

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Вспомогательная культура даждест

3 (58)
2011

МОСКВА
2011

Журнал «Культурология»

Ирина Галинская

**Культурология:
Дайджест №3 / 2011**

«Агентство научных изданий»

2011

УДК 008
ББК 71.0

Галинская И. Л.

Культурология: Дайджест №3 / 2011 / И. Л. Галинская —
«Агентство научных изданий», 2011 — (Журнал «Культурология»)

Содержание издания определяют разнообразные материалы по культурологии.

УДК 008

ББК 71.0

© Галинская И. Л., 2011

© Агентство научных изданий, 2011

Содержание

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ	5
КУЛЬТУРНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ ¹	5
СТИЛИ ИСКУССТВА	9
ИДЕАЛ И ИЕРАРХИЯ ²	14
КУЛЬТУРНЫЕ НОРМЫ ³	17
МЕСТО ТЕОРИИ КОММУНИКАЦИИ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ЗНАНИЯ ⁴	18
СОВРЕМЕННОСТЬ И ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ	20
Конец ознакомительного фрагмента.	21

Культурология №3 (58) 2011 Дайджест

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

КУЛЬТУРНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ¹

А.С. Зверев

«История и теория культурной антропологии – это история изучения устройства культуры, происхождения человека, особенностей действий людей в отличие от животных, идеи о том, как надо изучать человека и созданный им мир», – пишет А.С. Зверев из Московского государственного лингвистического университета (с. 3).

Культурная антропология прошла долгий путь развития, а зародилась она в лоне географии, истории и философии. Их синтез дал научную дисциплину о человеке и культуре. Американский ученый-антрополог Франц Боас (1858–1942) и его последователи, которые занимались исследованием локальных первобытных культур, обозначили свою науку именем «культурной антропологии». Для культурной антропологии, «как и для многих других гуманитарных наук, большую важность имеют письменные свидетельства об особенностях жизни, хозяйства, поведения, обычаях, обрядах, верованиях и других сторонах культур различных обществ» (с. 16).

Это клинописные таблички, папирусные свитки, труды многих древних авторов, летописи, хроники, посольские донесения и другие архивные документы. Источниками культурной антропологии являются многие графические материалы (рисунки, барельефы, скульптуры и проч.), музейные собрания, материалы фольклора, а также результаты различных экспедиций. Примером стационарного изучения традиционно-бытовой культуры, т.е. «культуры повседневности», могут служить исследования жизни папуасов Новой Гвинеи русским ученым Н.Н. Миклухо-Маклаем (1846–1888). В рамках культурной антропологии сформировалось несколько научных направлений и научно-теоретических школ.

Эволюционизм трактует идею единства человеческого рода и идею единообразия развития культур. Одним из первых эволюционистов был немецкий врач Адольф Бастиян (1826–1905), выдвинувший идею единства человеческой психики. Немецкий ученый Т. Вайц в шеститомной «Антропологии естественных народов» (1858–1872) тоже исходил из идеи единства человечества. Из этой же идеи исходил и английский ученый Дж. Мак-Леннан в книге «Первобытный брак» (1865).

Французский философ Огюст Конт (1798–1857) составил эволюционную периодизацию исторического процесса. Первобытную культуру исследовал английский этнограф Эдуард Бернетт Тайлор (1832–1917) в книге «Первобытная культура» (1871). Шотландец Джеймс Фрезер (1854–1941) и англичанин Герберт Спенсер (1820–1903) также развивали эволюционное изучение культуры.

Диффузионизм «как способ изучения культур возник в конце XIX в. (с. 27). Основателем диффузионизма стал немецкий исследователь Фридрих Ратцель (1844–1904). В его трудах изложены основные положения диффузионизма: акцент на взаимовлияние культур, их изме-

¹ Зверев А.С. Культурная антропология: Учеб. пособие. – М.: Рема, 2009. – 110 с.

нение путем заимствования, «идея о некоем одном или нескольких центрах, из которых началось развитие человечества» (с. 28).

Лео Фробениус (1873–1938) изучал африканские культуры. Он совершил 12 экспедиций в Африку и написал работу «Происхождение африканских культур» (1898), где выделил «западноафриканский культурный круг» и указал на поразительные сходства многих черт «западноафриканского культурного круга» с культурой Новой Гвинеи и других частей Меланезии (с. 30).

Теорию «культурных кругов» разработал ученый-диффузионист «кёльнской» школы Ф. Гребнер (1877–1934). В Австрии сторонником диффузионизма стал католический пастор В. Шмидт (1868–1954). В США общий закон культурной диффузии сформулировал К. Уисслер (1870–1947). Н. Диксон в книге «Построение культур» (1928) выделил первичную диффузию, т.е. распространение какого-нибудь нововведения «в рамках отдельной культуры, и вторичную – перемещение элемента культуры за границы ареала (пространства культуры), среди другого народа» (с. 32).

В Англии взглядов диффузионизма придерживались У. Риверс (1864–1922) и Г. Эллиот-Смит (1871–1937). Норвежский этнолог и археолог Тур Хейердал (1914–2002) развивал идеи диффузионизма в книге «Американские индейцы в Тихом океане» (1952). Хейердал доказывал «воздействие культур Старого света на американский континент в доколумбову эпоху» (с. 33).

Биологическое направление в изучении культур состоит в замене изучения исторических факторов развития культур биологическими. Существуют два варианта реализации этой идеи: расовый и социобиологический. Первый привел к расизму. Он отражен в книге французского дипломата А. Гобино (1816–1882) «Опыт о неравенстве человеческих рас». Второй вариант усматривал в жизни человека лишь количественные отличия от жизни мира животных. В более позднее время биологический подход к изучению культур развивался в двух формах. Первая сводит разнообразие культур к биологическим закономерностям, вторая утверждает наличие культуры в мире животных. После Второй мировой войны в Африке возникла оригинальная афроцентристская концепция, которая получила название «негритуд». Ее создатель – ученый из Сенегала Л.С. Сенгору. «Он отмечает преимущества и особенности африканцев “как детей природы”, непосредственно сливающихся с ней» (с. 39).

Психологическое направление в изучении культур основали немецкие ученые М. Лацарус (1824–1903) и Х. Штейнталь (1823–1899). В соответствии с этой концепцией «все индивиды одного народа <...> обладают психическим сходством» (с. 40). Это так называемый общий «народный дух», который изучали последователи этих немецких ученых: В. Вундт (1832–1920), Л.Ф. Уорд (1843–1913), У. Самнер (1840–1910), Г. Лебон (1841–1931) и Г. Тард (1843–1904). У. Самнер дал понятие «этноцентризма», согласно которому центром всего человеку представляется лишь собственная группа (с. 42).

Психоаналитический подход к изучению культур разработан Зигмундом Фрейдом (1856–1939). Он изложил свой подход в книге «Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии» (1913) и в ряде более поздних работ. З. Фрейд создал динамическую концепцию личности «в единстве сознательного и бессознательного факторов» (с. 44). Последователи Фрейда Г. Рохейм (1891–1953) и Карл Юнг (1876–1961) развивали далее психоаналитическую теорию культур. Так, К. Юнг ввел в нее новое понятие «коллективное бессознательное» (наряду с «индивидуальным бессознательным» Фрейда).

Функционализм как способ изучения культур состоит в разложении культуры на составные части и в выявлении зависимостей между ними. Функционализм связан с работами Б. Малиновского (1884–1942) и А. Рэдклифф-Брауна (1881–1955). Основа концепции культуры Малиновского – это теория потребностей, а Рэдклифф-Браун делил науку о культуре на этнологию и культурную (социальную) антропологию, он даже отказался от термина «культура» и придумал вместо него понятие «социальная структура» (с. 58).

Неоэволюционизм в 60-х годах XX в. сформировался в ходе возрождения классического эволюционизма в работах американского культурантрополога и культуролога Лесли Алвина Уайта (1900–1975). Термин «культурология» вошел в науку благодаря статье Уайта «Культурология», опубликованной в американском журнале «Сайенс» в 1958 г. Эволюция, по Уайту, «означает процесс, в котором одна форма вырастает из другой в хронологической последовательности» (с. 61). «Согласно Уайту, именно культура, а не общество является специфической особенностью человеческого вида» (с. 62).

Говоря о целостных культурно-антропологических концепциях середины XX в., автор реферируемой работы А.С. Зверев рассказывает о целостной теории культуры А. Крёбера, культурной антропологии М. Херсковица и о концепции культуры А. Маслоу.

Американский антрополог А. Крёбер (1882–1954) понимал культуру как целостное образование, которое не наследуется, а усваивается от других индивидов. «Подобно организму, культура обладает жизненным циклом, растет, достигает расцвета (наполнения) и умирает» (с. 66). Американский антрополог М. Херсковиц (1895–1963) определял культуру как своеобразную реальность, как созданную человеком среду. В его работе «Культурная антропология» (1948, 1955) изложена целостная культурологическая концепция, согласно которой культура определяется как «сумма поведения и привычного способа мышления людей, образующих данное общество» (с. 69). Американский психолог, один из лидеров так называемой «гуманистической психологии», Абрахам Маслоу (1908–1970) создал философию человеческой природы, построив «синтетическую теорию Человека», т.е. новый взгляд на человека, на смысл его существования и на сознание человека. Маслоу волновал вопрос о духовном мире человека. «Гуманистическая теория Маслоу оказала значительное воздействие на понимание природы человека и культуры» (с. 80).

Этнологический подход к изучению культур. Наука этология описывает поведение животных в естественных условиях. *Этология человека* появилась в 70–80-е годы XX в. «как синтез этологии, этнологии, физиологии и психологии» (с. 81). Основоположники этологии человека К. Лоренц и Н. Тинберген проверяли пригодность гипотез, «полученных в результате наблюдения за животными, для изучения поведения человека» (с. 82). В труде немецкого ученого И. Эйбл-Эйбесфельдта «Этология человека» (1989) связаны воедино социальное поведение, онтогенетическое развитие человека, коммуникация в различных видах (обонятельная, осязательная, визуальная и вербальная) и роль пространства в традиционном и в современном обществах. В работах И. Эйбл-Эйбесфельдта большое внимание уделено ритуалам (с. 83–87). Американский исследователь И. Альтман рассматривает потребность человека в уединении и в общении, т.е. отношение «Я–другие».

Этнопсихологическое изучение культур ввела американский антрополог Рут Бенедикт (1887–1948) своими работами «Психологические типы культур Юго-Запада» (1928) и «Конфигурации культур в Северной Америке» (1932). «Их основная идея состояла в том, что каждой культуре присущ специфический тип личности» (с. 89). Роберт Редфильд (1897–1958) сформулировал концепцию этнической «картины мира», изучающую взгляд на внешний мир члена культуры, т.е. интерпретацию культуры. «В некоторых работах “картина мира” оказывается этнографической абстракцией, т.е. попыткой антрополога дать целостный образ “туземной философии”, смоделировать за “туземца” его философскую систему» (с. 93). В 70-е годы XX в. этнопсихологические особенности культур анализировались в виде этнической идентичности, т.е. чувства принадлежности к определенной культурной традиции. Данный феномен в основном изучают в развитых индустриальных странах, причем «наиболее эффективно этничность изучается в США, ставших своеобразным эталоном современной унифицированной индустриальной культуры» (с. 97).

В 80–90-е годы XX в. популярным методом изучения этнопсихологических особенностей культуры стал *интеракционизм*. Последний означает, что «содержание “я” и, соответственно,

культуры заключается во взаимодействиях индивида на различных уровнях (семья, детский коллектив, профессиональный коллектив и т.д.)» (с. 100).

И.Л. Галинская

СТИЛИ ИСКУССТВА

Эпоха Возрождения была впервые обозначена новым словом «rinascita» известным итальянским художником и историком искусств Джорджо Вазари (1511–1574). Появившись у Вазари, термин надолго – почти до середины XIX в. – стухался. Он, правда, неоднократно возникал, обозначая вполне конкретную вещь – возобновление высокого художественного мастерства, проявленного в Античности и якобы утраченного в Средние века, – но не превращался в привычную для нас масштабную стилистическую идею. Причина такого лексического торможения вполне ясна: само понятие «стиля» еще ни в коей мере не подразумевало в XVI–XVII вв. всеобъемлющего «стиля эпохи», но лишь скромно и утилитарно размечало риторические и поэтические приемы – на том же семантическом уровне, что слова «манера» и «модус».

Полноценным «стилем эпохи» Возрождение стало лишь у знаменитого французского историка Жюль Мишле. Словом «Ренессанс» был обозначен цикл лекций Мишле, прочитанных в Коллеж де Франс (1840). В дальнейшем соответствующее французское слово прочно вошло во все европейские языки, полностью или частично заменив однозначные нефранцузские термины. Остро почувствовав «своеобразие эстетического» эпохи, Мишле, однако, не выстроил из своих интуиций целостную систему, которая убедительно показала бы, в чем состоит его суть.

На протяжении XX в. по отношению к Возрождению выдвигались различные факторы ренессансного прогресса – ренессансный средний класс или городская буржуазия; научные приоритеты Возрождения; народность Возрождения; религиозное обновление; возрождение Античности – которые затем последовательно сводились на нет.

Если в поисках этой субстанциональной самости вернуться к Вазари, можно отметить очень важную вещь: впервые определением огромной стилистической эпохи стало самоназвание в отличие от ретроспективных эпитетов «романский», «готический» или «барочный», которые возникли значительно позже самих явлений. Стилль таким образом обозначил сам себя, и «своеобразие эстетического» обрело базисный характер. Искусство предстало парадигмой для истории как таковой, ее оптимальным выражением. Для ренессансного человека люди искусства становятся истинными двигателями исторического процесса. Возвышение же посреднической (между высшим и низшим мирами) роли красоты в философии Ренессанса дополнительно способствовало тому, что созидание художественно-прекрасного все чаще осмыслялось и как деятельное участие в мировом как природном, так и историческом процессе.

Радикально новое «возрождение человека» заключалось в «возрождении» красотой. Красотой, с одной стороны, чувственной, с другой – свободно открытой другим мирам. В процессе такого «возрождения» должен родиться идеальный «эстетический человек», для чего и создается особый, художественно-воспитательный «третий мир», пластические черты которого открываются всякий раз, когда мы стремимся уяснить беспрецедентность ренессансных новшеств. Прежде красота лишь прилагалась к чему-то иному, магическому либо религиозному. Теперь же она проявилась автономно – как главный фактор постижения человека в его имманентно-трансцендентных границах. Глядя на древний тотем или на средневековую икону, мы можем достаточно сильно и глубоко прочувствовать «человека древности» или «человека Средневековья», но мы не ощутим его «как живого» и, что самое главное, «как своего». Что же касается нового искусства XV–XVI вв., то оно постоянно предоставляет нам этот шанс. Не только потому, что люди изображаются теперь с невиданным натурализмом, но потому что они выступают отныне в качестве наших собственных двойников или духовных заместителей, должным образом регулирующих и направляющих наше интеллектуальное внимание.

В чисто тематическом же отношении в так называемых «новых жанрах», народившихся в эти века, – в портрете и пейзаже – нет ничего существенно нового. Ведь все иконы святых – это канонизированные портреты, постоянно восходящие к вполне конкретным внутренним и внешним характеристикам. Что же касается пейзажа, то все составляющие его элементы были символически-образно прописаны прежде, Ренессанс лишь их панорамически объединил. Новое здесь заключается в ракурсах. Теперь нам предстают уже не только образы, но сами акты их зрительного восприятия. Восприятия в любом случае сопереживательного, зрительно-активного, особенно в тех случаях, когда взгляд модели (что происходит во второй четверти XV в. в процессе совершенствования техники масляной живописи, позволившей передавать иллюзорные световые рефлексы) «оживает», вовлекая зрителя в свое картинное пространство. Попутно и внутреннее, душевное содержание человеческих образов начинает проступать вовне. Этому в значительной мере способствует не только новый натурализм, по большому счету вторичный по отношению к Античности, но сам тот факт, что символы и аллегории, передающие чисто мысленные и имплицитно незримые истины, оказываются очеловеченно-зримыми.

В результате подобных внешних и внутренних откровений, переполняющих все изобразительные искусства, ренессансная картина начинает продуцировать свои образы в окружающую среду, позволяя угадывать в ней персонажей художника.

Параллельно человеческим образам быстро эволюционирует и пейзаж, являющий теперь взгляду не столько природу саму по себе, сколько ее человеческий обзор – ведь уже в своем дохудожественном статусе такой обзор есть первично-эстетический акт, вычленяющий из окружающего пространства определенную «картину». Равным образом и вещи лишаются чисто служебной, атрибутивной роли, все чаще составляя к концу XVI в. особые натюрмортные композиции, улаживающие взор, интригующие сознание и в любом случае активнейше сориентированные на реально подразумеваемого идеального зрителя.

Изобразительно фабульным предстает теперь даже наименее натурный вид изоискусства – орнамент, который разрастается до целых звеньев миниатюрных натуроподобных картинок либо обновляет античный гротеск, доводя его до немыслимой в Античности предметной – несмотря на всю свою фантастику – и крайне динамичной, захватывающей иллюзорности.

Все это было важно не только правильно сделать, но правильно увидеть. Поэтому начиная еще с XIV в. в итальянских текстах об искусстве часто упоминаются «знатоки» (*cognoscenti*), наличие которых, собственно, и обеспечивает разворачивающемуся процессу художественного возрождения его успех. Причем имеются в виду не художники, а именно идеальные созерцатели, без которых созидание прекрасного предстает незавершенным и неполным. Благодаря такой, равным образом и теоретической и практической, установке на «умный глаз» все новое искусство и становится столь открытым, тогда как прежде, в древние и Средние века, значительная часть художественно ценных вещей оставалась недоступной зрению, будучи скрытой под специальными покровами и футлярами, в потайных помещениях или недрах земли.

Зрительское сознание всемерно тонизируется и обостряется за счет перетекания одного вида искусства в другой. С максимальной эффективностью развивается «скульптурная живопись». Систематическое снятие визуальных границ между скульптурой, живописью и архитектурой особенно характерно для Микеланджело.

Параллельно идет и мощное движение в обратном направлении, уже не от живописи к архитектуре, а от архитектуры к живописи. Средневековый город, равно как и средневековая архитектура в целом, не знает системы ансамблей, спроектированных с расчетом на просторную видовую перспективу. Однако уже в XIV в. система прямой перспективы, наметившаяся как в живописной, так и в архитектурной практике, слагается из отдельных частей города настоящие картины, рассчитанные на восприятие со значительных дистанций.

Конечно, далевое видение явственно ощущается и в наиболее значимых постройках Античности, особенно в храмовых комплексах, но там оно диктовалось в первую очередь прак-

тической функцией, а именно маршрутом религиозных процессий. Теперь же верх все чаще берут чисто репрезентативные задачи. Главным архитектурным критерием становится не практическое – практически-бытовое или практически-культовое удобство, – а удобство художественного созерцания.

Лишь с ренессансного рубежа само понятие стиля предстало окончательно состоявшимся и доступным для обсуждения. Предстало понятием, адекватно раскрывающимся в контексте самих художественных произведений. Ведь для более ранних эпох самих произведений-в-себе, как бы мы этими произведениями ни любовались, нам недостаточно. Необходимы внеэстетические знания, не связанные напрямую с нашим чувственным наслаждением. Постигающий Рафаэля может, в конце концов, и не знать, кто такой Юлий II. Постигающий Андрея Рублёва ничего не поймет, не зная, кто такой Сергей Радонежский. Именно чистая эстетика стала для Возрождения формообразующей силой и главным нервом творчества (1).

Стиль ампир занимает исключительное место во французской культуре Нового времени. Само название подчеркивает значимость образования Французской империи и призвано прославлять в первую очередь могущество страны, претендующей на господство во всей Европе и лишь затем возвышать личность ее правителя.

Мягкую и светлую гармонию искусства периода Людовика XVI и демократическую строгость стиля Директории сменили парадный пафос и театральное величие «Стиля Первой Империи». Наполеон стремился к блеску и ореолу славы римских императоров. Если свободно возникший классицизм был ориентирован на демократические Афины периода классики века Перикла, то художники Французской империи брали за образец формы искусства Древнего Рима. Простота композиции, ясность и благородство форм, точность в передаче костюмов, сдержанность колорита – вот то, что стало характерными чертами ампира.

Аналогии между Францией и Римом были особенно явными, преемственность между ними очевидна, и ее подчеркивал сам Бонапарт. Самым простым способом продемонстрировать эту связь стали имперские символы и военная атрибутика. Орлы, ликторские связки, трофеи, шлемы, копья и стрелы, знамена, фации и валторны превратились в неотъемлемую часть орнаментального декора стиля ампир.

Искусство Директории и Империи было вынуждено развиваться в рамках прославления могущества Империи и создания культа Императора. Гегемония Наполеона и существенные перемены в устройстве страны и общественной жизни отразились и на европейской культуре. Искусство перестало восприниматься лишь как украшение интерьеров. Живопись и скульптура дают мощные визуальные образы, которые можно использовать в интересах государства. Наполеон контролировал и литературу, и изобразительные искусства через цензуру и академию. Его власть распространялась и на театры, ограничивалось их количество, а также регламентировался репертуар.

В живописи Наполеон предпочитал лишь национальные сюжеты, при этом в период Империи «национальное» подразумевало «наполеоновское». В императоре видели воплощение национального духа. Главным героем эпохи и всего художественного стиля ампир мог быть только Наполеон, что неудивительно, поскольку десятилетие нестабильности, постоянного экономического и политического кризиса, состояние отчаяния стали причиной, по которой требовался символический лидер. И только военный лидер мог стать национальным героем в эту деморализующую эпоху. Многие художники, например Давид, Ф. Жерар, на своих полотнах придавали Наполеону гиперболизированный, пафосный образ, эпическую величественность.

Важной темой в живописи в годы правления Наполеона, естественно, была война. Батальные картины эпохи ампир представляют собой, как правило, портрет генерала на переднем плане, окруженного своим штабом и отдающего указания. Сцена дополнялась схватками кавалерии и пехоты на дальнем плане и обязательными клубами дыма. По подобной композици-

онной схеме созданы, например, картины на сюжет сражения при Аустерлице Карла Верне и Ф. Жерара (2).

Веризм (что в переводе с итальянского означает «истина», «правда») – явление специфически итальянское и, следовательно, историко-региональное. Его возникновение в литературе, музыке и изобразительном искусстве страны во второй половине XIX в. тесно связано с глубокими региональными художественными традициями, имеющими место на определенном этапе исторического развития Италии – Пострисорджименто («после обновления») – 1870–1890-е годы. Этот период для Италии был нестабильным как в политическом, так и в экономическом отношениях. Длительные военные действия, связанные с освобождением и объединением, не привели к улучшению жизни итальянского народа, наступил период отрезвления нации, когда героический пафос народной борьбы, решенный в романтическом ключе, остался уже позади, и на смену ему пришло более реальное осознание жизни. На первый план в искусстве веристов выдвигается почти документальный показ явлений действительности, героем становится человек из народа, большое значение придается обоснованию мотивации поступков персонажей.

Другой аспект в эстетике веризма – акцентирование традиций местных национальных школ как следствие возникшей потребности осмысления собственной истории и художественных традиций и в целом, и в рамках каждого из регионов.

Представители веризма стремились к наиболее достоверной передаче событий и характеров персонажей. Писатели-веристы выработали приемы, с помощью которых повествование должно было казаться максимально приближенным к жизни. Один из таких приемов заключался, например, в отсутствии в литературном тексте слов автора (писатели как бы избегали собственной оценки происходящих событий, подавая событие как факт быта, как документ), другой – в использовании в речи персонажей различных диалектов, акцентировании внимания на передаче местного колорита.

Предпочтение отдается в литературе краткой форме изложения – новелле, а в произведениях скульптуры и живописи – жанровым сценкам. Стремление к камерности воплощения темы обусловлено желанием авторов представить перед читателем, слушателем или зрителем небольшой, а главное, достоверный «фрагмент из жизни». Что касается музыки, то и здесь композиторы отдавали предпочтение одноактным сочинениям.

Эстетические принципы, подразумевавшие внимательное изучение реальной жизни, привели веристов к изобретению определенной живописной техники – «живописи пятном» (*pittura di macchia*). Эти принципы переносились и в пластику. Мастер веризма, скульптор и живописец Адриано Чечони, в своих работах использовал лепку словно «пятнами» – сильной светотени, стараясь запечатлеть сценки из жизни, в которых всегда делался акцент на сиюминутности, как бы мгновенности происходящего действия.

Очень часто критика упрекала веристов в излишней социальной окрашенности, а также в некоторой брутальности в трактовке образов. Однако злободневный социальный аспект весьма органично сочетался с желанием раскрыть психологические черты образа. Надо сказать, что развитие веризма шло под сильным влиянием психологии, которая в 1870–1880 гг. оформлялась в дисциплину. Новые достижения в области молодой науки находили отклик в произведениях веристов и их последователей.

Веристы резко противопоставляли себя салонному искусству и считали искусство одним из средств решения социальных проблем. Неординарность веризма как метода отображения действительности, его региональная специфика позволяют говорить о данном методе как открывавшем новые возможности перед художниками (3).

Список литературы

1. *Соколов М.Н.* Возрождение (Ренессанс) // Из истории стилей: эпохи, регионы, виды искусства: Сб.ст. / Отв. ред. У.Д. Федотова. – М.: Памятники исторической мысли, 2008. – С. 45–71.
2. *Бринцева А.А.* Стиль ампир и Карл Верне // Там же. – С. 147–164.
3. *Оганесян Л.О.* Веризм в скульптуре Италии второй половины XIX века // Там же. – С. 216–230.

Т.А. Фетисова

ИДЕАЛ И ИЕРАРХИЯ²

В. Гор

Художник является не только творцом произведений искусства, но выступает также творцом смыслов. В процессе видения и с помощью воображения художник соотносит свой мир с миром вокруг и путем наложения на окружающее личностного «фильтра» организует мир произведения искусства. Одним из условий художественного творчества является необходимость жертвовать одними возможностями ради осуществления других. Эмпирически это предполагает выстраивание иерархии эстетических предпочтений, личностно-смысловых меток значимости, не обязательно связанных с границами видимого мира, но обусловленных уровнем художественной компетенции.

В целом художественную концепцию мира можно представить как некую иерархическую систему, которая позволяет соотносить ценности человеческого духа той или иной исторической эпохи с эстетическим богатством произведений искусства любой другой эпохи.

Иерархическая система ценностей тесно связана с понятием классического в искусстве, что становится ясным, если вспомнить происхождение этого понятия.

Слово «классики» для названия «элиты» впервые было употреблено Цицероном, а в переносном значении в приложении к искусству слово «классики» (*classicus*) встречается у Авла Гелия, II век н.э., в качестве определения для «ценных и выдающихся» авторов, которые произвели на свет нечто достойное остаться в веках.

Для классификации ценностных ориентиров, для формирования их иерархии подразумевается наличие примера, образца для подражания. В качестве идеального образца известным историком искусства Иоганном Иоахимом Винкельманом было предложено древнегреческое искусство, названное классическим. В 1755 г. он писал: «Единственный путь для нас сделаться великими и, если можно, неподражаемыми – это подражание древним» (цит. по: с. 11). Общей и главной отличительной чертой греческих (т.е. классических) шедевров Винкельман считал «благородную простоту и спокойное величие». В этом идеале благородной простоты и спокойного величия находят отражение античные представления о божественном совершенстве, о красоте пластики и пластическом покое красоты, о балансе материального и духовного начал. Греция для Винкельмана – страна нормы и типа, где все находится в пределах меры и имеет общезначимый характер, средоточие положительных сторон человеческого мира и вечных истин. Такая теория – метафизическое предпочтение усматривать во всем, что касается культуры и искусства, только правильные формы, и предпочтение весьма прямолинейное. Винкельман не видел в грехах людей, отказывая им во всем человеческом, не усматривая гармонию там, где обычно имеет место быть столкновение интересов, борьба страстей, идей и положений. Однако правильность не безусловна – у нее изменчивые границы, и равновесие вряд ли можно считать неперменным условием всякой композиции. Любое проявление формы, одним из которых является композиция, нельзя понимать в отрыве от художественного образа. Нельзя игнорировать тот факт, что сами греки не знали образца в том качестве, в котором мы понимаем его, начиная с Возрождения. Греки, создавая произведение искусства, исходили не из прошлого, а из настоящего. Вместо поисков великих образцов греки располагали критическим отношением к современности, к себе.

Убежденность Винкельмана в превосходстве античного образца по сути оказывается ничем не обоснованной. Это именно вера, которая позволяет опускаться на ступень ниже искус-

² Гор В. Идеал и иерархия // Гор В. Классическое в неклассическую эпоху. Эстетические аспекты модификации языка изобразительного искусства. – М.: Индрик, 2010. – С. 7–36.

ство того же Древнего Египта. Строжайший порядок, преобладающий в древнеегипетском искусстве, был обусловлен интересом художника к предметам. Но это не тот порядок, которого искал Винкельман в античном искусстве. Египтянин создавал не столько то, что видел, сколько то, как он, по его мнению, видел, то есть представление воображения, а не прямое зрительное впечатление, так как египтяне считали, что важнее всего было выделить в изображенном событии его наиболее существенные, по их взглядам, признаки. И эти признаки изображенного определялись не внешним правдоподобием впечатления, а соответствием графического выражения строю жизни эпохи. В египетском случае подобное соответствие востребует в большей степени ритмическое начало, тогда как греками была усвоена и симметрия, найденная в природе.

Уже средневековые мастера вновь почувствовали изысканность плоскостных и линейных средств выражения, хотя едва ли видели древнеегипетские образцы. К тому же реальность в их исполнении часто теряет узнаваемые черты, поскольку наполняется трансцендентным смыслом.

Искусство едино, и один его вид в целом или в частностях едва ли может быть лучше другого. Искусство в единстве своих культуротворческих и культурозависимых возможностей предстает как начало обуславливающее и как начало обусловленное. Если всеобщий художественный процесс как единое сквозное движение через границы, отделяющие один этап от другого, возможно понять только при условии привлечения исследований, способных пролить свет на общие интенции культуры, на всеобщую логику развития человечества как рода, то классика может быть признана таковой только задним числом и в исторической перспективе.

Зрелость (зрелость языка искусства, а также зрелость ума художника) – важная характеристика классического искусства. Она требует истории и осознания истории, которое может пробудиться в художнике, если в его сознании наряду с прошлым родного народа живет еще и прошлое другой цивилизации, что необходимо для понимания своего места в истории. Такое сознание было у римлян, но его не могло быть у греков, как бы высоко ни оценивались их достижения. Греческое искусство заслуживает большого уважения, поскольку оно не имело чувства истории, не имело образцов и историчности сознания, но по этой же причине оно не может в полной мере считаться классикой, хотя, конечно, может служить образцом. Неидеальным образцом.

Винкельман разрабатывал теорию идеального образца, некоего созерцательного среднетипического, которое должно бы сочетать все разнообразие положений реальности, формальную гармонию и дихотомию прекрасного и безобразного. Но это невозможно, и именно поэтому на протяжении всей своей истории искусство, наперекор абстрактным построениям эстетики идеала, апеллировало к неидеальному образцу, ибо всякий раз он был создаваем человеком, существом крайне далеким от божественных покоя и величия. Среднетипическое, которое искал Винкельман в античных образцах, на практике оказывается совсем в другом месте – где-то между традицией и новаторством, где обычно и обитают большие мастера, помнящие о прошлом, знающие настоящее и смотрящие в будущее. В случае с неидеальным образцом внешняя преемственность может сохраняться, но внутренняя сущность изобразительного искусства меняется в корне. Более того, процесс подобных внутренних изменений обуславливается внутренней необходимостью, согласующейся с эпохой, в которую доводится жить художнику. Идеалистическое понимание образца формирует паразитическое и ограниченное отношение к прошлому. Вульгаризированный идеал Античности, преподанный через посредство массового образования XIX в., породил явление салонно-классической живописи, мертвой уже в своих интенциях.

После Винкельмана на практике наблюдалась непрерывная преемственная связь, так как художники – это не эфемерные производители идеального, но живые люди, создающие искусство даже из мертвой природы.

Классика – это высшее выражение языком того или иного вида искусства духа своей эпохи, выражение, претендующее в заданных критериях на образец и смысловую целостность. Сохранять классический образец и соотносить с ним каждое конкретное произведение – значит осознавать, что в то время как искусство в целом, возможно, содержит все необходимое, в каждом отдельном произведении может чего-то недоставать.

Т.А. Фетисова

КУЛЬТУРНЫЕ НОРМЫ³

А.И. Кравченко, В.К. Петров

Реферируется глава из учебника по культурологии Альберта Ивановича Кравченко. Глава написана в соавторстве с В.К. Петровым.

В любом обществе существуют правила, разрешающие или запрещающие какие-либо действия. Социологи называют их социальными нормами, а культурологи – *культурными нормами*. «Одни нормы и правила ограничены частной жизнью, другие пронизывают всю общественную жизнь» (с. 89). Культурные нормы являются не только идеалами поведения, но и выступают в роли запретов, отчего предстают в двух ипостасях – как *разрешение* и как *запрещение*. При этом запреты бывают порой очень забавными. Так, в американском штате Монтана запрещается (под угрозой тюремного заключения) строить рожи из окна автобуса (с. 90).

Нормы классифицируются по многим различным основаниям. Самая известная классификация культурных норм принадлежит американскому социологу Уильяму Грехэму Самнеру (1840–1910). Он делил нормы на *обычаи* (folkways), *нравы* (mores) и *законы* (laws). Эта типология считается классическим фундаментом науки о культуре, но список норм постоянно расширяется и обновляется.

В реферируемой главе авторы рассматривают такие основные виды культурных норм: привычки и манеры; этикет; обычаи, традиции и обряды; нравы и запреты; закон и право; моду и увлечения; ценности; верования, знания и мифы (с. 94–108). Все вышеперечисленные виды культурных норм составляют *нормативную систему культуры*, благодаря которой сохраняется «духовное единство нации, этническое самосознание и способность народа к постоянному творческому поиску» (с. 108).

Нормативные системы великих культур (древнеегипетской, древнегреческой, византийской, китайской, французской, русской) сохраняли свою устойчивость весьма длительное время. Ведь нормы являются квинтэссенцией культурных ценностей, массовых верований и идеалов. «Ключевым звеном нормативной системы культуры выступает мораль общества» (с. 111). Все элементы нормативной системы культуры должны быть согласованы между собой.

В жизни существуют и нормативные, или культурные, конфликты, возникающие по самым разным причинам. Это конфликты между разными этническими группами, между отцами и детьми, между законопослушными гражданами и преступниками и проч. Так, нормы поведения молодежи и нормы поведения людей пожилых очень различаются. Этот конфликт принято называть конфликтом отцов и детей. На нравственные устои общества влияет уровень правовой культуры населения.

Одной из форм нарушения равновесия в нормативной системе культуры является *аномия* (от фр. *anomie* – беззаконие). Этот термин ввел французский социолог Эмиль Дюркгейм (1858–1917) в 90-е годы XIX в. Аномия представляет собой такое состояние общества, когда значительная часть жителей, зная о существовании обязывающих их норм, относится к ним негативно или равнодушно. Словом, аномия – это «отклоняющееся поведение» (с. 115).

И.Л. Галинская

³ Кравченко А.И., Петров В.К. Культурные нормы // Кравченко А.И. Культурология: Учеб. пособие для вузов. – 10-е изд. – М.: Академический Проект, 2010. – С. 89–118.

МЕСТО ТЕОРИИ КОММУНИКАЦИИ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ЗНАНИЯ⁴

Вячеслав Вс. Иванов

Реферируется предисловие к книге И.Э. Клюканова «Коммуникативный универсум». Вяч.Вс. Иванов пишет, что на первый план И. Клюкановым выдвигается «вопрос о возможности общения представителей разных культур, принципиально различающихся между собой» (с. 5). Мысль, что отношение к Другому основано на том, чтобы всегда видеть в нем Ближнего, «составляет фундамент общечеловеческой нравственности и толерантности. Ее распространение на отношение и коммуникацию между разными странами, культурами, религиями, этническими и социальными группами указывает на возможность выхода из тупика, в котором оказалось современное человечество» (с. 6). Дело в том, что понятие терпимости в отношениях между людьми, культурами и группами людей становится все более важным.

Одной из главных проблем, решение которой необходимо для понимания основной тенденции развития современного человечества, является возможность успешной коммуникации при общении разных культур. Л.С. Выготский, А.Р. Лурия и др. отмечали далеко идущее расхождение между культурами в понимании такой категории, как пространство, но может быть поставлен вопрос об устранении подобных различий во имя коммуникации представителей разных культур.

Начиная с середины прошлого столетия во многих странах стали уделять внимание семиотике, т.е. науке о знаках, используемых при языковой коммуникации (устной и письменной). Московско-тартуская семиотическая школа (В.Н. Топоров, Ю.М. Лотман и др.) заложила основы нового понимания текстов и правил их построения. Речь шла о коммуникации в ситуациях делового, религиозного (мифологического и ритуального), а также эстетического общения. Три главные семиотические черты объединяют эти типы общения: 1) различие физического (знакового или текстового) предоставления информации; 2) принятие физического способа передачи информации; 3) критерии, которыми определяется успешность коммуникации.

Весьма актуальна при коммуникации семиотическая теория перевода, поскольку речь идет о соотнесении языковых средств, «используемых в оригинальном тексте и в его переводе, в другой системе культуры и языка» (с. 9). Частичное решение этой задачи уже достигнуто в ходе работы по автоматическому (машинному) переводу текстов и их фрагментов в компьютерной поисковой системе Google. Однако «для решения нейросемиотических и психолингвистических вопросов межкультурной коммуникации необходимо исследовать ее проекцию на структуру мозга» (с. 12).

Вяч.Вс. Иванов считает, что «следующий этап в развитии теории коммуникации будет связан с успехами в понимании квантовых процессов передачи информации» (с. 13). Ученые склонны полагать, что человеческий головной мозг на самом деле есть квантовый⁵ компьютер. «К мысли о квантовом характере работы мозга склонялось несколько крупных физиологов старшего поколения» (с. 14). Так, Н.А. Бернштейн (1896–1966) говорил о наличии двух разных систем информации в мозге. «Остается существенным понимание мозга как сложной струк-

⁴ Иванов Вячеслав Вс. Место теории коммуникации в системе современного знания // Клюканов И.Э. Коммуникативный универсум. – М.: РОССПЭН, 2010. – С. 5–24.

⁵ Квант – минимальное количество, на которое может изменяться состоящая из отдельных частей физическая величина. – Прим. ред.

туры, внутри которой осуществляются процессы передачи сообщений и коммуникаций» (с. 15).

Сравнительно-историческое языкознание и молекулярная биология с двух сторон подходят к реконструкции ранней предыстории современного человечества. Постепенно проводится реконструкция языков макросемей. Российский языковед С.А. Старостин установил закономерные соответствия между праязыками семей, «входящих в северо-кавказско-енисейско-сино-тибетскую макросемью» (с. 17).

Академик А.Н. Колмогоров (1903–1987), основатель научных школ по теории вероятностей, теории функций и теории информации, предложил «методы исследования уникального сообщения, не входящего в совокупность других сообщений, подобных данному, а стоящего вполне особняком», т.е. случай, особенно важный для истории художественной литературы и других видов искусства (с. 19). Сложность программы, по которой строится индивидуальное сообщение, определяется длиной этой программы, гласит современная математическая теория стиха.

Заслугой многих лингвистов было «выяснение применимости ряда понятий математической логики к изучению естественного языка» (с. 20). Для теории коммуникации лингвистики, по мнению автора реферируемой статьи, наиболее плодотворным соприкосновением с математикой может оказаться поиск и выработка общих идей, которые объединяют их с другими науками. И. Клюканов излагает в своей книге ряд новых научных концепций, которые еще находятся в стадии становления и, как пишет Вяч.Вс. Иванов, «нуждаются в дальнейшем прояснении» (с. 21).

Среди подходов к коммуникации, обсуждаемых И. Клюкановым, есть и понятия, введенные в науку М.М. Бахтиным, например необходимость различения языковых и метаязыковых (бóльших, чем обычное предложение) построений. И. Клюканов анализирует и разные аспекты подхода к коммуникации в связи с фактором времени. Ведь «перемещение из одного времени в другое, начиная с уэллсовской машины времени, становится одним из излюбленных мотивов искусства XX века» (с. 23). Одним словом, обзор основных современных подходов к коммуникации в книге И. Клюканова представляет исключительный интерес, заключает Вяч.Вс. Иванов (с. 24).

И.Л. Галинская

СОВРЕМЕННОСТЬ И ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ

Важнейшим явлением в мире на рубеже XX–XXI вв. является процесс глобализации, который проявляется как на глобальном, так и на локальном уровнях. При этом все изменения, происходящие в обществе, проецируются и на жизнь отдельного человека, ведут к трансформации его сознания. Соотношение локального и глобального порождает кризис идентичности, который переживает и современный российский человек. Он ощущает определенную дисгармонию, неопределенность, прежде всего в сфере повседневной жизни. С одной стороны, он живет в мире массовой культуры, которая под влиянием глобализации стала явлением общемирового масштаба. Современные информационные технологии в определенной мере стирают различия, существующие в образе жизни современного человека; информационные структуры делают доступными продукты различных культур. С другой стороны, отечественная повседневная культура, не подкрепленная трансформацией жизненных основ, не всегда соответствует высокому уровню ожиданий, порожденных восприятием мировых образцов жизни. Это проявляется во всем – и в ограниченности навыков владения иностранными языками, и в отсутствии понимания особенностей внутрикультурных и кросскультурных контактов. Даже достаточно высокий уровень дохода у людей в России не создает у россиян ощущения стабильности, характерной для жизневосприятия западного человека.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.