исследовательской задачи.

Такая модель кроме других удобств для исследовательских рассуждений позволяет дать сравнительно внятное определение часто употребляемого термина «массовая культура» («массовое искусство»).

В недавние советские времена этот термин был сильно идеологизирован. Например, изданный на излете советизма (в 1989 году) словарь «Эстетика» трактует термин «массовая культура» так: «Это культура, лишенная глубокого духовного содержания и рассчитанная на примитивные вкусы»¹. Понятно, что такая культура, по мнению авторов «Словаря», была присуща только нехорошему буржуазному обществу.

Совсем запутывает дело «Словарь культуры XX века», предлагающий такое, не очень операциональное определение: «Массовая культура – это семиотический образ реальности»². Что с ним делать – непонятно.

Более осмысленно относится к содержанию этого термина «Социологический энциклопедический словарь», изданный в 1998 году. Он дает две более внятные трактовки этого термина. Во-первых, это «вид культуры современного индустриального общества, характеризующийся производством культурных ценностей, рассчитанных на массовое потребление и распространяемых средствами массовой информации».

Второе значение этого термина звучит так: это «вид культуры, характеризующийся ориентацией на усредненный массовый вкус, стандартизацией формы, содержания, расчетом на коммерческий успех»³. Такое определение вполне вписывается в наши рассуждения о рынке художественной культуры, хотя и нуждается в уточнении применительно к рыночным условиям. Можно предложить такое операциональное определение: *массовая культура – это такие факты искусства (и их производители), которые способны выживать в рыночных условиях без посторонней материальной помощи*. Другими словами, все дело в размерах потенциальной аудитории – она должна оказаться достаточной для выживания соответствующего вида художественной деятельности. Очевидно, что для разных видов искусства, а также в различных регионах размеры

¹ Эстетика. Словарь. М., 1989. С. 168.

² Руднев В. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 1997.
Цит. по: Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003. С. 287.

³ Социологический энциклопедический словарь. М., 1998. С. 152–153.

необходимой для этого аудитории будут различными. Эти различия будут порождать и размер затрат на производство соответствующей художественной продукции. То есть горизонтальная линия на пирамидальной модели спроса, отделяющая массовую аудиторию от аудитории немассовой (в том числе и от элитарной, которая сосредоточена у вершины пирамиды), окажется на различной высоте. Художественная продукция, адресованная массовой аудитории (под чертой), будет самокупаемой и даже сможет приносить прибыль. Производство же и реализация продукции, адресованная аудитории, расположенной в нашей модели над чертой, потребует внешней финансовой поддержки. И чем более элитарна аудитория, тем она уже и, стало быть, тем более значительная поддержка потребует для производства и реализации адресованного ей художественного продукта.

А как же нам через рыночные механизмы обеспечить предложение художественных ценностей и услуг, адекватных реальному спросу? Обратимся опять к пирамидальной модели. Только в этом случае по оси ординат нам придется откладывать уровень таланта, мастерства, способностей создателей художественных ценностей. Правда, как измерять этот показатель, пока не ясно. Видимо, единственный выход из этой ситуации – экспертные оценки, при всех их субъективных недостатках. Однако и в этом случае очевидно, что неталантливых людей, в том числе и «холодных сапожников», мастеровито владеющих профессией, но лишенных художнического дара, значительно больше, чем людей талантливых и, тем более, гениальных, как правило, сильно опережающих художественный вкус большинства своих современников. И здесь горизонтальная черта на пирамидальной модели отделит создателей художественных ценностей, ориентированных на массовый художественный вкус, – а их большинство, все они располагаются под чертой, – от тех художников, чье творчество опережает массовый художественный вкус. Поэтому результаты их труда (их художественные послания) обычно непонятны для большинства их современников и потому создатели подобных ценностей не могут выжить в рыночных условиях без материальной поддержки со стороны – государства, спонсоров или меценатов. Именно для поддержки таких художников и нужна государственная культурная политика, она должна быть ориентированной на будущее. Что, однако, не всегда очевидно органам управления. Так что из дилеммы «художник и общество» можно сделать универсальный вывод: *рынок – это эффективный инструмент, обеспечивающий безбедную, а часто и весьма богатую жизнь умелому профессионалу-ремесленнику и обрекающий на материальные трудности талантливого художника.*

Усугубляющаяся с течением времени дифференциация культурных потребностей населения, существенно усложняя задачи управления культурным процессом, в то же время представляет собой несомненное благо. Потому что есть достаточные основания полагать, что зрелость общества, уровень его развития может характеризоваться разнообразием его культурной структуры, т.е. количеством и качеством культурных интересов составляющих его формализованных и неформализованных социальных структур, понимая под последними – в пределе – интересы в этой сфере каждой отдельной личности. Второй характеристикой общества, связанной с первой, является оценка возможности удовлетворить весь спектр наличествующих в нем культурных потребностей.

В противоположность сказанному, **общественные** интересы в сфере художественной культуры не могут трактоваться лишь как сумма культурных интересов составляющих это общество слоев и групп. Потому что при таком суммировании возникает системный эффект эмерджентности, означающий появление нового качества, отсутствующего в слагаемых величинах.

Действительно, интересы, в том числе и культурные, любого индивидуального субъекта в нормальном случае вполне эгоистичны, ибо вытекают из его конкретных потребностей, связанных именно с его жизнедеятельностью. Эти потребности могут иметь текущий, сиюминутный характер, но могут быть ориентированными и на более или менее отдаленную перспективу, однако не выходящую за пределы гипотетических сроков индивидуальной жизни. Поэтому чаще всего, что естественно, в жизни человека именно сиюминутные потребности доминируют, отодвигая «на потом» потребности перспективные, особенно в условиях дефицита ресурсов. Следовательно, перспективные, стратегические проблемы культуры нуждаются в защите со стороны какого-либо субъекта художественной жизни. А таким субъектом является общество в его различных срезах – местном (жители данного населенного пункта), региональном, национально-территориальном и общегосударственном (федеральном).

Кроме перспективных потребностей, связанных с культурной жизнедеятельностью современников, которые, быть может, правильнее назвать среднесрочными, существуют и долгосрочные общественные потребности. Они реализуются в творческих поисках и экспериментах наиболее одаренных художников. Речь здесь идет о творческой деятельности, потребитель результатов которой среди современников единичен (вершина пирамиды спроса) и будет более или менее массовым в последующих поколениях. Ведь история искусства дает множество примеров того, что чем

талантливей (или даже гениальней) художник, тем сильнее его творчество отрывается от современной ему нормы художественного вкуса. Поэтому такой гений чаще всего не узнается современниками, его творчество получает признание лишь у последующих поколений публики. Ибо норма художественного вкуса с течением времени неуклонно растет.

Но о художественных интересах этих, еще не вышедших на историческую арену (на поле художественной жизни), поколений нужно позаботиться уже сейчас. Стало быть, в каждый момент времени нужно поддерживать этого оторвавшегося от современников художника, творящего завтрашнее искусство. А это весьма непростая задача, потому что часто такой художник похож на шарлатана, не соблюдающего устоявшиеся правила творческой деятельности (вспомним историю живописи начиная с импрессионистов).

Ходатаем, защищающим интересы будущих поколений, может быть любой субъект художественной жизни, но обязан лишь один – тот, которого мы назвали «обществом». Только общество обязано отщипнуть от общественного пирога, предназначенного для поддержания культурной жизни, соответствующую толику и употребить ее на эти не понятные большинству современников цели – материальную поддержку сомнительных для современников творцов. Другими словами, интересы общества как субъекта художественной жизни лежат преимущественно в сфере развития искусства. Однако это вовсе не означает, что в сфере общественных интересов не включаются и проблемы текущего функционирования художественной культуры – производство художественных ценностей и услуг и удовлетворение с их помощью текущих культурных потребностей населения.

Теперь обратимся к интересам **художников** – создателей художественных ценностей и услуг. Их интересы в обсуждаемой сфере имеют сложную структуру: на одном полюсе они тяготеют к интересам общественным (художник, не озабоченный признанием современников и ориентированный преимущественно на самовыражение и творческие поиски), а на другом – к интересам массового потребителя художественных ценностей и услуг (художник, взыскующий признания современников как в морально-престижном, так и в материальном плане). Но в полной мере интересы художников не тождественны ни культурным запросам населения, ни таковым интересам общества. Добавим, что интересы художников могут заявляться, декларироваться как некими формальными структурами (творческими союзами и ассоциациями), так могут иметь и индивидуальный характер (ведь художник – это индивидуалист по определению), не отраженный в каких-либо декларациях.

В свете сказанного может показаться, что общественные интересы совпадают с интересами **государственными**. Это далеко не так.

Казалось бы, государство как структура, обеспечивающая управление общественной жизнью, существует именно для того, чтобы создавать условия для надлежащего функционирования всех сторон общественной жизни, включая и сферу жизни художественной. Действительно, это так, но только в теории. А на практике мы знаем достаточно много примеров того, когда некое лицо или группа лиц, тем или иным образом оказавшись во главе государства, самонадеянно брались решать, в чем именно состоят общественные интересы в различных сферах жизнедеятельности, и тем самым пытались навязывать обществу собственные представления о должном (которые обычно сводились к стремлению как можно дольше удержаться у власти). Таким образом, как показывает социальная практика, интересы государства и общественные интересы могут расходиться, причем порой достаточно резко. Что же касается полного совпадения интересов, то это возможно только в теории как некий мыслимый идеал, на практике недостижимый. Потому что в любом, даже самом демократическом государстве существует бюрократия, т.е. чиновники, чьи интересы не совпадают со служением обществу и поэтому они позволяют себе играть собственную игру. Проблема, следовательно, состоит в том, как сконструировать такую пирамиду управленческих органов в сфере культуры, которая обеспечила бы максимально возможное – при данных политических и социально-экономических условиях – согласование художественных интересов населения, художников и общества. Эта особая роль государства базируется на специфике ресурсов, которыми оно располагает.

Как известно, всякое управление – это реализация некоей культурной политики через воздействие на управляемые объекты с помощью использования тех или иных ресурсов – материальных, финансовых, кадровых и информационных. Но если любой другой субъект художественной жизни расходует на осуществление собственной культурной политики собственные же ресурсы, т.е. средства, принадлежащие конкретному индивиду или общественной структуре, то государство осуществляет свою политику в этой сфере за счет средств государственного бюджета. А этот последний создается трудом всех работающих членов общества. Именно поэтому государство (а это не более чем совокупность избираемых и назначаемых чиновников) обязано стоять «над схваткой», учитывать и согласовывать интересы всех субъектов художественной жизни (всех налогоплательщиков) и ни в коем случае не становится на позиции той или иной партии. Другими словами, в сфере

художественной жизни государство обязано всегда оставаться инстанцией, озабоченной поддержанием культурного плюрализма, который только и может обеспечить максимальное удовлетворение культурных интересов и художественных потребностей всех субкультур, социально значимых групп и слоев общества.

Итак, развеяв интересы трех основных субъектов художественной жизни, посмотрим, в чем же реально они состоят.

Население – заинтересовано в том, чтобы были обеспечены максимально благоприятные условия для удовлетворения имеющихся у него художественных запросов. При этом вовсе не важно, как оценивают состояние сложившегося массового художественного спроса (или – что то же самое – уровня эстетической компетентности, характеризующего средний уровень культурного развития населения) специалисты-эксперты. Но, как это было показано на пирамидальной модели художественного спроса, население – это совокупность очень разных людей. Существующая, сложившаяся структура массового художественного спроса (расположенная под чертой на нашей пирамидальной модели) – это объективная социальная реальность, и даже, по мнению экспертов, не очень высокие художественные потребности прекрасно удовлетворяются с помощью рынка художественных ценностей и услуг. А дело государства регулировать этот рынок и прежде всего с точки зрения номенклатуры представленных на нем художественных ценностей и услуг. Население с более высокой эстетической компетентностью (а эти люди являются залогом развития художественной жизни) нуждаются в поддержке – им нужно обеспечить более простой и дешевый доступ к художественным ценностям, не пользующимся успехом у подавляющего большинства населения. Художественная элита – и производители, и потребители – нуждаются (и имеют на то социально оправданное право!) в государственной поддержке.

Итак, население хочет удовлетворять свои художественные потребности. Что из этого следует? Очень важный вывод: всякий субъект удовлетворяет собственные потребности, в том числе и в сфере художественной культуры, только за свой счет. А если этот «счет» у эстетически компетентного населения недостаточен, но потребление соответствующих ценностей социально необходимо для развития художественной жизни, то такому населению нужно создать условия, в которых оно могло бы за свой счет «заказывать музыку». Массовый художественный вкус обслуживает (под присмотром государства) рынок художественных ценностей, немассовое потребление произведений искусства обеспечивает тоже рынок, поддержанный государственными дотациями для того, чтобы цены на

нем были «по карману» не очень богатой немассовой аудитории. То есть рынок является тем самым социальным механизмом (инструментом), который позволяет наиболее эффективно реализовать названную цель культурной деятельности – удовлетворять весь спектр художественных потребностей населения.

Но интересы населения в сфере художественной культуры сказанным не исчерпываются. Так, нередко представители населения, наиболее приобщенные к художественной культуре, заинтересованы в том, чтобы не просто удовлетворять, но и совершенствовать свои культурные потребности, восходя на более высокий уровень компетентности в соответствующем виде искусства. Эти люди склонны не просто получать удовольствие от общения с художественными ценностями (гедонистическая функция искусства), но готовы и к духовной работе, к приложению необходимых усилий для постижения нового для них художественного языка или новой проблематики. Понятно, что за удовлетворение этой потребности надобно заплатить. Правда, люди с подобной ориентацией не составляют большинства среди приобщенных к тому или иному виду искусства. Так что их взнос заведомо окажется не очень значительным. Но из этой трудности есть выход.

Система управления (государство) должна в этом случае создать надлежащие условия для того, чтобы такие люди имели возможность удовлетворять потребность в общении с «трудным» для восприятия искусством. Очевидно, что наилучшим образом эту цель культурной деятельности реализует все тот же рынок художественных ценностей и услуг, но только рынок регулируемый, причем таким образом, чтобы в номенклатуре циркулирующих на нем ценностей наличествовали и произведения, реализующие подобные функции. А для этого потребление подобных ценностей должно дотироваться государством.

Но и это еще не все. Понятно, что существует некая часть населения, осознающая благотворность воздействия искусства на личность, а потому готовая приложить определенные усилия для того, чтобы воспитывать пока еще отсутствующие потребности в общении с каким-либо видом искусства. Здесь речь может идти и о самовоспитании людей взрослых, но чаще всего эта потребность реализуется в поведении родителей, иногда даже насильственно приобщающих своих детей к искусству, тем самым наверстывая упущенные ими самими возможности.

Как и в предыдущих случаях, удовлетворение этой потребности оплачивает заинтересованный субъект. Правда, как мы это увидим из дальнейших рассуждений, этот субъект (население) не будет единственным плательщиком, обеспечивающим достижение этой цели культурной

жизни. Социальным инструментом, позволяющим наиболее эффективно воспитывать у населения пока еще отсутствующие потребности в общении с художественной культурой, в какой-то мере является уже упоминавшийся регулируемый рынок художественных ценностей и услуг. Но роль его в этом случае не слишком велика. Главным инструментом достижения этой цели являются целевые программы эстетического (художественного) воспитания. Такие программы могут быть государственными, общественными, поддерживаемыми спонсорами или меценатами – в зависимости от источников ресурсов. Такие программы могут быть более или менее широкими по поставленным задачам или своим масштабам – региональными, республиканскими и т.д., могут быть обращены к определенным группам населения. Но главный адресат подобных программ – дети и юношество.

Общество как субъект культурной жизни может выступать на различных уровнях – от совокупности людей, живущих в конкретном населенном пункте или на локально очерченной территории, от группы людей, объединенных определенными культурными интересами, – до населения регионов или республик, до представителей соответствующей национальной культуры, общественных организаций республиканского или федерального масштаба.

Ясно, что на каждом уровне общественные интересы в сфере культуры будут различными, в каких-то конкретных проявлениях даже противостоящими. Но здесь нет места для анализа подобного феномена. А потому ограничимся выделением того общего, что присуще общественным интересам, рассматриваемым на любом уровне. Другое дело, что проявляться и реализовываться они будут в зависимости от масштаба общественной структуры, являющейся субъектом конкретных интересов.

Итак, общество заинтересовано в том, чтобы как можно больше его граждан приобщались к художественной культуре, чтобы аудитория любого вида искусства достигала максимальных для данных условий размеров, чтобы люди, прежде проводившие свой досуг за пределами сферы художественной культуры, уделяли какое-то время общению с искусством. Переходя к уже использованной выше терминологии, можно так сформулировать рассмотренный выше общественный интерес в сфере художественной культуры: общество заинтересовано в воспитании культурных потребностей у населения. Следуя принятой здесь логике, отметим: за реализацию этого интереса, этой потребности общество обязано платить из своего (общественного) кармана. А как мы выяснили ранее, этот карман может быть в полном смысле этого слова общественным (ресурсы общественных организаций), либо государственным (госбюджет). Таким

образом, мы нашли партнера той части населения, которая проявляет интерес к воспитанию культурных потребностей – плательщиков за реализацию этой цели культурной деятельности стало два. А об инструменте реализации этой цели было уже сказано ранее.

Следующий (в перечислении, но не по значимости) общественный интерес в сфере культуры – повышение как общей культуры населения, так и эстетической компетентности той его части, которая уже в той или иной мере приобщена к художественной жизни, т.е. здесь речь идет о совершенствовании культурных потребностей. Таким образом, и здесь появляется партнер, соплательщик у той части населения, которая готова платить за реализацию этой цели художественной деятельности. А социальным инструментом ее достижения, как уже было сказано, является регулируемый рынок художественных ценностей и услуг. Стало быть, общественные и государственные ресурсы как раз и понадобятся для проведения регулирующего воздействия на этот рынок в желательном направлении.

Есть и еще один очень важный общественный интерес в сфере художественной культуры. Это – заинтересованность в беспрепятственном развитии этой сферы, всех ее подсистем, причем в значительной мере независимо от сегодняшнего реального спроса на художественные продукты, реализующие эту цель художественной деятельности. Речь здесь идет об общественной заинтересованности в поддержке творческих поисков гениального (или не очень гениального) художника. Современникам, как правило, знать этого не дано. А кто-то из таких художников, может быть, будет признан потомками гением, и он даст новые импульсы к обновлению и развитию соответствующего вида искусства.

А это значит, что общество должно выделять какую-то часть ресурсов, предназначенных для финансирования художественной жизни, и на эти цели, хотя созданные действительно гениальными художниками произведения скорее всего будут удовлетворять художественные потребности только грядущих поколений. А из современников соучаствовать в творческих поисках таких художников, превосходящих массовый художественный вкус, смогут лишь считанные представители аудитории, расположенные на нашей пирамидальной модели в районе ее вершины. А может быть, потраченные средства пропадут без видимого эффекта, потому что гений, сильно опередивший свое время, очень похож на шарлатана, эпатажирующего своих современников. Они могут настолько нарушать существующие правила и нормы творчества, что современники порой выводят созданные ими произведения за рамки искусства. Но чтобы не

проглядеть гения, придется потратиться и на шарлатанов. Именно в этом и состоит, как представляется, общественный интерес. Инструментом, реализующим эту цель художественной деятельности, является Меценат. Он может иметь индивидуальное лицо, как тот легендарный римлянин, который дал этому инструменту свое имя, но может быть и групповым (общественным). Ну и, естественно, в качестве Мецената может и должно выступать государство.

Теперь нам нужно разобраться с интересами третьего субъекта культурной жизни – **художника**. Его положение на рынке художественных ценностей и услуг особое – он их производит, а потому сам не является плательщиком, если иметь в виду не духовные, но только материальные затраты. Но поскольку он – неременный участник рыночных отношений, то и его интересы должны быть включены в систему общих интересов субъектов рассматриваемого вида деятельности. (Очевидно, что между художником – производителем художественных ценностей и услуг – и их потребителем всегда существует **продавец**, преследующий свои, обычно чисто экономические, интересы. Но они в контексте наших рассуждений не требуют подробного анализа.)

Итак, художники, с одной стороны, в самовыражении в процессе своего творчества и тем самым некоторые из них, наиболее талантливые, участвуют в реализации целей художественной деятельности в целом, которую мы назвали художественно-образным развитием искусства. С другой же стороны, они могут искать признания у своих современников, прижизненной славы, включая экономический эквивалент такого признания. В первом случае художнику может помочь Меценат. Достижению второй цели, особенно в той ее части, которая связана с экономическим эквивалентом признания, способствует рынок художественных ценностей и услуг. Естественно, что в реальной жизни мы, как правило, имеем дело со случаями, лежащими на шкале где-то между этими двумя полюсами. То есть реальные интересы художников обычно включают в себя в некоей пропорции обе названные цели.

Проведенный смотр интересов субъектов художественной жизни позволяет сделать важные для дальнейших рассуждений выводы:

- интересы субъектов художественной деятельности есть не что иное, как цели этой деятельности;
- некоторые интересы населения и общества, а также художников и общества совпадают;
- за реализацию соответствующих целей художественной деятельности должен расплачиваться своими ресурсами тот субъект, который в них заинтересован.

Учитывая эти выводы, сведем результаты проведенного анализа в таблицу.

Интересы субъектов художественной жизни (цели художественной деятельности)	Заинтересованные в соответствующих целях субъекты (кто оплачивает достижение цели)	Социальные механизмы, реализующие соответствующую цель
Удовлетворение существующих культурных потребностей населения	Население	Рынок
Совершенствование культурных потребностей населения	Общество (население) ¹	Регулируемый рынок
Воспитание культурных потребностей населения	Общество (население)	Целевые программы
Художественно-образное развитие искусства	Общество (художники) ²	Меценат

Из проведенного анализа вытекает важнейший вывод: *рынок художественных ценностей и услуг вовсе не антагонист, не душитель художественной культуры, как его иногда трактуют не очень компетентные оппоненты. Он всего лишь инструмент, который нужно грамотно использовать, но только для решения присущих ему задач.* Так же, как не подобает забивать гвозди микроскопом или с помощью молотка и зубила ремонтировать хронометр, точно так же нельзя с помощью рынка пытаться решать важнейшие и сложнейшие культурные задачи – приобщение населения к художественной культуре и развитие сферы искусства. Рынок для этого не годится, для этого существуют иные социальные инструменты. Так что в дальнейшем будем иметь в виду, что задачи, решаемые с помощью рынка, – это удовлетворение сложившихся культурных потребностей населения («Сделайте нам красиво!») и их совершенствование. И это все!

¹ В скобках указаны субъекты, являющиеся неосновными плательщиками за достижение данной цели.

² Художники здесь упомянуты лишь как субъекты, заинтересованные в достижении данной цели, но они за нее, естественно, не платят. Интересы художников, связанные с материально-престижными факторами, вошли в таблицу в неявном виде – как ориентация на удовлетворение существующих культурных потребностей населения, что решается рынком художественных ценностей и услуг через платежеспособный спрос населения.

СПЕЦИФИКА РЫНКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ И УСЛУГ

Представление покупателя о значимости для него художественных ценностей или услуг определяются не только, а может быть, и не столько их объективными параметрами – размерами, количеством использованных исходных материалов, потраченным временем и т.д., здесь главную роль играют материальные соображения, а также престижно-эстетические установки, в какой-то мере связанные с эстетической подготовленностью (эстетической компетентностью) потребителя. Другими словами, очень важна способность человека более или менее адекватно воспринимать факты искусства (его позиция на предложенной нами пирамидальной модели), а также его установки, сформированные обществом (образование, профессия и т.д.) и отдельными авторитетами в этой сфере. В конечном счете взаимоотношения человека с миром искусства, по-видимому, определяются главным образом особенностями субкультуры, ценности которой он разделяет. А в результате один и тот же продукт или услуга на художественном рынке будут иметь для различных покупателей неодинаковую ценность.

Уникальный характер художественных ценностей делает бессмысленным – применительно к приобщенной к искусству, даже с разной интенсивностью, аудитории и к «потреблению» шедевров – разговор о конкуренции, например, творений Рафаэля и Леонардо, Тициана и Рубенса в сфере музейно-выставочного предложения, или о постановках пьес Шекспира и Мольера, Гоголя и Островского в театральной сфере. Такие же примеры можно привести и во всех других видах искусства.

Уникальные художественные ценности, отражающие неповторимость личности создавших их художников, их реакцию на действительность, в которой им довелось жить и работать, выступая в качестве объектов восприятия на рынке художественных ценностей, встречаются с дифференцированными художественными потребностями различных групп населения, отражающими их склонности и пристрастия в этой сфере. При этом некоторые люди интересуются широким спектром художественных ценностей, другие – предпочитают «свои» виды искусств и «своих» авторов. Эта реальная структура художественного спроса существует объективно и нимало не озабочена тем, как наличный, сложившийся на данный момент художественный спрос населения соотносится с так называемой «нормой» художественного вкуса, на которую нередко ориентируются специалисты в своих рекомендациях по оптимизации художественной жизни. Эти особенности взаимоотношений

потребителей с художественными ценностями, функционирующими на рынке, следует учитывать при попытках его регулирования. Потому что в подобных условиях одно и то же регулирующее воздействие может вызвать неоднородную и несовпадающую реакцию различных групп потребителей.

Существенным обстоятельством, определяющим специфику рынка художественных ценностей и услуг, является тот факт, что в отличие от потребностей материального характера, которые – при всей их возможной изощренности – в принципе имеют пределы насыщения, духовные потребности принципиально ненасыщаемы. Так, если по мере удовлетворения потребности в пище, одежде и т.д. непременно наступает момент, когда такие потребности перестают быть актуальными, то по мере восхождения индивидуума по лестнице приобщения к тому или иному виду искусства (по мере приближения к вершине пирамидальной модели) для него потребность общения с соответствующими произведениями становится все более настоятельной (вспомним синдром коллекционера, приобретающий иногда патологические формы). Единственным ограничением (не считая материальных факторов) здесь становится ресурс свободного времени. Поэтому главную трудность в формировании аудитории любого вида искусства, т.е. его потребителей, составляет процесс первоначального рекрутирования новых представителей в ее состав. Ранее эта задача была сформулирована как воспитание потребности в общении с данным видом искусства. И по мере того, как человек приобретает все более глубокие навыки общения с произведениями соответствующего вида искусства, он все в меньшей степени нуждается в каких-либо внешних стимулирующих воздействиях.

Способы регулирования рынка художественных ценностей и услуг

Провозглашенный на заре перестройки отказ от использования командно-распорядительных методов регулирования социальной жизни оставляет нам всего четыре возможности воздействия на субъектов художественной жизни: научно-идеологическую, социально-психологическую, правовую и экономическую. И хотя эти методы в неодинаковой мере используются на практике и имеют далеко не одинаковую эффективность в деле регулирования отношений субъектов на рынке художественных ценностей и услуг, для полноты картины рассмотрим их все последовательно.

Научно-идеологический способ

При современной дифференциации научного знания любую сферу человеческой деятельности изучает комплекс наук. Тем более это относится к такой области социальной жизни, как художественная культура, в которой находит свое воплощение духовный опыт человечества и, следовательно, принятая обществом в данный момент система ценностей, а также господствующие социально-психологические установки и стереотипы сознания. А поскольку в художественных произведениях находят свое представительство ценности, выработанные во всех сферах человеческой деятельности, именно здесь и запечатлевается синтетическая, целостная картина взаимоотношений человека с окружающим его миром. Отсюда и высокая значимость художественной культуры для становления и развития человеческой личности и особое ее место в жизни человеческого общества.

Духовное богатство общества создается совокупным трудом и ныне живущих и уже ушедших поколений художников. Каждый художник, наследуя традиции (обучение), в своем творчестве так или иначе воплощает взгляды и психологию своих современников, в какой-то мере ассоциированных с ним, а также имеет свое мнение об истории своего вида искусства. При этом любой мастер вступает в диалог с господствующими представлениями о жизни и творчестве. И даже если он напрямую не испытывает со стороны общества никакого давления, даже если он творит как будто свободно (а полная свобода, как известно, лишь мыслимый, но недостижимый на практике идеал), все же он не может быть свободным от общества, в котором живет, что справедливо отметил основоположник ленинизма. Общество прямо или косвенно (а на деле и прямо, и косвенно) определяет систему взглядов (картину мира) художника, а также ставит его в ту или иную позицию в пространстве «традиции – новаторство». Не меньшее, а скорее даже большее давление оказывает общество на аудиторию (потребителей) художественной культуры – в силу более низкой квалификации ее представителей в вопросах искусства, а потому более доверчивых к чужому, особенно экспертно-авторитетному, мнению и влиянию.

Это влияние на художественную жизнь происходит по многим каналам общественных коммуникаций. И главную роль в проведении такого влияния на художников и воспринимающую художественные ценности аудиторию оказывает система наук о художественной культуре. В ней можно выделить, как минимум, три уровня. Ее верхний этаж составляют эстетика и теория культуры. На этаже специальных дисциплин

располагаются история, теория, социология, психология и экономика соответствующих видов искусства. Ниже – художественная критика, имеющая дело с текущим художественным процессом. Вся эта пирамида служит основанием для системы образования. Ведь именно эта система в свое время объяснила нам, почему Рафаэль и Леонардо гении.

Наиболее наглядную регулирующую роль играет художественная критика. В идеале она адресуетея и художникам, раскрывая сильные и слабые стороны их таланта, и публике, формируя у нее критерии оценки явлений художественной жизни. Но велико, хотя и не так явно, влияние и научного знания, которое адресовано прежде всего профессионалам и оказывает на них воздействие как в процессе овладения ими профессии художника (обучение), так и в процессе их профессиональной жизни в искусстве. Следует также отметить, что все отрасли знаний о художественной культуре вместе с соответствующими внеучными аспектами ее реального бытия в обществе образуют идейно-концептуальный фундамент, на котором формируется культурная политика.

Социально-психологический способ

Этот метод воздействия на художественную жизнь осуществляется, как и во всех других случаях, через основных субъектов – художников и аудиторию художественной культуры – и сводится к наделению их соответствующим социальным статусом. Престиж художника, его социальный статус, степень признания его труда могут материализоваться в почетных званиях и наградах, которыми удостоивает его общество. Часто такие признаки внимания влекут за собой и реальные экономические следствия. Поднять престиж художника можно через популяризацию его личности и творчества с помощью телевидения, других средств массовой информации, а также специальных рекламно-пропагандистских кампаний («раскрутка»). Причем «раскручивать» можно как талантливых художников, так и заведомых шарлатанов. Именно благодаря усилиям «специалистов» и падких на сенсацию журналистов мы сегодня знаем о писсуаре, выставленном Морисом Дюшаном в начале XX века.

Подобная деятельность есть не что иное, как осуществление некоей культурной политики либо за государственный счет, либо за спонсорские деньги. И в задачи общества, заинтересованного в активизации своей художественной жизни, входит придание тем или иным способом более высокого социального статуса тому субъекту и тем социальным группам, которые приобщены к художественной культуре и активно участвуют в художественной жизни.

Правовой способ

В демократическом обществе законодательство – основной способ регулирования общественных отношений. Не является исключением и сфера художественной жизни, нуждающаяся в установлении таких «правил игры», которые бы в максимально возможной степени обеспечивали права и интересы всех субъектов художественной деятельности.

Социальный опыт свидетельствует, что законодательное регулирование различных аспектов общественной жизни наиболее позитивно, если оно не сводится только к запретам. Есть основания полагать, что в сфере культуры эта закономерность проявляется особенно отчетливо. И прежде всего потому, что все суждения в этой сфере имеют принципиально субъективный характер, а также в связи с тем, что художественная культура – это область творческой самореализации личности, а потому ей противопоказаны какие-либо внешние ограничения.

Однако и без запретов в культурной жизни, по-видимому, не обойтись. Так, представляется разумным уже зафиксированный в действующем законодательстве запрет пропаганды в художественных произведениях войн, насилия и жестокости, расовой, национальной и религиозной нетерпимости. Правильно также, что обеспечение реального функционирования подобных запретов возложено на судебные инстанции, которые опираются на экспертные суждения и включают прения сторон. При этом, правда, нужно отдавать себе отчет в том, что в пограничных, неочевидных случаях такая экспертиза будет иметь относительную ценность, ибо выводы экспертов неизбежно будут базироваться на их собственных национально-культурных традициях, а также на их субъективном жизненном и культурном опыте.

Важным моментом правового обеспечения культурных интересов общества является защита художественных ценностей как общественного культурного достояния.

Как и в любой другой области общественной жизни, права в сфере культуры неотделимы от обязанностей, и в частности, от обязанности материально поддерживать культурные инициативы и обеспечивать соответствующие условия для художественной деятельности. И здесь важно не только создавать специальные фонды поддержки создания новых фактов художественной культуры, но и сформировать надежную систему распределения этих средств, лишенную вкусовщины и групповых пристрастий. Мировой опыт показывает, что оптимальным способом решения этой проблемы является экспертный метод, который неплохо оправдывает себя при распределении научных грантов.

Рассмотрим теперь, какие интересы населения в сфере культуры нуждаются в законодательном регулировании. Прежде всего – это конституционное право на пользование культурными ценностями. Известно, что в этой сфере существуют три вида дискриминации: географическая, экономическая и социальная.

Географическая дискриминация связана с тем, что после разрушения «советской» системы развития материальной базы культуры, когда в каждом населенном пункте в зависимости от численности его жителей планировался определенный минимум обеспеченности населения услугами стационарных учреждений и художественных коллективов. Сегодня эта система разрушена, а новой не создано, что приводит к резким перекосам в обеспеченности территорий услугами рынка художественных ценностей и услуг.

Экономическая дискриминация еще очевиднее. Цены билетов в современные театры, концертные залы или в суперкинотеатры весьма и весьма не маленькие – такие, что не по карману многим людям даже со средними доходами, не говоря уж о работниках бюджетной сферы и пенсионерах. Эти же категории граждан чаще всего не могут приобрести и дорогостоящую домашнюю аппаратуру. Так что и им остается только один канал транслирования современной культуры – телевизор.

Социально-культурной дискриминации особенно подвергаются инвалиды. Это – общая беда нашего общества: наши дома абсолютно не приспособлены для передвижений инвалидов; наши улицы, тротуары, транспорт рассчитаны только на здоровых людей. Не остаются в стороне и учреждения культуры, – попробуйте въехать в них на инвалидной коляске!

Очевидно, что со всеми видами социально-культурной дискриминации можно и нужно бороться, в том числе и юридическими средствами.

Экономический способ

Поскольку, как уже было сказано, результаты эстетического восприятия, т.е. представления покупателя о значимости для него художественных ценностей или услуг, определяются не только (а часто даже не столько) их объективными параметрами, но в значительной мере зависят от эстетической подготовленности потребителя и его способности их воспринять, то один и тот же продукт или услуга на художественном рынке будут иметь для различных покупателей неодинаковую ценность. Впрочем, аналогичная ситуация складывается, например, и на рынке предметов роскоши. Так что закономерно говорить об известной аналогии процессов, происходящих на рынке материальной и духовной роскоши. Под последними имеются в виду ценности искусства.

Всех потребителей художественных ценностей и услуг с точки зрения их взаимоотношений с предметом восприятия можно расположить на шкале, один полюс которой составят люди, общающиеся с художественной культурой лишь как со средством проведения досуга. Для этих людей принципиально безразлично, пойти в кино или на концерт, в музей или в театр. Все художественные ценности и услуги, предлагаемые такому потребителю, выступают для него как взаимозаменяемые, и предпочтение они формируют исходя из соображений удобства (территориальная доступность, цена и удобство приобретения билетов, комфортность услуги и т.д.).

Далее на шкале расположатся те любители, для которых не важно, какой фильм или спектакль показывают в ближайшем кинотеатре или театре. Они просто ориентированы на данный вид искусства, любят с ним общаться, но для них не очень значим автор или какие-либо иные подробности, связанные с созданием конкретного произведения искусства. Очевидно, что и для этой части аудитории рынок культуры не очень значительно отличается от рынка других потребительских товаров и услуг. Так что экономические способы регулирования рынка художественных ценностей и услуг следует применять точно, учитывая, что один и тот же стимул способен вызвать различную реакцию у различных групп потребителей.

Экономическими мерами можно воздействовать на поведение потребителей художественных ценностей и услуг. Например, используя ценовой механизм. Здесь существуют различные способы. Один из них состоит в том, что, дотируя производителя культурных ценностей или услуг, компенсируя ему часть понесенных в связи с этим производством расходов, можно поставить ему условие – ограничить цены, по которым он будет реализовывать свою продукцию. А это сделает ее доступной для широких кругов потенциальных потребителей. Воздействие на цены может быть и более целенаправленным – например, установить льготные цены адресно – для определенных социальных групп: школьников и студентов, пенсионеров и инвалидов и т.д.

* * *

Понятно, что для того чтобы системно и целенаправленно применять на практике рассмотренный арсенал средств воздействия на художественную жизнь в желательном для общества и государства направлении, для того чтобы такое воздействие осуществлялось в интересах всех субъектов художественной жизни на основе разумного компромисса, необходимо создать систему специализированных органов, решающих такие задачи, – т.е. систему управления соответствующими подотраслями художественной культуры.

К.А. Баршт
ТОЧКА ЗРЕНИЯ В СТРУКТУРЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ

1

Около века назад, усилиями ряда ученых (Э. Мах, Р. Авенариус, А. Эйнштейн, Г. Минковский и др.) было доказано отсутствие в реальной действительности объектов с нулевым гносеологическим потенциалом. Новая картина мира определяла, что практически любое изучаемое явление может само оказаться субъектом видения, а точка ценностного отсчета или математического измерения может располагаться на любом участке мирового пространства. Сравнимый с гелиоцентрической картиной космоса империализм самодостаточного и централизованного личного «я» был поколеблен. В России применительно к гуманитарным наукам первым это учел П.А. Флоренский, затем – М.М. Бахтин, который распознал методологическую важность замены субъектно-объектного отношения на межсубъектное в принципах квантовой механики М. Планка¹.

Эта мысль самым серьезным образом продвинула семиотику искусства. Стало очевидно, что смысл обладает личностным характером, а определение эстетического адреса точки зрения на мир находится в пределах выяснения расположения его аксиологической и онтологической сущности². Здесь не удастся опереться на аксиологию вещи или на обусловленность смысла логикой, онтологию искусства можно выстроить лишь на основе того, что является опорным пунктом ее

¹ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. Проблема текста // М.М. Бахтин. Собр. соч. в 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 318.

² Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. Язык. М.; СПб., 2001. С. 245.

конструкции – точки зрения на мир, конструирование которой составляет основу стратегии художественности. В последние годы эта идея становится все более очевидной, транссемантическая сущность личности утверждена как «абсолютная ценность, точка отсчета в той системе ценностей, которая упорядочивает изнутри “я” картину внешнего мира»¹. В отличие от религии, которая предлагает нормативную аксиологическую норму, через которую предписано фильтровать информацию о мире, в искусстве предлагается содержательный процесс выработки новой системы ценностей на основе аналитического сопоставления ряда аксиологических схем, представленных видением различных персонажей и/или нарраторов.

Фактически любая точка зрения на мир содержит в себе возможность повествования, обладатель индивидуального сознания имеет те или иные возможности обозначения того, что он видит; обладая очевидением, обнаруживает ресурсы рассказывания. С другой стороны, для того чтобы возникла возможность рассказа, нужна другая индивидуальная частная точка мировосприятия, обладающая зеркально отраженной онтологической природой: мир вокруг меня и еще одна такая же точка зрения на этот мир, включенная в видимую мной картину мира. Несколько раньше М.М. Бахтина эту мысль сформулировал А.А. Потебня: «Слово есть настолько средство понимать другого, насколько оно средство понимать самого себя»².

Индивидуальность объекта выражена тем сильнее, чем больше значимых отличий от нас самих мы в нем обнаруживаем. В основе лежит «категориальное различие между Я и не-Я, это оказывается радикальной, постоянно действующей функцией мышления, в то время как способ реализации этой функции – то, как отделяются содержания «субъективного» и «объективного» бытия друг от друга, – меняется в зависимости от достигнутой ступени познания. Предметные связи, применительно к человеку – его телесность, определяют его «незаместимость»: каждый фрагмент реальности обладает своими ресурсами для образования «точки зрения». Другими словами, телесность (предметность, вещественность) и несомый им смысл тесно связаны, а располагаемая в них точка сознания с ее специфическим кругозором может иметь ту или иную степень удаленности от ценностной системы второго или третьего лица.

¹ Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001. С. 16.

² Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 127.

Механизм привлекательности произведения искусства связан с тем, что предлагаемые нам новые картины мира мы используем не как источник информации о действительности, но как метод, способ посмотреть по-новому на, казалось бы, хорошо понятное и уже давно освоенное окружающее нас пространство. Этот сдвиг в системе ценностей, провоцируемый произведением искусства, русские формалисты называли «остранением». Для того чтобы добиться этой стратегической цели, в произведении искусства, как это зафиксировано М.М. Бахтиным и Ю.М. Лотманом, необходима некоторая множественность точек видения мира и соответствующих им ценностных шкал¹. И чем больше этих точек осознается и учитывается, тем крепче онтологическая опора связанной с ними конкретной бытийной точки. Существование художественного текста с одной точкой зрения на мир невозможно, совершенно аналогично тому, как и существование человека, одинокого во Вселенной, онтологически нелегитимно². На это обстоятельство еще до М.М. Бахтина указал Э. Кассирер: «Я, понимаемое как чистая форма сознания, лишено какой-либо возможности внутренних различий: ведь подобные различия являются принадлежностью лишь предметно-содержательного мира. Поэтому во всех случаях, когда Я используется как выражение непредметности в строгом смысле, его следует понимать как “чистое тождество с самим собой”»³.

2

Личность как внутреннее единство своего ментального «я» есть высшая форма целостности, доступная человеку. Личное обладает качеством гетерогенности. Кассирер по этому поводу замечает: «“Ты” не однородно “Я”, оно выступает в качестве его противоположности, не-Я: “второй” возникает при этом не как простое удвоение единицы, но соотносится с ней как качественно “иное”. Правда, “Я” и “Ты” могут сойтись в единстве “Мы”, однако эта форма объединения, в результате которой возникает “Мы”, представляет собой нечто совершенно иное, нежели предметно-собирательное суммирование... “Мы” ни в коем случае не может быть представлено подобным образом, поскольку его следует понимать не столько как “Я плюс Я”, сколько как “Я плюс Ты” или “Я плюс Он”»⁴.

¹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 230.

² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 26, 39.

³ Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. Язык. М.; СПб., 2001. С. 187.

⁴ Там же. С. 124, 174.

Возможностью найти свое отношение к миру, исходя из своего незаменимого и незаместимого места, располагает любой участок бытия, обладающий той или иной степенью обособленности от «иног». Такую возможность свидетельствования о себе/о мире, в реализованном или готовящемся к своей реализации виде, М.М. Бахтин предлагал называть «голосом». Из отечественных ученых, первыми продвинувшихся к такому пониманию, необходимо указать на А.Н. Веселовского, который под «эстетическим» понимал то, что связано с «известной цельностью, как бы личностью»¹, а также Ю.М. Лотмана с его идеей текста как «семиотической личности»².

Таким образом, возможность свидетельствования о своей бытийности становится онтологическим ресурсом точки сознания. Фактически, суть литературного персонажа – в полноте выражения его точки зрения на мир, оформленной предметно-телесно. Основанием конструкции художественного произведения является то, насколько явно реципиентом обнаруживается связь между внешней выраженностью описанного тела или явления и тем внутренним смыслом, который это тело несет. «Пространственные различия первоначально самым тесным образом связаны с определенными материальными различиями, а из них особое значение имеет различие частей собственного тела, служащее исходной точкой всей дальнейшей ориентации в пространстве <...> Получив ясное представление о собственном теле, осознав его как замкнутый и внутренне упорядоченный организм, человек пользуется им как своего рода моделью, строя по его подобию весь мир. Тело служит человеку первичной сеткой координат, к ней он в дальнейшем постоянно возвращается и на нее постоянно ссылается – и из нее же он также заимствует обозначения, необходимые для описания его пространственной экспансии»³.

То, что Юнг называл архетипом – матрица, определяемая формальным ограничением того тела, которое заключает в себе часть сознания. Но это тело существует не отдельно от всего остального, оно находится в материальном и энергетическом взаимодействии со своим окружением. Есть такие виды связей, которые само тело не контролирует и почти не осознает. Лицо каждой вещи и тела имеет двуединую природу: оно временно-личное, своеобычное и одновременно безвременно-

¹ *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика, Л., 1940. С. 499.

² *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб., 2003.

³ *Тюпа В.И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001. С. 31.

безличное, общее, отсюда «личность» и «вещь» являются последними пределами бытия и познания. Систему мировой литературы можно представить как презентацию наборов точек зрения индивидуумов, повествующих о мире, совершающих ответственные и/или безответственные поступки по отношению к другим индивидуумам, обладающим или не обладающим легитимной ценностной ориентацией по отношению к своему предметно-вещевому окружению (художественной реальности или «фиктивной реальности»). М.М. Бахтин поставил вопрос о том, что в любом высказывании о мире присутствует оттенок перспективы его изменения. То есть любое повествование о мире есть акт сдвига системы ценностей автора, предназначенной для формирования текста, способного осуществить – в идеале такой же – сдвиг в системе ценностей реципиента. Формирование такого рода смысла, служащего катализатором изменений в картине мира читателя, с помощью формирования смысла из сырой массы разрозненных явлений реальности составляет основу работы писателя.

3

Точка зрения на мир получает смысл, лишь взятая одновременно изнутри и снаружи своего внутреннего пространства, в отдельности снаружи или изнутри она онтологически не состоятельна. С другой стороны, точка, как она видима изнутри себя самой, это объем потенциально шарообразной формы. Говоря о ценностной точке отсчета, мы говорим о двух пространствах, которые эту точку окружают: того, в котором эта точка находится, и того, которое в ней пребывает. Окружение и кругозор литературного героя представляют собой нечто подобное простой дроби, своего рода «числитель и знаменатель», то, как она оформлена снаружи себя в глазах внешнего наблюдателя есть знак того, что она представляет собой изнутри. Эта внешняя выраженность складывается из трех слоев: 1) слова и действия литературного персонажа, интерпретируемые с помощью культурного кода эпохи; 2) внешний облик героя, его портретная характеристика, жесты и манера поведения; 3) предметный мир, окружающий героя, пространство его жизни, наполненное предметами (одежда, предметы бытового назначения и проч.). Текст появляется как продукт перевода категории кругозора автора на язык его окружения. Все это в целом является системой признаков и индексов, которые указывают на качество его кругозора как некую ценностную категорию, предлагаемую реципиенту в качестве возможного инструмента для смещения точки зрения на мир. В.И. Тюпа справедливо подчеркивает, что произведение искусства несет в себе предельную меру обобщения личностного опыта

человека, в причастности его внутренней целостности к внешней сверхцельности универсума¹.

Возникновение разных форм обращения личного «я» к другим, включая и прямую речь, и несобственно прямую речь, и всевозможные «описания» – связано с переводом с языка внутренней («кругозорной») речи (Л.С. Выготский) на язык окружения («естественный язык» Ю.М. Лотмана). То есть с внезаковой на знаковую форму – во внутренней речи отсутствуют означающие, это язык, состоящий из одних означаемых; означающими могут считаться лишь биоэлектрические импульсы мозга². Второй важнейший момент такого перехода: кругозор в чистом виде не имеет различий с «иным», окружение как внешний мир полон различий и дефиниций. Эстетическое рождается в процессе перевода информации, полученной из окружения в формат личного (кругозорного) видения: «...в языке процессы одухотворения и определения постоянно переходят друг в друга и срастаются в духовное единство»³. Фактически, речь идет об изменении системы ценностей субъекта за счет вхождения в нее иной ценности или другого варианта наличной ценности. Переживание изменений в видении мира, которое тем самым неизбежно меняется, и есть эстетическое событие.

Телесность конкретного «я» определяет стратегию и формат этой реализации: запах цветка, стрекотание кузнечика, рычание льва или составление рифмованных строчек поэтом. В каждом из этих случаев невозможно полностью изолировать акт передачи от акта восприятия, «голос» становится таковым, лишь если он услышан. С другой стороны, бытие точки сознания требует свидетельства о себе, полученного извне себя, со стороны видимого ему мира. Насколько необходимо самовыражение, настолько же и ответ от другого «я»; кругозор личного видения оказывается нереален до тех пор, пока не получил свидетельства о нем извне того, что я считаю «собой»; окружающая меня реальная действительность также не существует до тех пор, пока не увидена и не оценена чьим-то личным видением. Налицо связь прямая-обратная, с одновременным движением в обе стороны. Речь идет о коррелятивных областях сознания «характеристики мира Я. Ибо в действительности речь идет о коррелятивных сферах созерцания, взаимно определяющих границы друг друга. Всякий новый взгляд на объективное, как, например, его пространственное, его

¹ *Выготский Л.С.* Мышление и речь. М.; Л., 1934. С. 285.

² *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. 1. Язык. М.; СПб., 2001. С. 11.

³ Там же. С. 177.

временное, его числовое освоение и членение, одновременно вызвал изменение картины субъективной действительности и открывал новые черты и в данном сугубо «внутреннем» мире»¹. «Только в этой обоюдной направленности – от внутреннего к внешнему и обратно, в этом приливе и отливе духа – для языка обретает очертания граница внутренней и внешней действительности»².

Процесс означивания по направлению от кругозора к окружению сохраняется в зеркально отраженном виде и в процессе перехода информации из окружения индивидуума в его кругозор: предметы поступают в кругозор в той мере, в какой являются итогом действий человека. Действие (кругозор, глагольные формы) и название вещей (окружение, имена) становятся основными двумя векторами движения смысла и способами формирования картины мира. Э. Кассирер еще до М.М. Бахтина заметил, что это движение имеет двунаправленный характер и идет «то от центра к периферии, то от периферии к центру»³. Этот процесс, разумеется, не всегда сохраняет равенство в балансе сторон. Культуры, ориентированные на доминирование окружения (XIX век, например), бесконечно увеличивают количество текстов и дают ощутимый прирост знаний. Общество распределяется на передающих и принимающих («авторов» и «читателей»), наблюдается их функциональное расслоение, а также установка на получение истины в виде некоего сообщения. Культуры, ориентированные на кругозор, статичны и консервативны, опираются на традицию, однако им присуща большая духовная активность и нечеткое расслоение на создателей и реципиентов текстов (например Средневековье). Во всех случаях речь идет о выработке смысла с помощью специальной событийной канвы, сформированной текстуально, и изменении с помощью ряда знаков присущей реципиенту картины мира.

Важным свойством этих переходов «окружение–кругозор» и «кругозор–окружение» является появление новой системы обозначений (в случае бытовой или научной коммуникации) или, в добавление к этому, альтернативной условной реальности, «картины мира» (в случае эстетической коммуникации). Рожденный здесь дискурс, реализующий эту новую реальность, мы называем «поэтическим языком»; этот специальный дискурс создается на основе уже существующих и относится к компетенции той точки зрения, репрезентация которой является основой стратегии

¹ Кассирер Э. *Философия символических форм*. Т. 1. Язык. М.; СПб., 2001. С. 227.

² Там же. С. 186.

³ Гадамер Х.-Г. *Истина и метод*. М., 1988.

повествования. Возникновение художественности оказывается связано с тем, что данная точка сознания видит со своего незаместимого места нечто такое, чего не способен увидеть никто (М.М. Бахтин называл это «избытком видения»), одновременно рассчитывая на признание этого факта окружающими, которые готовы рассмотреть текст как проект нового варианта мировосприятия. В двунаправленном обмене между кругозором и окружением существует бесконечное количество вариаций, которые возможно распределить по четырем разрядам.

Кругозор доминирует над окружением. Например, романтическая ментальная модель «байронического героя» предполагает резкое снижение легитимности иной точки зрения на мир для «чистого Я», фактически, речь идет о резком перекосе в отношении равенства этого взаимообмена. Первая точка оценивает вторую многократно ниже уровня своей личной бытийной определенности.

Окружение доминирует над кругозором. Например, сентименталистская нравственная позиция «добротного чувствительного человека», которая предполагает формирование принципиально завышенной моральной оценки Другого с Моей точки зрения. Я заранее предполагаю, что Другой онтологически легитимнее меня, это вызывает Мое переживание чужой боли значительнее, чем Моя собственная. В классицизме также налицо высокая степень детерминированности кругозора его окружением, герой подчинен обстоятельствам, и его страсти (явления индивидуального «Я») должны уступать «долгу», понятому как набор общественно-социально значимых обязанностей. Окружение, как и в случае с сентиментализмом, доминирует над кругозором, однако в качестве ценного Другого здесь понимается не другая ценная личность, но принципиально безличная общественная норма (долг). Аналогичная конструкция присуща социалистическому реализму.

Отказ от связи «кругозор–окружение». Говоря об авангарде (например творчество Д. Хармса), можно предположить, что в данном случае происходит отказ от смыслового этико-онтологического обмена между внутренним мироощущением человека и тем, как его видят другие, кругозор и окружение личного Я оказываются разъединенными. В таких случаях текст описывает попытку принять информацию из окружения, никак не интерпретируя ее средствами кругозора (не прилагая к ней никакой системы ценностей).

Такого рода заданное обесмысливание текста (или возможность придания ему любого смысла, что есть одно и то же) в постмодернизме иногда приводила к мысли о тождестве искусства и игры. Игра есть условная деятельность (как и искусство). Предполагая точное следование правилам,

искусство в этом смысле располагается между игрой и реальностью. В реальности мало правил, в игре – слишком много, в искусстве вводятся новые правила, чтобы ограничить свободу и вместе с тем – дать свободно-му развитию смысла устойчивый фундамент в виде набора правил. Игра выглядит как действительность, в которой известны все правила, этим она похожа на миф. Преимущество игры: правила в игре могут быть объяснены рационально, на уровне логики, и потому они представляются очень комфортными; кроме того, эти правила имеют характер соглашения, их можно в любой момент поменять. Поменять правила – означает то же, что поменять саму реальность, значит, игра есть освобождение от ситуации незнания законов, по которым устроен мир. Это деятельность, предполагающая хорошее понимание целей и задач; в то время как любая деятельность в реальности не до конца ясна в своем окончательном смысле.

Подобного типа условная реальность создается также в религии, которая требует безусловного подчинения точки зрения «Я» заведомо известной системе ценностей и заведомо известным правилам. В противоположность этому искусству свойственна относительность точки восприятия и тем более возможных вариантов оценок этого восприятия.

В этической (общественно-бытовой) сфере Я и Ты существуют в общей для них реальности. Другими словами, мы признаем наше окружение тождественным для всех нас, находящихся в диалоге, а несовпадения в видимых нами картинах мира сводятся к нашим индивидуальным различиям в восприятии этой «объективной реальности». В искусстве иначе. Здесь каждый индивидуум, располагающий своей точкой видения и кругозором, имеет свое собственное окружение, альтернативное по отношению к любому «Другому». Оно зафиксировано в виде предметно-вещевого мира художественного произведения, адекватно (или не очень) выражающего формат видения мира со стороны нарратора и/или героя. Фактически, художественный текст самим фактом своего существования утверждает: каждой возможной точке видения присуще свое собственное, априорно ценное окружение. Пространство условной реальности произведения перестает быть картой местности с точками населенных пунктов, обращаясь в луковицу или, лучше, в матрешку, с количеством слоев, равным количеству репрезентированных в тексте точек видения.

Каждая точка сознания располагает своим набором видимых им слоев реальности: чем выше уровень сознания, тем меньше слоев реальности доступно восприятию и тем выше качество их восприятия. Чем ниже уровень точки, тем больше слоев ею видимо, но тем ниже уровень аналитической обработки поступающей из них информации. Эти два параметра обуславливают друг друга по принципу взаимодополнительности.

Все существующие религии есть попытка обобщения опыта связи между реальностью нашего круга и реальностью всех других кругов, влияние которых человек иногда ощущает. Это попытка человека жить во всей Реальности в целом, а не только на уровне своей физиологической формы, преодолеть свою телесную ограниченность. Искусство – попытка создать условный мир, в котором кольца будут уничтожены или, по крайней мере, расширены. Поэтому аналитическое изучение художественного текста может быть сравнено с описанием конструкции того места, где была спрятана смерть Кашея Бессмертного: многослойная конструкция, причем каждый предыдущий предмет является оболочкой для последующего.

Точка присутствия в каком-либо пространстве является основанием для развития смысла, определяя возможность по-новому разделить мир на предметы и вещи. Х.-Г. Гадамер был уверен, что художественное произведение – это очная ставка, цель которой – обнаружение сокрытого, сокровенного¹, а Р. Барт сводил цель литературы к намерению институционализировать субъективность². Как бы отвечая на это, Бахтин говорил, что понимание искусства, игнорирующее его тренирующую природу, есть «ложная наука»³. Намечая путь к такого рода системе, Э. Кассирер указывал на ряд феноменов, обнаруженных им в национальных языках – тройственное число, а также инклюзивное и эксклюзивное множественное число⁴.

Наиболее простая модель коммуникации привязывает функции к трем внешне независимым позициям: авторской (создание текста), референтной (смыслу того, что сказано) и рецептивной (восприятие текста читателем). Однако отношения между тремя точками, как представляется, не плоско-последовательные (автор–произведение–читатель), но параллельно-последовательные: третья точка из своего окружения вбирает в себя несколько кругозоров авторов, каждый из которых вбирает в свое окружение кругозоры остальных – это не цепь, но луковица. Возникает конструкция, в которой мир открывается вниз в виде бесконечной последовательности новых внутренних слоев, явленных только точке, находящей в предыдущем по отношению к ним слое. Каждая точка видения, представляющая Мировое Создание, опоясывается

¹ Барт Р. Критика и истина // Барт Р. Избранные работы. М., 1989. С. 231.

² Бахтин. М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 349.

³ Кассирер Э. Указ. соч. С. 174.

⁴ Волошинов В.Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Бахтин под маской. М., 2000. С. 83.

концентрическими кругами, в каждом из которых очевидно лишь находящееся снаружи его круга, но то, что находится внутри, не видно. Подобно тому, как, находясь на площадке каждого этажа многоэтажного дома, видишь лишь часть лестницы этажа предыдущего и часть лестницы этажа следующего. Другие, выше и ниже данной точки, видению недоступны.

Если религия требует отказа от функции морально-этического суждения по отношению к Другому, то в искусстве это является условием рецепции: в итоге возникает эффект оценки третьего уровня (мета-метаэтической реакции): 1-й уровень диегезиса: оценка одним литературным персонажем другого; 2-й уровень диегезиса: оценка нарратором верности и ясности оценки одним героем другого; 3-й уровень диегезиса: оценка читателем оценки нарратором оценки одного героя другим. Таким образом, художественный текст несет в себе принцип перевода бинарных этических отношений (мой ужас, радость, стыд, ненависть, благодарность и т.д. по отношению к себе) в трехмерную эстетическую систему (мой ужас, радость, стыд, ненависть, благодарность к тебе, переживающему эти же или иные состояния). Мои реакции и твои реакции, которые являются реакциями на действия и слова Третьего, освобождают индивидуум от жесткой необходимости применять наказание к ближнему, располагают его в зале судебного заседания в зрительном зале, меняя позицию судьи или прокурора на позицию наблюдателя. Это создает уникальные возможности для того, чтобы распорядиться полученным новым видением мира с максимальной свободой и максимальной причастностью к Смыслу Бытия. Трансплантация чужого способа видения мира в мой кругозор происходит здесь не как жесткое давление религиозной аксиоматики, но как восприятие диалога в его цельности – т.е. не одного только сознания с его личной точкой видения, но двух и более сознаний, с их точками видения, находящимися в смысловом взаимодействии. Если этическая система требует посмотреть на себя глазами другого (этический диалогизм), то тренирующая эстетическая система позволяет увидеть, как смотрят две и больше друг на друга – своими и чужими глазами. Мера прикосновения к смыслу связана со способностью максимально быстро и максимально полно вникать в особенности той или иной точки зрения на мир. Триада Бахтина: слово соединяет три точки сознания и мировидения: кто говорит, о ком говорят и кому говорят¹.

Когда религиозные системы ценностей выступают в произведении на уровне темы, первый и второй оценочный уровни могут быть связаны клирической аксиоматикой (например оценка повествователем «Братьев

¹ Франк С.Л. Недостижимое // Сочинения. М., 1990. С. 414.

Карамазовых» смысла отношений между Алешей и Иваном, Зосимой и Дмитрием), однако на третьем уровне (рецепция произведения читателем) априорная или догматическая установленность системы ценностей способна исключить эстетическое значение текста. В таком случае текст может быть прочтен как нормативное описание явления, например, как «ересь», а художественный смысл может быть распят на определенной философской схеме, которая не поддается реконструкции. Такого рода прочтения в массовом порядке наблюдались в годы сталинизма в отношении многих произведений классической русской литературы. Эту же ошибку допускают создатели «христианского» или «православного» литературоведения, трактующие князя Мышкина из романа Ф.М. Достоевского «Идиот» как «плохого» или «хорошего» христианина или даже «антихриста».

Если в нормальной эстетической коммуникации действуют три точки, причем вторая точка оказывается фактором оценки этического взаимодействия двух других точек, что и обеспечивает необходимый уровень свободы оценки, то в «православном литературоведении» происходит обратное: вторая точка (реципиента) и третья (персонажа) этически замыкаются на идеальную этику Иисуса Христа, в результате чего три точки сводятся к двум, одна из которых – Иисуса Христа, эти две точки – заведомого идеала и заведомого не идеала – вступают в оценочно-событийный диалог. Итог и результат легко предсказуемы, отсюда каждое исследование «православного литературоведа» становится актом осуждения автора (или героя, или нарратора), который регулярно оказывается «плохим христианином». Ошибка здесь в том, что свободный от всякой априорности эстетической трилог, лежащий в основе художественной коммуникации, меняется на жесткий догматизированный моральный диалог, в рамках которого на первый план выходит ригоризм «великого инквизитора», требующего сведения всех индивидуальных расхождений к утвержденному и не поддающемуся ревизии образцу. Априорный идеал единичен, и потому христианский этический дискурс при всей его безусловной культурной ценности, навязываемый художественной коммуникации, обещает превратить ее в нечто, описанное В.И. Лениным в статье «Партийная организация и партийная литература». Однако, как это со всей очевидностью следует из предшествующего, изменение системы норм и свободное, не ангажированное идеологически, смещение точки видения воспринимающего является необходимым условием для существования эстетического акта. В соответствии с этим не склонные к изменениям религиозные и идеологические ценности могут существовать на уровне темы (1-й уровень), на уровне сюжета (2-й уровень), однако исключаются на уровне художественной формы (3-й уровень).

4

Художественный мир произведения имеет пространство и время, данные не непосредственно, но через точку повествования, занимающую срединное положение между «автором» («читателем») и «героем». Взятое изнутри, художественное пространство выглядит как аналог «реальной действительности», взятое извне себя самого, от «читателя», пространство художественного произведения обладает очевидным сходством с мифом. Особенность мифа в том, что время не имеет линейности. В реальности, как говорят физики, «стрела времени необратима», но в мифе она принципиально обратима и напоминает участок дороги или даже поля, по которому можно двигаться в любом направлении. Пространство оказывается беспредельным и огромным, но легко преодолимым (во многом за счет неограниченности во времени). Тридевять земель преодолеваются мгновенно и/или за тысячелетия, что, по сути, одно и то же. Бытовое время в реальности течет ровно, фиксируясь неумолимой плавностью хода часов. Пространство также обладает размеренностью и обозримой в пределах горизонта изоморфностью – географическая карта и часы с секундомером фиксируют эти две объективные данности, независимые от точки зрения на них. Пространство, как остальные компоненты «окружения», оказывается структурированным в соответствии со стратегической целью автора: сформулировать набор неких потенциально новых и ценных точек зрения на мир. Отсюда возникает вопрос о смысле границы, отделяющей «Я» от «Не-Я».

Как уже упоминалось, в художественном мире каждое явление или вещь может быть носителем точки сознания, на этот счет не существует никаких ограничений. Поэтому систем ценностей, вступающих друг с другом во взаимодействие, множество, по числу представленных в тексте персон и предметов, где каждый готов репрезентировать свое, иное видение мира, и которой возможно еще одно, иное описание тех же самых историй. Их учет или неучет является прерогативой воспринимающего. Попытаться перечислить эти точки в конкретном произведении возможно. Чаще всего эта граница между «Я» и «Не-я», позволяющая говорить об иной реальности со своей внутренней кругозорной точкой, пролегает по линиям:

- физического тела,
- одежды и ряда предметов бытового назначения,
- дома (жилья в широком смысле),
- семьи,
- населенного пункта,
- народа,

- нации,
- партии или любого общественного объединения,
- человечества,
- мироздания (Космоса).

В каждом случае принадлежность к «другому» (дому, семье, населенному пункту, нации, футбольному фан-клубу и т.д.) может рассматриваться на «чужое», неценное или даже ложное. Описание художественного пространства как систем сакральных/ профанных зон не раз становилось предметом внимания литературоведов (см., например, Топоров). Членение пространства художественного мира, где всегда наблюдается минимум два семантических поля, следовательно, одна или больше одной границы между полями, может стать основой для типологии, с прибавлением ответственного или неответственного отношения носителя точки зрения к своему окружению.

По этому параметру классицизм, сентиментализм, романтизм выступают как ответственные эстетические системы. Точка зрения связана с определенным ценностным ядром: государство (или его идея) в классицизме, природа (или мир вне меня) в сентиментализме, мое личное «я» (или мир внутри меня) в романтизме. Литературный персонаж совершает ответственный поступок, реализуя свою волю в пределах «правильной» кодирующей системы. В этих системах на 1-м уровне может быть только одна ценностно интерпретируемая точка зрения.

В реализме, противостоящем по этому показателю описанным выше системам, на 1-м уровне оценки всегда множество точек зрения, находящихся в состоянии интенсивного взаимодействия. В отличие от предыдущих систем, они принципиально аксиологически равны друг другу, однако каждая из этих точек может репрезентировать любую известную мировоззренческую модель. Например в «Евгении Онегине»: Татьяна (сентиментализм), Онегин (поздний романтизм), Ленский (предромантизм) и повествователь (реализм) – показывают широту круга возможностей, недоступных иной эстетической системе. Заинтересованный диалог между этими точками протекает в условиях принципиального равенства ценностных качеств их кругозоров, обеспечиваемых оценкой 2-го уровня (нарратором), две имманентно целые сущности онтологически равны друг другу: «подлинно конкретная всеобщность совпадает с подлинной конкретностью индивидуального»¹. Таким образом, реализм выступает как собирательное понятие для любого множества различных художественных систем, порождающего ситуацию

¹ Франк С.Л. Недостижимое // Сочинения. М., 1990. С. 414.

полилога между различными, но равно ответственными точками зрения на мир. Во всех случаях событие возникает в виде ответственного поступка, противостоящего иной кодирующей системе и в противовес ей.

Третий возможный вариант в рамках этого принципа – это многоядерная безответственная система. Например, авангард, где множество равных точек зрения существуют безответственно друг по отношению к другу, ничем не связанных, ни к чему не прикрепленных и ничем не детерминированных. Заинтересованный диалог между точками исчезает, разрушается былой критерий, а вместе с ним и сюжет (Д. Хармс). Предпринимаются попытки создания персонажа с безответственной точкой зрения, (например в виде насекомого – Олейников). Герои совершают здесь безответственные поступки, которые не противостоят личной норме (как в «1») или общественной норме (как в «2»), но находятся в принципиальной оппозиции к любой и всякой норме, к самой идее нормы. Как мы видим, авангард сохранил многоядерность структуры реализма, лишив ее другого параметра, а именно ответственной связанности наличной точки зрения с определенным культурным кодом.

Для уточнения этих трех вариантов применим категорию границы. В «1» и «2» – граница между «я» и «не-я» существует и она идеологически оправданна, в «3» – граница между «я» и «не-я» не существует, она идеологически не оправданна и принципиально не может быть оправданна. В «1» мир структурирован вокруг единого кода, в «2» мир структурирован вокруг нескольких равных друг другу кодов, в «3» мир структурирован вокруг принципа невозможности структурирования, так как любой код может быть сведен к любому другому коду. В «1» главный герой один, и событие строится за счет нарушения норм и правил кодирующей мир системы, в конфликте «правильного» и «неправильного» поведения внутри рамок определенной идеологии, в «2» событие строится за счет нарушения одной кодирующей системы с позиции другой (например, сентименталист глазами позднего романтика – Татьяна Ларина глазами Онегина и т.д.), здесь конфликт разных идеологий, несовместимых друг с другом, в «3» отличие главного героя от второстепенного исчезает, потому что границы между семантическими полями разрушаются, в ситуации единственного поля нет никакой границы с каким-то альтернативным полем. Итак, в «1» событие строилось на границе между «космосом» и «хаосом», в «2» событие возникает на границе между одним «космосом» и другим «космосом», в «3» событие уничтожается, а вместе с ним и сюжет («Случай» Д. Хармса или «Черный квадрат» Малевича), конфликт между одним «хаосом» и другим «хаосом»

не происходит, они сливаются в одно целое. Здесь любой герой может принадлежать любой парадигме, а сами парадигмы лишаются онтологической ценности и отступают в чистый «дискурс», точка зрения лишается своего плана выражения. Точнее – у нее может быть любой план выражения.

5

Минимальная модель эстетической коммуникации может образоваться при взаимодействии трех точек зрения, взаимно оцениваемых. В рамках этой оценки персонажами друг друга возможны два основных этических варианта:

1. «Ты есть». Я признаю твое существование в мире и мир, окружающий нас обоих (я = тебе, не совпадая в точке зрения). Бахтин говорил здесь о «положительно-приемлющем» отношении, которое творчески продуктивно и эстетически позитивно. В этом случае возможна триада, так как Я признаю Твое существование в мире, который становится общим для нас местом встречи, делая возможной этическую коммуникацию.

2. «Ты не существуешь». Я не признаю Твое существование в мире и мыслю мир без других точек сознания пустым, только со мной внутри него (Я = миру). Это возможно представить себе лишь теоретически, а практически невозможно, так как срывает открытый Бахтиным принцип необходимого диалога: внешний мир автоматически наделяется еще одним «я» и становится обитаемым («Прекрасная Дама» Блока или всякого рода «нечистая сила» Сологуба); происходит персонификация (иногда – последующая идеализация) заведомо необитаемого мира. Любопытно, что именно эта модель в святоотеческой литературе трактовалась как «дьявольская», – Люцифер отказался быть частью Мироздания и претендовал на то, чтобы, будучи частью, одновременно стать Целым. Отсюда же философия сверхчеловеческого и модели, соответствующие типам литературных персонажей. Заметим, что на уровне этическом и метаэтическом (1-й и 2-й уровни, тема и сюжет) этот вариант возможен, но на 3-м уровне оценки (оценка реципиентом оценочных реакций нарратора на поведение героев) ситуация практически неосуществимая.

На каждом из трех уровней может образоваться паритет кругозора/окружения ($K=O$), может доминировать кругозор ($K>O$), может доминировать окружение ($K<O$). Доминирование кругозора можно ассоциировать с мировоззрением типа романтического или ницшеанского (М. Штирнер. «Единственный и его достояние»); доминирование окружения с социальной школой в литературе (например, «натуральная школа»

1840-х гг. или «производственный роман» в 1920–1930-е гг.), примерное равенство отношений между кругозором и окружением ассоциируется с акцентом на научную картину мира, демифологизированную и в отношении к социальной реальности, и в отношении к бытийным основаниям личного Я. Это необходимо потому, что позволяет наметить путь к системному историко-литературному описанию фундаментальной категории, на основе которой функционирует русская литература – так называемого «вековечного вопроса» о смысле и содержании человеческой жизни, который феноменологически раскрывается в виде ряда отдельных этических событий.

Учитывая набор точек, участвующих в эстетическом трилоге, – Я (реципиент), Ты (нарратор), Он (персонаж) – можно найти следующие их комбинации этических отношений, образующих в своем единстве ту или иную модель художественного мира и соответствующей ценностно окрашенной точки зрения:

1. Я: $K=O$; Ты: $K<O$; Он: $K<O$.
2. Я: $K=O$; Ты: $K<O$; Он: $K=O$.
3. Я: $K=O$; Ты: $K<O$; Он: $K>O$.

4. Я: $K=O$; Ты: $K=O$; Он: $K<O$.
5. Я: $K=O$; Ты: $K=O$; Он: $K=O$.
6. Я: $K=O$; Ты: $K=O$; Он: $K>O$.

7. Я: $K=O$; Ты: $K>O$; Он: $K<O$.
8. Я: $K=O$; Ты: $K>O$; Он: $K=O$.
9. Я: $K=O$; Ты: $K>O$; Он: $K>O$.

10. Я: $K>O$; Ты: $K<O$; Он: $K<O$.
11. Я: $K>O$; Ты: $K<O$; Он: $K=O$.
12. Я: $K>O$; Ты: $K<O$; Он: $K>O$.

13. Я: $K>O$; Ты: $K=O$; Он: $K<O$.
14. Я: $K>O$; Ты: $K=O$; Он: $K=O$.
15. Я: $K>O$; Ты: $K=O$; Он: $K>O$.

16. Я: $K>O$; Ты: $K>O$; Он: $K<O$.
17. Я: $K>O$; Ты: $K>O$; Он: $K=O$.
18. Я: $K>O$; Ты: $K>O$; Он: $K>O$.

19. Я: $K < O$; Ты: $K < O$; Он: $K < O$.

20. Я: $K < O$; Ты: $K < O$; Он: $K = O$.

21. Я: $K < O$; Ты: $K < O$; Он: $K > O$.

22. Я: $K < O$; Ты: $K = O$; Он: $K < O$.

23. Я: $K < O$; Ты: $K = O$; Он: $K = O$.

24. Я: $K < O$; Ты: $K = O$; Он: $K > O$.

25. Я: $K < O$; Ты: $K > O$; Он: $K < O$.

26. Я: $K < O$; Ты: $K > O$; Он: $K = O$.

27. Я: $K < O$; Ты: $K > O$; Он: $K > O$.

Краткое истолкование некоторых из представленных вариантов:

5 вариант: Я: $K = O$; Ты: $K = O$; Он: $K = O$ Инвариант эстетической коммуникации, в равной степени идеальный и практически неосуществимый, могущий быть принятым лишь условно, на уровне теоремы. Здесь постулируется равенство в отношении «кругозор/окружение» для реципиента, нарратора и изображенного им литературного персонажа. В качестве примера максимального приближения к этой модели можно назвать прочтение «Войны и мира» Ф.М.Достоевским (в отношении к некоторым героям романа).

12 вариант: Я: $K > O$; Ты: $K < O$; Он: $K > O$. Реципиент низко оценивает смысловую наполненность окружающего его мира, повествователь, напротив, придает своему окружению большое значение, возможно, испытывает повышенное уважение к социальным реальностям, в этом же ключе и описывает своего героя, гордого и углубленного в себя человека, который чужд радостям общественной жизни, презирает окружающий его мир.

13 вариант: Я: $K > O$; Ты: $K = O$; Он: $K < O$. Читатель с организацией мировидения по романтическому типу, нарратор, свойственный классическому русскому роману, с приблизительным равенством в отношении между кругозором и окружением (например в «Отцах и детях» И.С.Тургенева), социально и морально униженный персонаж. Наверное, так прочитал пьесу «М. Горького «На дне» А. Блок.

16 вариант: Я: $K > O$; Ты: $K > O$; Он: $K < O$. Реципиент такой же, как в предыдущем варианте, однако повествователь испытывает равнозначное с реципиентом презрение к мирским обывательским радостям, в то время как предметом его изображения становится этический подвижник, посвятивший всего себя людям.

19 вариант: Я: К<О; Ты: К<О; Он: К<О. Реципиент осознает себя «маленьким человеком» в этом мире, такого же точно типа и нарратор, описывающий своего героя, также «маленького человека». Таков, например, Макар Девушкин из романа Ф.М. Достоевского «Бедные люди», читающий «Станционного смотрителя» А.С. Пушкина.

20 вариант: Я: К<О; Ты: К<О; Он: К=О. Такие же, как в предыдущем варианте реципиент и нарратор, однако герой изображен как значительное лицо, развитое духовно и осознающее свою роль в мировой истории.

21 вариант: Я: К<О; Ты: К<О; Он: К>О. Мир, окружающий реципиента, вбирает его в себя как небольшую часть, то же самое можно сказать о мировидении нарратора, который описывает лицо, в точке зрения которого на мир доминирует его личная воля и романтическая непримиримость с обыденностью (Печорин из «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова глазами Максима Максимовича).

Разумеется, эта схема далека от совершенства. В категории «больше», «меньше» помещается слишком много различных оттенков отношений, в то время как «равно» может приниматься с рядом условий – полное математическое равенство в динамической системе пусть даже равновесного отношения кругозора и окружения практически недостижимо. Как и всякая схема, данная таблица значительно огрубляет тонкие нюансы взаимоотношений между тремя участниками эстетического действия. Кроме того, учет только трех точек делает возможности этой типологии весьма скромными; введение в модель нескольких героев, вступающих друг с другом в этические отношения и примеряющих свои ценностные системы ко многим другим персонажам, многократно усложнило бы эту схему. Однако и сейчас, при учете трех ступеней этической оценки, составляющих основу эстетической коммуникации, оказывается возможно системно описать, хотя бы в самом общем виде, ряд литературных школ и направлений, ценностно квалифицировать основные ситуации столкновения трех различных типов соотношения между кругозором и окружением в точке зрения на мир литературного персонажа, нарратора и реципиента.

РАЗДЕЛ II

СИСТЕМНЫЙ ВЗГЛЯД НА ПОДСИСТЕМЫ КУЛЬТУРЫ

М.В. Гришин

УСТОИ И ТРАНСФОРМАЦИИ ЯПОНСКОЙ
КУЛЬТУРЫ ЭПОХИ ТОКУГАВА (1603–1867)

Процессы глобализации, ставшие своеобразным «фокусом» гуманитарных исследований последних двух десятилетий, предполагают в качестве условия «вхождения» локальных культур и национальных государств в активно формирующееся новое политико-экономическое, социальное и культурное мировое пространство, радикальную перестройку фундаментальных оснований своего бытия. Последнее подразумевает существенную трансформацию политических, экономических, социальных и культурных институтов, опиравшихся на традиционные порядки, в соответствии с «глобальным стандартом», эталоном которого до сих пор выступают страны Западной Европы и США.

Отсюда проистекает значительный интерес исследователей к проблемам межкультурного взаимодействия, в первую очередь направленный на выявление принципов и механизмов, определяющих процессы внутренних общественных трансформаций от традиции к модерну и степень влияния культур Западной Европы и США на ускорение модернизационных процессов.

Поэтому изучение модернизационных процессов в японской культуре XVII–XIX веков может быть особенно важным, ведь Япония была одной из тех «незападных» стран, которые на сравнительно позднем этапе своей истории вступили во взаимодействие с западноевропейской культурой. При этом Япония стала одним из первых государств «Востока», чрезвычайно эффективно и в кратчайшие сроки осуществившим переход от традиционного общества к модерну.

С самого начала грандиозных системных преобразований, стимулом которым был задан так называемым «обновлением Мэйдзи» (Мэйдзи исин) 1867–1868 годов позволивших Японии за какие-то сорок – шестьдесят лет

преодолеть военно-техническое и экономическое отставание от стран Западной Европы и США настолько, чтобы в XX веке бросить им сначала военный, а после окончания Второй мировой войны экономический вызовы, прежде всего зарубежные, а затем и японские ученые пытались выявить социально-политические и культурные предпосылки столь стремительной и успешной модернизации.

В этой связи чрезвычайно перспективным может быть изучение предшествующей преобразованиям Мэйдзи эпохи Токугава (1603–1867). Этот период японской истории в определенной степени может рассматриваться как уникальный: японское общество той поры представляло собой сплав традиционных политических, социальных, экономических и культурных институтов и поддерживающих их идеологических комплексов и новаторских по духу идей и явлений, уже не укладывающихся в рамки средневековых культурных моделей.

Внимательный анализ совокупности внутренних и внешних факторов, определявших трансформации японской культуры в XVII–XIX веках, позволяет сделать вывод, что «истоки» и предпосылки радикальных преобразований эпохи Мэйдзи (1868–1912), превративших Японию в современное государство, следует искать в традиционном токугавском обществе, внутри которого постепенно возникали идеи и социальные группы, оппозиционные по отношению к идеологическим комплексам и институтам, характеризующим японскую культуру в Раннем и Зрелом Средневековье (VI–XVII вв.).

В данной статье мы ставим себе задачу произвести анализ социально-политических институтов и идеологических комплексов эпохи Токугава путем построения объединяющей их в единое функциональное целое системной модели, структура которой основана на выявлении «центральных» и «периферийных» для данной культуры уровней и элементов.

Вслед за американским культурологом Р. Карнейро мы определяем культурную систему «как совокупность структурно и функционально взаимосоотнесенных элементов, соединенных в действующее целое. Вся сеть элементов и способов их взаимосоотнесенности в данной системе в отдельный момент времени образует состояние системы»¹.

Поскольку основная проблематика статьи связана с анализом воздействия «периферийных» элементов культурной системы на процессы ее трансформации, важно также определение культурного процесса, данное Л. Уайтом, который рассматривает его как взаимодействие в рамках

¹ Карнейро Р. Культурный процесс // Антология исследований культуры. Т. 1. СПб., 1997. С. 422.

системы элементов, принадлежащих к классу культурных явлений. По его словам, «это процесс состязательный: инструменты, обычаи и верования могут устареть и быть устранены из потока. Время от времени вводятся новые элементы. Постоянно образуются новые комбинации и синтезы культурных элементов»¹.

Кроме того, следует определить понятия культурного «центра» и «периферии». Под «центром» мы понимаем идеологический комплекс социально-политического и религиозно-философского характера, обеспечивающий легитимизацию властных элит и социокультурных институтов. С определенными оговорками понятие «центра» культурной системы совпадает с введенным Р. Редфилдом в работе «Peasant Society and Culture» (1956) теоретическим концептом «большой традиции». Согласно Р. Редфилду, содержание «большой» традиции составляют «знания, учения, философия и эстетические принципы, которых придерживается элита. Этот термин воспринимается как синоним «высокой культуры», образуемой через духовную рефлексию и спекулятивное мышление, она сознательно культивируется, систематизируется и передается. «Малая традиция» состоит из преданий, верований, народной мудрости и изобразительных средств простого народа: это «низкая», или «мирская», культура. «Малая традиция формируется обычаями и сопротивляется инновациям, она принимается за само собой разумеющееся достояние, не подверженное продуманным изменениям и не передается специальными способами»². Поставить знак равенства между «центром» культурной системы и «большой традицией» не дает возможности тот факт, что формы передачи идей, духовная рефлексия и спекулятивное мышление, характерные для «большой традиции», могут культивироваться не только властными, но и «контрэлитами», стремящимися к подрыву легитимности «центра» и полной или частичной дискредитации правящей элиты с целью ее свержения и занятия «освободившихся» мест.

Помимо понятия «центра» культурной системы, воплощающего собой идейные комплексы, легитимизирующие доминантные институты и властные элиты, следует определить понятие «культурного ядра», представляющего собой совокупность «ментальных структур», определяющих идентичность культурной системы, ее тождественность самой себе

¹ Карнейро Р. Культурный процесс // Антология исследований культуры. Т. 1. СПб., 1997. С. 423.

² Цит. по: Армиллас П. Вклад Р. Редфилда в определение понятия «цивилизация» // Сравнительное изучение цивилизаций. Хрестоматия. М., 2001. С. 92.

на всем протяжении ее исторического существования и, кроме того, конкретные формы, которые будут принимать те или иные культурные элементы и явления в рамках данной конкретной системы.

Другими словами, «центр» культурной системы легитимизирует политическое доминирование определенных социальных институтов и групп, а «культурное ядро», в свою очередь, будет производить отбор принципов легитимации как приемлемых или не приемлемых для данной культуры. Таким образом, понятие «культурного ядра» шире понятия «центра», поскольку «ядро» определяет сами принципы отбора тех или иных культурных элементов и формы их воплощения в конкретной культуре, устанавливая, таким образом, границы культурной системы.

Специфика эпохи Токугава по сравнению с предшествующими периодами японской истории будет определяться таким характером взаимодействия между «ядром», «центром» и «периферией» культурной системы, при котором при сохранении «культурного ядра», обеспечивающего самождественность системы, начинает меняться сложившийся в Раннем и Зрелом Средневековье (VI–XVI вв.) характер взаимодействия между «центром» и «периферией». В рамках нового типа взаимодействия творческая инициатива, динамика и инновации оказываются принадлежностью «периферийных» элементов, начинающих оказывать все более возрастающее влияние на «центр». Именно отсутствующие в Раннем и Зрелом Средневековье или «периферийные» для предшествующих эпох социальные группы и идеи начинают оказывать решающее влияние на процессы, интенсивность и формы культурных трансформаций токугавского общества, предопределивших в конечном итоге переход от традиции к модерну. Более того, в эпоху Токугава возникает такая культурная ситуация, при которой устойчивость традиционного «центра» и его право на политическое и культурное доминирование ставится под вопрос, что в перспективе привело к переопределению понятий «центра» и «периферии» как внутри культурной системы, так и в процессах взаимодействия со «средой».

Несомненно, подобная теоретическая схема в своей основе может быть использована для анализа не только культуры эпохи Токугава, но и для любых кризисных эпох в культурной истории человечества, в том числе и для описания некоторых серьезных трансформаций японской культуры, случившихся в предшествующие периоды. Тем не менее при «универсальном» характере определенного типа взаимодействия культурных элементов, свидетельствующих о нарушении внутрисистемного равновесия и переходе системы в кризисное состояние, выходом из которого являются либо радикальная трансформация, либо гибель культуры, конкретно-

исторические формы реализации данной типологической модели могут быть весьма различными.

Специфику японского пути преодоления системного кризиса традиционного общества эпохи Токугава следует видеть в том, что, в отличие от стран Западной Европы, осуществивших у себя буржуазные революции под руководством «третьего сословия», опиравшегося на идеологию Просвещения и провозгласившего уничтожение или существенный подрыв влияния традиционных институтов и социальных групп, в первую очередь Церкви, Монархии и дворянства, лидеры «Мэйдзи исин» были представителями не буржуазии, а периферийных групп военно-феодального правящего класса, принявшие в качестве идеологического базиса комплекс «возрожденных» «периферийными» интеллектуальными элитами идей «национальной архаики», претендовавших на представление подлинного «духа Ямато» во всей его чистоте и «незамутненности».

Парадокс японской модернизации состоял в том, что в ходе превращения Японии в современное государство такие традиционные для «центра» культурной системы компоненты идеологического комплекса, как конфуцианство и буддизм оказались замещены «доосевой» национальной религией синто, которая представляла реактивацию крайне архаических ментальных представлений, сопоставимых, например, с древнеегипетскими. Так, правящий император объявлялся воплощенным земным божеством, прямым потомком богини солнца Аматэрасу оомиками, а базисом внутренней и внешней политики объявлялось «единство религиозного ритуала и управления страной». Английский журналист Х. Байес, долгие годы проработавший в Японии, так писал в годы Второй мировой войны о взаимоотношениях императора и его подданных: «Хирохито никогда не является императором японцев в более подлинном смысле, нежели тогда, когда он перед алтарем в облачении священника молится их богам. Пожалуй, то, что он может отправлять эти обряды, интересует японцев больше, чем то, что он может назначать и отстранять премьер-министров. Сочетание жреца и короля в одном лице – пережиток древнейших эпох человечества. У примитивных племен и в древних обществах король приносил жертвы богам. Двойная функция, бывшая всеобщей на заре общества, сохраняется ныне в одной лишь Японии»¹.

Одновременно в стране полным ходом проводились кардинальные преобразования, направленные на создание современной индустриальной

¹ Цит. по: *Молодяков В.Э.* Синто и японская мысль // Синто – путь японских богов. В 2 т. Очерки по истории синто. СПб., 2002. Т. 1. С. 653.

экономики и достижения паритета со странами Западной Европы и США прежде всего в военно-технической сфере. С этой целью правящие круги императорской Японии поощряли интенсивное заимствование передовых технологий из тех же самых стран Запада, которые рассматривались как потенциальные агрессоры.

Наблюдающийся внутри культурной системы Японии эпохи Мэйдзи (1867–1912) и вплоть до окончания Второй мировой войны синтез идеологии, базировавшейся на наборе архаических мифологем, в сочетании с современной промышленностью и передовыми технологиями может быть объяснен теми трансформациями японской культуры, которые происходили еще в эпоху Токугава.

Рассмотрение процессов, которые привели к трансформации культурной системы и получивших первоначальные и наиболее мощные импульсы к изменениям от культурных элементов, базировавшихся на «периферии» системы, требует прежде всего описания системного «ядра» культуры и ее «центра».

В качестве «центрального ядра» культуры понимается совокупность ментальных структур, определяющих границы культурной сферы путем «отбора» приемлемых и отвержения неприемлемых для данного сообщества культурных форм и элементов и последующей их трансформации в соответствии с данной «картиной мира».

Репрезентирующими особенностями «центрального ядра» японской культуры будет выступать ее способность к интенсивному усвоению и органичному инкорпорированию внутрь собственной культуры таких социально-политических идейных комплексов и религиозно-философских доктрин, могущих в культурах-донорах рассматриваться как взаимоисключающие или находиться в состоянии жестокой конкурентной борьбы. При этом «центральное ядро» японской культуры оказалось в состоянии обеспечивать настолько органичные синтезы оригинальных доктрин, при которых достаточно сложно вычленишь нативистские или «пришлые» компоненты.

В эпоху Токугава способность «центрального ядра» японской культуры к доктринальному синтезу достигла своей вершины. Религиозно-философские, магико-ритуальные и мифологические комплексы, такие как синто, конфуцианство и буддизм, и в меньшей степени даосизм, сосуществовали практически в неразрывном единстве. Как пишет отечественный исследователь синтоизма А.А. Накорчевский, «японец, как член локальной общины, был (и во многом остается и сейчас) субъектом и объектом синтоистских практик, как член клана или семьи – буддийских, как индивид – искал спасения в практической магии сюгэндо,

эзотерического буддизма, а впоследствии и так называемых новых религий»¹.

В эпоху Токугава представители так называемой «школы национальных наук» «кокугаку» утверждали, что национальная японская религия синто является корнем и источником японской цивилизации, конфуцианство – ветвями и листьями, а буддизм – цветами и плодами. В то же время нельзя представлять дело так, как если бы японская религия и идеология являли собой «переплетение и взаимодействие двух религий – синтоизма и буддизма»². По мнению исследователя, «это было бы сотворением мнимых сущностей»: «во-первых, синтоизма до того времени (в разбросе от XIV в. и вплоть до XVIII–XIX вв. – М. Г.) еще не существовало явственной догматики, а во-вторых, – что часто упускают из виду – не существовало и японского буддизма в том идеализированно-обобщенном виде, который теперь, препарированный для западного читателя современными его проповедниками и популяризаторами, часто мыслится как нечто единое и представляющее собой цельный взгляд мировоззрение, мироощущение, мало менявшееся от древности до наших дней».

Таким образом, можно утверждать, что ментальные структуры, представлявшие «центральное ядро» японской культуры и формировавшие ее идейную совокупность, допускали крайне высокую степень смешения формально несовместимых доктринальных, догматических, вероучительных и ритуальных элементов. Процесс складывания религиозного синкретизма облегчался тем, что практически ни одно из «иноземных» учений, проникавших приблизительно с VI века н.э. на территорию Японии, не выступало, так сказать, «единым фронтом», а представляло собой «совокупность различных школ и просто социальных подгрупп, как оформленных, так и аморфных; различия между школами были не только вероучительными, не только обрядовыми или догматическими, но и просто различиями между разными общинами в разных местах, подобно диалектам и наречиям до складывания общенормативного языка»³.

В качестве наглядного зримого символа уникального религиозного синкретизма, присущего японской духовной культуре, может выступать до сих пор существующий в Токио формально буддийский храм Рю:

¹ *Накорчевский А.А.* Синто в эпоху Токугава // Синто – путь японских богов. В 2 т. Т. 1. Очерки по истории синто. СПб., 2002. С. 254–255.

² *Ермакова Л.М.* К проблеме догматики средневекового синтоизма // Синто – путь японских богов. В 2 т. Т. 1. Очерки по истории синто. СПб., 2002. С. 189.

³ *Ермакова Л.М.* Указ. соч.

сэндзи, принадлежащий эзотерическому направлению школы Тэндай, который гораздо более известен под своим «народным» именем – Мэгуро Фудо (Черноглазый Фудо: (санскр. Ачала)). На его территории кроме самого Фудо: почитались святилища, храмы, часовни и изваяния Хатиман, Эбису, Дайкоку, Суйдзин (бог воды), Айдзэн Ме:о, Дайге:дзи гонгэн (божество земли, на которой находится этот комплекс), Каменный Фудо, Инари, Дзидзо, Каннон (Бодхисаттва Авалокитешвара), Сетоку тайси, Аматаэрасу оомиками, Дайнити Нерай (Махавайрочана), Китидзэтэн (Шримахадэви), Тэндзин (Сугавара-но Митидзанэ), Коясу медзин (божество, помогающее при родах), Имогами (божество чумы), Акиба гонгэн (ками святилища Акиба), Бэндзайтэн (Сарасвати) и множество прочих бесчисленных божеств и будд¹. Не приводя полностью весь список богов и будд, почитаемых на территории храма Рю:сэндзи и не объясняя профессиональную принадлежность каждого из них, отметим, что в данном перечне божественных существ смешались буддийские, индуистские и синтоистские божества, обожествленные государственные деятели и творцы культуры, репрезентирующие как «большую», так и «малую» религиозные традиции.

Инкорпорирование «чужеземных» богов в «корневую» культуру, как правило, подчинялось сформулированной еще в VIII века синкретической концепции *хондзи суйдзюку*. Как пишет отечественный исследователь синто-буддийского взаимодействия А.Н. Мещеряков, «суть этого учения заключается в том, что синтоистские божества суть не что иное, как временные воплощения (*аватары*) будд и Бодхисаттв»². Так, верховное божество синтоистского пантеона, богиня солнца Аматаэрасу оомиками, считалась воплощением Будды Вечного Света Махавайрочаны. Несколько позднее, «вместе с зарождением синтоистского богословия, данное верование было переосмыслено: синтоистские теологи стали рассматривать теперь уже будд в качестве *аватар* синтоистских божеств»³.

Вскоре после первой встречи японцев с европейцами, произошедшей в 1543 году, когда несколько португальцев высадились на маленьком острове Танэгасима у южной оконечности Кюсю, в 1549 году в Японию прибыл иезуитский миссионер Франциск Ксавье (1506–1552) с компаньонами, начавшими проповедовать христианство в западных частях страны. Как пишет американский историк японской религии Дж.М. Китагава,

¹ Накорчевский А.А. Указ. соч. С. 255.

² Мещеряков А.Н. Японское общество и ранний буддизм // Буддизм в Японии. М., 1993. С. 35.

³ Там же.

иезуитам удалось добиться в Японии весьма значительных успехов – к 1570 году количество христиан в Японии достигло 30 тысяч: «значительные успехи иезуитов отчасти были связаны с тем, что для объяснения католических доктрин они охотно пользовались местной терминологией. Например, главный переводчик Ксавье, бывший буддист школы сингон, убедил его, чтобы тот именовал христианского Бога словом *Дайнитуи* (Махавайрочана, или сингонский Великий Будда Солнечного Света). Другими распространенными среди японских христиан буддийскими терминами были *Хотокэ* («Будда», как синоним Бога), *Дзедо* («Чистая земля» в смысле небесного рая), *Буппо* («Закон Будды» в смысле Закона Божьего или религии в целом) и *со* («буддийский монах» как обозначение католического священника)¹.

Этот пример наглядно демонстрирует культурные механизмы, используемые японской культурой для восприятия и адаптации «иноземных» религиозных феноменов. Та подмена христианских вероучительных и в определенной степени догматических понятий японскими религиозными терминами, которая для Франциска Ксавье была, видимо, всего лишь временной уступкой, оправданной ускоренным внедрением христианской доктрины в «языческие массы», для японцев являлась единственно приемлемым путем восприятия нового учения. Требуется специальное исследование, чтобы ответить на вопрос, не был ли христианский Бог для «обращенного» японца еще одной, сошедшей на острова в нужное время *аватарой* («воплощением», «проявлением в феноменальном мире») Будды Махавайрочаны? И тогда и богиня Солнца Аматэрасу, и Дэусу (Иисус Христос), и Махавайрочана являются взаимозаменяемыми «масками», «репрезентациями» одной и той же божественной сущности, каждая из которых проявляет себя на разных уровнях космического бытия. Чужое для японца, прежде чем быть допущенным внутрь «нативной» культуры, должно принять образ своего.

Таким образом, «центральное ядро» японской культуры можно охарактеризовать как структуру, допускающую синтез гетерогенных элементов и в своем наличном существовании являющую его фактический образец. Хотелось бы еще раз подчеркнуть одну из важнейших черт японской культурной системы, уже упоминавшуюся выше, а именно сравнительно гармоничное сосуществование таких культурных форм и элементов, которые в оригинальных культурах могли выживать только одна за счет другой.

Помимо различных политических факторов, связанных с борьбой за власть между правящими группами и «контрэлитами», христианство

¹ *Китагава Д.* Религия в истории Японии / Пер. с англ. СПб., 2005. С. 191.

не стало равноправной и равноценной составляющей японской культуры наряду с другими религиозно-философскими учениями именно в силу своего репрессивного потенциала, основанного на претензиях монопольного обладания божественной истиной, исключавшего все другие пути человека к Богу.

В «центре» японской культуры на всем протяжении периода Средневековья (VI – первая половина XIX в.), который в структурном отношении был столь же гетерогенным, как и «ядро», доминировал буддизм. Соглашаясь с историками религии в том, что японский средневековый буддизм, по сути, представляет собой совокупность различных школ, порой весьма существенно расходившихся между собой в догматическом, вероучебном и ритуальном планах, тем не менее надо полагать, что весь этот разнообразный религиозный конгломерат возможно объединить общим понятием «буддизм». Различные буддийские школы и секты, усвоенные как в результате континентального, особенно китайского влияния, так и возникшие в самой Японии, объединяются, во-первых, общей понятийной системой и символикой, в которую каждая конкретная школа вкладывала свои смыслы, а во-вторых, общей «потусторонней» ориентацией и направленностью на индивидуальное «спасение».

Сложными и не поддающимися «линейному» описанию и однозначной оценке являются и отношения буддизма с государством, поскольку если на ранних этапах проникновения буддизма на острова (VI–IX вв.) эта религиозно-философская система выступала для правящей элиты прежде всего как средство «магической защиты государства от мятежников», то по мере роста и влияния в обществе различных буддийских направлений, монастырских и храмовых центров, буддизм стал представлять силу, конкурирующую с государственным аппаратом, а позднее и с феодальными владетельными князьями. Отметим, что помещение буддизма в «центр» средневековой культуры означает, что на всем протяжении японского средневековья язык оценки, интерпретации и описания любых форм реальности был буддийским. Из этого следует, что идеи, содержащиеся в определенной совокупности текстов, признанные в японском буддизме «сердцевиной» канона, служили основой для оценки политических институтов, форм социальной зависимости и собственности, финансовой организации, общественной и индивидуальной морали и художественной и эстетической ценности произведений искусства.

Достаточно серьезные трансформации социально-политической системы Японии в XVI – начала XVII в. приводят к столь же существенным изменениям в идеологическом комплексе «центра» японской культурной

системы. В течение второй половины XVI века три поочередно сменявших друг друга военных лидера Ода Нобунага (1534–1582), Тоетоми Хидэеси (1537–1598) и Токугава Иэясу (1542–1616) осуществили ряд ширококомасштабных военных операций, положивших конец длинному ряду феодальных междоусобиц, вошедших в историю как «смута годов Онин» (1467–1477). Продолжавшийся на протяжении почти всего XV века период смуты и полной социальной и политической дезинтеграции был завершён установлением единовластия военно-феодального дома Токугава, лидеру которого, Токугава Иэясу, к 1603 году удалось либо уничтожить, либо привести к покорности всех своих политических противников. В страну пришли долгожданные мир и стабильность, продержавшиеся вплоть до «Мэйдзи исин» или «Обновления Мэйдзи» 1867–1868 годах, когда группе провинциальных самураев из кланов Тоса, Тесю и Сацума удалось путем вооруженного переворота низложить последнего военного правителя из династии Токугава – Токугава Есинобу – и вернуть всю полноту власти императору Муцухито (годы правления – 1868–1912 – которого прошли под девизом «Мэйдзи»).

С установлением нового социально-политического порядка буддизм начинает систематически вытесняться из «центра» культурной системы на ее «периферию». На протяжении предшествующих установлению режима Токугава столетий (XIII–XV вв.) лидирующие в те эпохи буддийские школы Тэндай и Сингон превратились в мощные военно-политические и экономические центры, своего рода «государства в государстве», сохранившие частные армии и способные бросить вызов как любому владетельному князю, так и весьма неустойчивым государственным структурам. Предшественники дома Токугава – Ода Нобунага и Тоетоми Хидэеси – прекрасно понимали, что объединение страны невозможно без радикального подрыва военной и экономической мощи тэндайских и сингонских храмовых и монастырских центров. Операции против могущественных буддийских школ стали полномасштабными военными кампаниями на полное уничтожение противника. В 1571 году отборные войска Ода Нобунага напали на основной оплот школы Тэндай – монастырский и храмовый комплекс, располагавшийся на горе Хиэй – сожгли 3000 построек и убили более 1600 его обитателей. Как писал Дж.М. Китагава, «так закончилось политическое могущество Хиэйдзан, который веками пользовался прерогативами и привилегиями *de facto* «церковной державы» и ни в религиозных, ни в светских вопросах никогда полностью не подчинялся ни императорскому двору, ни феодальному режиму»¹.

¹ Китагава Д. Указ. соч. С. 193.

Удаление буддизма из «центра» японской культурной системы было результатом воздействия сразу нескольких значимых факторов. Первый из них состоял в том, что буддийские школы «центра» Тэндай и Сингон именно в силу близости к власти на начальном этапе своего существования, а позже превращения в самостоятельную военно-политическую и экономическую силу, к концу XV века утратили почти всякое влияние на умы и души практически всех слоев общества. Поглощенность крупных монастырских центров борьбой за власть и контроль за финансовыми потоками привели тэндайских и сингонских монахов к пренебрежению и забвению своих прямых религиозных обязанностей. Характерен серьезный упадок религиозно-философской мысли, аскезы и подвижничества именно в монастырях и храмовых комплексах «центра».

Та же ситуация наблюдалась в системе дзэнских монастырей так называемых «пяти гор» («годзан»), созданной в 1341 году, и существовавшей под щедрым покровительством сегунов из военно-феодалного дома Асикага. «Духовные принципы школы Риндзай-дзэн, которой принадлежала система «пяти гор», в период Асикага (1338–1573) практически превратились в официальную идеологию сегуната»¹. Однако близость к власти, способствовавшая материальному процветанию монастырей «пяти гор» и усилению их политического влияния, неуклонно вела привилегированное монашество к духовному упадку. Как пишет А.М. Кабанов, «жизнь монахов "пяти гор" стала приобретать все более светский характер, они предпочитали заниматься литературной деятельностью, вести непринужденные беседы на философские и бытовые темы со своими светскими приятелями и покровителями, все чаще игнорируя свои непосредственные религиозные обязанности. Прекрасное знание китайской классической поэзии и умение слагать стихи существенно помогли дзэнским монахам находить общий язык с высокопоставленными мирянами и добиваться значительных привилегий. Некоторые монахи годзан выступали в роли литературных секретарей сегунов и дайме («владельцев князей»), вели официальную переписку с минским Китаем, возглавляли дипломатические миссии. Один из крупнейших монастырей годзан – Тэнрюдзи – благодаря своему удобному расположению в провинции Сага успешно осуществлял самостоятельную торговлю с Китаем и постепенно превратился в крупный ростовщический центр. Молитвенные залы буддийского храма

¹ Кабанов А.М. Буддизм в эпоху Токугава // Буддизм в Японии. М., 1993. С. 224.

сосуществовали в нем с довольно большим числом сакэварилен и расчетных контор»¹.

Лишившись официального покровительства при сегунах Токугава, монастыри системы годзан переживают глубочайший кризис. Характерно, что одновременно быстро повышался престиж и мощь не подведомственных привилегированной системе «пяти гор» монастырей Датокудзи и Месиндзи, а также конкурирующей со школой Риндзай школы Сото. Именно в этих «периферийных» монастырях «в эпоху Токугава продолжали сохраняться традиции прославленных наставников прошлого, велась активная комментаторская и издательская деятельность, создавались новые труды по разным вопросам дзэнской философии, практики и истории»².

Потеря влияния на умы и души широких слоев японского общества XV–XVII веков привилегированными буддийскими школами вследствие их общей секуляризации и упадка монастырской дисциплины, выражавшегося в крайне низком нравственном уровне основной массы священнослужителей, можно считать значимым, но не единственным фактором ухода буддизма из «центра». Школы Тэндай и Сингон были разгромлены объединителями Японии, так как они были чересчур независимыми игроками на политической сцене, чего не могли потерпеть основатели авторитарной военной диктатуры. В то же время дзэн-буддийские школы теряют свое место в «центре» из-за слишком тесной связи с окончательно сокрушенными к концу XVI века лидерами сегуната Асикага.

В результате последовательно проводившихся объединителями Японии со второй половины XVI века военных, социально-политических и экономических мероприятий страна превратилась в единое в политическом отношении государство, но с уходом буддизма в «центре» образовался серьезный идеологический вакуум. В процессе объединения страны военные лидеры, независимо от степени личной религиозности и симпатии к конкретным буддийским направлениям, как было сказано выше, в первую очередь пытались нейтрализовать такого могущественного военно-политического соперника, какими были буддийские школы «центра». С этой целью Ода Нобунага и Тоетоми Хидэеси пытались использовать даже христианство, считая, что оно в перспективе сможет составить серьезную конкуренцию буддизму. Властные элиты Японии как представители власти были идеологически нейтральными, независимо от личной

¹ Кабанов А.М. Указ. соч. С. 226.

² Там же. С. 280.

религиозности, и боролись прежде всего с теми духовными направлениями, которые могли стать идейным обоснованием борьбы с режимом сегуната. Антихристианский указ, принятый в 1587 году Токатоми Хидэеси, и указ сегуна Токугава Иэмицу 1616 года о запрете «секты кириситан» были результатом не столько неприятия японскими правителями христианской доктрины, сколько итогом осмысления судеб сопредельных с Японией государств, во взаимодействии с которыми христианские миссионеры фактически выступали в качестве «передового отряда» западно-европейской экспансии на Восток, за которым всегда приходили войска.

Исследования интеллектуальной жизни последних лет периода Токугава, предпринятые Германом Оомсом и другими, убедительно доказывают, что политика сегунского правительства не была идеологически детерминированной. Действия правительства по отношению к подвластным слоям населения сводились, в основном, к запретам и не содержали четких идеологических установок. Можно сказать, что формирование идеологии в среде простых людей в период Токугава было вне сферы внимания властей. Более того, по утверждению Оомса, ни сегун, ни дайме, ни самураи не были непосредственными инициаторами создания идеологии, за исключением случаев необходимости легитимизации сегунской власти¹.

От предшествующего периода политической раздробленности правительству Токугава досталась довольно сложно структурированная социальная система, абсолютно не укладывавшаяся в рамки официально провозглашенной иерархической и монолитной структуры *си-но-ко-се* (т.е. «воинов», «крестьян», «ремесленников» и «торговцев»). На деле токугавское общество представляло собой фактическую совокупность лишь в политическом отношении зависящих от «центра», но демонстрирующих высокую степень экономической и культурной свободы региональных владетельных княжеств, объединений торговых и ремесленных цехов, религиозных групп и сект различного толка, а также духовных движений философского и социально-политического характера. Как писал американский исследователь культуры эпохи Токугава Х. Харутюниан, «физическая и демографическая экспансия стимулировала ускорение социально-культурной жизни, которая во всей своей полноте социальной избыточности стала накладываться на “рациональные” и организационные структуры токугавского порядка в том виде, в котором он представлялся неоконфуцианским идеологам. Социальный избыток переливался

¹ Карелова Л.Б. Учение Исиды Байгана о постижении «сердца» и становление трудовой этики в Японии. М., 2007. С. 21.

через статусные границы и дестабилизировал фиксированный смысл, благоприятствуя игре и плюральным идентичностям»¹.

В соответствии со сложившимся в обществе социально-политическим устройством, лидеры токугавского режима были вынуждены акцентировать во внутренней и во внешней политике поддержание равновесия между разнородными социальными группами и корпоративными объединениями «центра» и «периферии». Сравнительно умеренные указы 1633–1639 годов и жесткий указ 1825 года о «закрытии» страны для внешних связей («*сакоку*»), провозглашенные режимом сегуната, можно объяснить не только в терминах внешней политики правительства, осознающего серьезную военную и экономическую угрозу, исходящую с Запада. Во внутренней политике сегунское правительство, делающее акцент прежде всего на социальной и политической стабильности общества, на сохранении в неизменном виде духовных оснований правящего режима, старалось перекрыть поток идей, особенно с Запада, способных серьезно «расшатать» государственную конструкцию.

Необходимость для режима согласовывать противоречивые интересы различных социальных групп и региональных политических объединений приводила к тому, что правящая элита Токугава опиралась в первую очередь не на идеи, а на ритуал. Герман Оомс в исследовании «Идеология эпохи Токугава» упоминает целый ряд ритуальных мер, к которым прибегал сегунат для утверждения собственной легитимности. Один из них – культ Токугава Иэясу – в храмовом комплексе Никко. *Режим Токугава представлял собой ярчайший пример приверженности преимущественно ритуалу, нежели вербальной ортодоксии.* Это обстоятельство способствовало интеллектуальному развитию и разнообразию².

Таким образом, буддизм, который в течение столетий был несущей основой идеологического комплекса «центра», начинает подвергаться «атаке» и со стороны властных элит, и со стороны так называемой «контрэлиты» «периферии» культурной системы. Лидеры Токугава с целью подавления «в зародыше» любых поползновений буддийских школ к соперничеству с режимом принимают ряд указов, направленных на законодательное закрепление правительственного контроля над традиционными буддийскими направлениями. По словам А.М. Кабанова, «в течение первой половины XVII века был принят ряд указов, регулировавших структуру и нормы поведения каждой буддийской школы. Для каждой школы устанавливалась специальная иерархия – *хонмацу*,

¹ Цит. по: *Накорчевский А.А.* Указ. соч. С. 207.

² *Карелова Л.Б.* Указ. соч. С. 28.

согласно которой имелось несколько главных храмов (*хондзи*), а все остальные считались подчиненными им филиалами (*мацудзи*). Осуществляя надзор непосредственно за *хондзи*, власти могли держать в своих руках все храмы. Была введена система принудительной регистрации в храмах – *тэраукэ*, которая предписывала прихожанам посещать определенные храмы, расположенные на территории их проживания, независимо от вероисповедания. Первоначально эта мера была направлена на выявление скрытых христиан, искоренению которых в первые десятилетия токугавского сегуната придавалось немалое значение, но впоследствии *тэраукэ* превратились в специальный документ, выполнявший функцию паспорта»¹.

Подобные указы способствовали тому, что представители официально признанных правительством школ и направлений буддизма превратились в группу правительственных чиновников, помогавших военным лидерам осуществлять контроль над умонастроениями и слежку за передвижениями подвластного населения. В результате «бюрократизации» официальных буддийских школ в буддизме периода Токугава наметились новые черты, в полной мере проявившиеся в последующие периоды японской истории, вплоть до наших дней. Речь идет о таком явлении, как «похоронный буддизм» (со:сики буке:). Процессы секуляризации традиционных буддийских школ, начавшиеся еще в предшествующие эпохе Токугава периоды, привели к тому, что творческое развитие вероучения, размышления над доктринальными проблемами, практика аскезы и подвижничество отходят для официальных направлений буддизма на второй план, если вообще не исчезают из поля зрения. «Подавляющее большинство храмов сохранили свои связи с прихожанами посредством поминально-заупокойного культа. При этом основным связующим звеном между храмом и населением оставалась семья: кладбище, на котором из поколения в поколение хоронили членов данной семьи, как правило, находились в ведении того или иного буддийского храма. Сложный заупокойный ритуал стал основным источником дохода священнослужителей большинства храмов»². Получалось так, что духовная проблематика, связанная с поисками ответов на глубочайшие вопросы человеческого существования, проблемы страдания, старости, болезни и смерти и возможности их преодоления, была подменена официальными школами крайне

¹ Кабанов А.М. Указ. соч. С. 280–281.

² Комаровский Г.Е. Буддизм в новой и новейшей истории Японии (от революции 1867–1868 гг. до наших дней) // Буддизм в Японии. М., 1993. С. 306.

формализованным «похоронным» ритуализмом и торговлей талисманами «на удачу». Традиционный буддизм стал превращаться в подлинное «обрядоверие», при котором «похоронная ниша» с расположившимся в ней официальным буддизмом «оказалась и его тюрьмой, существенным образом ограничив его влияние и сузив до крайности, вплоть до искажения, изначальные интенции этой сложнейшей религиозно-философской системы»¹.

Если правительство сегуната стремилось наложить различные законодательные ограничения на буддизм в первую очередь по политическим соображениям, то конфуцианские философы «периферии» подвергли буддизм жесткой идеологической критике. Важно еще раз вспомнить, что правительство сегуната и властные элиты «центра» фактически не принимали участия в создании идеологии созданного Токугава Иэясу единого государства. Идеологический «вакуум», образовавшийся в центре, попытались заполнить находившиеся на «периферии», т.е. не входившие непосредственно во власть, конфуцианские философы. Тот факт, что в правительственных кругах в определенной степени осознавали слабость идеологического фундамента режима и выбрали именно конфуцианство в варианте «чжусианской» школы в качестве формы официальной идеологии, не отменяло в целом «популярного» характера японских конфуцианских направлений и имплицитно содержащегося в них модернизаторского потенциала. Если в Китае конфуцианство было прерогативой духовной и политической элиты, которые были практически неразделимы, то в «социальной иерархии Японии конфуцианские ученые находились где-то между самураями и простолюдинами»². Социальный аспект организации и функционирования конфуцианских академий ярко демонстрирует «не средневековый» характер их деятельности. В противоположность традиционным духовным институтам, существовавшим за счет патронажа крупных феодалов, конфуцианские школы представляли собой возникшие на волне подъема набирающего социальное влияние и экономическую мощь «третьего», а по японской классификации, «четвертого» сословия предпринимателей, финансистов и крупных и средних производителей частные научные и учебные заведения. Действительно, «эти академии не нуждались в патронаже или финансовой поддержке со стороны, так как их существование обеспечивалось их же слушателями, преимущественно людьми незнатного происхождения»³.

¹ *Накорчевский А.А.* Указ. соч. С. 254.

² *Карелова Л.Б.* Указ. соч. С. 29.

³ Там же. С. 25.

О каком-либо однообразии учения, о существовании некоей официально насаждаемой военным правительством конфуцианской «ортодоксии» можно говорить лишь относительно тех школ или конкретных учителей, которых сегунат или региональные владетельные князья приняли под свое непосредственное покровительство. Статистические данные по конфуцианским школам в отдельных княжествах периода Токугава свидетельствуют о том, что как до указа 1790 года, изданного «премьер-министром» военного правительства Мацудайра Саданобу (1758–1829) «о запрете конфуцианской» гетеродоксии», так и после «ортодоксальное», т.е. одобренное правительством учение, было принято за основу менее чем в половине школ¹.

Смещение неоконфуцианства, завезенного в Японию из Китая дзэнскими монахами еще в начале XIII века, в «центр» только в XVII столетии можно объяснить произошедшими в японском обществе рассматриваемого периода серьезными социально-политическими и экономическими трансформациями. К началу XVII столетия японское общество после почти столетнего периода непрерывных феодальных войн добилось долгожданного мира и экономического процветания. Политическая стабильность обеспечила бурный экономический рост, характеризовавшийся подъемом городов как финансовых, торговых и производственных центров и выдвиганием на первый план экономической и культурной жизни нового сословия – горожан «*тенин*». В силу структурных трансформаций, происходивших с буддизмом на протяжении всего средневекового периода, особенно с XIII по XVI век, о чем подробно говорилось выше, он потерял способность быть носителем государственной идеологии.

Политически «окрашенные» мероприятия сегунского правительства в отношении буддизма приводят к серьезным изменениям структурной организации этого религиозно-философского направления. По сути, в буддизме эпохи Токугава можно выделить три достаточно явно выраженных «уровня» традиции: «интеллектуальный», «обрядово-ритуальный» и «магический». Попутно следует заметить, что именно эта структура «пережила» средневековье и стала определяющей формой практически всех аспектов духовной жизни и социальной организации японских буддийских общин Нового времени. Представители «большой традиции» буддизма пытались восстановить «чистоту изначальной традиции» за счет избавления от всех синкретических элементов, ставших составной частью и даже «визитной» карточкой японского буддизма как

¹ Карелова Л.Б. Указ. соч. С. 28.

результата смешения разнородных буддийских доктрин и ритуальных комплексов с «нативными» синтоистскими воззрениями. Подобные задачи стимулировали у ряда представителей буддийской элиты изучение «оригинальных» санскритских источников с целью реконструкции «подлинной буддийской» традиции, еще не искаженной чуждыми ей инородными элементами. Интеллектуалистский характер таких исследований, предполагавший отличное знание санскрита и китайского языка, глубокое знание философских доктрин основных школ, совершенное владение приемами филологической и исторической критики, выдают в нем явление Нового времени с приматом рассудка в интерпретации религиозных феноменов. Но для проблематики данной статьи важнее то, что «большая традиция» «замыкается» на самой себе, заменив религиозную практику и непосредственное обращение к массам «изучением истории».

Сфера интенсивной религиозной практики в эпоху Токугава начинает все больше совпадать с пространством «малой традиции», в которой, однако, синкретический элемент, изначально присущий японскому буддизму, значительно усиливается. «Малая традиция» японского буддизма начиная с эпохи Токугава и вплоть до наших дней представляет собой набор сект, возглавляемых религиозными харизматиками шаманского типа. Учение подобных религиозных лидеров представляет собой довольно «запутанную» смесь адаптированных до уровня массового понимания и уровня запросов фрагментов учений различных буддийских школ и крайне архаичных по происхождению магических практик, «обеспечивающих» своим адептам здоровье, семейное благополучие и процветание в делах.

Из вышесказанного следует, что ни замкнутые группы буддийской интеллектуальной элиты с их оторванными от интересов широких масс историческими и философскими штудиями, ни представители так называемого «похоронного» буддизма, ни полушаманские квазибуддийские секты уже не владели комплексом идей, на основе которого мог бы быть сформирован общегосударственный идеологический базис. Буддизм как учение, отрицающее самоценность чувственно воспринимаемого мира и направленное на индивидуальное спасение из «круговорота бытия», было приемлемо в качестве «несущего», стержневого лишь в таком обществе, которое испытывало глубочайшую неуверенность в прочности основ своего бытия.

Правительство сегуната, построившее почти идеально сбалансированную социально-политическую систему, в своих основаниях было вполне уверено. Позволить буддийским религиозно-магическим ритуалам

и молебнам о «защите государства от мятежников» занять доминирующее положение внутри государственной политической символики означало для военных лидеров заново воссоздать традиционного конкурента, претендующего на властные полномочия. Центр политической символики занял мемориальный ритуал в честь основателя режима Токугава Иэясу, а материальным воплощением и локализацией нового культа стала гробница обожествленного первого сегуна из рода Токугава в горах Никко.

Сегунат нуждался в идеологической системе, которая смогла бы в первую очередь обеспечить безупречную лояльность подданных по отношению к правящему режиму и по возможности бесконфликтное взаимодействие между социальными группами и регионами токугавского общества. Стержневые конфуцианские концепты «сыновней почтительности», «доверия» и «преданности» почти идеально вписывались в новую государственную конструкцию. В социальной сфере выделялись как бы три уровня проявления «сыновней почтительности». Первый – это уровень традиционной семьи с необходимостью почитания предков путем отправления особого культа и оказания надлежащих знаков внимания старшим представителям своего рода. Второй уровень представляло собой объединение связанных между собой прямыми родственными связями или отношениями «клиент–патрон» нескольких семей, получившее название *иэ* – семейного клана или «дома». Человеческие взаимоотношения внутри *иэ* вне зависимости от того, были ли ее («клана-семьи») члены связаны кровным родством или нет, строились по типу семейных отношений. В рамках такого типа социальных отношений на первое место в токугавском обществе среди традиционных конфуцианских добродетелей выходит, в отличие от китайского «милосердия», концепция *дайги мэйбун* («великий долг, состоящий в исполнении обязанностей, определяемых статусом»)¹. «Великий долг» человека состоял в том, чтобы в четком соответствии со своим положением на социальной лестнице и профессиональным статусом реализовывать в социальном плане модель семейных отношений «*оябун – кобун*», при которых *оябун* имел статус родителя, главы, *кобун* – статус ребенка, подчиненного. В соответствии с подобной моделью выстраивались иерархические отношения и в феодальном клане, и в торговом доме, и в ремесленной мастерской. «Родитель» должен был проявлять милость и заботиться о своих «детях», обеспечивая им покровительство и защиту, а долг «ребенка» состоял в том, чтобы, «воздавая родителям за оказанное добро», отдавать всего себя беззаветному служению «делу дома», без колебаний жертвуя своим здоровьем, личным

¹ Карелова Л.Б. Указ. соч. С. 102.

счастьем, семьей и самой жизнью, если этого потребует сложившаяся ситуация.

Конфуцианские философы, «приватизировавшие» разработку государственной идеологии, рассматривали в качестве одной из своих главных задач концептуальное обоснование и внедрение в массовое сознание идеи тождества понятий «клан–семья» и «государство», по которым реализация понятий «сыновней почтительности» и «преданности» переносилась с уровня «семьи» на «правительственный аппарат». Добросовестное исполнение своего профессионального долга, абсолютная лояльность по отношению к власти, отсутствие претензий на повышение статуса путем предъявления к государству каких-либо требований, рассматривалось как проявление подлинной «сыновней почтительности». Крупный конфуцианский философ Кумадзава Бандзан писал о том, что «Император поддерживает мир в Поднебесной. Это – его служение родителям. Сановники успешно управляют государством – это их служение своим родителям. Земледельцы, хорошо зная благоприятные моменты времени и состояние земли, выращивают пять злаков. Это является их служением своим родителям. Любое ревностное исполнение своих обязанностей есть служение родителям»¹.

Внутри подобной социальной схемы не оставалось места «трансцендентному». Конфуцианство в целом не отрицало существование «иной реальности», но не считало ее определяющей для реализации человеком предписанных ему этических императивов: «почитаю духов, но держусь от них подальше». В системе разработанной конфуцианцами «пяти типов человеческих взаимоотношений»: между родителями и детьми, господином и слугой, мужем и женой и т.д. не оставалось экзистенциального «зазора», куда бы могло вторгнуться «потустороннее». Токугавское общество, в целом ориентированное во всех сферах своего существования на принцип «здесь и сейчас», рассматривало буддистов с их поисками трансцендентной нирваны как «дезертиров из реальности». Обеспокоенность буддизма проблемами индивидуального спасения как бы выводила приверженца буддизма за пределы выступавшей в качестве основной «ячейки общества» «клана–семьи» *изэ*. Сложные и дорогостоящие буддийские ритуалы, изощренно декорированные храмы порицались «посюсторонне» ориентированными конфуцианцами как тяжелое бремя бесполезных расходов, ложащихся на государственный бюджет. Подобная антибуддийская аргументация эпохи Токугава, по словам историка японской философии Нагата Хироси, является идейным источником правительственного

¹ Цит. по Карелова Л.Б. Указ. соч. С. 106.

движения начального этапа эпохи Мэйдзи (1867–1912) – «упраздним Будду, уничтожим Шакьямуни» – направленного на искоренение буддизма как несоответствующего «просвещенной Японии» Нового времени.

По словам Нагата Хироси, почти все основные конфуцианские аргументы против буддизма представлены у одного из официально признанных идеологов сегуната, внесшего значительный вклад в развитие конфуцианства в Японии, Хаяси Радзана. Как пишет Нагата Хироси, «первый аргумент, подчеркивающийся Радзаном при каждом удобном случае, – это уход из мира. Будда, писал он, «представил горы, реки, землю бранным, человеческую мораль – как призрачную и, в конце концов, лишил всех чувства долга». «Господин покидает подданного, отец покидает сына, и так вот ищут Путь!» Другой аргумент – расточительность при возведении буддийских храмов. В сочинении Радзана «Храм Большого Будды», например, написано: «Если говорить об этом, имея в виду сельскую местность, то по всей стране уничтожили ценные деревья; если говорить о меди, то по всей стране не осталось хорошей меди; неизвестно, во сколько миллионов обошлись эти расходы». И далее: «Строили огромный храм, заставляя трудиться весь народ, собрав по всей стране строительные материалы. В конце концов, ради чего использовали этот храм?»¹

Вплоть до 20-х годов XIX века конфуцианство достаточно эффективно выполняло отведенную ему правительством роль «замещающего» государственную идеологию идейного комплекса, но с первой четверти указанного столетия ситуация и внутри общества и во внешнеполитической сфере стала радикально меняться. Во-первых, в это время усиливается внешнеполитическое давление стран Западной Европы и США, подкрепленное угрозой прямого военного вторжения, с целью вынудить Японию «открыть» страну для прямого доступа на внутренний рынок дешевых европейских товаров массового производства. Первой реакцией правительства сегуната было принятие наиболее жесткого указа 1825 года о полной изоляции страны от внешнего мира. Правительственные круги Японии вплоть до 50-х годов XIX века, когда американский коммодор Перри, а вслед за ним и представители других западных держав под дулами орудий линейных кораблей вынудили сегунское правительство «открыть» страну для участия в «свободной торговле», надеялись «отсидеться» за «железным занавесом». Тем не менее внимательный анализ международной обстановки демонстрировал насущную необходимость радикальных

¹ *Нагата Х.* История философской мысли Японии. М., 1991. С. 104–105.

перемен, в первую очередь, в оборонной сфере. Последние десятилетия режима Токугава сделали очевидным факт неспособности традиционной самурайской армии противостоять оснащенным по последнему слову техники европейским и американским экспедиционным корпусам.

Итак, прямое военно-политическое давление Запада привело к тому, что в качестве первоочередных вопросов, рассматривавшихся японскими политическими и интеллектуальными элитами, была модернизация страны с целью эффективного военного ответа на возможную агрессию со стороны ведущих стран Европы и США. В этой связи возникала проблема выработки идеологического базиса модернизации, т.е. на какой идейной почве будет проводиться внедрение новых технологий. Новый идеологический базис должен был отвечать определенным условиям. Во-первых, он должен быть ценностно нейтральным к современной науке и технике и обладать мощным объединяющим и мобилизующим общество потенциалом.

Развитие внешней внутривнутриполитической ситуации наглядно продемонстрировало, что конфуцианство в качестве идеологии «центра» не отвечает реально сложившейся крайне непростой ситуации. Несомненно, что по сравнению с буддизмом рациональная составляющая в конфуцианстве, его «посюсторонность» делали его более восприимчивым к достижениям западноевропейской науки. Но, признавая очевидность принципа «знание – сила», т.е. колоссального прикладного потенциала, заложенного в европейской науке, конфуцианцев пугали социокультурные последствия ее активного внедрения в Японию. Они полагали, что отсутствие в европейской науке этического фундамента, ее погоня за «приращением чистого знания» и обладанием власти над природой без учета нравственных качеств той личности, которая окажется обладателем невиданного доселе могущества, «открывает дорогу» таким «подрывным» силам, проникновение которых в общество может оказаться страшнее любой иностранной оккупации. Интересен тот факт, что по мере роста европейского и американского давления и параллельно более близкого знакомства представителей политических и интеллектуальных элит «центра» с западноевропейской идеологией и наукой, нарастало настороженное и даже прямо враждебное к ним отношение. В качестве показательного примера можно привести ситуацию, когда один из крупнейших знатоков западноевропейской науки Такахаси Кагэясу выступал в качестве одного из наиболее последовательных «лоббистов» принятия жесткого изоляционистского указа 1825 года, запрещающего под страхом смертной казни любые, даже опосредованные формы контакта с западной культурой и идеологией.

Кроме того, несмотря на все предпринимаемые правительством усилия по внедрению конфуцианства в качестве «стержневой» общегосударственной идеологии, по сути, оно таковой так и не стало. Конфуцианские нравственные императивы неплохо «работали» на уровне феодального «клана-семьи», торгового или ремесленного цеха, т.е. корпоративных объединений такого типа, в которых преобладают непосредственные связи между начальником и подчиненным по типу рассматривавшихся выше отношений «родителей – детей». Фундаментальные для японского конфуцианства принципы «сыновней почтительности», «преданности» и «долга» удавалось внедрить только на уровне непосредственного вассалитета, те же уровни социальной и политической иерархии, которые находились выше или вне непосредственных отношений «родителей и детей», воспринимались достаточно абстрактно. Таким образом, накануне модернизационных преобразований эпохи Мэйдзи Япония представляла собой совокупность региональных и сословных корпораций, разделенных буквально всем: первоочередным долгом преданности непосредственному сюзеру – «родителю», внутрисословными, клановыми и цеховыми «профессиональными» и «нравственными» кодексами, языковыми диалектами. Возникла насущная потребность в таком идеологическом комплексе, который бы смог переориентировать «великий долг» «преданности» и «сыновней почтительности» с непосредственного сюзерена на верховную власть. При этом политический «центр» должен был приобрести такую символику, которая обладала бы мощной сплачивающей и мобилизующей силой. Новая идеология должна была превратить разделенную сословными перегородками совокупность «кланов-семей» в единую японскую нацию, сплоченную вокруг единого политического «центра».

Решение модернизационных задач взяли на себя располагавшиеся на пространственной и культурной периферии группы провинциальных самураев среднего и низшего рангов и выходцы из торговых слоев, взявшие на себя разработку новой идеологии.

Парадоксальным образом идеологическим базисом японской модернизации стала архаическая национальная религия синто. Впрочем, эта парадоксальность лишь кажущаяся, потому что синто к середине XIX века представляло собой идеологический комплекс, решавший все перечисленные проблемы, связанные с идейным базисом модернизации.

Во-первых, синто позволило выстроить новую цивилизационную модель взаимоотношений с Китаем, переопределив традиционные понятия «центра» и «периферии». На основе синтоистского идейного комплекса

Япония именно себя стала определять в качестве цивилизационного центра дальневосточного региона и позже – всего тихоокеанского бассейна. Китай, позволивший дважды «варварам» господствовать над «культурой» (первый раз, когда маньчжуры в 1644 г. свергли китайскую династию Мин и установили собственное правление, и второй раз после поражения от Великобритании в «Опиумной войне» 1842 г.), оказался «недостойн» быть «центром» цивилизации. С точки зрения синтоистских идеологов, иноземным учениям (буддизму и конфуцианству) с их «изошренной сложностью» достаточно долгое время удавалось «замутить чистые истоки» исконного японского «пути богов», но, критически осмыслив свое прошлое, страна встала на правильный путь.

Культ «обожествленного правителя» стал «центром» новой идеологии. Явно выраженный разрыв с доктриной «центрального» положения Китая и провозглашение новой политической и культурной конфигурации отражен в японской доктрине императорской власти. Если китайский император в конфуцианской традиции рассматривался как «Сын Неба», получивший «Небесный Мандат» на правление за свою совершенную нравственную добродетель, но и способный его утратить в случае нарушения этических законов, японский император, как писал видный мыслитель и историк философии Вацудзи Тэцуро, «не является Сыном Неба, который получает Мандат Неба; он – само Небо, которое дает этот мандат»¹.

Символической оболочкой нового культа стало разработанное в первой половине XIX века «периферийной» школой Мито (название провинциального княжества) учение о «*кокутай*», или о «государственном организме», как переводит этот термин В. Молодяков: «концепция *кокутай* стала основой философии «школы Мито», а позднее – официальной идеологической и правовой доктриной мэйдзийской Японии. Согласно учению теоретиков «школы Мито» во главе с Аидзава Сэйсисай (1782–1863), *кокутай* – специфически японская национально-государственная общность, объединяющая в естественное единое живое целое на первом уровне мир *ками* и императора (первосвященника синто и сакрального вождя), на втором – японский народ (потомков богини Солнца Аматаэрасу о-миками) и на третьем – Японские острова (творение изначальной божественной пары Идзанаги и Идзанами) и мир живой природы вне богов и людей, поскольку принципиально не-живой природы в синто нет, как и в большинстве восточных традиций»².

¹ Молодяков В.Э. Указ. соч. С. 639.

² Там же. С. 646–647.

Колоссальные возможности концепции *кокутай* как государственной идеологии по сравнению с буддизмом и конфуцианством очевидны. Во-первых, *кокутай* по сравнению с доскональной конфуцианской регуляцией внутри клановых и внутри семейных отношений со слабым выходом на общенациональный уровень обладала мощнейшим объединительным потенциалом: «*Кокутай* утверждала единство императора, народа и населяемой им богоизбранной земли в качестве единого организма или единой семьи, но с узами крепче и священнее любых семейных уз: это **более чем отеческая любовь императора к подданным и более – чем сыновняя почтительность и верность подданных монарху** (выделено мной. – М. Г.)»¹.

Резкое наращивание военного потенциала, интенсивное заимствование западных технологий и проведение преобразований, нацеленных на всестороннюю модернизацию и построение индустриального общества, связывались с необходимостью недопущения осквернения священной земли страны богов «западными варварами». Как писал историк японской философии Нагата Хироси, суммируя идеологические концепции теоретиков школы Мито, в целом они содержали четыре главных пункта: во-первых, «исправить внутреннюю политику»; во-вторых, «упорядочить управление армией»; в-третьих, «приумножить благосостояние страны»; в-четвертых, «распределить между всеми оборону страны»². Эти пункты были подлинной модернизационной программой, разработанной и начавшей проводиться в жизнь еще до «обновления Мэйдзи» интеллектуальной и властной контрэлитой «периферийного» княжества Мито. Интересно, что политика лидеров княжества по отношению к буддизму типологически сходна с мероприятиями Петра I в отношении православной церкви, обусловленное, видимо, сходством модернизационных задач. В контексте провозглашенного интеллектуальными и правящими элитами княжества курса на модернизацию с целью организации отпора «западным варварам», с точки зрения **военных интересов** отпадала надобность в буддизме – буддийских храмах, которые до этого конфуцианцы осуждали по **философским, этическим, политическим и экономическим мотивам**. Однако, согласно Фудзита Токо и Аидзава Сэйси, это объяснялось тем, что большую часть незанятого населения составляли монахи, а металлы, употреблявшиеся для изготовления утвари и статуй Будды, были очень соблазнительным материалом для военного производства. И действительно, глава княжества Мито, Токугава Нариаки,

¹ Молодяков В.Э. Указ. соч. С. 664.

² Нагата Х. Указ. соч. С. 342.

по рекомендации последователей одного из идеологов «школы Мито» Фудзита Токо в период Тэмпо изъят из многих храмов бронзовые статуи Будды и колокола, а также разорил примерно двести буддийских храмов. Такие акции княжества Мито против буддизма под лозунгом «богатая страна и сильная армия» заслуживают упоминания по той причине, что они положили начало антибуддийскому движению и стали его прототипом еще до «реставрации Мэйдзи»¹.

Если «периферийные» интеллектуальные и правящие контрэлиты княжества Мито сформулировали идеологические принципы и религиозную политику «центра», начавшую активно реализовываться правящей верхушкой после «реставрации Мэйдзи», то военная контрэлита «периферийных» княжеств Сацума, Тесю и Тоса разработала «локальные модели» индустриальной экономики и современной военной организации, реализованные на общегосударственном уровне в «постреставрационный» период модернизации Японии. Так, молодой самурай княжества Тесю Такасуги Синсаку (1839–1867) организовал клановую армию на основе европейских стандартов и сумел наголову разбить карательные отряды войск центрального правительства, направленные в Тесю с целью силового подавления широко распространившихся в клане «проимператорских» и «антисегунских» настроений. Основой клановой армии княжества Тесю стали отряды кихэйтай (буквально «ударные части» или «отряды внезапного действия»), состоявшие из добровольцев, набранных в обучение Такасуги и его помощниками. Как писал Г. Норман, «победа отрядов кихэйтай над феодалными войсками сегуна показала, что самурайство не является единственной боеспособной силой в Японии, и в корне подорвала существовавшие ранее взгляды и традиции. Отряды кихэйтай были предшественниками регулярной армии, организованной на основе всеобщей воинской повинности, введенной в 1873 г.»².

Более того, по словам Г. Нормана, соотношение политических сил и конфигурация противоборствующих группировок, а также социальная дифференциация, сложившиеся в клане Тесю накануне Реставрации Мэйдзи, отражали на локальном периферийном уровне общегосударственную ситуацию «постреставрационной» эпохи. «Плебейская армия клана Тесю, состоявшая из обедневших самураев, ронинов, крестьян и горожан, поддерживаемая золотом богатых горожан и руководимая молодыми самураями низших рангов, представляла собой миниатюрную

¹ Нагата Х. Указ. соч. С. 343.

² Норман Г. Возникновение современного государства в Японии. М., 1961. С. 46.

копию подобного же переплетения социальных сил, характерного для японского правительства и общества в период Мэйдзи. В самом деле, можно сказать, что борьба, которая происходила в клане Тесю накануне реставрации между радикальной и консервативной группами, была репетицией *in partis* общенациональной борьбы, возникшей во время реставрации между силами, стоявшими за европеизацию и модернизацию страны, с одной стороны, и силами консерватизма и изоляции – с другой¹.

Анализ принципов взаимодействия между «центром» и «периферией» японской культурной системы эпохи Токугава позволяет прийти к следующим выводам.

Социально-политические, экономические и культурные трансформации японской культурной системы эпохи Токугава, обусловившие ее переход к модерну или новому состоянию системы, характеризуются процессами, происходившими на «периферии». Согласно принципу «состязательности культурных элементов», идейные комплексы, принципы социально-политической организации и функционирования экономики на определенном этапе своего существования устаревают и заменяются инновационными элементами, определяющими новую структурную конфигурацию системы и, как следствие, ее трансформацию. По отношению к этому процессу «центр» и «периферия» системы занимают антагонистические позиции.

Как правило, «центр» заинтересован в сохранении и дальнейшем укреплении своих властных позиций. Соответственно, властными элитами допускаются только такие инновации, которые могли бы способствовать закреплению господства действующей правящей группы. Инновации в самом широком смысле меняют принципы функционирования и взаимодействия элементов системы и могут поставить под вопрос легитимность существующих властных и интеллектуальных иерархий и опирающихся на такие иерархии групп с преимущественным допуском к ресурсам. Таким образом, властные элиты «центра» опираются на те идеологические комплексы, которые в религиозной и/или философской форме обосновывают существующее положение вещей, наличный социально-политический порядок.

При этом объективно помимо стремления властных элит легитимизировать и, по возможности, «увековечить» свое господствующее положение в «центре» культурной системы выдвигаются те идейные комплексы,

¹ *Норман Г.* Возникновение современного государства в Японии. М., 1961. С. 46.

которые способны обеспечить максимальную интеграцию структурных элементов системы и наиболее эффективное взаимодействие между ними. Как только идеологические комплексы и социально-политические институты «центра» перестают выполнять эту задачу, непрерывный процесс технологических и экономических трансформаций в течение определенного времени способен существенно изменить конфигурацию системных элементов до такой степени, что институциональная структура и идеологическая «схема» описания реальности перестают «совпадать» с актуально существующим состоянием системы, происходит их «вытеснение» из «центра» и выдвигание на первый план «периферийных» элементов.

В этой ситуации «периферийные» «контрэлиты», стремящиеся «прорваться» в «центр», вырабатывают инновационные идеологические, социально-политические и экономические программы, выступающие как альтернативные по отношению к программам властных элит. Более того, на «периферии» происходит «моделирование» и практическая апробация тех инновационных программ и идеологических комплексов, которые со временем займут свое место в «центре». Инновационный потенциал, свойственный «периферийным» «контрэлитам», может быть объяснен влиянием сразу нескольких факторов. Если ситуацию рассматривать с социально-политических позиций, то «периферийная» «контрэлита», в той же степени причастная к «большой традиции» как и правящие группы, но лишенная властных полномочий и равного доступа к ресурсам, стремится «ниспровергнуть» властные элиты, чтобы самим занять «центральное» положение. «Подорвать» власть «центра», опираясь на тот же идеологический комплекс, который легитимизирует «центр», довольно сложно. В этом случае можно подорвать легитимность «центра», лишь сделав упор на то, что правящие элиты в своих интересах до неузнаваемости «исказили» изначальную «чистоту» доминирующих идей или принципов. Отсюда инновации в сфере идей. Кроме того, «периферийная» контрэлита, не связанная институционально с набором каких-либо традиционных идей, принципов, норм и технологий, чей социальный статус, соответственно, не определяется функциями их сохранения и передачи, ощущает значительно меньшую зависимость от них, по сравнению с духовными и политическими элитами «центра».

«Периферийная» контрэлита, в отличие от властных политических и духовных элит «центра», не рассматривает традиционные идейные комплексы как «незыблемые и священные». Из-за отсутствия привходящих моментов, связанных с высоким социальным статусом и прилагающимися к нему разнообразными привилегиями, «периферийная»

контрэлита до определенного момента может позволить себе бескорыстную интеллектуальную игру в сфере традиционных и инновационных идей и установлений.

В силу этого «контрэлиты», вместо того чтобы пытаться повысить свой статус путем проникновения в традиционную иерархию «центра» и занятия доминантных позиций внутри уже существующей структуры, создают свою собственную. Проблема заключается в том, что традиционные элиты, контролирующие «центр», как правило, стремятся не допустить «конкурентов» извне, а если «чужаку» каким-то образом удастся проникнуть внутрь традиционной структуры, то доминантные группы будут всячески препятствовать его продвижению вверх. Таким образом, «периферийные» контрэлиты, опираясь на инновационные комплексы идей, создают такие структуры, которые вступают в конкурентную борьбу с идейными комплексами и институтами «центра». В рамках таких инновационных структур «периферийные» контрэлиты обеспечивают себе изначально высокий ранг и одновременно создают себе статус внутри социокультурной системы как эффективной альтернативы традиционным идейным комплексам и институтам.

Но, как уже было сказано, в конкурентной борьбе между идейными комплексами «центра» и «периферии» побеждает тот, кто способен обеспечить максимальную интеграцию всех элементов системы, включая и те, которым с трудом находилось место в границах прежней структуры, и организовать наиболее эффективное взаимодействие системы с внешней средой.

Японской культурная система имеет свою специфику. Конкурентная борьба между идейными комплексами и институтами приводила к «вытеснению» из «центра» одних элементов системы и замещению их другими, больше отвечающими сложившемуся положению вещей. Но в то же время эта борьба никогда не приводила к тому, чтобы религиозные или философские доктрины, социальные структуры, однажды включенные в систему, когда-либо полностью могли быть исключенными из «культурного ядра».

Как показывает социокультурная ситуация, сложившаяся в Японии после Второй мировой войны, в культурной системе, в «центре» которой помещается идейный комплекс либерально-демократических принципов, нашлось актуально место для всех предшествующих духовных традиций и институтов. Действительно, продолжают функционировать доминантные когда-то школы Тэндай и Сингон с их «похоронным буддизмом», все больше приверженцев у квазибуддийских эзотерических сект, конфуцианские принципы «сыновней почтительности» и «преданности»,

а также система отношений «*оябун – кобун*» и принципы патриархального «клана–семьи»-иэ вплоть до самого последнего времени полностью определяли внутреннюю структуру и принципы межличностных взаимоотношений практически всех японских компаний и объединений. Император, чей предок в 1945 году был вынужден отречься от своего божественного происхождения от богини Солнца Аматэрасу омиками, продолжает оставаться первосвященником синто и объединяющим символом нации. Различные направления христианства и даже коммунистическая идеология нашли в современной Японии от нескольких десятков тысяч до нескольких миллионов приверженцев. Объяснить этот культурный феномен можно в первую очередь структурными особенностями «ядра» японской культуры, способного создавать из самых, казалось бы, разнородных и противоречивых элементов целостную и гармоничную систему.

М.А. Козлова
ЕЩЕ РАЗ О ПРОБЛЕМАХ И ПЕРСПЕКТИВАХ
СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ МОДЕРНИЗАЦИИ
КОРЕННЫХ НАРОДОВ РОССИИ

Проблематика, связанная с социокультурными трансформациями, признается сегодня одной из самых актуальных исследовательских областей. На протяжении более чем полувека основным теоретическим подходом к пониманию масштабных изменений в культуре и обществе являлась концепция модернизации, сформировавшаяся в американской науке в начале 1950-х годов (У. Мур, М. Нэш, Б. Хиггинс) под влиянием перемен в послевоенном мире: распада колониальной системы и обретения суверенитета ранее зависимыми государствами. Изначально теория модернизации разрабатывалась в русле методологии однолинейного эволюционизма, и в качестве основополагающих категорий рассматривались понятия «традиция» и «современность». Они представлялись как абсолютно полярные явления, а процесс модернизации, в котором основную роль играли экономические преобразования, мыслился как связующее звено, призванное нивелировать традиции и привести традиционное общество к единому стандарту современного индустриализированного общества¹.

В 1970-е годы теория модернизации подвергается принципиальной критике, как и сам стиль научного мышления, основу которого составляла методология однолинейного эволюционизма. Критические высказывания основывались на невозможности сведения всего многообразия социокультурных систем к двум полярным типам на шкале «традиционность – модернизированность». В научном сообществе появились призывы к преодолению «синдрома безальтернативности», в рамках

¹ Фаис О.Д. Модернизация в Сардинии и этнокультурные трансформации. М., 2003. С. 26.

которого процесс модернизации в Западной Европе стал рассматриваться не как универсальный, а лишь один из возможных. Были предложены понятия «множественных современностей», «множественных модернов» (Ш. Эйзенштадт, Ч. Тейлор). Таким образом, обозначился кризис теории модернизации, остановивший ее дальнейшее развитие и значительно поколебавший ее популярность в научных кругах.

Впрочем, само понятие «модернизации» осталось и достаточно активно используется и в научных работах, и в публицистике. При этом, если суть понятия и раскрывается, то с позиций, на сегодняшний день устаревших и не способных адекватно отразить социокультурную реальность¹. Во-первых, потому, что социокультурные изменения не могут быть сведены к строго единообразной форме и сути. Во-вторых, те общества, которые еще недавно считались обществами современного типа и «задавали тон» в направлении модернизационных изменений, за последнюю четверть века сами изменились. Произошедшие перемены настолько фундаментальны, что их уместно охарактеризовать скорее как «постмодернизацию», а не «модернизацию»². Сегодня мы имеем огромное число эмпирических исследований, проводимых в рамках разных наук при явной недостаточности комплексных исследований, позволяющих построить целостную картину изменений, происходящих в общностях, которые можно обозначить как «посттрадиционные».

Российская ситуация в этом плане особенно сложна и противоречива. Целый ряд этнических общностей РФ с огромными потерями и издержками сдвигается от традиционного культурного устройства к модернизированному обществу. В то же время некоторые социальные группы в мегаполисах оказываются по характеру мировосприятия и особенностям ценностно-смысловой сферы приближенными к культуре постмодернизированного общества. «Усредненные» данные в таком сложном культурном контексте оказываются малоинформативными, и требуются дальнейшие исследования культурно-специфических путей социальных трансформаций. Кроме того, социокультурная ситуация, в которой находятся представители коренных народов России, характеризуется выраженными разнонаправленными тенденциями. С одной стороны, ускоряются процессы модернизации «аборигенных» популяций.

¹ Орлова Э.А. Культурная (социальная) антропология: Учебное пособие для вузов. М., 2004; Inkeles A., Smith D.H. Becoming modern. Cambridge, 1974.

² Инглхарт Р. Модернизация и постмодернизация // Новая индустриальная волна на Западе. М., 1999 С. 268.

С другой – все яснее прослеживается тяга к традиционализму. Значительное число представителей коренных народов возвращается к деятельности, близкой к традиционным формам¹. Престижными становятся исконные верования и обычаи, усиливается отказ от интернатского воспитания и обучения детей.

Итак, по сути, новая теория, которая смогла бы стать достойной альтернативой теории модернизации, в объяснении того, как может развиваться мир, так и не оформилась. Однако осталось не только понятие «модернизации» в научном лексиконе, но и реальные проблемы, сопряженные с модернизационными изменениями. Базовая проблема – трудности адаптации представителей «традиционных» культур к условиям современного общества. Дезадаптированность проявляется в комплексе взаимосвязанных проблем:

– ухудшение здоровья населения. Убедительно показано, что «неадекватность стиля жизни» изменившимся условиям («life-style incongruity») сочетается с повышенным артериальным давлением, а в ряде случаев – и с депрессией². Невозможность или нежелание человека внутренне перестроиться, чтобы принять «современную» систему ценностей и соответствовать ей, может негативно сказаться на его физическом и психологическом благополучии³;

– неблагоприятные изменения демографической ситуации: изменения структуры семьи – рост числа одиноких людей, снижение уровня детности, рост насильственной смертности и самоубийств среди коренного населения Севера⁴;

¹ Козлов А.И., Вершубская Г.Г. Медицинская антропология коренного населения Севера России. М., 1999; *Богоявленский Д.Д.* Вымирают ли народы Севера? // Демоскоп Weekly. № 165–166, август 2004 (<http://demoscope.ru/weekly/2004/0165/index.php>)

² *Dressler W.W.* Hypertension and Culture Change: Acculturation and Disease in the West Indies. N.Y.: Redgrave Publishing Company. 1982; *Dressler W.W., Santos J.E., Gallagher P.N., Viteri F.E.* Arterial Blood Pressure and Modernization in Brasil // *Amer. Anthropology*. 1987. Vol. 89. P. 389–409.

³ *Chance N.A.* Acculturation, self-identification, and personality adjustment // *Amer. Anthropology*. 1965. Vol. 67. P. 372–393; *Graves T.D.* Acculturation, access, and alcohol in a tri-ethnic community // *Amer. Anthropology*. 1967. Vol. 69. P. 306–321.

⁴ *Пивнева Е.А., Мартынова Е.П.* Традиционное природопользование народов Северного Приобья (по материалам Ханты-Мансийского автономного округа). М.: ИЭА РАН, 2001.

– длительная экономическая, социальная и психологическая дезадаптация. В конечном счете это приводит к тому, что у личности развивается целый комплекс неблагоприятных индивидуально-психологических свойств, свидетельствующих о фрустрированности: ощущение психологической незащищенности, замкнутость, низкий уровень притязаний, пассивность, нежелание отстаивать ценности своего рода и этнической общности¹;

– обострение межкультурных противоречий и рост напряженности во взаимодействии представителей традиционных культур (коренного населения) и модернизированных обществ («пришлого» населения)². В наиболее широком плане эта напряженность объясняется различием мировоззренческих позиций представителей контактирующих культур. Пришлое население, занятое добычей нефти, прокладкой дорог, трубопроводов и т.п. без учета расположения родовых угодий, священных мест, воспринимается коренными жителями как чужаки, вторгшиеся на их территорию. Соответственно, потеря или сокращение «своего» пространства приводит к развитию у коренного населения чувства ущемленности, обделенности в экономической и культурной сферах, что, в свою очередь, ведет к усилению противопоставления этнокультурных общностей.

Многочисленные эмпирические исследования проблем, связанных с «модернизационным переходом», зачастую ограничиваются констатацией актуального положения и, к сожалению, мало внимания уделяют вопросам преодоления неблагоприятной ситуации и адаптации социокультурных общностей к условиям меняющегося мира. При этом разработка стратегий адаптации (желательно, поливариативных, что соответствует релятивистскому подходу к пониманию социокультурных трансформаций) имеет наибольшее значение и представляет конечную цель создания теории. Кроме того, нельзя забывать и о том, что адаптация

¹ Парк Р.Э. Культурный конфликт и маргинальный человек // Социальные и гуманитарные науки: РЖ. Сер. 10. Социология. 1998. № 2. С. 172–175.

² Павлов С.М. Психологические особенности детей коренных малочисленных народов Севера (на материале исследования младших школьников ханты, лесных ненцев). Дисс. ... канд. психол. наук. М., 2001; Хайруллина Н.Г. Социологическая диагностика этнокультурной ситуации в северном регионе. Дисс. ... докт. социол. наук. Тюмень, 2001; Козлова М. Кросс-культурное исследование взаимосвязи личностной зрелости и этнической идентичности // Этология человека и смежные дисциплины. М.: ИЭА РАН, 2004. С. 200–206.

представляет собой системное явление, в рамках которой взаимосвязаны медико-биологические, психологические, социально-экономические и культурные параметры, что предъявляет требования системного подхода к ее изучению характера адаптации индивидов и групп к меняющимся условиям.

Успешность адаптации – понятие, требующее как концептуальной, так и операциональной проработки – формулировки четких критериев оценки. Одним из этих критериев с 1930-х годов в западной науке и социальной практике являлось качество жизни населения. Концепция качества жизни сменила господствующую ранее идею «общества благосостояния (изобилия)». На сегодняшний день концепция качества жизни является наиболее разработанной теоретической базой для оценки условий жизни в обществе. Причем в течение последних двух десятилетий особый размах приобрели концепции, центрированные не на индивидуальных, а на социальных параметрах оценки, таких, например, как степень равенства, безопасности или свободы, а также качество и структура социальных отношений в обществе. В особенности большой интерес на различных уровнях принятия политических решений вызывает категория «социальной сплоченности», что, естественно, приводит к активизации теоретических и прикладных исследований в этой области¹. Социальная сплоченность рассматривается как характеристика отношений и взаимодействий на уровне индивидов, групп, ассоциаций². В качестве часто упоминаемых при описании социальной сплоченности параметров можно назвать силу социальных связей, разделяемые ценности и системы мировоззрения, чувство общей идентичности и принадлежности к одной общности, доверие³.

Понятия социальной сплоченности и качества жизни, безусловно, тесно взаимосвязаны. Необходимо принять во внимание, что хотя социальная сплоченность представляет собой атрибут общества, она с необходимостью опирается на поведение, установки и оценки его членов. Таким

¹ *Friedkin N.E.* 2004. Social Cohesion. *Annu. Rev. Sociol.* 30: 409–425.

² *McCracken. M.* Social Cohesion and Macroeconomic Performance. Centre for the Study of Living Standards (CSLS). Conference: The State of Living Standards and the Quality of Life. October 30–31, 1998. Ottawa, Ontario/Canada.

³ *Woolley, F.:* Social Cohesion and Voluntary Activity: Making Connections, Centre for Study of Living Standards (CSLS). Conference: The State of Living Standards and the Quality of Life. October 30–31, 1998. Ottawa, Ontario/Canada; *Jenson J.,* Mapping Social Cohesion: The State of Canadian Reserch. Canadian Policy Research Networks. CPRN Study. № F 103. Ottawa, 1998.

образом, социальная сплоченность включает в себя аспекты, затрагивающие индивидуальную жизнь, и в этом смысле представляет собой компонент индивидуального качества жизни. В то же время перспективы социальной изоляции (отвержения) приводят к снижению жизненного уровня индивидов.

Заметим, что влияние социальной сплоченности на параметры качества жизни, учитывающие как структурные (наличие и широта социальных связей), так и функциональные (качественные характеристики поддерживающего социального поведения) измерения, достаточно активно исследовались в рамках разных научных дисциплин. В частности, физиологи и медантропологи изучали влияние этих параметров на здоровье населения в разных культурных и социальных средах¹.

Исследования Морси продемонстрировали, что в египетской деревне особенно жалуются на здоровье люди с самым низким социальным статусом, и, соответственно, имеющие наименьшие шансы на получение поддержки, даже от своих домашних. Это молодые женщины, только что вышедшие замуж и поселившиеся в доме родственников мужа, не успевшие еще родить ребенка и приобрести статус матери².

В исследовании в Мексике изучалась связь характера социальной поддержки и уровня кровяного давления³. Респондентам предлагался список проблем и список лиц, к которым они могут обратиться за помощью, включавший родственников, друзей, соседей. В мужской выборке нормальное давление связано с максимальной степенью социальной поддержки, особенно сильные корреляции касались поддержки *compadres*. В женской выборке обнаружены возрастные различия. Так, для здоровья женщин старшего возраста большее значение имеет поддержка родственников, а для молодых – подруг.

Так как в процессе урбанизации роли и статус женщин меняются, изменятся также и характер обсуждаемых взаимосвязей. Исследование в бразильском городе, проведенное по той же схеме, показало, что у мужчин со снижением давления связана поддержка со стороны родственников, а у женщин – со стороны иных социальных групп (в первую очередь –

¹ *Cohen S. Wills T.A.* Stress, social support, and the buffering hypothesis. *Psychological Bulletin*, 98. 1985. P. 310–357.

² *Morsy S.* Sex roles, power, and illness in an Egyptian village. *Amer. Ethnologist*. 5. 1978, P. 137–150.

³ *Dressler W.W., Mata A., Chavez A and Viteri F.E., and Gallagher P.N.* Social support and arterial blood pressure in a central Mexican community. *Psychosomatic Medicine*. 48. 1986. P. 338–350.

соседей). Подобные исследования проводились и среди других этнических групп. Так, в полинезийских деревнях большая вовлеченность в социальные связи (главным образом, семейные) связана с низким уровнем секреции «гормонов стресса» и меньшей выраженностью психосоматических проявлений¹.

Итак, исследования социальной поддержки и здоровья показывают, что определение системы социальной поддержки и связи поддержки с уровнем заболеваемости во многом определяются социальными и культурными условиями, поскольку демонстрируют влияние культурного контекста как на понимание самой сущности социальной поддержки, так и на ее защитную функцию.

Эмпирические исследования демонстрируют также влияние социальной сплоченности на экономическое и другие измерения благополучия и, таким образом, постулируют в качестве важнейших для развития общества социальные и культурные факторы, отражающие специфику взаимоотношений людей². В этом смысле социальная сплоченность становится фактором, не только способствующим преодолению дезадаптации индивидов и групп в ходе социокультурных изменений, но и важнейшей движущей силой развития общества в новых условиях.

В представленной статье речь пойдет о параметрах, позволяющих предсказать перспективы развития социальной сплоченности на основе анализа представлений индивидов о собственной групповой идентичности и установок внутри межгрупповой коммуникации. В качестве групп в нашем случае выступают крупные социокультурные общности – в исследованиях, результаты которых обобщаются далее, принимали участие представители этнических общностей, находящихся на разных этапах перехода от «традиционного» к «современному» способу социального устройства.

Проблемность переходных обществ как таковых (независимо от того, к чему и от чего они переходят) связана с неодновременностью преобразований, затрагивающих различные сферы культуры и социальной

¹ *Hanna J.M., James G.D., and Martz J.M.* Hormonal measures of stress in *The Changing Samoans: Behavior and Health in Transition* / Ed. by P.T. Baker, J.M. Hanna and T.S. Baker). New York: Oxford University Press, 1986; *Graves T.D. and Graves N.B.* Kinship ties and the preferred adaptive strategies of urban migrants in *The Versatility of Kinship* / Ed. by L.S. Cordell and S.J. Beckerman. New York: Academic Press, 1980.

² *Лебедева Н.М., Татарко А.Н.* Ценности культуры и развитие общества. М., 2007.

организации. Основной чертой переходного состояния, таким образом, может считаться разбалансированность систем и структур, являющихся на стабильных этапах четко дифференцированными, но при этом высоко согласованными. Так, модернизационные изменения не ограничиваются преобразованиями социальных институтов, экономических и политических организаций. Преобразования с необходимостью вторгаются в сферу ценностно-смысловых ориентаций, социальных норм, привычек, образцов поведения.

Изменение структуры ценностей в традиционных обществах не может не отразиться на характере групповой идентичности их представителей. В частности, модернизационные изменения социокультурной системы сопровождаются, как показывают исследования, «размыванием» этнической идентичности, повышением ее неопределенности или маргинальности¹.

Р. Парк (1998) и Э. Стоунквист (1979), анализируя общие проблемы модернизационного процесса через призму личности, сосредоточили внимание на судьбе индивида, оказавшегося выброшенным из системы стабильных отношений в ходе интенсивных социальных трансформаций. При этом, если Р. Парк рассматривал маргинальность прежде всего в историческом ключе и в контексте этнонациональных и этнокультурных отношений, то Э. Стоунквист перенес акцент на социально-психологический аспект проблемы. Подчеркивая нестабильность психологической структуры маргинала, он считал его ключевой фигурой во взаимодействии и взаимопроникновении культур². Но это «культурное смешение» протекает болезненно, и положение маргинала, «зажатого» между двух культур, вызывает у него психические расстройства, расщепляет его самосознание, определяет двойственность и противоречивость его оценок и действий. На уровне социокультурной общности повышение неопределенности этнической идентичности может приводить к так называемой «коллективной демотивации» представителей культур традиционного типа, которая представляет собой утрату стремления к труду, реализации себя в жизни, самосовершенствованию, заботы о своем здоровье и т.д.³

Нами был проведен ряд исследований характера формирования этнокультурной идентичности и особенностей межэтнического взаимодействия

¹ Павлов С.М. Указ. соч.; Хайруллина Н.Г. Указ. соч.

² Парк Р.Э. Указ. соч.; Стоунквист Э.В. Маргинальный человек. М., 1979.

³ Taylor D. The Quest for Identity. From minority groups to Generation Xers. London, 2002.

в контексте социокультурной модернизации¹. Так как результаты проведенных исследований опубликованы, в данной статье не приводятся количественные показатели и результаты статистической обработки данных. Наша задача – обобщить полученные ранее результаты и предложить новые возможности для их интерпретации в контексте анализа комплексных проблем социокультурной динамики.

Сравнивая характеристики этнической идентичности и уровень интолерантности в группах респондентов с ориентацией на поддержание современного и традиционного образа жизни, можно получить информацию для оценки перспектив интеграции представителей разных этнических групп в структуру изменившегося общества.

В проведенных исследованиях подвыборки выделялись не по этническому признаку, а по признаку «включенности» в «современную» и «традиционную» культуры: так, каждую подвыборку составили представители разных этнических общностей (эвенки, якуты, чукчи, ханты, манси, коми-пермяки, марийцы а также русское население республик Марий-Эл, Саха, Чукотского и Ханты-Мансийского автономных округов, Коми-пермяцкого округа), значимо различающиеся по модернизованности образа жизни, вычислявшейся по ряду показателей².

Была выявлена взаимосвязь этнической толерантности с рядом личностных характеристик и описаны несколько сценариев формирования интолерантности в этнокультурных контактах. *Первый вариант* мы

¹ Козлова М. Психосоциальная идентичность и этническое самосознание: взаимодействие и развитие // Этническая толерантность в поликультурных регионах России. М., 2002. С. 115–153; Татарко А.Н., Козлова М.А., Лебедева Н.М. Психологические исследования социокультурной модернизации. М.: Российский университет дружбы народов, 2007; Козлова М.А. Цена модернизации: исследование социально-психологической адаптации в условиях меняющегося мира (на примере учащейся молодежи Республики Марий-Эл) // Мир психологии. 2007. № 4 (52). С. 230–239.

² Опираясь на данные литературных источников (Козлов, Вершубская, 2002; Хайруллина, 2001; Chance, 1965), мы выделили критерии оценки уровня модернизованности культуры представителей исследуемых этнических групп: место проживания (уровень урбанизации населенного пункта); характер профессиональной занятости, владение традиционными промыслами; уровень благосостояния, тип семьи (состав, количество детей, меры по планированию семьи); характер проведения досуга; уровень образования; жилищные условия; тип питания; круг общения; владение родным языком, компетентность в своей культуре.

наблюдаем у представителей этнических общностей, которым на протяжении достаточно долгого времени удавалось сохранять основы традиционного социокультурного устройства, но которые за последние десятилетия оказались вовлеченными в интенсивные контакты с носителями модернизированной культуры. В этом случае этническая интолерантность выступает в качестве групповой стратегии поддержания позитивной идентичности в условиях, когда актуальная этнокультурная ситуация воспринимается как неблагоприятная. В условиях утраты внутренней сбалансированности, трудностей адаптации к новому состоянию, что характерно для «переходных» обществ, группа начинает ощущать угрозу позитивной групповой идентификации и, стремясь восстановить утраченное равновесие, активизирует механизмы социально-психологической защиты в виде межкультурной интолерантности, направленные на восстановление позитивной идентичности. Таким образом, предпринимаются попытки сохранения позитивного образа своей группы посредством формирования непривлекательных образов других социальных общностей.

По результатам проведенных исследований выявлена взаимосвязь между интолерантностью к аутгруппам и «субъектностью» в отношении к родной этнической общности. «Субъектностью» здесь означает мотивационную «включенность» в жизнь этнической общности, чувство личной ответственности и участие в судьбе группы. Можно предположить, что при высокой степени «субъектности» закон связи идентичности и толерантности¹ приобретает особую остроту: индивид чувствует себя ответственным за восстановление пошатнувшегося положения группы и, естественно, более остро реагирует на угрозы (является ли она реальной или воображаемой в данном случае не важно) со стороны «других». В нашем случае источником нарушений внутренней целостности группы стали культурно-динамические процессы, модернизационное давление, которое скорее всего ассоциируется с носителями определенного типа культуры.

Напротив, чем в большей степени индивид интегрирован в модернизированную социокультурную среду, тем в меньшей степени он испытывает потребность в идентификации с этнической группой, что, впрочем, не предполагает неприязненного отношения к родной этнической культуре. Иными словами, можно описать характер складывающейся в более модернизированных группах этнической идентичности как «отстраненно-умиленный» взгляд на этническую культуру, которая, в особенности

¹ Лебедева Н.М. Введение в этническую и кросс-культурную психологию. М., 1999.

молодым людям, представляется как любопытное, но в целом бесполезное и потерявшее актуальность социальное образование. Указанная закономерность реализуется вне зависимости от этнической принадлежности респондентов: чем в большей степени индивид интегрирован в этнокультурную среду, тем менее он удовлетворен своей этнической принадлежностью, т.е. в данном случае предпочтительна «любовь на расстоянии».

Второй вариант формирования этнической интолерантности выявлен у представителей модернизированной культуры (в наиболее выраженной форме – у русской молодежи Ханты-Мансийского АО). Здесь неприятие других этнических групп происходит из стремления оправдать свои индивидуальные трудности и неудачи: индивид не находит иных способов самозащиты кроме нападения, т.е. снижения в своем сознании позитивности образа других социальных объектов (отдельных индивидов или этнических общностей), которые, может быть, и при отсутствии объективных предпосылок к этому, воспринимаются как более успешные.

Поиск некоего внешнего врага, которому можно было бы приписать ответственность за собственную неуспешность, становится закономерным продолжением ситуации нестабильности и острой социальной конкуренции¹. Очень часто в качестве этого врага избираются представители других этнических групп, особенно те, чей стереотипный образ связан с экономической успешностью, предприимчивостью (евреи, выходцы с Кавказа). Подобный вариант развития интолерантности, когда источник индивидуальных проблем видится в других людях, родителях или внешних группах, которые и обвиняются в этом, был описан Адорно.

Итак, независимо от этнической принадлежности респондентов этнокультурная интолерантность выступает в качестве механизма психологической защиты. Но в одном случае защищается позитивный образ самого себя, а в другом – своей группы. В зависимости от степени осознанности «угрозы» меняется и характер защиты. Если индивид (или группа) ощущает угрозу какому-то конкретному компоненту своей целостности (в нашем случае – этнической культуре), то и защитная агрессия находит конкретный объект, и мы диагностируем нетерпимость по отношению к той группе, от которой данная угроза исходит (в случае с обскими уграми угрозу несут пришлые народы – преимущественно русские). Когда же угроза мало дифференцирована, она воспринимается как

¹ Стефаненко Т.Г. Этническая идентичность в ситуации социальной нестабильности // Этническая психология и общество. М., 1997. С. 97–104.

угроза собственному «Я» как таковому – развивается интолерантность по типу ксенофобии – нетерпимость и агрессия по отношению ко всему «не своему» – чужому, т.е. непонятному, неизведанному, потенциально опасному.

Соответственно, встает задача разобраться с теми параметрами идентичности, которые индивид желает сохранить во что бы то ни стало, которые он идентифицирует с собственным «Я» в целом, угроза которым может иметь наиболее деструктивные последствия для выстраивания диалога с носителями иных культурных «Мы». То есть проблема диагностики ценностей¹.

Как показали проведенные исследования, в культурах традиционного типа в большей степени выражены ценности Безопасности, Традиционализма и Конформности, которые могут быть интерпретированы как консервативные ценности или ценности, выражающие интересы группы. Эти ценности отражают стремление к стабильности за счет добровольного самоограничения. Их приоритетное значение в традиционной культуре вполне объяснимо. Традиционная культура основана на «стабильности», ориентирована на сохранение традиций предков. Ее «традиционность» как раз и предполагает однородность, упорядоченность и безапелляционность тех требований, которые предъявляет культурная общность к своим представителям, регламентируя каждый шаг индивида от рождения до смерти. В культурах такого типа, ориентированных на предков и традиции (постфигуративных, по терминологии М. Мид): «Прошлое взрослых оказывается будущим каждого нового поколения; прожитое ими – это схема будущего для их детей»².

Традиционная культура, как отмечает А.В. Головнев, анализируя сущность культуры обских угров – хантов и манси, основана на восприятии устойчивости мироздания и, соответственно, на представлении о собственной незыблемости: «Она стройна и богата, но вписана в “твердые рамки”, что не позволяет ей быстро отзываться на происходящие внешние перемены <...> А уж если что-то меняется, то в основании. Оттого и случаются обвальные потери традиций среди хантов и манси, что без

¹ Для исследования ценностно-мотивационной структуры использовался адаптированный вариант Опросника Структуры Ценностей (PVQ) С. Шварца. Данная методика содержит 40 вопросов, позволяющих оценить степень выраженности 10 панкультурных ценностей: Конформность, Самостоятельность, Достижение, Традиционализм, Универсализм, Стимуляция, Безопасность, Благожелательность, Власть, Гедонизм.

² Мид М. Культура и мир детства. М., 1998. С. 322.

раздавленных внешним воздействием “твердых рамок” культура оказывается беззащитной»¹.

Вероятно, эти рамки порождены очень сложным, тонким, веками выработавшимся стилем отношений человека и природы, который и составляет ядро традиционной культуры. Разрушение этого ядра делает культуру чрезвычайно уязвимой для внешних ударов.

Попробуем провести анализ смыслового ядра традиционной культуры, взяв в качестве примера культуру народов Западной Сибири – обских угров (хантов и манси).

Природа в традиционном мировоззрении обских угров выступает не как агрессор, к диктату которого необходимо адаптироваться, и не как инструмент, который человек волен использовать, как ему вздумается. Природа здесь – друг, партнер, кормилица, дом. Подобных эпитетов можно подобрать множество, и это не просто художественные образы.

Согласно традиционным представлениям обских угров, система мироздания имеет трехчленную структуру: верхний, средний и нижний миры. Далее эта система дробится на сферы природы и человека. Посредником между всеми уровнями и подсистемами выступает медведь, являющийся одновременно и «элементом» природы, и «братом» человека. Таким образом, человек находится с природой в «родственных» отношениях. Именно поэтому человек научился не только ценить красоту природы и быть благодарным ее дарам, он научился тонко чувствовать ее настроение и в соответствии с ним выстраивать собственное поведение, гармонизируя пожелания человека с возможностями природы. Поэтому о каком бы элементе традиционной материальной или духовной культуры хантов и манси не шла речь, он всегда рассматривается с позиций экологической целесообразности.

Ханты и манси воспринимали живым весь окружающий мир. Все явления мира, в том числе и «неодушевленные» с нашей точки зрения – элементы ландшафта, небесные светила, понимались как нечто, не только имеющее собственную жизнь, но и способное оказывать влияние на жизнь человека. Значит, человек должен был предпринимать специальные действия, чтобы умиловить духов природы и тем самым снискать счастья себе. Божества, которым поклонялись жители Сибири, – это персонифицированные явления природы, значимость которых прямо связана с хозяйственными занятиями местного населения.

¹ Головнев А. В. Говорящие культуры: традиции самодийцев и угров. Екатеринбург, 1995. С. 576.

Соответственно, обожествлялись природные явления, связанные преимущественно с лесом и рекой.

Важнейшим стабилизирующим фактором в обско-угорской культуре выступала семья. В семье, как отмечает Я.В. Чеснов, постоянно воспроизводится культура в ее нерасчлененном виде, где «этнологи находят элементы хозяйственно-культурных типов, этнографических характеристик, историко-культурных общностей, выделяют в ней пласты традиций, заимствований, инноваций и т.д.»¹. Семья в традиционной культуре хантов и манси – это и хозяйственный коллектив с присущим ему комплексом трудовых операций, сезонностью работ и т.д., оказывающий определенное преобразующее влияние на занимаемую им территорию.

В традиционной культуре хантов ребенок с момента рождения был окружен большим количеством взрослых, ориентированных на заботу о нем. Это дополнительное внимание и опека обеспечивались институтом «социальных родителей». Одно из принципиальных различий в организации процесса социализации в традиционном обществе и в модернизированном заключается в том, что ребенок, по сути, принадлежит всей общности, в которой живет, а не только биологическим родителям.

Как отмечают исследователи процесса социализации в традиционных обществах², существование института социальных, т.е. дополнительных родителей выполняло функцию защиты и поддержки ребенка. В этом случае не только биологические родители, но и довольно большой круг других взрослых обязаны были заботиться о ребенке, следить за его развитием, стараться как можно чаще его видеть, принимать самое непосредственное участие в его воспитании.

М. Мид, говоря об «общественном воспитании», изучавшемся ею, естественно, на абсолютно ином этнографическом материале, отмечает, что оно «приводит к тому, что ребенок привыкает думать о мире как о чем-то, наполненном родителями, а не как о месте, где его безопасность и благополучие зависят от сохранения его отношений со своими собственными родителями».

¹ Чеснов Я.В. Лекции по исторической этнологии: Учебное пособие. М., 1998. С. 89.

² Мид. М. Указ. соч.; Волдина Т.В. Родильная и погребально-поминальная обрядность казымских хантов // Этнография народов Западной Сибири. Сибирский этнографический сборник. Вып. 10. М., 2000. С. 190–199; Бутинов Н.А. Детство в условиях общинно-родового строя // Этнография детства. Традиционные методы воспитания детей у народов Австралии, Океании и Индонезии. М., 1992. С. 56–84.

Однако ребенок, став взрослым, должен был, в свою очередь, проявлять заботу не только о своих биологических, но и о социальных родителях.

В хантыйской семье, как правило, два наиболее почитаемых человека – самый маленький и самый старый. Обычно это объясняется принципом справедливости: так как каждый член семьи побывает в этих ипостасях, то каждый получит, рано или поздно, свою долю почета и уважения. Подобная расстановка приоритетов предполагает акцент на линии передачи культурного багажа от самого старого к самому молодому и, как следствие, в определенной мере консервацию культуры.

Еще одним механизмом вертикальной культурной трансмиссии можно считать следующий обряд, сохранившийся вплоть до настоящего времени. После рождения ребенка обязательно проводилось гадание, которое должно было указать, чья душа возродилась в ребенке. Пожилая женщина приподнимала колыбель ребенка, называя имена умерших родственников. При произнесении имени возродившегося предка, колыбель становилась тяжелой. Считалось, что с душой (*лилдуша*-дыхание) предка ребенок получал и его характерные черты – физиологические и социальные, включая имя и термины родства. Малыша так и называли «дедушка», «дядя» и т.п., в зависимости от того, кем приходился членам семьи тот человек, душа которого воплотилась в ребенке.

Таким образом, традиционные представления обских угров и связанные с ними обряды акцентируют ценность не просто продолжения рода, но устойчивой передачи культурного опыта от поколения к поколению и повторения человеческих судеб.

Модернизация в традиционных культурах снижает значение таких ценностей, как Универсализм и Благожелательность. Две данные ценности С. Шварц характеризовал как ценности самопреодоления¹. Типы мотивации, лежащие в основе данных ценностей, способствуют удовлетворению потребностей, связанных с существованием во внешнем мире, отказу от эгоистических интересов. Отрицательная связь модернизации с данными ценностями объясняется повышением индивидуализма культуры в процессе модернизационного перехода. Индивид начинает прежде всего ориентироваться на свои собственные интересы и потребности, оставляя групповую гармонию на втором плане.

Для представителей культур современного типа выше значимость ценностей Саморегуляции и Стимуляции, входящих в блок «Открытость

¹ Schwartz Sh. et al. Extending the cross-cultural validity of the theory of basic human values with a different method of measurement // Journal of Cross-Cultural Psychology. 2001. V. 32. P. 519–542.

изменениям». Открытость изменениям предполагает стремление к новому опыту, позволяет развиваться. Таким образом, эти ценности активизируют стремление индивида к новизне и делают акцент на возможности комфортного существования самого индивида и окружающих. В отличие от традиционной культуры, воспитание и обучение детей в модернизированном обществе ориентировано на постоянное внесение в культуру изменений. Соответственно, в современной культуре приоритетной становится не вертикальная (межпоколенная) культурная трансмиссия, а обмен опытом и культурными ценностями между представителями одного поколения. Частым следствием модернизации становится то, что представители старшего поколения перестают восприниматься как наиболее мудрые и, следовательно, самые уважаемые члены общества. Более компетентными в постоянно меняющихся условиях модернизированной культуры оказываются люди молодого возраста, и они, в свою очередь, принимают на себя функции руководства жизнью общества, которые в традиционном обществе принадлежали, как правило, старикам. Такие культуры М. Мид обозначила как конфигуративные, в них «преобладающей моделью поведения для людей оказывается поведение их современников»¹.

Проведенный в ходе исследований анализ интервью и свободных описаний респондентов позволил выявить существенные различия между представителями «традиционной» и «модернизированной» групп по характеру межличностных связей – ориентированности на внутрисемейные и внесемейные связи. Так, для представителей «модернизированной» группы более характерна направленность вовне, а для представителей «традиционной» – внутрь семьи. Второй тип коммуникативной ориентации обычно расценивается как недостаточно перспективный путь развития в условиях модернизированного общества². Ориентация преимущественно на внутрисемейные связи и отношения способствует формированию такого типа социальных сетей, который направлен на воспроизводство традиционных культурных форм с целью коллективного выживания и взаимопомощи: такое сообщество узко локально, закрыто по составу членов, ограничено по набору и объему ресурсов, его форма задана и удерживается извне – это форма социального существования, на которую индивиды, составляющие данное сообщество, не имея

¹ М.Мид. Указ.соч. С. 342.

² Барсукова С. Неформальная экономика. Экономико-социологический анализ. М., 2004; Тартаковская И. Социальные сети и их влияние на поведение на рынке труда // Социологический журнал. 2004. № 1/2. С. 129–144.

альтернатив, обречены. Понятно, что такая сеть неспособна к коллективному действию, поскольку ориентирована лишь на перераспределение имеющихся (и, как правило, весьма ограниченных) ресурсов, но не на развитие или социальную мобильность. Такой тип сетей достаточно распространен в экономически неуспешной среде (на селе, среди людей, имеющих проблемы с трудоустройством, и т.п.), причем связь такого рода сетей с экономической неуспешностью двусторонняя: с одной стороны, подобные сети образуются «не от хорошей жизни», с другой – они «консервируют» низкий социальный и экономический уровень индивидов, входящих в подобные сети. Если принять предложенное Наспари разделение форм сетевой поддержки на необходимые для повседневного выживания и стратегические, то сети этого типа преимущественно ориентированы на решение первой задачи¹. На первый взгляд, кажется, что основанные на внутрисемейных отношениях социальные сети, если и имеют какое-то отношение к социальному капиталу, то скорее это отношение обратное – такие сети воплощают в себе «антикапитал». Однако опыт восточных экономик демонстрирует, что подобное заключение не столь однозначно, как представляется западным авторам.

Как указывает Ф. Фукуяма, фамализм – акцент на семейных связях, которые видятся единственной опорой индивида и основой всех социальных взаимодействий, – развивается в тех обществах, где существует дефицит доверия. В таких обществах люди доверяют только родственникам и не доверяют людям вне семьи. Для социально-экономического развития общества подобная «атомизированность», без сомнения, неблагоприятна, поскольку она тормозит накопление потенциала в сфере организационных инноваций и мешает гибко адаптироваться к изменениям в технологиях и условиях рынка. Именно поэтому можно не только констатировать актуальное мировое экономическое лидерство стран с высоким уровнем доверия, но и предполагать, что и в будущем экономическое соревнование будут выигрывать именно эти общества.

При достаточно высоком уровне и широком радиусе доверия те социально-психологические закономерности, которые присущи семейным отношениям, могут «сыграть» совершенно по-иному. Такая культура способна породить отношения, поддерживающие индивида, доброжелательные, заботливые, с одной стороны, ориентированные на достаточно жесткую иерархию, непререкаемую власть «отца» – с другой. Но этот тип власти не несет в себе угрозу человеческой свободе, являясь по существу

¹ *Naspari J.* Post-Soviet chaos: Violence and dispossession in Kazakhstan. London, 2002.

«тесно-семейным»¹. Подобным образом в пределах корпорации аспекты традиционной семьи воссоздают японцы. Важной добродетелью в бизнесе является амаэ – нечто сродни привязанности между лицами разного ранга, когда в отношении молодых старшие проявляют снисходительность, а те, в свою очередь, выражают почтение. Отношения в корпорации являются долгосрочными, тесными и прочными. Удовлетворение, которое приносят отношения между сотрудниками в компании, – вот основная причина, по которой организации стараются работать хорошо. Многие компании с культурой типа «семья» существуют в странах, где индустриальный прогресс начался поздно: Греция, Италия, Япония, Сингапур, Южная Корея, Испания. В странах, где переход от феодализма к капитализму произошел сравнительно быстро, наблюдается сохранение многих феодальных традиций и моделей отношений.

Высокая степень доверия, позволяющая легко организовывать всевозможные ассоциации, имеет в разных культурах различные истоки. Так, Ф. Фукуяма отмечает, что в Японии еще во времена феодализма были широко представлены многообразные социальные группы, основанные не на родственных связях, – скажем, была распространена практика усыновления, позволявшая легко инкорпорировать посторонних в семью². Фукуяма уделяет особое внимание этой черте японской культуры, так как она, по его мнению, объясняет резкое различие в форме организации и в практике менеджмента между китайской фирмой, которая в буквальном смысле является семьей, и японской фирмой, выступающей подобием семьи. В Германии сохранилось со времен феодализма большое количество структур, основанных не на родстве, – наподобие гильдий, которые во Франции и Испании были разрушены в XVI–XVII веках сильными централизованными монархиями. В качестве источников чувства групповой солидарности и высокого уровня доверия в США Фукуяма видит этнические общины, синтезирующие коллективизм традиционных культур и индивидуализм, присущий США, а также сектантскую религиозную культуру. «Америка родилась из сектантства»³, – пишет он, имея в виду, что США были основаны переселенцами из Англии, не подчинившимися авторитету англиканской церкви.

¹ *Тромпенаарс Ф., Хампден-Тернер Ч.* Национально-культурные различия в контексте глобального бизнеса. Минск, 2004. С. 323.

² *Fukuyama F.* Trust: the social virtues and the creation of prosperity. London: Hamish Hamilton, 1995.

³ *Ibid.* P. 279.

Эти примеры приводят к парадоксальному выводу: наиболее успешные современные общества не вполне современные: «Если демократия и капитализм наиболее успешны тогда, когда они замешаны на культурных традициях, которые проистекают из нелиберальных истоков, то должно быть ясно, что современность и традиция могут сосуществовать в стабильном равновесии на протяжении длительных периодов времени»¹.

Однако, к сожалению, характер социокультурных трансформаций (интенсивность, навязанность извне), затронувших общества коренных народов Севера России, не способствует, как мы видели, расширению радиуса доверия. Представители «традиционных» групп, ощущая угрозу собственной этнокультурной идентичности и жизнеспособности общности, склонны актуализировать механизмы социально-психологической защиты в виде роста интолерантности к инокультурному окружению.

С показателем интолерантности к инокультурному разнообразию в «современной» группе связан блок ценностей «Достижение». Наиболее вероятным объяснением данной связи представляется следующее: социокультурная модернизация повышает значимость блока ценностей «Достижение», наполненных обобщенной мотивационной целью достижения личного успеха в рамках разделяемых культурных стандартов и вследствие этого – получение социального одобрения. По мнению Шварца, ценности достижения наряду с ценностями власти и гедонизма формируют мегаблок ценностей самовозвышения, акцентирующих значение самости, в противоположность ценностям самопреодоления – выхода за пределы собственного эго (Универсализм, Благожелательность). Противопоставление этих ценностных конструктов отражает характеризующий культурные установления конфликт между заботой о благе других и стремлением к доминированию над ними. Поскольку ценности достижения становятся все более значимыми в культуре – это рождает социальную конкуренцию, которая в свою очередь уже порождает интолерантность к окружающим группам.

Технологическое развитие, повлекшее социальную дифференциацию, распространение современных средств массовой информации, рост географической и социальной мобильности населения в модернизированном обществе закономерно приводят ко все большей индивидуализации образа жизни, интенсификации разнообразных информационных воздействий и повышению общего темпа жизни. В результате изменившиеся

¹ Fukuyama F. Trust: the social virtues and the creation of prosperity. London: Hamish Hamilton, 1995. С. 148.

социокультурные условия предъявляют особые требования к личностным качествам индивидов, стремящихся интегрироваться в «новое общество»: повышение личной ответственности за совершаемые поступки, способность к принятию решений в условиях остро ограниченного времени и – главное – способность к формированию собственной системы смысловых и ценностных координат для упорядочивания разнообразных (часто противоречивых) информационных и нормативных воздействий. В такой культурной ситуации нестабильность становится базовой характеристикой восприятия мира. Эта оценка индивидом мира как нестабильного – т.е. потенциально изменяемого – дает индивиду надежду на возможность выгодных для него изменений. Таким образом, в условиях модернизированного общества, где изменчивость становится нормой, представления о мире как НЕстабильном может расцениваться как показатель адекватности восприятия социокультурной ситуации.

Однако каким бы адекватным условиям модернизированной культуры ни было восприятие мира как нестабильного, оно, тем не менее, отражает неуверенность индивида в «завтрашнем дне» и сложности в «совладании с ситуацией». Современное общество, основанное на принципах межличностной и межгрупповой конкуренции, с одной стороны, ставит человека в условия постоянного психологического напряжения, с другой – во многом обделяет его в отношении социальной поддержки, более доступной в традиционных коллективистских культурах. Напротив, традиционная этническая культура выступает неким символом стабильности, а укорененность в ней представляет для индивида серьезную опору для самоидентификации и определения системы ориентиров в меняющемся мире.

Исследования западных авторов также свидетельствуют о важной роли формирования четкой макрогрупповой (этнокультурной) самоидентификации в оптимизации процесса адаптации индивидов и групп в условиях интенсивных социальных трансформаций. Этот же путь признается и наиболее эффективным для установления позитивных форм межгруппового взаимодействия. Так, Роберт Браун пишет, что «при помощи манипуляции определенностью групповых идентичностей в ситуациях межгруппового контакта, возможно достижение изменения обобщенных межгрупповых установок»¹. Сам Браун предлагает использовать стратегию категоризации – поддержания четкой, определенной групповой идентичности взаимодействующих общностей, которая, как

¹ *Brown R. Group processes. Dynamics Within and Between Groups. Oxford, 2000.*

ни парадоксально, может оказаться предпочтительной для снижения аутистических предубеждений. С результатами исследований Р. Брауна созвучны взгляды канадского исследователя Дональда Тейлора¹.

В данном контексте важно упомянуть взгляды отечественного этносоциолога А.А. Сусоколова, который рассматривал этничность (этническую идентичность) в качестве «информационного фильтра», позволяющего структурировать и организовывать восприятие внешнего мира. Он считал, что возрастание роли этничности в современном мире связано именно со сложностью больших информационных потоков в последнее время (что есть следствие модернизации) и люди нуждаются в упорядочивании и структурировании этой информации². Опираясь на выводы Д. Тейлора, Р. Брауна, А.А. Сусоколова, можно предположить, что когда этническая группа начинает утрачивать определенность групповой идентичности в сложном современном мире, она начинает ощущать катастрофические последствия этой утраты (утраты себя, утраты собственного уникального способа структурирования и организации мира). И тогда индивиды начинают стремиться вновь обрести определенность этнической идентичности. Это происходит с помощью механизма межгрупповой дифференциации, отделения от иных этнических групп, подчеркивании собственной отличительности. Именно эти процессы с наибольшей вероятностью могут быть сопряжены с повышенной нетерпимостью модернизированных групп к инокультурному многообразию.

Вместе с тем проведенные эмпирические исследования ставят под сомнение абсолютность сформулированных ранее закономерностей и правомерность тотального применения стратегии укрепления этнокультурной самоидентификации в условиях современного мира. Четкая позитивная этническая идентичность способна выступать в качестве «механизма совладания» с трудностями адаптации к меняющимся условиям лишь на этапе перехода к новому типу социокультурного устройства, в «острый» период дезадаптации. В условиях же, когда изменчивость, нестабильность мира становятся повседневностью, начинают восприниматься как норма жизни, роль самоидентификации с крупной стабильной общностью начинает снижаться, и этническая идентичность уступает место другим формам самоидентификации. А если меняются ориентиры построения идентичностей, то закономерно меняется и характер

¹ Taylor D. Op. cit.

² Сусоколов А.А. Структурные факторы самоорганизации этноса // Расы и народы. Вып. 20. М., 1990.

презентации в ходе коммуникации, и сама коммуникация начинает принимать новые формы и выполнять новые функции.

Из обзора различных подходов к определению социальной сплоченности¹ можно сделать вывод, что этот концепт предполагает достижение двух важнейших социальных целей:

преодоление угнетения, неравенства, отвержения, изоляции;
укрепление социальных связей и взаимодействий.

Эти два измерения следует рассматривать как относительно независимые друг от друга: сильные связи с какой-либо общностью могут сочетаться с тенденциями дискриминации и отвержения других². Анализ исследования сильной сплоченности внутри групп, которые сами не являются принятыми общностью, ставит вопрос: «Не является ли социальная сплоченность преградой для социальной сплоченности?»³ В тех случаях, на анализ которых направлена представленная статья, этот вопрос может звучать так: «Не является ли высокая интенсивность связей индивидов внутри социокультурной общности причиной плохой адаптации общности в целом в условиях меняющегося мира?» Проанализировав данные, полученные в ходе многолетних исследований, мы, к сожалению, вынуждены положительно ответить на поставленный вопрос. Действительно, дефицит доверия приводит к развитию в обществах коренных народов российского Севера неблагоприятных для социально-экономического развития тенденций – к росту «фамилизма» в сочетании с нетерпимым отношением к инокультурному окружению. И даже при условии изменения государственной политики в отношении коренных народов потребуются годы для «наращивания» в этих обществах доверия как межличностного, так и институционального, которое может стать основой формирования и развития социального капитала.

¹ *Jenson J.* Указ.соч.; *O'Connor P.*, Mapping Social Cohesion. Canadian Policy Research Networks. CPRN Discussion Paper. № F 01, Ottawa, 1998; *Woolley F.* Указ.соч.; *Dahrendorf R.* et al.: Report on Wealth Creation and Social Cohesion in a Free Society. London, 1995; *McCracken.* Указ.соч.

² *Narayan D.* Bonds and Bridges: Social Capital and Poverty. Washington, D.C.: World Bank, Poverty Group, 1999.

³ *Jenson J.* Op. cit.

Т.А. Филановская
СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД В ИССЛЕДОВАНИИ
ДИНАМИКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В РОССИИ

Системный подход, применение идей синергетики к исследованиям феноменов культуры в последние десятилетия становится методологическим инструментом культурологической научной мысли. Интегрируя различные области гуманитарных наук, он позволяет рассматривать явления культуры во взаимообусловленности их проявлений. Однако новые подходы, экстраполированные на социокультурное развитие общества, требуют осмысления. В России исследования истории, теории и практики культурных феноменов отражены в работах Ю.М. Лотмана, Ю.С. Степанова, М.С. Кагана, Э.С. Маркаряна, А.Я. Флиера, В.В. Васильковой, М.А. Басина, К.Б. Соколова, В.С. Жидкова и других. М.С. Каган называл синергетику «магическим ключом» к постижению закономерностей культурно-исторического процесса. Действительно, эвристичность ряда базовых положений системного подхода привлекает внимание современных исследователей теории и истории культуры. Целью данной статьи является попытка применения идей синергетики к изучению динамики хореографического образования в России в контексте художественной культуры.

В науках об обществе, культуре, человеке существуют сотни определений понятия «культура». Вместе с тем в последнее время появляются толкования термина в контексте общей теории систем (Ю.В. Осокин, П.Ю. Черносвитов). Российский философ В.С. Степин определяет культуру как «систему исторически развивающихся надбиологических программ человеческой жизнедеятельности (деятельности, поведения и общения), обеспечивающих воспроизводство и изменение социальной жизни во всех ее основных проявлениях»¹. Культура рассматривается им как

¹ Степин В.С. Культура // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 2. М., 2001. С. 341.

система и как сложно организованный и развивающийся набор систем. Культура как мегасистема имеет многоуровневую структуру. Одной из важнейших подсистем является художественная культура, аккумулирующая ценности и смыслы материальной и духовной сфер и сама являющаяся системой. В структуру художественной культуры входит: «...собственно художественное творчество, его организационная инфраструктура, его материальная инфраструктура, художественное образование и повышение квалификации, организованная рефлексия процессов и результатов художественного творчества, эстетическое воспитание и просвещение, реставрация и сохранение художественного наследия, художественно-творческая самодетельность населения, государственная политика в области художественной культуры»¹. Элементы системы взаимно определяют, обогащают, дополняют и изменяют друг друга, образуя организованную целостную структуру, обладающую новыми свойствами.

Хореографическая культура, в свою очередь, является подсистемой художественной культуры и включает следующие элементы:

- хореографическое искусство как ядро, центр, системообразующий элемент;
- совокупность теоретических идей, лежащих в основе практики искусства танца и хореографического образования;
- социокультурные институты, сохраняющие и транслирующие произведения искусства: театры оперы и балета, филармонии, концертные залы, дворцы и дома культуры;
- хореографическое образование в его различных формах и моделях;
- творческие союзы;
- любительское исполнительство, формы и модели функционирования самодетельных танцевальных коллективов;
- балетоведческая критика, рефлексия процессов танцевального искусства;
- органы управления и организации функционирования хореографической сферы художественной жизни.

Один из основателей синергетики, лауреат Нобелевской премии по химии И.Р. Пригожин, бельгийский физик и философ русского происхождения, полагает, что природа, культура, общество и сам человек представляют самоорганизующиеся системы. Каждая система – это сложное целое, состоящее из многих элементов, связанных между собой непостоянными взаимоотношениями. Сложность системы продуцирует ее неустойчивость, которая порождает движение. Движение вызывает

¹ Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 2, СПб., 1998. С. 339.

изменения, которые являются необратимыми, и система начинает нелинейно развиваться. При наличии энергетической подпитки система может сама искать новые, более высокие уровни организованности, как это ни парадоксально, но в этом случае хаос, неустойчивость обладают творческим потенциалом. Он писал: «Лишь в неравновесной системе могут иметь место уникальные события и флюктуации, способствующие этим событиям, а также происходит расширение масштабов системы, повышение ее чувствительности к внешнему миру и, наконец, возникает историческая перспектива, т.е. возможность появления других, быть может, более совершенных, форм организации»¹. Действительно, система хореографической культуры демонстрирует неустойчивый характер, постоянно меняясь в динамике. Искусство танца, являющееся ядром системы, – отнюдь не застывшая форма, оно склонно к скачкообразным переходам из одного состояния в другое. Это выражается в смене художественных стилей, возникновении новых направлений, например, народно-сценического, современного танца, смещении жанров, выработке новых художественных средств выражения. Образование, являясь элементом системы, не производит, но осуществляет отбор и транслирование фактов и ценностей культуры в социум, активно взаимодействуя с деятелями и менеджерами искусства. Хореографическое образование определяется тенденциями развития искусства, балансируя между традициями и новациями. Поэтому рассматривать его динамику в России необходимо во взаимосвязи с развитием этого вида искусства в данный культурно-исторический период, а также с культурной политикой, которая является механизмом управления процессами создания, распространения и трансляции художественных ценностей.

Хореографическое образование представляет из себя институт культурной политики и определяется ее интересами, отсюда его исторический характер, т.е. способность модернизироваться при смене политических, экономических, культурных парадигм. Государство наряду с обществом принимает доминирующее участие в организации образования, его финансировании, направлении вектора развития. Характер хореографической культуры в ту или иную эпоху определяется реальным соотношением сил между государственным заказом и искусством балетмейстера, между состоянием подготовки будущих артистов сцены и эстетикой, уровнем исполнительской культуры, между независимостью позиций художественно-балетной критики и ролью художественной культуры в обществе.

¹ Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 50.

Использование методологии системных исследований применительно к художественной культуре позволяет глубже рассматривать культурный процесс как отражение взаимообусловленных меняющихся связей, взаимодействий между элементами системы, которая также претерпевает изменения во времени. Ю.В. Осокин и П.Ю. Черносивтов определяют культурный процесс как «реализацию бытия системы культуры во времени. Она включает процессы воспроизводства и очевидных или латентных изменений состояния и элементной базы культуры, обусловленных необходимостью выживания соответствующего социума»¹. Авторы полагают, что адаптивная функция культуры формирует картину мира и опыт ориентации человека в обществе, что совокупно можно определить как некий метатип культурного сознания, смена которого определяет и смену глобальных историко-культурных эпох. «В границах каждого из этих метатипов складывались свои особенности инструментально-технологического освоения мира, которые предмечивались в соответствующих культурных объектах»². Фактически речь идет об исторической смене ментальности, происходящей длительно, в течение нескольких поколений. Рассматривая динамику хореографической культуры в контексте художественно-культурной жизни России, мы отмечаем изменение типа художественно-хореографического мышления и сознания, обусловленного сменой культурных парадигм. Доминантный специфический способ творческого сознания, продуцирующий те или иные идеи в искусстве, во многом определяет и другие элементы системы: развитие художественного образования, социокультурных институтов, художественной критики.

Российская хореографическая образовательная школа по праву считается одной из сильнейших в мире. Она насчитывает почти трехсотлетнюю историю развития, включающую несколько неравнозначных этапов динамики, сложно детерминированных многими социокультурными факторами. Рассматривая хореографическое образование как социокультурный феномен, прежде всего необходимо отметить его двуединую сущность, определяемую одновременным функционированием как в сфере образовательной деятельности, так и в пространстве художественно-исполнительской, творческой деятельности. Навыки профессионального исполнительского мастерства являются не только целью, но и средством, формой практико-ориентированного художественно-педагогического

¹ Осокин Ю.В., Черносивтов П.Ю. Система культуры и динамика культурного процесса // Системные исследования культуры. СПб., 2006. С. 40.

² Там же. С. 41.

процесса. Это помогает верифицировать значимость тех факторов, которые в первую очередь способствуют динамике развития хореографического образования в художественной культуре России. Прежде всего, это уровень развития хореографического искусства, его стилей, направлений, жанров, а также ведущие эстетико-художественные и философские идеи, определяющие стилистику развития танцевального искусства.

Динамика хореографического образования обусловлена социокультурными условиями, которые можно классифицировать как внешние и внутренние. Внешние факторы детерминированы социумом, характером общественных и экономических отношений, общереформаторской деятельностью государства в области образования, ролью художественной культуры в обществе, господствующими общемировоззренческими идеями, определенной картиной мира населения страны, культурной политикой, проектирующей и реконструирующей художественное образование, межкультурными взаимодействиями, уровнем развития хореографического искусства.

Внутренние факторы определяются способностью самого образования к автономии, самообеспечению, самоорганизации и самоуправлению. Самодвижение хореографического образования осуществляется благодаря потенциалу хореографической педагогики, развитию хореографического мышления балетмейстера и педагога, значимости талантливой личности мастера-педагога, культурно-образовательной среде, телесным и актерским возможностям воспитанников, выразительности пластического языка танца.

Хореографическое образование изменяется, обновляется как ответ на внешние и внутренние факторы. Если культура самого образования достаточно высока, если его содержание и результативность продуктивны, то оно, в свою очередь, влияет на социокультурные процессы и определяет художественную культуру общества.

Сложность определения закономерных связей между факторами динамики образования и сменой его определенных моделей объясняется тем, что внешние условия неоднозначно детерминируют развитие образования. Это доказывает, во-первых, необходимость учета совокупных комбинаций, разных вариантов социокультурных факторов, определяющих развитие образования в тот или иной историко-культурный период; во-вторых, рассмотрение роли внутренних резервов, собственного потенциала и некоторой автономии образования. В разные периоды развития хореографического образования ведущими основаниями динамики будут разные факторы, точнее, разные варианты их связей.

Мы предполагаем, что благоприятная ситуация положительной динамики образования складывается по закону резонанса: когда внешние условия способствуют естественному осуществлению саморазвития художественно-педагогических потенций в процессе культуросообразного и культуросообразного развития. В этот период складываются оптимальные образовательные модели, способствующие формированию специалиста, востребованного художественно-творческой средой. Для подтверждения системного характера динамики хореографического образования рассмотрим три разных периода и определим характер связей факторов, определяющих развитие той или иной модели хореографического образования в России на протяжении XVIII и XIX веков:

1-й этап (1738–1801): становление профессионального хореографического образования: роль педагогов и балетмейстеров Ж.Б. Ланде, Гильфердинга, Анжиолини, Канциани, реорганизация Танцевальной школы по плану Казасси (1792);

2-й этап (1801–1829): реформы Ш. Дидро в эстетике танца и его преподавания. Уставы Театрального училища 1809, 1829 годов. Новаторские идеи К. Блазиса в методике обучения танцу;

3-й этап (1847–1887): эпоха М. Петипа, Х. Иогансона. Устав Театрального училища 1863 г. Новаторская методика «Урок Бурнонвиля».

Хореографическое образование в России примерно полтора столетия развивалось в процессе и результате межкультурной коммуникации с западным искусством танца и педагогическими системами. Культурный диалог с итальянской и французской исполнительской традицией позволил создать русскую национальную школу классического танца как основу функционирования отечественного хореографического искусства.

В Италии и Франции становление педагогических систем в хореографической культуре происходило в начале XVII века, однако эволюция педагогической культуры танца растянулась на несколько веков. Благодаря интенсивным межкультурным контактам, открытости художественной культуры западным новациям в результате радикальных петровских реформ, Россия также входила в целостное западноевропейское хореографическое пространство. В XVII–XVIII столетиях в Европе начали формироваться научно-теоретические основания образовательного процесса в системе хореографической культуры. Это выражалось в активных поисках упорядочивания и систематизации танца; в утверждении методики пяти позиций в классическом танце (П. Бошан), в выработке «нового», т.е. сценического театрально-танцевального языка (Р. Фейе), в новаторской, экспериментальной эстетике и технике в области действенной хореографии (Ж.Ж. Новерр). Последователь Новерра, ученик Ж. Добервалья

и О. Вестриса Ш. Дидло в первой четверти XIX века реформировал эстетику балета и методику преподавания искусства танца в России. В начале XIX в. Карло Блазис создал систему упражняемого курса академического танца и аналитическую хореографию (т.е. анатомио-физиологическую схему поведения танцовщика и синоптические таблицы, применяемые в учебно-воспитательном процессе). Его теоретические основания определили методику преподавания танца в России, а его практические занятия в училище московского Большого театра в 1861–1864 годах вырабатывали устойчивость корпуса, четкость темпов, уверенность исполнения русских танцовщиц. В середине XIX века Август Бурнонвилль под влиянием французской и итальянской традиций танца создал теорию и практику школы хореографического искусства, сформулировал метод, именуемый в датском балете «урок Бурнонвиля». Благодаря интенсивным плодотворным межкультурным взаимодействиям ученик Бурнонвиля – швед Х. Иогансон, усвоивший эстетику и техничность Вестрисовского класса, выучил в России десятки знаменитых танцовщиков и танцовщиц, которые прославили русскую школу классического танца. Во второй половине XIX века М. Петипа, ученик выдающегося французского танцора и педагога О. Вестриса, будучи балетмейстером Петербургской балетной труппы и педагогом, создал свод правил балетного академизма и заложил основы в здание школы русского классического танца.

Межкультурное взаимодействие в пространстве художественно-творческой деятельности имеет свою специфику, так как искусство, с одной стороны, – социальное явление и отражает сущность, формы и смыслы определенной национальной культуры, с другой стороны, искусству танца присущ выразительный пластический язык образов, понятный большинству представителей различных этносов, а значит, есть веские основания для органичных мультикультурных контактов. Межкультурное взаимодействие сыграло доминирующую роль в становлении и развитии системы хореографического образования в России в XVIII–XIX веках. С точки зрения генезиса и функционирования в пространственно-временном поле, русское хореографическое образование можно классифицировать как мультикультурное и межкультурное.

Реформы Петра Великого внесли радикальные перемены в художественно-культурную жизнь России. Процессы аккультурации, т.е. взаимовлияние культур, были подготовлены его 15-месячным пребыванием в странах Западной Европы в 1697–1698 годах. Впрочем, донорская западная культура формировала сознание и культурную картину мира юного Петра еще раньше, в Немецкой слободе. В. Ключевский писал: «Он был окружен пришельцами с Запада, учился их мастерствам, говорил их

языком...»¹ Петр I считал необходимым максимально использовать всю мощь влияния искусства для модернизации культуры и сознания народа в европейском направлении. Западная культура танца привнесена Петром через указ 26 ноября 1718 года о регламентации ассамблей – «общественных собраний с привлечением лиц обоего пола». В результате межкультурной коммуникации в течение жизни одного поколения полонез, мазурка, котильон, бальные платья, туфли, веер, маски стали атрибутами дворянской культуры. Во многие частные и государственные учебные заведения были введены танцы как учебный предмет, для преподавания которого приглашались исключительно немецкие, французские, итальянские, шведские танцмейстеры. Уровень обучения был достаточно высок, особенно в Сухопутном шляхетном корпусе, где с 1734 года преподавал Жан Батист Ланде, танцовщик высокого класса, выступавший на сценах Парижа и Дрездена, служивший балетмейстером в Стокгольме. Так, введением предмета «танец» в учебные планы заведений разного типа были заложены предпосылки развития профессионального хореографического образования.

В период правления Анны Иоанновны, окруженной немцами, любившей роскошь, пышные балы, в 1735 году вместе с итальянской оперой «появился впервые на императорской сцене и балет. Балетмейстером был итальянский гротесковый танцор Фузано, который впоследствии танцевал с большим успехом на сценах Лондона и Парижа»². Однако Ж.Б. Ланде составил ему конкуренцию, и по его просьбе Анна Иоанновна 4 мая 1738 года подписала Указ об открытии Танцевальной школы. Интересен факт, что «государыня выбрала сама из дворцовой прислуги 12 красивых девушек и 12 мальчиков, которые поступили в школу Ланде на казенное содержание, и более или менее сделались артистами»³.

Архивные документы подтверждают, что сначала образование в Танцевальной школе было узкопрофессиональным, ремесленным, утилитарным в соответствии с традициями французской школы, которая выстраивала модель обучения исходя из интегративного характера сценических искусств, когда опера, драма и балет представляли единое зрелище. Функциональная роль сценических искусств в XVIII веке в России определялась высшим придворным сословием, которое видело в нем превосходное средство прославления деяний царствующего двора. Жанры оперы, балета и драмы были интегрированы в одном представлении. «Опера

¹ Ключевский В. Курс русской истории. Ч. 4. М., 1937. С. 20.

² Штелин Я. Музыка и балет в России 18 века. Л., 1935. С. 151.

³ Арапов П. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 39.

XVIII века, соединенная с балетами, поставленная в роскошных декорациях и костюмах, с массовыми сценами и очень часто связанная с действиями театральных машин, <...> представляла собою наиболее роскошное придворное зрелище»¹. Балетовед В.М. Красовская замечала, что «...балет того времени, кроме танца и пантомимы, включал в себя также сценическую речь и пение. Только к концу XVIII в. действие балетного спектакля в России перестало сопровождаться речью. Правда, как пережиток, еще и в середине XIX в. сохранялись титры – плакаты с пояснительными надписями, появлявшиеся на сцене в сложных для понимания местах действия»².

Отсутствие дифференциации драматического и балетного жанров требовали совместного, одновременного изучения танцевального и актерского мастерства, интегрируя их в учебном процессе и сценической деятельности. «Ежегодные новые оперы, украшавшиеся всегда новым балетом, и еженедельные комедии и интермедии давали достаточную практику танцорам и танцовкам и способствовали их дальнейшему совершенствованию», – свидетельствовал современник Якоб Штелин (1709–1785)³. Первая модель хореографического образования была полихудожественной, интегративного типа и включала в содержание образования танец, актерское мастерство, французский язык, исполнительскую практику в оперно-балетных спектаклях.

Период, связанный с пребыванием Ш. Дидло в Петербургском Мариинском театре и в Театральном училище (с 1801 по 1811 г. и с 1815 по 1830 г.), связан с реформированием как в стилистике исполнения танца, так и в методике преподавания. Выдающийся танцовщик, блистающий на сценах Парижа и Лондона, ученик Ж. Доберваля и О. Вестриса, последователь Новерра, Дидло реформировал балет в России, углубляя драматическую содержательность, усиливая психологическую и эмоциональную выразительность образов. А.С. Пушкин писал, что «балеты господина Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной»⁴. Л.Д. Блок отмечала: «Облик балетов Дидло – переворот в искусстве, насквозь новый подход к танцевальному зрелищу»⁵. Дидло создавал новую методику преподавания, развивая технику танцовщиц. «Много сил

¹ Чайнова О. Театр Маддокса в Москве. 1776–1805. М., 1927. С. 187.

² Красовская В.М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М., 1958. С. 29.

³ Штелин Я. Указ.соч. С. 152.

⁴ Пушкин А.С. Полное собр. соч. М., 1957. Т. 5. С. 192.

⁵ Блок Л.Д. Классический танец: история и современность. М., 1987. С. 278.

и времени сохранялось у танцовщиц благодаря тому, что танца на пальцах еще не было. Все эти силы уходили на усовершенствование апломба – танцевать предстояло почти без поддержки кавалера»¹. Именно прекрасный апломб Истоминой, выработанный у нее Дидло, приводил А.С. Пушкина в восторг от легкости и изящности исполнения. А.П. Глушковский, Р. Зотов давали высокую оценку технической подготовке и выразительности учениц Дидло. Поколение выдающихся балерин – Е. Колосовой, М. Даниловой, А. Истоминой, Е. Телешовой, А. Новицкой – учениц Дидло, владело особенной разновидностью исполнения классического танца, связанной с влиянием русской народной пляски. Усложнение техники исполнения, новая эстетика хореографических постановок вызвала реформу в образовании. Новый устав, утвержденный директором Императорских театров А.Л. Нарышкиным в 1809 году, а затем Устав 1829 года наметил дифференциацию учебных программ в зависимости от природных способностей, проявленных ребенком.

Реформирование хореографического образования, с одной стороны, встраивается в общий контекст историко-педагогических периодов реформирования отечественного образования: Петровские реформы, Екатерининские преобразования, Александровская либеральная образовательная реформа 1802–1804 годов, Николаевская контрреформа 1828 года, реформы 1863–1864 годов. Александра II, контрреформы 80-х годов. Александра III, послереволюционное реформирование образования. В эти же периоды принимаются Уставы Театрального училища: 1809, 1825, 1829, 1863, 1888, 1918 годов. С другой стороны, подчиняясь дирекции Императорских театров, находясь в ведении Министерства императорского двора (а не Министерства народного просвещения, созданного в 1802 г.), Театральная школа, а затем училище, как учреждение специального образования закрытого типа, сохраняло относительную автономию содержания и форм обучения.

Принятие Устава в 1809 году было сопряжено с общероссийской Александровской либеральной образовательной реформой 1802–1804 годов. В 1804 году Александр I подписал «Устав учебных заведений, подведомых университетам», подготовленный комитетом, состоящим из дворянской молодежи, имевшей европейское образование. Создавалась многоступенчатая образовательная система: приходская школа – уездное училище – гимназия – университет. Она провозглашалась бессловной, бесплатной, общедоступной и производила впечатление заботы о просвещении народа в соответствии с идеями Просвещения на Западе. Однако реализация

¹ Блок Л.Д. Классический танец: история и современность. М., 1987. С. 277.

этой системы была утопичной из-за отсутствия необходимой материальной базы, подготовленных кадров и должного руководства. Художественное образование финансировалось Министерством императорского двора, сохраняло свою специфику, но не выпадала из общей тенденции развития образования в стране.

Новый устав Театральной школы, утвержденный в 1809 году, закладывал новые культурно-образовательные смыслы, намечая дифференциацию учебных программ в зависимости от природных способностей, проявленных воспитанником. «Все изменения, происшедшие с 1800 по 1810 год в театральной школе, дают право сказать, что в эти годы началась новая эра, отличная от той, что была в XVIII веке»¹.

Желая качественных изменений в подготовке будущих артистов сцены, педагогический коллектив всех учеников делил на четыре отделения. В первом отделении воспитанников до 13 лет обучали закону божию, французскому языку, русскому языку, арифметике, музыке, рисованию, согласно перечню общеобразовательных предметов учебных заведений России. Во втором отделении предписывалось «когда уже способности... довольно обнаружатся, обучать их с нарочитым старанием тому искусству, к которому по их склонностям и дарованию они предназначаются...»². Наиболее одаренные из них переводились в третье, элитное отделение, где предполагались индивидуальные занятия со способным учеником. В четвертом отделении оказывались неспособные к исполнительскому искусству дети. Они обучались живописи или рукоделию, мастерству, необходимому для театра. Данная модель образования строилась на новых идеях гуманной педагогики: учитывала латентный период развития творческих способностей учащихся, давала время созреть и раскрыться природному таланту, учитывала синкретизм детского мышления и восприятие искусств как целостную систему. Это длинный, природосообразный путь дифференциации способностей к определенному виду художественной деятельности. В соответствии с таким подходом и формы контроля были вариативными: экзамен представлял собой или драматическую пьесу, или балетный спектакль, или музыкальный концерт в исполнении воспитанников в школьном театре. Обучение продолжало представлять полихудожественную, интегративную модель, когда все искусства аккумулируются в одной личности

¹ Материалы по истории русского балета: В 2 т. / Сост. М. Борисоглебский. Л., 1938. Т. 1. Прошлое балетного отделения Петербургского Театрального училища. С. 63.

² Там же. С. 323.

и актуализируется тот или иной вид искусства по мере освоения художественного мира в целом объеме.

Дальнейшая динамика хореографического образования в России во многом обусловлена педагогической системой, разработанной Блазисом и опубликованной в книге «Элементарный учебник теории и практики танца» (1820). Он интегрировал в себе опыт двух педагогических систем Европы. Будучи учеником П. Гарделя, О. Вестриса, развивал лучшие традиции красоты линии и гармонии движений французской школы, а совершенствуя мастерство в театре Милана «Ла Скала», оттачивал итальянскую манеру исполнения. А. Левинсон, описывая Миланскую школу танца, где Блазис и его жена являлись главными педагогами в течение нескольких десятилетий, отмечает блистательный список знаменитых учениц: Флора Фабри, Амалия Феррарис, Фанни Чаритто, Цукки, Розатти и много других. «В период 40–70-х гг. Блазис-педагог держит в своих руках судьбы всех “балетных звезд” Западной Европы. В его классах считают за честь заниматься в течение летних каникул лучшие танцовщицы Парижа, Берлина, Петербурга, Москвы»¹. Блазис разработал методику, основанную на строгой системе занятий, на тщательном изучении персональных качеств каждого ученика и его анатомо-физиологических свойств. Он постоянно подчеркивал необходимость железной дисциплины в хореографическом образовании; вводил принцип постепенного усложнения материала урока; увеличил ежедневный труд учащегося, которого раньше не знали (три часа в день одной классики) и, наконец, едва ли не главное – боролся за рост техники, за поиски новых технических приемов. Его ученицы показывают высокую технику исполнения, выносливость, способность к невиданной танцевальной нагрузке, они – мастерицы «стальных пуантов». Новаторская эстетика исполнительской манеры, педагогическая система преподавания танца через ученика Блазиса – Дж. Лепри, который был учителем Энрико Чекетти, в результате межкультурных взаимодействий были привнесены в русскую классическую школу.

Принятие Устава Санкт-Петербургского Театрального училища 1829 года лишь по времени связано с николаевской контрреформой образования 1828–1835 годов. Он имеет мало общего с «Уставом гимназий и училищ, состоящих в ведении университетов», принятом в 1828 году и восстанавливающим сословный, замкнутый характер школьной системы, отменяющим ранее введенную преемственность между различными типами учебных заведений. Согласно ему в учебных заведениях

¹ Слонимский Ю.И. Балетмейстер Бурнонвиль // Классики хореографии. Л.; М., 1937. С. 227.

устанавливался полицейский надзор, вводилась палочная дисциплина, утверждался классицизм в содержании образования. Театральное училище находилось в ведении Министерства императорского двора и ставило себя в особое, привилегированное положение, прописывая автономность в Уставе: «сообразно собственному своему предназначению, не входит в общий состав с прочими учебными заведениями»¹. Законодательно вводились глубокие инновации в структуре организации учебного заведения: теперь Театральное училище готовило несколько категорий артистов: 1) способных и образованных актеров для Российской драматической труппы; 2) искусных и знающих музыку певцов и певиц для опер; 3) отличных танцовщиков и танцовщиц в балетах и 4) музыкантов для оркестров. Еще резче обозначался процесс дифференциации подготовки артиста балета от других специальностей, о чем свидетельствует новая структура, состоящая из двух отделений, названных разрядами. В первом готовились к драматической, оперной и музыкальной карьерам, во втором – к балетной. Учащиеся обоих разрядов изучали общеобразовательные предметы, список которых расширился в соответствии с общероссийскими реформами: закон божий, российская грамматика, чтение и грамматика французского, немецкого языка, арифметика, чистописание, география и начала истории, история и мифология, российская, французская, немецкая словесность. Из специальных предметов на балетном отделении преподавали танцевание, игру на фортепиано или скрипке, гимнастику, фехтование, мимику, рисование (у воспитанниц – рукоделие). На отделении драмы, оперы и музыки в учебный план включены: правильное чтение стихов и прозы, балетные танцы и фехтование, пение и музыка (игра на фортепиано или скрипке), декламация, итальянский язык, музыка на разных инструментах по указанию директора, теория музыки, рисование (мальчики), рукоделие (девочки). Из перечня дисциплин видно, что в основе обучения лежала идея разносторонней подготовки будущего профессионального артиста балета, оперы и театра.

Подъем уровня хореографического образования в 60-е годы XIX века связан как с внешними факторами, так и с внутренними механизмами развития хореографического искусства. В царствование Александра II (1855–1888) либеральные образовательные реформы осуществлялись в ряду социальных преобразований, важнейшим из которых было

¹ Материалы по истории русского балета: В 2 т. / Сост. М. Борисоглебский. Л., 1938. Т. 1. Прошлое балетного отделения Петербургского Театрального училища. С. 326.

освобождение крестьян от крепостной зависимости. Прогрессивные педагогические идеи Н.И. Пирогова и К.Д. Ушинского содействовали принятию в 1863 году Университетского Устава, отличавшегося большой либеральностью, благодаря которому университеты получили значительные права на автономию. Новый Устав средних школ (1864) отвергал классово-сословную дискриминацию обучения, утверждал типологию классических и реальных гимназий с 7-летним сроком обучения, вводил оплату за обучение (для малоимущих введены льготы и стипендии особо отличившимся ученикам). К важным образовательным реформам можно также отнести разрешение открывать новые частные учебные заведения, учреждение женских гимназий, отмену телесных наказаний, открытие воскресных школ. Резко увеличилось число средних учебных заведений – до 150 гимназий, насчитывалось 17,7 тысяч начальных школ, бюджет Министерства народного просвещения вырос с 6,8 миллионов рублей в 1866 году до 16,4 миллионов в 1879. Развивалась законодательная база развития художественного образования: были утверждены Уставы московского художественного общества (1843), Императорской Академии художеств (1859). Появляется сеть негосударственных художественных школ по всей стране, в которых система обучения строилась на академических принципах. Внешняя социально-культурная среда 60-х годов XIX века, подвергаясь воздействиям обстоятельств политического, социально-экономического и социально-культурного характера, оказывала влияние на развитие системы хореографической культуры.

Значительные инновационные процессы в Театральном училище связаны с личностью П.С. Федорова, который в 1853 году занял должность управляющего и начальника репертуарной части Дирекции Императорских театров сроком на 26 лет. Он составил Устав, утвержденный в 1863 году, согласно которому декларируются новые подходы к структуре специальностей, к содержанию образования, введению ранее не преподаваемых дисциплин, новые подходы к руководству и организации учебного процесса, формам контроля. Инновации были продуманными и настолько значительными, что многие перешли в ранг традиций и сохранились до 1917 года, а некоторые – и до сих пор. Впервые согласно пункту № 6 в училище могли поступать лица всех сословий, что являлось, несомненно, данью либерализму Александра II. Устав дифференцировал виды художественной профессиональной деятельности, предусматривал прием в классы драматического искусства и оперного пения учащихся не моложе 16 лет через специальный экзамен с целью усовершенствования, а не первоначального обучения. Этот пункт свидетельствовал о начале постепенной ориентации училища исключительно на обучение балетных

артистов. Прогрессивные новации в управлении были связаны с работой «конференции» – аналогом педагогического совета, который должен ежемесячно собираться для коллективного принятия решений. Регламентировалось открытие библиотеки драматических пьес, партитур, либретто опер и программ балетов. Пункт № 69 также впервые вводил гимнастику, игры, прогулки, купания с целью физического развития воспитанников. Согласно пункту № 75 вводилось преподавание истории русского театра, истории драматического искусства, изучение репертуара. Специальные дисциплины были структурированы и по сути дошли без радикального изменения до сегодняшнего дня: танцы балетные (классический танец), танцы бальные (историко-бытовой танец), характерные танцы сохранили свое название, мимика (актерское мастерство), фехтование, постановка и представление на театре училища небольших балетов (композиция и постановка танца). Нововведением были классные журналы и пятибалльная система оценивания, экзаменационные испытания подразделялись на частные, переводные и выпускные. Пункты № 103–120 устанавливали выдачу дифференцированных аттестатов на звание артиста 1,2,3 разрядов в зависимости от успехов, тем самым создавая мотивацию обучения¹. Таким образом, многие инновационные подходы, положенные в основу обучения хореографическому искусству во второй половине XIX века, стали традиционными в хореографическом образовании. Во второй половине XIX века уходит интегрированная модель обучения, оно специализируется, дифференцируется по отдельным видам искусств и становится монохудожественным.

Дальнейшее усложнение техники исполнения требовало смены модели обучения. Классический танец достиг высокой степени совершенства. Разрабатывалась прыжковая техника, стремились к высоким полетам, или плавным и мягким, или динамично-резким, порывистым. Отрабатывалась «элевация» – способность высоко подниматься в воздух, а также «баллон» – способность задерживаться в прыжке. Все это требовало специальной методики обучения. Совершенствовался и танец на пальцах, как следствие – изменялась балетная обувь: носок пуантов становился тверже и квадратнее с целью надежной опоры, необходимой для возрастающей быстроты и количества вращений. Если в 1840-х годах балерина поднималась на пальцы в проходящих движениях, то в 60-е годы она «прочно стояла, бегала и вертелась на пальцах, выполняя движения,

¹ Материалы по истории русского балета: В 2 т. / Сост. М. Борисоглебский. Л., 1938. Т. 1. Прошлое балетного отделения Петербургского Театрального училища. С. 231.

которые раньше нуждались в поддержке партнера»¹. Так постепенно приживалась на русской сцене техника «стального носка», а хореографическое образование развивалось благодаря внутреннему потенциалу.

Особенность культурной образовательной и воспитательной парадигмы состоит в особой значимости художественно-эстетических образцов (референтов) – персонифицированных символов хореографического искусства. Именно идентификация с ними обеспечивает профессиональный и духовно-нравственный рост воспитанника, его образование путем подражания и достижения высокой степени совершенства в исполнительском мастерстве. Понять, найти свое призвание – значит, увидеть свое творческое «Я» в образе другого совершенного исполнителя. Наблюдение за мастерским исполнением на сцене, стремление приблизиться к его совершенству является мощным мотивом и внутренним стимулом к длительному труду совершенствования исполнительской и актерской техники. В процессе межкультурного взаимодействия возобновились гастроли в Москве и Петербурге крупнейших мировых звезд хореографического искусства: Ф. Эльслер (1848–1851), К. Гризи (1850–1853), Ж. Мазилье (1851–1852), Ф. Черито (1855–1856), К. Розати (1857–1861), А. Феррарис (1858–1859). Созданные ими художественные образы воспринимались русскими танцовщицами как эстетический идеал танцевального искусства и включались ими в собственную творческую жизнь. Выступая рядом длительное время в одном спектакле, воспитанницы Театрального училища и танцовщицы, видя совершенную технику, стремились и себя осуществить, воспитать по образу и подобию европейских балерин. Столь активное и тесное общение с выдающимися западными танцовщицами стимулировало внутреннюю творческую энергию, мотивировало русских балерин к усовершенствованию техники.

Творческий культурообмен, диалог танцевальных школ связан с именем М. Петипа, который с 1848 года работал в Театральном училище более 50 лет, на нем держалась вся школа русского балета. «С поступлением Петипа введена была новая школа танцев», – сообщает А.П. Натарова². Петипа, усвоив у престарелого О. Вестриса традиции исконной французской школы, преломив их через стилистику тальонизма, стал обучать танцу на пуантах. Вместе с ним преподавали Гюге и Х. Иогансон, развивая в учениках силу, равновесие, выдержку и точность исполнения. Швед Х. Иогансон, ученик датского балетмейстера Августа Бурнонвиля, приехал

¹ Красовская В.М. История русского балета. СПб., 2008. С. 127.

² Блок Л.Д. Указ. соч. С. 298.

в Петербург в 1841 году. Он прославился виртуозной техникой танца, особенно техникой двойного пируэта в воздухе. Он показал себя блестящим педагогом, преподавая в Театральном училище с 1860 года, воспитав не одно поколение русских мастеров танца. «Влияние Иогансона на русский танец решающее: он пересадил к нам и утвердил традиции французской школы, погибшие во Франции»¹. Он вел старший класс у воспитанниц и класс усовершенствования у артисток. А.Л. Волынский отмечает высокий профессионализм Иогансона, его абсолютный ритм и абсолютный слух, его безукоризненность исполнения экзерсиса. Методика его преподавания была научно обоснована: «Зная анатомию и в совершенстве шведскую гимнастику, он свободно распоряжался средствами своих учеников, утилизируя их для движений, одновременно хореографических и акробатических. Он развивал в них силу, равновесие, выдержку и точность, не давал отдыха, воспитывал дыхание»². Невозмутимость, ровность характера и обязательная тщательность любой деятельности, присущая скандинавскому менталитету Иогансона, воспитала в русских танцовщицах и танцовщиках не только высокую исполнительскую технику, но и волевые качества характера. Среди выдающихся учеников Иогансона – П.А. Гердт, Н.Г. Легат, М.Ф. Кшесинская, О.И. Преображенская, А.П. Павлова, Т.П. Карсавина и много других, составивших славу русского балета.

Подводя итоги осмысления динамики хореографического образования как элемента в системе художественной культуры, можно констатировать, что в разные культурно-исторические периоды оно было сложно детерминировано определенным набором внешних и внутренних факторов, причем доминирующими основаниями оказывались различные факторы. В период становления хореографического образования в России с 1738 года ведущими элементами, определившими интегративную модель образования, были: эстетика и форма развития театрально-сценического искусства как синтез оперы, драмы и балета, а также культурная политика императорского двора, использующего искусство как средство прославления и укрепления власти. В период первой четверти XIX века возросла роль художественной культуры в обществе, а также стали внедряться в практику новые идеи эстетики танца Новерра и педагогическая система К. Блазиса. Энергия и талант Ш. Дидло как балетмейстера и педагога привели к подъему хореографического образования в Санкт-Петербурге. Наконец, в рассматриваемый период 60-х годов XIX века

¹ Блок Л.Д. Указ. соч. С. 309.

² Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. Л., 1925. С. 163.

смена полихудожественной модели образования на монохудожественную вызвана другим набором факторов: повышением сложности техники исполнения танца, расцветом балетной критики, демократизацией искусства балета в обществе, развитием балетмейстерского мышления М. Пети-типа и воплощением педагогических идей А. Бурнонвиля талантливыми педагогами. В течение всех этапов динамики образования определяющим условием его развития было взаимодействие хореографической культуры России с мультикультурным пространством Западной Европы и тесные межкультурные контакты.

А.Н. Рылева
НАИВНОЕ ВИДЕНИЕ КАК МИР ВПЕРВЫЕ

Слово «наив» появилось в русском языке в начале XIX века от французского «naïf», которое, в свою очередь, образовано от латинского «nativus» – природный, естественный. Понятие «наив» определено в сочинении Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) как противопоставление природы и цивилизации. Сочинения Шиллера были переведены и входили в оборот в российскую культуру также в начале XIX века. Свойства наивной поэзии – искренность, подлинность и т.п. Современному поэту все это, по Шиллеру, недоступно.

Интерес к феномену наива (=примитива, аутсайдерского искусства, ар брют, raw vision и т.п.), рассматриваемого как результат художественной деятельности, наиболее последовательно проявился на рубеже XIX–XX веков. Но изучение этого феномена до сих пор не ушло дальше шиллеровских противопоставлений (это доказывает современное определение «наива» в философском словаре¹, в основе которого лежит определение Шиллера), несмотря на создание сложных классификаций, введение новой терминологии: «ар брют», «новый вымысел», «искусство аутсайдеров», «интуитивное искусство» и т.п. Положительным фактором является то, что изучение наивного искусства в рамках литературоведческих исследований пришло к выводам, сходным с теми, которые сделали искусствоведы, понимая под наивом творчество мастеров, «не прошедших профессиональной

¹ Наивное – философско-эстетическое понятие, предложенное Шиллером для характеристики типа художественного творчества и мирозерцания, основанного на пластическом видении объективных вещей природы... без разъединяющей творческий субъект и предметный мир рефлексии // См.: Философский энциклопедический словарь. М. 1983.

академической выучки, но вовлеченных в общеевропейский художественный процесс XVII–XX вв.»¹.

Область бытования наива определена как промежуточная между фольклором и учебно-профессиональными культурами². Появление его связывают с нарушением «первоначальной интегральности культуры, усиливающимся расхождением существующих в ней со времени возникновения классового общества “верхнего” и “низового” потоков»³. Современные исследователи визуального рассматривают наив (со всем синонимическим рядом) в иконописи, в усадебном и купеческом портрете, в графике, в лубке, так же как детское творчество, творчество сумасшедших, художников-самоучек.

Наивное рассматривается и как онтологическая оппозиция профессиональному. Методы анализа сводятся к эстетической оценке произведений, к противопоставлению наива и профессионального искусства.

Несмотря на популярность термина, в современной культуре не существует ни единого определения этого явления, ни стабильного «списка» произведений, которые можно назвать наивом. Иными словами, одно и то же произведение может называться и наивом, и профессиональным искусством в разных социокультурных и исторических ситуациях, возможна даже полярная смена оценок по отношению к произведению; у понятия «наив» не существует устойчивого денотата, хотя устойчивое бытование самого понятия указывает на то, что феномен значимый и распространённый. Важно и то, что слово «наив» имеет около 40 синонимов, определяющих функционирование различных семантических полей.

Мы полагаем вслед за Шиллером, что понятие наив – не только совокупность артефактов, но особое умо-зрение. И потому говорим о наивном *видении*, полагая, что оно лежит в *основе* любого творческого акта (В.Л. Рабинович), а стало быть, является универсальным феноменом для человека в культуре, творящего свой мир впервые (концепт В.С. Библера).

Такое восприятие наива сразу переакцентирует внимание с комплекса проблем по изучению материальных фактов на проблематику общественного сознания, ментальности, картины мира. Относительность и субъективность, социокультурная детерминированность этого понятия предполагают изучение факторов и контекста оценки, переход

¹ Лебедев А.В. Примитив в России // Примитив в России XVIII–XIX век. Иконопись. Живопись. Графика. М., 1995. С. 9.

² Островский Г.С. О городском изобразительном фольклоре (К постановке вопроса) // Советское искусствознание '74. М., 1975. С. 297–311.

³ Там же.

от «аксиологической» научной парадигмы к «аналитической» и от эстетических проблем к культурологическим.

При таком подходе требуется и соответствующий выбор «системы координат»: не типология культур в сопоставлении народной, массовой, элитарной, городской, сельской и др., а культура как «плодотворное существование» (Б.Л. Пастернак), произведение, артеактно-артефактные противопоставления¹.

Задачи исследования сводятся, во-первых, к выявлению коннотативных полей понятия «наив», существующих в общественном сознании и отраженных в публицистических и научных работах, и во-вторых – к анализу этого феномена, условий специфики типа культуры, в котором он существует.

Данная работа является попыткой привести научный аппарат по изучению феномена наива в соответствие с реальной ситуацией, в которой наив, обладая определенным набором общих признаков, является в то же время оценкой, которую эти произведения получают от социокультурной группы носителей определенных культурных ценностей. В связи с этой задачей представленное исследование предлагает теоретическое осмысление проблематики наива и структуризацию данного проблемного поля, в том числе с выделением концептов «N-видение, N-делание вместе с N-делателем, N-место, Двудикий Я».

Наив не принадлежит какой-либо единственной области человеческой деятельности и, соответственно, дисциплине, изучающей эту область. Он находит проекцию во всех условных гуманитарных измерениях – эстетическом (поскольку принадлежит художественной сфере), психологическом (поскольку действует как на «явном», так и «неявном» уровнях культуры, апеллирует к готовым психологическим образам), семиотическом (поскольку является сложной системой знаков и маркеров), экономическом (поскольку бытует в контексте спроса – предложения), идеологическом (поскольку может существовать как результат государственной культурной политики), социокультурном (поскольку является способом социальной и культурной идентификации) и т.д.

В современной научной ситуации различные специализированные гуманитарные дисциплины с установившимися методологическими и терминологическими аппаратами являются скорее различными метаязыками или метасемиотическими системами, в рамках которых исследователи описывают и изучают те или иные феномены. Мы пытаемся описать модель функционирования наива, исходя из различных теорий,

¹ Противопоставление предложено и разработано В.Л. Рабиновичем.

дать последовательный анализ наива как семиотического, психологического, социального, культурного, идеологического и т.д. явлений с использованием наработанного соответствующими дисциплинами методологического аппарата. При этом семиотическая природа наива, по нашему мнению, является основополагающей для функционирования этого феномена и, соответственно, его изучения. Поэтому методологической преференцией становится «семиотизм» наива, он служит объединяющим концептом при использовании других дисциплинарных систем, метаязыком исследования.

Поскольку мы пытаемся найти системный подход к проблеме наива и ее описанию, предполагаем, что четко структурированный культурно-семантический анализ может стать в дальнейшем моделью-основанием для более подробного и частного исследования тех или иных сторон затрагиваемой в данной статье проблемы.

Наив имеет внежанровую природу и проявляется в самых различных художественных сферах. Но описание всей возможной базы источников для определения функциональных и формальных характеристик наива физически невозможно и не является целью работы. Поэтому первичные источники данного исследования представлены в статусе примеров для иллюстрации тех или иных тезисов. Эти примеры взяты из общеизвестных областей художественной деятельности, наиболее известных автору.

Наив в настоящее время существует преимущественно как представление об артефактах, как оценка по отношению к тем или иным феноменам. В связи с этим не менее важным, чем анализ первичных источников, представляется изучение группы вторичных источников, таких, например, как научные, критические и публицистические работы современных представителей «элитарной» культуры, и тексты нормативного характера (статьи в энциклопедиях, словарях, справочниках, научно-популярные издания и т.п.).

В связи с актуальностью феномена наива и его трансформаций в современной культуре многие источники принадлежат относительно новому виду публикаций (электронные документы из сети Интернет).

Начало изучения наива можно отнести к постановке проблемы слитности сознания, естественного (природного) человека, внутреннего – внешнего, наивности детского творчества и творчества сумасшедших, которые почти в неизменной форме перешли в работы современных исследователей. Кроме того, социологические, экономические, психологические исследования более позднего периода, не касаясь собственно наива, предопределили дальнейшее изучение механизмов

распространения, восприятия и популярности феноменов культуры Нового времени, к которым относится и наив. В отечественной науке с 1980-х годов актуализируются исследования наивного, с 2001 года осуществляются первые попытки системного подхода к исследованию феномена¹.

Рассматривая вхождение слова в русский язык в начале XIX века вместе с богатым синонимическим рядом; изучая и сопоставляя значение слова, осмысливая фоносемантический его анализ, мы делаем вывод о том, что слово «наив» отнюдь не случайно оказалось выбранным нами: оно имеет множество синонимов, отрефлектировано в самых различных словарях от общеупотребительных до специальных и философском, последнее говорит о том, что оно разрабатывается как понятие, в котором выделена объектно-субъектная слитность. Для нас важно также наличие подсознательно сильных позиций при употреблении слова и наличие в нем щемяще-детско-умилительного значения, нам импонирующего.

Изучая понятие «наив» так, как оно было сформулировано Шиллером в размышлении о поэзии, в том числе как характеристику сознания, с течением времени все более «накачивающем» семиотические структуры и обозначающем и результат художественного делания, и делателя, и само действие, мы выясняем, каким образом *третий* (или *четвертый*) человек, *человек масс*, *человек без свойств*, *добрый человек* на пути преодоления кризиса увидел себя *наивным человеком*, сделавшимся образом преодоления кризиса.

Классическая философия рассматривала «человека вообще», лишённого каких-либо индивидуальных качеств. Абстрактным объектом изучения являлся среднестатистический индивидуум, его конкретные свойства игнорировались как второстепенные, мешающие чистоте исследования проблемы. Усредненный человек – это нечто без возраста и пола (хотя по умолчанию – все-таки мужчина); скорее здоровый; скорее среднего возраста; неопределённой нации (скорее европеец). В центре внимания оказывалась норма, а старики, дети, дикари, дураки, сумасшедшие, алкоголики, преступники, нищие и прочие – вне размышлений.

Исторически интерес смещался в сторону «маргинального», уничтожая саму идею нормы и отклонения, отстаивая теорию «инаковости»

¹ Философия наива (Отв. Ред. А.С. Мигунов). М. 2001; *Богемская К.Г.* Понять примитив. М., 2001; *Конрадова Н.А.* Кич как социокультурный феномен/ Автореферат дисс. на соискание ученой степени кандидата культурологии; *Рабинович В.Л.* Каляка-маляка Седьмого дня // Языки культуры. Взаимодействия. М., 2002.

существования множества не тождественных друг другу, но вполне равноправных инстанций.

Можно сказать, что в современной философии произошел значительный сдвиг от попыток свести сущность человека к одному основному принципу или субстанции. При этом показателен особый интерес к измененным состояниям сознания, пограничным ситуациям, всему тому, что может обнаружить предел возможностей, показать масштаб человеческого в человеке.

Реконструируя историю исследования наива как результата художественной деятельности, начиная с В. Воррингера до настоящего времени, мы рассматриваем две линии изучения наива: европейскую и российскую.

Особенно важным для изучения наива представляется рубеж XIX–XX веков, когда возрос интерес не только к этнографическим феноменам, в частности к культурам Африки, Океании и т.д., но также и к искусству медиумов, ясновидцев, детей, тех, кого считали психически ненормальными и непрофессионалами. Принципиальным для нас в методологическом плане оказался опыт двух крупнейших выставок начала XX века – «Синего всадника» (В. Кандинский, Ф. Марк) и выставки лубков (М. Ларионов, Н. Виноградов). На этих выставках искусство, которое считается наивным, представлялось рядом с образцами современного искусства. Именно этот принцип формирования коллекций наивного и является, на наш взгляд, основным для демонстрации наива.

Несмотря на то что, по меткому выражению К. Богемской, современное изучение наива чаще не идет дальше восхищения перед ним, большинство современных искусствоведов понимают под наивом творчество мастеров, «не прошедших профессиональной выучки академического толка, однако вовлеченных в общеевропейский художественный процесс XVII–XX веков» и сходятся на том, что слово «наив» обозначает явление, существующее где-то *за*, в лучшем случае *на* границах столбовой дороги культуры (если таковая возможна).

Но в то же время для определения явления используется множество синонимов слова «наив», что говорит о том, что единого определения все же не существует, более того, его нередко используют для оценочных характеристик, что размывает и без того зыбкие грани между современным наивным и профессиональным творчеством.

Поэтому, несмотря на выявленные закономерности, в числе которых – главная, как нам представляется, – слитность, мы сомневаемся, что наив – явление лишь «*ad marginem*» и потому устремляем нашу мысль к основам, глубинам.

Рассматривая наив как явление всеземного масштаба в силу нашего предположения о том, что он является универсальным свойством каждой личности, мы исследуем проблему видения в трех ипостасях: видение как возможность видеть, т.е. наблюдать с помощью органов зрения, как способность воспринимать и оценивать окружающее, с чем непосредственно связано видение мира, в том числе понятие «точка зрения»; и видение как то, что возникает в виде фантазийных образов, картин прошлого, представляется, кажется. Вслед за Ортегой-и-Гассетом и Валери рассматриваем ситуацию обретения *первой линии*, благодаря изгнанию из Рая, рождения видения из ведения. По Валери, видение и ведение слиты при начале. Так мы переформулируем проблему шиллеровской слитности применительно к видению, вводя понятие наивное видение (N-видение) как простодушного делания своего мира в одном шаге от Рая при желании и невозможности в него вернуться, завершающееся радостью от сотворенного. Мы подтверждаем определение Шиллера, что в момент творения предметный мир и творческий субъект слиты воедино, не разделены рефлексией. Это делание первой линии отличается нелживостью, так как нераздельные мысль и творец не способны ко лжи, появляющейся с первого шага рефлексии.

Итак – наивное видение (=делание) – это простодушное делание своего *мира впервые*, но именно такого рода творение, по Библеру – Рабиновичу, и является артеактным *per se*, т.е. культуропорождающим. Наивное видение становится универсальным для культуры, оказываясь первым ее шагом. Наив как результат творчества не может сделать следующий шаг, так и застывает где-то в конце первого. Вернемся к важнейшему, на наш взгляд, признаку наивного сознания – не лживости (не в бытовом, а в бытийственном смысле). В этом смысле интересен предложенный в период всеобщего увлечения кибернетикой простой критерий отличия человека от машины: не могут солгать Бог, зверь, машина. С точки зрения психологов солгать не могут дети до определенного возраста, умалишенные, в частности шизофреники. Эти категории также оказываются в поле зрения искусствоведов, которые изучают творчество невинных – не видящих лишнего (по каким-то причинам пропускающих целые звенья в цепи восприятия).

Обозначим сознание, к которому мы относим вышеперечисленные признаки, N(naiv)-сознание (или N-видение, или N-делание). N-сознание обладает интенцией наивного делания-творения своего *мира впервые*. Подытожим: по нашему мнению, наивное видение – артеактный феномен, лежащий в основе делания мира, уточним – виртуального (то есть

возможного, того, который может проявиться) делания мира как *мира впервые*.

Поэтому мы рассматриваем ситуацию N-делания с позиции слитности акта «вижу – делаю», что также является переформулировкой слитности ведения и видения, но уже без архетипичности.

У Шиллера заложено определение слитности творческого субъекта и предметного мира, в нашем исследовании мы называем ее слитностью акта *вижу–делаю* и обозначаем как N-видение. Мы хотим посмотреть, как выглядит такая слитность в современных исследованиях. Приступая к решению этой задачи, мы учитывали также и то, что апология видения является отголоском извечно существующей темы *внутреннее – внешнее* и лежит в русле размышлений о внутреннем, то есть «духовном» видении.

Универсально-всеобщий феномен видения до сих пор не получил ясного истолкования, а сам по себе глаз, как утверждают И. Пригожин и И. Стенгерс, и вовсе опровергает эволюционную теорию. При этом живопись мы рассматриваем в широком смысле, как искусство оформляющее какую-либо поверхность при помощи цвета или линии. Рисунок же – это не только рисованное (в том числе воспроизведенное) изображение, но и любые каракули, любой узор или пятно.

Характерные признаки N-артефактов выглядят следующим образом: предметы или люди на картине не заслоняют друг друга, что особенно заметно в натюрмортах. Все, что изображается, одинаково важно для художника, поэтому он старается не перекрывать одно изображение другим; художники не пишут с натуры, а пишут «как знают»; открытый локальный цвет. Не смешивают краски; картина «сама себя рисует».

Перечисленные особенности в чем-то совпадают с особенностями первобытного, древнего, средневекового, авангардного творчества, мультимедийной виртуальной реальности. Но это, безусловно, внешняя схожесть, позволяющая лишь признать, что все эти художественные силы действуют на одном, так сказать, «поле», которое с определенной долей условности можно назвать полем неперспективной живописи.

Предпринятая историческая реконструкция проблемы видения (=делания) вывела нас к двум существенным для нашего исследования точкам зрения: Б. Раушенбаха и Дж. Гибсона.

Труды Б.Раушенбаха как бы подводят черту всем изысканиям в области видения, лежащим в русле нововременной науки. Даже если бы наука не предложила более современный и углубленный взгляд, благодаря его трудам специфика древнеегипетской живописи и рельефа, средневековой живописи, детского рисунка и тех видов творчества, которые

мы рассматриваем, выявлялась бы, исходя из строгих построений, а не предположений разного свойства. Из схемы Раушенбаха становится ясно, как «бесхитростно» работали художники прошедших эпох – античности, Средневековья, а также художники доантичных времен, многие современные художники, художники, попадающие в ранг примитивно-наивных, и не попадающие в этот ранг, народные мастера, творцы Востока, Африки, Океании и т.п. Строго следуя своему зрительному восприятию, т.е. геометрическим образам, возникшим в субъективном (перцептивном) пространстве, они пытались передать их на плоскости картины. Причем все они стремились передать видимый мир неискаженно (по их мнению). Б. Раушенбах доказывает, что сетчаточный образ, а значит, и построенное по правилам системы ренессансной перспективы изображение – лишь промежуточный этап зрительного восприятия человека; в нем никак не учтена преобразующая деятельность мозга, изображение является лишь полуфабрикатом.

Переформулировка выводов Б. Раушенбаха выглядит неожиданно: остров полуфабрикатов (ренессансная, а затем и вся классическая европейская живопись) в безбрежном океане бесхитростно-наивных (по мнению ренессансной, а затем и всей европейской живописи), но цельных изображений всего остального мира.

Наиболее современным и адекватным нашему взгляду можно считать подход Дж. Гибсона. Он содержит принципиальное для нас понятие – фундаментальное графическое действие. Гибсон доказывает, что органом зрения является система, в состав которой входят глаз, голова и тело, способное передвигаться по земле. Процесс взаимодействия глаза и руки Гибсон называет фундаментальным графическим действием, т.е. процесс создания на какой-либо поверхности следов, в виде которых происходит последовательное запечатление движения. Мы не обнаружили в языке слов, с помощью которых можно было бы выразить факт совершения фундаментального графического действия; имеющиеся слова неадекватны и имеют пренебрежительный оттенок – царапанье, пачкотня, малевание, мазня, каляка-маляка и т.д.

Проблема перспективы с точки зрения N-делания решается в духе нашего размышления следующим образом: если на картине изображена в перспективе какая-то сцена, то перспектива делает зрителя участником этой сцены, но не более того. Перспектива не усиливает реальности сцены. Суть проблемы состоит в разделении инвариантной и перспективной структур. Инварианты передают мир, перспектива показывает, где в этом мире находится наблюдатель. Регистрируется, запечатлевается и сохраняется информация, а не чувственные данные.

Любой рисовальщик (любитель или профессионал) никогда ничего не воспроизводит и не дублирует, какой бы смысл мы ни вкладывали в эти термины. В действительности он размечает поверхность с таким расчетом, чтобы она передавала инварианты, чтобы в ней запечатлелось содержание сознания.

Подытоживая сказанное, отметим, что традиционные искусствоведческие исследования, основывающие свои выводы на открытиях науки Нового времени, сходятся в том, что есть взгляд внешний – объемный, с задачей передать расстояние, объем, «изумительное кьяроскуро», а есть внутренний – архетипичный. Оба типа зрения используются в зависимости от внутренней необходимости. N-видение таким образом можно рассматривать, как частный случай *inside vision* (внутреннее зрение), так же, как и *meditation vision* (медитативное видение), *intellectual vision* (интеллектуальное видение), *raw vision*.

Наиболее же адекватно нашим представлениям мнение Гибсона, настаивающего на том, что не восприятие полагает себя в предмете, а предмет – через деятельность – полагает себя в образе. Восприятие и есть его «субъективное полагание»; предмет не складывается из «сторон»; он выступает для нас как единое непрерывное: прерывность есть лишь его момент. Возникает явление «ядра» предмета. Фундаментальное графическое действие, выражающее предметность восприятия, – именно так можно в очередной раз переформулировать шиллеровскую слитность, которая в рамках нашего исследования получает название N-видение (=делание).

Мы исследуем также и архетип наивного делателя (N-делатель). Это трикстер, т.е. комический дублер культурного героя, наделенный чертами плута, озорника: Гансик, Гомзик, Ворон, Иван-Дурак, Емеля и т.п. Именно этот персонаж является неумехой и воплощает неординарную реакцию на опасность и соответствующую стратегию действия. N-делателю сама жизнь бросает фундаментальный вызов, испытание, которое тот преодолевает. Кроме того, Иван-Дурак является поэтом и музыкантом; в сказках он обязательно умеет петь, играть на чудесной дудочке или гусях-самогудах.

Благодаря поэтическому таланту Иван-Дурак приобретает богатство. Иван-Дурак – носитель особой речи, в которой помимо загадок, прибауток, шуток отмечены фрагменты, где нарушаются или фонетические, или семантические принципы обычной речи, или даже нечто, напоминающее заумь, – «бессмыслицы», «нелепицы», языковые парадоксы, основанные, в частности, на игре омонимии и синонимии, многозначности и много-референтности слова и т.п.

Следующий шаг – выделение исторически точечного периода, когда субличность «простачка» выделяют и замечают в контрапункте взаимодействия других субличностей. Важно отметить, что проблема сосуществования различных культурных типов начинает осмысливаться (а существует, видимо, всегда) с возрожденческой авантюры великих географических (=культурных) открытий. Индивид включается в чужую культуру, выключаясь из своей. При этом он не может до конца выключиться из своей и до конца включиться в другую. Теряется жесткая заданность матрицы. Оказавшись между чужой и своей культурами, мышление начинает ориентироваться на смену культур, форм жизни. «Другая» культура признается существующей. Здесь-то и выделяются субличности, одна из которых обязательно – «простак».

XXI столетие, в котором происходит очередное расщепление индивида, также взывает к цельности личности. Человек XXI века оказывается постоянно выбрасываемым из постоянных социальных связей, всевозможных ниш цивилизации, а сознание определяется не постоянством связей, а как раз постоянством выбрасывания из них и возрастанием роли сознания в момент предельного выбора. В очередной раз переформулируя проблему, мы можем говорить не столько о слитности, сколько о выявлении в себе N-человека (человека-наивного). Постоянное отбрасывание сознания и мысли к началам, к грани, где бытие сопрягается с бытом или где бытие сопрягается с мыслью, где обнаруживаются расхолаживания хаоса и упорядоченности, быта и бытия, морали и искусства и т.д. В этой ситуации необходим душевный покой, который можно вообразить и изобразить.

Отсюда еще одно определение наивного видения – это изображение душевного покоя, обнаруженного на грани бытия и быта.

Мы разбираем, как шиллеровские формулировки наивности оказались в основе юнговских классификаций человеческих типов («интровертным становится любой тип сознания, доведенный до точки...»), а затем выясняем, что открытие 60-х годов XIX века – функциональная асимметрия полушарий головного мозга – в середине XX века признано величайшим. В частности стало понятно, что правое и левое полушария по-разному справляются с особыми познавательными задачами. Правое полушарие имеет преимущество в оценке пространственных отношений и в установлении различий между воспринимаемыми предметами, правополушарный сенсорный код характеризуется изобразительной конгруэнтностью.

Как нам представляется, изменение представления о наиве идет рука об руку с представлением об индивиде: так наш Иван-дурак постепенно

приобретает характеристики не только современной правополушарной личности, но и вообще личности, в том числе и с правым полушарием.

Помимо прочего, мы акцентируем внимание на еще одном, не столь явном, но важном для нас выводе. Ход истории заставил понять, что высокий статус творца присущ каждому. Основы этого понимания, сам того не ведая, заложил авангард (Кандинский, проводя свои методологические эксперименты с «Синим всадником», был уверен в избранности творца, о чем писал в «О духовном в искусстве»).

К началу XX века «средняя плотность» наива в культуре выглядела приблизительно так: все примитивные культуры, древнейшие, средневековые, особенно раннее Возрождение; все народное искусство, искусство так называемого Востока, не-наивная – это европейская культура, начиная с Возрождения с высшими точками в академическом образовании. К началу XXI века к этому списку добавилась практически вся мультимедийная реальность.

Географическое бегство в век авиации оказывается практически невозможным. Остается бегство эволюционное: вниз по линии собственного развития и возврат в круг представлений и чувствований «золотого детства», уход в лично-детское.

Но вышеприведенные эвристические построения исключают друг друга, так как N-феномен обнаруживается «по краям», но оказывается всеобщим, лежащим в основе любого творческого акта. В зазоре остается личность, выброшенная на обочины всевозможных концепций, большей частью одинокая, но живучая.

Как уже говорилось, начиная с эпохи Возрождения происходит, а иногда обнаруживается и даже изучается, расщепление индивида. XX век в этом смысле уникален – человек XX века дал пример грандиозного разделения на выброшенных из социальных матриц одиночек, изгоев, осколков мировых войн, концлагерей, беженцев, бездомных, безработных, потерянных, современных люмпенов с одной стороны, и с другой, – индивидуально-всеобщих работников, в одиночку сосредоточивающих в своей деятельности свободное общение между странами и веками и – всеобщую информацию.

Сознание определяется не постоянством связей, а как раз постоянством выбрасывания из них и возрастанием роли сознания в моменты предельных выборов.

В.С. Библер утверждает, что в XX веке феномен культуры – и в обыденном его понимании, и в глубинном смысле – все более сдвигается в центр, в средоточие человеческого бытия, пронизывает все решающие события жизни и сознания людей нашего века. В XX–XXI веках осуществляется

переход к иной логике мышления, смещаются в объем одного сознания многие, ранее несводимые смыслы бытия, культуры (западной, античной, восточной, средневековой, нововременной и др.) В этом состоит феноменология мысли каждого человека кануна XXI века – мышление гносеологическое трансдуцирует в диалогическое.

В связи с этим мы описываем определение *мир впервые*, данное В.С. Библером:

1. Культура есть форма одновременного бытия и общения людей различных – прошлых, настоящих и будущих – культур, форма диалога и взаимопорождения этих культур;

2. Культура – это форма самодетерминации индивида в горизонте личности, форма самодетерминации нашей жизни, сознания, мышления; т.е. культура – это форма свободного решения и перерешения своей судьбы в сознании ее исторической и всеобщей ответственности;

3. Культура – это изобретение *мира впервые*.

Последнее определение, как видим, является исходным для первых двух – общения на грани и возможности самодетерминации.

В общении мир создается заново, впервые – из плоскости и плоти, из небытия, из вещей, мыслей, чувств. Произведение – это застывшая, но чреватая всем форма начала бытия.

Мир впервые становится определяющим феноменом XX и XXI века.

Мир впервые, по гипотезе Рабиновича, всегда наивен. Это и есть культура в ее артеактной ипостаси. В артефактной ипостаси культура может быть и не-наивна, и наивна.

Смеем предположить, что наивные формы культуры оказываются преобладающими формами современности. (Например, экранная культура, в том числе компьютерная графика в виде двумерных картинок – форма N-видения.) Но при таком пафосе всеобщего, при котором, кстати говоря, формируется особенный разум, с особенным смыслом понимания мира, мы должны помнить об исторически точечном, особенном, случившемся на рубеже XIX–XX веков. Наивное видение (=делание) оказывается в основе *мира впервые*.

Заодно мы делаем принципиальный для нашего исследования вывод о неизбежной диалогичности сознания творца-делателя (в нашей трактовке – N-делателя) своего *мира впервые*.

Исходной точкой диалогичности сознания является внутренний диалог. Ясно, что он вне логики, а собеседники – слово-мысль и слово-материя. В. Рабинович развивает мысль Библера о внутреннем диалоге, называя его началом творчества, пульсирующим Нулем времени, артеактом. Диалог, следовательно, может остаться «внутри» (конечно, в таком случае мы

о нем никогда не узнаем), но может быть случайно «выболтан» – любимым человеком, думающим, сочиняющим, но и что-то «чирикающим»; может быть положен в основу как художественный принцип – лубок, авангард, сюрреализм и т.п. Если внутренний диалог направлен вовне, то это действие с целью оказывается уже внешним диалогом. Это послание направляется адресно, подразумевая собеседника. И если собеседником в настоящем внутреннем диалоге выступает материал (дерево, камень, облака, люди...), к которому я обращаюсь, то здесь мыслится еще один, собеседник, Другой.

Конечно, говоря о внутреннем диалоге, мы в очередной раз переформулировали шиллеровское определение о слитности сознания (Я-мысль и Я-материал, но и вижу-делаю). Но переформулировали действительно, с выходом на понимание глубоких диалогических оснований N-феномена. Итак, то, что случайно «выбалтывается», свидетельствует о том, что внутренний диалог происходит, демонстрируя наглядно возможность его уловить, тем самым обнаружив наив *per se*.

Но может ли быть внутренняя жизнь творца понята как логическая? Ведь творчество несводимо к логике, то есть через внутреннюю логику ума его не понять. Но, оказывается, только логически и можно это понять. Ход, воспроизводимый Библером, здесь такой: «Мысль – это речь, обращенная к себе» (*Выготский*). И тогда Декартовское «Я мыслю...» обращается «Я мыслю, следовательно существую по отношению к себе». Исходный диалог двух внутренних Я. Другое дело, что это за Я.

Художник творит свою реальность, причем, как писал П. Валери, таким образом, что материал все время чувствуется. Если присмотреться к тому, что на самом деле творит, например, архитектор, то окажется, что конечная цель архитектуры – пространство. Цель музыки – молчание (*Малевич*). Архитектор оформляет пространство. То же делает скульптор, живописец, первобытный человек – в каждом их произведении есть нескazanное пустое пространство, мысль, идея, ничто, выявленное контурами с помощью материала. Они соотносят предполагаемое произведение с обломком камня (краской, камнем, железом, любым материалом). В несовпадении этих предметов, в зазоре и помещается, по мнению В.С. Библиера, возможность мысли. Получается, что в этих зазорах таится вся культура.

Косвенным доказательством нашей правоты являются особенности *внутренней* речи, выявленные Л.С. Выготским, совпадающие с особенностями *речи* N-делателя, Ивана-Дурака. Среди прочих он отмечал особый синтаксис, сокращенный, сгущенный, свернутый, предельно предикативный, точнее – сливающий подлежащее со сказуемым; «существование»

и «действие» тождественны (так выглядит очередная переформулировка шиллеровской слитности).

Получается, речь идет о внутреннем диалоге, бессознательно выбалтываемом в некоторых случаях. В каких же? Пушкин, который рисует на полях, сочиняя стихи, Ван Гог, который рисует, сочиняя письма брату, наивный художник, считающий, что его изображение требует подкрепление текстом, сумасшедший, не предназначенный свои диалоги вовне, еще кто-то, возможно, нами не названный, – но все это лежит в поле *изображение-слово*. Особняком здесь стоит лубок, так как в нем сочетаются все признаки внутреннего диалога (без цели), специально направленные на тиражирование и продажу (с целью). Простые формы внутреннего диалога (тем более диалога) очень удобны для повторения, воспроизведения. Они хорошо покупаются. Этим пользуются продавцы. Именно так выявляется сама наивная субстанция.

При вышеприведенном подходе к наивному могут быть сняты такие определения, как «детский» – «старый», «мужской» – «женский», «воскресного дня» – «буднего дня», «здоровый» – «сумасшедший» и т.п., служащие многим современным музеям и галереям для характеристики творчества. Эти определения оказываются значимы лишь для социального статуса индивида и совершенно не работают в качестве эстетического критерия. Прозвище Руссо – Таможенник – скорее показывает степень изумления общества перед явлением не-художника в сообществе прошедших специальную подготовку художников. А отсюда и специально сфокусированный взгляд на его живопись. Но если пристально изучить творческий путь Руссо, то обнаружится, что он лежал в русле художественных исканий его времени. Не говоря уже о том, что без специального знания (в том числе, настройки сознания) о делателе, зритель вряд ли разберет возраст творческой руки, степень сумасшествия автора и т.п. Зритель будет восхищен формой, свежестью красок, смешной нелогичностью, архетипичностью и проч. Здесь обнаруживается и еще одно важное обстоятельство – исследователи должны быть особенно тщательными в сравнениях. (Ведь наив выявляется в этих туда-сюда движениях мысли.)

Авангард провозгласил наивом лубок. Но сам же дал примеры корректного сопоставления – в альманахе «Синий всадник», например. Скажем парадоксально: лубок является наивом принципиально лишь для авангарда, потому что и сам авангард непроходимо наивен, но хочет продемонстрировать, что есть еще что-то более наивное, чем он сам. Африканские маски – для Пикассо, Рафаэль – для Шиллера и т.п. Исследователю интересно будет посмотреть, какие обнаруживаются взаимодействия, каким образом можно понять феномен более полно. Простая

логическая операция корректного сопоставления должна всякий раз хотя бы подразумеваться. В противном случае никакого удовлетворительного критерия наива не будет. Все, что было раньше, окажется наивным (в смысле примитивным), все, что сделано с меньшим умением, окажется наивным, все, что сделано с равным умением, окажется наивным, потому что у художника какие-то личные проблемы и т.п. В этом смысле, очевидно, предполагается, что чем глубже в века, тем ближе к «настоящему» наивному, архетипичному, но со времен Юнга человечество может уже догадаться, что за архетипами сознания не обязательно ходить далеко во времени.

И тут возможны различные варианты, многократно описанные в различных искусствоведческих исследованиях, здесь существуют различные градации и классификации. Принципиально в них отметить, на наш взгляд, лишь две позиции: когда делатель стремится к определенному уровню профессионализма, т.е. к определенному обществом уровню художественного мастерства (А. Руссо, Т.К. Чонтвари); когда делатель стремится от определенного уровня профессионализма (Н. Гончарова, М. Ларионов). В обоих случаях мы будем иметь градации, расположенные в промежутке между двумя полями: бесперспективной живописи и перспективной. Но самое главное – эти произведения принципиально ничем не отличаются от любого другого художественного творчества, т.е. не являются наивными *per se* и могут быть рассмотрены в ряду обычных для противопоставлений.

Если же говорить о воплощении на практике всего, о чем тут писалось, и если довести до предела вышеизложенное, то окажется, что у каждого должен быть свой собственный музей наива. Наш музей мы формируем путем выстраивания остенсивных доказательств, которые развиваем в описании и анализе лубков: «Вылетел в трубу» (1878), «Бык не захотел быть быком...» (вторая пол. XVIII в.), главное здесь – выявление метафор при соотношении текста и изображения; «Яга баба едет...» (первая половина XVIII в.), «Баба-яга деревянна нога...» (первая половина XVIII в.), при сравнении которых оказывается, что при изучении лубка нельзя рассматривать отдельно текст и изображение, именно при таком подходе возможно понять, что лубок – не «порча правильного» образа, «спутившегося» из профессиональной среды, а конструирование особой среды, со своим художественным языком, особая игра, которую сам лубок называет «трое нас с тобой смешных дураков», где третий – всегда (!) – зритель лубка. Мы также рассматриваем ситуацию, когда текст Пушкина становится лубком: это встреча двух диалогов, двух практик, когда переключаясь, они создают поле начинаний для внутреннего диалога.

При изучении первой страницы обложки К. Малевича ко второму изданию «Игры в аду» (1914) в соотнесении с рисунками А.С. Пушкина к начатой поэме «Влюбленный бес» (рисунки 1821 и 1823 гг.) оказывается, что ситуация первовидения приводит к имеющим значение для истории культуры находкам. В данном случае – это обнаружение спонтанного поворота у Пушкина и кардинального, на 180 градусов, сделанного Малевичем, который положил поворот, замеченный им у Пушкина, в основу художественного принципа футуристических книг.

В следующих примерах мы рассматриваем, как реализуется *мир впервые* человека, пространство жизни которого искусственно ограничивают, иногда сводя к нулю, выбрасывая из привычных социальных страт, – это всплеск творческой активности в Дмитлагге, послания в виде рисунков М. Прове из лагерного небытия внучке, которую ей никогда не доведется увидеть; это сооружение своего рая (храм бедности Шомо, идеальный дворец почталыона Шевреля).

Мы также сравниваем работы Т. Чонтвари – А. Руссо – Н. Пиросманашвили, подразумевая и историческое время появления работ, и современные отклики на них, задаваясь вопросом: так ли уж наивны эти художники и что подразумевали современники, называя их наивными?

Мы ищем «наивную» субстанцию и в работе профессиональной художницы Н. Гончаровой «Павлин под ярким солнцем (стиль египетский)» (1911), принимавшей участие в выставке «Синий всадник» 1912 года.

Подведем итог нашим размышлениям: термин «наив» размыт, крайне неопределен, изоморфен примитиву и обнаружен в конце XVIII века в поэзии, а на рубеже XIX–XX веков в Европе и России авангардом в других художественных родах. Успехи «новой», «другой» физики, технический прогресс, урбанизация, войны, революции, концлагеря, в XXI веке – глобализация – вот контекст, в котором он существует.

Сначала мы, следуя сложившейся традиции, искали наив «по краям»: провели майевтический эксперимент со словом «наив», рассмотрели, как складывалось понятие «наив» и как он обнаруживался в художественных практиках.

Затем мы рассматривали наив как фундаментальное первоначальное действие, свойственное каждому человеку, положенное в основу акта *вижу-делаю*, обозначая это действие как N-видение (=делание). Мы анализировали основную характеристику наива – слитность сознания (*Шиллер*) и поняли, что такого рода слитностей может быть много – слитность Я-мысли и Я-материи (внутренний диалог), акта *вижу-делаю* (артеакт), слитность различных деланий (духословие), слитность личности (архетипичный Иван Дурак) и т.д.

Мы поняли, что основной ключ к пониманию наива лежит в личностях, в каждой из которых живет Симпличио. Именно Симпличио всегда начинает (продолжить могут Сагрето, Сальвиати и др). Но если Симпличио и завершает дело – то это в чистом виде наив. Обнаружить его можно лишь в случайно выболтанном внутреннем диалоге.

Основываясь на вновь обнаруженных смыслах, мы поняли, что характеристики, традиционно принятые искусствоведами (ребенок, больной, сумасшедший, старик, выходного дня и проч.), имеют смысл лишь для социального статуса творца, а вовсе не для характеристики его творчества – оно может быть и наивным, и не наивным. В художественных же практиках такого рода социальная классификация помогает какой-либо практике продемонстрировать, что есть что-то наивнее, чем она сама. Это можно назвать своеобразной защитной реакцией художественной практики от критики. Таким образом, выявить наив в художественной практике оказывается возможным лишь при одновременном сравнении самой практики и того, что она считает наивом для себя.

Именно поэтому, как нам представляется, невозможен вообще музей наива – он может быть только при корректном сопоставлении практик. Скорее всего, музей наива – у каждого свой, своеобразный музей личных коллекций. И мы создали свой музей наива, продемонстрировав на различных примерах и «выбалтывание» внутреннего диалога, и то, как это становится художественным приемом. Но всегда – пусть в мысленном – диалоге с Другим.

Наконец, мы выяснили, что время XX века и по крайней мере начала XXI века – время наивных форм культуры, в том числе и потому, что эти формы легки к воспроизведению в электронном виде.

Проведенные исследования позволяют утверждать, что наив как видение мира – гармоничный самодостаточный оазис в мире, наполненном противоречиями. Живущий в поле многих начинаний, он отрицает привычный порядок этого мира, «превозмогая усталость форм» через изначальное действие. Наив – особое *умо-зрение*, лежащее в основе любого творческого акта, а стало быть, являющееся универсальным феноменом для человека в культуре, творящего свой мир впервые.

Н.Г. Багдасарьян, В.Л. Силаева
СВОЕОБРАЗИЕ МОДЕЛИ СОЦИАЛИЗАЦИИ
ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

РЕАЛЬНОЕ И ВИРТУАЛЬНОЕ: ПОПЫТКА ФИКСАЦИИ ГРАНИЦЫ

Смена типа культуры, свидетелями и соучастниками которой все мы в той или иной степени являемся, находит свое выражение в разных формах. Часть из этих форм сегодня, с легкой руки М. Маклюэна, Э. Тоффлера, М. Кастельса, Ж. Бодрийера и некоторых других, вполне очевидна. По крайней мере, понятие виртуальной реальности начиная с середины 1990-х годов активно используется в дискурсах, концептуализирующих изменения в социуме и культуре, вызванные, в первую очередь, электронными средствами коммуникации и возникновением интерактивных сетей – так называемая компьютерная виртуализация.

Однако по мере применения и осмысления понятия виртуального становится все яснее, что граница между «виртуальные/реальные» вовсе не совпадает с границами «электронные/неэлектронные» акты взаимодействия. Само это понятие дало импульс к обнаружению виртуальных структур в экономике, политике, образовании и других областях культуры, которые наряду с использованием компьютерной коммуникации (электронные платежи, электронное голосование и обсуждение острых политических проблем на интернет-форумах, практика удаленного (дистанционного) доступа к обучению, сетевые сообщества по интересам и т.п.), содержат элементы некомпьютерной виртуализации. Так, функциональная значимость товаров не влияет на их цену, определяемую брэндом; образы политиков на экранах телевизоров создаются имиджмейкерами; преподаватели обретают свойства менеджеров знаний. На этой основе некоторые исследователи делают вывод, что «все реальности виртуальны» (Д.В. Иванов, О.Е. Баксанский, И.Г. Корсунцев и др.).

Отдав должное многообразию смыслов, обнаружившихся в понятии виртуальной реальности, и тому инструментальному содержанию, позволившему по-новому взглянуть на современные социальные феномены и процессы, отметим, что такое понимание виртуальной реальности довольно сложно для оперирования им, поскольку само понятие «виртуальный» в этом случае становится размытым, утрачивая свои границы. В принципе, ситуация аналогична с дискурсом, ведущимся вокруг понятия «культура», которое интерпретируется в разных смысловых значениях, от синонимичного – до противоположного, от узкопонимаемого – до всеобъемлющего. Это усложняет исследование культуры, но не исключает его.

Попробуем и мы, не сводя значение виртуального до электронной коммуникации, но и не включая в него любые коммуникативные акты, поработать с этим понятием, удерживаясь на границе между реальной реальностью и реальностью виртуальной.

Собственно, на это наводит нас сама латинская этимология слова «виртуальный»: виртуальная реальность – реальность *возможная*. Это та реальность, которая *может стать* реальностью данной, если возникнут определенные условия. Например, алкоголь и наркотики (реальнее не бывает) – потенциальные продуценты виртуальной реальности. Пока человек трезв, он присутствует в реальности данной, допинг *может* вывести его в реальность, пока еще для него виртуальную, но при условии принятия допинга состояние алкогольного или наркотического опьянения может обрести реальный характер.

Столь же зыбка и переменчива граница виртуального и реального в искусстве: пока мы смотрим кино как бы со стороны (такая ситуация возможна, когда, например, мы занимаемся домашними делами при включенном телевизоре, или когда перед жюри кинофестиваля стоит задача экспертной оценки принятых фильмов), мы понимаем, что это всего лишь фильм, снятый с актерами в декорациях. Но если человек «впускает» его в себя, вживается в образы героев (парадокс здесь заключается в том, что художественный уровень не всегда прямо связан с глубиной воздействия на конкретную личность), ему может быть по-настоящему страшно, радостно или грустно (до настоящих слез), как будто это происходит в реальной жизни.

Таким образом, продуцентами виртуальной реальности могут выступать не только компьютерные технологии. Однако одни и те же «провокаторы» оказывают разное воздействие на людей, восприимчивость к ним зависит от ряда субъективных – и физиологических, и личностных обстоятельств.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО: ЗАМЕЩЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ КАК ПРИРОДА ВИРТУАЛЬНОГО

Выявление феноменологической структуры виртуальной реальности искусства отражено в дуальной оппозиции «художник–модель», рефлектируемой целым пластом художественной литературы.

Поскольку в искусстве виртуальная реальность репрезентируется посредством языка, сделаем попытку выявить природу этого феномена с помощью текстового анализа (имея в виду широкий смысл понятия текста).

В какой бы трактовке ни принималась концепция продуцирования искусства, в ее основе – стремление к созданию *иной* реальности. Эта реальность может фантазироваться (как в романтизме), представлять символически (немецкий идеализм, экспрессионизм, символизм), либо стать следствием стремления к подражанию. Взяв последнее за исходное к дальнейшим рассуждениям, отметим, что разработка теории мимезиса принадлежит Аристотелю, по мнению которого природа художественного удовольствия заключена в радости узнавания.

Легенда о зарождении искусства, изложенная Плинием Старшим¹, говорит о случайности появления первого рисунка и отображает важный и показательный аспект человеческой психологии в поиске виртуальной реальности. Суть легенды в том, что дочь гончара Бутада из Сикиона, желая сохранить память о возлюбленном, с которым расстается, обрисовывала его тень на стене. Бутад залил внутреннее пространство контура глиной – так получился первый барельеф. Контур любимого, сделанный неопытной рукой, – первая субституция действительности. Нежелание смириться с расставанием, попытка оставить вещественную память заставляют сделать рисунок. Что представляет собой этот рисунок? Это новая реальность изображенного возлюбленного как альтернатива уже существующего, но по объективным причинам не находящегося рядом.

Описанная легенда – может быть, первое, но далеко не последнее свидетельство перехода через границу замещения. В искусстве сформировался целый пласт произведений, в которых рефлектируется момент этого перехода, его динамика. Мы имеем в виду дуальную оппозицию «художник–модель», описанную и в изобразительном искусстве (например, знаменитая серия «художник и модель» П. Пикассо), и в художественной литературе (например, «Неведомый шедевр» О. Бальзака и «Творчество» Э. Золя, на которых мы остановимся).

¹ *Pliny the Elder. Naturalis Historia. Turin: Einaudi. 1988. Vol. V. P. 473.*

О. Бальзак затрагивает один из основных вопросов искусства – взаимодействие видимого и невидимого, сенсительного и интеллигентного в попытке созидания несуществующего, нереального. Тот мир, который художник моделирует на холсте или в гипсе, «по определению» не может иметь четких очертаний – определенность и статичность убивают мечту, превращая ее в копию, всегда «бледную». И, напротив, недосказанность, неочерченность, поддерживают полет фантазии, открывают путь к ее сущности: «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, а в том, чтобы ее выразить»¹.

Но это выражение создает новую действительность, отличную от той, которая является моделью: «Всякое изображение есть мир, портрет, моделью которого было прекрасное видение, озаренное светом, подсказанное внутренним голосом, раскрытое небесной рукой...»².

Главный герой «Неведомого шедевра» – Френхофер – рисует свой идеал много лет, накладывает новые слои краски, совершенствуется, хочет сделать свою модель живой на полотне. Он, подобно Пигмалиону, создает свою Галатею. Его искусство открывает для него самого новое мировоззрение. И когда художник показывает свое полотно ученикам, те не обнаруживают изображения. Холст пуст. «Галатея» – дитя, женщина, жизнь, рожденная долгими годами творчества, – открывается только для глаз живущего ею художника. Это высшая степень невидимого, существующего лишь в сознании. Она – таинственная любовница, очарованием которой бальзаковский герой хочет заморозить весь свет, но одновременно с этим никому ее не показать. И кульминация повествования – в отторжении этого шедевра последователями художника – теми, кто, казалось бы, должны были лучше других его понимать.

Итак, художник О. Бальзака относится к своему творению, как к новой, создаваемой реальности. И непризнание этой реальности учениками ведет к деструкции личности художника. Для художника созданная им картина реальна, для его учеников она виртуальна (она могла бы стать реальной при условии «нормальной» работы над реальным полотном реальными красками). Художник погибает, погрузившись в свою собственную, недоступную для других реальность.

Уничтожение Френхофером своих картин и его смерть – последняя ступень творчества, занавес в пьесе для двоих (для художника и его творения), еще одна необходимая черта психологизма, которой можно проникнуться в повествовании и которую можно не узнать в изображении.

¹ Бальзак О. Избранные произведения. М., 1949. С. 693.

² Там же.

Так, процесс творчества проявляет отношение художника к создаваемой им реальности: в большей степени в психологизме описания поведения художника и в меньшей – в том, как изображена модель. Поэтому возникает необходимость обращения к художественным текстам. В роли зрителя выступает автор текста, его восприятие вскрывает феноменологию виртуальной реальности в описании творчества художника: есть описание погружения художника в создаваемую им реальность; следовательно, есть прецедент виртуальной реальности, прочувствованной писателем и вынесенной в текст.

В «Творчестве» Э. Золя представлены жизнь и гибель художника, проникнутые жаждой созидания жизненного мира («стремление к подражанию») на полотне. В жертву своему искусству художник принес жену, жизнь ребенка, рассудок и собственную жизнь. «Страсть Клода к плоти была теперь обращена на его произведение, на этих любовниц на холсте – творения его собственных рук. Только эти женщины, каждая частица которых была рождена его творческим порывом, заставляли кипеть его кровь»¹.

Герой «Творчества» избрал в качестве модели для своей картины жену, которая перестала интересовать его как женщина, «он предпочел женщине иллюзию своего искусства, погоню за недостижимой красотой – безумное желание, которое ничто не могло насытить»².

Как происходит процесс вовлечения художника (и читателя) в виртуальную реальность? События, описанные в произведении, повторяют сюжет легенды Плиния: в роли исчезающего объекта выступают красота и молодость Кристины, жены главного героя; именно их, сохраняя и идеализируя, пытается запечатлеть художник на полотне. Осмысленно начав жить этой новой, создаваемой им подменой реальности, он постепенно отчуждается от реальности данной. Его мечта – вдохнуть жизнь в картину. «И он начинал сызнова, портил хорошее для достижения лучшего, считая, что картина “не говорит”, недовольный своими “бабенками”, потому что, как шутили его товарищи, они еще не могли сойти с полотен, чтобы с ним переспать»³.

Несбыточная идея оживить свою «Галатею» приводит художника к самоубийству. Э. Золя дает пример деструктивного влияния подмены реальности, борьбы с ней, приводящей к поражению. «Ах, эти творческие муки, кипение крови, напряжение до слез, доводившее его до агонии,

¹ Золя Э. Творчество // Собр. соч. в 18 т. М., 1957. Т. 1. С. 211, 213.

² Там же.

³ Там же.

и все только для того, чтобы создать плоть, вдохнуть в нее жизнь! Эта вечная борьба с реальностью и вечное поражение»¹.

Предрасположенность такой борьбы при рассмотрении примеров из биографий известных художников неочевидна.

Самоубийство Ван Гога, Вильгельма Лембрука, попытка к самоубийству Поля Гогена, душевная болезнь Врубеля и Тассо: деструктивных случаев влияния подмены реальности на художников в истории искусства не так уж много, по крайней мере, значительно меньше, чем подобных случаев в истории литературы. Но прецедент деструктивного влияния творчества на художника есть, причем влияния посредством подмены реальности.

Анализируя, таким образом, гуманитарное наследие по виртуальной реальности искусства, выделим первичную и вторичную социализацию виртуального продуцента.

Первичная социализация будет проявляться во взаимодействии:

художник ↔ модель = виртуальность созданного произведения, и основной определяющей чертой ее будет социально-психологическая направленность художника.

Вторичная социализация будет проявляться во взаимодействии:

виртуальный продуцент ↔ зритель,

и основной определяющей чертой ее будет анонимность и типизация зрителя.

Причина продуцирования такой реальности заложена в неприятии действительности, попытке создать альтернативу существующему реальному миру посредством копирования и интерпретации.

АЛКОГОЛЬ И ДРЕВНИЕ НАРКОТИКИ: ЗАМЕЩЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ КАК ПРИРОДА ВИРТУАЛЬНОГО

Выявим некоторые особенности виртуальной реальности, вызываемой посредством одурманивающих средств.

Впервые человек мог открыть одурманивающие и снотворные свойства мака или конопли вполне случайно – при вдыхании дыма во время сжигания растения. Греческий историк Геродот (V в. до н.э.), сообщая о жизни скифского племени массагетов (северное побережье Каспийского моря), писал о том, что они бросали в разводимый костер какие-то плоды и опьянялись дымом от этих плодов, как элины опьяняются вином.

¹ Золя Э. Творчество // Собр. соч. в 18 т. М., 1957. Т. 1. С. 211, 213.

Головка мака фигурирует во многих мифах как символ забвения боли, мук, страданий. Древние греки верили, что цветок мака вырос из слез Венеры, которые она проливала, узнав о смерти своего дорогого Адониса, и считали его необходимым атрибутом бога сна – Гипноса, его родного брата, бога смерти – Танатоса и бога сновидений – Морфея, даже жилище которого – царство сна – представлялось в их фантазии засаженным маковыми растениями.

Мифологема мака связана с его «божественным» происхождением, что свидетельствует скорее о случайно обнаруженном наркотическом действии этого цветка, чем о каких-либо специальных поисках одурманивающего средства.

Легенд о появлении первого вина на Земле довольно много. Но все легенды в основном говорят о том, что первый опыт алкогольного опьянения (исцеления с помощью вина) был случайным, и лишь впоследствии алкоголь (пиво, вино – в разных версиях) стал приниматься намеренно для улучшения настроения (при употреблении в малых дозах) и для ухода от реальности (при употреблении в больших дозах).

Подобного рода допинги нередко имеют целью (помимо ухода от реальности) достижение «умственного просветления». Хорошо известны слова древнекитайского поэта Тао Юань-Мина:

В рамках узости трезвой
Человек безнадежно глуп,
А в подпитии вольном
Приближается к мудрецам.

А также Омара Хайяма:

Лучше сердце обрадовать чашей вина,
Чем скорбеть и былые хвалить времена.
Трезвый ум налагает на душу оковы:
Опьянев, разрывает оковы она.

То есть выявляется схема перехода через границу и его смысл: «В рамках узости трезвой человек безнадежно глуп» – реальность, данность; «А в подпитии вольном приближается к мудрецам» – подмена реальности новой реальностью, виртуальной, придающей мудрость, но возможной только в состоянии подпития. «Трезвый ум налагает на душу оковы» – данность; «Опьянев, разрывает оковы она» – виртуальная реальность.

Независимо от цели продуцирования подобной реальности природа ее будет виртуальной. То есть посредством допинга продуцируется виртуальная реальность, эта реальность – возможная, проявляющаяся при определенных условиях (условиях принятия допинга).

Вовлечение в подобную виртуальную реальность может быть рассмотрено в рамках трех главных теоретических моделей. Первая модель – распределения потребления в популяции – подразумевает, что при увеличении уровня потребления алкоголя возрастает и число тяжело пьющих членов данной популяции. Вторая модель – социокультурально-средовая – акцентирует значение социальных норм потребления и установок к алкоголю. Третья модель – общественного здоровья – рассматривает потребление алкоголя по аналогии с эпидемическим процессом, выделяя звенья хозяина, болезнетворного агента и окружения.

В рамках этих моделей рассматривается и социализация виртуальности внутреннего восприятия использующего допинг субъекта. Все три модели можно выделить по контексту поэмы «Москва–Петушки» В. Ерофеева. По мере выявления подмены реальности в восприятии повествующего автор приводит расширенное описание виртуализации социума, формирующегося посредством влияния главного героя:

«И вот тут-то меня озарило: да ты просто бестолочь, Веничка, ты круглый дурак; вспомни, ты читал у какого-то мудреца, что господь бог заботится только о судьбе принцев, предоставляя о судьбе народов заботиться принцам. А ведь ты бригадир и, стало быть, “маленький принц”. Где же твоя забота о судьбе твоих народов? Да смотрел ли ты в души этих паразитов, в потемки душ этих паразитов? Диалектика сердца этих четверых ...даков – известна ли тебе? Если б была известна, тебе было б понятнее, что общего у “Соловьиного сада” со “свежестью” и почему “Соловьиный сад” не сумел ужиться ни с сикой, ни с вермутом, тогда как с ними прекрасно уживались и Моше Даян и Абба Эбан!..

И вот тогда-то я ввел свои пресловутые “индивидуальные графики”, за которые меня, наконец-то, и поперли...»¹

Герой вводит в своей рабочей бригаде за правило составление месячных графиков выпитого, по которым пытается исследовать «духовное состояние» своих подопечных: модель первая – увеличивается доза потребления алкоголя, увеличивается и количество потребляющих в окружении; модель вторая – стираются грани понимания того, что происходит, по мере потребления алкоголя, восприятие новой реальности приобретает статус

¹ Ерофеев В. Москва–Петушки // <http://lib.ru/EROFEEW/petushki.txt>. С. 8.

действительности; модель третья – главный герой выступает хозяином положения, одобряя и иницилируя подмену реальности.

Характерным примером социализации виртуальной реальности служит и следующий фрагмент: «А сердце зануло: “Ну хоть двести грамм. Ну...ну, хоть сто пятьдесят...” и тогда рассудок: “Ну хорошо, Веня, – сказал, – хорошо, выпей сто пятьдесят, только никуда не ходи, сиди дома”.

Что ж вы думаете? Я выпил сто пятьдесят и усидел дома? Ха-ха. Я с этого дня пил по тысяче пятьсот каждый день, чтобы усидеть дома, и все-таки не усидел. Потому что на шестой день размок уже настолько, что исчезла грань между рассудком и сердцем, и оба в голос мне затвердили: “Поезжай, поезжай в Петушки! В Петушках – твое спасение и радость твоя, поезжай”»¹.

То есть здесь выявляется схема социального взаимодействия в виртуальной реальности, вызванного посредством допинга, –

первичная социализация:

социальный субъект (в состоянии опьянения) ↔ виртуальная реальность;

вторичная социализация:

виртуальная реальность социального субъекта ↔ корреляция с довиртуальной действительностью.

СДЕЛАЕМ НЕКОТОРЫЕ ВЫВОДЫ

Между стремлением к подражанию действительности и продуктом художественного творчества возникает зазор, который мы обозначили как границу перехода от реальной реальности к виртуальной. Виртуальная реальность при этом так же существует на практике, как и реальная, правда, не в строго обозначенной форме и не обязательно под тем же именем.

Связка узнавания основана на кодировке подражания: художник ищет знак портретируемого или его символическое отображение. Эстетический объект при транслировании на полотно или в трехмерное пространство наделяется особой знаково-символической плотностью, подчиняясь социально и исторически обусловленному языку. Таким образом, символ и знак – логотипы виртуального отображения.

Язык искусства, осуществляя трансляцию знаково-символической системы, формирует виртуальное поле восприятия и в нем уже конструируется в язык виртуальности. Он свободно и охотно растворяется

¹ Ерофеев В. Москва–Петушки // <http://lib.ru/EROFEEW/petushki.txt>. С. 8.

в паутине мимикрии, до конца сливаясь с системой репрезентации, так что возможность подобного рода мимикрии делает индивидуальный образ предельно визуальным, а основанную на публичности сигнификацию – невидимой. Таким образом, граница в данном случае совпадает с функциональной программой перехода от мимезиса к виртуальности в треугольнике: художник – творение – зритель.

Закрепление в обществе древних практик (алкоголь и наркотики) перехода от реальной реальности к виртуальной обусловлено их возможностями психотропного воздействия: образы в галлюцинациях, имеющие символическое значение, суть артефакты субъективности восприятия.

Программа перехода через границу – от реальной реальности к виртуальной (вне зависимости от сферы, в которой происходит этот процесс) – обнаруживает определенную схему социального взаимодействия, включающую два уровня социализации: первичный уровень и вторичный.

Таким образом, нами сделана попытка зафиксировать границу в процессе перехода собственно реальности в реальность виртуальную. Реальность, в которой материальное и символическое существование людей, сплавливаясь в их сознании, не просто – *отражение* их жизненного опыта, но *сам этот опыт*, позволяющий не только *воображать* жизненный мир, но и *реально жить в нем*.

Научное издание

**СИСТЕМНЫЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ
КУЛЬТУРЫ**

Выпуск 3

Редактор

Е.В. Игошина

Корректор

Г.А. Мещерякова

Оформление:

И.Б. Трофимов

Компьютерная верстка:

Н.В. Мелкова

Подписано в печать 24.10.2013

Формат 60×88¹/₁₆

Уч.-изд.л. 18,0. Усл.-печ. л. 16,0

Гарнитура PT Serif Pro

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5