

СИСТЕМОГЕНЕТИКА

'94

Под редакцией
Н.Н.Александрова
и А.И. Субетто

 **РАЗДЕЛ ВТОРОЙ**

СОДЕРЖАНИЕ:

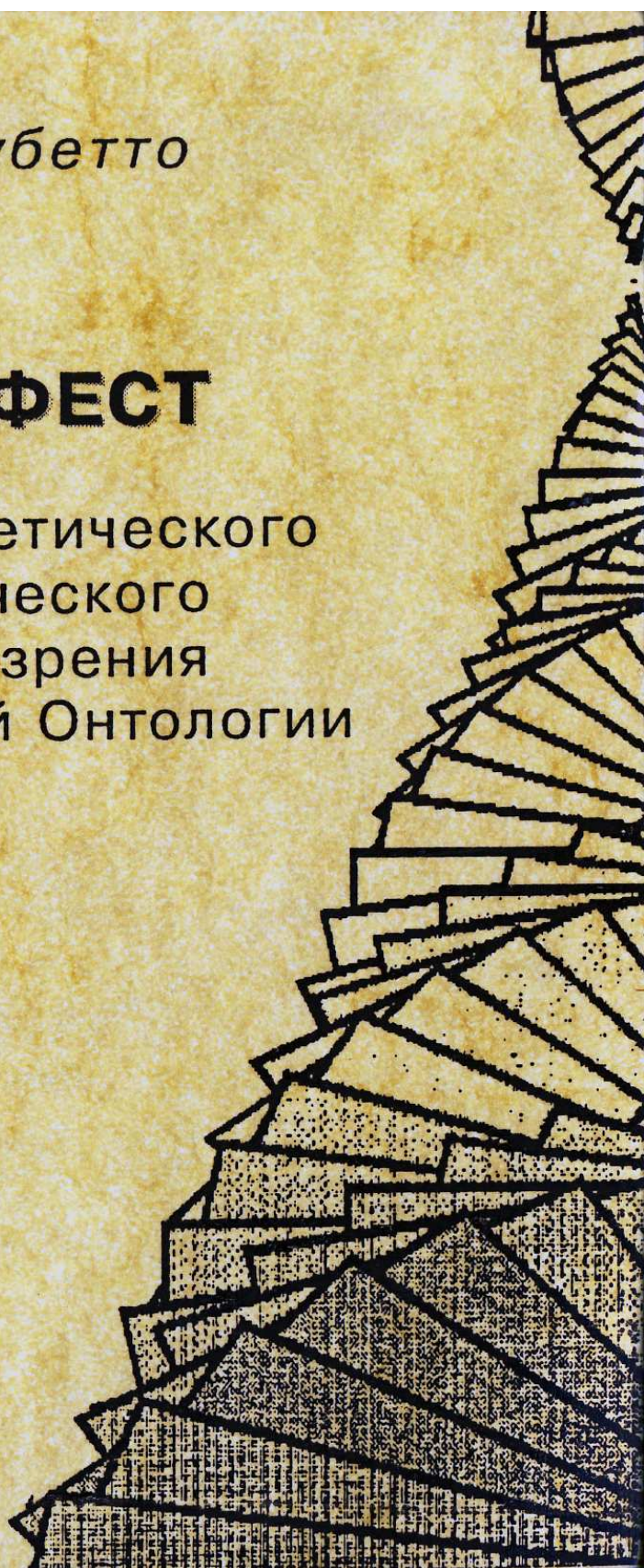
А.И. Субетто. Манифест системогенетического и циклического мировоззрения и Креативной Онтологии (в форме постулатов). – Тольятти, 1994.

Александров Н. Н. Структура и динамика многоуровневых образных систем. Монография. – Тольятти, 1994.

А. И. Субетто

МАНИФЕСТ

системогенетического
и циклического
мировоззрения
и Креативной Онтологии





Субетто А.И.

МАНИФЕСТ

Системогенетического и циклического мировоззрения и Креативной Онтологии (в форме постулатов)

Постулат 1

1. Системогенетика есть наука о закономерностях наследования в системном мире.

2. Системогенетика есть инвариант системы законов преемственности и обновления в развитии, отражающий "общее" для разных областей научного знания.

3. Системогенетика есть внутреннее содержание эволюции, определяющее механизм ее движения. В этом смысле системогенетика является "ядром" эволюционики.

4. Приложения системогенетики к разным областям знания институционализируют социогенетику, экономическую генетику, системогенетику культуры, образовательную генетику и др.

Постулат 2

"Ядром" законов системогенетики являются:

- закон системного наследования – ЗСН;
- закон инвариантности и цикличности развития – ЗИЦР;
- закон дуальности управления и организации систем – ЗДУО;

- закон системного времени и гетерохронии (или неравномерности развития целого) – ЗСВГ;
- закон разнообразия – ЗР, разворачивающийся в форме системы "законов адекватности" (по разнообразию, по сложности, по неопределенности, по системности); парные законы дивергирования (роста разнообразия) и конвергирования (сокращения разнообразия);
- закон спиральной фрактальности системного времени, или обобщенный закон Геккеля – ЗСФСВ; закон спиральности развития – ЗСР;
- парные законы конкуренции и дополнения (или кооперации).

Каждый из системогенетических законов может быть понят только в системе всех системогенетических законов.

Постулат 3

Закон инвариантности и цикличности развития определяет циклически-волновой характер действия всех системогенетических законов, в том числе – самого процесса системного наследования и преемственности. Системный инвариант или "системо-генотип" является "носителем" цикла в развитии и одновременно носителем наследования.

Системное наследование циклично, а цикличность системогенетична.

Постулат 4

Закон дуальности управления и организации систем (ЗДУО) есть закон дуальности наследственных механизмов и соответственно процесса наследования, отражающий волнообразное движение единства двух "наследственных потоков":

– первого – "от прошлого" – на уровне системы и ее подсистем, то есть "наследственного потока", идущего через подмир системы ("системный микрокосм");

– второго – "от будущего" – на уровне надсистем различной иерархии, то есть "наследственного потока", идущего через надмир системы ("системный макрокосм").

Единство обеспечивается через восходящие и нисходящие функциональные адаптации (системы к надсистеме и/или надсистемы к своей системе).

Закон дуальности управления и организации определяет *пост-футуристическую организацию системного мира или постфутуристический системный диморфизм* (ПФД).

Цикл предстает как "волна единства прошлого и будущего" в системе, где прошлое порциями "выталкивается" из системы в процессе цикла. С этих позиций любой цикл, любая "волна" есть "маятник" между прошлым и будущим в системе. При этом "прошлое время" в системе "материализуется" в форме структуры, "поведенческих норм", "стереотипов", "памяти системы", а "будущее время" в системе "материализуется" в форме изменчивости, вернее, потенциала преадаптации системы к своей надсистеме в будущем, определяемого границами "ниши" надсистемы, которую заполняет система.

Поэтому любой пост-футуристический диморфизм системы есть застывшая в системе "волна" между прошлым и будущим. Там, где обнаруживается пост-футуристический диморфизм, обнаруживается и "волна". Проиллюстрируем это на примерах, которые построены так, что первые системы относятся к "футур-системам", а вторые – к "пост-системам":

- "мужчина" и "женщина" (половой диморфизм популяции);
- "левое полушарие" и "правое полушарие" мозга (функциональный диморфизм мозга);
- "футур-верты" и "пост-верты" (пост-футуристический диморфизм психотипов в популяции);
- "альтруисты" и "эгоисты" (поведенческий диморфизм индивидов в популяции, ориентированный на "самоотдачу" в одном случае и на "самосохранение" в другом случае);

- "потребительная стоимость" и "стоимость";
- Западная Культура с доминированием рационалистичности и Восточная Культура с доминированием иррационалистичности.

Все эти примеры являются не только примерами пост-футуристического диморфизма, но и примерами "волны", "прокатывающейся" с ускорением или замедлением, отражая "пульсацию" соответствующих "системных миров": человеческой популяции, экономической ценности, культуры.

Постулат 5.

Системогенетика есть отражение "движения" системного мира, в котором ключевым элементом мира является "система".

Принимается положение, что все в мире система. Категория системы сопряжена с категорией целостности.

Система есть единство элементов и структуры (совокупность элементов и отношений), определяющих целостность. Целостность имеет и "качественное определение": качество системы не сводится к качествам ее составляющих элементов. Структура, определяющая взаимодействие подсистем, подподсистем и т.п., в "процессуальном контексте" предстает как механизм формирования нового качества целого.

Такой подход определяет принцип системности мира и любого его фрагмента как онтологический принцип, у истоков которого стоит Аристотель с его принципом целостности, т.е. несводимости "качества целого к качествам его частей".

Принцип системности определяет системную онтологию как определенный "срез" познания и объяснения бытия мира и человека через категорию системы.

В концепции системогенетики системная онтология раскрывается через отношения "вложенности систем друг в друга". Формируется "мир систем" как иерархизированный системный мир. Выделение системы всегда есть акт системного познания и одновременно он делит иерархию системного мира на

"подмир" и "надмир" системы. Закон дуальности управления и организации систем есть закон системного движения в системно-иерархизированном мире. В системе происходит пересечение двух "наследственных потоков", идущих через подмир системы "от прошлого" и через надмир системы "от будущего". "Волна" или "цикл" есть форма синтеза этих двух потоков.

Постулат 6.

Иерархии по отношению вложенности систем соответствует иерархия по вложенности системных или несущих циклов.

Системоиерархичность определяет циклоиерархичность.

Постулат 7.

Любая система полисистемна.

Полисистемность системы – это другой язык фиксации у ней структуры, т. е. фиксации существования множества подсистем, связанных отношениями взаимодействия.

Полисистемность системы определяет ее полицикличность.

Постулат 8.

Цикл есть "имманентно измеряющее" в системе ее изменчивость. Цикл есть "волна" изменения соотношений между инвариантной и изменчивой частью. С увеличением постоянной, или инвариантной части происходит увеличение инерционности системы, происходит увеличение длины системного цикла.

Введение "онтологического понятия измерения" позволяет подойти к категории времени.

Фундаментальность закона инвариантности и цикличности развития определяет фундаментальность системного времени, где естественным масштабом системного времени выступает "несущий цикл" системы или системный цикл, что одно и то же.

Постулат 9.

Полисистемность, полицикличность системы определяет ее полихронность.

Системоиерархичность и циклоиерархичность мира определяют хроноиерархичность. Если ввести понятие "вертикали" как образа иерархичности, то "системная вертикаль" мира переходит в "вертикали" циклов, симметрии-асимметрии "инвариантность-изменчивость", системного времени.

"Принцип качества" систем (принцип целостности Аристотеля как принцип несводимости качества целого к качествам частей) – основание трансформации полисистемности системы в ее гетероквалитативизм.

Вслед за этой трансформацией происходит становление "образов" гетерохронности, гетеротопии (гетеропространства), гетероцикличности, гетероразвития или гетероэволюции.

Постулат 10.

Мир гетеросистемен. Это означает, что неоднородность по качеству систем – фундаментальное свойство системной онтологии. Неоднородность по качеству системного мира – основа существования гармонии и симметрии в их обобщенном понимании, включающем в себя (как преходящие моменты в развитии целого) дисгармонию и диссимметрию.

Закон гетерохронии и системного времени синтезирует в себе эту фундаментальную характеристику системной онтологии.

Постулат 11.

Принцип системности мира перерастает в принцип гетеросистемности мира, а последнее по отношению к категории разнообразия означает, что разнообразие в системном мире всегда существует в форме целого.

Принцип гетеросистемности всегда есть принцип качественного разнообразия "внутри" целого как фундаментальной характеристики системы.

Постулат 12.

Взаимодействие систем по иерархии системного мира порождает взаимодействие внутренних и внешних циклозадатчиков и времязадатчиков. Каждая подсистема и каждая надсистема из подмира и надмира системы выступает по отношению к цикличности развития внутренним и внешним, соответственно, циклозадатчиком и времязадатчиком.

Постулат 13.

Полицикличность, полихронность, гетероцикличность и гетерохронность имеют своей естественной мерой частотный спектр системы, отражающий "пульсирующее" разнообразие системы внутри целого.

Поэтому любая система, принимая на себя воздействия надмира, осуществляет их преобразование и классифицирование.

Частотный спектр системы – это характеристика ее как "фильтра".

Постулат 14.

Системности и гетеросистемности мира соответствует его классифицированность.

Принцип классифицированности мира – фундаментальный принцип организации мира.

Любая система есть классифицирующая система, которая, преобразуя "вход" и "выход", осуществляет его классифицирование.

Постулат 15.

Системная онтология дуальна с классификационной онтологией мира. Это означает, что в мире действует фундаментальный принцип системно – классификационного дополнения. Если фундаментальной характеристикой системности является целостность, то фундаментальной характеристикой классифицированности является разнообразие.

Классификация есть всегда упорядоченное разнообразие.

Классифицированность мира означает существование тождественных качеств (квалитаксонов) по определенным свойствам, пространственно-временным характеристикам.

Постулат 16.

Дуальность системной и классификационной онтологий мира определяет дуальность системогенетики и таксономической генетики.

Законы системогенетики имеют свое проявление как законы таксономической генетики.

Постулат 17.

Циклическая онтология замыкает дуальность системно – классификационной онтологии. Закон инвариантности и цикличности развития определяет не только любую систему как "систему-цикл" или "систему-волну" (пост-футуристический диморфизм системы как "застывшая" волна), но и любой класс (таксон, квалитаксон) как "класс-цикл" или "класс-волну".

Постулат 18.

Системно-классификационное дополнение как принцип организации мира определяет классифицированность внутри любой

системы и системность любой классификации и в "мире систем".

Поэтому системнохроновая организация имеет в качестве дополнения таксонохроновую организацию.

Постулат 19.

Системно – таксоно – циклическая триадность определяет отношения единства, взаимодействия и "определенной взаимозаменяемости" пространства, времени и качества. Единство их означает, что они не существуют друг без друга, а "взаимозаменяемость" отражает их взаимную "развертку", сжатие и растяжение.

Топотаксономия имеет свои "образы" в хронотаксономии и в квалитаксономии. Это означает, что "системное пространство", "пространство времени" и "пространство качества" как "пространство свойств", "функциональное пространство" или "морфологическое пространство" отображаются друг в друга. Например, единство времени и качества явилось основой принципа синтетической квалиметрии – принципа перевода квалиметрии в хронометрию или в циклометрию. В соответствии с этим принципом качество жизни человека может измеряться продолжительностью жизни, а технический уровень технологий – количеством лет или "циклов жизни" опережения или отставания по отношению к мировой динамике.

Примером квалиметрической хронотаксономии человека являются солнечно-лунные биоритмохронологические таксоны человека, коррелируемые с его институциональными морфопризнаками, патопризнаками и т.д.

Постулат 20.

Триадная системно-таксоно-циклическая онтология синтезируется качественной онтологией.

Последнее означает, что дуальность системогенеза (системогенетики) и таксогенеза (таксогенетики, или классификационной генетики) переходит в единство квалигенеза (квалигенетики).

Тетрада "системная онтология – классификационная онтология – циклическая онтология – квалитативная онтология" – онтологическое основание развивающихся новых наук метаметодологического и общенаучного статуса:

- системологии (ее динамико-генетического "среза" – таксогенетики),

- циклологии (ее системного и таксономического среза – системологии циклов и таксономии циклов как основы хроносистемологии и хронотаксономии),

- квалитологии (в которой предыдущие комплексы предстают в форме квалитативной системологии и системогенетики как части теории качества, квалитативной циклологии и теории циклов как части теории качества, квалитаксономии и их квалитметрических "проекций": системной квалитметрии, таксономической квалитметрии, цикловой квалитметрии).

Постулат 21.

Закон неравномерности развития целого как другая интерпретация закона системного времени и гетерохронии определяет структуру цикла как "спираль". Цикл всегда имеет спиральное строение.

Онтологически это обусловлено циклоиерархичностью мира как отражением его системоиерархичности и действием закона дуальности организации и управления на каждом "системном горизонте мира".

Фундаментальность закона спиральности развития следует из фундаментальности свойства системоиерархичности мира, закона системного наследования, закона инвариантности и цикличности развития, закона дуальности управления и организации.

Постулат 22.

Спиральное строение цикла есть спиральное строение системного времени. С позиций данного постулата, не существует в мире евклидовой геометрии и классических сфер, и окружностей. Они существуют в "мифическом мире" без времени, т. е. в статичном мире.

Постулат 23.

Спиральность развития реализуется в форме двух типов спиралей ("спиральных конусов") – сходящихся и расходящихся.

"Усложнение" системного мира реализуется в форме сходящейся спирали со сжатием системного времени, с увеличивающейся скоростью развития (эволюции) и со сжатием цикла развития по мере движения по конической спирали. "Упрощение" системного мира реализуется в форме расходящейся спирали с растяжением системного времени, с уменьшающейся скоростью развития (эволюции) и с растяжением цикла развития по мере разворачивания спирали.

Биологическая, социальная и техногенная эволюции реализуются по закону сходящейся спирали.

Постулат 24.

Членение спирали, отражающее процесс сворачивания и разворачивания спирали, подчиняется закону квантования по закону фиббоначчиевых рядов (в обобщенном виде – закону "золотого сечения").

Постулат 25.

Предполагается существование "вертикальной" фрактальности постфутуристического диморфизма систем как результата действия закона дуальности управления и организации систем на всех системных уровнях системного мира. Это определяет системный мир как пульсирующий биполярный универсум, где в каждой точке пульсации

сходятся "конусы" "от прошлого" – системное наследование через подмир системы и "от будущего" – системное наследование через надмир системы. Возникает два контура генетического управления эволюцией – "с запаздыванием" – "от прошлого" и "с опережением" – "от будущего", где управление как процесс имеет онтологический статус, обусловленный наличием опережающего отражения, вытекающего из системоиерархичности мира.

Фрактальность генетической биполярности в мире систем определяет подчиненность распределения пространственных, временных (частотного спектра), качественных характеристик системы как целого к л а с с у з а к о н о в п р е д е л ь н ы х н е г а у с с о в ы х р а с п р е д е л е н и й – классу распределений Мандельбротта – Лотка – Лоренца – Ципфа – Парето – Юла. Этот "закон целого" в соответствии с принципом системно-классификационного дополнения распространяется на онтологические системы классов (таксономические системы).

Фрактальность генетической биполярности как "вертикальная" фрактальность есть свертка фиббоначчиево-квантованного строения спирали эволюции.

Постулат 26.

Действует закон спиральной фрактальности системного времени. Это означает, что спираль системной эволюции как спираль системного времени системной эволюции не исчезает, а повторяется в период системогенеза в каждом акте порождения в системном наследовании и в жизненном цикле системы с "обратным сжатием". Последнее свидетельствует, что более "древнее эволюционное системное время" в спирали системогенеза "сжимается" больше, чем более "молодое эволюционное системное время". Спираль системофилогенеза вкладывается во внутреннюю структуру спирали системоонтогенеза как бы с "опрокидыванием". Впервые данное свойство в терминах схожести фаз развития эмбриогенеза и филогенеза высших животных, в том числе человека, обнаружил Геккель.

Закономерность "обратного сжатия" в "проекции" спирали системофилогенеза на спираль системоонтогенеза обусловлена тем, что системный мир (Космос) в момент системного наследования как бы перебирает "матрешечную клавиатуру" инвариантов, начиная с самого "древнего" для данной системы. Самое "древнее" системное время потому "проскакивается" быстрее, что оно является носителем информации о самых глубоких инвариантах бытия для данной системы.

Вложенность циклов системного мира определяет вложенность спиралей вследствие спирального строения цикла. Поэтому спиральная фрактальность системного времени имеет сложный характер, отражая в себе вложенность спиралей системной эволюции и отражение этой отраженной спиральной "вложенности" с "обратным сжатием" в структуре системоонтогенетической спирали, т. е. спирали жизненного цикла системы.

Закон спиральной фрактальности системного времени (ЗСФВ) есть обобщение закона Геккеля в рамках языка системной онтологии. Поэтому второе название ЗСФВ – обобщенный закон Геккеля. Структура отображения системоэволюционной спирали на системоонтогенетическую спираль (спираль жизненного цикла системы) как часть системного наследования называется геккелевской структурой системоонтогенетического времени.

Вложенности спиралей системоэволюционного времени соответствует вложенность геккелевских структур в развитии каждой системы. Не лежит ли здесь разгадка преемственности в развитии систем как фундаментального свойства мира?

Двойная фрактальность системного мира, определяемая законом дуальности управления и организации систем и законом спиральной фрактальности системного времени, определяет сложный характер пульсации

биполярного системного универсума по "оси" эволюции и по "оси" "системной вертикали".

Не происходит ли здесь сложное "проектирование" свертки и развертки системозволюционного времени самим комплексом системогенетических механизмов и Природа проективна без разума?

Определенный позитивный ответ имеется в теории номогенеза Л.С. Берга. Очевидно, любая эволюция есть сложное сочетание номогенеза и селектогенеза.

Постулат 27.

Закон спиральности развития (ЗСР) и закон спиральной фрактальности системного времени (ЗСФСВ) в единстве с принципом системно-классификационного дополнения – основа закона спирально-периодического строения любой онтологической классификации (таксономической системы мира). Таблица Менделеева – одна из многих в этом ряду. Есть много таксоно-периодических систем со спиральным строением в разных областях познания природы, которые следует считать отражением действия ЗСР и ЗСФСВ в таксономической генетике.

Постулат 28.

Закон дуальности управления и организации и системоиерархичность мира – основа предположения, что спиральной фрактальности системного времени "из прошлого" (из "конуса" "прошлого") соответствует спиральная фрактальность системного времени из будущего (из "конуса будущего").

В случае научного доказательства полевой организации "живого мира", как голографически-портретирующей нуклеотидно-клеточно-органный организацию организма, следует ожидать наличия в ней закодированной спирали генеалогии происхождения. Не здесь ли лежит дополнительная возможность расшифровки прошлого, включая патогенез организма с охватом нескольких поколений предков?

Спиральная фрактальность системного времени в "конусе будущего" определяет в определенном смысле запрограммированность будущего, обусловленного взаимодействием системы со своим надмиром.

Постулат 29.

Закон дуальности организации и управления как закон дуальности системно-наследственных организмов (через подмир системы и через надмир системы) определяет единство инвариантности и изменчивости, обратимости и необратимости, утойчивости и неустойчивости.

Если наследственный механизм от прошлого (пост-механизм) через подмир системы материализуется в структуре системы, которая есть накопитель прошлого времени в "настоящем" в системе, то наследственный механизм от будущего (футур-механизм) через надмир системы материализуется в границах изменчивости системы (в надсистемной "нише" развития), которая есть накопитель будущего времени в "настоящем" в системе. С этих позиций "настоящее" есть замыкающее единство "прошлого" и "будущего" в цикле, волне, оно есть единство пост-футуристического диморфизма.

Если на системном уровне и его подуровнях осуществляется наследование структур системы – морфологической, функциональной, цикловой, временной, таксономической и т.п., то на системных надуровнях – наследование "ниш", "дырок" в надсистемах и, соответственно, границ ее изменчивости, "конуса" будущего развития. "Ниши", "дырки" – это концентраторы "будущего" в "настоящем".

Границы определяют потенциал преадаптации системы по отношению к надсистеме, в рамках которых как бы реализуется ее свобода выбора по отношению к будущему. Потенциал изменчивости системы и ее "выбор", допускаемый адаптационными процессами и организацией надсистемы, есть ее **Онтологическое Творчество**.

Постулат 30.

Закон дуальности управления и организации (ЗДУО) есть закон "творческой волны" в системном мире. В соответствии с этим законом л ю б а я эволюция есть креативная эволюция в смысле Онтологического Творчества в системно-классификационной онтологии мира.

Онтологическое Творчество – это синоним "канализированной" изменчивости системы, обусловленной законом дуальности организации и управления.

Постулат 31.

В данной трактовке вследствие действия системы системогенетических законов, и, в первую очередь, закона дуальности и управления организации систем, закона системного наследования (а в нем – закона порождения), закона инвариантности и цикличности развития, закона разнообразия Природа предстает как Самотворящая Природа, как Природа – Пантакреатор.

Самотворение Природы с объяснительным механизмом этого ее свойства на базе системы системогенетических законов определяет Н о в ы й К р е а ц и о н и з м как Креационизм Космогонического масштаба без Сверхразума, стоящего над Природой и творящего ее.

Постулат 32.

С позиций Онтологического Творчества как фундаментального свойства Бытия Природа и есть Сверхразум, она есть Бог. Но этот Разум тождественный всей Природе, включая и неживую Природу, он неантропоморфен, он есть Разум с определенной условностью, где главной его характеристикой выступает Онтологическое Творчество. Природа Разумна в смысле наличия в ней Творческой Эволюции как формы ее бытия.

Постулат 33.

Вследствие действия закона дуальности управления и организации систем, системоиерархичности, а также действия других законов системогенетики системный мир телеологичен. Он телеологичен в смысле задания класса будущих состояний через передачу "границ будущего развития" от надсистемы к системе.

Постулат 34.

Тетрада "онтологий мира" – системная, классификационная, циклическая, качественная, – через категории Онтологического Творчества и Творческой Эволюции трансформируется в пентаду "онтологий мира", которая замыкается Креативной Онтологией мира.

Постулат 35.

Три Больших Космологических взрыва – Большой Космологический Взрыв (по Гамову), Большой Биологический Взрыв (по Л. Морозову), Большой Ноосферный Взрыв (по В. Казначееву) – это есть три больших волны (цикла) Онтологического Творчества в наблюдаемом нами Космосе.

Онтологическое Творчество и опережающее отражение через действие закона дуальности управления и организации систем – основание трактовки существования некоей Онтологической Рефлексивности, которая в процессе эволюции трансформировалась в Рефлексивность "живого" и затем в Рефлексивность "разумного живого".

Постулат 36.

Вместе с живыми системами в мире появляется Рефлексивный Мир и Рефлексивная системная онтология.

Если уже в рефлексивной онтологии вследствие появления Онтологического творчества меняется содержание детерминации, в которой синтезируются линия детерминации "от прошлого" (традиционная трактовка детер-

минации) и линия детерминации "от будущего" (новая форма детерминации, детерминации через Онтологическое Творчество), то в Рефлексивной системной онтологии она усиливается вследствие появления Рефлексии как важнейшего компонента детерминации в "клеточке" взаимодействия.

Постулат 37.

Рефлексия системы как отображение "внутреннего мира системы" – "подмира" в "себя" и "окружающего мира системы" – "надмира" в "себя", становится новым фактором системного наследования. Системогенетика перерастает в рефлексосистемогенетику.

Постулат 38.

Мир человека как сообщество субъектов есть рефлексивный мир, подчиняющийся законам рефлексосистемогенетики.

В рефлексосистемогенетике – "интеллект системы" как носитель рефлексии системы (свободной информации в системе) и как обеспечивающий ее адаптацию через процессы будущетворения – прогнозирования, корреспондирования траекторий развития системы с изменениями в эволюции границ системной ниши развития оказывает воздействие на наследственно-циклические процессы в системном мире.

Появляется через рефлексю новая дуальность уже рефлексивности системного мира, отражающая взаимодействие между системной онтологией мира и сопряженной с ней отображенной системной онтологией мира со свободной информацией, т. е. рефлексивной онтологией, в интеллекте рефлексивных систем рефлексивного мира.

Эта дуальность есть уже дуальность системной субстанции мира и системно-идеальной субстанции мира, где системная идеальность как свойство констатирует наличие отражения в

свободной информации в системе, как в интеллекте системы, определенного фрагмента системной онтологии.

По отношению к миру человека это означает, что интеллект человека и совокупный интеллект общества "встраиваются" в системогенетические механизмы, образуя рефлексосистемогенетические механизмы, в которых человек через волновые воздействия энергией, информацией и ресурсами может ускорять или тормозить эволюционные процессы, меняя структуру мира, создавая искусственный мир, расширяя своим творчеством Онтологическое Творчество в рамках, разрешенных надмиром (Макрокосмом) границ.

Постулат 39.

Социогенетика и все антропосистемогенетики (системогенетика культуры, образовательная системогенетика, системогенетика науки, экономическая системогенетика и др.) относятся к классу рефлексосистемогенетик.

Рефлексосистемогенетика предстает как креатосистемогенетика, раскрывая внутренний механизм Творческой Эволюции в рефлексивном мире.

Постулат 40.

Творческая Эволюция реализует Творчество в живом мире через симметрию – асимметрию парных законов конкуренции и дополнения.

При росте однородности (по качеству) живых систем, что означает их взаимозаменяемость, усиливается действие механизма естественного отбора и конкуренции (за захват одной и той же системной ниши). Здесь Творческая Эволюция реализует Онтологическое Творчество через конкуренцию и отбор, т.е. селекцию жизнеспособных и бракование нежизнеспособных форм. Происходит резервирование будущей эволюции через "субстрат" живых систем (количество видов и мощности популяций).

При росте неоднородности (по качеству) живых систем усиливается их дополнительность по функциям и кооперация. Формируются кооперативные

системы. Роль механизма кооперации в эволюции "живого" выполняет на популяционном уровне "любовь". С ростом сложности кооперативных систем эволюция осуществляет резервирование через рост "свободной" информации в системе, т.е. через их интеллектуализацию.

Рост сложности систем как результат Творческой Эволюции сопровождается интеллектуализацией систем в мире живого. Аналогичная закономерность наблюдается и в социальной эволюции, в форме закона роста идеальной детерминации в истории. Увеличивается роль влияния общественного интеллекта и его проективности на процессы будущетворения.

Интеллект есть "управление будущим". Наличие "управления будущим" в определенном смысле в системной онтологии (благодаря действию закона дуальности управления и организации) позволяет сформировать тезис о существовании "праинтеллекта" систем в неживом мире. Собственно говоря, "праинтеллект" есть синоним Разума Природы как способности ее к самотворению.

С этих позиций Большой Биологический Взрыв и Большой Ноосферный Взрыв в космогонической эволюции есть отражение космогонического процесса интеллектуализации Космоса от "праинтеллекта" неживых систем – к интеллекту живых систем – и от интеллекта живых систем к интеллекту разумных живых систем с их способностью творить уже свой, новый, Космос.

Космогоническая интеллектуализация есть нарастание проективного начала в Космосе, в Природе, как своеобразного Неприродного начала, отрицающего стихийность.

Космогоническая интеллектуализация есть преодоление Стихийности в Космогонической Эволюции, перевод ее на новый структурный уровень.

Интеллектуализация в Социальной Эволюции в определенном смысле повторяет Интеллектуализацию в биоэволюции и Интеллектуализацию в Космогонической эволюции с позиций их направленности на усиление роли интеллекта как эволюционного резервирования и носителя управления будущим.

Не являются ли данные повторы еще одним проявлением закона спиральной фрактальности системного времени – обобщенного закона Геккеля в его космогоническом варианте?

Человечество на рубеже XX и XXI веков стоит перед выбором космического масштаба. Оно есть интеллект Космоса, Земли, Биосферы. Его функция – управление будущим через управление гармонией Творчества Человека и Творчества Природы – Онтологического Творчества. Императив выживаемости, стоящий перед человечеством, – это императив скачка в космогоническом собственном самоопределении, за которым последуют и биосферное самоопределение, и цивилизационное самоопределение.

Это самоопределение и есть переход к Тотальной Неклассичности будущего бытия человечества, в которой Неклассичность означает преодоление человеком, человеческой культурой, образованием, наукой собственного отчуждения от Истории и Космического Бытия. Это означает возложение на себя Ответственности за будущее Природы на Земле, а значит и за свое собственное будущее.

"Манифест системогенетического и циклического мировоззрения", как надеется автор, намечает путь к такому Неклассическому мировоззрению будущего Неклассического Человека.

Изложенный в форме 40 постулатов "концептуальный материал" опирается на исследования многих ученых и мыслителей, ссылки на которых даны в библиографиях авторского цикла работ по системогенетике, социогенетике, теории циклов, общественному интеллекту, теории цивилизации, проблемам образования. Автор не стремился раскрыть детали системогенетической логики. Они раскрыты с аргументацией в других его работах.

Автор понимает уязвимость и спорность многих постулатов, необходимость дальнейшего интеллектуального штурма выявленных проблем. Но никому не дана истина в последней инстанции. Если бы не было тайны природы, не было бы жизни. Жизнь есть постоянное освоение этой тайны, также

как и интеллект. Но ведь это Разумно, потому что Природа – Бог, а мы берем на себя функцию социоприродной гармонии, управления социоприродной эволюцией потому, что мы не только часть Природы – Бога, результат его творчества, но мы сама Природа, в которой природа реализует свое поступательное движение в самой собственной интеллектуализации, а значит, в Самотворении и Творческой Эволюции.

Успеть бы это осознать в массовом сознании и изменить соответственно и систему нравственности, и систему ценностей, почувствовать свое "Я", сливающееся с "Я" Природы.

Иначе в Неразумном Энергетизме современной цивилизации лежат источники ее смерти. Природа в своем Творчестве не остановится, она выполнит некое смыслообразующее ее движение. Просто мы окажемся еще одной "творческой волной", еще одной ее попыткой усилить функцию собственного "оразумления". И однако есть многое в нынешнем состоянии цивилизованного развития, что оставляет надежду на то, что человечество преодолеет переживаемый Кризис Классической, Стихийной Истории и выйдет на новые рубежи своего, уже будущего Неклассического Бытия.

Из изложенного следует программа формирования научного задела в форме Неклассической Науки как базиса скачка в управляемости со стороны человека, обществ отдельных стран, включая общество России, человечества в целом.

Такая программа опирается на новые Неклассические парадигмы в организации единого корпуса знаний, формирование которых идет полным ходом и к основным из которых автор относит новые системную, классификационную, циклическую, качественную, методологическую парадигмы и их раскрывающие научные комплексы. Такая программа опирается на теорию общественного интеллекта, концепции синтетической революции в механизмах цивилизационного развития и закона роста идеальной детерминации в истории, концепцию развития мировой цивилизации в свете Большой Логи-

ки Социоприродной Эволюции, концепцию закона опережающего развития качества человека, качества образовательных систем в обществе и качества общественного интеллекта как важнейшего механизма выживаемости человечества в XXI веке.

Ключевым моментом в вопросе "Что делать?" для человечества, в условиях, когда оно находится в состоянии глобальной экологической катастрофы и Кризиса Классической, Стихийной Истории, на перевале между энергетической "эпохой-цивилизацией" XX века и будущей интеллектно-информационной "эпохой-цивилизацией" XXI века, является **вопрос об образовании**.

Человечество в целом, как и отдельные общества, включая российское общество, сможет выжить, преодолеть свое отчуждение от собственной Истории, только став "образовательным обществом".

"Образовательное общество" по своему смыслу как состояние отдельных обществ и цивилизации в целом означает:

Первое

Что образование становится основным социогенетическим механизмом развития и выживания. Нет другой альтернативы ни для человечества, ни для России, Российского общества, как стать таким сообществом людей, чей совокупный интеллект будет опережать по своей **прогностической, проектно – программирующей и хозяйственно – преобразующей способности** темпы изменений в социоприродной системе жизни, вызванные в первую очередь антропогенными стимулами. Для этого образование по своей мощности и по своему качеству должно обеспечить восходящее воспроизводство качества общественного интеллекта (науку, культуру, образование), опережающее научно-техническое развитие цивилизации, социально-экономические и экологические изменения в пространстве качества жизни.

В т о р о е

Что образовательная система как социальная система не замыкается системой образовательных учреждений, а экспандируется в своих границах на общество в целом. Функция образования уже становится ведущей функцией фирм в развитых странах, поскольку интеллектуальный ресурс становится важнейшим фактором конкуренции как между отдельными фирмами, так и между государствами.

Переход существующих обществ в образовательные общества требует смены теоретических оснований в "фундаменте" обществоведения и человековедения. Образование становится ведущим механизмом в решении экологических проблем и в системе экономического развития. Образовательное общество есть по своей природе общество, в котором происходит преобразование экономического базиса общества в образовательно-экономический базис общества. Происходит "эдукологизация" экономики, сопровождающаяся изменением "природы" основных экономических категорий: капитала и стоимости. Осуществляется капитализация человека, интеллекта и образования. Образование становится "образовательно-педагогическим производством" человека, общественного интеллекта, занимающим рядоположенное место с "производством общественного производства". Социализация экономики все больше синтезируется с ее.eduкологизацией. Трансформация "эпохи политической экономии" в "эпоху социальной экономии" подразумевает становление образовательного общества.

Т р е т ь е

Что образовательное общество преодолевает негативы информационного общества, обеспечивает процессы формирования мониторинга за информационной экологией, информационным качеством жизни. К сожалению, теория информационного общества не разработана. Управление средствами массовой информации со стороны капитала на фоне становления рынка знаний и информации увеличивает тенденции манипулирования массовым соз-

нением и вместе с этим увеличивает масштабы формирования ложных информационных картин мира. Общество "телеманов", или "информофагов" все больше отчуждается от реалий мира, все больше начинает жить в иллюзорном информационном пространстве. Здесь механизмы социальной рефлексосистемогенетики увеличивают неустойчивость информационного общества, опасность его "срыва" в инферно – "пучину зла", что частично и происходит вследствие отсутствия информационной этики и пропаганды через телевидение и "видео" агрессии, насилия, сексуальной вседозволенности (кстати, являющейся "экологической бомбой", которая уже уничтожила в истории ряд народов и цивилизаций).

Образовательное общество призвано компенсировать негативы информационного общества. Всесторонняя эдукологизация распространяется на средства массовой информации, обеспечивая синтез образования и информационной индустрии, который должен повысить темпы опережающего развития общественного интеллекта.

Ч е т в е р т о е

И последнее. Образовательное общество означает собой Неклассическое общество, в котором социогенетические механизмы получают неклассический характер. В них усиливается сознательное использование системогенетических законов в первую очередь по сути синтеза программирующих начал "от прошлого" и "от будущего", должного и свободы. Появляется новый тип проективности – системогенетическая проективность, которую впервые методологически глубоко стал разрабатывать Н. Д. Кондратьев.

Системогенетика и социогенетика в этих программах изменения еще внесут свой вклад.

Конец!

Александров Н.Н.

СТРУКТУРА И ДИНАМИКА

многоуровневых
образных систем

Александров Н.Н.

СТРУКТУРА И ДИНАМИКА

многоуровневых
образных систем

Тольятти, 1994

ББК7. 03

УДК85:103 (2)

А 46

ISBN5-7591-0246-X

Александров Н. Н.

Структура и динамика многоуровневых образных систем. Научное издание. – Тольятти: Изд-во Акцент, 1994. – 200 с.

Рецензенты:

Субетто А. И. Доктор философских наук, доктор экономических наук, кандидат технических наук, вице-президент Петровской академии наук и искусств, профессор.

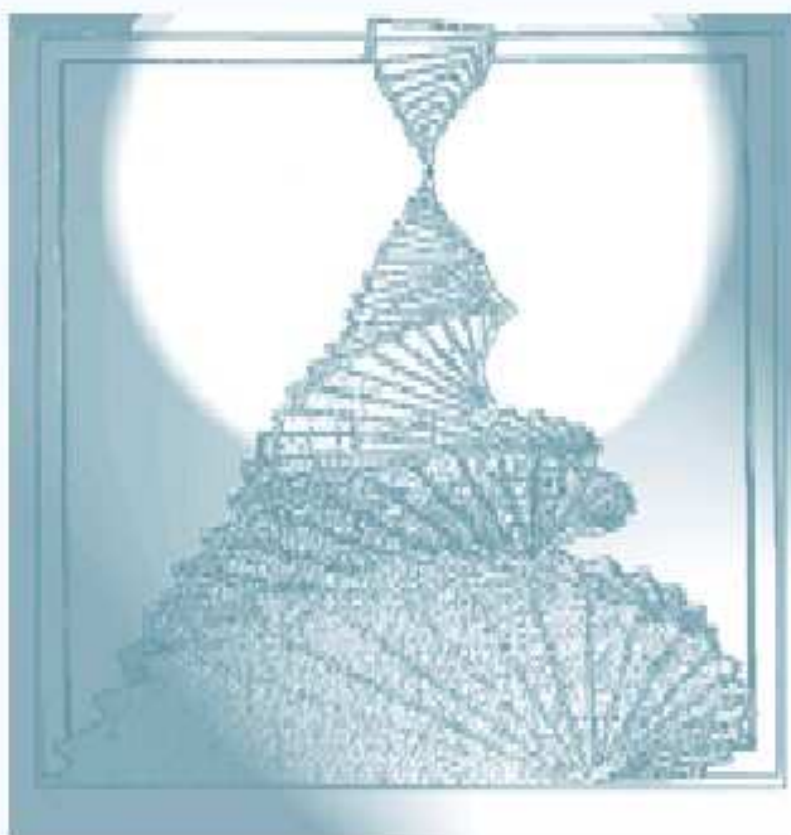
Норенков С. В. Доктор философских наук, профессор.

Авторский лекционный спецкурс построен на базе нового междисциплинарного научного комплекса – экзистенциальной системогенетики и предназначен для студентов, аспирантов и всех, кто интересуется новыми направлениями исследований в гуманитарной сфере.

Для широкого круга читателей гуманитарной ориентации.

© Александров Н.Н., 1994.

СЕРИЯ
"ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ СИСТЕМОГЕНЕТИКА
И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА"



СИСТЕМОГЕНЕТИКА
И УЧЕНИЕ О ЦИКЛИЧНОСТИ РАЗВИТИЯ

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа посвящена проблеме образа. Это если не единственная, то самая впечатляющая проблема широкого спектра эстетико-искусствоведческих исследований. Понятие образа подобно понятию информации: есть смысловое облако, но нет завершеного определения. Поэтому каждый исследователь сначала заявляет свою методологию, чтобы затем через нее рассмотреть неуловимый предмет. Наша методология в отличие от большинства подобных исследований имеет сложный многоуровневый характер. Она принципиально интегративна и распространяется как на уровень формальной композиции (что встречается наиболее часто), так и на уровни морфологии образных систем (вопрос почти не разработанный) и, наконец, на уровень эстетического мировоззрения. Все эти три уровня снимаются в новом понятии «многоуровневой образной системы», понятии интегративном и инвариантном по отношению к любым эстетическим произведениям.

В целом эстетическая деятельность как род содержит в себе два вида деятельности: субстанциональную художественную деятельность и атрибутивную художественно-утилитарную деятельность. Например, произведения дизайна входят в разряд произведений художественно-утилитарной деятельности. Специфика последней состоит в том, что образные системы разворачиваются на материале иных деятельностей, приобретая при этом двойственность, что отражено и в названии этого вида. Существует и специфический синтез искусства и науки: художественно-теоретическая деятельность (скажем, научная фантастика в своих лучших проявлениях). И в утилитарном и в теоретическом потенциал образа используется для достижения целей самой деятельности, на которой образ разворачивается. Но вполне возможен и чисто образный анализ таких произведений; например дизайн некоторые теоретики относят к искусству. В таком исследовании мы как бы перекидываем мостик между искусством и дизайном; при этом обнаруживается единство их

происхождения и функционирования в культуре человечества, подчиненность единым мировоззренческим и стилевым особенностям.

Работа образных систем рассматривается нами в двух планах: статическом (состав и структура) и динамическом (непрерывность истории развития культуры). Принципиальное значение имеет именно это единство статического и динамического, дискретности и непрерывности. Оно значимо не только в плане теории, но может методологически трансформироваться в педагогику и проектирование: история искусств выстраивается в целостный, непрерывный ряд, а сам этот ряд является банком проектных моделей. Так, в обучении любое произведение может рассматриваться как многомерное производное от мировоззрения, специфические формальные признаки приобретают мировоззренческую и стилистическую характеристику. Но эта работа может быть проделана и наоборот: характеристики образа – это основа для безаналогового проектирования произведений. Методология проста в использовании, поскольку в ее трехъярусной структуре работает один и тот же ряд инвариантов.

Наш метод базируется на синтезе эстетических, искусствоведческих, психологических и физиологических концепций. Сам способ синтеза в данной работе не разворачивается. Мы будем просто вводить аксиоматику поэтапно, предъявляя читателю выводы как нечто завершенное. Здесь у нас есть определенная цель: на основе изложенной совокупности понятий структурировать историю искусств. Излагая принципиальную возможность такого подхода, мы проиллюстрируем его возможности для определенного отрезка истории искусств. Задача данной работы состоит в демонстрации метода, излагаемого в части I, на избранном отрезке истории искусств в части III.

Александров Н.Н.

СТРУКТУРА И ДИНАМИКА

многоуровневых
образных систем

РАЗДЕЛ 1



Часть I МЕТОДОЛОГИЯ

1. Графическое выражение логики

1.1. Противоречие, спираль, количество и качество

Противоречие

Разворачивание наших понятий мы должны начать с наиболее общих моментов. Самым приемлемым является движение от общих принципов диалектики. Наука логики уже давно ушла дальше, в триалектические и квадролектические логики, но настоящее достоинство диалектики этим не отменено. Диалектика устанавливает пределы и полюсы, в этом своем качестве она незаменима. Вот почему мы начнем с противоречий и будем следовать традиционно принятой процедуре.

Обязательным первым шагом в диалектическом анализе является выделение двух сторон противоречия, которые взаимоподразумевают и взаимноисключают друг друга. Но это обязательное условие не есть достаточное. Жизнь и смерть тоже взаимоподразумевают-исключают друг друга, но не являются противоречием. Между ними нет третьего. Вступление двух противоположных сторон во взаимодействие порождает процесс их борьбы, этот процесс присущ некоему целому (противоречию АВ), в котором мы и выделяем две взаимоисключающие стороны.



Рис. 1. Взаимодействие взаимоисключающих сторон А и Б

В графическом виде мы выделим (рис. 1.) стороны А и В, закрепляя за ними свойства взаимоисключения и взаимоподразумевания друг друга. Свя-

зывающая их диагональ демонстрирует в наиболее общем виде как раз сам процесс перехода в противоположность. Тут мы должны указать корни нашего построения. Аналогичным образом противоречие изображалось в Древнем Египте. А в известных восточных изображениях символики «дзэн» взаимопроникновение противоположных сторон изображается через спираль, где черная и белая «капли» как бы постоянно взаимодействуют в круге (рис. 2). Но эта восточная модель не однозначна, она имеет много смыслов.



Рис. 2. Взаимодействие противоположных сторон, восточная схема.

В данном случае удобно взять ее тоновую основу – ничто так не выражает графически взаимоисключение и взаимоподразумевание как черное и белое (несущее символику света и тьмы, положительного и отрицательного, жизни и смерти и т. д). Объединяя их в одном прямоугольнике (пропорции в общем случае не имеют значения), мы можем ясно видеть их взаимодействие (рис. 3). Имея в виду эту аналогию, мы графически упрощаем ее до линейности, изображенной на рис.1, как и поступили еще в древнем Египте.

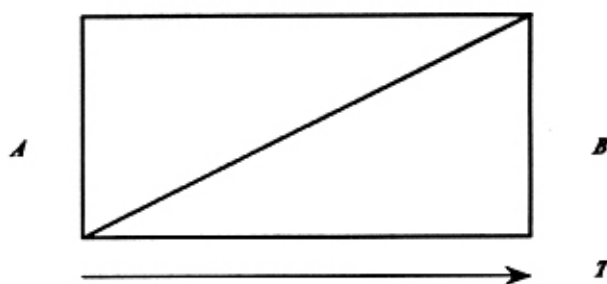


Рис. 3. Взаимодействие противоположных сторон, египетская схема.

В философской литературе встречаются упоминания, что процесс взаимодействия противоположностей идет в направлении поглощения одной из сторон второй стороны. Это порождает процесс, задает его **направлен-**

ность. Чтобы зафиксировать эту направленность процесса, нам понадобится ввести вектор направления развития противоречия (рис. 4).

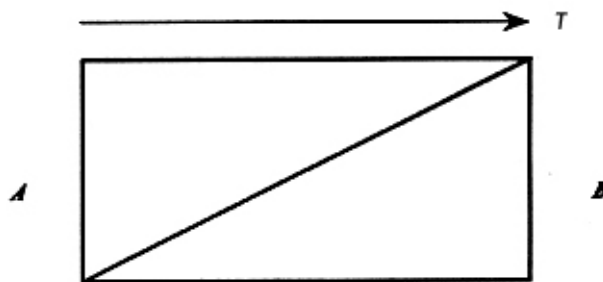


Рис. 4. Противоречие с вектором направленности.

В данном случае сторона В поглощает сторону А. Исходное условие состоит в том, что сторона В будет сильной, доминирующей, априорно способной к поглощению в конце процесса самодвижения противоречия стороны А. Это порождает асимметрию, «неравноправие равноправных» сторон противоречия. Отметим, что всякая асимметрия есть или след, или состояние движения.

Как правило, на этом и ограничивается классическая дихотомическая интерпретация закона единства и борьбы противоположностей. Такое раздвоение является достаточно условным, но уже введение понятия «направленность» в развитии противоречия фактически выводит нас или на бывший процесс (и тогда направленность превращается в иерархию), или же на идущий сейчас процесс. Наконец, мы можем проектировать процесс и тогда вектор становится вектором из будущего, проектным вектором.

Нам важно выделить, что таким образом мы вводим в статическое изображение условную динамическую составляющую. Если противоречие не вырождается в иерархию, то оно процессуирует. У Гегеля мы встретим выделение трех устойчивых фаз в самодвижении противоречия, эти фазы мы должны зафиксировать в нашей графической модели. Так, центральная фаза, где стороны А и В взаиморавны по силе, по своим возможностям, лучше всего описывается современным понятием «гомеостаза». Гомеостаз не просто равенство, а процессуальное, динамическое равенство сторон, равновесная

устойчивость в процессе. Теперь, если идти по направлению вектора, фаза, где еще преобладает сторона А, но уже проявлена и сторона В, может трактоваться как фаза становления. Противоположная фаза, где динамическое равенство уже пройдено и идет процесс поглощения стороной В стороны А, трактуется как фаза деградации данного противоречия. Эта гегелевская схема в нашей интерпретации достаточно проста для восприятия и трактовки (рис. 5).

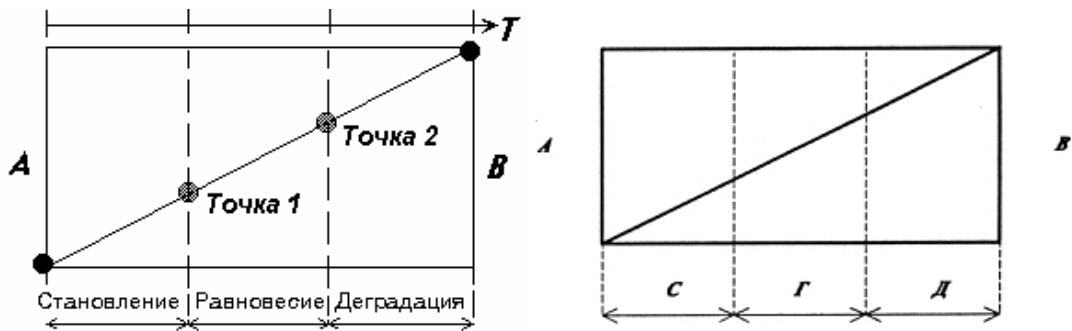


Рис. 5. Три устойчивые фазы в самодвижении противоречия АВ.

Выделение трех фаз выражает суть процесса достаточно адекватно. Но уже в современной логике троичность становится недостаточной для описания процесса самодвижения противоречия. Многозначная логика позволяет выделять и большее количество состояний противоречия (например, многозначная логика направления у польского философа Роговского). Если принять наши три фазы как сильные, между ними будет два перехода: **фаза 1 – фаза 2; фаза 2 – фаза 3**. Введение этих переходов дает нам уже пятеричность фаз, причем ликвидация данного противоречия есть как бы шестое состояние (на что указывает эстетик Н.И. Крюковский). На рис. 6 зафиксированы все эти состояния и именно ею мы будем пользоваться в последующем наиболее часто.

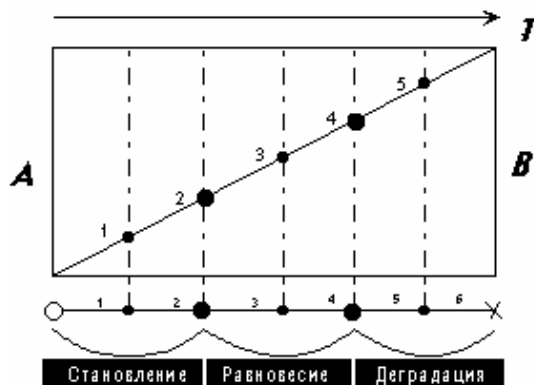


Рис. 6.

Развивая идею многозначности логик, фазы можно взять и более подробно, например 7, или же 9 и т. д., но надо ясно представлять себе, что мы изображаем в общем графике уже не само системное качество, а выводим на график подсистемные (нескольких подуровней) качества – в этом смысл многозначной логики, интерпретируемой нашей графикой. В пределе мы можем получить дифференциальное, бесконечно большое количество фаз, что вообще-то принципиально, если говорить о таких крупных явлениях, как непрерывный ряд истории. Что касается выбора количества фаз, то их задает сам исследователь, исходя из специфики материала, из глубины ярусов, на которые он распространил исследование. В системогенетике это количество ярусов, вводимых в исследование, носит название альтитуды (альт – высота или глубина).

Спираль

Поскольку мы имеем дело в нашем исследовании с таким предметом как самодвижение истории человечества, мы должны сказать о его спонтанном, нерегулируемом характере. Такие самодвижущиеся объекты описываются языком волновых колебаний, что находит отражение в диалектике. С древнейших времен для описания развития применяется спираль. Поскольку спираль трехмерна, мы должны привести ее плоское изображение в трех проекциях (рис. 7).

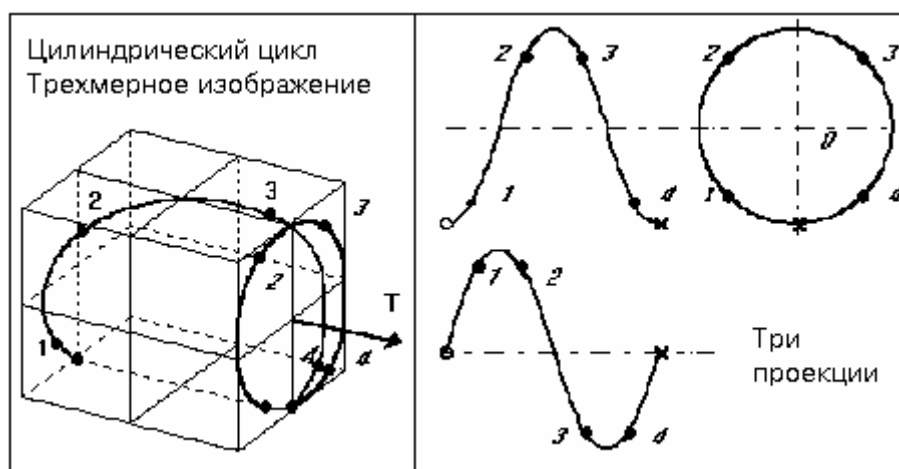


Рис. 7. Трехмерная спираль и три ее плоских проекции.

Спираль может трактоваться как еще один *способ изображения само-движущегося противоречия* определенного класса. На идею спиральности человека навели, скорее всего, раковины: они растут и можно видеть их разные состояния. Говоря о цикле развития в наиболее общем плане, мы подразумеваем, что некое противоречие за этот цикл проходит все свои промежуточные фазы и самоликвидируется. Здесь нам больше подходит именно первая проекция, символизирующая собой заверченный цикл. Но и круг, который у древних символизировал цикл, тоже является одной из проекций спирали. Он менее удобен для изображения противоречия. Заметим, что круговая проекция может быть описана как минимум двумя противоречиями, связанными друг с другом, или же просто проекциями 1 и 2, за которыми разные противоречия, описывающие один процесс. Круг трудно постоянно представлять себе как плоскую проекцию глубинного изображения. Но, в частности, приводимая нами схема (рис. 2.) содержит в себе и это значение. Разумеется, можно было бы воспользоваться и аксонометрическим, трехмерным изображением спирали, однако практика доказала преимущество именно двухмерных моделей, ими мы и будем пользоваться.

Нам осталось соединить в единую графическую модель две трактовки цикла: прямоугольник (развертка противоречия в фазах) и спираль. Вот как это выглядит графически: (рис. 8).

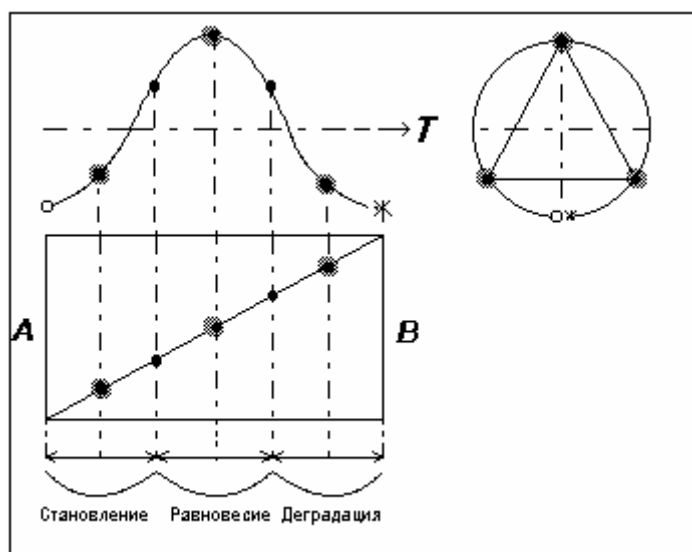


Рис. 8. Проекция спирали и индикационное противоречие. Три фазы.

Для ясности на схеме и в круговой проекции показаны наши сильные фазы 1,2,3. Самоликвидация данного противоречия или конец цикла на спирали изображена звездочкой, на круге – разрывом, который следует видеть в трехмерности. Теперь, если нам потребуется ввести какое угодно количество фаз, мы можем их снести на спираль и видеть весь непрерывный ряд. Для примера показана пятеричность фаз (рис. 9).

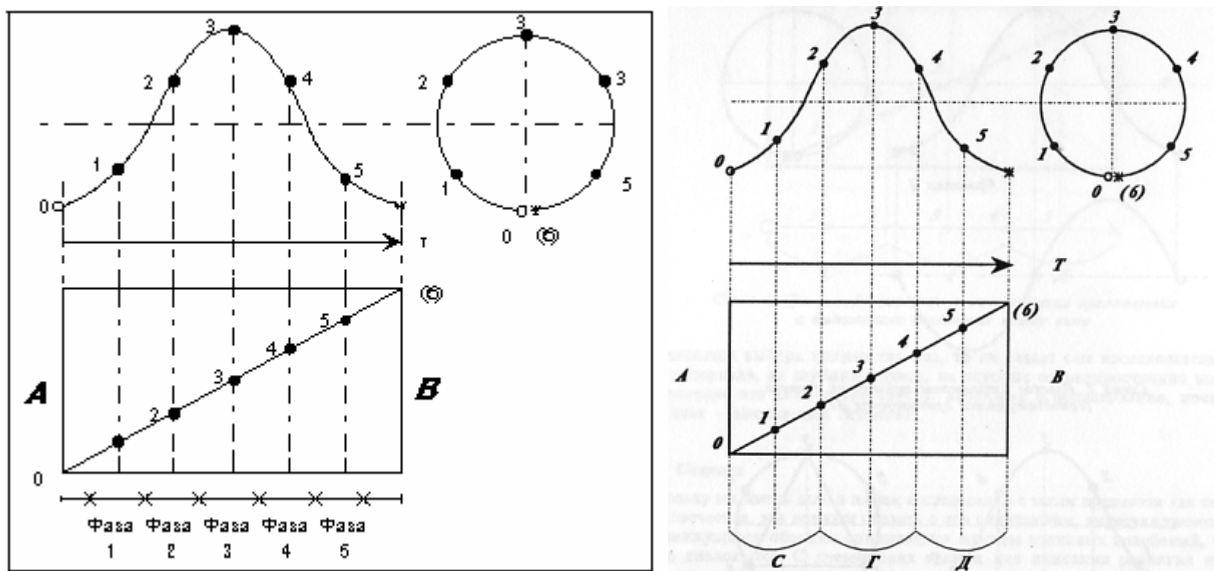


Рис. 9. Проекция спирали и индикационное противоречие. Пять фаз.

Применяемый нами вектор направленности противоречия теперь становится вектором времени (стрела времени), который мы можем перенести внутрь спирали. Такая модель приобретает свой окончательный графический вид, удобный для использования (рис. 10).

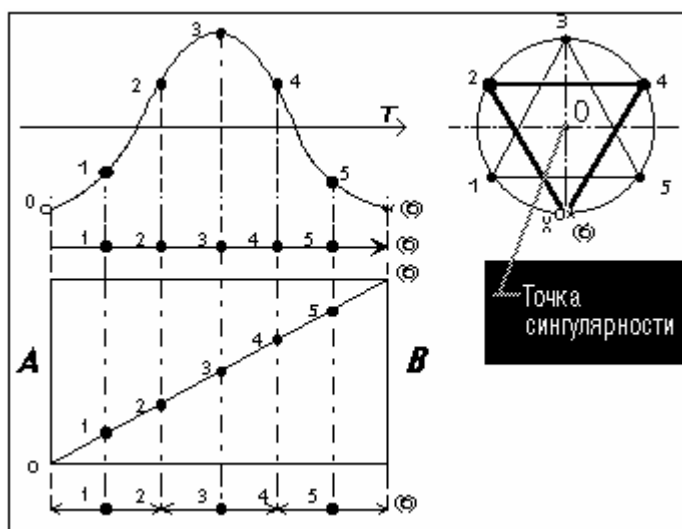


Рис. 10. Проекция спирали, индикационное противоречие, вектор T.

В круговой проекции этот вектор времени становится сингулярной точкой, центром круга, во второй проекции он сохраняется аналогично первой. Но с кругом нам еще предстоит иметь дело, он хорошо работает при статическом исследовании. Если мы соединим сильные фазы 1,2,3 в треугольник, а слабые, вторичные, фазы изобразим как бы на втором плане (включая и фазу самоликвидации противоречия), то получим некий обратный треугольник. Перед нами древний мистический знак, имеющий форму шестиугольной звезды.

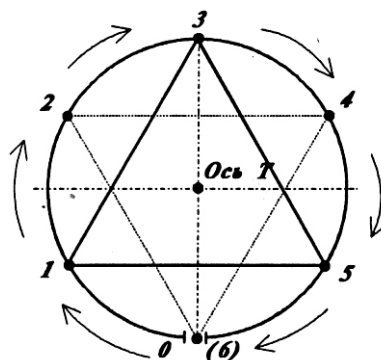


Рис 11. Круговое представление времени. Сильные и слабые фазы в виде пары треугольников.

Вторым планом нашей трактовки диалектики все время выступает системно-структурный анализ или статическая фиксация процесса. Сам принцип выделения противоположностей уже ведет нас к этому.

Количество и качество

Противоречие описывает явление и процесс, обладающие единым качеством в цикле, во всех фазах этого цикла. Единство качества цикла может быть описано только с позиций надсистемных. Иначе качество, как известно, неопределимо. Качество данного противоречия обозначается в отличии и в сходстве с иными качествами через надсистемный взгляд. Для надсистемы существование данного качества будет не более чем фазой его собственного, надсистемного качества. В то же время выделяемые нами фазы есть также устойчивые ступени качества для подсистем нашей системы. То есть выделяемые нами сильные фазы есть вполне определенные качества подсистем. В

этих ярусах « надсистема – система – подсистемы » наша базовая графическая модель описывает систему, причем в ее полном цикле существования. Такой цикл носит название «несущего цикла системы».

Количество имеет свойство непрерывно накапливаться, что происходит в границах меры. В целом границы меры – весь цикл существования, но именно середина и демонстрирует нам полноценное бытие явления. Очень часто для характеристики всего цикла берется пример именно того состояния, когда мера проявляет себя в количестве, соответствующем данному качеству. Когда мы говорим о Древней Греции, упоминаем Парфенон. Тем не менее мы должны ясно представить себе специфику и остальных двух фаз.

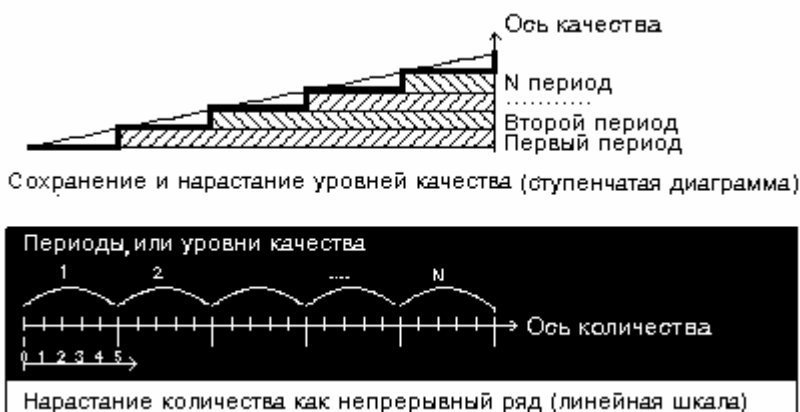
Становление как фаза развития процесса есть непроявленное качество – качество, которому недостает количества.

Средина, или гомеостатическая фаза, дает нам выявление данного качества в необходимом и достаточном количестве, в идеально уравновешенном виде.

Деградация как фаза есть такое состояние, в котором количества становится слишком много для данного качества, избыточно много, но качество еще способно сохраниться.

Ликвидация данного качества есть момент ликвидации противоречия, отрицание.

Введем поясняющую графическую модель для демонстрации накопления количества. Количество накапливается непрерывно, что изображается в виде прямоугольного треугольника и «кирпичиков» нем (рис. 12).



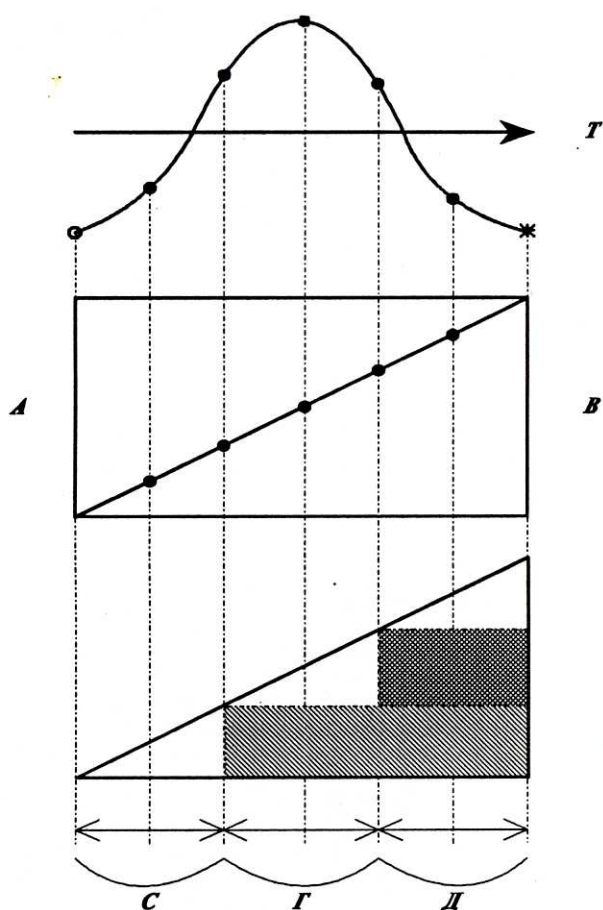


Рис. 12. Нарастание количества в процессе самодвижения противоречия.

Фазы самодвижения представляют собой модификации, измененные состояния данного качества. Поскольку система состоит из подсистем, то подсистемные качества в пределах системы изменяются скачкообразно, *доминирование* переходит от одной подсистемы к другой. Здесь происходит накопление слоев, «кирпичиков» количества, приводящих к внутренним подсистемным «скачкам качества». Причем, бывшее ранее актуальным переходит в потенциальное (заштрихованное) за счет скачка качества – перехода доминирования к следующей подсистеме. Каждая фаза опирается на некоторое доминирующее подсистемное качество. Во всех трех фазах «работают» разные подсистемы.

Это не абстрактное рассуждение: в реальной истории искусств за выделенными тремя фазами стоят разные цивилизации, каждая со своим способом организации общества и своим менталитетом. Вместе с тем они входят в одну формацию с ее общим (системным) качеством.

Схему можно продолжить вверх по вертикали (в надсистему). При этом мы уже имеем дело с двумя разными системами, сменяющимися друг друга генетически. Для ясности изобразим взгляд сверху на схеме из двух циклов (рис. 13).

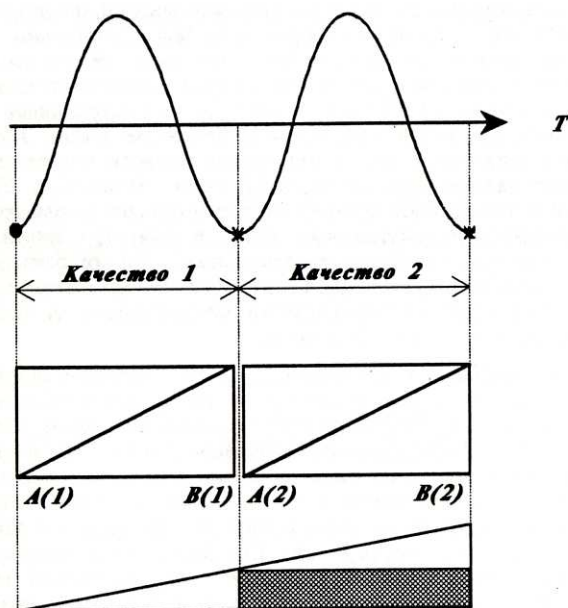


Рис. 13. Смена циклов с переходом количества в качество.

Здесь все количество предыдущего цикла «снимается», т.е. спрессовывается, уходит в потенциальное состояние, в «фундамент» для нового количества, которое начинает накапливаться уже в рамках иного качества-2 иной системы. Переходы между циклами – это и есть та «узловая линия мер», о которой говорит Гегель, характеризуя историю как непрерывный процесс.

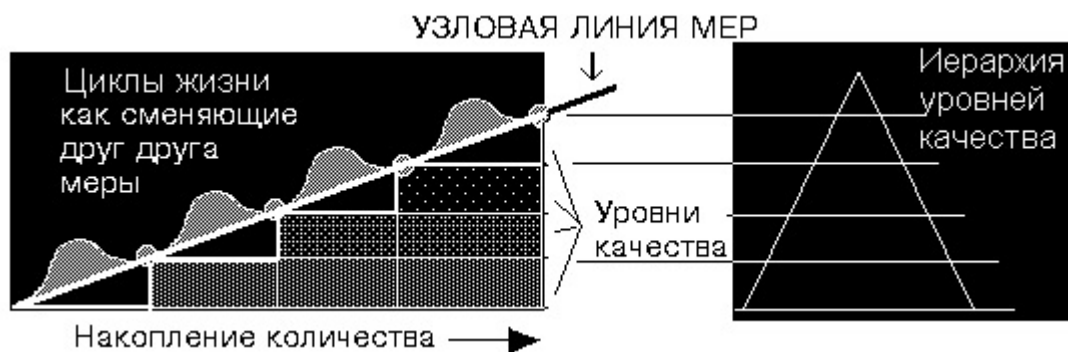


Рис. 14. Узловая линия мер, по Гегелю, в нашей трактовке.

Эта схема представляет наиболее общие свойства любых циклов и ничего не говорит о реальной длительности циклов. Реальная длительность – вопрос надсистемного конкретного исследования.

2. Импульс

2.1. Скорость течения процессов в цикле

Говоря о процессе, мы не придавали ему никаких дополнительных характеристик. Между тем важно, в том числе и для графических моделей, иметь точное представление о скорости протекания процесса и ее видоизменениях в цикле. Так, если цикл имеет постоянную скорость процесса, то виток спирали будет строго симметричен относительно центральной линии, что и изображалось нами до сих пор. В надсистеме это будет иметь вид бесконечной цилиндрической спирали со строго изоморфными витками. Однако этот случай отражает только наиболее общий вид процессов, причем не самый распространенный, а как раз напротив. Проиллюстрируем это на примере истории.

Из способов периодизации истории самым большим по длине периода можно назвать способ разбивки истории на формации. Мы специально оговариваем, что формации могут называться таковыми по любым основаниям. В частности, мы используем понятие «ментальной формации», где на некотором отрезке времени не изменяется общее качество менталитета.

До 20-го века история рассматривалась как состоящая из трех фаз: древний мир, средневековье, новое и новейшее время. Затем были сделаны шаги по увеличению количества фаз. В некоторых теориях эти фазы рассматривались как культуры, изолированные друг от друга (Тойнби, Шпенглер). Но тем не менее ведущей тенденцией в философии истории остается способ рассмотрения истории как единого цикла, имеющего преемственные фазы. Количество выделяемых фаз имеет отношение только к уровню глубины исследования. Нас же больше интересует сам принцип выделения таких фаз. Поскольку в данном случае мы имеем дело с эстетическим сознанием, наши фазы будут модификациями ментальности. А наиболее длинными циклами мы называем *ментальные формации*.

Разнообразные измерения длительности существования формаций привели к следующему результату: длительность формаций во времени убывает,

причем длина циклов связана отношением 2,7 – основанием натурального логарифма. Если воспользоваться привычными историческими формационными терминами, то феодализм короче рабовладения в 2,7 раза, а первобытное общество имеет в истории длительность в 2,7 раза больше, чем рабовладение и так далее. Очевидно, что здесь мы не можем говорить ни о какой цилиндрической спирали, здесь явно видна коническая спираль, направленность которой (вектор времени) на вершину конуса.

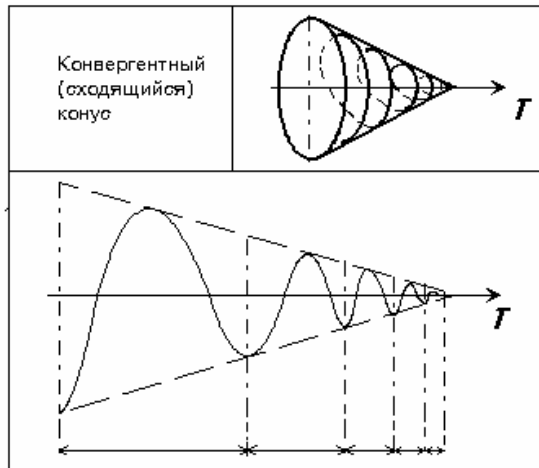


Рис. 15. Сходящаяся коническая спираль.

Это тип так называемой сходящейся спирали (или конвергентной спирали. спирали с отрицательной обратной связью), которому противостоит расходящаяся спираль (дивергентная спираль, спираль с положительной обратной связью), где последующий цикл больше предыдущего. Например, эволюция видов животного и растительного мира вместе (рис. 16) есть дивергентный, развертывающийся процесс.

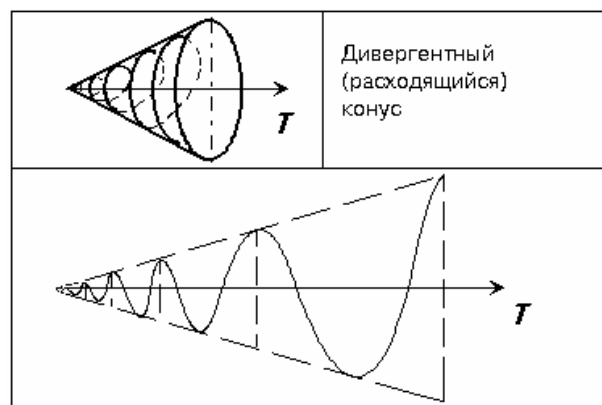


Рис. 16. Расходящаяся коническая спираль.

В соответствии с принципом дополнительности Бора эти два типа конусных спиралей должны взаимодополнять друг друга, что и приводит к целостному процессу, для которого мы выбрали название «импульс». Например, в развитии живой материи оба вида спиралей вместе образуют целостный процесс биосоциоэволюции (рис. 17) где сохраняется даже соотношение длительности витков конических спиралей: 2,7.

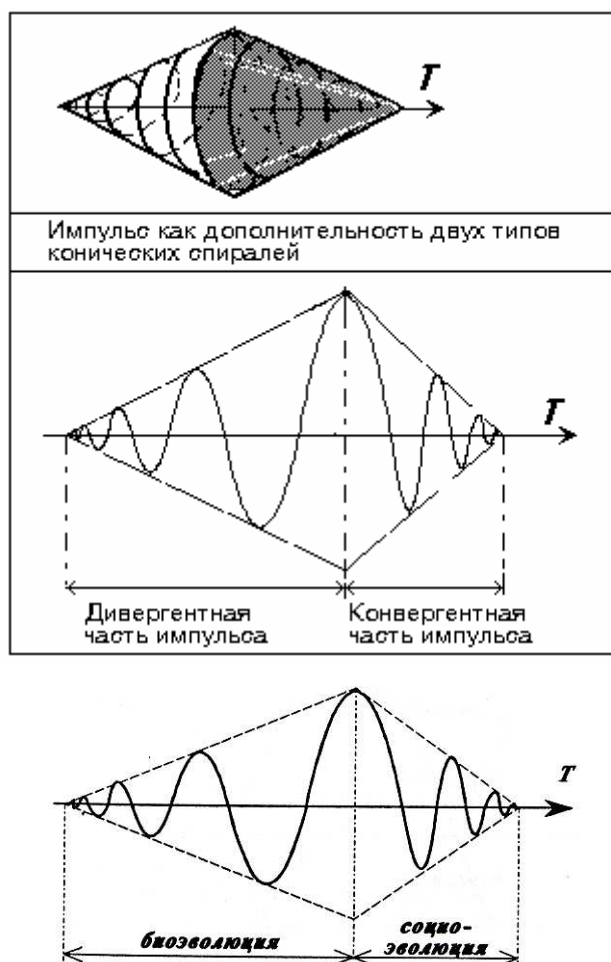


Рис. 17. Импульс.

Если обратиться к такому показателю как скорость, то она разная в начале и в конце конической спирали. Так у сходящейся спирали социоэволюции скорость нарастает с уменьшением величины витка. Это легко воспринимается и визуально, если представить себе шарик, катящийся по такому коническому желобу. К концу движения по конусу шарик приобретает предельно большую скорость. В расходящейся спирали биоэволюции процесс обратный. В свое время О. Шпенглер назвал это явление изменения скорости темпом.

К примеру, экологический гомеостаз, устойчивость видов всего живого есть замедление процессов биоэволюции к моменту начала истории человечества. Эти вещи связаны и морфологически: устойчивость видов есть исчерпание возможностей морфологии данного живого в данных условиях Земли.

Импульс в целом тоже не есть нечто самодостаточное. Для того, чтобы развернулся импульс биосоциоэволюции, нужен был предшествующий импульс образования устойчивых систем неживой материи, абиотических систем. Иначе живому неоткуда было бы брать материал для строительства себя, как потом и социуму. Окончание импульса знаменует собой переход в новое качество всей экосоциальной системы, что отражено как в ноосферной теории Вернадского, так и в идеях Циолковского и Чижевского.

Выделяя один виток в социоэволюции мы видим, что он изначально асимметричен, поскольку это виток спирали на конусе. Начальная его фаза длиннее завершающей, разные и скорости в начале и в конце. Но что измеряет эта скорость? Насколько вообще применимо к социоэволюции понятие скорости? Эти вопросы очень сложны, хотя бы потому, что в социальном времени нам придется оперировать с дискретностью времени, даже со временем, текущим в обратную сторону (из прошлого в будущее течет только «физическое время»). Поскольку в общественном менталитете есть «ускорение» и «эпоха застоя», то есть и мера изменения темпа социоэволюции как в целом, так и в частных случаях.

2.2. Закон дополнительности в импульсе

Траектория социального развития, отраженная в конической сходящейся спирали, уже есть некое противоречие. Сходящийся характер витков характеризует не само противоречие, а способ его протекания с ускорением. В то же время ряд фактов говорит за то, что наряду с видимым характером одного движения существует подспудно второе – дополнительное. Если бы это

была цилиндрическая спираль, то за модель можно было бы взять двойную спираль ДНК. В принципе, перед нами такие же две спирали, но на конусе.

В рамках одного цикла видимая и невидимая траектории движения соотносятся как две спирали в ДНК (рис. 18).

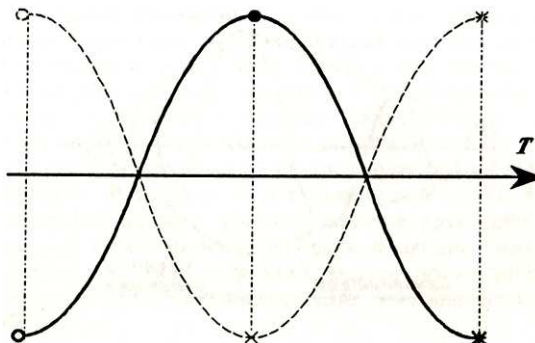


Рис. 18. Основная и дополнительная спирали.

В момент достижения максимума (гомеостатическая фаза) происходит окончательное отмирание предшествующего и принципиальное (подводное, невидимое) зарождение нового – так наиболее просто можно сказать об их действии. Скажем, в расцвет феодализма окончательно отмирают остатки рабства и потенциально зарождаются условия для капитализма, ростки. Достижение максимума скрытой спирали есть момент гибели явной, революционный момент. Соотношение этих двух тенденций постоянно во времени, две тенденции обнаруживают себя и в истории, и в культуре.

Используя плоскую проекцию, мы должны помнить, что эта модель пространственная и нужны как минимум три вектора для ее описания в парности. Для простоты изложения мы не будем развивать эту модель, но периодически ссылаться на нее нам придется. Скажем, европо-центризм и востоко-центризм в философии – вещь, которую ничем иным не объяснить – она не имеет отношения ни к формациям, ни к конкретным странам, это два противоположных типа мировоззрения, пронизывающие всю историю общества по принципу дополнительности путей развития.

Несколько слов об импульсе в целом. Принципиально – это инвариант, закономерность которого повторяется как во всей вертикали, так и в горизонтальном разнообразии мира. Здесь работает фрактальность.

3. Системный подход и его модификация в исследовании

3.1. Система, надсистема, подсистемы

В принципе, системный подход позволяет видеть всю многоярусность материи как целое. Но никогда не бывает так, чтобы все ярусы понадобились сразу или же могли бы быть описаны все одновременно и взаимосвязано, как это хотелось Лапласу. Поэтому достаточным бывает описание трех уровней организации материи: надсистемы, в которой находится данная система, самой системы (так определяется ее качество, двойко) и подсистем данной системы. Это определенная рамка, за счет которой внимание концентрируется на предмете исследования. Рамка мобильна: при необходимости ее можно передвигать вверх и вниз по вертикали. Если вверх, тогда бывшая надсистема становится системой сама, если вниз, то системой становится бывшая подсистема.

В самом общем плане иерархическая конструкция «надсистема – система – подсистемы» координируется с философскими понятиями общего – особенного – единичного, что можно отразить и схематически (рис. 19). Ядром, уровнем, о котором постоянно будет идти речь, станет именно система. Поэтому речь и идет о системном подходе.

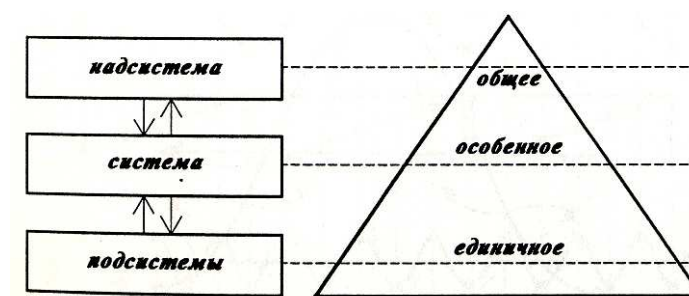


Рис. 19. Координация системных и философских иерархических понятий.

3.2. Инварианты диалектики в системном подходе

Выделенный нами инвариант был зафиксирован в схеме на рис. 10. Мы уже говорили, что он имеет свойство повторяться как на более высоких уровнях, так и на подуровнях, в подсистемах данной системы. Именно для этого нам понадобилось выделить фазы, они раскрываются как подуровневые

образования, обладающие своим подсистемным качеством. В надсистеме, в общем виде снимается и особенное (система и ее качество) и единичное (подсистемы и их локальные качества). Такая трехъярусность трудно воспринимается сразу, поэтому подведем к ней постепенно.

Скажем, отдельная формация и ее цикл имеет свое «надсистемное качество». Тогда три фазы этой формации есть некоторые самостоятельные, локальные циклы, каждая со своим качеством в рамках общего качества формации (рис. 20).

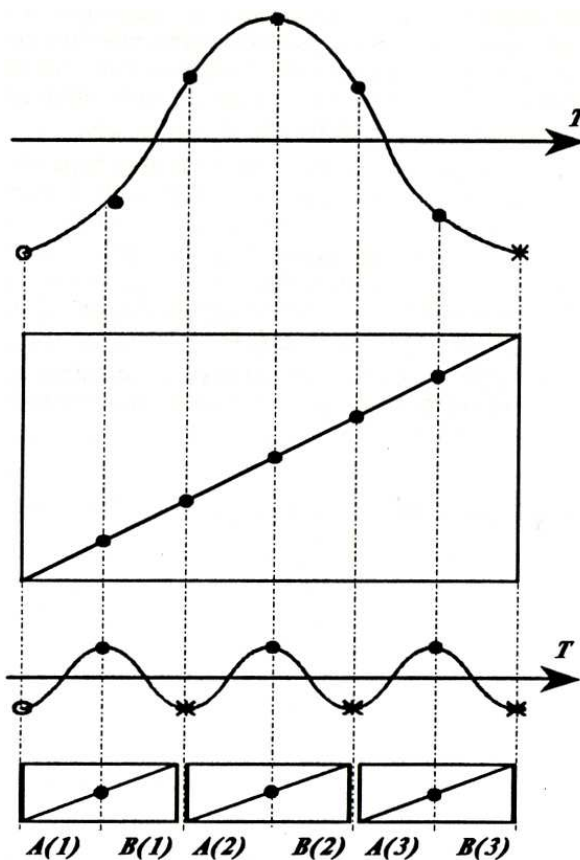


Рис. 20. Три фазы формации и парные индикаторы циклов.

Специфику колебания общего качества описывает его развертка, специфику колебаний каждой фазы подчиненная развертка фазы. Здесь ясно видно, как между фазами образуются скачки качества, вот почему мы говорили о пятеричности: три фазы сильные, со своим качеством, две – переходные между этими сильными. В конце большого цикла самоликвидируется как надсистемное, так и системное качество. Здесь мы имеем очень сильный двойной переход качества и их резонанс (рис. 21).

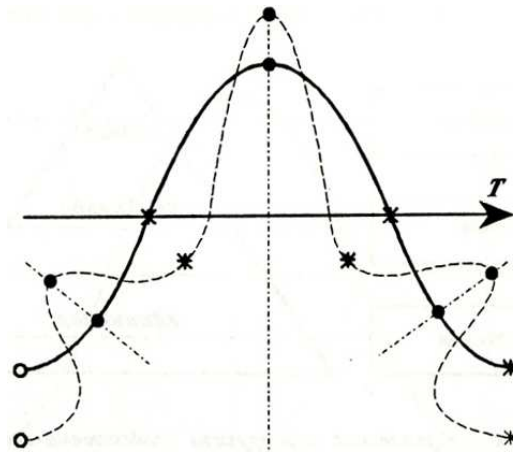


Рис. 21. Двойной переход качества на двух уровнях циклов.

Следующий шаг состоит в раскрытии подуровней. Каждую из выделенных фаз мы можем рассмотреть как изолированную и провести по отношению к ней ту же операцию выделения в ней ее специфических фаз. Операция проста, мы применяем инвариант вниз по вертикали. В результате мы получим трехъярусную конструкцию, скоординированную с понятиями «общее – особенное – единичное». Именно эту конструкцию как универсальный инвариант мы и будем применять и далее, перемещая по вертикали вверх и вниз (рис. 22).

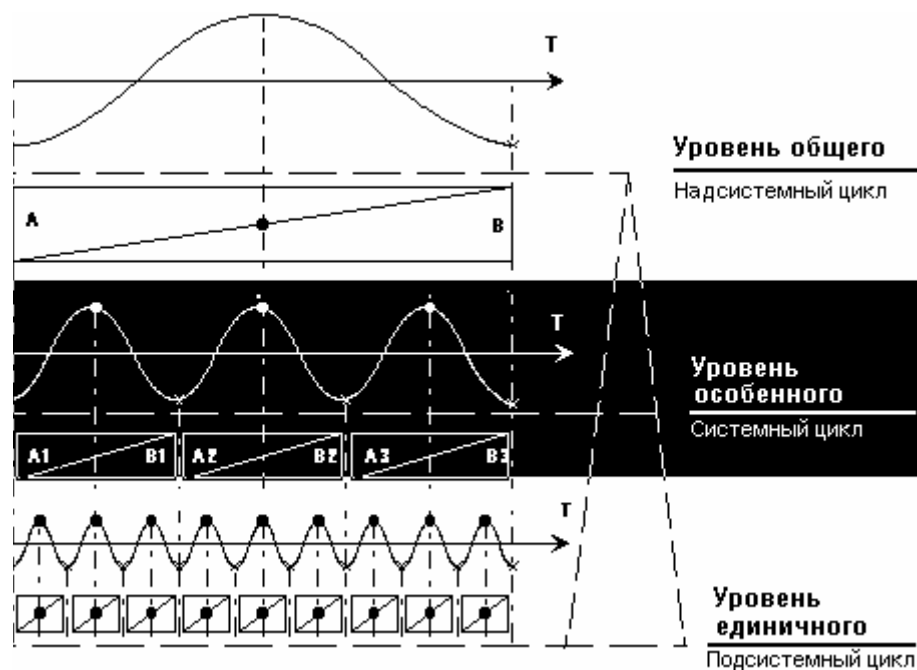


Рис. 22. Раскрытие подуровней. Универсальный инвариант.

На уровне единичного выделяются девять самостоятельных циклов, это не случайно по многим причинам. Например, эмпирически выделяет в крупном солнечном (столетнем) цикле именно 9 микроциклов (по 11 лет) такой циклист, как А. Л. Чижевский. О законе $7 + - 2$ стало известно психологам еще в 50-е годы текущего века, он универсален в восприятии, что немало важно. Девять объектов ($7+2$) – это тот максимум, который одновременно можно держать в поле зрения. Девять волн как нечто самостоятельное выделяли еще римляне.

4. Система и ее морфология в динамике

4. 1. Ряды, периоды и морфологический ящик

Идеальным морфологическим построением по сей день остается периодическая система элементов Менделеева. Ее идеальность не столько в наглядности, сколько в соединении как количественных, так и качественных показателей в одном двумерном порядке. Но путь к ней был долог и интересен для нас.

Первоначально все химические элементы выстроились по их некому количественному признаку, в порядке возрастания. Причем этот признак у разных исследователей был разным в разное время. Уже это давало возможность рассуждать о распределении качества в материи, но не вело к прогностическим результатам: новые открываемые элементы могли свободно входить в такой ряд и ничего не случалось. Затем в выстроенном в порядке возрастания ряду начали обнаруживаться некие единые свойства, присущие группам элементов. Так появились периоды (рис. 23).

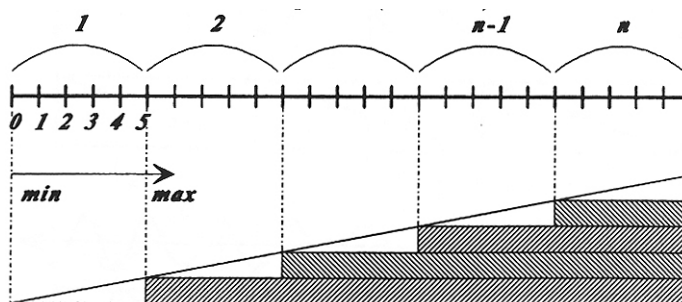


Рис. 23. Периоды: единые свойства групп элементов в ряду.

Последний шаг делался очень долго, ибо трудно переходить от линейности к двухмерности даже чисто психологически. Наконец, Менделеев это сделал и получил новое образование – «морфологический ящик». Правда, название «морфологический ящик» возникло гораздо позднее и придумал его астроном Цвики, изобретатель морфологического анализа, для своих целей.

Принцип морфологического ящика – это две оси координат, одна из которых количественная, другая – качественная. Ячейки количественные расположены от простого к сложному внутри одного уровня. Ячейки качественные по тому же принципу координируют сами уровни (рис. 20).

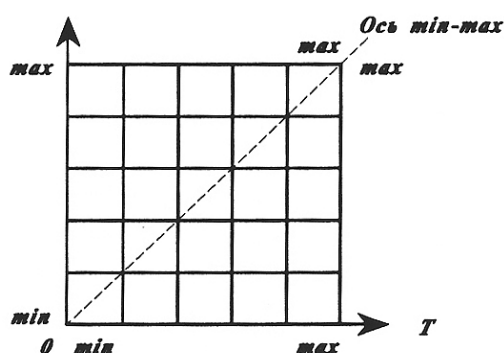


Рис. 24. Морфологический ящик.

Каждое хорошее морфологическое исследование приводит к подобному ящику, ибо он есть не что иное, как универсальная морфологическая конструкция, наполняющаяся любым содержанием.

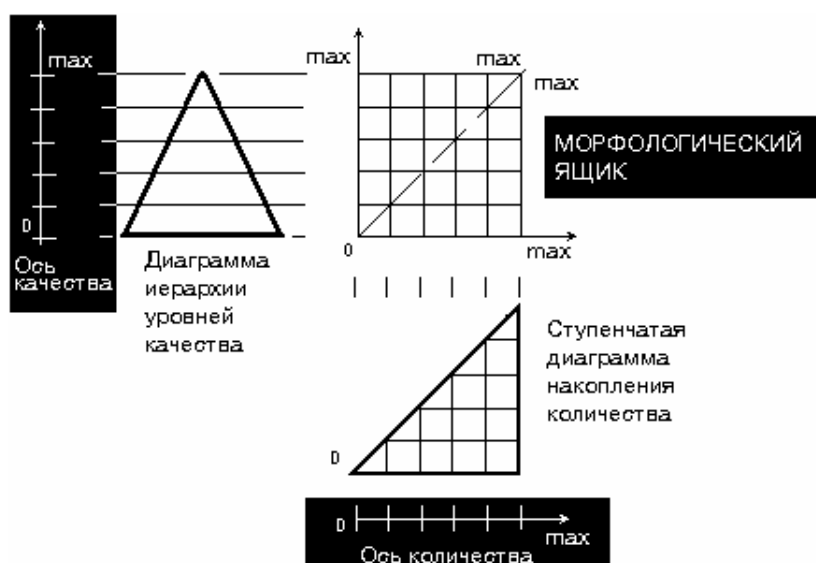


Рис. 25. Образование морфологического ящика из осей количества (горизонталь) и качества (вертикаль).

4.2. Морфологический ящик и его связь с несущим циклом системы

Экскурс в морфологический анализ понадобился нам только затем, чтобы объединить два инварианта – инвариант морфологии и инвариант цикла. Минуя обоснование этой операции, приведем сразу вывод, который впоследствии подтвердится эмпирическими примерами.

Мы уже говорили, что выделение некоего цикла и явления в качестве системы есть фокусировка метода исследования на определенном объекте. Но бывает и обратная задача – когда перед нами совокупность многоуровневых циклов и необходимо в этой мультицикличности выделить систему или несущий цикл, связанный с системой. Когда неясно, что именно является системой, критерий один: системой является то, что осуществляет «наполнение» морфологического ящика компонентов системы за один цикл. Но и здесь есть ряд сложностей. Например, мы говорили, что именно среднее состояние цикла обладает наибольшим разнообразием уровней. Как расположить морфологический ящик по отношению к циклу, чтобы этот закон осуществлялся? Ответ содержится в схеме на рисунке 26.

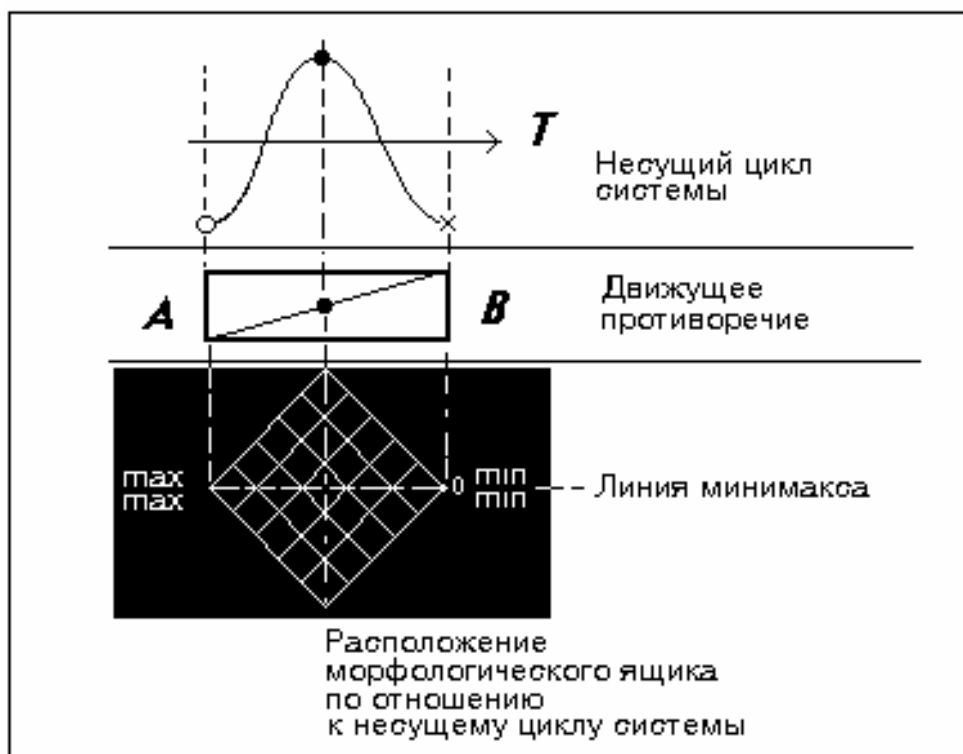


Рис. 26.

Это построение выглядит несколько парадоксально, поскольку движение идет от наиболее сложных к наиболее простым морфологическим единицам. Тем не менее, для нашего объекта (произведения искусства) это подтверждается на практике. Для других уровней развития материи наполнение морфологии может идти наоборот. Но, кстати, обратное течение социального времени (о котором мы уже упоминали) и наполнение морфологии от сложного к простому – одно и то же.

Теперь если мы возьмем всю совокупность циклов истории, то морфологический ящик следует представлять уже в трехмерности. Каждая новая эпоха оставляет свой слой, каждое произведение (ячейка морфологического ящика или элемент в ячейке) «снимает» все предыдущее в том же роде. Так преемственность остается непрерывной, но копится дискретно (рис. 27).

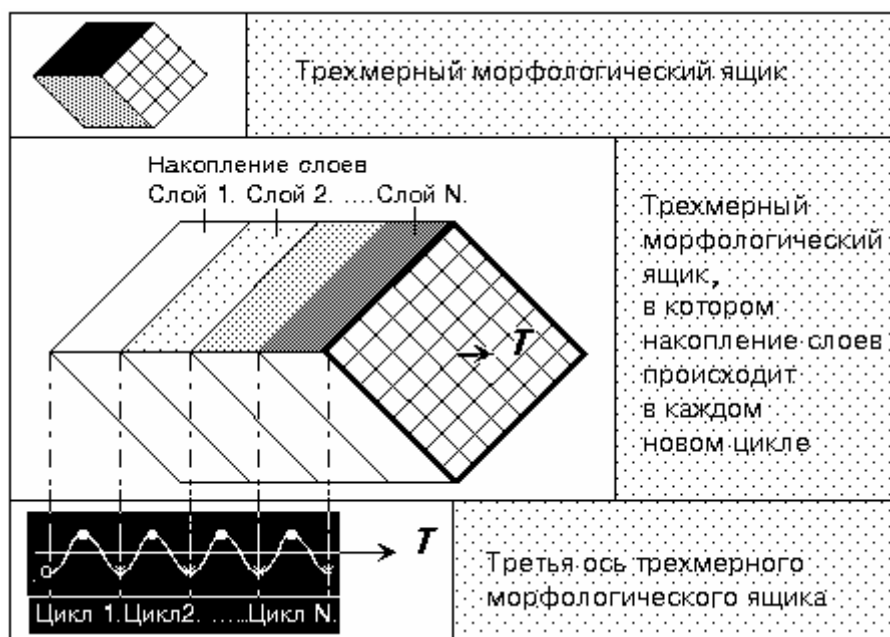


Рис. 27. Циклическое наполнение морфологии.

Александров Н.Н.

СТРУКТУРА И ДИНАМИКА

многоуровневых
образных систем

РАЗДЕЛ 2



Часть II

РАСКРЫТИЕ ПОНЯТИЯ «МНОГОУРОВНЕВАЯ ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА»

Исследователи постоянно сталкиваются с тем, что образную систему (в любой форме эстетической деятельности) невозможно описать только с одной стороны. Периодически предпринимаются попытки комплексного исследования этого феномена. Но они мало продуктивны: каждый исследователь говорит о необходимости междисциплинарного языка, но при этом не выходит за рамки собственного. Если сгруппировать многообразную литературу по проблеме образа, то можно выделить три уровня исследований.

Первый уровень приближен к философии, где исследуются наиболее общие проблемы *мировоззрения*, лежащего в основе образа. Ближе всех к этому эстетика, собственно образ и есть основное понятие эстетики. Применяемое нами понятие ментальности в ряде черт относится именно к этому уровню.

Несколько ниже по иерархии расположен второй уровень – искусствоведения (искусствоведения, истории и теории искусств). Казалось бы, именно здесь образ и должен стать любимчиком, основным предметом исследования. Но этого не происходит; пока не решены даже те немногие проблемы искусствоведения, которые поставлены давно: морфология искусств (эстетического поля в целом), соотношение истории и морфологии искусства и т. д.

Искусствоведы отсылают в своих примерах к уровню третьему: психологии и психофизиологии искусства, (производства и потребления произведений искусства). Это достаточно понятно, но неверно по сути. И у эстетики, и у искусствоведения есть свои проблемы по поводу образа, которые никак не разрешаются психологическими или физиологическими исследованиями. Что

же касается психологов и физиологов, они достаточно часто отсылают нас к эстетикам и искусствоведам. Круг замыкается, и лишь по одной причине: проблема образа может быть разрешена только с помощью интегративной методологии, включающей в себя все три указанных уровня.

Иногда пишут, что этой методологией может стать некая междисциплинарная наука типа кибернетики, семиотики, системологии или психолингвистики. Увы, это тщетные ожидания. Достаточно рассмотреть корни, пределы, ограничения предметов и методов этих наук, как упования растворяются. Использование иных языков и методов исследования оживляет, но только самую эстетику, само искусствознание, самую психо- и физиологию, но едва ли способно породить новое качество исследований. Сам принцип должен быть иным, проблемой образа должна заниматься самостоятельная наука об образе. У нее есть и свой предмет и свое поле исследований и свои специфические категории и законы. Есть и своя праксеология, прикладные значения. Так, теория композиции есть прикладная наука, производная от науки об образных системах.

Наконец, никакие попытки распространения аппарата науки о знаковых системах на образ не привели к предполагаемым результатам. Знак и образ были и остаются качественно разными образованиями, хотя верно говорят об общности их происхождения. Соблазнительны и математизированные модели, особенно с применением компьютеров, моделирующих произведения искусств. Но при внимательном анализе обнаруживается, что они формальны, не раскрывают содержания образа, их продукты только внешне схожи с произведениями искусства. Однако в этом направлении работать стоит, ибо будущее искусств состоит в переводе на машину технической, рутинной, «механической части» образных конструкций. В этом смысле накопленный аппарат даром не пропадет, но к нему все не сводится.

Теперь несколько конкретизируем проблематику. Нам нет необходимости подробно рассматривать столь широкую проблему как образ во всех ис-

кусствах, хотя связи будут обязательно присутствовать. Мы можем сделать это на примере одного блока, например, пространственных искусств.

1. Мировоззренческий ярус образной системы

1.1. Эстетические категории как категории мировоззрения

У эстетика-интуитивиста Б. Кроче есть ехидное замечание по поводу многообразия эстетических понятий: «Трагическое, комическое, возвышенное, патетическое, трогательное, печальное, смешное, меланхолическое» и далее еще 25 наименований, «кто знает, укажет мне другие». Его ирония хорошо отражает состояние современной эстетики, хотя слова эти написаны довольно давно. Здравомыслящая, если эстетика – наука, то она давно должна была бы упорядочить эти понятия. Это первая (и не самая простая) операция любой науки. Но не тут-то было. Любая новая книга по эстетике как бы заново конструирует всю систему понятий, а у эстетиков считается едва ли не хорошим тоном начинать свою карьеру с отрицания всех предшественников. В чем же дело?

Во-первых, редкий эстетик рассматривает свою методологию в рамках более общей и еще реже распространяет выводы из своей теории на практику. Самозамкнутость и самоизолированность эстетики губительна для нее же. Но ситуация именно такова.

Мы преднамеренно вынесли вперед именно методологию, ни слова не говоря о ее применимости к эстетике. Априорная универсальность этой методологии позволяет нам раскрыть категории эстетики не как вневременные, всеобщие и непонятно откуда взявшиеся, а как категории, фокусирующие в себе через эстетическое восприятие мировоззрение общества. Причем, надо отметить, что такой подход заставляет сами эти категории уточнять терминологически. Некая вневременная суть традиционных эстетических категорий плохо ложится на конкретное время.

Эстетикам постоянно приходится раздваиваться между личностью и обществом. Произведение искусства содержит в себе в снятом виде диалек-

тику общего и единичного, общества и личности. При этом интересно, что почти все эстетики предпочитают иметь дело с историей, с произведениями, уже вышедшими из поля актуальной культуры. Этим противоречивость общество-личность как бы смазывается, но проблема-то остается, особенно если требовать от науки эстетики прогностических результатов.

Некоторые попытки имели место. Философ, эстетик и логик из Минска Н.И. Крюковский развел два рода эстетических категорий: объективные, присущие общественному мировоззрению категории, и субъективные, присущие личности, отражающие ее вкус. Он даже построил матрицу их соотношения, показывающую искривление в восприятии действительного процесса развития искусств в зависимости от вкуса. Этот шаг можно расценивать как первый (раздвоение категорий по родам), но не последний. Дело в том, что в самих объективных эстетических категориях присутствует диалектика свободы общества и свободы личности. Общественное самочувствие, самоощущение, в конечном итоге мировоззрение, пропущенное через призму эстетического, не есть нечто постоянное. Зафиксировать движение категорий – еще не значит вскрыть их основу.

Перейдем к построениям. Гипотеза наша состоит в том, что существует во времени определенный цикл общественного мировоззрения, за который общество проходит стадии, описываемые основными эстетическими категориями. Назовем его ментальным эстетическим циклом. В основании этих категорий лежит диалектическая пара «свобода общества – свобода личности», которая порождает устойчивые состояния, фазовые площадки в этом процессе. В работах философа и эстетика Л. А. Зеленова эта пара представлена несколько иначе: как соотношение меры предмета и меры человека. Но суть остается той же. Кстати, Н.И. Крюковский постоянно аргументирует свои выводы, именно исходя из этой оппозиции, но не называя ее явно. Возьмем нашу базовую схему и вместо абстрактных А и В подставим выделяемую оппозицию свобод (рис. 28). Перед нами три фазы, три площадки, три эстетические категории, в рамках одного менталитета.

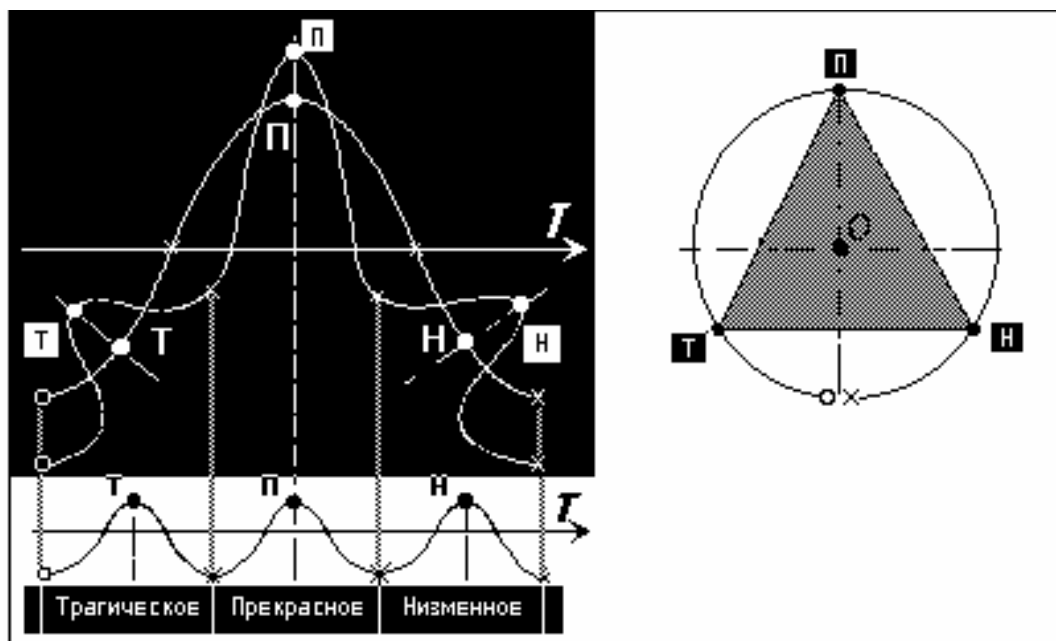


Рис. 28.

Теперь мы можем дать фазам системного цикла названия эстетических категорий. Это три самостоятельных подцикла: Т- трагическое, П – прекрасное, Н – низменное.

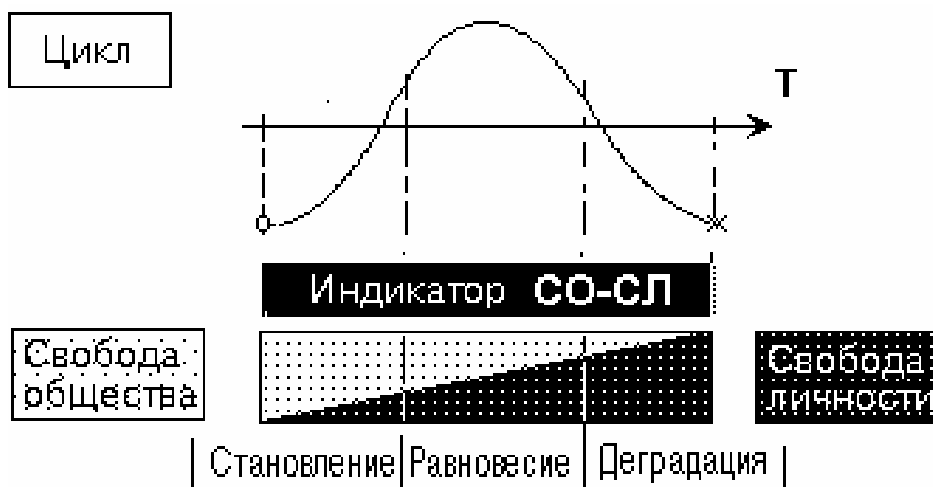


Рис. 29.

Как и делают все эстетики, мы начнем с центральной категории прекрасного. Это гомеостатическая фаза нашего цикла и тут даже нет необходимости в особых пояснениях.

Прекрасное ассоциируется в нашем сознании с гомеостатическим. Но есть некоторая путаница, которую внесли скорее искусствоведы, чем эстетики. Прекрасным называют все подряд произведения искусства, которые угодили тому или другому исследователю. Это бич терминологии, испортивший

много крови эстетикам, девальвировавший саму категорию в массовом восприятии. При упоминании этой категории нам мерещится то ли Древняя Греция, то ли Возрождение, в лучшем случае, а в худшем – что придется. Некоторые теоретики пытаются уйти от этого, заменив категорию прекрасного на ее производные – гармоническое и т.п. Это понятный шаг, но теоретически непродуктивный. Еще хуже обстоит дело, когда приходится связывать бытие категории прекрасного с тем или иным временем, приближенным к нам. Например, мне придется доказывать, что 70-й год нашего столетия несет в себе отпечаток прекрасного. Читатели возмутятся, как так, застой, Брежнев, преследования диссидентов – и на тебе, прекрасное! Что же, будем вкладывать четко очерченный смысл в эту категорию: прекрасным называется гомеостатическая фаза мировоззрения данного общества, где свобода общества равна свободе личности. И ничего более. Это равновесие и порождает то ощущение спокойствия, уравновешенности, гармоничности бытия, которое люди чувствовали тогда. И это отражено в любом произведении искусства или дизайна этого периода. Проще было бы сказать, что прекрасное есть гомеостатическое, но зачем заменять одно понятие другим в особой предметной области со своей терминологией?

Цикл становления или первая фаза характеризуется преобладанием свободы общества над свободой личности. Это достаточно понятно: сильнейшее давление государства, строя, общественных институтов, родовых потребностей над личностью. Нравственный аспект этого отражается в тезисе – человек есть винтик общественного механизма, функция. Ценность персоны и личного в жизни общества чуть больше нуля. Хорошо это или плохо – вопрос интерпретации из того или иного времени. Так было. Так самоощущало себя общество, это объективно. В этой фазе мы имеем дело с категорией трагического. «Трагедия» состоит в том, что личность обязана жертвовать собой во благо общества. Трагический герой – это общественный герой, герой, несущий общественную идею. Мало того, эта идея с ходом истории становится все более всеобщей и достигает уровня мировой общественной идеи. Напри-

мер, «герои трагического» нашего века несли идею мировой революции, гибли ради нее в гражданскую. Весь период бытия этого типа мировоззрения отмечен постепенно убывающей, но устойчивой идеей жертвенности: жертвовать личной свободой ради общества. В принципе, большего для описания данного типа мировоззрения, данной категории пока не требуется. Хотя речь может идти и о Древнем Египте и о нашем времени – мировоззрение общества аналогично в структурно-инвариантном смысле. Иной вопрос, что в произведениях искусства эта категория или трагический герой (кстати, первоначально этот герой – масса) могут не найти яркого выражения, но мы говорим о самоощущении общества, а не о произведениях.

Такие же терминологические трудности как и с категорией прекрасного, ожидают нас по отношению к **категории низменного**. Мы охотно относим это понятие к эпохам прошедшим, но заявление, что мы с вами проживаем в момент бытия этой категории, нам претит. Но тут уж ничего не попишешь: категория низменного всего лишь отражает такое состояние общественного мировоззрения, когда личное, личная свобода и личные ценности стоят выше, чем общественные.

Мы охотно связываем с Древним Римом это понятие, но неохотно признаем, что нынешняя опора на личный интерес в экономике превосходно отражает низменное в самоощущении общества. Есть парадоксы и более глубокие: почти все эстетики стараются заменить объективную категорию низменного на категорию комического (недостигнутое низменное, переходная категория к низменному). Это понятно чисто по-человечески, в основе человекоцентризма лежит центризм прекрасного. Эстетикам не хочется признавать, что в общественном мироощущении элементы безобразного и низменного столь же объективны, как и прекрасное. Но что есть, то есть, как бы человечество ни хотело о себе хорошо думать.

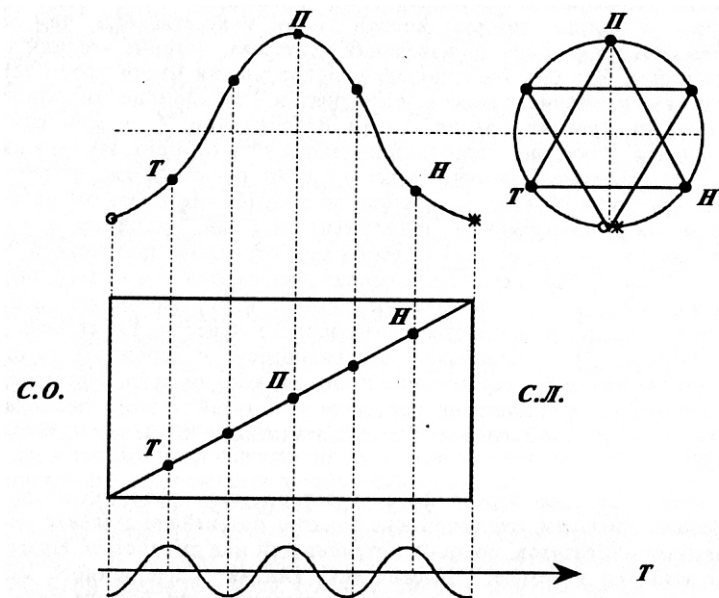


Рис. 30.

В круговой проекции спирали эти три категории вписываются в треугольник и образуют устойчивую тройку основных категорий.

Причем эта тройка присутствует практически во всех эстетических учениях, не считая попыток подмены низменного на комическое. Однако, троичность не исчерпывает всех возможностей диалектики свобод общества и личности. Есть и переходные состояния, которые приводят нас к пятеричности. Между трагическим и прекрасным лежит переходная категория возвышенного (в круговой проекции она на втором треугольнике переходных категорий). Между прекрасным и низменным лежит категория комического. Конец у цикла (звездочка) окрашен категорией безобразного, за которой двойной скачок качества (большого цикла и малого одновременно). Эти переходные категории подобны переходным цветам – они несут на себе смешанное значение основных: возвышенное = трагическое + прекрасное, комическое = прекрасное + низменное. Что касается безобразного, то эта категория как бы не принадлежит системе мировоззрений, это деструктурирующее состояние мировоззрения, хаос, ликвидация системы. Эти аналогии только демонстрируют универсальность нашего инварианта и многозначность, скрытую за простотой шестилучевой звезды. На рисунке 29 эти выводы зафиксированы графически.

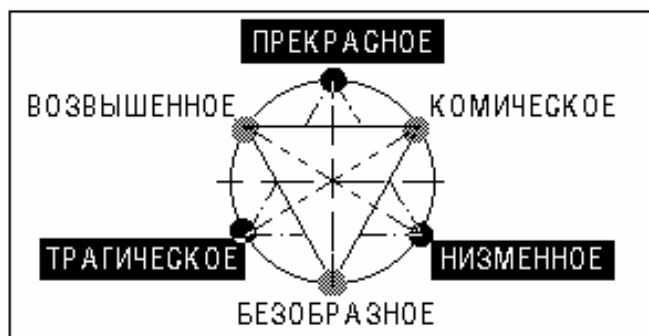


Рис. 31.

Хорошо видна аналогия «смешанных» категорий с шестицветовым кругом, где: оранжевое = желтое + красное, фиолетовое = красное + синее, зеленое = синее + желтое.

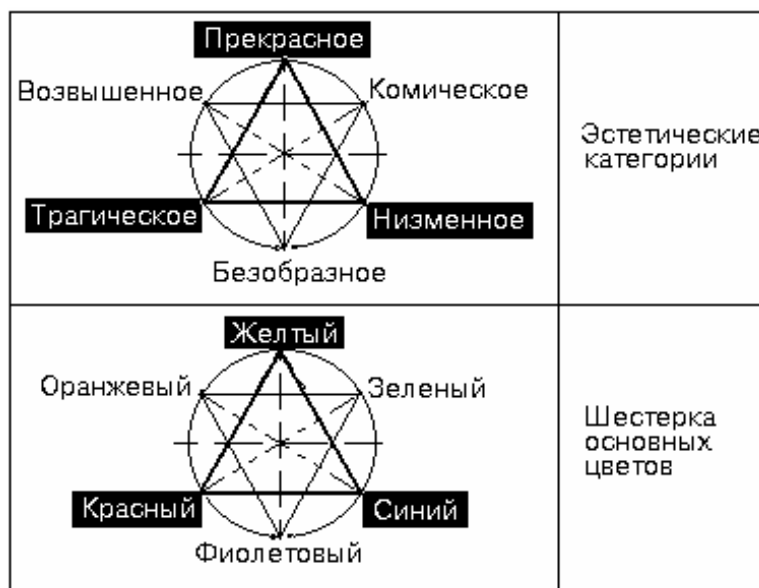


Рис. 32.

Чтобы удовлетворить требования эстетиков к обязательному присутствию в системе категорий парности, мы раскроем на круговой проекции, как противостоят категории и заодно цвета в цветовом круге по диаметрам. Во-первых, принципиально противостоят устойчивые категории (основные) неустойчивым (промежуточным, переходным), так же, как и цвета в круге. На рисунке 26 показаны три таких дополнительности: трагическое-комическое, прекрасное-безобразное, низменное-возвышенное. В цветовом круге это соответственно: желтое-фиолетовое, красное-зеленое, синее-оранжевое.

Но для циклического построения такой дихотомии недостаточно, поскольку пары категорий дважды становятся актуальными. Здесь следует

вспомнить модель двух спиралей ДНК: первая спираль есть основные или сильные категории, вторая спираль – дополнительные. Проявляется это, как выявил нижегородский эстетик Л.А. Зеленев, в самой композиции произведений искусства. С позиций композиционного построения имеет значение именно доминирование в парах: не просто синее-оранжевое, но и оранжевое-синее, это два разных состояния, два противоположных образа. В произведениях искусства это хорошо видно: возвышенному герою как положительному будет противостоять плохой низменный – это во времена возвышенного; напротив, низменному положительному герою вполне может противостоять возвышенный отрицательный герой во времена низменного. Например, борьба за выживание, описанная у Приставкина («Ночевала тучка золотая») демонстрирует нам антиобщественного, но положительного героя. Там есть и антигерой, несущий на себе отрицательные черты общественно-возвышенного – это тот солдат, которому поручили выселять местное население, и он чувствует себя правым в своей слепой ненависти. Он носитель свободы общества, но не личность, а функция, винтик общества. Представим себе, что роман был бы написан кем-то другим в конце 40-х, тогда именно этот солдат и будет положительным героем, а эти дети и выселяемые народы – отрицательно низменными. Такова парадоксальность доминирования в парах: только текущее общественное мироощущение расставляет знаки плюс и минус по отношению к героям. Вневременных категорий мироощущения нет и в этом корень заблуждений абстрактной эстетики.

В области нравственности попытка выйти на некие вневременные ценности не может привести ни к чему хорошему. Сами эти попытки возникают как раз в моменты бытия категории низменного, антиобщественной морали, индивидуализма, разрушающего устойчивость общественных структур. Это такая закономерность, как и наделение положительным значением низменных героев. И только когда мы переходим в надсистему, где человечество и личность остаются вне реального времени, мы можем говорить о вечной нравственности или аморальности. Регресс и распад общественных структур

из надсистемы видится такой же закономерностью развития, как прогресс и становление, здесь нет ни хорошего, ни плохого – есть объективное. Хорошо все, что способствует продвижению человечества вперед, и ничего более. Это своего рода ноосферная мораль к единственному постулату которой сводятся все виды вневременных нравственных ценностей.

Затронутая нами проблема сложно отражает и мир художника. Устойчивая иллюзия вневременного, надисторического творчества моментально разрушается, если поставить произведение такого художника в ряд произведений его времени. Как правило, все формальные стилистические признаки лежат в ряду времени, а это значит, что художник подсознательно является носителем мировоззрения этого общества, этой эпохи. Бывают и забеги вперед, забытые художники, но приходит и их время, вне времени никому быть не удастся. Кстати, прошедшее пятилетие преподнесло нам целую плеяду не востребуемых художников – они забежали немного вперед. Железная преемственность сковывает даже ряды произведений модернистов, их отрицания подчиняются закону распределения. И как ни сложно за всем этим считать мировоззрение времени и определенные категории, они работают и в самых абстрактных композициях.

Читатель, и в особенности профессионал, может усомниться: если все так просто до примитивности, то почему же до этого не додумались раньше? Ведь нигде, как в эстетике, не работало столько бесподобных умов. И это сущая правда, но не вся правда. Мы с вами прошли по уровню самому верхнему, мировоззренческому. В нем закономерности только намечаются, а не заканчиваются. Так, эстетическое существует на практике вовсе не в виде явно очерченных категорий, а только в виде многоуровневых модификаций или *модусов эстетического*, по терминологии доктора Л.А. Зеленова. Даже такой явный исторический пример, как окрашенность категорией трагического менталитета всего сталинского периода, не закрывает проблему, а только ставит ее.

1.2. Эстетические модусы и показатели их образования

Принцип, который лежит в основе выделения нами объективных эстетических категорий мировоззрения, скорее социологический. Мы говорим о соотношении свобод общества и личности, а это сфера интересов социологии. Литература по эстетике 20-х годов, в особенности труды Б. Арватова («Социологическая поэтика») убеждают в том, что это подход достаточно одномерный. Но, в отличие от так называемого «вульгарного социологизма», мы вовсе не выносим вперед доминирование общественных законов над всеми прочими. Более того, наша трактовка категории низменного полностью противостоит такому походу. Социологический детерминизм 20-х годов содержит в себе только принципы категории трагического, поскольку отражал то время. Точно так же центризм прекрасного в 60-е годы породил эстетические модели того времени.

Нам необходимо получить достаточное количество индикаторов для описания фаз, или категориальных состояний. Мы введем их еще два: пространственное самоощущение общества в мире и временное самоощущение общества в мире. Время и пространство – больших абстракций мы уже не сможем вычленивать.

Пространственное ощущение, содержащееся в произведениях искусства, позволяет нам проделать операцию превращения категорий в модусы. Модусы есть таксономически более мелкие образования, отражающие разнообразие внутри больших категорий. Здесь мы привлечем методы, изложенные в работах эстетика Л.А. Зеленова. Операция модификации была проведена этим исследователем по основанию величины пространства. Он взял оппозицию «великое-мизерное» и как промежуточное, равновесное состояние «обыкновенное». Мы же раздвинем границы: не «великое», а бесконечно большое, не мизерное, а бесконечно малое, да и «обыкновенное» лучше заменить на мерность человека – нормальное по мере человека. На схеме, где у нас уже есть один индикатор, это будет выглядеть так (рис. 27).

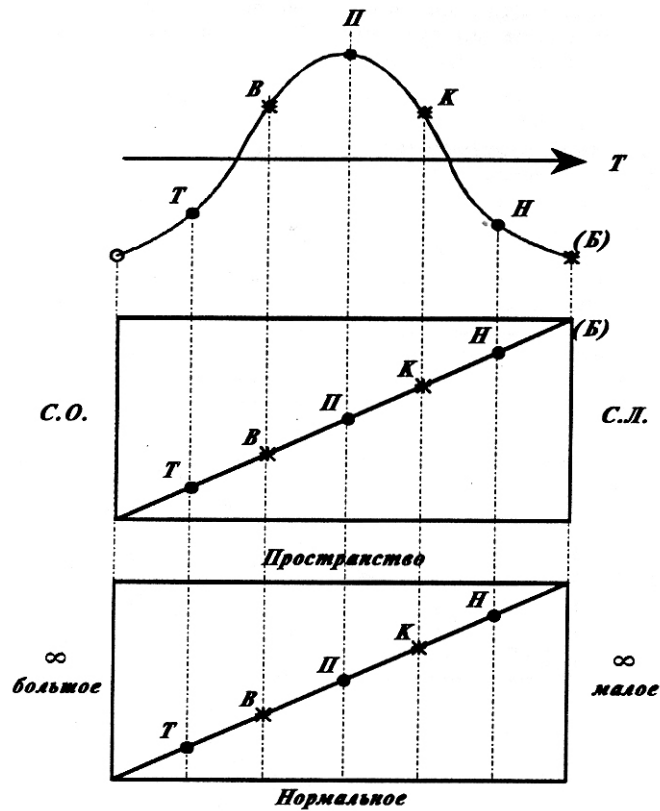


Рис. 33.

Памятуя о том, что троичность есть только простое выражение дифференцированного целого, мы можем взять и пятиуровневую модель. Тогда пространство будет иметь такие убывающие характеристики: бесконечно большое – большое – нормальное – малое – бесконечно малое. Можно это сделать и более дробно, это вопрос градуировки шкалы.

Если мы остановимся на уровне большого цикла, в котором сменяются все категории мировоззрения, то связи устанавливаются достаточно просто. Категории приобретают характеристики пространства, что затем мы обнаруживаем и в истории искусств. Трагическое разворачивается в бесконечно большом, космическом, пространстве. Возвышенное имеет дело с большим, но не бесконечным. Прекрасное есть мера, пространство прекрасного нормальное, человекосомасштабное. Комическое сужает пространство до малого, человеку в нем уже тесно. Низменное обращено к мизерному, и это мизерное постепенно движется в сторону бесконечно малого.

Мы не выразили бы всего специфически эстетического, если бы не сказали об отличии диапазона пространства (да и времени) эстетического от на-

учного. Научно освоенное пространство больше, оно уходит и за пределы видимого, абстракции науки работают за пределами вселенной и ниже уровня кварков. Эстетическому диапазону это не свойственно – бесконечно большое пространство сводится к осязаемому: видимому, слышимому, образно представляемому, но не абстрактному. Даже в космической фантастике это мир, освоенный человеком, обжитый им мир. То же и бесконечно малое – мир кварков пока не принят нами эстетически и самые малые «мальчики-спальнички» не забираются в атомы. Но это пока, история показывает способность диапазона эстетического пространства к расширению и углублению. И в любой момент истории рационально познанное пространство шире и глубже эстетически освоенного. Суть в том, что мера эстетического пространства имеет в центре человека с его ограниченностью, и то, чего человек не может олицетворить, не входит в состав эстетически освоенного.

Второй показатель, которого нет у эстетиков, – это **время**. Мы вводим его по аналогии с пространством, но сразу оговорим парадоксальность социального эстетического времени. Во-первых, оно дискретно (длится на отрезке только одного цикла мировоззрения), прерывисто. Во-вторых, оно течет из бесконечно удаленного будущего в бесконечно удаленное прошлое в рамках этого же цикла. Отсюда и дискретность. В момент перехода от одного цикла к другому время меняется и скачкообразно переходит (из будущего течет в прошлое внутри цикла) от масштаба бесконечно удаленного прошлого к масштабу бесконечно удаленного будущего. Этот парадокс связан с единством времени-пространства: огромное пространство связано с надсистемой, время надсистемы для нас – будущее, мизерное пространство подсистемно, его время – прошлое. В частности, в ранние периоды трагического мы получаем значительное количество опережающей информации из будущего, это время проективно и прогностично. Чтобы зафиксировать этот второй индикатор – время – по отношению к нашим категориям, введем его (рис. 34).

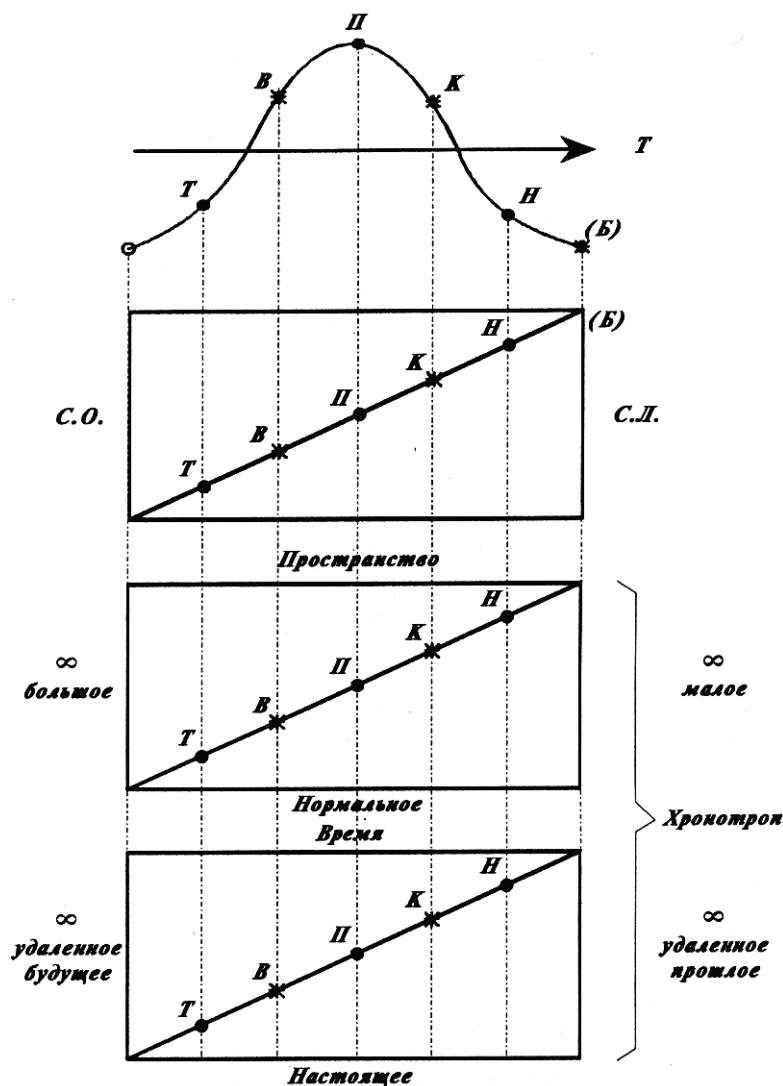


Рис. 34.

Мы видим, что трагическое (первая фаза) пронизано будущим; настоящее – скользящее равновесие будущего и прошлого – принадлежит прекрасному (вторая фаза); а прошлое заполняет низменное (третья фаза).

Переходные же категории имеют и переходные характеристики времени: возвышенное есть будущее (но не бесконечно удаленное), комическое есть прошлое, но недалекое, что же касается безобразного, то здесь время на некий миг останавливается, это эпоха безвременья, смерти.

2. Второй ярус образной системы – мировосприятие

2. 1. Теория искусств и ее отношение к эстетике

Мы уже говорили о том, что мировоззрение не исчерпывает собой всей сложности образа. Мировоззрение выступает как общее, а общее всегда беднее конкретного, единичного. В промежутке между общим и единичным находится категория особенного. И функции особенного в исследовании образной системы выполняет целая группа наук, которые мы можем назвать искусствоведением или теорией искусств (в этот разряд входят все науки об эстетических формах проявления: как искусство, как художественная деятельность, так и художественно-утилитарная).

Соподчиненная или срединная роль теории искусств дает нам возможность говорить о морфологии искусств и истории искусств. В методологическом подходе, который предложен нами в самом начале, эти вещи уже связаны одной схемой. Остается выяснить, какой цикл является морфологически несущим циклом, как это соотносится с конкретным временем истории. Здесь уже можно переходить на рельсы эмпирии, то есть смотреть в реальности, за какой срок срабатывает вся морфология искусства как целое, как матрица.

Литература по морфологии искусств небогата, из фундаментальных исследований чуть ли не единственной так и осталась книга М. С. Кагана «Морфология искусства». Однако предложенные там решения не удовлетворяют нас: удобоваримой матрицы мы не получим, его итоговые схемы сложны для употребления. Основания выведения схем тоже не представляются нам достаточными. Но мы не можем дать здесь развернутую критику этой фундаментальной по фактографическому материалу работы. Цель настоящей работы – ознакомить с выводами, а не с доказательствами.

Обратимся к рисунку 29, где мы представили свой вариант уровней искусства, скоординированных с хронотопом и тройкой «вещество – энергия – информация».

Качественные уровни координируются здесь с видами искусств от простого (приближенного к утилитарному и вещественному) к сложному (близкому и теоретическому и информационному). Группа так называемых пространственных искусств со своей иерархией плавно переходит в группу искусств «временных». Последовательность расположения видов искусства дана в самом общем виде. Причем, вопреки прочим морфологиям, мы вводим сюда и архитектуру, ибо иного «искусства пространства» нет. Высшим видом выступает у нас литература, хотя очень часто пишут «литература и искусство», как будто литература не искусство.



Рис. 35.

Что касается жанрового, или количественного деления внутри видов (рис. 30), то мы взяли его на примере живописи, где жанровая структура наиболее устоялась. Если развернуть ряд живописных жанров от простого (природа) к сложному (общество), то это: натюрморт, пейзаж (марина), анималистический жанр, портрет, жанровая сюжетная картина, историческая, или батальная картина, аллегорическая (или фантастическая) или беспредметная живопись. Структура жанров подвижна, между ними есть переходы, смеси, но последовательность очевидна: неживое – живое – человек – группа – общечеловеческое. Аналогичную структуру жанров под другими названиями мы можем обнаружить и в иных видах искусства. Иногда эти жанры облекаются и в формы длительности, соответствующие сложности изображаемого, например, в литературе. Расположение жанров от простого к сложному,

можно трактовать и по более сложным основаниям – от репрезентативных к интонированным, от материально-вещественных к духовным.

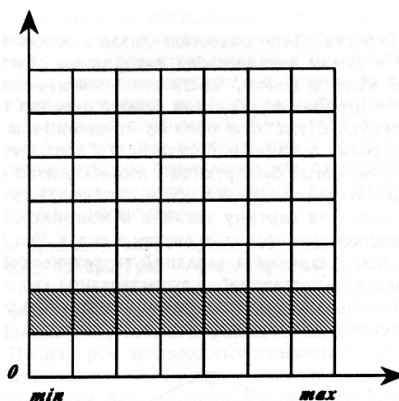


Рис. 36.

Перед нами только моноискусства, и пока этого вполне достаточно, ибо полиискусства имеют собственную сложную иерархию, основанную на совокупном использовании моноискусств. В частности, переключение доминирования в полиискусствах происходит по принципу доминирования в момент истории тех или иных моноискусств. Театр, скажем, существует на всем протяжении витка спирали, но вначале это литературный (драматургическая основа) театр, затем в нем много музыки, потом пластики, и опорой становится актер, потом начинает работать пространство, живопись и изыски в декорациях. Режиссерские стили заметно меняются от социально-абстрактных к чувственно-конкретным. То же можно рассказать и о кино, где больше динамика соединений и шире диапазон применяемых средств выразительности. Если брать историю полиискусств как целое, то можно наблюдать тот же импульс: дифференциация единого синкретического искусства сменяется процессом ускоренной интеграции «моно-» – «в поли-».

Отдельная тема – морфология утилитарно-художественной деятельности. Для примера можно взять дизайн. Он в своей образной основе поначалу работает с плоскостью, объемом и пространством, поэтому закономерности всего ряда пространственных искусств переносятся на него. Но само поле дизайна тяготеет к универсальной гармонизации не только предметного мира, но и всей осязаемой реальности. Начинает возникать дизайн тактильной гар-

монии, дизайн звуковой гармонии среды и так далее. То есть элементы временных искусств, которые раньше использовались процессуально и функционально, теперь осваиваются и образно в новом синтезе. По сути дизайн пока моделирует образные системы на готовом материале технических систем, но у него большее будущее, чем сегодня представляется: дизайн особо выделяет проективную функцию искусств. Еще в самом начале своей истории он самоосознал главную свою задачу – гармонизацию мира в целом, построение жизни, жизнестроение. Мы так подробно останавливаемся именно на образной основе дизайна только потому, что ему отводят пока второстепенную, служебную роль по отношению к чистым искусствам. В то же время анализ формальных признаков в дизайне и в аналогичных пространственных искусствах показывает, что образные конструкции у них абсолютно идентичны и возникают синхронно. Иногда же произведения дизайна опережают соответствующие виды и жанры искусств. И только рассматривая картину дизайна и моноискусств в целом, мы можем получить достоверное самодвижение образных систем в видах. Что касается синтетической основы дизайна, то в последнее время в западной теоретической мысли обнаруживает себя новое проектное понятие «экзистенции» – существования как объекта проектирования. Это жизнестроение наоборот, не от общества и его функций по отношению к человеку, а от человека и его гармонии (по отношению) к обществу.

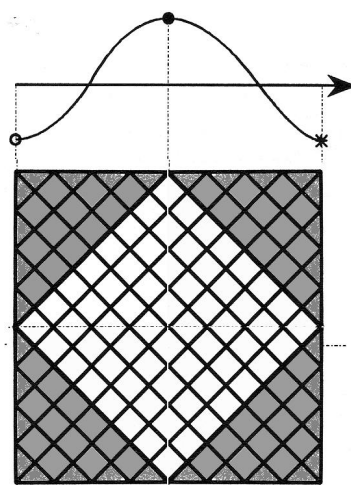


Рис. 37. Серым обозначена морфология эстетического вне искусств, в центре, белым – морфология искусства.

У художественно-утилитарной деятельности есть и еще одна морфологически значимая функция. Утилитарно-художественные произведения работают в цикле постоянно, но их значение лучше всего обнаруживается именно в те моменты, когда только один-два жанра одного-двух видов искусства вступает в действие, то есть в начале и в конце цикла. Если свести это к закономерности, то общая масса функционирующих эстетических жанров в цикле остается величиной постоянной. Этот закон прямо совпадает с законом сохранения. При этом морфологическое соотношение в эстетическом художественных и художественно-утилитарных жанров образует цельную систему. Художественное имеет как видовые, так и жанровые продолжения в художественно-утилитарном и прочих видах эстетического.

Для иллюстрации приведем такой пример: в начальной точке должен работать самый осоциаленный жанр литературы – философский роман. В наше время начало перестройки связано с новым романом Айтматова, и вслед за ним – еще с целым рядом именно романов философского звучания. Одновременно расцветают прикладные виды литературы, публицистика, эстетика факта, прикладные виды звучащего слова, ораторское искусство. Песня, рок молодежных движений, брейк-данс, новая волна социального плаката – прикладные продолжения иных искусств. При этом необычайно бедны, совершенно парализованы для массового потребления все виды чистых искусств: нет ни новой музыки, ни новой живописи, ни нового прикладного искусства, именно современного, теперешнего. Их время «включения» в цикле еще не наступило.

Наблюдая работу жанров в этом временном процессе, нетрудно сделать вывод о том, что жанры наполняются дискретно. То есть, интерес, например, к натюрморту возрождается ровно через один цикл, аналогично – и все иные жанры. Это накопление происходит как бы в глубину матрицы, усложняя образную структуру натюрморта. Между простым снейдеровским изображением мертвой природы и современным философским натюрмортом несколько циклов накопления образных средств. Скажем, натюрморт Петрова-Водкина

с селедкой – это сложное иносказание, превосходящее жанровые картины времен Снейдерса.

2.2. Формула эстетического и вторичные характеристики образа

Мы ввели соотношение общества и личности и на этой основе выделили три основные категории. Но каким образом определить само эстетическое? Это не второстепенный, а сущностный вопрос, ибо все наша производные показатели происходят из этого корня.

Удачная формула эстетического была предложена Л. А. Зеленовым, он использует ее во всех своих работах по эстетике и теории дизайна. Строится она как функция соотношения Предмета (П), меры предмета (МП) и меры человека (МЧ) по отношению к этому отношению:

$$\text{Эстетическое значение} = F [(П \overset{+}{\rightleftarrows} М п) \overset{+}{\rightleftarrows} М ч]$$

Но если вспомнить эстетику К.Н. Крюковского, следует сделать небольшое уточнение в этом построении. Приводимая здесь *мера человека* раздвоена. В первом случае мы имеем дело с мерой человеческого рода (МЧР), во втором – с личной, индивидуальной мерой человека (МЧи). Тогда принципиальная схема получает обоснование: оценивает меру предмета не ничтожный одинокий человек, а *человек через призму рода человеческого*, то есть мы имеем дело – с одной стороны – с взаимодействием общества как целого и всего остального мира. Отсюда космизм масштаба в категории трагического, доминирование социального в человеке. А вот в категории низменного все наоборот: оценивает личность, хотя и связанная с обществом, но уже в минимальной степени. *Мера индивидуального человека* в низменном преобладает, и из его биосоциального единства доминирует именно био, а не социо. Собственно, эту формулу следовало бы поставить как первоначальную, как инвариант эстетического. Но она вводит как бы следующий фильтр после только что представленного. Таким образом, мы имеем здесь два филь-

ра: отношение предмета к мере самого предмета, отношение этого отношения к родовой мере человека, отношение этого отношения к мере общества (канон, стиль, мода), а затем – к индивидуальной мере человека (вкус).

Связанность меры человеческого рода (МЧР), о которой мы говорили, и меры индивида, меру человеческой личности (МЧЛ) образует пару. И она-то определяет специфику рассматриваемых на цикле эстетических категорий, это движущая пара цикла генезиса эстетических категорий. Ее в пределе можно перевести в социологический индикатор «свобода общества» (СО) и «свобода личности» (СЛ).

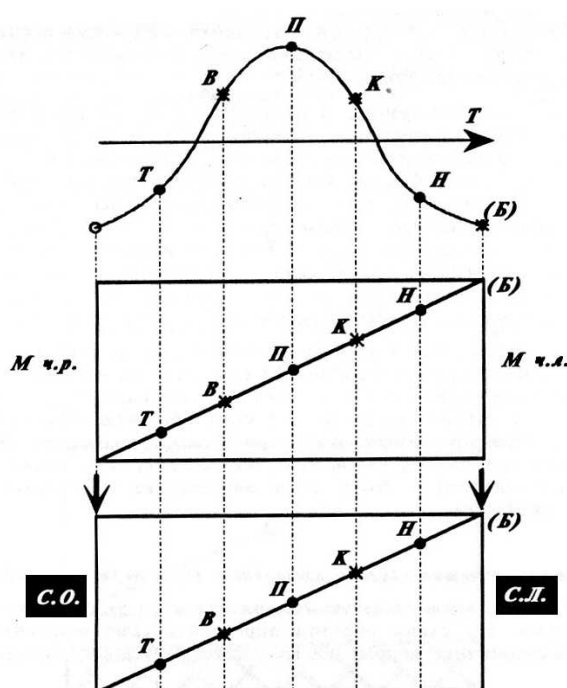


Рис. 38.

Основные или сильные эстетические категории имеют устойчивое собственное качество в общем цикле. Переходя на уровень ниже, каждую из трех *категорий* мы можем рассматривать как самостоятельную систему или как самостоятельный цикл, для которого общий ментальный цикл становится надсистемным. Выделенные нами индикаторы инвариантно переносятся и на эти вторичные циклы. В этих *самостоятельных циклах категорий* трагического, прекрасного и низменного мы можем выделить *их собственные фазы* становления, гомеостаза и деградации. Фактически это циклы более низкого уровня, подсистемные (по отношению к циклу категории как системному).

Перейдя к выделению двух уровней мы получим **двойное обозначение эстетических состояний**. Например, *становление мироощущения трагического*. И терминологически в этом не было бы ничего несообразного, если бы уровень, на котором происходит рассмотрение, не был уровнем искусствоведческим. В искусствоведении мы встречаемся с уже нащупанной цикличностью, которая пока не осознана как всеобщий принцип.

Кроме морфологической проблематики искусствоведения, центральной проблемой для него является **проблема стиля** – по сути, динамический аспект той же проблемы морфологии. Публикации по теории стиля и многочисленные заметки по этому поводу до того запутали всю проблему, что нам снова придется очищать наслоения терминологии, чтобы обнаружить достаточно простую истину. Мы будем базироваться на двух утверждениях, которые в этом тексте – не более чем гипотезы.

Первое утверждение: самобытие в истории описанных эстетических категорий образует несущий цикл системы эстетического, и в нем полностью срабатывает вся морфология, морфологический ящик эстетических форм. Зафиксируем это на рисунке.

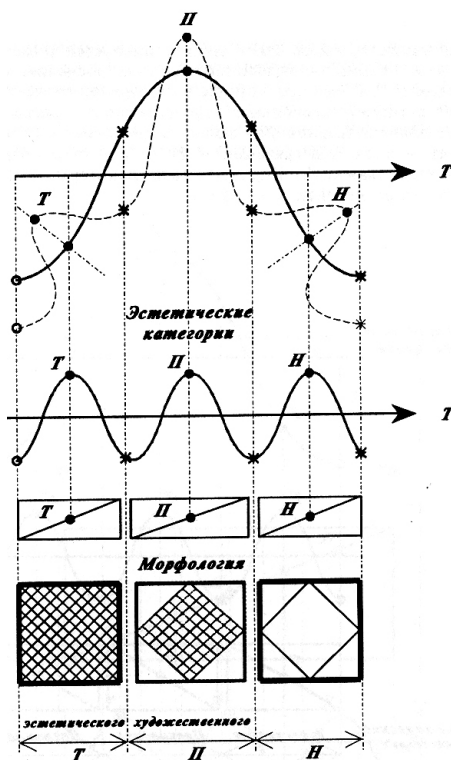


Рис. 39.

Второе утверждение: так же инвариантно (независимо от категории) срабатывает и принцип выделения трех фаз, фиксируемый нами через наши (очень условные!) стили.

Фаза становления в цикле любой категории соотносится нами с условным «архаическим» стилем.

Фаза гомеостаза, равновесия, соотносится с условным «классическим» стилем.

Фаза деградации – с условным «эkleктико-декадентским» стилем или проще – с «декадансом» как стилем.

Если перейти к пятеричности фаз, то **стилей** можно будет выделить **пять** в следующей последовательности: архаический -> романтический -> классический -> бароккальный -> декаданс. Зафиксируем:

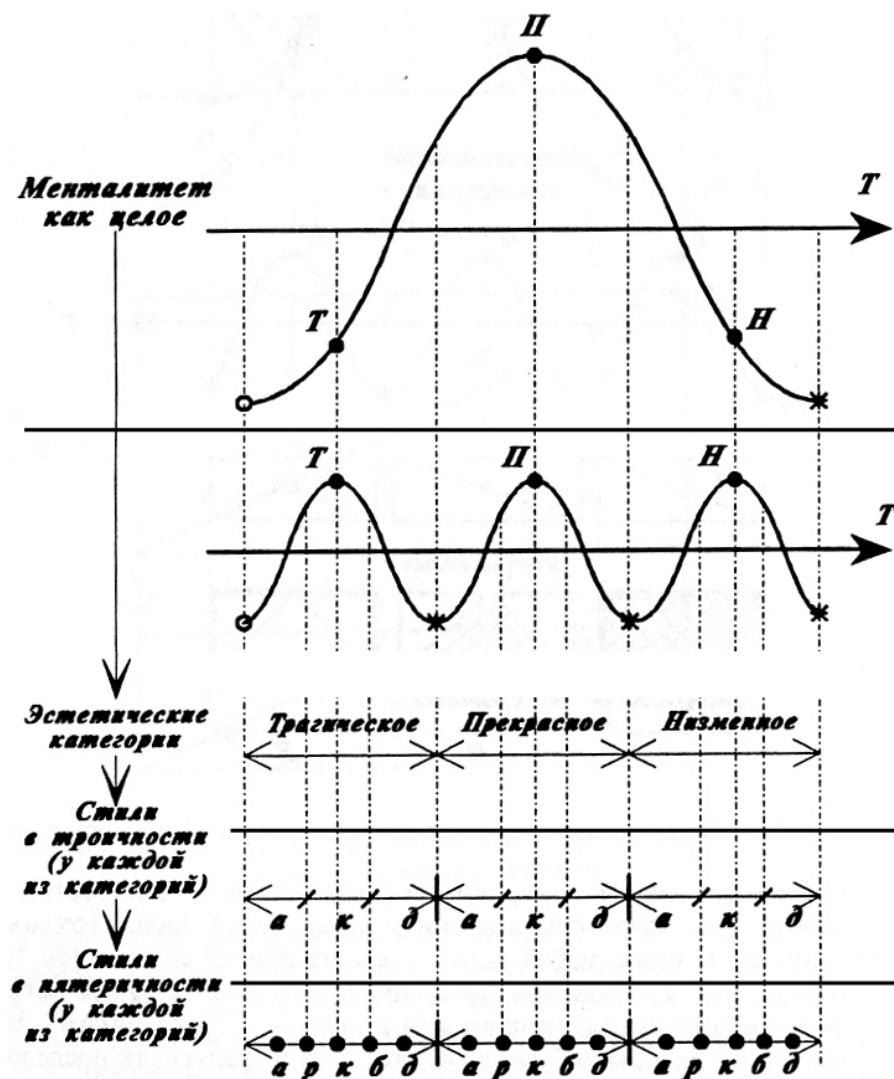


Рис. 40. Фазы категорий: стили в троичности и в пятеричности.

Следует специально оговорить, что называемые нами «стилями» циклы категорий и *исторически конкретные стили* в искусствоведении зачастую не имеют между собой вообще ничего общего. Но это особый разговор.

Например, в истории искусств *барокко* как стиль следует первым, а классицизм вслед за ним (и параллельно с ним – «болонский классицизм братьев Карраччи»), у нас же наоборот. Далее, «классицизм» семнадцатого века и «классицизм» восемнадцатого века, да еще и «русский классицизм» девятнадцатого века настолько различны, что по нашей терминологии один из них относится к категории трагического, второй – к категории прекрасного и его стилям, третий и вовсе к категории низменного.

Точно также «имперский стиль» древнего Рима иногда именуется «римским классицизмом», а расцвет фидиевской Греции – «высокой классикой».

Но мы должны ведь на кого-то из авторитетных теоретиков опираться, вот мы и опираемся. Данную последовательность стилей в работе «Кибернетика и законы красоты») предложил минский эстетик и логик Н.И. Крюковский. Опирался он, ясное дело, на эстетику Г. Гегеля.

Мы же развили это представление в систему нескольких ярусов, оставив неизменным первоначальное наименование стилей по Гегелю-Крюковскому. Это инерция традиции, но заменить эти названия на цифровые (становление – *фаза 1*, расцвет – *фаза 2*, деградация – *фаза 3*) – очень уж отдаст то ли электротехникой, то ли газодинамикой.

Это построение понадобилось нам для более точного определения эстетических состояний в терминах именно тех уровней, которые нами выделяются. Мы можем «снести» полученные нами точки на основную кривую большого цикла. Эти двойные обозначения точек будут звучать так: *архаика трагического, декаданс возвышенного* и т. п. Переходные стили наводят на мысль о возможности существования *микроциклов трех стилей* (подсистемных циклов) архаики, классики и декаданса, что можно отразить на трехъярусном рисунке.

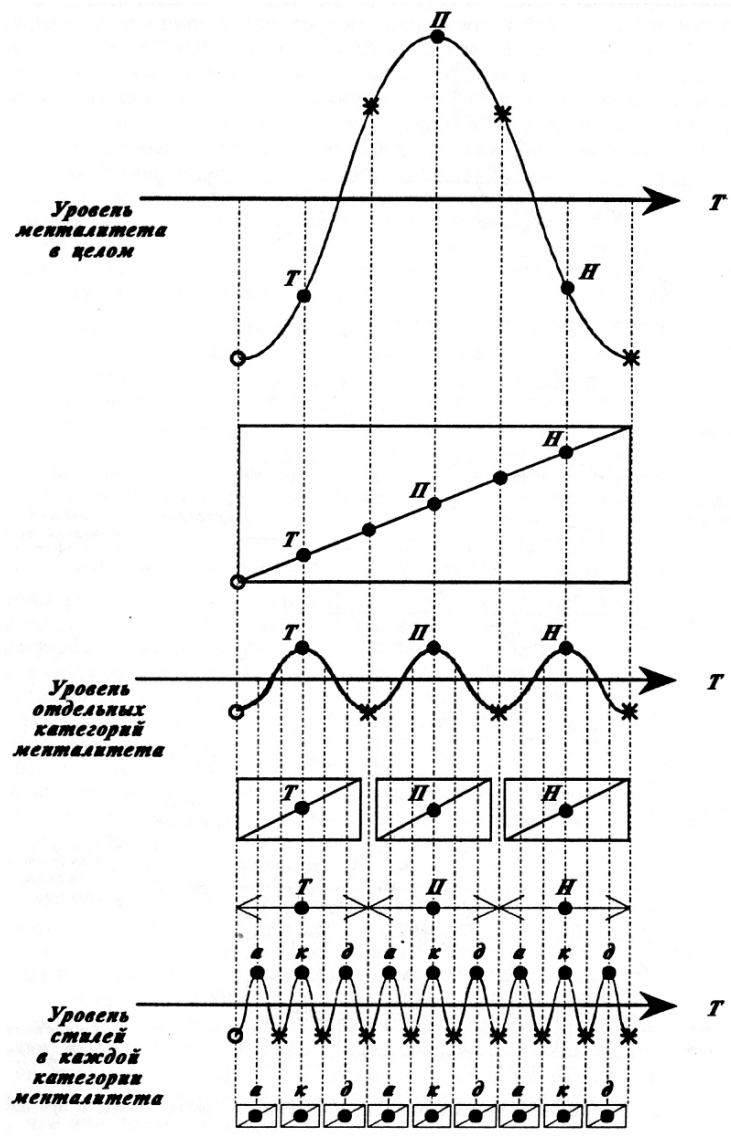
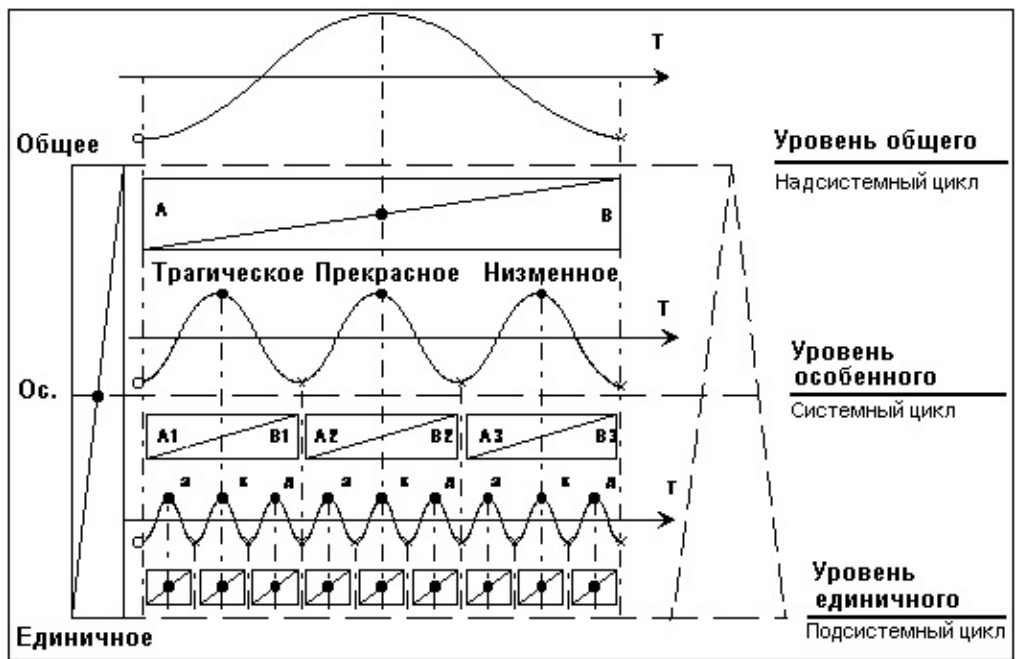


Рис. 41.

Читатель уже догадался, что три иерархических яруса, обладающих к тому же признаком вложенности, мы можем развивать и развивать – в 5, 7, 9 и т.д. ярусов. Придет время, и мы вернемся к этой теме, хотя зрительно последовательность усложнения очевидна:

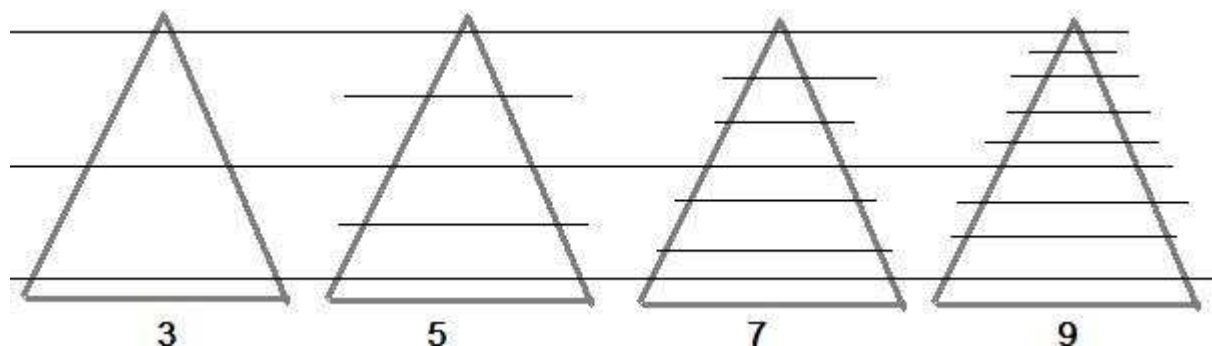


Рис. 42. Увеличение количества ярусов иерархии, глубины исследования.

Операция проста – мы повторяем все тот же универсальный инвариант, доводя его в системном плане до полноты (система – надсистема; система – подсистемы).

Теперь мы можем перенести на эту схему и инвариантные индикаторы-характеристики, выявленные нами в первом, надсистемном, уровне на два последующих. Возникают не только *двойные обозначения*, но и двойные показатели, например, пространства и времени. Если же спускаться на уровень ниже, то такие показатели будут трехуровневыми: тройное пространствосприятие и тройное времявосприятие.

По сути, в этом нет ничего сложного, здесь идет простое суммирование пространственных и временных показателей через три уровня. Но сложность тем не менее есть: если показатели верхних уровней надсистемы имеют значение закономерности (общее, всеобщее), то показатели второго уровня уже слабее детерминистичны, а третьего – сильно связаны со случайностью, флуктуациями системы (единичное). Распределение времени и пространства по общему – особенному – единичному уже не механическое, здесь детерминизм связан с вероятностными процессами. То же относится и к индикатору противоречия «общественное – индивидуальное» (СО-СЛ). Зафиксируем набор упомянутых трех уровневых индикаторов в сводном рисунке 43.

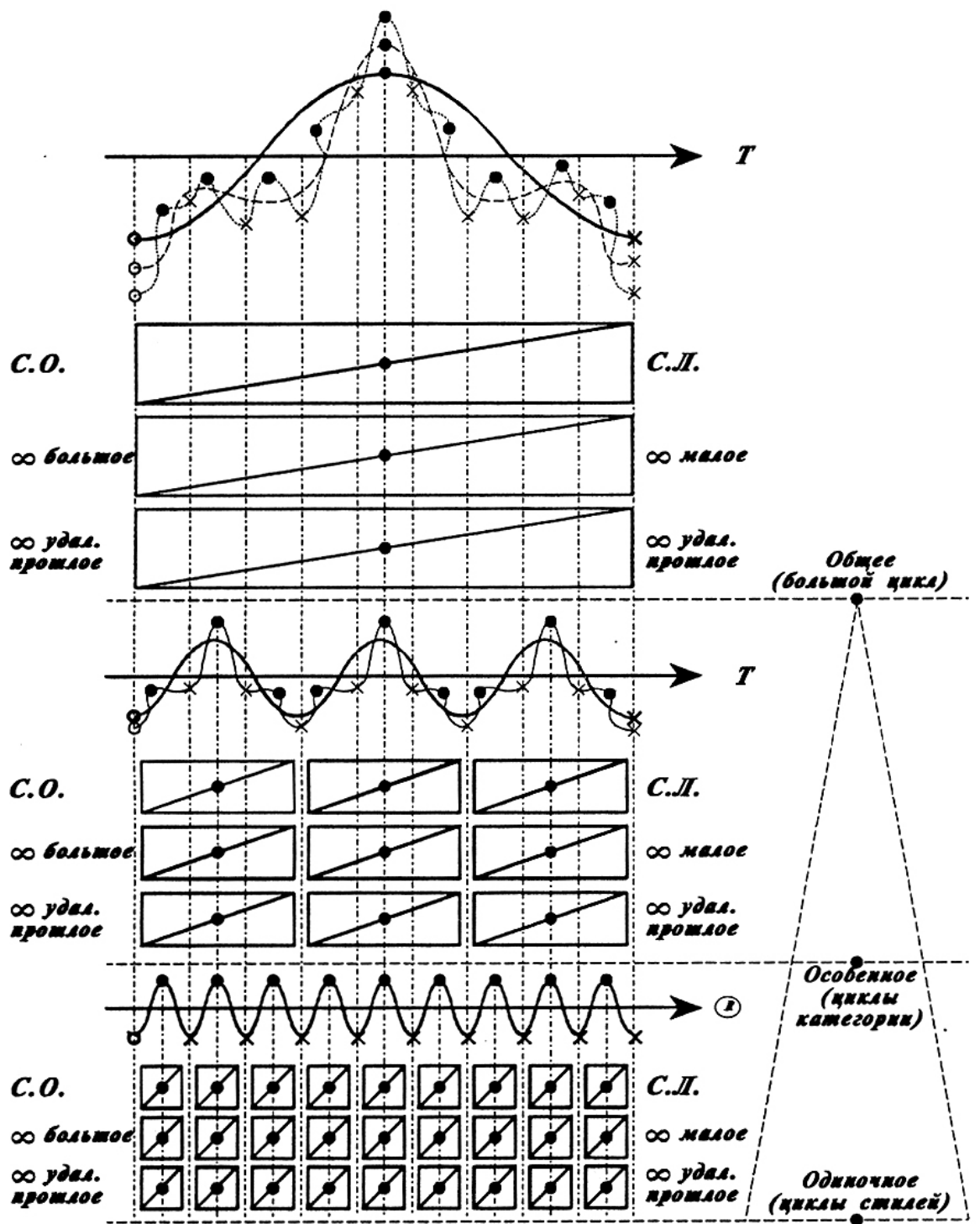


Рис. 43.

Теперь перед нами уже достаточно сильно дифференцированный трехмерный набор показателей. Микроциклы, которых 9, могут быть тоже рассмотрены фазовым образом: у архаики, например, тоже есть своя фаза становления, гомеостаза и деградации. Тогда и обозначения будут трехуровневыми. Например, фаза *становления архаики трагического*. Мы, собственно, ушли при этом с уровня искусствоведения и перешли уже к более сложным

образованиям – не на уровне стиля, а на уровне почти что единичного произведения и его восприятия. И этим образом мы принципиально разрешили ту самую проблему, о которой издевательски писал Б. Кроче. А именно: набор третьих производных будет как минимум $3 \times 3 \times 3 = 27$, а все вместе $3 + 9 + 27 = 39$ наименований в различном исполнении. При переходе к пятеричности или семеричности фаз на каждом уровне их становится еще больше. Но, согласитесь, это уже далеко не хаос, а сложно организованное единство!

Когда мы модифицировали категории троичностью стилей, мы получили *модусы второго рода*. Например, декаданс прекрасного. Когда мы привлекли еще один уровень, мы получили *модусы третьего рода*. Например, становление декаданса прекрасного. Такой модус может получить свое наименование в одном слове, содержащем в себе все три уровня. Так, натурализм есть архаика низменного, а рококо – деградирующая фаза декаданса низменного. В конечном итоге уровней рассмотрения может быть и более трех (пяти, семи, девяти), откуда просиходит проблема психосемантического дифференциала. По сути, перед нами интереснейшая задача упорядочения всего словаря выразительности, скажем русского языка, как всеобщего средства коммуникации.

Интересные результаты можно получить даже в частных, прикладных аспектах. Словарь поэта, жившего в определенное время, включает в себя время-пространственные и социальные характеристики эпохи. Реконструируя его, мы можем увидеть, что этот же словарь описывает и живопись, и музыку, и театр его времени. В истории искусства (если речь о произведениях, принятых всеми) нет случайностей – это законосообразный ряд. Из массы созданных в одно и то же время произведений общественное сознание отбирает только соответствующее его состоянию. Поэтому есть точно резонирующие со временем (и популярные в нем) художники, есть забегающие вперед и отстающие.

2.3. Пример трехмерной цикличности: история СССР

Чтобы решить задачу с адекватным описанием истории искусства, необходимо продемонстрировать в реальности три наших цикла и доказательно аргументировать, что их специфика именно такова, как мы описали. Мы сделаем это на примере одного цикла, где сменяются все эстетические категории (их суть – типы мировоззрения). Поскольку циклы изоморфны по своим свойствам, выбор большого цикла здесь не имеет принципиального значения. Но для привлечения знакомого всем материала мы избрали цикл нашего времени. В иллюстрируемом большом цикле должна уместиться такая эпоха, в которой как минимум один долгожитель может захватить и начало и конец. В несущем или среднем цикле должно функционировать одно поколение: это устойчивый тип мировоззрения, а значит, у этого мировоззрения должен быть устойчивый носитель. Наконец, микроцикл должен явно проявиться не только в наших эстетических процессах, но и иметь некое всеобщее значение.

В одной из своих статей 1928 года («Солнечные пятна и... психозы») А.И. Чижевский дает два цикла: столетний и содержащиеся в нем девять одиннадцатилетних. О столетнем (105 лет) цикле, но с совершенно иных позиций, через анализ русской истории, пишет великий поэт В. Хлебников. Кстати, теория столетней цикличности была весьма популярна в России ровно сто лет назад. Остается добавить, что $100:3=33$ года есть лунно-солнечный цикл, который широко распространен в медицинских циклических исследованиях. Тридцать три года – это достаточно простая цифра: из всех средних 70 лет жизни человека он пребывает в обществе в активном «состоянии работника» около 33-х лет. Детство и пенсионный возраст, а также время учебы вычитаются как пассивные. Есть сведения, что это значение содержится и в темпоральных показателях генетической программы человека.

Итак, мы получаем трехуровневую систему циклов. Как связаны большой и средний циклы? За сто лет меняется три поколения и три типа мировоззрения: деды, отцы, дети (внуки для дедов). И только правнуки как-то

возвращаются к мировоззрению дедов. Наводит на размышление и библейская цифра 33 – возраст Христа. Это середина жизни, момент наиболее полноценного бытия человека, когда он складывается и биологически, и социально целостно. Если точно знать эстетическое состояние общества (в трех ярусах), то можно построить теорию судьбы: собственный цикл человека наложить на общество. К 33-м годам мы воспринимаем именно тот тип мировоззрения, который бытует в обществе, а дальше как бы «останавливаемся», стабилизируемся в своих вкусах и воззрении на мир.

Аналогично связаны средний и малый циклы: в один 33-х летний цикл умещаются три 11-летних. Одиннадцатилетний солнечный цикл вмещает в себя бытие одного стиля, скажем, сейчас это архаика. С ним связано очень много, это цикл, влияющий на влажность-засухи, эпидемии, землетрясения, катастрофы и т. д. Это цикл политики: за пятилетие приходят к власти и за весь 11-летний цикл политика успевает исчерпать себя.

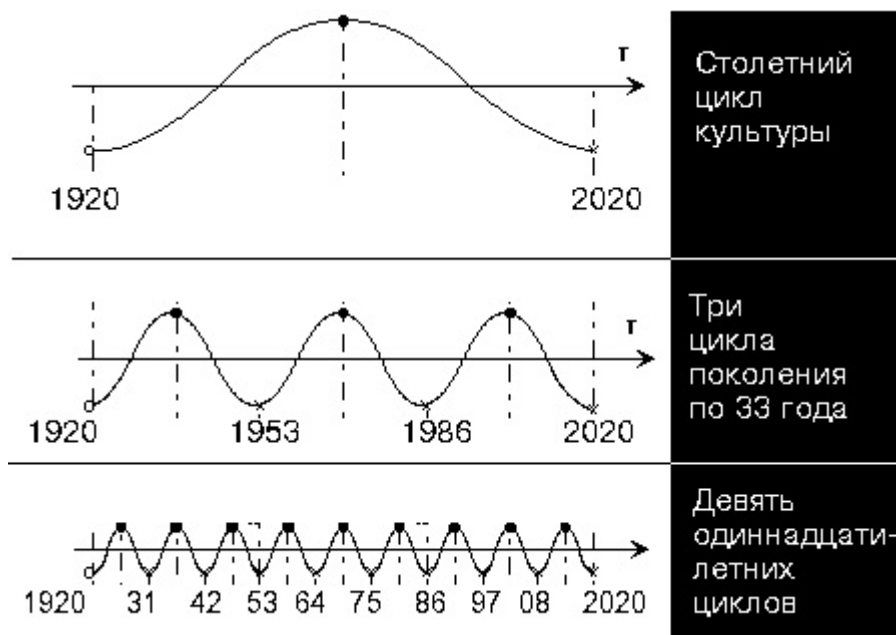


Рис. 44. Три уровня циклов в истории СССР.

Между прочим, есть люди и произведения, живущие в разных по мерности циклах: произведение столетия, или лучший ум столетия, породивший долго живущую идею века. Есть люди поколения, кумиры. Есть люди и произведения одиннадцатилетия – временные, сиюминутные кумиры, «калифы

на час». Поэтому и политика уместается в этот срок – политика, как и дизайн, – продукт скоропортящийся, моментальный. 11 лет, в свою очередь, это крупный цикл для такого явления, как мода, в моде три цикла по 3,5 года. Соответственно, есть и большее – люди истории и произведения вне истории, классика. Есть люди, родившиеся удачно, попадающие в резонанс со временем, есть «потерянные поколения» – люди, родившиеся на переходах. Но это скорее отвлечение, хотя имеет прямое значение для искусствоведов, исследующих жизненные пути художников. Упомянем также о том, что создание великих произведений приходится на два года позже пика солнечной активности (11-летние циклы), что доказано на большой статистике; небезынтересно, что собственные микроциклы человека равны 7-8 годам, так повторяются кризисы, перестройка ценностей в психике, за этот срок полностью сменяется тело человека. Весь мир – это сложная гармонизация разноуровневых циклов, та самая музыкальная гармония, о которой говорил Пифагор.

Встает вопрос *о начале нашего большого столетнего цикла*. Для искусства этот вопрос решается достаточно просто: как только появляется и начинает функционировать в массовом сознании (это важно, в массовом, а не в элитарном) новая концепция, идея искусства, как только она получает наиболее простую, даже примитивную (архаическую) форму выражения в искусстве, причем непременно социальную идею и непременно в предельно простой форме, – мы имеем начало.

В искусстве наш век проходит под знаменем модернизма, и что приятно, у его истоков стояли в том числе и наши художники. Самое известное произведение раннего русского модернизма – «Черный квадрат» Малевича – появилось еще в 1913 году, но именно как элитарное, узкогрупповое, формально значительное произведение. Массовый выплеск в социальные утопии времен ИНХУКа при помощи всего формального арсенала модернизма относится уже к 1920 году – к этому времени и республика победила в военном и политическом аспектах, утвердилась на ногах, стала. Это и есть начало витка, очень ранняя архаика.

Чтобы подтвердить эту мысль, мы должны проследить, что произойдет через 33 и 66 лет, возродится ли архаика в новых формах. Итак, 1953, смерть Сталина, новое архаическое состояние общества и искусства. 1985 год – перестройка, новое архаическое состояние. Пусть читателя не смущают некоторые (в год-два) цифровые смещения: активность Солнца колеблется не с идеальным периодом в 11 лет, а имеет разлет в 2-3 года (цикл в реальности может длиться от 7 до 14 лет), поэтому 1985 вместо 1986. Началу большого витка предшествует так называемое «смутное безвременье» – эпохи революций и войн. Таковы войны 1914 и 1812 годов, дворцовые перевороты со столетним шагом в русской истории. Переходные периоды, но более краткие (тоже дворцовые перевороты) лежат и между средними циклами в 33 года. За столетие должен смениться весь цикл мировоззрения, поскольку это большой цикл.

С 1920 по 1953 страна жила под знаком категории трагического. Было воспитано целое поколение с психологией винтиков и идеалом жертвенности личного для общественного, героики («Здравствуй, страна героев»). Архаический период в категории трагического – это 1920-1931 годы. Это «военный коммунизм», НЭП и его уничтожение вместе с его идеологами и носителями. На пик этого витка (1926) приходится и наивысший расцвет реального конструктивизма, вообще расцвет советского искусства «первого десятилетия». Классический период сталинизма 1931-1942 с пиком в 1937 году начинается массовым голодом, проходит через кровавый 37-й и завершается переломом в войне против фашизма. С 1942 по 1953 идет загнивающий, деградирующий сталинизм с пиком 1948 года, когда шла «борьба с космополитизмом», сравнивая по своим результатам с чистками 1937 года. Несколько позже мы рассмотрим и эволюцию произведений искусства этого периода. Здесь все закономерности читаются отчетливо, годы совпадают до фатальности (схема 40б).

Хрущевская архаика длится ровно 11 лет с 1953 по 1964. Она и прозвана «оттепелью», поскольку возвращается к архаике НЭПа, но на иной базе.

Классический брежневизм охватывает 1964-1975 годы с пиком в 1970 году. Это был пик и всего столетия, самое спокойное и ровное время.

«В шар земной упираясь ногами,

Солнца шар я держу на руках.

Так стою меж двумя шарами —

Солнечным и земным...»

– так рисуется середина, человеческая масштабность Межелайтису образца 1961 года. В нравственности бытует моральный кодекс строителя коммунизма: человек человеку друг, товарищ и брат, это тогда еще не девальвировалось, было в сознании. Зато деградирующая ветка этого периода с 1975 по 1985 с пиком (Олимпиадой в Москве) в 1980 году – это быстро расцветающий застой. Коррупционированность, затхлость в общественной атмосфере сопровождалась расцветом юмора – прекрасное движется к своей переходной категории комического: здесь и Высоцкий, и Жванецкий, и Райкин в расцвете. Застой угробил экономику окончательно, политику довел до марзма.

После небольшого периода «дворцовых переворотов» наступает «перестройка». Наш методологический подход позволяет ответить на, пожалуй, принципиальный вопрос перестройки: является ли она кардинальной революцией или это явление локальное? Искусство, в котором индексируется общественное сознание, отвечает своей формой – перед нами низменное в архаической форме, это натурализм. Шокирующие фильмы типа «Маленькой Веры» и откровенные до невозможности тексты рок-ансамблей, резкий прилив эротического искусства, всеобщий интерес к истории и «эстетика документа» – эти примеры и характеристики доказывают локальность явления «перестройки». Натурализм и стоящая за ним категория низменного есть только третья ступень в столетнем цикле.

Архаическая фаза этого цикла идет по всем законам. На переломе – XIX партконференция, в пике (пик солнечной активности 1989 год, его конец) введение президентской формы правления и вспышка национальных ре-

волюций как в стране, так и соцлагере, которого не стало, – рушится последнее колониальное образование на планете. Пик, середина характеризуется средними тенденциями: не рыночная, а планово-рыночная экономика, не однопартийность, но еще и не реальная многопартийность. Опасен переход через 1992-1993 годы, в прошлом столетнем цикле здесь происходит массовая национальная резня. Симптоматично, что в 1891 году Россия переживала массовый голод – не потому ли из магазинов и сегодня все исчезло? Окончание цикла в 1996 году (около него) приведет к образованию коалиционного многопартийного правительства и к началу подъема, пик которого будет в районе 2000 года.

После классической фазы 1995 – 2006 года возможна локальная стычка, охватывающая всю страну. Но возможна и крупная война. По прогнозам некоторых геополитиков, и что интересно – астрологов, здесь может возникнуть глобальная война с Китаем в районе 1999-2000 года. В деградирующей фазе 2006 – 2017 года, если войны не будет, возможен невиданный расцвет искусств и наук в России. Эти экстраполяции просты, но достоверны (схема 40г). Они опираются на устойчивую повторяемость столетнего цикла в русской истории. В то же время общая связанность мировых процессов настолько возросла, что глобальные влияния могут перечеркнуть эти тенденции. Наблюдаемый нами момент истории в некотором роде уникален.

Этот пример политической истории России может являться как бы подкладкой, мировоззренческой калькой для анализа менталитета и последующего анализа произведений искусства.

3. Третий ярус образной системы

Психология и психофизиология восприятия и производства произведений искусства

Наш метод состоит в переходе от общего к частному через особенное. Два предыдущих яруса, мировоззрение и мироощущение, дали нам возможность подробно рассмотреть некоторые составляющие, характеристики, ко-

торые суммируются в образе. Этим самым мы уже вплотную приблизились к раскрытию понятия «многоуровневая образная система», которое содержит в себе как минимум три уровня. Повторим, что ярусов можно рассматривать в образной системе столько, сколько позволяет глубина исследования. Отразим это на схеме:

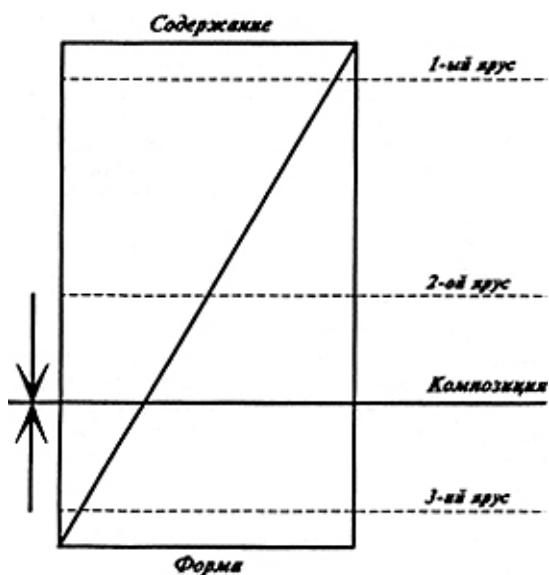


Рис. 45.

Между уровнем формы, который мы можем рассматривать психологически и физиологически определенно, лежит переходный уровень композиции, которую мы тоже можем рассматривать двояко, что и отражено на рисунке 41. При взгляде от общего мы можем говорить о выразительной композиции: она охватывается нашими модусами третьего уровня, это своего рода смысловой ключ композиции. Поясним на примере: Д. Нельсон пишет, что при проектировании автомобиля массового потребления была поставлена задача создать «спортивно выглядящий автомобиль», и это была художественная задача времени. Сформулированная задача – вполне определенный модус возвышенного, даже *романтического стиля в рамках возвышенного*, определенной фазы этого стиля. Такой модус может поместиться между модусами «энергичное», «сильное» и т. д. Если мы теперь будем рассматривать полученный результат, то тема трансформируется в конкретные (формальные) композиционные приемы: упругая линейность, горизонтальное домини-

рование, подчеркнутая динамика, скользящая фактурность и т. д. Эти параметры формы разворачивают (психологически) восприятие данного изделия.



Рис. 46. Форд «Мустанг».

Спустившись еще ниже, мы можем говорить на уровне той традиционной композиции, которая пока преобладает в учебниках.

3.1. Соотношение выразительной и формальной композиции

Введение индикатора «репрезентация-интонирование»

Чтобы полнее описать развитие образных систем, мы введем еще одну пару понятий, которая разворачивает достаточно общее соотношение «общественно – личное». В рамках инварианта, приемлемого для всех уровней, можно наблюдать в любом цикле движение от «репрезентативных» композиций к «интонированным». *Репрезентировать* – значит представлять, заменять объект на образ, наиболее адекватно вскрывающий сущностные черты объекта в образной модели. Сущность *интонированных* моделей в противоположности: решающее значение для интонированных моделей имеют не сущностные стороны объективного плана, а именно субъективные цели художника, который обращается с объектной основой изображения как с глиной. Репрезентативное есть всеобщее и объективное (Мера рода), интонированное есть единичное и субъективное (Мера человека индивидуальная).

Все архаические образные модели репрезентативны, их наглядная цель – создать возможно более точную копию *сущностных* черт изображаемого. Таков, например, конструктивизм и функционализм в архитектуре требовали «правдивости» выражения в форме конструкции и функции зданий. Интонирование свойственно в самой большой мере декадансу низменного: в своих произведениях Гауди обращается с материалом настолько свободно, что ни о

какой специфике материала и конструкции речи просто нет, она скрыта за внешним образом, формой. То же самое мы имеем в цикле средневековья: функциональная конструктивность романских замков, где структура очевидна, сменяется в «пламенеющей готике» безудержным интонированием. Кстати, для времени Гауди образцом для подражания и стилистическим арсеналом выступает именно поздняя готика. Зафиксируем соотношение этой пары в нашей основной схеме.

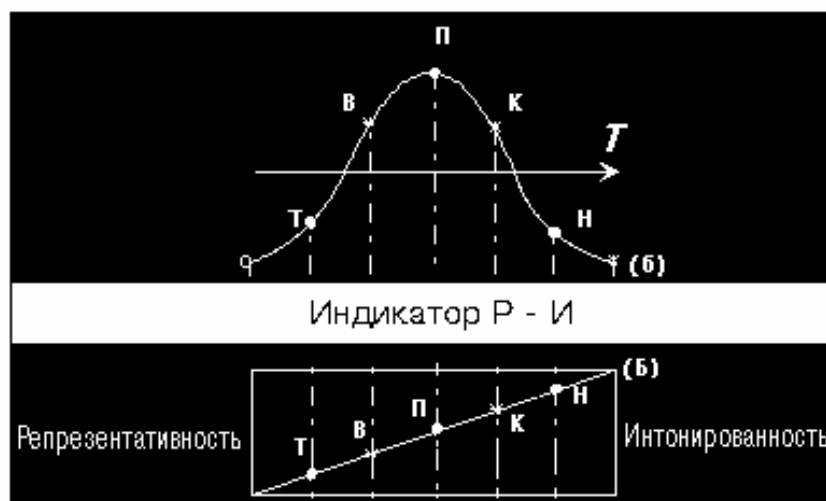


Рис. 47. Индикатор «Репрезентативность-интонирование».

Многомерность репрезентации – интонирования есть ведущее, изначальное противоречие для композиции. Оно имеет массу производных уже в форме. Так, репрезентативная композиция опирается именно на устойчивые для психики инварианты формы: круг, квадрат, треугольник, простые объемные фигуры. Независимо друг от друга БАУХАУЗ и ВХУТЕМАС создают *аналитические системы в искусстве*, основанные на репрезентативности. Отсюда и их принципиальная опора на «объективистские» теории, психологию и физиологию восприятия, конструктивная и функциональная «деперсонализация» проектов. Лучший тот, кто наиболее правдив в форме, но, чтобы найти эту правду, нужен эксперимент: все приметы научного, аналитического подхода в этой ранней стадии налицо. По сути, здесь мы имеем дело с опорой на меру предмета (МП), взятую по отношению ко всему человечеству – к мере рода.

Само понятие «конструктивности», архитектоничности и так далее затем возродится в нашем дизайне: в 60-х в работах ВНИИТЭ типа «функция-конструкция-форма», в теории Д. Азрикана об «информативной правдивой форме».

И далее – архаика нашего времени породит *деконструктивизм* (аконструктивизм), т. е. конструктивизм по словарю форм тот же, но противоположный по подходу: не в соответствии, а вопреки логике конструкции или функции (как было с антифункционализмом). «Аконструктивисты» заняты уже чистым интонированием, но на этапе современной архаики. Их язык форм тот же, что и в 20-е, хотя в целом он заимствован из всех архаик. Достаточно взять любую газету и посмотреть, как резко год-два назад стиль возвратился к полиграфическим приемам 20-х и 60-х: рубленые шрифты, разрядка букв, полосы, плашки, черно-бело-красная основа стиля, квадратичность и метрические сетки. Например, в телепрограмме «Намедни» (особенно новости, две квадратные сетки).

Суммирование этих индикаторов в выделенных ярусах дает и двойную или тройную мерность: *архаика 20-х трижды репрезентативна* (репрезентативен столетний цикл, репрезентативен 33-хлетний цикл, репрезентативен 11-летний цикл). В архаике 60-х верхний цикл уже достиг равного соотношения Р-И (здесь и далее сокращение репрезентации-интонирования: Р-И), два других цикла резко репрезентативны, что порождает интересную сдвигку репрезентативных композиций от всеобщности к авторской всеобщности. Архаика нашего времени имеет в мировоззренческом ярусе меру индивидуального человека (художника), она уже *принципиально интонационна*, в то время как в 33-хлетнем и 11-летнем циклах она снова дважды репрезентативна. Получается парадокс ее стилистики – *псевдорепрезентативность*, репрезентативность по внешней форме, а не по сущности. Отсюда и явление натурализма: *натурализм* есть эстетика голой формы, в ней есть фотографичность, похожесть; но самое важное, что натурализм окрашен низменным – низменная,

биологически достоверная, телесная похожесть. Отсюда культ «двойников» (Ленина, Сталина, Горбачева и т.д.).

Индикатор линейности

Если в качестве ведущей тенденции репрезентативность использует объективно простой словарь форм, то интонирование – наоборот, сверхсложные образования. В форме, например, в ее линейной основе, это выражается в оппозиции: *геометрическое* (как всеобщее рациональное) – *сверхсложное природное* (чувственное). Если в начале цикла это будет геометрическая линейность, как в приводимых примерах романского искусства и конструктивизма, то в конце цикла мы будем наблюдать кривые второго и третьего порядка, природные линии, как в модерне и в поздней готике. В середине будет их равновесие, которое мы можем наблюдать в лучших образцах мировой классики. Например, Парфенон по структуре геометричен, но его дополняет множество «природных» форм – орнаменты, завершения колонн, волонты и канелюры. То же самое в Соборе Парижской богородицы – по выражению Гюго, переходном от романского к готическому стилю здании: романская линейность и геометрия, готическая декоративность.

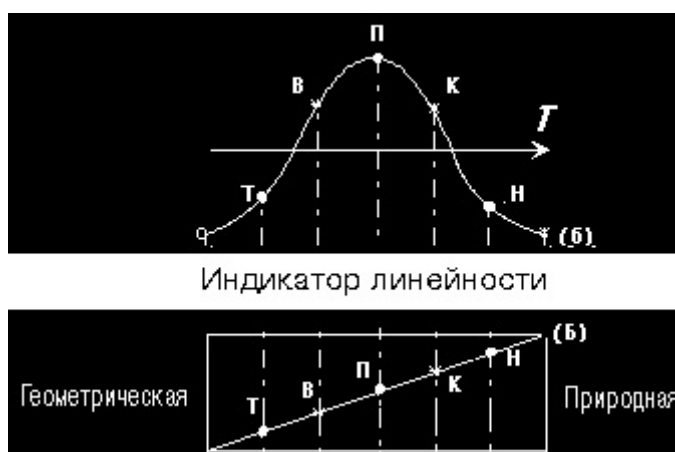


Рис. 48. Индикатор «геометрическое–природное».

Конструктивность и декоративность

Частично эту логику схватил Б. Неменский при составлении своей программы для школы по изобразительному искусству, он взял оппозицию «кон-

структивности и декоративности», и как среднее ввел «изобразительность», что верно. Но гораздо раньше, в 1920-х годах, пару «конструктивность-декоративность» ввел теоретик архитектуры Гинзбург, который на этой основе анализировал историю архитектуры («Ритм в архитектуре» и др.).

Сами понятия *конструктивности* и *декоративности* можно рассматривать как производные. Их можно вывести из пары «общество-личность» или из пары «репрезентативность-интонирование». Вполне очевидно, что применяемые нами индикаторы иерархичны. Но это тема для специальной работы. В рамках краткого знакомства с самой методикой мы вводим их на уровне постулатов и в достаточно свободной последовательности. Итак, можно построить первоначальные пары понятий, связанные друг с другом.

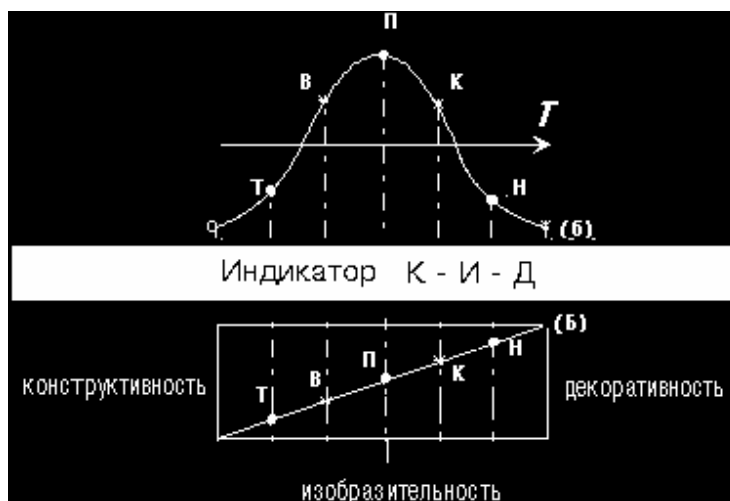


Рис. 49. Индикатор «конструктивность-декоративность».

Асимметрия полушарий в образе

Этой совокупности индикаторов можно поискать и чисто физиологическое обоснование. Так, система предпочтений, которые выявляются у человека при попеременной работе полушарий, позволила ряду исследователей искусства сделать вывод о существовании «левополушарных» и «правополушарных» культур, но точнее было бы говорить о фазах одной культуры. Такое доминирование обнаруживается в применяемых пропорциях: архаики тяготеют к квадрату, классики к золотому сечению и пропорции декаданса – к вытянутости по вертикали. В клинических исследованиях было обнаруже-

но, что человек с отключенным правым полушарием все вписывает в квадраты, а человек с отключенным левым полушарием все изображения вытягивает по вертикали. Так и в истории искусств: архаика явно демонстрирует набор «левополушарных» эффектов, декаданс – «правополушарных». Это тоже легко превращается в инвариантный показатель для любого цикла. Это значит, что произведения искусства не будут так уж просты, как это описывает Лотман и Петров: мы должны суммировать эффект в трех разноуровневых циклах. Тогда начало столетнего цикла покажет нам утроенную квадратичность, так же, как окончание, – утроенную вытянутость. Но любые иные состояния становятся гораздо сложнее. Например, архаика прекрасного налагает квадратичность на золотое сечение. А архаика низменного налагает ее на вытянутость. И так далее, суммирование тенденций дает сложные эффекты.

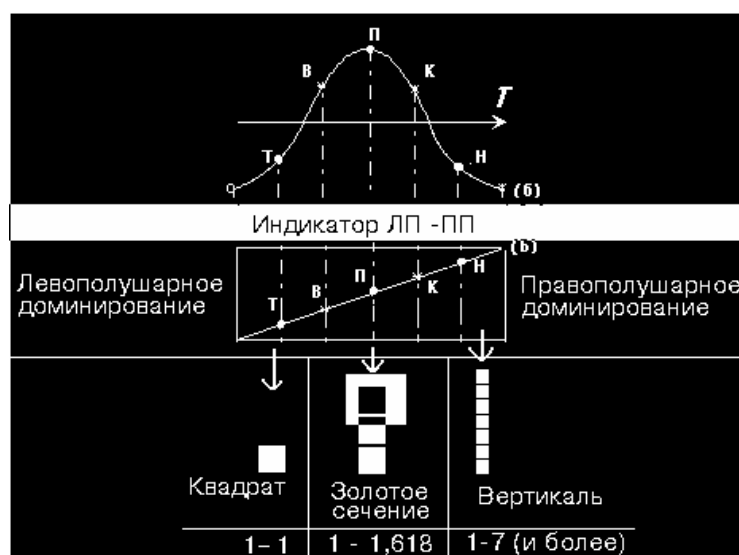


Рис. 50. Индикатор ЛП-ПП.

Вообще, это умение суммировать тенденции и является основой нашего метода: история не одномерна, мультициклична, но при разложении на совокупность отдельных циклов довольно проста. Мы не станем устанавливать все возможные сложные связи во всех уровнях, хотя именно они в конечном итоге существенны. Например, огромное пространство, будущее время, рациональность (мера предмета в родовой мере человечества), конструктивность, работа левого полушария, геометризм и черно-бело-красное есть связь индикаторов, при помощи которой мы можем описать язык выразительности

и формы конструктивизма или раннего романского искусства. Мы точно так же можем выделить образный строй и формальный язык модерна или поздней готики. Положив их в один ряд, обнаруживаешь удивительную связанность этих отдельных составляющих. Например, готические мотивы и природную линейность у Врубеля, его способ создания напряжения декоративной плоскости и т. д.

Напряженность. Контраст-нюанс

Продемонстрированное выше многомерное соотношение факторов, например, в архаике трагического, приводит в композиционной форме к максимально возможному напряжению образной системы. Соответственно, мизерное пространство, прошлое время, чувственность, декоративность, работа правого полушария, природная хаотичность и многоцветие в тональной нюансности приводит к минимально возможному (в форме) напряжению образной конструкции в декадансе низменного. Мы можем сразу сказать, что для индикации образа это наиболее существенная пара: «напряжение – расслабленность». Она может быть сведена к общему понятию «напряженности» образной системы. В качестве композиционного средства создания напряженности выступает пара «контраст-нюанс».

Все архаики контрастны, классика демонстрирует нам использование контраст-нюанса в равновесии, декаданс – нюанс почти без контраста. Введем это в схему показателей.

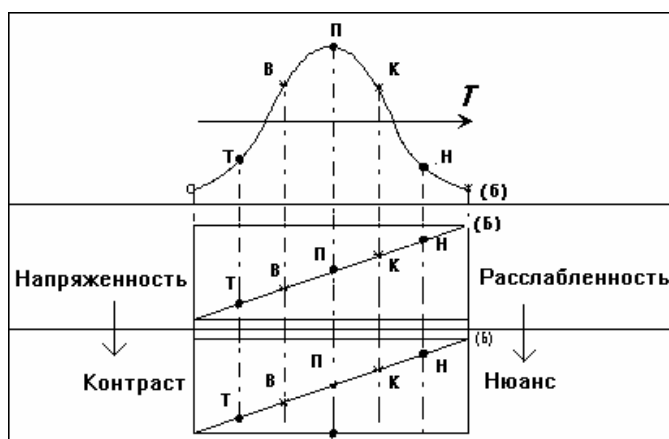


Рис. 51. Пара «контраст-нюанс».

Для самой простой графической иллюстрации «контраст-нюанса» можно воспользоваться тональной моделью. Возьмем за основу широко применяемую ахроматическую модель на основе 12-ти ступеней (растяжки) тона. Максимальный контраст, возможный в этой градуировке тона: белое-черное, среднее состояние контраст-нюанса есть соотношение 3 – 8 тонов, минимальное напряжение вызывает нюансировка в пределах 5 – 6 тонов. Мы увидим в любой архаике белое-черное, в любой классике 4 – 8 тона, в декадансах 5 – 6 тона. В трехуровневом анализе тенденции сложатся.

Мы использовали, как минимум, три формальные составляющие для анализа живописно-графической композиции на уровне формы: тональную, линейную и пропорциональную. По отдельности их работа понятна, но, кроме того, они еще и жестко связаны в произведениях искусства, отражающих эстетическое состояние своего времени.

Понятие напряженности настолько универсально, что можно привлекать любые ассоциации: фактуры, температуры, степени мышечного напряжения, ритмической конструкции, простоты-сложности, порядка-хаоса, симметрии-асимметрии, типы перспективы и так далее. Простота-сложность, порядок-хаос, минимум-максимум объектов в изобразительном или пространственном поле, а отсюда монолитность-дробность формы – это ряд более развернутых индикаторов, образующих иерархию.

Введение все новых и новых рядов показателей ничего не изменило в нашей принципиальной схеме, просто смысл, который мы вкладываем в противоречие А и В разрастается в соподчиненный иерархический набор индикаторов. Для изложения это было необходимо, но не строго в научном смысле. Много ли смысла рисовать все тот же графический инвариант, придавая ему новые значения? Осталось сделать обобщающий ход: все, что подразумевается за А и В привести в качестве таблицы, где любые индикаторы иерархически связаны сверху донизу.

Табл. 1. Таблица индикаторов.

ВИДЫ ИНДИКАТОРОВ	ИНДИКАЦИОННАЯ ШКАЛА		
	А - В		
Парные	А - В		
Св. Об-Св.Л.	Свобода общества - Свобода личности		
Экстра-Интра	Экстравертность - Интровертность		
Тройные	А	А - В	В
Эстетические категории	Трагическое	Прекрасное	Низменное
ПРОСТРАНСТВО	Большое	Нормальное	Мизерное
ВРЕМЯ	Будущее	Настоящее	Прошлое
ПОЛУШАРИЯ	Левое	Л-П равновесие	Правое
Рацио-Чувств.	Рациональное	Р-Ч	Чувственное
Рацио-Иррацио	Рациональное	Р-И	Иррациональное
НАПРЯЖЕНИЕ	Максимум	Оптимум	Минимум
Контрастность	Контраст	Контраст-Нюанс	Нюанс
Репр.- Инт.	Репрезентация	Р-И	Интонарование
СИММЕТРИЯ	Симметрия	Диссимметрия	Асимметрия
Констр.-Декор.	Конструктивность	К-Д	Декоративность
Тип линий	Геометрические	Г-П	Природные
Типы знаков	Знак-символ	Знак-образ	Знак-вещь
Типы понимания	Семанти- тизирующее	Когнитив- ное	Распреде- чивающее

Каким же образом следует выстроить иерархию композиционных уровней: разумеется, от общего к частному. Значительную часть этой аналитической работы проделали теоретики 20-х годов, например, И. Иттен с его всеобщей теорией контрастов, а в 60-е развили в теории архитектурной и дизайнерской композиции в ряде работ. Практически любые композиционные понятия любой школы могут быть введены в нашу схему и в таблицу в качестве индикаторов для «схватывания» образной системы. Более того, мы применяли только очевидные индикаторы из области пространственных искусств, в то время как аналогичные индикаторы могут быть привлечены из любого вида искусств, из любой эстетической или педагогической системы. Это само по себе ставит перед нами ряд исследовательских проблем, связанных не

столько с упорядочением понятий композиции, сколько с объемностью этой работы.

Олицетворение

В этом построении художественный и художественно-утилитарный образ будут различаться только одним: художественный образ всегда строится по закону олицетворения (мера человека и весь мир – через человекоподобие). Олицетворение, очеловечивание мира смутно присутствует и в объектах дизайна, но не является основным (например, о стиле Браун 60-х его теоретики говорили: «предметы быта должны быть тихими незаметными слугами», чем не художественный образ?). То, что нами названо модусами третьего рода, есть модусы олицетворения и их развертка; и в этом смысле развертка модусов описывает любые эстетические конструкции. Художественные образные модели инвариантно переносятся в прикладные виды эстетической деятельности.

Перемещая объект дизайна в поле искусства (как это делает арт-дизайн или наше художественное проектирование), мы решаем специфическую задачу художественного анализа этого объекта. У дизайнеров долгое время вызывало недоумение движение арт-дизайна в нашей стране, которое одно время было очень активным. Оно противоречило «правдивой форме» и принципам функционализма 60-х годов. Основные сферы интереса сенежской студии арт-дизайна – выставки, музей, экспонирование вызывали нарекания в отходе от «истинного дизайна». Когда это направление дошло до «станкового дизайна», его перестали понимать. Между тем закономерно, что эта дизайнерская студия создана при Союзе художников, это игровое проектирование в поле искусства, материалом которого явился сам дизайн. Начиная с идеи Нельсона о «спортивно выглядящем» автомобиле, арт-дизайн фактически стал новой разновидностью искусства, применяющей весь его арсенал, в том числе олицетворение. Именно это заставляет помещать некоторые объекты дизайна в музеи современного искусства.

Закон иносказания в искусстве

Второй принцип, который специфичен уже только для искусства, – это иносказание. Это явление чрезвычайно многообразно и охватывает как содержание, так и форму. Закон иносказания (сказывать об ином, не о том, о чем говорится явно) хорошо зафиксирован в содержании Станиславским: наличие идеи и скрытой за ней сверхидеи. Но он работает и в форме, иногда неожиданно: в живописи Тициана подкладка делалась из чистых цветов, они срабатывали на уровне подсознания уже после того, как поверх нее прокладывались моделирующие тон лессировки. Мощная подоснова чистого цвета говорила об ином, задавала подсознательный яркий образ.

В процессуальных искусствах иносказание срабатывает через сдвигание двух интонаций, даже в песне их всегда две-три. Иносказание может иметь очень сложный характер, например в ритмах, когда на очевидный внешний ритм накладывается невидимый поначалу второй содержательный ритм. Хотя иносказание нарастает в цикле, даже архаика без него не может обойтись, иначе произведение теряет художественные качества. Этому принципу можно посвятить отдельное исследование, здесь же он привлечен как иллюстрация, что мы покажем ниже. Сам принцип прекрасно выразила Цветаева: «Скрытый смысл должен восприниматься подобно тому, как после удара колокола слышится гудение», – это и содержание и форма.

Поскольку принцип иносказания всеобщ для искусства, он должен работать в самых отдаленных областях эстетического. Если в живописи этот принцип очевиден, то обнаружить его в дизайне сложнее. Мы же намеренно обращаемся к дизайну: именно в педагогике дизайна образная конструкция была впервые осмыслена как «чистая конструкция». Образ срабатывает в производстве дизайна на уровне ассоциаций, ощущений: теплохолодность, запаховые, вкусовые, мышечные, тактильные, слуховые, эротические – все невизуальные ассоциации данные через зримость формы, к тому же имеющей свою функцию. Целенаправленными экспериментами с иносказательной

основой образа занимались не только дизайнеры, но и многие художники-модернисты. Так, Пикассо экспериментировал с простыми материалами: он сгибал картон и получал монументальность за счет его сгибов, он мял тонкую бумагу и получал бисерную микрофактуру. В своих записках он это сформулировал в виде «творящей силы». «На костях (птиц и животных) находишь следы пальцев, порой огромных, порой крошечных, вроде тех, что вылепили этот миниатюрный, деликатный скелет летучей мыши». Размерность, масштаб этой творящей силы создают и некое «силовое иносказание», держащее целостность образа. Согласитесь, это не просто масштаб, не просто пропорции или фактура, или линейность, это целостность, интегратор целого. Эта творческая сила, воля, проявляется и в выборе инструмента, отпечатке технологии – не есть ли это олицетворение, но внечеловеческое? Это только доказывает, что пути анализа и в искусстве и в дизайне 20-го века были едины. Как един сам эстетический цикл.

Пара ритма

Исследователи первобытного искусства обнаружили наличие в произведениях искусства того времени двух ритмических структур: ритм-образ и ритм-физиология. Эти понятия сложно определяют все вышесказанное. Например, замедленный ритм монтажа у Тарковского имеет свою образную обусловленность, он создает скрытый ритм сновидения на грани реальности, задает «библейский ритм» происходящего. Ассоциативный словарь видимого в кадре, скажем в «Сталкере», имеет конкретную «разорванность», хаотично набросанных «отбросов цивилизации». Контраст этих ритмов создает сложное напряжение: отбросы мы видим, а высшая нравственность скрытно внушается нам на уровне «гудения колокола». В сложном философском кино эта дешифровка как бы поставлена перед зрителем в качестве задачи.

В произведениях дизайна мы видим только то, что видим, – то есть смотрящему кажется, что работает один ритм формы. Между тем действительно значительные произведения мировой архитектуры и дизайна построе-

ны на основе как минимум двух взаимопроникающих рядов пропорций. Здесь налицо сложная диалектика двух ритмов, не поддающаяся прямой расшифровке. Способ выявления образного ритма хорошо раскрыл Маяковский в статье «Как делать стихи»: он вышагивал ритм, пока идея не находила у него именно нужный ритм, но одновременно под него подбирались аллитерационная и музыкально-интонационная основа. Содержание облекалось в выразительную напряженную структуру, остальное развивалось как элементы физиологического ритма звучания.

Для пространственных искусств это можно сформулировать в виде интересного закона двух ритмов. Скажем, в картине содержание берется из уровня выше (конструкция живописных пятен часто находилась художниками при помощи предварительной лепки трехмерных моделей, как описывал свой способ работы Маковский), а сами физиологические средства воздействия – из уровня ниже (формальные декоративные принципы пятен, линейной орнаментики, цвета, тона из уровня декоративно-прикладного искусства). Закон состоит в том, что модель конструируется уровнем выше (в видах искусства), а материальное, форма, берется из уровня ниже. Отсюда и разные ритмы образа и физиологии восприятия формы, отсюда иносказание и подталкивание при помощи композиции, как развития во времени, ко второму, невидимому, смыслу.

4. Многоярусность показателей образа в целом

Применимость метода

Описанная нами сумма индикаторов способствует решению сразу трех задач: искусствоведческой, педагогической и проектной. Так, для искусствоведения она дает возможность увидеть как непрерывный и законосообразный процесс всю эволюцию искусств и каждого вида искусств в отдельности. Можно идентифицировать по этим критериям даже неизвестные произведения искусства (в дополнение к многочисленным частным методам психосемантического дифференциала, психологического портрета автора и т. д).

Для педагогики искусства этим методом решается двоякая задача: продемонстрировать процесс развития искусств и показать его как ряд все усложняющихся моделей (модификаций образных систем). Педагог обязан научить работать не в его или не в одном стиле, не подражая образцам, а распредмечивая их и конструируя «образную систему» по заданным индикаторам от простого к сложному. То есть задача узнавания истории сливается с задачей овладения ее арсеналом как практически значимым.

В недалеком будущем этот качественно описанный процесс вполне возможно будет перевести в количественные показатели и создать проектные программы. Но любой проектировщик образов может работать этим методом и без машины, «вычисляя образ» по совокупности индикаторов вербально, через графики, присовокупляя к этому собственную интуицию. Особенно это важно для крупных проектных программ, которые обязаны содержать художественную целостность, описанную критериально.

Наконец, задача прогнозирования особенностей формы, стиля, эволюции мировоззрения очень важна для оптимизации усилий по разработке ассортимента продукции, ориентации в модном и популярном, которое еще не проявило себя. Проект всегда и прогноз, поэтому без прогноза, стоящего на знании, и проект не может выйти стопроцентно грамотным. Он может, как говорят, промазать, дать не то качество, не войти в резонанс с массовым восприятием.

Обучаемость методу

Из практики применения этого метода в обучении удалось выяснить, что при достижении определенного навыка суммирование всей совокупности индикаторов не вызывает психологических затруднений и сознание обучаемого само начинает устанавливать сокрытые в анализе структурные связи. Скоро осознается, что время и пространство есть целое, что отражено, например, Бахтиным в понятии «хронотопа» для литературных произведений. Понимание единства хронотопа переходит в понимание «энергетики» произведения, основным показателем которой является понятие напряженности.

Все формальные составляющие по мере их введения в обучение ощущаются как материал для моделирования напряженности. Творческая свобода сознается как необходимость выбора конкретного модуса выразительности.

Основная психологическая сложность у обучаемых состоит в «приведении к одной точке» всех трех уровней. Лучше всего она снимается при анализе современности. Возьмем пример с социальным временем, текущим на оборот. Скажем, наше время, 1990 год. В столетнем цикле прошлое явно преобладает, его уже больше 60%. Это мироощущение историзма, всеобщий интерес к истории, историческим трудам, национальной истории. Во втором цикле работает будущее, его уже около 15%. Это характеризует общий настрой «будущетворения», эпоху социального переустройства нашего общества, его устремленность в будущее. В третьем, 11-летнем цикле мы имеем гомеостатическую фазу, скажем, настоящее. Если мы сложим пропорции в индикаторах трех уровней, то в сумме получим недалекое прошлое, тяготеющее к настоящему. Вот вам и весь сегодняшний интерес прессы к периоду сталинизма, интерес к Хрущеву, насмешки над Брежневым, а также усиленное решение содержательных проблем настоящего (архаика) через нормативность, законы. В тенденции – интерес к дореволюционному прошлому, затем – к далекому прошлому и в конце к очень далекому, вне истории, за гранью жизни, до живого на Земле. Это то, что уже «проходила» русская поэзия на грани веков.

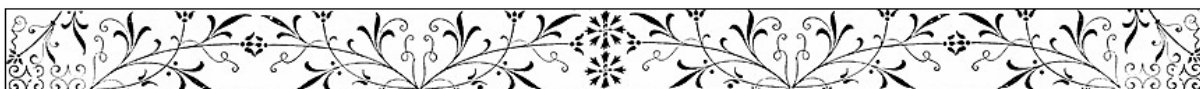
То же с пространством. Начиная с 1986 года происходит резкое сужение в столетнем цикле масштаба (меньше нации). Большой масштаб в 33-летнем цикле. Нормальный масштаб в 11-летнем. В сумме – национальная революция в самосознании людей. Масштаб нации, причем нации в рамках истории. Можно это назвать неожиданным? Нет, эти тенденции развала империи и парада суверенитетов можно было прогнозировать от противоположного: гиперконцентрация в начальной стадии оборачивается аналогичным по силе «разбеганием». Этот процесс только начинается.

Александров Н.Н.

СТРУКТУРА И ДИНАМИКА

многоуровневых
образных систем

РАЗДЕЛ 3



Часть III

ДИНАМИКА ИСКУССТВА

1. Принципиальная схема построения истории искусств

1.1. Ментальные формации как циклы сознания социума

Написать историю искусств как целое – задача невыполнимая в рамках столь небольшого исследования. Поэтому мы ограничили наше поле областью пространственных моделей искусства, а временные границы – периодом двух первых ментальных витков. Все, что мы хотим, это продемонстрировать в этом поле работу изложенного выше метода анализа образных систем.

О разных вариантах деления истории на формации мы уже упоминали. Нас интересуют ментальные формации, то есть такие большие отрезки истории, когда менталитет остается неизменным в некотором качестве. Как минимум их пять. Эти пять ступеней социоэволюции демонстрируют преемственность единого процесса становления общего человеческого менталитета.

Ментальные формации образуют длинные волны истории. Внутри большой волны ментальной формации мы обнаруживаем ряд цивилизаций, объединенных некой общностью. Иногда их называют культурами, иногда – цивилизациями, но это вопрос терминологического наполнения. Нам важно отметить, что непрерывность и преемственность культур в истории настолько жесткая, что очередной преемник долгой линии развития цивилизаций может обнаружиться совсем в другом конце света, но начинается он с того, чем кончили его предшественники. То же касается и специфики формации: от одной к другой переходит доминирование в истории.

Пассионарность. Явления резонанса

Анализируя подобный процесс этногенеза, Л. Н. Гумилев назвал переход доминирования к очередному этносу в истории «пассионарностью». Этот термин, вне зависимости от воли автора термина, начал употребляться расширительно, иногда и мы будем его использовать в значении «доминирование в истории». В истории можно наблюдать как иногда несколько культур одновременно развивают одну и ту же тенденцию, но всегда находится лидер исторического процесса. Итак, второй уровень цикличности – циклы эволюция пассионарных культур в рамках ментальной формации.

Наконец, культура, являющаяся пассионарной, может быть рассмотрена с точки зрения эволюции мировоззрения в ней самой. Чем длиннее формация, тем больше фаза, скажем, трагического в ней. Она может вмещать ряд модификаций. Трагическое рабовладельческого строя – это Египет и Междуречье, их история насчитывает тысячелетия. Однако, чем ближе к нашему времени, тем фазы пассионарных культур ближе подходят к влияющему на большие циклы приводимому столетнему циклу. В наше время эти фазы резонансны, длина ментальной фазы последнего периода истории не более 150 лет. Здесь диалектика переменного (уменьшение фаз, формаций) и постоянного («раскачивающего») циклов. Постоянный цикл выполняет роль раскачивающегося, подталкивающего (через космос и его влияние на человека) неравномерный процесс истории. Интересно, что дальнейшая тенденция – резонанс истории с циклом поколения 33 года и меньше – 11; 3,5; год и так далее. Скорость смен истории достигает предела, когда она сравнивается с циклами самого человека.

Та или иная культура и цикл ее собственного существования рассматривается нами как три фазы-категории, затем мельче – как совокупность стилей. Здесь работает интересное явление многоуровневого резонанса: Греция попадает в классическую фазу формации и именно ее собственная классическая (а не архаическая или деградирующая) фаза искусства остается в исто-

рии как стиль Древней Греции. Так и Рим подарил нам натурализм, Франция – рококо и ампир, Россия – конструктивизм.

Если брать более мелкие циклы, а они есть, то эволюция стилей в рамках одной категории выводит нас на понятие школы (школа Фидия) или манеры. А еще мельче – мы получим цикл, где произведения того или иного художника, нашедшие (обязательно) общественный резонанс, выстраиваются в свой закономерный ряд. Что касается художников, то редко когда один и тот же художник постоянно находится на гребне многих стилей. Примеры все больше в 20-м веке: Ле Корбюзье, Пикассо, но и то потому, что скорость смены стилей становится сравнима с длительностью одной жизни. Остальные художники в истории входят в нее несколькими, а то и одной своей работой, выражающей мировоззрение эпохи. Негибкость, нежелание менять или модифицировать мировоззрение и стиль, манеру – причина многочисленных личных трагедий и корень борьбы консервативного (ранее популярного, захватившего ключ власти) и новаторского. За год-два до своей всемирной популярности умерли Ван Гог и Гоген, им еще повезло по сравнению с Рембрантом.

Итак, отдельные произведения доминирующих культур мы можем выстроить в линию непрерывной истории искусств. Любой обзорный учебник по истории искусств дает набор таких ключевых произведений. Представляют интерес для наших целей эволюции видения и эволюции изобразительных средств взятые как целое. Но часто такие работы есть только попытка объяснить развитие формальных средств искусства через физиологию или психологию восприятия. Это одномерный подход.

Суммируя сказанное, мы включаем в исследование пять уровней, пять иерархически связанных циклов для выхода на произведения.

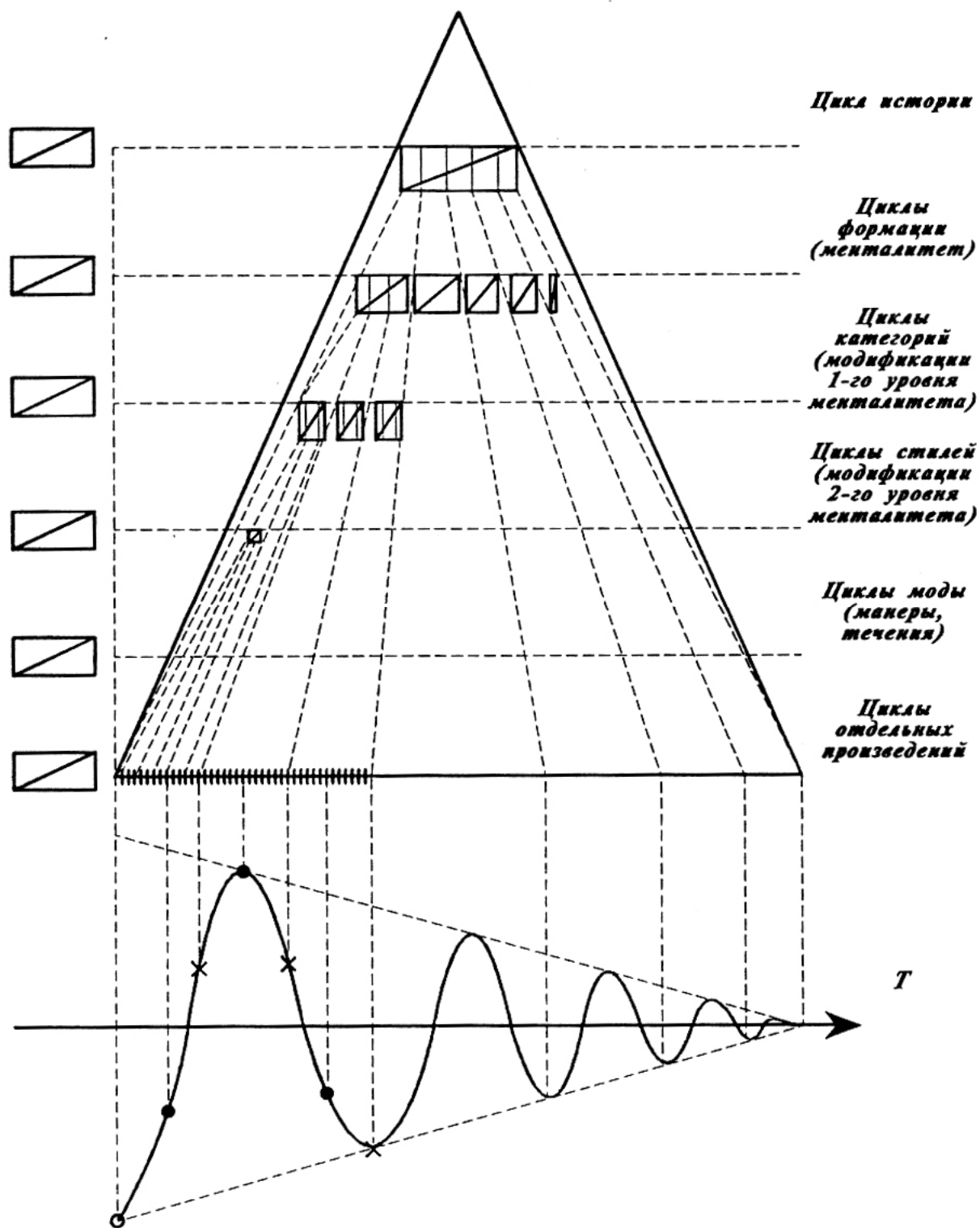


Рис. 52. Итоговая схема.

Эволюция общества. Человек и общество

Есть и более общий вопрос: что вообще движет историей, почему с ее началом останавливается эволюция видов животного мира и от расходящегося конуса биоэволюции совершается скачок к социоэволюции и сходящемуся конусу социоэволюции? Это тоже тема отдельного исследования, но мы выскажем предварительную точку зрения в ответе на этот вопрос. Новое, что эволюционно возникает в момент остановки биоэволюции – организм общества. Новое, что морфологически возникает в самом человеке, – асимметрия мозговых полушарий, их специализация на двух способах отражения. Появление общественного знания в корне меняет дело: знание накапливается обществом, знание общества имеет нематериальные носители (первоначально это был человек – хранитель общего знания), а не память особи. Возникает социальная программа наследования, которая работает иначе, чем генетическая.

То, что общество является неким надорганизмом, демонстрируют определенные моменты истории. В архаиках, особенно в архаиках трагического человеческого масса вдруг начинает действовать как целое, даже при очень неразвитых средствах коммуникации. Есть демографические явления, когда после истребительных войн вдруг начинают рождаться только мальчики. Налицо некий регулятор на уровне сообщества, который странным образом захватывает и регионы, где войны не было (погибали в России, а рождались и в России и в Турции).

Феномен цефализации, появления и усложнения нервной системы, а также феномен общественного сверхсознания имеет объяснение в информационном диморфизме. Функциональный ответ на изменение ситуации и запаздывающий морфологический ответ в самом человеке – это и есть асимметрия полушарий. Движение к универсализации личности в истории идет через ряд стадий специализации, в ходе которых функции специализированного человека передаются техносу. Регулятором воспроизводства программ

деятельности в обществе выступает механизм культур. В частности, искусство это универсальный канал трансляции культуры.

Взаимодействие двух ветвей культуры

Остается одно историческое уточнение. Некоторые современные историки говорят о том, что рабство не было ни основным способом производства, ни формацией. Между тем, исторически это определенная ступень, и ступень завершения в себе. Между тем ментальная рабовладельческая фаза в культуре есть, и способ производства нас здесь никак не должен волновать.

Есть мнения, что вообще иным был азиатский способ производства, о котором сейчас часто говорят. Азиатский способ производства – это «вторая спираль» «социоэволюции», о которой мы говорили на примере двух спиралей ДНК. Наличие еврокультуры и восточной культуры и их попеременное включение в истории является очень важным механизмом обеспечения непрерывности в социоэволюции. Можно отметить, что в фазе декаданса, особенно в низменном, резко повышается интерес к восточной культуре. Этим самым обнаруживаются и ее корни. Декадансы личностны, а восточные религии демонстрируют именно личностный, внеобщественный способ сообщения с мирозданием через медитирование. Для такого способа нужна изоляция, преемственность культуры в микрогруппах, замкнутая кастовая система общественного устройства. Тогда способ производства вообще вторичен: производство азиатского типа удовлетворяет минимальные жизненные потребности, а распределение по иерархии дает возможность накапливать невиданную роскошь в вершине треугольника власти.

Наряду с достоинствами есть и недостатки. У такой культуры тормозится развитие рационального способа отражения, тяготеющего к двоичности. Она не прагматична в европейском понимании, великие прозрения ее философов внелогичны и облечены в форму иносказания, в своеобразное искусство. Даже сам способ фиксации не с помощью абстрактных букв, а с помощью понятий-иероглифов тормозит развитие мозга в некотором равновес-

ном состоянии между рациональным и чувственным. С этим феноменом столкнулись европеизировавшиеся японцы: сам способ письма не способствует порождению аналитиков, их приходится экспортировать, покупать чужие идеи или патенты. Муравьиная, имперская, кастовая основа психологии антидемократична по сути: сильно общество как целое, но ценность личности в этом обществе иная, чем в Европе и Америке. Это скорее термитник с его завершенной и не развивающейся структурой.

Восточное пространственное искусство резко отличается от европейского – это своя, по большей мере неизвестная нам история искусства. Ее особенность в каноничности, развитии не вширь, а вглубь, ее формальные средства не преодолевают плоскости в графике и не знают линейной перспективы. Эта культура без живописи в нашем европейском понимании. Объяснять ее циклы тоже можно, и они имеют свои закономерности, но мы обратимся только к европейской истории искусств.

Но и европейская ветка культуры ограничена. Наоборот, она мало чувствительна к иррациональному, внелогичному. В ее центре стоит деятельная и прагматичная личность. Способы ее общения с богом (за которым всегда стоит общество) тоже противоположны. Морфологически активная, эта культура внутренне ограничена и в моменты кризисов она всегда смотрит на Восток. В самых ранних этапах, о которых мы и будем говорить, еще не произошло разделения двух культур. Они синкретичны, и ядро, где зарождались идеи, только образуется.

Преимущество ранних культур для исследования тенденций

Есть и еще одна особенность, которая делает привлекательным обращение именно к ранним периодам: любая тенденция проявлена там наиболее явно, незамутненно и последовательно. Хотя уже в искусстве Египта синтезируются многие разнородные и разнонаправленные культуры, отчетливая тяга к сильной обособленности и длительный характер развития этой культуры дают возможность прослеживать необходимые качества этой культуры.

То же касается и Греции, хотя уже ко времени Рима мы сталкиваемся со сложнейшим переплетением культур.

Периодически, в ходе анализа исторического материала, мы будем уточнять ведущие тенденции и периоды. Предлагаемая здесь периодизация истории не является ни окончательной, ни доказанной: перед вами скорее эскиз, сделанный для данного исследования. Но здесь можно найти ряд новых подходов к периодизации, основанием для которых служит совокупность наших эстетических индикаторов. Иногда затруднительно ответить на вопрос о начале или конце культуры, зато видна ее классическая часть, иногда наоборот, тогда, экстраполируя тенденции в одну и другую стороны, мы получаем нужный результат. Не все выделенные индикаторы образных систем используются нами одинаково, это зависит от разнообразия самих культур и от трактовки в источниках тех или иных произведений.

2. Динамика многоуровневых образных систем

История искусств как совокупность проекций

2.1. Первобытное искусство

Периодизация цикла первобытного менталитета

Волна первобытно-общинного строя самая длинная в истории человечества. Достоверных данных ни об истории в целом, ни об истории искусств этого периода нет. В то же время в литературе достаточно определенно выделены ее фазы.

Первые признаки возникновения человека связаны с появлением гоминидов. Эволюционные линии человека и человекообразных обезьян расходятся 5-8 млн. лет назад. Прямохождение, освободившее руки датируется временем от 3,8 до 4 млн. лет назад. Но гоминиды – еще не люди. Вероятный период существования человека прямоходящего примерно от 1,6 млн. до 200 тыс лет назад. Возраст самых ранних орудий труда – 2,5 млн. лет назад. Примерно 2 млн. лет назад ранние люди уже собирались группами на стоянках.

Превращение в современного человека происходит 300 тыс. лет назад. Генетические исследования позволили установить, что наш подвид человека возникает 200 тыс лет назад. Происхождение самого вида современного человека относят к дате в 100 тыс. лет назад, а возникает современный человек 40 тыс. лет назад. В промежутке 200-40 тыс. лет назад климат определялся волнами похолоданий, которые чередовались с потеплениями. Интересующий нас камень (литос) доминирует в человеческой технике в промежутке между 2,5 млн. до 5 тыс. лет назад. Это самые ранние предпосылки для становления социальности и возникновения человека, согласно Д. Ламберту («Доисторический человек. Кембриджского путеводитель»). Русский искусствовед нашего времени Л. Любимов пишет, что человеческому роду около миллиона лет.

В большой периодизации истории традиционно выделяются три условных «века»: каменный, бронзовый и железный. Первобытное общество захватывает каменный век и приближается к бронзовому в момент овладения медью. Интересующий нас «каменный» цикл делится на три эпохи, три внутренних цикла: палеолит (палео – древний, литос – камень), мезолит (средний камень), неолит (новый камень). Иногда неолит завершают фазой энеолита – эпохи появления меди в орудиях труда. Это переходная культура, какие еще будут встречаться на стыках формаций и удивлять нас своими достижениями. Назовем такие культуры стыковочными или бамперными.

Больше всего историкам известно о поздних и средних этапах, сложнее всего датировать первый этап. Мы можем применить метод обратной реконструкции, принимая гипотезу, что целое нам известно как закон конической спирали с постоянным шагом. Возникновение мезолита относят к сроку 10 тыс. лет назад. Достоверная длительность мезолита – около шести тысячелетий. Неолит без энеолита насчитывает 2,5 тысячелетия. Соотношение между ними с учетом разброса данных разных исследователей будет равно 2,7. Тогда длительность первого периода, то есть палеолитического в целом должна быть равна 16,2 тысячелетий. И начало всего первобытного цикла приходит-

ся на 30 тысячелетий назад. Средину палеолита Л. Любимов относит к точке в 52 тыс. лет назад, что достаточно сильно расходится с данными кембриджского исследователя. Между тем, называя цифру в «30 тыс. лет назад», мы говорим не о возникновении цивилизации, а о первых проявлениях в искусстве, в этом случае данные сходятся.

В отличие от нашей постоянной троичной методологии, традиционные историки различают далее не троичность, а двоичность уровней: верхний или ранний, нижний или поздний, скажем неолит. Это не так уж существенно, но существенно, что именно на переходе верхнего и нижнего лучше всего проявляется качество эпохи, т. е. это в нашей терминологии «классика» эпохи. Но мы можем рассмотреть отдельные культуры, а здесь обнаруживается, что троичность хорошо соотносится со временем существования этих культур.

В итоге в цикле первобытной ментальности (каменного века) мы можем выделить три крупных цикла (эпохи), а в каждой эпохе по три ведущих культуры, три малых цикла. Эпохи мы связываем с выделенными ранее эстетическими категориями трагического, прекрасного, низменного: палеолит - трагическое, мезолит - прекрасное, неолит - низменное. Культуры внутри эпох мы связываем со стилями: архаика, классика, декаданс. Уточнения этой связи и аргументацию мы приводим ниже. Итого на последнем уровне мы будем иметь девять циклов, девять определяющих культур первобытного общества.

Весь цикл первобытного сообщества изображен на рисунке. Наша задача – дать наиболее общие закономерности этой фрагментарно познанной истории. Мы сделаем это путем разворачивания нашей методологии на конкретном историческом материале, расставляя смысловые акценты.

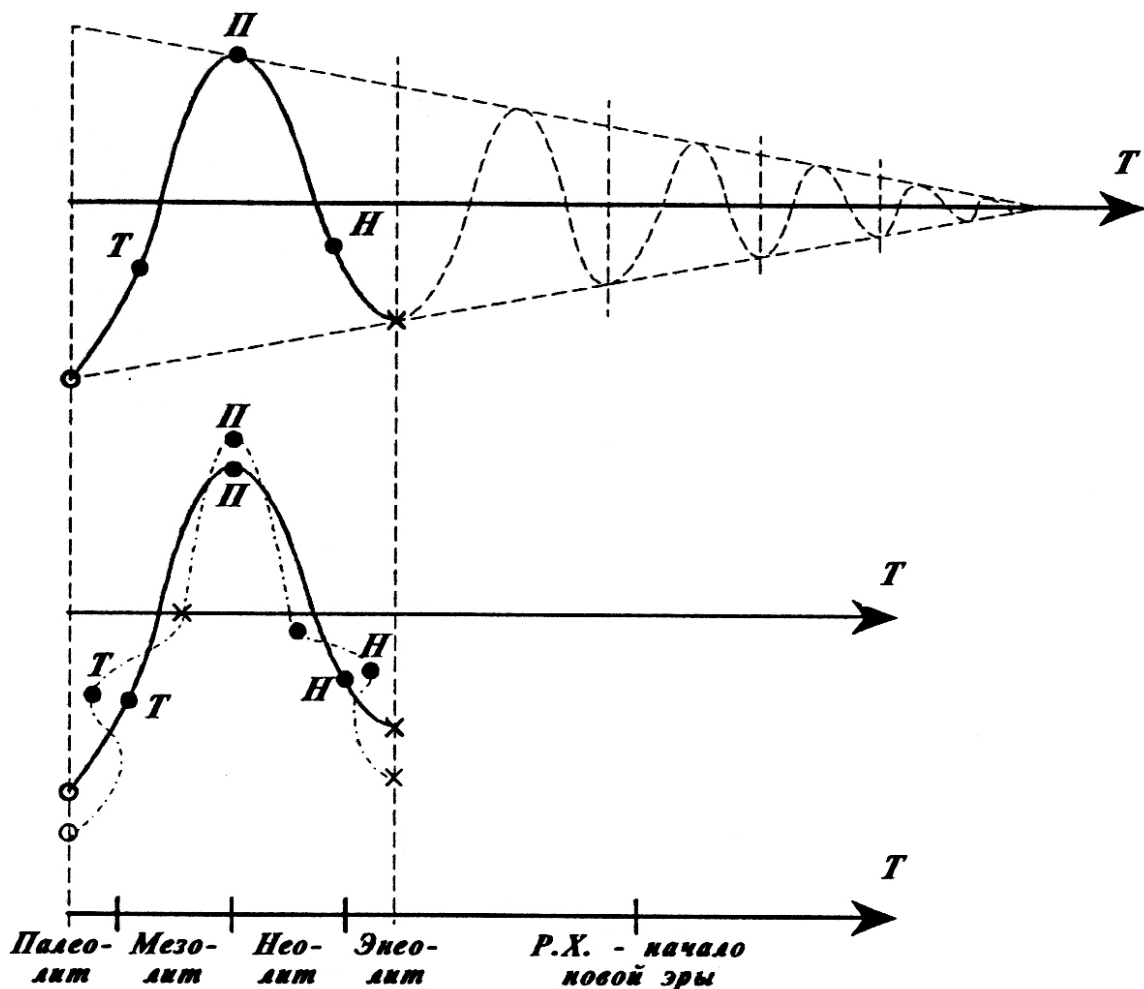


Рис. 53. Цикл первобытного менталитета.

Синкретизм

Практически все исследования подтверждают тезис о синкретичности (нерасчлененности) жизни и деятельности людей этого времени. С наших позиций синкретичность означает невыделенность теоретического, эстетического и утилитарного начал. Если говорить о числовой логике, то перед нами единица: мир един и человек в нем не выделяет себя. Все – первобытный универсум.

Сознание первобытного человека, выразившееся уже в палеолите, не выделяло себя из природы. Нам, теперешним, уже сложно осознать эту неотделенность, но все еще живущее мифологическое сознание, зародившееся именно тогда, помогает нам в этом. Общие для всех представления, родовой образ мышления – это повторяется во всех архаиках всех времен. Поэтому

архаики мифологичны, просты, контрастны (не дифференцированы, значит и лишены индивидуального). Сущее для такого сознания почти и есть должное. Между естественным и сверхъестественным нет грани, человек наделяет душой и растения, и животных, и даже неживую природу. Отсюда общие предки – тотемы (животные и растения), вера в наличие у них души (анимизм).

Проективная функция магии

Первобытная магия стала значительным шагом в развитии социума. Суть ее проективности в попытке изменения естественного хода событий при помощи заклинаний в нужном для себя направлении. У заклинания есть целевая функция и есть проект результата. Человек и себя воспринимает как животного: ему жизненно важно наделить себя силой, ловкостью, хитростью, быстротой, неуязвимостью. Это уже олицетворенный мир, но раннее мифологическое олицетворение не различает отдельно животное и отдельно человека.

В этом смысле первобытное изображение имеет четко выраженную магическую функцию: изображение есть двойник тела и души животного. В последующей египетской культуре эти качества двойника переносятся на скульптуру человека. Овладение оболочкой и изображением есть одновременно и овладение душой животного. Синкретизм делает первобытное изображение всего лишь частью магических ритуалов.

Первые шаги искусства

Неверно было бы связывать образование культуры только с переходом к оседлому образу жизни, развитая культура существовала как синкретизм и у собирателей и в кочевых племенах и родах. Привязанность первобытного искусства к утилитарному объективна и объектна: познается мера предмета по отношению к мере человеческого рода. В цикле всего первобытного искусства явно видно как интерес художников перемещается от природных

объектов к человеку: здесь и просматривается работа пары «репрезентация – интонирование».

Первые из известных «произведений» первобытного искусства почти не были «художественными»: это обычные имитации зверей, созданные из их останков. Овладение этой моделью зверя сопровождалось всем комплексом деятельностей того времени: от заклинаний (нерасчлененное раннее театрическое) до простой тренировки, где модель использовалась как мишень. Но вот что важно: такое «оперирование» с натуральными моделями тренирует способность к опережающему отражению. Здесь много сходного с той игрой-тренировкой, которая свойственна высшим животным. По выражению Н. Винера, наилучшей моделью кошки будет кошка. Что может лучше всего репрезентировать, заменить зверя? Сам зверь, хотя бы и мертвый. И эти первые модели были репрезентативны, если так можно выразиться, в кубе.

Контур

Со временем эти модели начинают усложняться. Обведенный на некоторой поверхности контур зверя – это уже не скульптурная, а графическая модель, замещающая зверя. Затем из единичных изображений сложилась группа, стадо. В общем изображении стада выделялось животное, которое хотели убить. Этот первый акт замещения, появления двойника, был колоссальным шагом вперед к человеку мыслящему. Контур-искусственное образование, первый знак-образ в истории человечества.

Первоначальная линейность изобразительного языка первобытного искусства базируется на рациональности, линейное и линейно-контурное по сути более сложно, чем тональное, хотя и проще по приему. Практически никто не отметил этого противоестественного положения дел, но странности в этом нет. И первобытное искусство подчинено закону обратного движения социального времени. Если мы возвратимся к нашим построениям, то цикл первобытного искусства подчинен закону движения от социального (рационального) к индивидуальному (чувственному). Это социальное еще едва стано-

вится в форме стада, племени, рода, но говорит оно уже своим формальным языком. Почему социальное линейно и рационально? Потому, что социальный опыт есть общий опыт, знание (даже в его синкретичной форме), а для знания нужна минимизация стимула.

Наблюдательность, сестра опыта, позволяла точно передавать анатомические особенности: в их точности много копийного. Так контурное изображение может дополняться рельефом выпуклостей прямо на скале, затем рельеф моделируется и тоном. Наиболее убедительно это положение доказывает так называемый «рентгеновский стиль», когда внутри контура рисуются все известные внутренние органы животного или человека. Рационализм контурного видения в том, что художник рисует вовсе не то, что видит, а то, что знает. А знание принадлежит не ему, а всем.

Силуэт. Пятно

Следующим шагом было силуэтное видение, наибольший расцвет которого был в рамках доклассовых культур на территории теперешних Греции, Швеции, и Испании. Заполнение первоначального обведенного контура тоном и образование силуэта – пятна – выло вторым открытием первобытного искусства. Итак, в качестве первого изобразительного средства начинает работать линия. Вторым начал работать тон, отделивший фигуру от фона. Здесь срабатывает контраст без нюанса, как и положено в архаике, в начале цикла. Когда фигура отличена от фона, возникает одноцветная тональная «живопись».

В тоне свет отличается от тьмы: белое, черное, или, точнее, темное-светлое. Конфликт света и тьмы, их столкновение осознавалось как красное. Красное означало цвет вообще, хотя три первоначальных цветовых понятия позже выделились и вербально. До сих пор в ряде племен Южной Африки троичность терминов сохранена в языке, черно-бело-красное характерно для недифференцированного восприятия мира и во всех позднейших архаиках. Но уже тональный контраст говорит о переходе к новой логике числа: свет и

тьма, фигура и фон есть первобытная диалектика. В дуально-родовой организации племен она оформилась в организационный принцип.

Одноцветная живопись первобытных художников развивается далее в сторону усложнения и приобретает линейно-силуэтный характер.

Феномен орнамента

Во всем первобытном цикле движение идет от простой репрезентации к стилизации и далее к схематизации. В этом процессе претерпевает ряд изменений знак-образ. Изобразительный знак изначально синкретичен, в нем есть и образный смысл и некая рациональность, фиксация познанных закономерностей. В конце цикла знаки разводятся на образные и логические. Ведущую роль в этом разделении сыграл орнамент.

Очень долго орнамент на разных поверхностях (камень, дерево и керамика) схватывает и образ и символ в одном изображении, он полииерографичен. Увеличение удельного веса охоты и уменьшение удельного веса собирательства в жизни первобытных племен знаменует собой вступление этого общества в новую фазу. Это заметно в переходе от геометризма охотничьих орнаментов к природным сложным линиям в орнаменте оседлых родов и племен. Чаще всего первоначальные орнаментальные конструкции имели функционально-сохранную основу, они удерживали важный опыт. Так, обвязка закрепилась как знак в нарезке; плетение сохранилось в переплетных орнаментах; спираль свидетельствует о спирально-жгутовой технике. Нужная функция сохранилась как знак, но постепенно его первооснова уходила, а знак оставался, пока не приобрел декоративные свойства. За этими древними знаками с забытым смыслом очень долго сохранялись магические свойства. Искусство выступает как память, если угодно – как первобытная наука. Шифрование функционально важного в знаках породило затем эзотерические символы. Но расшифровать в них прошлое знание невозможно. В истории искусств есть такой всеобщий закон: бывшие в начале содержательным в конце становятся формально значимым, бывшее тектоничное становится де-

коративным. В этом вся история орнамента, от которого пошла затем письменность. Мы можем вкладывать в древние символы сколько угодно современных смыслов, и чем эти знаки абстрактнее, тем легче эта мнимая «эзотерическая дешифровка».

Проявление этой же закономерности есть в рамках любой культуры, но в некоторых она проиллюстрирована лучше всего. Некоторые формы в позднем периоде культуры бушменов удивительно современны, вплоть до схожести с изображениями пришельцев в уфологии.

С этой позиции феномен орнамента двояк: он и декоративен в конце первобытного цикла и несет в себе зачаток перехода к знаковой форме более сложного качества – к письменности. Но сам он не есть письменность, хотя первые орнаменты, как мы говорили, есть способ сохранения группового опыта. Сверхсложная структура арабесок в этом смысле довела это начало до предела: для нас арабеска привлекательна орнаментальной прихотливостью, знатоки же способны увидеть целую систему мироздания за пререплетением прихотливых линий. Вышедший из поля актуальной культуры предмет становится формальным, в этом основа «ретро»-стилей. Ретро всегда формально и эклектично играет с тем, что ранее было содержательным.

Дальнейшая эволюция видения. От орнамента к письменности.

Линейно-контурная интенциональная перспектива отражает важность изображаемого объекта в системе человек-мир: стрела важнее всего, потому и больше. Здесь нет эмоций и нет символов: это опыт, фиксируемый в изображении. Если возникает ряд однотипных объектов, то видно стремление нарисовать всех одинаково. Затем этих «всех» замещают на немногих: за немногим все подразумеваются. В последующем и эта логика продолжится: «все-много-немного» сводится в один знак. В клинописи один знак замещает «всех».

Это интересный момент развития первобытной культуры: во всех культурах это идет одинаково по качеству, разное по форме. Например, у египтян

ведущей стала развитая линейно-контурная основа. В восточных культурах работает пятно, силуэт так и остается в них основой знаков-иероглифов. Пятно есть более развитая система силуэтного мышления, видения. Силуэтное видение создает метод параллельной перспективы, проективный метод. Проективность раскрывает соразмерность предметов в изображении.

Забежим вперед: для сравнения, на греческих вазах уже сочетаются два принципа видения. Пятно дополнено линейно-контурным изображением. Культуры с наличием только одного из этих типов видения всегда или более ранние, или менее развитые. Первоначальное контурное видение идет, очевидно, от охоты, от перемещения предметов охоты: наблюдается только внешняя граница предмета, означаемая контуром. Причем в репрезентативном изображении – только существенные признаки: пол животного и характер его движения. У оседлых художников в позднем палеолите изображение линейно-контурное, обогащенное линейными характеристиками в пределах контура. Контур при этом обобщается, что приводит к рядам, к орнаменту и несколько де-индивидуализирует животное, но уровень общности здесь выше: животное в ряду уже есть животное вообще. Ту же эволюцию переживает изображение человека. В конечном итоге изображения «людей» лишаются каких бы то ни было признаков индивидуальности. Зато этим фигурам, лишенным индивидуальности противопоставляется устрашающая маска жреца. Она и расположена отдельно от ряда. Рождаются новые смыслы нового общества.

Содержание усложняется, ибо в параллельной перспективе вводится уровень, на котором стоит ритмический ряд, своего рода первобытный горизонт. Эта линия для постановки на нее фигур уже содержит в себе основное начало письменности – линейность. Все виды логической информации линейны: буквы мы ставим в строчки, магнитофонную ленту имеем как линию, музыку навиваем на спираль пластинки, строки есть даже в телевизоре.

Линейность расположения объектов изображения открывает ритм и пропорции, что отразилось в архитектурных конструкциях (стойка-балка и ее

повтор). Связь все усложняющихся ритмических рядов вскрывает архитектуру пластических искусств, но это происходит уже позднее. Архитектоничность связана и с числом, универсальные композиционные ключи в виде канонов пропорций начинают работать сразу же по разложению первобытно-общинного строя, но сложились где-то в его конце.

Важно подчеркнуть, что при всей сложности разработки плоскости видение остается в ее рамках. Объем и пространство не будут освоены еще долго. Только в силуэтно-линейном восприятии есть начала трехмерности, третьего измерения и происходит это в древней Греции.

Единственное, чего не достигло первобытное искусство – это композиции на плоскости. Привычной для нас плоскости картины просто не существовало. Композиция в плоскости – это рама, рама как бы сжимает, ограничивает, напрягает изобразительное поле. А первобытная живопись иногда пишется наново прямо поверх старых изображений или как угодно рядом, без учета возникающих связей. Целого, отношения частей нет, оно не осознается. Это тоже свидетельство преобладающего значения репрезентации – изображение должно представить изображаемый объект, и все. Минимум средств и максимум результата. Точно так же, постижение прямой линии и замкнутого пространства как самостоятельного относится к завоеваниям позднейших культур, в первобытной мы этого не найдем. Но если говорить о «раме», то ею на самом деле являлся контур, ограничивающий изображение зверя или человека. Внутри этого контура соотношение частей и удержание целого достигалось.

Работа пары «репрезентация-интонирование»

Во всей совокупности первобытных культур заметно движение от зверя к человеку, от репрезентации (один зверь; много зверей; стадо – очень детально, а рядом человек-схема) к интонированию (целые сюжеты в живописи бушменов). Репрезентировалось всегда самое важное. Например, детородные признаки времен матриархата у «первобытных Венер». То, что мы можем

воспринимать как интонированное в первобытном искусстве, таковым не было. Художник не отделил еще себя от всех, выражением себя он заниматься не смог бы, даже если бы очень захотел. Мы принимаем развитую форму изображения со сложной структурой целого за интонирование. Это примерно правильно.

Движение от рационального к чувственному, от репрезентации к мере человека (которую задает развитость общества, границы возможного, индивидуального в культуре), от нерасчлененно-синкретичного к дифференцированному, от конструктивного к декоративному – все это просматривается на большом цикле первобытного искусства весьма явно: достаточно поставить в один ряд культуры и их произведения.

Палеолит

Палеолит несет на себе мощное влияние категории трагического. Человек только становится. Выжить он может только в стаде. Подчинение себя обществу безусловно.

Длительность палеолита – от 2 млн. до 14 тыс. лет назад. Переход между верхним и нижним (классика) палеолитом приходится на 41 тыс. лет назад. Цикл просто громадный и асимметрия в нем чудовищна. Три внутренних цикла палеолита мы охарактеризуем при помощи так называемых «культур»: Ориньяк, Солютре, Мадлен. Их очень много, например, упоминаемая ниже ашельская культура, но три эти самые характерные.

Что важно для нас: никакого искусства в его первичном виде, в проявленности, в верхнем палеолите мы не обнаружим. Исследователи вводят гипотезу употребления огня как искусственного именно в ашельскую культуру. Во времена похолодания появляется первый толчок извне и беспечная цивилизация собирателей начинает шевелиться – строить свою деятельность на иной коллективной основе. Осваиваются пещеры, появилась одежда, от собирательства совершился переход к охоте. В ашельской культуре едва появились необработанные ручные рубила. То есть нижний палеолит не имеет

ни социальных, ни орудийных (чем делать) зачатков искусства. Коммуникация, язык, первоначальные оттиски рук, обведенных в круге встречаются именно на гранях верхнего и нижнего палеолита. Это и есть начало самого первого цикла возникающего искусства.

Можно провести такое соответствие культур и стилей: Ориньяк – архаика, Солютре – классика, Мадлен – декаданс палеолитического (трагического цикла первобытного менталитета) как целого. По данным Л. Любимова, длительность их укладывается в такие сроки:

Ориньяк – 40-35 тыс. лет назад

Солютре – 35-25 тыс. лет назад.

Мадлен – 25-12 тыс лет назад.

На палеолит приходится вюрмское оледенение, связанное с резким похолоданием, совершенствование орудий труда, это по сути и были первые орудия как таковые: составные, легкие, дифференцированные. Начинают использоваться не только камни, но кости и рога – то есть более легкий для обработки материал. Наконец, возникает род: это первая социальность, о которой стоит говорить всерьез. При наличии 150 человек уже появляется возможность распределения труда, именно здесь и маячат контуры первого художника.

Это период матриархата со всеми его особенностями. Роду нужно выжить, а жили 30-40 лет в лучшем случае. Вот почему в искусстве преобладают могучие «первобытные венеры». Вспомним в их признаки: приближенность к квадрату пропорций, репрезентация детородных признаков, животное начало. В позднем палеолите возникает союз родов: дуально-родовая организация, где важную роль играет межродовой брак, позволивший избавиться от кровосмешения.

По свидетельству историков искусств на культуру Мадлен (декаданс палеолита) попадает наивысший расцвет палеолитического искусства. Как всегда декадансы – самые продуктивные и формально богатые эпохи. Вообще-то вопросы периодизации этих культур и эпох очень неустойчивы: на

разных регионах разброс составляет от 2 до 5 веков. Но характерно, что все исследователи отмечают общий грандиозный пафос палеолитического искусства. Искусства под знаком категории трагического.

Мезолит

Мезолит длится около шести веков по данным большинства исследователей (но 12-8 тыс. лет назад по Л. Любимову, который отмечает очень большой разброс в датах). Мы связали его с гомеостатической категорией прекрасного. Проверим, проявляется ли в его искусстве соотношение гармонии рода и его единицы, в пропорциях – отношение близкое к золотому сечению, в геометрии – соотношение геометрически-рациональных и природных линий. В мезолите зарождается искусство многофигурной композиции, в котором человек, а не зверь играет главную роль. Но равновесие этих двух главных героев первобытного искусства здесь налицо.

Мезолитический образ жизни резко меняется в связи с таяниями ледников, обилием воды (рыболовство), появлением лесов иного типа с быстроногими и иногда не стадными животными. Бумеранг, лук и стрелы, микролитическая техника – все это значительный шаг в совершенствовании орудий. Происходит одомашнивание животных, появляются зачатки земледелия. Люди перешли из пещер в шалаши и землянки, грандиозные палеолитические росписи на стенах пещер исчезают. По характеру эта эпоха все же была присваивающей, хотя охотились уже совершенными орудиями и с использованием собак, а рыбу ловили почти современными сетями и крючками. Дифференцировался и род: перед нами развитая родо-племенная организация, где племя уже обладало некоторой самостоятельностью (соотношение общего и особенного). Естественное разделение труда стало четко выраженным. Равноправно положение как мужчин, так и женщин (гомеостатическая фаза полового диморфизма). Возрастное разделение обязанностей закрепило за стариками функцию хранителей родовой памяти, блюстителей обычаев.

Наиболее характерны для искусства мезолита охотничьи сюжеты, которые имеют сложную (классическую) композицию. Происходит обобщение и усложнение языка изображений: чтобы изобразить стадо оленей, охотник рисовал на переднем плане оленя, а дальше – только рога. Этот принцип «оверлепинга» (наложения), когда изображения «за» первым планом частичны, закрыты этим первым планом, говорят о возникновении примитивных понятий о перспективе. Оверлепинг есть самый простой ее вид. Возникает и изображение невидимых предметов (рыбы под водой), художник знает, что они есть и рисует их отнюдь не с натуры: это зачатки интонирования и пережитки «рентгеновского стиля», это средняя фаза, где интонирование сливается с репрезентацией. Возникший в мадленскую эпоху танец становится устойчивым присутствующим во всех ритуалах синкретичного искусства, он связан с песней и инструментальной музыкой, для него делаются маски и макеты – скульптуры зверей и духов. Через фольклор осмысливается прошлое (легенды), настоящее (сказки, песни, загадки, пословицы). Через магию работают с будущим.

Памятники живописи этого времени рассеяны на больших территориях. В популярном искусствоведении мезолит как-то обходят, сливая воедино живопись мезолита и неолита. Между тем, здесь есть различия и тонкие и существенные. Наш метод предлагает различать их хотя бы по степени динамики и изящества пропорций. Мезолитическая живопись пропорционально близка к золотому сечению – это уже не квадрат, но еще не вытянутые изящные тела. Едва появляется динамика и экспрессия – происходит переход от классики к бароккальности и затем декадансу. Наконец, такой признак, как многоцветие первобытной живописи – признак развитого искусства, позволяет точно отнести такие произведения к неолиту.

Неолит

Неолит мы соотносим с категорией «низменного». Скажем проще: самоотделение человека от рода-племени, которое он уже может проявлять,

наблюдается в произведениях искусства. Проявляется интерес к одиночному, единственному человеку и его жизни. Неолит обнаруживает себя везде, где мы видим образцы изысканного, изящного в искусстве первобытного общества и где это изысканное – человек.

Климат, флора и фауна уже вполне современные. От присвоения люди переходят к производящим техникам: керамика, ткачество, шлифовка и заточка камней, возникает почти современный топор. Развитие керамики трудно переоценить – она дала возможность работать с очень пластичной глиной, через нее стало легко передавать эстетические и даже идеологические и мировоззренческие идеи (академик Рыбаков Б. А.). Керамика могла появиться только у оседлых племен, транспортировке она поддается плохо, зато само гончарство укрепило оседлость. Примитивное земледелие постепенно завоевывало свои права, но лошадь еще не приручили. В этом эпохальном завоевании впервые зазвучали и нотки экологического кризиса: землю выжигали и, истощив, покидали. Некоторые исследователи связывают с такой варварской деятельностью возникновение пустынь на месте цветущих некогда культур. Строили сырцовые прямоугольные дома, стены их были украшены живописью. Найдено множество небольших женских статуэток: как во всякой категории низменного, главенствует образ женщины. Появились костяные ювелирные изделия, которые вообще имеют свойство расцветать в эпохи низменного. Ни земледелие, ни скотоводство не являются основными занятиями: они равноправны как способы добывания пищи. В свайных постройках по берегам обнаружена первая деревянная мебель: скамьи, столы, сундуки.

В неолите общество укрупняется: появились фратрии (братства) и племена, затем союзы племен. Некоторые ученые резонно утверждают, что человечество делает шаги вперед не в силу саморазвития техники, а только в силу внешних причин: оледенение подтолкнуло развитие орудий и родовой организации, увеличение плотности населения и возникновение территориальных границ подтолкнуло к более продуктивному земледелию и оседлости.

Хотя пищи при охоте и собирательстве этим сообществам хватало с избытком, они даже не запасались ею впрок. Фратриальное деление с племенной организацией – это то, что застали европейцы при завоевании Америки на севере, например у ирокезов. Во времена войн одноименные фратрии не брались в рабство, взаимопомощь проявлялась и в хозяйственной кооперации. Ирокезовская федерация племен, что скорее исключение, чем правило, составляла уже до 20 тыс. чел. Семья была парной, с личным имуществом каждого, но не с отдельным хозяйством. Первобытная демократия проявлялась в участии каждого в управлении на общем собрании всех взрослых членов рода. На нем же избирали вождя и эта должность не была наследственной. Вожди считались с мнением совета, состоявшего из старейшин и руководителей домохозяйств. Совет выносил решение, хотя в прениях могли участвовать все. Эта демократия не давала правителям привилегий, основой первоначальной «юриспруденции» были вековые обычаи. Но уже то, что род и племя были замкнутыми, и территориально, и культурно было значительным шагом вперед: всякая локализация как бы поднимает «давление пара» в культуре, интенсифицирует труд, ведет к самоосознанию личности в группе. Войны были, но редко за территорию, военнопленных не порабощали, а убивали (иногда с поеданием), но могли и усыновить – ввести в род. В этом «было величие родового строя, но вместе с тем и его ограниченность».

Неолит развивает искусство орнамента, как на глине, так и на кости, на мягких минералах, на дереве. Трипольские сосуды, хранящиеся в Эрмитаже, показывают уже очень сложные по форме и по орнаментальному разнообразию композиции. В Африке, в восточной Испании и во многих частях нашей страны найдены целые скопления неолитических петроглифов: выбитых или выцарапанных наскальных изображений. Обобщение, стилизация, динамика движения – эти черты свойственны практически всем этим памятникам. В одноцветных африканских циклах сцены загона и охоты композиционно усложнены до ощущения вихря движения, пропорции фигур изящны и вытянуты.

Самый известный и характерный пример декаданса низменного первобытной культуры: изображение женщины, собирающей мед. Это изображение найдено в Аране на востоке Испании. Оно передает удлиненное, юное, изысканное существо, сам способ передачи – плавными линиями, силуэтно-стью головы и высокого сосуда говорит нам о декадансе. Композиция уже декоративна, как и должно быть, здесь не репрезентация, как в первобытных венерах, а интонирование, индивидуализация образа. Декоративность открывает почти орнаментальный ритм в изображениях стилизованных фигур.

В северной Африке (Тассили-Аджер) перед нами предстает искусство многоцветное, фантастическое и загадочное. Здесь легки и проработаны фигуры, окутанные в сложные полупрозрачные одежды, многообразны композиции и сложны приемы детализировки фигур людей, могучие быки контрастируют с изящными антилопами. Все наполнено легкостью и фантазией, много магии. Элементы развитого декаданса неолитической эпохи прослеживаются и в живописи бушменов (Южная Африка). Бушмены владели многоцветием и уже делали эскизы к своим изображениям.

Как и положено, в декадансе (уменьшение масштаба), развивается ювелирное и декоративно-прикладное искусство. Оно буквально цветет на керамике, оружии, домашней утвари. Да и возможностей для его проявления теперь больше: украшаются и здания, и одежда, и индивидуальные предметы. Уже колеблется его прикладное и станковое употребление: скульптуры зачастую украшают жилище, хотя еще носят магический характер, живопись ценится, и в ней совершенствуется несколько художников – уже не для ритуалов. Музыкальных инструментов становится много, и они дифференцируются и совершенствуются как отдельные, даже для личного использования. К концу родового строя появляется пиктография – зачаточная форма письменности. Условные рисунки на коже, коре, дереве, кости предшествуют иероглифическому письму.

Энеолит

Эта «бамперная культура» первобытного общества насчитывает не так уж много – около десяти веков.

Энеолит дает изобретение выплавки меди, гончарного круга, колесного транспорта, кирпича-сырца, оросительных систем. Ни медь, ни бронза камня полностью не вытеснили. Но орудия получились более совершенными. Выросла производительность труда. Появилась тягловая сила: ослы, быки, затем лошади. Огородные культуры уступали место зерновым. Наконец, произошло первое разделение труда – «отделение охоты от земледелия». Специализация создала излишки продуктов. Прибавочный продукт пошел на обмен. Между родом и семьями начались конфликты на базе частной собственности, которые разрешались бурно. Но земля еще долго была общей. Это сдерживало рост новой формации. Индивидуализация производства и обмена (признак маячащей категории безобразного) положила начало частной собственности. А ей уже нужна была рабочая сила. Военнопленных стали обращать в рабов. Но это патриархальное рабство пока работало на личное семейное потребление.

Применение рабов в домашнем хозяйстве и женщину сделало близкой к рабу, она утрачивает свою ведущую роль, возникает патриархат. Женщин отстранили от власти и стали покупать жен. Наследование детьми по линии отца заложило основы права собственности. Жена стала придатком мужа, ее убивали для захоронения рядом с мужем. Мужская власть привела к появлению родовой верхушки, где ранги распределялись по богатству. Теперь путь к власти лежал через накопление. Мужская тенденция явно говорит нам о переходе к новой фазе, к новому строю. И так будет всегда: начало всегда мужское, последняя фаза всегда женственная. Это касается как героев времени, так и общей окрашенности менталитета.

Энеолитическая фаза демонстрирует нам бамперную или переходную форму культуры, в которой есть все предыдущее и моделируются все элементы будущего. К этой эпохе относится множество загадок, например, ис-

чезнувшая Атлантида, некоторые таинственно растворившиеся цивилизации в других частях света. Это неудивительно: бамперные цивилизации всегда непонятны, загадочны и имеют свойство опережать развитие цикла наступающей новой ментальной формации, но неустойчивы и с неясной тенденцией.

Примером такого рода переходной культуры явились скифы: цивилизация, исчезнувшая таинственно. Это была уже военная демократия, сочетавшая скотоводство с охотой. Они жили яркой насыщенной жизнью, таково же было и их искусство. Передвижения дали возможность им выразиться только в декоративно-прикладном искусстве. Но в нем есть все: и элементы новой звериной архаики с признаками монументальности, и хорошо развитый декаданс – доведенные до блеска детали. Это напряженное и очень наблюдательное искусство, иногда доводящее металл до состояния кружев как в налобниках для коней, так и в ювелирных украшениях женщин.

Спиральные кружева узоров встречаются и в Латенской культуре, очень напоминающей скифов. Но предел изысканного декаданса этого периода мы видим в грифоне с головой оленя из Пазынского кургана на Алтае. Вечная мерзлота сохранила даже тонкие материалы – кожаные аппликации и деревянных лебедей. Они могли бы украсить даже жилище конца прошлого века, настолько стилистически близки все декадансы.

На закате родового строя стилизация, обобщенность и разработанность деталей достигает апогея, как, например, у скифов. Декоративность этого искусства не размельчена, оно остается и в малых проявлениях монументальным по сути. Точно так же найденные в Алжире следы исчезнувшей первобытной культуры бушменов демонстрируют движение от первичной монументальности (архаика) к фантастической текучести и изысканности форм (декаданс).

Декадансы родового строя оставили нам ряд громадных архитектурных сооружений: дольмены, крохмели, менриры – это все сооружения из огромных камней, смысл которых утрачен. Но важно само это явление, которое

потом повторится и в древнеегипетском, и в древнегреческом, и в древнеримском декадансе – внезапный гигантизм построек как самоценность. Человек вроде бы утверждает себя и свою силу, но делает это в момент кризиса общества. Но вот что интересно: точно так же поступает и природа в эволюции живых видов: гибели вида предшествует гигантизм особей. С. Лем отметил, что мы можем наблюдать это и в технике: перед тем, как паровозы сошли с исторической арены, вдруг стали появляться настоящие паровозы-гиганты, то же было с дирижаблями. Таков эволюционный закон, независимо от того, какая это эволюция.

2.2. Искусство античной («рабовладельческой») формации

Мы уже не раз говорили о том, что история искусств образуется из непрерывного ряда произведений. Надо еще раз уточнить, что непрерывность связана с лидерством той или иной культуры в истории, что схватывается понятием «пассионарности», трактуемой нами расширительно. Важна именно смена мировоззрения. Мировоззрение может совпадать, а может и двигаться относительно независимо от иных формационных процессов. Но образование общественных институтов, способ организации общества для нас достаточно важен: тот или иной тип мировоззрения должен иметь «раму», комплекс ограничений. Например, военная демократия у скифов давала возможность проявиться только одному типу мировоззрения, она породила культуру под знаком меча.

Появление такого механизма как государство создает уже иную ситуацию: государство локализуется на определенной территории и является общественной системой гораздо более устойчивой: возникают специальные внутренние механизмы самосохранения, а значит, и бытия определенного (качественно однородного) мировоззрения. Мы уже говорим о Египте как о целом, подразумевая специфическую ментальность, египетский менталитет. Но менталитет, как система мировоззрения и мироощущения, охватывает и весь большой цикл рабовладения в целом. Следовательно, мы говорим о

формации как о менталитете, не особенно внедряясь при этом в экономические основы возникновения этого менталитета. Причем, тираническая иерархия древнего Египта и демократическая форма правления древней Греции, имперский Рим и переходные культуры Крита и эллинизма этот общий менталитет содержат. Принцип однородности качества менталитета – наш основной при разговоре о формационном процессе.

С точки зрения периодизации, нам важно указать на то, что культуры энеолита и бронзы, так называемый бронзовый век, не являлись чем-то самостоятельным в сфере менталитета. Это явно переходная, бамперная система мировоззрений, длящаяся около трех тысячелетий. У нее есть все признаки предыдущего менталитета и все начала последующего, совокупность механизмов (дуальность) и того и другого. Территориальной общине присущ дуализм собственности: земля общая, ее обработка и присвоение продуктов – частные. Дуализм сельской общины – это характерный вид патриархальности, продержавшийся у нас чуть ли не до последнего времени, настолько эта форма живуча. Признаки этой дуальности исчезают вместе с остатками фольклора. А ведь еще в начале нынешнего века исследователи могли коллекционировать фольклорные произведения на территории нашей страны.

Основа государства – присвоение труда одних другими. Государство есть прежде всего границы, государство обеспечивает функцию охраны границ и объединяет людей по территориальному признаку. Идеологическое удержание массы и прямой террор становятся инструментами его верхушки. Обычай как форма регулирования внутри первобытной ментальности сменяется на право, принудительную государственную совокупность норм, выражающих интересы властей. Появление суда, тюрем и бюрократии, опирающейся на военную дружину, создает институциональную структуру.

Тиранические государства не исчезают с арены истории никогда: рецидив проявился даже в период сталинизма и маячил перед нами до последнего времени. Парадоксальным образом в «социализме» тоже возникает партийно-бюрократическая знать и усиленно ставится вопрос о наследовании вла-

сти (Чаушеску выступал как теоретик, а Живков в Болгарии и Ким Ир Сен в КНДР всерьез отстаивали эту мысль). Вожди как выразители идеологии, точно так же как фараоны, отождествляются с нею. Опора идет на силовые структуры. Граница на замке. Право несет ту же функцию удержания тирании. Меняется разве что только содержание идеологии, которая работает, как религия. Всеобщее бесправие вассалов стоит на страхе и прямом терроре. Эти черты сходства не внешние, а структурные.

Первые классовые общества появляются еще в энеолите у земледельческих народов, расположенных в наиболее благоприятной для производства зоне рек Нила, Тигра и Евфрата. Заметим, что географическое движение цивилизации будет идти дальше на север, где условия не столь благоприятны. Уже шесть тысяч лет назад зачатки государственности складываются на этих территориях, через половину тысячелетия они маячат и в долине Инда, еще через тысячу лет в Эгейском море, Малой Азии, Финикии, Южной Аравии, в долине Хуанхэ, и еще через тысячу – на территории всего Старого Света и в Центральной Америке. Эта линия и есть линия пассионарности – передачи огня цивилизации. Для возникновения цивилизаций было необходимо, чтобы были освоены технологии обработки земли, дающие устойчивое жизнеобеспечение и прибавочный продукт. Кроме того, плотность населения должна была достигнуть определенной границы численности. Структурная сложность новых сообществ требовала накопления множества культурных слоев. Они нарастали постепенно в ранних земледельческих культурах.

Азиатский способ производства создает очень специфический менталитет, ввиду отсутствия частной собственности; к тому же такие страны, как Япония и Индонезия, вообще миновали стадию рабовладения. Да и в самом рабовладении вес рабского труда не является значительным: основная масса продуктов производится свободными мелкими производителями, что позволило таким социологам, как Вебер и Мейер, говорить только о двух формах общества – феодализме с натуральным хозяйством и капитализме с денежным хозяйством. Между тем, с позиций единства менталитета, рабовладель-

ческая фаза сущностно отлична от этих форм, и дело не в государстве. Азиатский способ производства есть локальный, это очень важно. Интересен и тот момент, что от единого начала (Египет и Междуречье) во времени идет как бы двойное движение на север (Греция и Рим) и на восток: к хетам, Ассирии и Урарту, Вавилону и Ирану, Индии и Китаю. Причем, само движение на север качественно модифицирует менталитет этой формации, а движение на восток создает скорее количественные разновидности все того же Египта: малоподвижные тираннии. Поскольку нас в кратком изложении интересует именно качественное своеобразие, вся линия движения на восток рассматриваться не будет. Но важно осознавать, что эта ветка породила особую разновидность менталитета трагического – Восток в философии.

Почему именно Египет попадает в центр внимания всех исследователей этого периода истории? Специфично его расположение в истории первой фазы рабовладения – фаза категории трагического. История Египта идет на фоне возникающих и исчезающих культур Крита, Микен, Месопотамии, хеттов, Финикии, Палестины, Ассирии, Урарту, Нововавилонского царства, а также в перекрестьи двух важнейших веток: эгейской культуры и Ирана-Индии-Китая. То есть все особенности этих обществ снимаются в Египте даже исторически, примыкая к нему. Его менталитет оказался наиболее устойчивым и способным поглощать другие культуры. Только греко-римская культура (через эгейскую) в одну сторону и индо-китайская (через Иран) в другую развивают этот менталитет, каждая по-своему. Серединное положение Египта хорошо видно на рисунке.

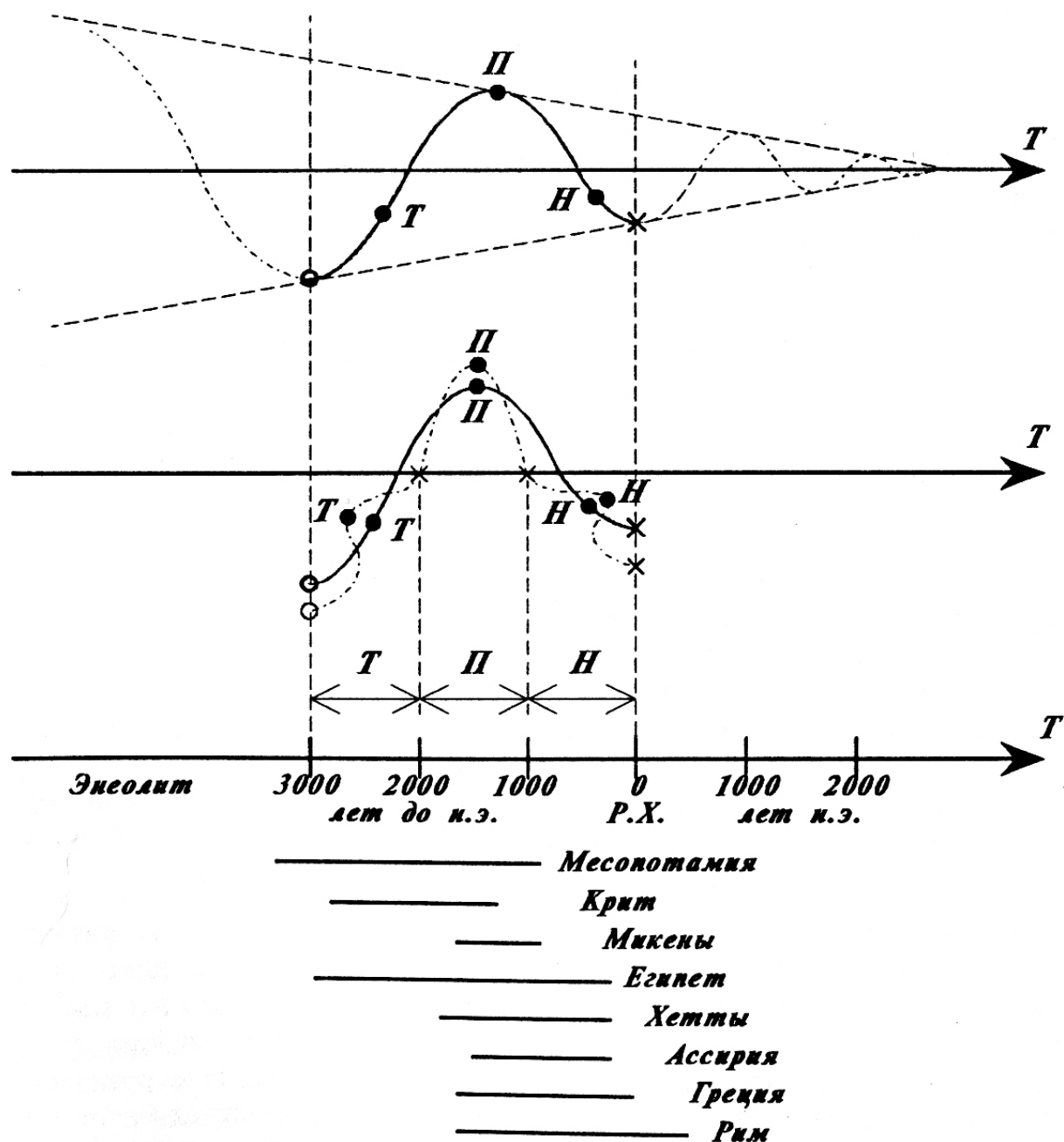


Рис. 54.

Теперь мы можем говорить о трех наших категориях в общем цикле рабовладельческой формации. Все культуры, примыкающие к Египту, образуют менталитет категории трагического. Между ними есть черты абсолютного структурного сходства, в основных положениях вместо слова «Египет» можно смело подставлять «древние цивилизации Месопотамии или Анатолии». Через Крит, Микены и эгейскую культуру происходит переход (возвышенное) к категории прекрасного, которая выражена в древнегреческой

культуре. Через эллинизм (не будем забывать, что Александр Македонский добирался и до Индии) происходит переход к менталитету индивидуализма, выраженному у нас категорией низменного: это древнеримская культура и частично – индокитайская. Чтобы уж быть окончательно точным, надо отметить, что древние Китай и Индия различались принципиально, как Европа и Азия. Китайская цивилизация была прагматична и воинственна. Ашока же, царь индийский, убоился уничтожения 100 000 людей во время завоевания и стал посылать вместо воинов буддийских монахов, проповедовавших добро и правду: родилась восточная философия, которую мы по незнанию распространяем на весь Восток. Поэтому и история Китая этого периода более динамична и дольше длится.

2.2.1. Древний Египет и три его стиля

Все исследователи подчеркивают застойный и вместе с тем очень динамичный, стационарный и вместе с тем постоянно модифицируемый характер древнеегипетского общества (для простоты будем говорить Египет). Что касается периодизации, то и для Египта и для всех остальных культур (кроме резко погибших или исчезнувших) характерен период протокультуры, которые не относятся к собственно пассионарной истории. Протокультура есть неопределенно длинный период складывания данного общества и государства, в Египте это – додинастический период, в Греции это – эгейская и раннеархаическая стадии культуры. Так называемое позднее время – это период агонии уже вышедший из пассионарности культуры. Эта посткультура живет уже на фоне явно видимой новой чужой пассионарности, хотя некоторые образцы и произведения она может порождать небезыңтересные (фаюмский портрет в позднем, уже эллинистическом Египте).

Все, кто пишет о причинах расцвета египетской цивилизации, указывают на редкое сочетание природных факторов в районе его локализации. Природа положила туда все необходимое: разные виды камней, источники руды, деревья, воды, флоры и фауны, удивительный по равномерности кли-

мат. Кроме того Египет попадает на перекресток ранних цивилизационных путей, что всегда активизирует культуру. Соседи не только вели активный обмен, но и не давали самоуспокоиться, периодически захватывая территорию. Немаловажным фактором являлся «федеральный» характер этого государства: локальные области (номы) имели почти замкнутую структуру жизнеобеспечения. Объединяться их заставляли хозяйственные интересы, ирригационная единая система, великий Нил. Попытки номов отделиться от большого государства тут же оборачивались экономической катастрофой, массовым голодом. При спокойном ведении общего хозяйства возникала высокая продуктивность, кооперация Юга и Севера при наличии столь универсального транспортного водного средства была взаимовыгодной. Выход к морю обеспечивал расширение влияния. Сама природа толкала Египет становиться крупным централизованным государством.

Но природные условия требовали и достаточного уровня развития культурных предпосылок для формирования цивилизации. Прежде всего это идеология, носившая характер сложного синтеза религиозной и светской властей. Здесь мы наблюдаем новый синкретизм, когда фараон выступает в качестве верховного жреца и осуществляет светскую власть слитно. Во-вторых, это развитая иерархическая структура управления. Идея этой структуры – в передаче части полномочий единого правителя своим заместителям, как жрецам, так и бюрократии. Централизованная деспотия с опорой на бюрократию и знать возникла уже в номах. Гиперцентрализация была простым увеличением масштаба управленческого аппарата. Технологии каменного строительства и производства орудий достигли высокого уровня и специализации, появилось ремесло, возникли города – эти концентраторы цивилизации. В поздний период было освоено железо. Египет впервые приблизился к рациональному знанию, которое еще не отделялось от магии. Здесь тоже наблюдается синкретизм знания, такое его единство, в котором магическое и логическое переплетены.

Периодизация

В литературе повсеместно приводится периодизация из трех царств. Оказывается, она была введена австрийским дипломатом по примеру периодизации истории Священной Римской империи, то есть, является обратной экстраполяцией, а не опирается на древние периодизации самих египтян. Египтяне вообще не выделяли периодов, ибо их отношение ко времени можно выразить одной фразой – жизнь в категориях вечности. Летоисчисление начиналось заново с приходом к власти каждого нового царя и велось по династиям. Династий в истории Египта насчитывается 31, но достоверных данных о ряде династий нет вообще. Перекрестное сопоставление записей заставляет египтологов все время пересматривать периодизацию. Видимо, профессиональным египтологам принцип выделения трех царств может показаться примитивной натяжкой. Но тем не менее мы пойдем по этому пути, ибо нас интересуют ментальные и формальные признаки памятников, а не сложности династических линий. А здесь схема из трех периодов срабатывает.

Мы свяжем их с выделенными нами стилями: Древнее царство – явная архаика, Среднее царство – классика, Новое царство – декаданс единой категории трагического. Историю этой цивилизации никак нельзя представлять себе непрерывной: существовали взлеты, но существовали и периоды очень долгого небытия, иногда сравнимые с самой длительностью царств. Присматриваются бамперные промежутки в периоды между царствами – от трех веков до века. Такое же расстояние отделяет сам Египет от Греции, а Грецию от Рима. Наличие этих «зон молчания», видимо, и дало основания ряду теоретиков говорить о локальных культурах, не связанных между собой. Но закономерность состоит в том, что постепенно эти переходы (мертвое время системы) уменьшаются, как уменьшаются сами циклы на конической спирали истории. Скажем, в нашем времени они делятся уже от трех до одного года – явный признак ускорения темпа самой культуры.

Древнее царство. Архаика трагического

Начало этой архаики обозначается уже в конце 4, начале 3 тысячелетия до н. э. К этому моменту относят первые признаки существования единого централизованного государства, объединившего Север и Юг под эгидой Юга. Посредине между ними располагалась столица, названная греками Мемфисом. Кстати, сами названия пришли к нам не в первоначальном виде, а в греческой транскрипции, даже слово «Египет». С именем основателя первой династии Мина связано начало летописной традиции, где летоисчисление велось по династиям. Окончание Древнего царства относят к шестой династии, когда произошел распад на полузависимые номы единого Египта.

Древнее царство имеет ряд существенных культурных достижений: открытие письма, папируса, счета, канона египетского искусства, зачатки мумификации. Религия осваивает антропоморфных богов, впервые в одном обществе функционируют несколько теологических школ, которые способствуют общему динамизму официальной религии. Впервые в истории происходит переход к солярному монотеизму, вокруг которого строился общий политеизм: в мемфисской теологической концепции все боги воспринимались как эманация единого Птаха. Самими египтянами последующих времен этот период Древнего царства воспринимался как некий золотой век, в котором жили могущественные цари и мудрецы.

Известнейшие памятники раннего периода – булава царя Скорпиона и плита фараона Нармера. Ключевой для всей последующей истории египетского искусства является именно последняя. Процитируем историка искусств: «Человек по-новому охватывает взором пространство, все упорнее и последовательнее стремится внести в него свой разумный порядок. Отсюда в искусстве – сугубо рациональное, согласованное с геометрией распределение плоскости, над которой работает художник, ее целесообразное, строго логическое заполнение» (Л. Любимов). В этом отрывке привлекательно то, что явно выделен наш ряд индикационных признаков: рациональное, логическое, геометризм, сильнейшее мужское начало. Перед нами архаика, основа кото-

рой – репрезентация. Художественный прием – контраст (огромной фигуры фараона-победителя и немногочисленных прочих фигур поменьше, побежденные совершенно мизерны). В двусторонней палетке Нармена с одной стороны три яруса (неразвитая троичность), с другой – четыре, но еще не пять. Отношения 3 – 4 – 5 будут в последующем вообще каноничными для Египта: это канон египетского универсального треугольника пропорций, так называемый египетский треугольник. Что касается репрезентации, то она здесь очевидна: перед нами скорее образец летописи, чем чисто художественное произведение. Сошлемся еще на одну цитату того же автора: «И он (художник) рассказывает об этом в образах, как пишут репортажи».

Строки, явно читаемые, как уровни, в дальнейшем и составят тот способ изображения, который так характерен для любого логического, в том числе и нашего с вами письма. То есть, здесь «искусство» выделено нами не более чем по признаку изображения природы: на самом деле это и письмо (рациональное), и изображение (чувственное) – новый вид синкретизма, уже более локального, чем первобытный. Локальность состоит в самобытии плиты: она не связана с танцами, музыкой или ритуалами, она функционирует как запечатленное время и в него (в будущее, нам) послана. Это постоянное желание передать потомкам сведения о себе начинаются с эпоса и в конце Древнего царства превращаются в нормативно-нравственные «Поучения», обращенные и к современникам. Кстати, как во всякой архаике, в греческой мы увидим то же: герой и эпическое на первом этапе, нравственно-чувственное в последнем.

Вообще, стоит задуматься, что письменность (основа рационального) есть послание в будущее: недалекое (письмо другу) или очень далекое, даже вечное, как плита Нармера и в целом все египетское искусство. Монумен- тальность в этом случае, опора на «вечные» материалы и рациональность изобразительного языка, есть только способ послать эту информацию в отдаленное будущее, в вечность. В этом вся архаика. Такова любая архаика, но сильнее всего эта тенденция во всех архаиках трагического.

Эта мысль настолько важная, что ее нужно развивать: уже у греков мы не найдем этой монументальности, не дошли до нас и все их скульптуры, по преимуществу бронзовые (известны, как правило, по римским мраморным копиям) или хрисоэлефантинные (золото со слоновой костью). Практически утеряна вся живопись греков (жили же для настоящего, а не в будущее посылали послания), очень хрупкий материал и керамика, благо по черепкам восстановима. Наконец, варварам очень несложно было сокрушить римскую культуру мрамора и энкаустики, попробовали бы они так расправиться с пирамидами. Имперский Рим уже живет прошлым, мечтой о «золотом веке». Но как только возникает новая архаика – снова придет могучий камень романских замков и «вечный» монументальный материал – смальта Византии.

Рельеф

Почему архаика и все трагическое в целом тяготеют к рельефу? Этот вопрос можно трактовать так: переход от плоскости к круглой скульптуре идет через освоение рельефа. Это движение от плоскости к пространству прослеживается во всех видах рельефов и во всех примыкавших к Египту культурах. Но это признак только того определенного отрезка истории. Отделение круглой скульптуры от стены есть увеличение выпуклости рельефа до его отрыва от плоскости.

Рельеф архаичен, он возрождается во всех архаиках, взять хотя бы сталинские рельефы на ВДНХ, или времена Хрущева и монументальные «исторические» рельефы на многочисленных памятных стеллах. Как только просматривается в истории монументальность с ориентацией на будущее (обращение Р. Рождественского к «Вам жувающим в 2001»), так в этой монументальности начинает жить рельеф в искусстве. Причем всегда это очень рациональный рельеф, предельно стилизованный. И если ассирийский типичный рельеф рационализирует звериную силу, то наш рельеф начала 60-х строится на геометризованных линиях, символизируя силу разума.

Египетский рельеф наследует идею сохранения души в изображении, он репрезентирован до предела: художник изображает не то, что видит, а то, что знает. Именно в рельефе отработан канон изображения человека. Бровь и глаз на профильном изображении даны целиком, туловище представлено в развороте, зато ноги снова в профиль. Загадка этого изобразительного языка, оказывается, проста до предела: в фигуре все повернуто для максимальной репрезентации, здесь нет никакой иной идеи. Ранний рельеф лишен окраски, поздние рельефы безумно многоцветны.

Репрезентативность касается и египетской перспективы: линейно-контурная интенциональная перспектива, основанная на рельефе, методы параллельных проекций – все приемы насвозь рациональны, они репрезентируют знакомое. Их неизобразительный характер сближает их с чертежом, чертеж собственно и вырастает из этого почти «научного изобразительного» метода. Перспектива такого типа не раскрывает ничего в объемно-пространственном видении, она логически построена и логически отражена в разномасштабности фигур: фараон главнее всех, значит больше и по размеру.

Синкретизм информации

На пути развития этой системы египтяне получили свои иероглифы как более сложный способ, в котором изобразительно фиксируется то же самое логическое. Замещение в одном ритмическом ряду «многого в немногом» сначала идет через изобразительность, а по мере роста культуры – через сочетание изобразительности и иероглифов вместе. Для надежности информация дублируется. Способ передачи информации через сюжеты, рассказ в картинках, остается на весь период рабовладения: вплоть до колонны Траяна (где носит уже почти декоративную функцию, ибо прочесть ее нельзя – слишком высоко). Греческие рельефы и сцены на фронтонах храмов выполняют ту же самую функцию, но уже при наличии самостоятельной, отделившейся от изображения письменности.

Архаическое всегда возвращается к этому приему рассказа в изображении: даже в готике ярусы храмов рассказывают о житии святых наглядно, сюжетно и иерархично. Эти скульптуры так и называли – книга для неграмотных. Только широкое распространение книг и печати ликвидирует этот сильнейший вид информационного синкретизма, но периодически к нему возвращаются опять и опять: в том же ритмизированном метрическом ряду идут уже не воины фараона, а защитники Петрограда (Дейнека) и строители коммунизма в 20-е и 60-е. Построения в ряды и сетки-ячейки характерны даже для нашей архаики низменного, что видно в ультрасовременной живописи советского андеграунда. Никакого другого хода для примитивного сознания выдумывать не нужно: комиксы, расцветающие в западной прессе в 20-30-е годы нашего века, есть тот же способ рассказа в картинках при минимуме текста. Основа египетских иероглифов как полужнака-полуизображения применяется в современных пиктограмах.

Плоскостное видение мира. Репрезентативность

Как ни парадоксально, но знаменитые пирамиды – явления не пространственного, а плоскостного типа восприятия мира. Каждая из граней пирамиды символически поставлена по сторонам света и предназначена для индивидуального восприятия по очереди. Этот тип архаического восприятия сохраняется даже у Гомера: описывая дворец, он не говорит о пространстве, а рассказывает о сторонах дворца поочередно, не связывая их в целое. Вот почему фасад, а не весь дворец или храм, играет главную роль в египетском храме, особенно в архаиках.

Ранняя пирамида Джосера репрезентирует способ ее возведения – ступенями. Она конструктивна в своем роде и так же конструктивны все похожие на нее архаические постройки в Уре и в индейских городах. Идея «лестницы в небо» опирается на конструкцию – насыпь, укрепленную кирпичом или камнем. Конструктивность есть ведущий принцип всех архаик, но в ар-

хаиках трагического это конструктивность в кубе. Именно таков был советский конструктивизм, архаика трагического нашего времени.

Ровные грани классических пирамид свидетельствуют о техническом скачке в строительстве, но праобразом их остается конструкция пирамиды Джоссера. А это самая что ни на есть архаика – начало 3 тысячелетия до н. э. Кстати, согласиться с тем, что строительство пирамид велось только для возвышения правителя просто невозможно: все большие постройки и древности и средневековья являются своеобразными каменными «книгами», где сохраняется знание. То одни, то другие ученые открывают невероятные совпадения современных знаний об астрономических объектах и числах с тем, что зафиксировано в громадных древних постройках, даже в мегалитических, типа Стоунхеджа. Фараон – божество, а первоначально не только военный, но и высший жрец, хранитель знания и мудрости. В пирамидах фиксировалась многовековая мудрость. Но эта мудрость была защищена от непосвященных. Фараона хоронили как ее носителя и ее символ. Чтобы охранять, помогали ему всевозможные сохраненные магические силы типа сфинксов и многочисленные символы. При такой трактовке назначения этих построек гигантские усилия и напряжение ресурсов всей страны более понятны. Возведение наиболее известных пирамид приходится на середину архаики, правление третьей и четвертой династий. Со временем пирамиды уменьшились по размеру. Потеряли они и смысловую нагрузку, оставаясь каноничным символом.

Очень значительна в духовной жизни египтян роль храмов. Храмы были хранителями и распространителями знаний и текстов. Они хранили библиотеки и архивы, здесь писались летописи. В тайных подвалах храмов хранились и резервные сокровища.

Что же касается последующих династий, то первоначальное явление превратилось в традицию. Возникла конкуренция между древними и живущими правителями по поводу возведения пирамид как принадлежности культа фараона. К моменту окончания архаики трагического эта гонка истощает ресурсы Древнего царства. Это приводит к разложению архаики. Де-

градация архаики проявляется в возникновении многообразной мелкой пластики – «ушебти».

Но главное в архаике в целом – несомненное главенство архитектуры. Архитектура – мать искусств, и ее плоскости представляют лучшее место для рельефа. И архитектурные произведения, и рельеф имеют одну визуальную основу и один канон, в том числе пропорциональный, которого будут придерживаться и во втором и в третьем цикле развития Египта. Тридцать веков продержится этот поразительно живучий стиль со своими математизированными канонами.

Первоначальный гигантизм простых построек есть как бы проба сил тиранического государства. Громадные постройки будут сопровождать все архаики трагического. Софийский собор в Константинополе тоже был возможен только при тирании. Проекты гигантских сталинских дворцов, типа Дворца Советов (к счастью, не построенного) – явления того же порядка. Много египетского в гитлеровской архитектуре. Кстати, стилистика ступенчатой пирамиды и мумификация жутковатым образом возродились в сталинской архаике: мавзолее Ленина.

В эпоху распада Древнего царства при нарастающей децентрализации появляются глубокие моральные сочинения. Но их тема – это тема всей архаики – нравственность власти. Благие поступки правителя есть лучшая память о нем. Впервые явно высказывается идея загробного воздаяния за правильную жизнь. Снова возрастает роль магии, это всегда приходится на смутные времена.

Среднее царство. Классика трагического

Во времена смут оросительная сеть пришла в запустение, требовалось новое объединение страны. Переходный период к новому Египту был долгим.

Расцвет Среднего царства относится к правлению XII династии, 22-28 века до н. э. Интенсивно строились крепости на границах. Завоевательные

победоносные войны остались в истории как легендарные. Память о великом фараоне Сенусерте III легла в основу сказаний о «Сесострисе», жившем на протяжении многих тысячелетий. Воины стали вровень и иногда выше номовой знати.

Традиции Древнего царства владыки стремились возродить и продолжить. Но это происходило в новых областях искусства. Расцветает светская художественная литература и наука. Обобщенность, доведенная до абстракции в предыдущем периоде (всеобщее), сменяется равновесием общего и индивидуального. Фараон не только бог, но уже (равноправно) и конкретный человек. Статуи фараонов выходят из глубин заупокойных храмов и все чаще выходят за пределы помещений. Они обращены не только к богам, но и к подданным. Это момент складывания языка, который в качестве общего просуществовал почти во всей египетской истории. Скоропись развивалась как ответ на запросы ожившей хозяйственной жизни.

В Среднем царстве заботы о заупокойном благополучии начинают распространяться уже не только на фараона, но и на средние классы. Каменные иглы обелисков покрываются иероглифами. Вельможи фигурируют уже с женами – явное потепление в отношении равенства, что было и в первобытном классическом. Классика – всегда «мужчина и женщина».

Начало Среднего царства характеризовалось интенсивным строительством храмов. Стилль Древнего царства в них синтезировался с особенностями локальных культур, что создавало разнообразие. То же касается и росписей в храмах, например, в гробнице номархов Антилопьега нома или в заупокойном храме Ментухотепа I. Пирамида уже сочетается со скальной гробницей, создавая единый новый ансамбль классики. Религиозные постройки, такие как Белый храм в Карнаке, тоже имеют ряд новых черт, присущих новому солярному культу. Пирамиды стали маленькими, зато ирригационные проекты посто громадными. Классике не нужно будущее, она живет здесь и сейчас. Поэтому ирригация важнее.

В Фаюмском оазисе в угодьях бога-крокодила Собека, был сооружен заупокойный храм Аменемхета III, названный греками Лабиринтом (греки произносили имя царя Ламарес, по созвучию возник Лабиринт). Это первый Лабиринт в истории, второй был уже на Крите. Египетский ансамбль, известный под этим названием, занимал громадную площадь в 72 тыс. кв. м. Это был пантеон всех богов страны, которые были несметны. Геродот восхищался им и оставил его описание. Он считал, что Лабиринт превосходит пирамиды. Все, что создано греками, отмечал Геродот, стоит меньше труда и денег. Классическое искусство удивительно равномерно; например, стела вельможи Хенену изыскана и не перегружена. Следы архитектуры Среднего царства хорошо представлена в храме царицы Хатшепсут.

Научное знание пробивает себе дорогу там, где его требует практика. Это математика и медицина. Медики излагали учения о кровеносных сосудах, пульсе и сердце и даже о мозге. Проводились обмеры страны, насаркофагах есть списки созвездий. Созданная египтянами календарная система была совершеннее современной, хотя современная и построена по всем ее принципам. Написан первый в мире словник – древнейшая энциклопедия. Писец, носитель письменности и культуры, имел возможность сделать карьеру даже без знатного происхождения. Литература представлена разнообразием жанров, как традиционных поучений, религиозных текстов, научных работ, так и художественной литературой. «История Синухета» – роман, совершенно лишенный фантастических элементов, реализм. Риторические и сказочные, в духе фольклора, с описанием экзотики чужих стран, произведения многократно копировались. Литература Среднего царства была для позднейших эпох образцом для подражания.

При переходе к декадансу всегда возникают эклектические течения. В культуре Египта это выразилось в переплавке идей и приемов Крита, Сирии, Двуречья, с которыми он торгует и общается. На рубеже 18-17 веков до н. э. Египет вновь впадает в состояние раздробленности и становится добычей гиксосов. Их владычество длилось более ста лет.

Подведем итоги: классика имеет ряд сходных черт в любой культуре. Она равновесна, например ранние пирамиды и поздние храмы как бы синтезированы здесь в классическом храме с пирамидой. Классика энциклопедична. Классика приходит к идее пантеона при единстве. В классике расцветает многообразие литературы. Всеобщее и идеальное в классике уравнивается индивидуальным. Уравнивание крайних тенденций и есть ее основной признак: гомеостаз, баланс крайних тенденций.

Новое царство. Декаданс трагического

Новое царство можно было бы назвать имперским периодом Египта, подобным империи Александра Македонского, если бы историки не утверждали тезиса об очень относительном характере такого отождествления. Тем не менее Египет превращается в мощную державу во второй половине 16 века до н.э. Никогда он не достигал такого могущества. Так же, как впоследствии и эллинизм станет эпохой наивысшего формального расцвета греческой культуры, Новое царство интенсивно распространяет культуру Египта за его пределы. Так же интенсивно идет синтез этой локальной культуры с культурами завоеванных земель. В том числе и в религии, но в особенности в искусстве.

Величественный имперский стиль, соответствующий положению мировой державы, проявился в Фивах – «Граде Амона». Анналы, оды, гимны богам, вдохновившим победителей военных походов украшают его постройки. Храмы и гробницы изобилуют сценами, изображающими посольства от четырех стран света, покоренных Египтом. Боги Египта выступают уже как творцы не только Египта, но и других стран: первая имперская мировая религия. Но Египет принимал и чужих богов, особенно в поздний период. Строительство храмов приобрело грандиозный размах, в том числе в новых провинциях. Многие из них пережили сам Египет и сохранили элементы его культуры вплоть до 6 века нашей эры.

По хвастливому выражению из тех времен, золото ценилось не больше пыли. Храмы строятся с тремя ярусами, с водоемами и многообразной растительностью на крышах. Появляются знаменитые колонны с лотосом. Всюду видно абсолютное преобладание роскоши и отдохновения над воинскими и грубыми сюжетами архаики: все это переключается и в последующие декадансы иных культур. Грандиозность стала сочетаться с изысканной утонченностью, со стремлением к изяществу, блеску, роскоши и излишествам. Излишества видны в храмах: в одном святилище стояло более двухсот статуй, а полы были выложены золотыми и серебряными плитками. Карнакский и Луксорский храмы с их колонными залами остались непревзойденными во всей истории искусств. Сто тридцать четыре колонны, поставленные в шестнадцать рядов стояли в Карнакском храме, весь этот колонный зал занимал площадь 5 тыс. кв. м. Эти чрезмерности дополняются кое-чем новым: появляются растительные мотивы, в виде того же лотоса на колоннах с многочисленными вариантами, растительные элементы (флора и фауна) на рельефах. Многоцветие, мелкая пластика, обилие утонченных украшений и предметов туалета, все тончайшие работы из редкостных материалов.

Развиваются новые жанры литературы, в том числе басня и поэзия. Религиозная поэзия соседствует с любовной лирикой, появляются автобиографии, наставления писцам. Росписи изобилуют трофеями и пирами, повторяются церемонии принятия дани от побежденных, экспедиций в сказочные страны. Экзотическое всегда ценилось в периоды декадансов. Что интересно, все это мы увидим и в имперском Риме, где иногда поражает буквальность совпадающих тенденций.

В центре этого периода стоит Эхнатон и его «перестройка» Египта. Б. А. Тураев удачно назвал его – «первый индивидуалист и религиозный гений в истории». Введение нового солярного единобожия (что повторится и в эпоху римского декаденса), разрыв с канонами, которые все же потом восстановились. В декадансах всегда есть элементы индивидуализма и натурализма: в искусстве времен Эхнатона передавались даже физические изъяны природы.

Динамизм, лирика, интимность, в сочетании с изысканностью и изяществом переходят порой в манерность (все признаки маньеризма, аналогично в нашем времени – «куртуазные маньеристы»). Искусство этого периода очень феминизировано, даже изображения мужчины-фараона имеют текучие, утонченные, женственные черты. Скульптор Тутмос создает непревзойденные портреты царицы Нефертити. В многоцветных рельефах дети, цветы, экзотические растения и звери соседствуют с семейными сценами. Женственный и декоративный характер этого искусства напоминает модерн. Между тем сам Эхнатон отличался небывалой жестокостью и его правление было тяжелым испытанием для страны. В качестве политического деятеля он не снискал себе славы и упустил момент, когда следовало защищать свои границы. Тем самым он подорвал могущество империи и это отразилось на судьбе его новой религии. Никто не станет верить в такого бога, при котором теряется былое могущество.

Этот период был кратким, но очень ярким. Он имел гораздо больше влияния на последующее искусство, чем хотелось бы врагам Эхнатона. Амарна, новая столица, разрушенная после свержения Эхнатона, повлияла и на язык. Возникает новоегипетский язык, избавленный от анахронизмов. На этом языке писалась новая любовная лирика. Амарна имела все черты, сближающие ее не столько с Востоком, сколько со светским искусством Западной Европы. В частности, фараон и его жена впервые изображаются обнаженными.

Реформы Эхнатона не были долговечны, но импульс декаданса дает себя знать и дальше, например, в уже упоминавшейся гробнице Тутанхамона. Тутанхамон был воспитан царицей Нефертити. На рельефах этого захоронения, по случайности самого сохранившегося, фигуры уже совершенно не геометричны, окружены огромным количеством растений. Встречаются и животные, но тоже декоративные, не устрашающие, а домашние.

Постепенная утрата завоеванных территорий, усиление коррупции, усиление этических компонентов и магии характерно для заката Нового цар-

ства. Все чаще звучат религиозные мотивы покаяния и прорастает идея благочестия отдельной личности.

Наконец, декаданс должен был породить гиганские произведения, типа первобытных мегалитов. Примером этому может служить рамсессиум на западном берегу Фив, где в царствование Рамсеса II был высечен скальный храм (Абу-Симбел). Статуи фараонов у этого храма высотой двадцать метров и сама его чрезмерность отдают гигантоманией. Таков же заупокойный ансамбль Рамсеса III в Мединет-Абу (XX династия), напоминающий крепость с величественными статуями царя – это начало и завершение блестящей эпохи гигантомании в храмовом строительстве. Как и ранее в Египте, здесь мир воспринимается с уровня божества, а не человека. В храмах даже есть две двери: громадная для входа богов, лилипутская для жалкого человека.

Но это уже бессильное искусство, в нем предчувствуется закат великого Египта: папирусные рисунки изображают гаремные развлечения, описывают скандальные судебные процессы по делам ограбления гробниц. В знаменитом «рельефе плакальщиков», полном драматизма и точности, музыкальность ритма достигает предела. Это формальное, но необыкновенно развитое в средствах выражения искусство, где личность выражает себя в интонировании, в техническом мастерстве художника и его свободе в жестких рамках канона.

В I тысячелетии до н. э. Египет в упадке. Художественное творчество топчется на месте и повторяет уже бывшее, но настолько сухо, символично, стилизованно, что ни одного памятника, равного по силе произведениям предыдущих эпох, мы уже не увидим. Техническое мастерство не утрачено, но это агония формы, лишенной содержания. Окончательно теряет свое содержание это искусство с момента завоеванием Египта греками-македонцами и вступлением в новый, эллинистический мир. Именно приступом гигантизма оканчивается всякая пассионарность культуры, но культура не прерывается, наследуется. И так же, как всегда, поздняя культура переживает увлечение чудесами, оракулами богов, усиливаются апокалиптические настроения.

Стоит отметить один интересный феномен переходного периода – стремление к архаизации в самом позднем периоде. Оно проявится и в позднем Риме. Это намеренный, искусственный возврат к далекому прошлому. Архаизация даже становится официальной политикой в период «саисского ренессанса» в истории Египта. Попытка возрождения Древнего царства в его формах выражалась в подражании, которое охватывает всю культуру. Интерес к генеалогии людей и богов, откровенный национализм этого периода очень напоминают наше время, где тоже ищется «сказка о золотом веке» в прошлом. Но более всего по ряду признаков это явление культуры напоминает итальянское Возрождение, сложившееся на излете средневековой культуры. Там тоже обращение к античности как к образцу, подражание ей, причудливое слияние средневекового и античного. Далее в истории мы будем постоянно встречаться с феноменом «возрождений» в поздние периоды ранних или бывших до того культур. И мы живем в это странное время.

Египет навсегда остался в истории пугающим гигантом, страной тайной премудрости, глубокого мистического опыта, бесценных знаний. Греческие философы и мудрецы учились у египтян. Египетская религия уже во времена заката рабовладения повлияла своими идеями бессмертия и воздаяния на раннее христианство. «И научен был Моисей всей мудрости Египетской, и был силен в словах и делах». Но это совсем другая история.

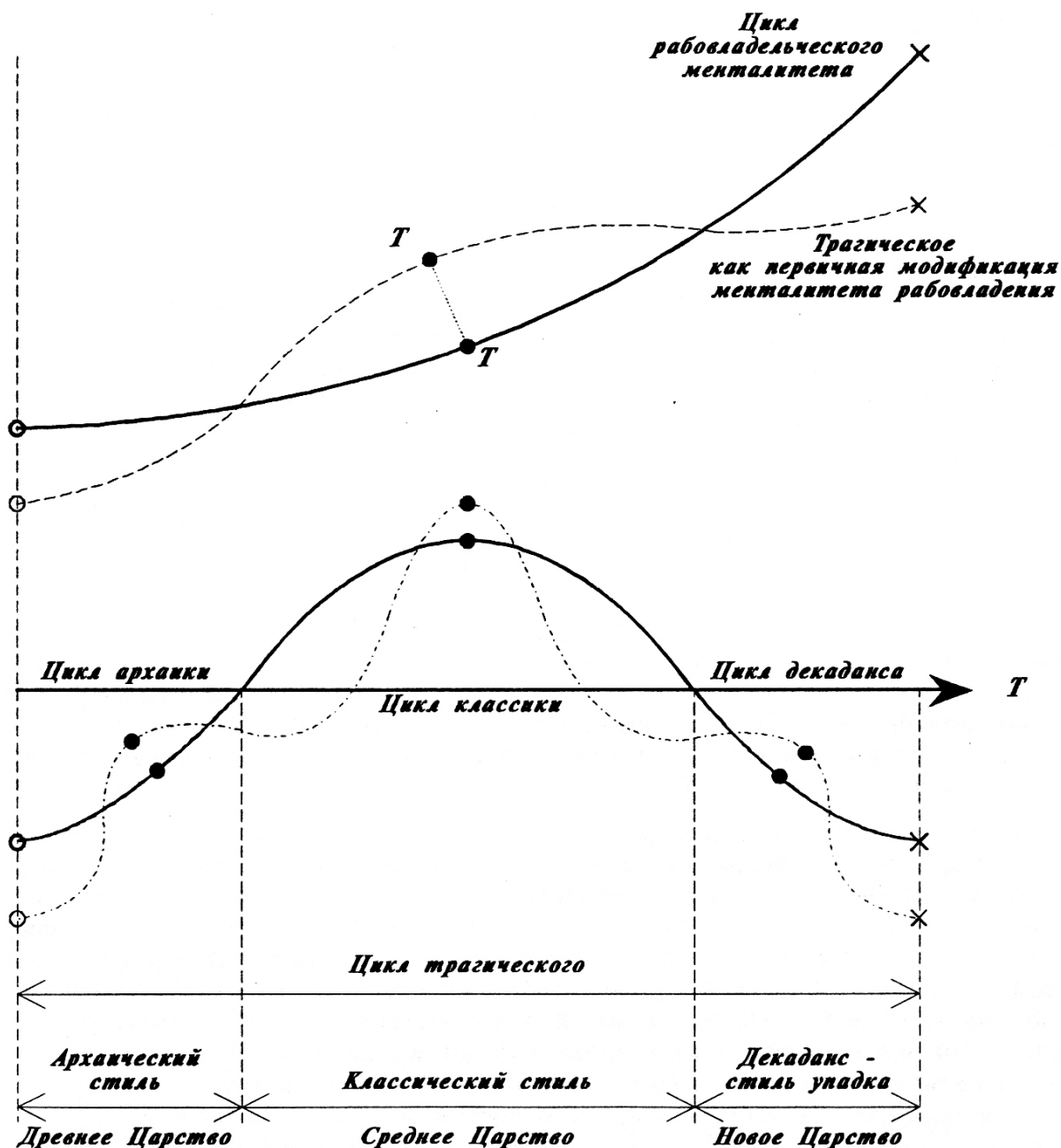


Рис. 55. Циклы Древнего Египта.

2.2.2. Три стиля древнегреческого искусства

Пререходная культура

Мы легко обнаружим переходную мировоззренческую категорию возвышенного в критской культуре, расцветшей как раз в период агонии Египта. Культуры под знаком категории возвышенного – это как правило очень кратковременные, бамперные культуры. Их отличает не та формальная и тяжелая изысканность, которую мы видели во времена Эхнатона и Тутанхамона, а

новая, легкая и позрачная стилистика. Она загадочна: фрески Кносского дворца полны улыбки и движения, даже быки грациозны и декоративны, легки и живописны дамы в голубом, юноши с осиновой талией. Критская культура была совсем иной и по устройству: это дворцовая культура. Дворец был скорее небольшим городом, где сосредотачивалась вся жизнь, включая ремесло и управление.

Если стилистически проанализировать композиции возвышенного, мы обнаружим ряд отличительных черт. На сосудах изображаются морские животные и рыбы, у этих изображений обтекаемая и причудливая цельная форма. В дизайне 30-х годов мы встретим «обтекаемый стиль», который связывают обычно с влиянием авиации того времени. Но на самом деле аналогичные периоды порождают аналогичную стилистику. Сохраняется композиционный инвариант. Анализируя фреску с быком и акробатами из Кносского дворца, то мы обнаружим черты, роднящие эту композицию со всеми аналогичными периодами в истории искусств. Мощные силовые линии, это как бы следы гигантских кругов с центрами далеко за пределами изображения. Аналог мы увидим в экспрессионизме Марке (лошади, совпадает даже сам выбор темы мощных животных) и в «линии Ниццоли» в дизайне 60-х. Признак возвышенного (романтического стиля) в пространстве: это не громадное пространство Египта, а просто большое пространство. Во времени: это не вечность или послание в бесконечно удаленное прошлое, а обращение к потомкам, которые будут жить в недалеком будущем.

Греческая архаика постепенно проявляется в 7-6 веках до н.э. Чуть меньше двух веков длится греческая классика, наконец, декаданс находит свое отражение в эллинизме, где от греческих идеалов остается только форма.

Греческая архаика прекрасного.

Хотя историки объединяют Крит и Микены в критомикенскую культуру, это разные стилистики. Микены демонстрируют нам скорее романские

тенденции: дворцы микенской линии- это укрепленные крепости со всеми фортификационными элементами. В росписях не изящные критские «парижанки», а кулачные бойцы. Троянская война временно объединила ахейские царства, но они были так же самостоятельны, как потом средневековые рыцари. Архаическая тенденция микенских строений очевидна: в формообразовании используется квадрат, круг и треугольник. Из животных предпочитают львов (львиные ворота в Микенах) и быков – основную «валюту» ахейцев. Военный характер этой культуры требовал героя. Этого героя мы и находим в лице Одиссея. Подобно тому, как в Древнем царстве Египта возник эпос о его великом царе, в греческой архаике возникает свой новый герой. В позднейшие времена греки наизусть знали гомеровские произведения и любили цитировать их. Человек-герой Одиссей дополняется полубогом Гераклом.

Гомеровский период начинается в эпоху упадка Египта, иногда его называют раннеархаическим. Гомеровским период назван по имени автора эпоса: эпос – это всегдашний спутник архаики. Но в поздней архаике мы увидим расцвет лирической поэзии (Архилох, Сапфо, Анакреонт). В отличие от общественной египетской архаики, греческая выделяет личность очень быстро.

Слияние в архаике эгейского, дорического и восточного доказывает, что бытие категории прекрасного синтетично изначально. Характерен геометризм архаической керамики, черная силуэтная вазопись. Столь же геометрична простота ранних храмов, велика в нем роль рельефов, где живут вереницы фигур, выстроенных в линию. Геометрия узоров сменяется изображением зверей и птиц, затем человека. Но это еще предельно плоскостные изображения человека, почти по египетскому канону. Архаика быстро прокручивает все предшествующее, поначалу в старой форме выявляя новое содержание (что присуще всем архаикам: революционные песни гражданской войны у нас писались на основе старых немецких маршевых песен). Двигателем столь быстрого движения стал общегреческий рынок.

Архитектура главенствует в архаике. Жилища предельно просты, а общинные храмы богов-покровителей рассматриваются как их дома. Храм не

место молитв, а дом бога. Храм как институт способствовал развитию искусств. Ему жертвовали не только военную добычу, но и произведения искусств. Постепенно территория святилища становилась подобием музея. Соревнования полисов интенсифицировали этот процесс. Применяемый греческий ордер в храмах скорее правило, чем канон. Ордер как особая система построения, подчеркивает архитектонику здания, что является в архаической архитектуре главным.

Монументальная скульптура ранее была неизвестна в Греции. Но развитие технологии ремесел привело к возникновению двух ранних типов скульптуры: каменной и бронзовой. Причем, что характерно для скульптурной архаики,- преобладают два типа фигур: мужская обнаженная фигура и задрапированная женская. В поздней Греции все будет наоборот. Обнаженность мужской фигуры связана с традицией ставить статуи победителям олимпийских спортивных соревнований, куда женщины не допускались и где мужчины выступали обнаженными. Как ни забавно, но богов начали делать по образу и подобию этих спортсменов-воинов.

Статуи курсов фронтальны, неподвижны, репрезентативны: подчеркнуто сущее – ширина плеч, узость бедер. Нет понятия о цвете, но есть понятие о тоне (светлое-темное) – статуи раскрашивали цветом как тоном как угодно: зеленые бороды и красные глаза. Мы встретим то же самое в ранних романских росписях: синие всадники, зеленые лошади. Здесь же мы встречаем «загадку архаической улыбки»: во всех архаиках она возникает произвольно (будь то архаический Египет, ранняя романская пластика или портреты Рокотова). Рельеф появляется из другой традиции – установки надгробных памятников. Рельефы тоже раскрашивались аналогично. Но постепенно появляется осознание локального цвета. Вазопись несет следы исчезнувшей ранней живописи.

В искусствах, близких к утилитарному, сохраняются все ранние типы восприятия: силуэтно-линейное, линейно-контурное в формах орнаментов. Они уже не только на стене, но и на объемной керамике. Архитектура обще-

ственна, керамика же вводит нас в домашний мир человека. Египетская культура с ее типами восприятия здесь как бы уходит в потенциальное, сохраняется. Рождается новое видение, исходящее из новых идей. Актуальной стала идея человека-гражданина. Любимые сюжеты вазописи – подвиги Геракла и Троянская война. Силуэт доминирует только в раннем искусстве. Уже всю обозначает себя возникающее объемное восприятие, а значит, и тональное в живописи. Греческая перспектива уходит от репрезентации в ее рационалистическом плоскостном виде: объем берется с угла, возникает аксонометрическое видение. Хотя у Гомера оно еще совершенно не проявлено (раннеархаическое восприятие).

Величайшим достижением рационализма архаики стало появление алфавитного письма. От иероглифов процесс пошел к финикийскому слоговому письму, греки его завершили. Это письмо демократизировало систему обучения, практически все свободные жители были грамотными. Мы используем практически тот же тип написания букв, отчего греческие надписи иногда читаются без перевода. Функцию хранителей письма у египтян выполняли жрецы: он требовала длительного обучения, грекам жрецы стали не нужны.

В архаике возникает философия. Это новый способ познания мира, качественный интеллектуальный скачок. Практичный разум греков не нуждался в мистике, мир стал познаваем и причины происходящего стали выводимы. Мифология же выполняла идеологическую и эстетическую функцию. Натурфилософии не нужна была помощь богов. Стихийный материализм ранней философии и диалектика приводил к развитию математики. Число у Пифагора является уже нематериальной сущностью мира.

Мир виден не с уровня божества, а с уровня человека. Но величина предмета от удаления не меняется, ибо разрабатывается не пространство, а объем, только объем. В вазописи коврового стиля преобладают горизонтальные полосы (архаики всегда на удивление горизонтальны), линейность информации еще символично-социальна. Тройка белое-красное-черное видна

явно, но черное постепенно смягчается (коричневый лак). Эпическое восприятие, заданное еще Гомером, дополняется в сценах пирами и охотами.

Социальные причины возникновения греческого менталитета

Сельское хозяйство обособляется от ремесла. Появляется чеканная монета. Ведущую роль в управлении поначалу занимает аристократия. Перенаселенность и борьба за землю привели к колонизации новых земель, которая делает Грецию центром именно ремесла и художественного творчества. Колонии начинают поставлять продукты и сырье. В греческом сообществе появляется новый социальный тип: накопившие богатства, но не имеющие знатного происхождения граждане. Этот тип рвался к управлению. Законы начали ограничивать произвол аристократии. Она лишилась своего главного, военного преимущества, благодаря резкому прогрессу в производстве оружия ремесленниками. Переходным этапом стала тирания. Реформы Солона, особенно «стряхивание бремени», закрепили писаное право свободных граждан. Объем прав стал зависеть не от знатности, а от размеров имущества. Править стал совет (буле). Все эти тенденции с переменным успехом приводили к формированию греческого полиса. Афинский и спартанский полисы жили по разным принципам, в более мелком разнообразии увеличивается.

Самым важным в этом процессе было формирование общего менталитета. Греки осознали себя единым народом, носителем огня культуры. Все прочие уже стали «варварами». На Олимпийские игры допускались только греки. Этика гражданина полиса и исходящая из этого коллективистская мораль проявились и в структуре управления и в военной организации (строй фаланги). Мораль гомеровского времени имела принцип доблести (пасть ради отчизны своей), а также принцип состязательности: кто лучше послужит полису. Менталитет греков – это идея всеобщей одушевленности природы, панпсихизм. В религии возникает общегреческий пантеон («Теогония» Гесиода). Как такового сословия жрецов не сложилось, что было большой исторической удачей.

Греческая классика прекрасного

Классика укладывается в период от 5-6 веков до н. э. до 338 года до н.э. Полисный менталитет стоит в ее основании. Гражданин и собственник совпадают. Равенство политических прав и автаркия (самообеспечение) являлись основой свободы. Но свободу пришлось сразу отстаивать перед лицом нашествия Ахеменидов. Греки победили и поняли причину победы: победу дала им свобода, а персы как рабы великого царя ничего не могли противопоставить грекам. Эти войны дали, кроме того, приток дешевых рабов. В центр выдвинулись Афины, ставшие главой Афинской морской державы и крупнейшим экономико-политическим центром Эллады. Но Пелопонесский союз под эгидой Спарты создает внутреннюю конкуренцию, диалектику в греческом сообществе. Но именно это внутреннее противоречие породило общегреческую Пелопонесскую войну, так скоро завершившую классический период.

Переход к классике идет столь стремительно, что грань неуловима. Строгий стиль ранней классики еще статичен, но уже маячит условное движение и все признаки романтизма видны в статуе тираноубийц: Вера Мухина произвольно повторит затем их композицию в «Рабочем и колхознице». Храм Зевса в Олимпии уже демонстрирует в группах скульптур целое: единство движения во всех группах. Фидий, создавший для этого храма колоссальную статую восседавшего Зевса, был уже художником классики.

Вождем афинской демократии стал Перикл, талантливый, прекрасно образованный, красноречивый. Интеллектуальная элита окружает Перикла, он дружит с Геродотом, Софоклом, Фидием. Классика начинается с градостроения (Гипподам), где греки выдвигают принцип и теорию регулярной планировки. Равенство в политических правах приобретает пространственное воплощение. Эта схема живет до сих пор: улицы под прямыми углами и функциональное деление районов.

Греческая классика – это афинский Акрополь, символ античности. Он отстраивался почти целый век, работы шли по единой программе под руко-

водством Перикла и Фидия. Он уже тогда мыслился как религиозный центр всего Афинского морского союза. Гласное сооружение – Парфенон, храм Афины Парфенос (Девы). Внутри стояла хрисоэлефантинная статуя самой богини, выполненная Фидием. Храм обращен вовне, а не внутрь себя как храмы средневековья. Это принципиальное отличие вообще всего греческого восприятия мира: изнутри-наружу. Во время культовых действий народ находился вне помещения храма. Подобно собору Василия Блаженного, Парфенон построен и как памятник (в честь победы над персами, цивилизации над варварством). Его возвышенная идея отразилась и в его формах. Из любой точки города и с моря этот храм был всегда виден. Скульптуры и рельефы тоже создавали архитектурную книгу, но для образованных греков она не нуждалась в подробностях: взяты излюбленные фрагменты истории, эпосов и мифов. Идея борьбы света разума с варварством объединяет их в единство. Унылого ритма и однообразия египетского искусства здесь не увидишь: из пятидесяти фигур фриза Парфенона ни одна не повторяет другую. Они проникнуты дыханием вечной юности, имеют нестареющую душу, по словам Плутарха.

В основе классического искусства лежит эстетическая идея «мимесиса», подобию. Эта идея явно живет в работах трех мастеров классической скульптуры: Мирона, Поликлета и Фидия. Мирон нашел свой способ подобию жизни – движение в переходном состоянии. Поликлет находит знаменитую классическую пропорцию тела, на основе которой золотая пропорция. Герой Поликлета – воин и спортсмен. Фидий был универсальным гением, работавшим в разных материалах и техниках, руководивший огромными проектами и коллективами исполнителей. Сами греки считали его творения божественным откровением.

Вазопись этого периода двухцветна. Роспись почти перестает подчиняться сосуду, хотя и не спорит с его формой. Но здесь уже не только боги и герои, но и бытовые сцены: прощание воинов с близкими, пиры, атлеты, девушки за туалетом. Жанровые сцены Евфрония есть проявление категории

прекрасного, живущей «здесь и сейчас». Он даже надписывал слова, произносимые героями сценок, весь разговор героев. Сюжет с рассказом.

В классике расцветает литература, как и в Египте. Эпипикии Пиндара прославляют победителей и дух Олимпиад. Расцветает драматическое искусство. В трагедиях герой борется с препятствиями и обречен на гибель, но тем самым он утверждает величие духа. Три гения творят в этом времени: Эсхил, Софокл и Еврипид. Трагедии Эшила и Софокла создали классический тип самого жанра трагедии, герои этих трагедий такие «какими должны быть». У Еврипида уже нет их монументальности, но зато его герои таковы, «какими они были на самом деле». Комедии Аристофана расцветают в годы Пелопонесской войны. Комическое всегда есть признак заката. Надо особо отметить, что греческий театр был государственным. Старых трагедий не повторяли, поэтому написано классиками так много, по 90 произведений на каждого.

Греки создали историю. Геродот, «отец истории», предпочитал много путешествовать, отчего его можно назвать заодно и «отцом географии и этнографии». Он говорил о событиях своего времени, проявлял больше интереса к личности. Фукидид же работает с документами, хотя сам был участником описываемых событий. Он рационально сопоставляет, в то время, как Геродот часто увлекается и перемешивает чудесное с реальным.

Именно Фукидиду, этому историку классического периода, принадлежит и главная мысль, лежащая в основе нашего метода исследования: реальный исторический процесс образуется взаимодействием рационального и иррационального. Отсюда его объективность как историка и диалектичность как философа.

Греческая классическая философия просто громадна по объему, чтобы охарактеризовать ее в одном абзаце. Если приводить ее в формуле, то это формула Протагора: «Человек есть мера всех вещей». Снова, как и в Египте в классике, развивается медицина (Гиппократ) и математика (Евклид).

Признаки и индикаторы

Классика переходит к объемному видению. Театральные действия, Олимпийские состязания и 60 праздников в году уже требуют своего выражения в пространственных искусствах. В вазописи работают ракурсы. Цвет еще абстрактно-декоративен, но объем уже осознается полностью: возникает стереометрия Эвклида. Несколько разновидностей ордера – это тот же объем, разработанный в единице силуэтно-объема. На колоннах еще звучит линейность канелюров. Общий метрический ритм отработанных сложных деталей.

Периптер и колонны вышли из понимания ритма-ряда и абстрагированных скульптур. Колонны – это рельеф, отделившийся от стены еще в корнях. Дальше идет чистый объем, и в этом вся суть скульптурности греческого искусства. Уже на заре греческого искусства исчезает разномасштабность фигур божества и человека, они иногда отличаются только знаками, эмблемами. Гражданский характер греческого искусства резко отличен не только от египетского, но даже от критского: преобладают не дворцы, а храмы, где не было молящихся толп. Храм для них – далее только помещение для божества, его статуи. Скорее драгоценный ларец, архаическое обрамление скульптуры. Сочетание дорической и ионической колонн явно демонстрирует синтез в классике геометризма первой и природных линий второй. Но не только храм, а и агоры, или портики, организуют повседневную жизнь под сенью колонн. Функциональное совершенство колонны зрительно выражено не только в ее тектоничности (знаменитый энтазис), но и бесподобном сочетании контраста с нюансом. Недаром и далее в мировом искусстве греческий ордер смог работать как знак совершенства, утратив свои несущие функции (содержательное превратилось в формально значимое).

Следует еще раз вернуться к тому, что греческая пластика имела иной характер, даже технически, чем до и после нее. Бронзовые изваяния переплавили наследники этой культуры, но для греков особенно ценным была возможность чеканки, дополнения работы резца после плавки тончайшей нюансировкой. Статуи были настолько подробно инкрустированы, что ни о какой

обобщенности и монохромности нет и речи. Золотой блеск бронзы, медная пластика на губах, серебряные зубы, глаза из стекла и самоцветов – во всем этом было еще много репрезентации (последняя архаика). Победа над персами и расцвет Афин подтолкнули греков к созданию нового типа храмовой скульптуры – мраморной. Уже в храме Зевса в Олимпии при раскопках были найдены сто тридцать мраморных статуй и барельефов. В этом храме уже утверждается новая идея победы цивилизации над варварством. Нет и следа архаической улыбки. Композиционно целостное движение и разнообразно в проявлениях, и едино. С этого момента мрамор соседствует с бронзой, но они функционально разделились, бронза перешла в станковый вид скульптуры. Скульптор Мирон создает своего «дискобола», где решает величайшую проблему скульптуры: выражения движения в неподвижном. Канон Поликлета отражен и в его сочинении, но сам автор не очень-то его придерживается, явно двигаясь в сторону увеличения изящества пропорций. Фидий уже до совершенства развивает хризо-элефантинную технику, как бы наследующую и раннюю инкрустированную бронзу и белизну мрамора. Скульптор и ювелир в одном лице должны были работать при создании сияющих в полумраке храма целл. В Парфеноне синтез дорического и ионического начал достигать совершенства. Ярко раскрашенные метопы с их рельефными украшениями, фронтоны и фризы Фидия с его учениками полны редкостного спокойствия и достоинства. Круглая скульптура фронтонов не задавлена треугольным обрамлением, им свободно. Драпировки не скрывают, а открывают тело, но так нюансно, что их называли «эхом тела». Между людьми и богами нет грани, мужчины и женщины равны. Но в том же Акрополе уже намечено новое движение: балюстрада храма Бескрылой Ники уже более лирична, безмятежна, близка к эпикурейству. Жесты полны мягкости и утонченности. Светотень пленительно мерцает, образы уже слегка женственны. Акрополь является классическим комплексом еще и потому, что вариантов различных душевных состояний здесь целый набор. Многообразие, но не избыточность – закон классик.

Софокл в своей «Антигоне» фиксирует мировоззрение классики в словах: человек – венец природы. Мы уже говорили, что объемное восприятие в живописи может моделироваться только полутонами. Если в микенских фресках фигура раскрашена одним цветом, то классическая живопись становится тональной. Полигнот применяет наложение фигур (оверлепинг), хотя светотень и ракурс ему еще недоступны. Расцветает светотень и в живописи Аполлодора Афинского. Он открыл полутона. Использование полутонов светотени, судя по легенде о винограде на картине Зевкиса, постепенно дошло до иллюзорности. Но это все еще был только объем, не пространство. Однако уже этот пример показывает продвижение к элементам натурализма, к формальному преобладанию, переоценке ценностей внутри классики. Это доказывает и эволюция вазописы в сторону приближения к живописи: применение ракурса, четкость и классическая композиция пятна заменяется на открытое подражание светотеневым достижениям живописцев, что привело к использованию рельефа, к тому же ярко раскрашенному. В эллинизме, кризисе классики, Павсаний и Апеллес значительно продвигаются в области техники: первый изобрел энкаустическую живопись, второй изобразил Афину выходящей из моря, тело ее просвечивает сквозь прозрачную воду как у импрессионистов (Афродита Анадиомена).

Кризис классики

Кризис полиса возник на фоне экономического подъема. Произошла стратификация групп граждан полиса. Группы стремились осуществлять и политическое влияние в своих интересах. Многие состоятельные граждане не имели афинского гражданства, хотя всегда жили в Афинах. Воспроизвелась тирания. Индивидуализм и поклонение деньгам рушат мораль полиса. Деньги персов усилили мощь Спарты, именно они победили афинян. Но теперь эти же деньги обернулись на сей раз против самих спартанцев. В дело вмешались и Фивы, разгромившие Спарту. Вчерашние союзники воевали друг с другом несколько раз.

На этом фоне возшла звезда Македонии. Менее интеллектуальный, но более военизированный и прагматичный Филипп не только разгромил союз греческих полисов, но и установил над ним гегемонию.

Увы, не помогли даже страстные речи великого оратора греков Демосфена. В этот переходный момент расцвела философская школа Платона, создавшего теорию полиса и его идеальную модель. В Академии Платона воспитывался Аристотель, величайший ум древности. Он впервые синтезировал все науки своего времени на основе своей философии. Его «Политика» стала учебным пособием для его воспитанника Александра Македонского. Проект идеального полиса, более реалистичный чем у Платона, ученик сумеет воплотить. Короткий период походов этого полководца (с 336 по 323 г.) входит в позднюю классику. Громадное государство, созданное Александром на развалинах державы Ахеменидов, мало отличалось от старого. Но оно позволило хлынуть на завоеванные земли грекам и македонянам. Они привнесли сюда свои социальные отношения и культуру.

После развала этой очередной мировой державы процесс стал необратимым: произошел синтез греческой культуры с рядом местных, который и является основой эллинизма. Возникнув в небольшом ядре, путем завоеваний Александра, огонь греческой культуры рассыпался фейерверком. Это был «величайший внешний расцвет» все того же греческого мира. Космополиты разнесли форму, но не содержание великого греческого искусства классического периода. Чертоги, парки и искусство портрета, камеи ювелиров окончательно измельчили идеал гражданственности, оставив только форму.

Декаданс прекрасного в эллинизме.

Периодизация и всеобщие черты

История эллинизма четко делится на три периода:

1. Возникновение эллинистических государств после распада империи Александра (конец 6, начало 3 века до н. э).
2. Формирование и расцвет (3- начало 2 века до н. э).

3. Спад и подчинение власти Рима (середина 2, конец 1 века до н. э).

Эллинизм характеризует множество культур, но в самом множестве уже содержится ущербность, деградация классического в подражаниях. Иберийское искусство, греческие колонии и их влияние на окружающие народы дают пример эклектичного синтеза афинских традиций с местными. Декаданс прекрасного выражается в двух стилевых тенденциях: эклектическая и бароккальная. Эклектика является синтезом многих чистых культур, именно поэтому ее не воспринимают как стиль, хотя в некоторые моменты истории она становится стилем (в последние годы брежневского правления в наших искусствоведческих журналах обсуждалась проблема «Эклектика или не эклектика?» – это название статьи Хан-Магомедова в ДИ СССР).

Искусство эллинизма характеризуется бароккальными тенденциями. Бароккальность (в отличие от исторически конкретного стиля барокко, где все это проявилось в чистом виде) и есть декаданс прекрасного. Форма преобладает над содержанием, при всем том, что общее ментальное содержание сохраняется. Это не просто искусство упадка, как его иногда представляют. Это формализация прекрасного как гомеостатической категории. Как и в последующем барокко, экстатическая, буйная и динамичная форма модифицирует содержание. У содержания витка прекрасного остаются резервы: мужчины – герои сменяются женщинами, стариками и детьми. Мужская тема звучит прямо противоположно: разочарование, расслабленность, самоубийство (галлы) или же феминизация, рафинированность, изысканность (Апполон Бельведерский). Зато женская представлена аналогично Рубенсу: плоть, имеющая ярко выраженную здоровость и иногда эротичность (Афродита, Эрот и Пан). Но главное в этом искусстве – смятенное движение, неприятная избыточная динамика (Лаоокоон, Пергамский алтарь). В последующем чистом стиле «барокко» все это приобретет христианско-экстатические формы, которые очень схожи с эллинистическими в искусстве («Экстаз святой Терезы») и в философии (возрождение эсхатологии).

Эллинизм еще иногда называют поздней классикой – и это верно. Формальный язык все еще классичен, но идеалы и идеи новые: порывы, сложные переживания, страсти человека важнее его гражданского начала. Не цветущий и сильный гражданин, но дети, старики, женщины входят в искусство. В классике герои Софокла совмещают должное и изображаемое, раннее искусство Эсхила вообще направлено на прославление подвига и долга, героев. А здесь комедиограф Менандр изображает человека со всеми его слабостями и пороками, т. е. натуралистично. Комическое ценится в эпохи упадка прекрасного. Расцвет комических жанров (юмора и сатиры, басни, комедии в театре и т. д.) мы могли наблюдать совсем недавно в нашей истории: Жванецкий, Горин, Задорнов и целая плеяда блестящих артистов (программа ТВ «Аншлаг»). Аналогичные периоды используют аналогичные жанры.

Архитектура

Эллинистические города строились как крепости-цитадели. Вместе с культурой Греции в них переносились и идеи градостроения с регулярной планировкой и функциональным зонированием. Полис с его устройством стал повсеместным явлением. Но эллинизм уже был монархией, что и приводило к видоизменениям, слиянию двух начал.

Своеобразная архитектура эллинизма соединяла традиции греков и местные веяния. Рядом строились классический, по греческим канонам, храм и храмы местным богам – по канонам Египта и Вавилона. Вместе с агорами и гимнасиями появлялись новые типы общественных зданий: библиотека и музей (Александрия, Пергам), громадные маяки (Фарос), часы. Часы стоит отметить особо: для предыдущих этапов истории проблемы измерения течения времени как бы не существовало. Размах строительства театров приобрел невиданный характер, вмещают они более 20 тысяч зрителей. Декорации их уже иллюзорны, перспективно сокращаются. Бароккальная грандиозность должна сочетаться с избытком формы, с декоративностью. Именно это мы и видим в геликарнасском Мавзолее. Пышная и декоративная коринфская ко-

лонна заменяет своих предшественниц: два ряда акантовых листьев украшают ее на вершине – преобладание природных линий над геометрическими. Все три (то есть избыточно много) ордера продолжают сосуществовать в этом грандиозном (около 50 метров) сооружении раннего эллинизма.

Скульптура

В эллинистической скульптуре Скопас, Пракситель и Лиссип открывают мир личности, ее интимность, ее способность сострадать. Буйная динамика, всеобщее свойство бароккального периода, уже чисто формальна, хотя есть и новое в этой спиральности построений, ориентированной на обозрение со всех сторон. От ранней архаической бронзы не остается и следа: позднее искусство классического периода мраморное. Скопас создавал скульптуры мифологической тематики, но его работы уже полны нового: бурного движения, душевных переживаний, вакхического исступления (Менада) и страдания раненых (фронтон храма Афины в Тегее).

И если у экзальтированных фигур Скопаса главное – в композиции, то у Праксителя – чувственная красота женского тела (Афродита Книдская). Как бы вопреки немилостевой эпохе, где идеалы утрачены, а мир неустойчив, Пракситель создает «отдыхающих», разнеженных героев. Такие периоды в искусстве биологичны: расцветает эротическое. Элементы натуралистичности у Праксителя видны и в моделировке мрамора, где кожа приобретает бархатистую фактуру, а втирание восковых красок в мрамор доводит поверхность до иллюзорной схожести с живой кожей.

Натурализм плодовитого Лиссипа своеобразно воплотил идеи Аристотеля и его эстетики: кажимость заменила одухотворенность. Множественность фигур в его композициях и сложнейшее движение в ракурсах потребовали возврата к бронзе. Но это «импрессионистическая» бронза, в ней все запечатленное мгновенно, идеальное и вечное не интересуют художника. Именно Лиссипп нарушает поликлетовский канон и вытягивает, облегчает фигуру. Недаром его искусство так нравилось Александру Македонскому.

У Леохара (Апполон Бельведерский) манерность и искусственность достигли театрального эффекта. Этот упадок классики, отдающий академизмом, довольно долго выдавался за подлинную Грецию усилиями Винкельмана (который жил в аналогичный период).

Тяготение к грандиозности чувствуется в монументальной скульптуре. Колосс Родосский высотой 35 метров, фриз алтаря Зевса в Пергаме длиной 120 метров. Новые локальные школы развивали свои традиции. К этому времени относится и знаменитая «Венера Милосская» (остров Мелос), «Ника Самофракийская», «Лаокоон», «Фарнезский бык», «Умиравший галл», «Галл, убивающий жену». Портреты представлены как скульптурой – «Демосфен», так и в живописи – знаменитые фаюмские портреты, отзвук Египта.

Живопись

Павсаний изобрел новую технику энкаустики, сама фактура которой была мягкой и ласкающей взор. Это изобретение 4 века до н. э. дожило до нашего времени.

Сухо и безжизненно искусство придворного живописца Александра Македонского Апеллеса: царям нравится возвеличивание и академизм. Но в этом академизме есть и новое – тональная перспектива и зачатки линейной уже тяготеют к пространству. Только в Возрождении эта ветвь разрастается и приобретает свои законченные очертания. А в стиле барокко будет открыт свет в пространстве.

Грандиозное и миниатюрное

Тенденция к миниатюрному свойственна концу витка любого декаданса, она видна и в колониальном античном искусстве: микротехника. Корабли, величиной с пчелу, стихи Гомера на кунтужном семени, знаменитые «феодосийские серьги», которые даже современные мастера отказываются воспроизвести. Ювелирные изощрения и общий гедонизм этой культуры совпадают.

Философия и религия

Эпикур облакает менталитет этого времени в философскую оболочку, эпикурейство проживет долгую жизнь в истории. Счастье человека Эпикур видел в обретении невозмутимости (атараксии). Ему противостоят стоики и скептики – другая разновидность ухода от проблем действительности. Киники конструируют социальные утопии и выдвигают идеал (Диоген) философа-нищего. Богиня судьбы Тихе перерастает по значению всех старых богов. Птолемей конструирует новых богов в Египте, соединяя в этом греческую и местную ветвь воедино. Эkleктический синтез живет не только в искусстве, но и в философии и религии.

В позднем эллинизме мистерии магия и астрология снова оттесняют науку. Ждут мессию, проповедуют эсхатологию. Опять популярны утопии, пророчества, в этом времени написан «Экклезиаст» – «суета сует».

Расцвет науки

Эллинизм создал одну из самых развитых систем образования. Греческие учителя в гимназиях переносили свою культуру на новую почву. Они знакомили эллинистический мир с Гесиодом и Геродотом, осуществляли физическую подготовку, преподавали логику, грамматику, этику, математику и астрономию. Это способствовало выращиванию культурного слоя и процветанию наук.

К этому времени относятся «Начала» Эвклида и изобретения Архимеда. Музеи и библиотеки нужны были ученым, которых содержали при дворах. Скептик Тимон назвал их «откормленными курами в курятнике». Но тем не менее они написали и географию в 17 томах и историю животных и растений, продвинулись в анатомии человека. Написаны «История войн Александра» Птолемея 1 и «Всеобщая история» в 40 томах Полибия, «История древнего Египта» Манефона.

Влияние эллинизма

Эллинизм уже давно перестал быть простым продолжением греческой культуры, так как дал новый синтез греческой культуры с рядом региональных культур. Рим не только вывозил завоеванные богатства, библиотеки и образованных рабов из эллинистических государств, но насквозь проникся культурой эллинизма. Множество заимствований и возрожденных идей мы встретим в его истории, перенесенных именно отсюда. Повлиял этот культурный источник и на Византию, и на арабов. Через эллинизм, Византию и арабский мир идеи греческой классики дошли до Руси и были восприняты христианской средневековой культурой.

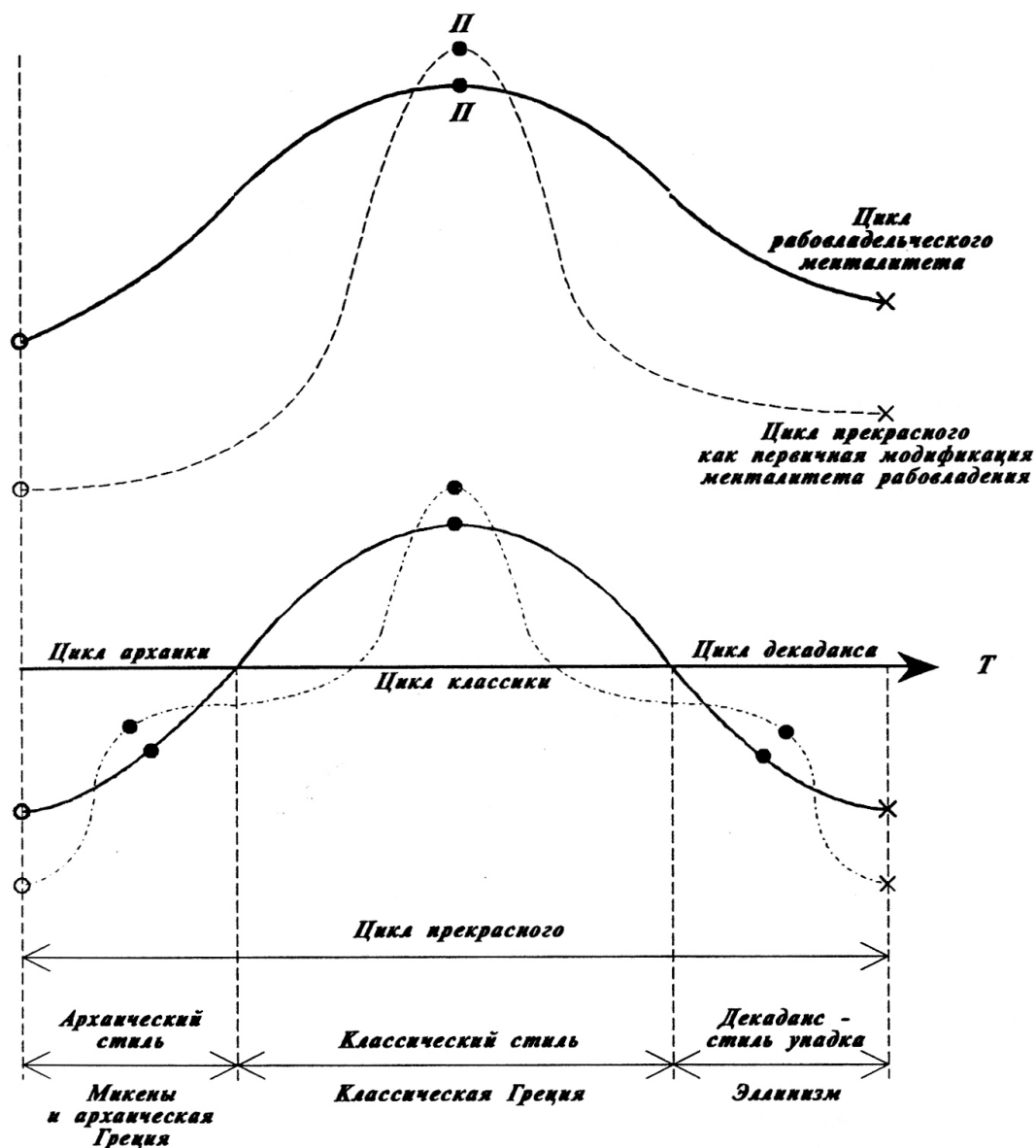


Рис. 56. Три цикла Древней Греции.

2.3. Рим: последние три ступени

Еще бессмысленно бушевали фигуры Пергамского алтаря, еще давали свои ростки отцветы эллинизма в фаюмском портрете, но пассионарность уже перешла к новой культуре Рима. С падением Коринфа окончательно исчезает импульс греческого искусства. Только через два столетия после начала становления нового менталитета римские вельможи распознают греческую красоту и станут ее ценить.

Периодизация

Римская история точно так же укладывается в три периода. Архаический период-это ранний Рим, впитавший в себя этрусскую культуру. Классический период - это республиканский Рим. Декаданс – Римская империя.

Первые следы Рима обнаружены в 8 веке до н. э. . Но это еще не Рим, к которому перешла пассионарность. Мы можем начать отсчет и аристократической республики Юния Брута с 510 года до н. э. Свое право римляне впервые зафиксировали в 5 веке до н. э. Гражданской общиной Рим стал в 3 веке до н. э. В 202 году был разбит Ганнибал и начинается образование римской державы. Бессрочная диктатура Цезаря привела к единовластию, он был убит в 44 году до н. э. Это стало началом Римской империи. В 410 году вождь готов Аларих взял и разграбил Рим, положив конец этой истории.

Удивительны хронологические совпадения витков. История Рима укладывается в тысячелетие. Столько же длится все средневековье, т. е. последний виток предыдущей формации равен всему большому витку последующей. Окончание римской ментальности, если не брать ее агонии и перехода к христианству, относится к правлению Филипа Араба, после которого искусство вырождается и в нем снова начинает преобладать жесткий линейный рисунок – провозвестник новой архаики. Следовательно, только имперский период Рима наследует пассионарность, именно ему выпадает историческая миссия выразить категорию низменного.

Если мы вспомним о соотношении 2,7, то начало рабовладения следует отнести от рождества Христова на 2700 лет, а это и будет третье тысячелетие до н. э. – архаика древнего Египта, Древнее царство. Теперь, если сократить в 2,7 тысячелетнюю историю христианства в средневековье, мы получим около 400 лет – виток капиталистической формации. Окончание того, что мы называли социализмом попадает на 2150 год.

Итак, вернемся к Риму. Исходя из нашей пропорции, цикл Греции укладывается в 5 с половиной столетий, сущностный виток Рима – уже в 2 с небольшим столетия. Не удивительно, что историки искусства именно этот промежуток упоминают и описывают наиболее часто.

Архаика низменного

Этрусски и ранний Рим

Эллинизм ярко демонстрирует нам декаданс категории прекрасного, но фоном эллинизма уже является архаическое и тяжелое искусство этрусков, предтеча Рима. Как во всякой переходной культуре, в ней много фантастического, декоративного, нервного. Но этот переход специфический, переход к низменному: он полон экзальтации, вообще свойственной последующим модификациям бароккального (типа рококо и ампира). Такие искусства не способны выйти за архаику, этрусски остались в рамках «архаической улыбки». Но их непревзойденные ювелирные изделия отличаются изяществом и тонкостью нового цикла, где пространство сужается. Именно они, этрусски, создали символ Рима: капилийскую волчицу.

У этрусков появляется подиум и лестница, возникает пластика, очень схожая с ранней архаикой греков, но с тяжелым духом. У них же на погребальных урнах появились портреты умерших, провозвестники натурализма римского портрета. Преобладает лаконичный схематизм, геометрический орнамент. Черные вазы, обожженная земля, с рельефами животных и птиц гораздо тяжелее и грубее греческих. Снова бронза в употреблении, но уже для римлян она будет малоценна: римские солдаты выламывают куски из пре-

красных греческих статуй для украшения своих щитов. Даже обычай отмечать победу полководцев триумфом приходит в Рим от этрусков. Тем не менее это влияние не является единственным. Рим ведет свой род от Энея и Трои, в нем смешаны и ахейцы, и италики.

Архаический Рим – это царский Рим с его простотой. Фамилия как основа рода, двуликий бог Янус, поклонение огню и воде явно демонстрируемый родовой дуализм. Введение ценза при Сервии Туллии и все возрастающая роль армии заложили основу перехода к республике.

Римская республика

Аристократическая республика времен Юния Брута конституирует условия патрициев и плебеев, борьба которых создала римское право. Республиканский Рим создает кодекс законов и римское право навеки становится прообразом для всей мировой юриспруденции. Именно войны заставляли идти на уступки плебеям. Устройство общества и способ его представительского управления были новым словом в истории и принадлежат Риму так же, как демократия – Греции. Гражданская община Рима с ее принципом «геометрического равенства» и идеалом всеобщей пользы стала тем устойчивым образцом, которое предопределило судьбы этой цивилизации. Запрет на передачу земли храмам закрыл путь формированию сильного жречества.

Римский менталитет не признавал того, что составляло основу предыдущих: римляне не считали свою власть освященной богами, нормы морали они брали из законов и заветов предков, высшим судьей они считали коллектив сограждан. Зато рабство никогда в истории не было таким жестоким. Римляне довели эксплуатацию рабов до предела и даже нормы выработки и питания для рабов устанавливали едва ли не научно.

Римское искусство архаического периода опиралось на новый и грубый идеал воина, не знающего пощады и сомнений. Казарменный быт, практичное и трезвое мировосприятие – это рационализм низменного.

Явным заимствованием отдает колонна Траяна – начало II в. до н. э. Это и широкая лента рельефа (рельеф как признак архаики ранней), это и сам прием колонны-обелиска, почерпнутый у египтян и греков одновременно. Добросовестное и подробное повествование, где реальные события переплетены с мифологическими. Все репрезентативно: типы римских воинов и даков, лагеря, приготовления к походу, оружие и одежда – перед нами энциклопедия. Анатомию они знают по грекам и лучше ассирийцев, у которых заимствован композиционный прием рассказа. Рельеф еще очень низкий, без особой пластичности, но конкретность изображаемого несомненно уже чисто римская.

Пунические войны были проверкой жизнеспособности военного государства. Разбитый Карфаген передал Риму и свои силы и свою сокровищницу. Римская оккупация велась по всем правилам экономики: откупы, рента, акционерные кампании. Мощное военно-административное государство поступало практически всюду: прежде всего обустроивали дороги и коммуникации. Эксплуатация освоенных земель давала возможность богатеть всем свободным римлянам и готовить новые войны. Приток богатств был так велик, что правительство отменило трибунат, местный налог.

В этот период римляне много строят: нужно было осваивать колонии. Строительная техника приобрела своды и купола. Открытие бетона изменило сам подход к строительству. Расцвело строительство парков. Сложилась римская вилла, своеобразная «фазенда» в окружении парков и роскоши.

В этом Риме ценятся воины, ораторы, юристы и политические деятели. Усложнение экономической жизни на громадных территориях требовало притока образованных людей. Начался импорт греков. В Круге Сципиона возникает первый очаг филэллинов (филос - любить, эллины - без перевода). Они изучали греческий язык, литературу и философию. От них пошла мода на получение образования в Греции, найм греческих учителей, подражание грекам. Полибий из Греции переезжает в Рим и пишет для римлян «Всемирную историю» – историю римских войн и побед. Он восхищается совершен-

ством строя, где монархия и демократия в равновесии. Его дифирамбы Риму и интерес к их политическому устройству были для самих римлян как раз к месту. Римляне на греческой основе создавали свои политические концепции. Через практичность в них вошла наука греков и эллинизма: изучение астрономии нужно было военачальникам, изучение греческой риторики – ораторам и политикам. Рим не только воспринял интерес к психологии, но и развил ее. Этот интерес – отличительная черта римской культуры.

Греки подарили Риму и своих богов и свое искусство. Консульские суда Муммия, доверху груженные греческой классической скульптурой, привезли Риму образцы для тиражирования. Отныне виллы украшались римскими мраморными копиями с греческих бронзовых оригиналов. Очень и очень многое мы знаем о Греции только потому, что остались эти копии. Тиражированием греческих шедевров занимались греческие рабы. Римлянам было не до этого: политика, речи, войны – это считалось достойным гражданина, а искусство – только раба. Вот почему искусство Цицерона ценилось куда больше, чем Мирона и Фидия. Рим перенимает и греческий театр, но пьесы классического периода нашпиговываются римскими бытовыми подробностями. Предпочитают комедии. Из завоеванных стран вывозят библиотеки. У знати, купавшейся в роскоши, растет индивидуализм. Равенство гражданской общины ее сковывает. Этика Эпикура еще не могла быть принята, поскольку влияние общины еще значительно. Рим попеременно импортирует греческую культуру и устраивает на нее гонения.

Но общее равновесие не могло долго продержаться: тенденция шла к индивидуализму. Гракхи еще героически складывали головы за возрождение идеалов предков, но уже вовсю бушевали восстания рабов. В такие моменты истории вперед выходит армия. Марий и Сулла стали предтечами карьеры Цезаря. Сулла создал новую для Рима структуру – государственный аппарат. А как только появляется бюрократия, никакое самое демократическое устройство не может удержать общество от единовластия.

Конкуренция Помпея, Цицерона и Цезаря могла завершиться только единственным способом. Помпей увеличил доходы казны на 70 процентов, Цицерон удерживал массы своим красноречием, Цезарь делал карьеру военного, оратора и политика. Этот щуплый и честолубивый юноша из задворков сам стал самым ярким произведением Рима.

Архаическое солдафонское государство римлян навсегда останется образцом для подражаний для всех диктаторов и завоевателей. Именно к Риму, а не к Греции обращается император Наполеон, именно римский натурализм, с его пустой пышностью, пленял и Гитлера, и Муссолини. Неоклассицизм, в том числе и сталинский, постоянно возрождали дух и форму этого искусства завоевателей. Судьба Рима вела его к империи. И уже в архаике все признаки этого имперского духа нашли свои формы: не создавая своего, эксплуатировать мастерство предшествующей высокой культуры. От архаических царей и недолгого расцвета республики путь лежал к цезаризму.

Римская империя

Итак, историческая миссия Рима проявила себя именно в имперском искусстве. Начало его восходит к Цезарю, но саму империю основал его внучатый племянник Август. Он «принял Рим кирпичным, а оставил мраморным». Август строит множество общественных зданий, то же мы наблюдали во времена Фидия. Градостроительство развивается на очень рационалистической основе: город делится на округа и привычные нам кварталы. Август вымостил дороги, ввел пожарную службу и множество практических усовершенствований. В то же время город наполнился ворованной роскошью – из военных походов. Рим Августа – это классика очень трезвого римского общества. Пафос полезности все же сильно отдавал военщиной: любимое развлечение римского народа – гладиаторские бои, для которых и был построен Колизей.

Классическое искусство Рима

Принципиат Августа – время расцвета римской цивилизации. Как мы уже видели, во всякий классический период на первый план выходит литература. Первый кружок филэллинов переносит чужую культуру, при дворе Августа впервые возникает свое. Приближенный Августа Мекенат собирает в своем круге талантливых авторов, тех, кого мы знаем теперь как классиков древнего Рима. Это Вергилий, Гораций и Овидий. Этого феномена нужно коснуться особо: придворные ученые эллинизма, филэллины, круг Мекената и затем в Возрождении – дом Медичи – все эти очаги культуры как бы изолировали таланты от бурь внешнего мира и задавали ту камерность, в которой прорастала высокая культура. В изоляции как бы вырастает «давление» пара культуры, внутренний менталитет закрытого сообщества требует рафинированности, своих моральных норм, своих критиков и теоретиков.

Это был момент, когда римская и греческая культура слились в единую. Позднеантичная культура распространилась и на провинции. Развитая система эллинистических жанров литературы наполнялась римским содержанием. Буколическое направление раннего Вергилия переходило в преклонение перед Августом. Но только «Энеида» принесла ему мировую славу. История мифического основателя Рима, глубоко местный колорит, философичность и история любви растворялись в типично римском менталитете. Обозначенный «римский миф» соединялся с «мифом Августа». Через Вергилия миссия Рима была осознана в том синтезе, которым вообще отличалась древняя поэзия: космогония и текущие события неразрывны. Энею приходится отказываться от любви Дидоны ради основания Рима и его великого предназначения, высшим выражением которого становится Октавиан Август.

Гораций уже хорошо осознает, что римляне превзошли греков в поэзии. Эпикурейство и стоицизм, проповедь суровых добродетелей римского общества сочетаются у него с сатирами и любовной лирикой. У Горация обозначилось предназначение поэта: поучать, развлекая. Он пишет гимны, где обращается к богам с просьбой даровать Риму и Августу вечное счастье. От-

ветственность поэта сочетается в нем с призывом совершенствовать свое мастерство. Но Гораций выразил и суть римского классического натуралистического подхода: он дал в «Сатирах» целую галерею портретов современников с их характером и психологией, пороками, причудами и убеждениями. Его традицию унаследовал сатирик Ювенал.

Овидий в поэме «Метаморфозы» проводит ряд красивых аналогий: по мифам люди превращаются в растения и в животных, но только Цезарю дано превратиться в звезду. В поэме есть пифагорейские идеи и учение о смене веков. Надо отметить, что научно-философские идеи не в первый и не в последний раз в истории приобретают здесь стихотворную форму. Но если Лукреций Кар в поэме «О природе вещей» пишет научный трактат, облачая его в стихотворную форму, то здесь это все-таки поэзия, внутри которой растворена философия. Нужно было образованности стать популярной, чтобы на плечах предшественников Рим шагнул вперед.

Август сделал Гигина, автора сочинений по грамматике, заведующим общественной библиотекой. Это было не только книгохранилище, но и литературный клуб.

Наука и техника

Рим признавал необходимость образования, но только для нужд практики. Теорий там не любили. По выражению Цицерона греки изучали геометрию, чтобы познать мир, а римляне – чтобы измерить земельные участки.

Рим уже имел пристрастие к истории, Титу Ливию довелось завершить эту историю в классическом виде. Воспевание римских доблестей в этом историческом трактате не хуже чем в поэзии: эти доблести сделали Рим владыкой мира. Интересно, что эта грань литературы и науки иногда неуловима: мемуары Цезаря и Августа не только исторические памятники, но и произведения литературы. После классического периода это нашло продолжение в работах Тацита и Светония.

Империи нужна была своя бухгалтерия. География Страбона и картография Агриппы, труды землемеров и описания образцовых хозяйств составляют основу римской науки.

Практичный Рим прославился архитектурой. Витрувий обобщает опыт веков в своем трактате об архитектуре. Этот комплексный труд включал в себя практически все знания, относящиеся к градостроению, строительству, архитектуре и ремеслу.

Рывок в строительной технике порождался потребностями империи. Нужны были прежде всего дороги. Для подводки воды были придуманы акведуки – водопроводы. И то, и другое функционирует иногда и поныне. Фонтаны и бани имели сложное устройство, современные проекты мало чем отличаются от римских. Дома знати обогревались по трубам горячим воздухом. Купол Пантеона был шедевром не только архитектуры, но и строительной техники. Повсеместно строились театры и цирки для гладиаторских боев, травли зверей и имитации сражений. Иногда для морских сражений арена заполнялась водой.

Архитектура и живопись

Что новое, природное появилось в римской архитектуре по отношению к прямоугольности и квадрату Египта и греческому ордеру? Это арка, в которой кривая уже соперничает с прямой. Грандиозные акведуки с вытянутыми арками очень придется по вкусу теоретикам готики, заимствует средневековье и саму арку, только модифицировав ее. Полезная несущая арка акведуков перейдет в чисто декоративную Триумфальную арку. Наконец, классический период римской архитектуры ознаменуется возведением Пантеона, правда уже слегка тяготеющего к гигантомании (43,5 м высотой). Шестиметровые стены поддерживали гигантский барабан купола, равный высоте здания, по диаметру. Потом Гитлер повторит те же шестиметровые стены в здании управления Люфтваффе – имперское есть имперское. Это круглое пространство, громадное и светоносное практически один к одному зазвучит у на-

следников – христиан Византии в Софии Константинопольской. Храм Марса Мстителя на новом Форуме Августа, храм Апполона и Весты на Паллатине, реконструкция Рима, который стал мраморным, – достижения классического периода Октавиана.

В конце классического периода термы Каракаллы – проявление индивидуализма в биологическом виде. Декаданс же более всего проявляется в виллах. Культура римской виллы с атриумом, бассейнами, нишами и статуями, мозаикой из смальты, фресками на стенах, цветными мраморами и изобилием малых пространств как бы наследует все, что было выработано декадансами Египта и эллинизма.

По Помпеям и Гераклануму нам знакомы четыре стиля, от инкрустационного – подражательного (слегка репрезентативного) – к фантастическому, мистериям в духе Пиранези. Здесь растительность, сад, вода, животные в доме и на стенах домов играют главную роль. Они окружают виллы в действительности, они преобладают и в росписях фантастического стиля наряду со сказочной архитектурой. Но эта невиданная роскошь индивидуализма и погубит Рим: «Свирепей войн налегла на нас роскошь», – по выражению Ювенала. Как точно повторится это много раз после: роскошь в предчувствии гражданской войны, нашествий, голода, эпидемий. Роскошь в сочетании с неслыханным гедонизмом, обжорством, гурманством, эротикой, мистичностью. Телесность и телесные удовольствия без меры как-то страшно контрастно предваряют наступление тысячелетия аскетизма и бесплотных идеалов христианства. Все это блестяще отражено в живописи, которая базируется в доме, а не в общественных зданиях.

Римский портрет

Историю Рима можно пересказать и через римский портрет. Первые бронзы и мраморы всего лишь точно копируют восковые маски умерших: это наследие этрусков. Это еще даже не искусство, а техника, воплощающая голую репрезентацию. В портрете Брута 3 – го века до н. э. перед нами живой

образ жестокого солдата. Темная бронза и инкрустированные белки глаз пугающе натуралистичны. И эти воины, с их крутыми подбородками и сжатыми губами, заполняют всю архаику.

Но дальше благотворно повлияли ворованные греки, в том числе вывезенные в Рим греческие мастера. По выражению Герцена о римском портрете: «Вся история римского падения выражена тут бровями, лбами, губами». Еще в портрете Цезаря перед нами живая копия живого человека, а уже в статуе его преемника Октавиана Августа есть не только портретность, но и явная героизация, весьма помпезная. В образе Юпитера-Августа сквозит неприкрытое желание приравняться к греческим и новоримским богам. Но выглядит это нелепо: портретная голова римлянина кажется случайно прилепленной к греческому торсу. Единственное достижение римлян в этом жанре – тогарус, человек в тоге. Многочисленные воспроизведения греческих образцов отточили мастерство скульптурной формы, которая наполнилась новым содержанием.

При Тиберии эта идеализация в многочисленных портретах звучит почти гротескно. Несимпатичное, замкнутое и брюзгливое выражение его лица и портретно, и идеально-гротескно одновременно. Жестокость и страх быть убитыми из-за угла преследуют его.

Но и ему далеко до Калигулы – убийцы и истязателя, так-таки заколотого своим приближенным. Реализм его жуткого взгляда беспощаден и почти лишен всяких попыток идеализации. Столь быстро идет прогресс римского натурализма!

Поздний Рим. Декаданс низменного

Подобно тому, как Аристотель воспитал Александра Македонского, римский философ Сенека воспитал императора Нерона. Нерон завершает собой период могучего и незыблемого Рима и открывает историю лихорадочного позднего римского времени. Он недолго пользовался наставлениями учителя и правил в согласии с Сенатом. Он убивает свою жену, а затем и

мать. Обнаружив заговор, Нерон провел жестокие казни и конфискации. Его образованность носила извращенный характер: он сам писал стихи и выступал на сцене, но только чтобы упиваться аплодисментами. Он выстроил самый роскошный дворец – «Золотой дом», но сжег Рим вместе с этим дворцом. Вину за пожар Рима он свалил на христиан, с которыми расправился крайне жестоко. Сам он тоже кончил плохо, был низложен, что стало началом гражданской войны в некогда едином Риме.

Восстания в провинциях и репрессии сопровождают всю последующую историю империи. Провинциальная знать быстро втягивалась в римскую жизнь и приобретала вес. Рабство из Италии перекинулось и в провинции, впервые приобретя столь гигантские масштабы. Любовь к римской роскоши делала рабами провинциальных правителей и знать. Собственно, все, что было свойственно эллинизму, свойственно и Риму в его провинциях. Романизация провинций шла и через простых людей, ветеранов с наделами и привилегиями. Рост рабов и их концентрация требовали роста управленческого аппарата. Некогда идиллическая римская вилла вырастала в огромные латифундии. Начали искать новые формы хозяйства: появились арендаторы-колоны, возникли кооперативные товарищества. Кризис рабовладения нарастал и в менталитете: если ты соблюдал императорский культ, то мог верить в любых богов и следовать идеям любого философа. В древнем мире плюрализм всегда явление предкризисное. Модной стала лесть и двоемыслие, что всегда считалось уделом рабов, но не римлян.

Стоицизм Сенеки и Эпикрета (бывшего раба) стал близок римлянам. Они ориентировались на политику и этику, тяготели к киникам. Поиски духовной свободы шли в другой плоскости, личность уже противопоставляет себя государству: значимо не внешнее, а внутреннее. Пусть жизнь принадлежит тирану, но ему не принадлежат суждения ваши, оттого поручи себя воле бога. Эта мораль рабов поначалу преследовалась, потом ее нашли актуальной сами власти. Эпикурейство с его призывом радоваться жизни при жизни приобрело оттенок безысходности. Тут вступает в действие мистика: расцве-

тают культы Изида и Озириса, все те же мистерии, возрождается идея бессмертия души. До христианства оставался один шаг.

Между тем Плиний Старший подводит итоги науки в энциклопедической «Естественной истории». Но никакой философии в этом обобщающем труде уже нет, это пишет не грек Аристотель, а римлянин. Этот истинный естествоиспытатель гибнет при извержении Везувия. Система Птолемея проживет до и даже после трудов Коперника. Великий врач древности Гален подводит исследовательскую базу под свое искусство, ставит опыты над животными.

Колизей Флавиев и полуторакилометровый мост через Дунай при Траяне показывают возможности строительной техники позднего Рима. Колонна Траяна – странная смесь повествовательных рельефов Египта и римской декоративной колонны. От завоевателя Дакии Траяна власть перешла к Адриану, который на короткое время возродил все греческое: покровитель ученых, литераторов и художников тщательно завивал волосы на манер греческих статуй и демократично ходил пешком, разговаривая со встречными. Как ни сильно отличается просвещенный Адриан от звериного и жесткого Каракаллы, между ними пролегло не так уж и много времени. Короткая эпоха Адриана была тем самым «римским возрождением» с его наивной и одновременно рафинированной архаизацией, которую мы видели и в египетском позднем декадансе.

От Адриана и Антония Пия до Марка Аврелия римская культура живет странной «возрожденческой» жизнью. Марк Аврелий был тем самым философом на троне, о котором мечтали еще греки. Его время – время тонкого психологизма римского искусства второй половины II века. В скульптуре появляются женские образы, полные тревоги и тихой грусти, – таков портрет «Сириянки», современницы Марка Аврелия. Марк не просто философ, он ближе всех к восточной статичности и утонченному индивидуализму. В его текстах размышления глубоко одинокого и тонко чувствующего человека, но они полны тоскливой безысходности. Снова расцветает роман, который в за-

чаточной форме был популярен в декадансе Египта. Провинции становятся все самостоятельнее, отсюда и расцвет провинциального и этнического линий искусства. Кроме женских портретов появляются детские и ярко-этнические типы. Проработка любой детали ювелирна, но уже слишком эклектична. Очень часто вместо мрамора применяются экзотические и изысканные (халцедон) материалы. Распространяется многоцветие, очень дробная мелкая пластика камей (Марк Аврелий и Люций Вер).

Интерес к чудесам, фантастике, мистике выражается в расцвете (все, как в позднем Египте) рассказов о призраках, демонах, духах. Наиболее популярные науки: астрология, магия и демонология. «Идеалом в глазах многих представлялись уже не герои «римского мифа», а мудрецы-провидцы, причастные к тайнам, посвященные в сокровенную мудрость индийских брахманов, египетских жрецов, персидских магов», – пишет современный историк. Удивительно, как это актуально звучит сегодня!

Христианство просто вызрело в этом мире сгнившей империи. Ничего удивительного, что оно пришло в Рим из римской провинции. Идеал точно отвечал запросам народа: спаситель пришел на землю как сын плотника и умер смертью раба (Лактанций). Новые цели учения носят новый всеобщий характер. Царство божие на земле, но они же и индивидуальны: вечное блаженство в раю как воздаяние. Моральная основа империи рушилась.

Первые римские епископы вышли из рабов. Постепенно к этому учению примыкают не только рабы и городские низы, но и более образованные слои общества. После Марка Аврелия начинается та самая «императорская чехарда», которую мы обозначили как период дворцовых переворотов. Вдруг снова проскакивает солдатская суровость Филиппа Араба (Аравитянина), массивная голова профессионального мясника с бычьей шеей. Головы скульптур этого времени почти кубические, топорно высеченные. Монументальность и примитивность техники позволили еще Вальдгауэру распознать в этих портретах черты архаики нового типа – средневековой. Они получают развитие в портретах французских и германских соборов. Кстати, в фаюм-

ском портрете эта непритязательность новой архаики и остаточные явления индивидуализма и портретности соединились, породив прообраз византийских мозаик с их ровным золотым фоном.

Перерождение в христианскую веру оставалось вопросом десятилетий. В 313 году христианство стало государственной религией Римской империи. Голова от статуи императора Константина просто колоссальна – около полутора метров. Этот первый христианский император и будущий святой изображен уже совсем в иной стилистике: упрощенные формы, но исключительно выразительный взгляд. Новый менталитет, где символ затмевает форму. Это уже не портрет, это символ власти, подчиняющей себе все земное. В арке императора Константина в Риме снова возникает низкий рельеф – провозвестник новой архаики, хотя она еще очень декоративна и перегружена.

Конечно же, и римская архитектура разразилась последним приступом гигантомании: чего стоит храм Вакха (вакхическая и эротическая тенденция) в Баальбеке (середина 2 века н. э), Храм Бела в Пальмире. Выстроенная в пустыне, Пальмира держала связь между Римом и Ираном, а иногда и Индией. Петербург называли «северной Пальмирой» именно потому, что он был выстроен на пустынных берегах Невы. Он такой же величественный, и так же поставлен императором на границе для устрашения соседей.

Ну, а Термы Каракаллы, начало III века н. э. не оставляют никаких сомнений в полном разложении римского общества: декорированный до предела гигантизм, в сочетании с роскошью и безмерным количеством биологически-телесных удовольствий, – это не только последний приступ едва-едва устойчивой императорской власти, но и последний приступ римского могущества, переродившегося в изнеженность.

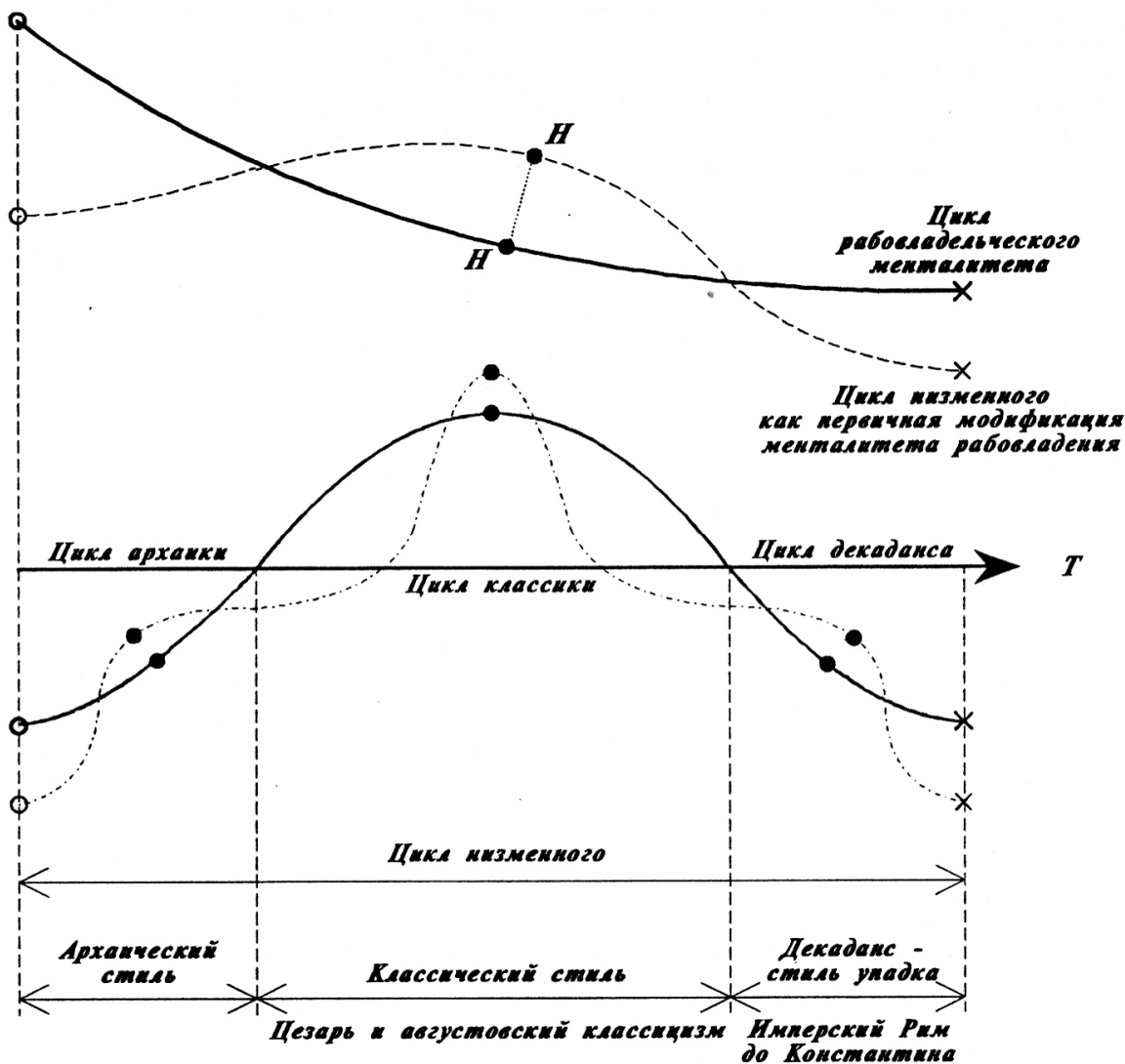


Рис. 57. Три цикла Древнего Рима.

Заклучение

Подведем некоторые итоги. Из сложной картины перехода пассионарности от одной культуры к другой мы выбрали только самые явно видимые: Египет как трагическое, Греция как прекрасное, Рим как низменное. Говорили мы и о переходных культурах Крита и эллинизма. Троищность стилей прочитывается хронологически достаточно точно, это отражено и в привычной хронологии искусств. То новое, что здесь содержится, – это дифференциация единого менталитета рабовладения в трех уровнях.

История повторится: средневековье делится на раннее, среднее, позднее, три четких витка трех категорий. Между древним миром и средневековьем лежит бамперная культура Византии – сухая декоративная ветвь Рима

в христианстве и внутри нее – новая архаика. В конце средневековья бамперная культура Возрождения повторит и Византию, и иные бамперные культуры всех времен и народов. Но это уже совсем другая история.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров Н.Н. Программа по изобразительному искусству // В сб.: «Методические указания для отделения общего эстетического образования детских школ искусств». Предисл. Н. Н. Александрова, сост. Г. В. Курина. – Тольятти: МК РФ УУЗ ДЭШИ-1, 1983. С 1-14.

2. Александров Н.Н. Комплексная программа эстетического воспитания населения города Тольятти на период до 1992 года. Тезисное изложение проекта. – Тольятти: ОПиА ГК КПСС – ОК ГИК, 1986. – 36 с.

3. Александров Н.Н. Предпосылки программирования всестороннего развития личности в городе // В сб.: «Научно-технический прогресс и всестороннее развитие личности, коллектива, региона». – Горький, НТО, 1988. С. 46-48.

4. Александров Н.Н. Создать художественный облик города // «Техническая эстетика», 1988. N 2. С. 18-20.

5. Александров Н.Н. Программирование всестороннего развития инициативных молодежных движений // В сб.: «Человек в системе НТП». – Горький, НТО, 1989. С. 212-213.

6. Александров Н.Н. Дуальность свободы общества и свободы личности в мере человека // В сб.: «Человек – мера всех вещей». – Горький: Изд-во ГИСИ, 1990. С. 92-95.

7. Александров Н.Н. Циклические закономерности развития образных систем в дизайне // В сб.: «Футуро-дизайн, 89». Материалы первой Всесоюзной конференции по проблемам проектного прогнозирования. – М.: Изд-во ВНИИТЭ, 1990. С. 110-112.

8. Александров Н.Н. Моделирование индикаторов качества в эстетической системогенетике // В сб.: Квалиметрия образования. Методология и практика. – М.: Изд-во ИЦ ПК ПС, 1993. С. 70-137.
9. Александров Н.Н. Взлет и падение. Место «производственного искусства» в контексте советского искусства 20-х годов. – Тольятти: Изд-во МАБ и БД, 1994. – 26 с.
10. Александров Н.Н. Глобальные ментальные циклы и модели времени в истории // В сб.: «Системогенетика и учение о цикличности развития». Кн. 1. Ч. 1. Под ред. Н. Н. Александрова и А.И. Субетто. – Тольятти: Изд-во МАБ и БД, 1994. С. 8-33.
11. Алексеев С.С. О колорите. – М. Изобразительное искусство, 1974. – 178 с.
12. Альтшуллер Г.С. Творчество как точная наука. Теория решения изобретательских задач. – М.: Сов. радио, 1979. – 174 с.
13. Антропология. Общая теория человека / Подред. Л.А. Зеленова. – Нижний Новгород: НАСИ, 1991. – 172 с.
14. Арватов Б.И. Социологическая поэтика. – М.: Федерация, 1928. – 170 с.
15. Арган Д.К. История итальянского искусства. В 2 т. / Пер с ит. – М.: Радуга. Т. 1. – 319 с.; Т. 2. – 239 с.
16. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Пер. с англ. Общ. ред и вст. статья В.П. Шестакова. – М.: Искусство, 1974. – 392 с.
17. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М.: Прометей, 1994. – 352 с.
18. Артемьева Е.Ю. Семантические аспекты изучения памятников культуры // В сб.: «Памятниковедение. Теория, методология, практика». – М.: НИИ культуры РФ, 1986. С. 62-76.
19. Архитектура и психология. Учебное пособие для вузов / Степанов А.В. , Иванова Г. И. , Нечаев Н.Н. – М.: Стройиздат, 1993. – 295 с.

20. Архитектура современного Запада / Общ. ред. и критическая статья Д. Аркина. – М.: Изогиз, 1932. – 187 с.
21. Асмус В.Ф. Античная философия. – М.: Высшая школа, 1976. – 543 с.
22. Афанасьева В.К. , Луконин В. Г. , Померанцева Н.А. Искусство Древнего Востока. – М.: Искусство, 1975. –376 с. , илл. – (Малая история искусств).
23. Афасижев М. Н. Искусство как предмет комплексного исследования (Методологические и научные аспекты системного исследования). – М.: Знание, 1983. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Эстетика»; № 6).
24. Базен Ж. Барокко и рококо. – М.: Слово / SLOVO, 2001. – 288 с. , илл.
25. Балашов Ю.В., Казютинский В.В. Антропный принцип в космологии: естественнонаучные и мировоззренческие аспекты // Логика, методология и философия науки. Материалы к VIII Международному конгрессу по логике, методологии и философии науки. Вып. 2. – М.: АН СССР, 1987. С. 89-123.
26. Барг М.А. Эпохи и идеи. Становление историзма. – М.: Мысль, 1987. – 348 с.
27. Басин Е.Я. Семантическая философия искусства. (Критический анализ). – М.: Мысль, 1973. – 216 с.
28. Басин Е.Я. Психология художественного творчества (Личностный подход). – М.: Знание, 1985. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Эстетика»; № 5).
29. Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. – М.: Искусство, 1990. – 415 с. , илл.
30. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // В кн.: Вопросы литературы и эстетики. – М.: Наука, 1975. – С. 234-407.

31. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
32. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979. – 320 с.
33. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
34. Бегенау З.Г. Функция, форма, качество. – М.: Изд-во «Мир», 1969. – 168 с.
35. Беда Г.В. Живопись и ее изобразительные средства. – М.: Просвещение, 1977. – 188 с.
36. Безмоздин Л.Н. Художественно-конструктивная деятельность человека. – Ташкент: Изд-во «ФАН», 1975. – 244 с.
37. Береснева В.Я. Типологическая структура визуального языка //В сб.: «Человек и предметный мир». – Горький: НТО, 1980. С. 135-137.
38. Бехтерев В. М. Избранные работы по социальной психологии. – М.: Наука, 1994. – 400 с. – (Памятники психологической мысли).
39. Бицили П. М. Элементы средневековой культуры. – СМб.: МИРО-ФИЛ. – 244 с.
40. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. – М.: Наука, 1973. – 232 с. – (Памятники исторической мысли).
41. Богданов А.А. Тектология. Всеобщая организационная наука. – В 2-х кн. – М.: Экономика, 1989. – (Кн. 1. – 304 с. Кн. 2 – 304 с).
42. Богин Г.И. Филологическая герменевтика. Учебное пособие. – Калинин: Изд-во гос. ун-та, 1982. – 87 с.
43. Божко Ю. Г. Количественные характеристики эстетического качества объемно-пространственной структуры градостроительных композиций: Автореф. дис... канд. archit. – Харьков, 1969. ; Основы архитектоники и комбинаторики формообразования. – Харьков: Вища школа, 1984. – 184 с. ; Эстетические свойства архитектуры. Моделирование и проектирование. – Киев: Будивэльник, 1990. – 144 с.

44. Борев Ю. Б. Основные эстетические категории. – М.: Высшая школа, 1960. – 447 с.
45. Борев Ю. Б. Эстетика. Издание 2-е. – М.: Политиздат, 1975. – 399 с.
46. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. Сб / Под ред. П. И. Лебедева. – М.: Изд-во «Советский художник», 1962. – 404 с.
47. Боулдинг К. Общая теория систем – скелет науки // Исследования по общей теории систем. – М.: Прогресс, 1969. С. 106-142.
48. Боумен У. Графическое представление информации. Пер с англ. – М.: Мир, 1971. – 226 с.
49. Брунер Дж. Процесс обучения. Пер. с англ. – М., 1962.
50. Брунер Дж. Психология познания. За пределами непосредственной информации / Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1977. – 412 с.
51. Бурлина Е.Я. Культура и жанр. Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. – Саратов: Изд-во СГУ, 1987. – 168 с.
52. Буров А.К. Мир художника / Письма. Дневники. Беседы с аспирантами. Суждения современников / Сост. Р. Г. Бурова. – М.: Искусство, 1980. – 297 с., илл.
53. Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. – М.: Искусство, 1987. – 288 с.
54. :Валери П. Об искусстве. Сборник. Пер. с фр. – М.: Искусство, 1993. – 507 с.
55. :Ванслов В.В. Изобразительное искусство и музыка. Очерки. – Л.: Художник РСФСР, 1977. – 297 с.
56. :Вартанов А.С. О соотношении литературы и изобразительного искусства // Вкн.: Литература и живопись. Сборник статей / Отв. ред. А. Н. Иезуитов. – Л.: Наука, 1982. – С. 5-30.
57. :Васютинский Н.А. Золотая пропорция. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 238 с. (Эврика).

58. :Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. Под ред. Л. В. Чернец. – М.: Высшая школа, издательский центр «Академия», 1999. – 556 с.
59. :Вёльфлин Г. Истолкование искусства. – М.: Дельфин, 1922. – 37 с.
60. :Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – СПб.: МИФРИЛ, 1994. – 398 с. – (Классика искусствоведения).
61. :Вико Джамбаттиста. Основания новой науки об общей природе наций / Пер. с итал. – Москва – Киев: «REFL-воос» – «ИСА», 1994. – 656 с.
62. :Винкельман И. И. Избранные произведения и письма / Перевод А. А. Алявдиной. Репринт с изд. 1935 г. – М.: Ладомир. – 687 с.
63. :Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подгот. И. Е. Бабанов – СПб.: Алатейя – 776 с. Илл
64. :Виргинский В. С. , Хотенков В. Ф. Очерки истории науки и техники с древнейших времен до середины XV века. – М.: Просвещение, 1993. – 289 с.
65. :Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. 2-е изд., доп. – М.: Искусство, 1989. – 253.
66. :Волошинов А. В. Математика и искусство. – М.: Просвещение, 1992. – 335 с.
67. :Волошинов А. В. Пифагор: союз истины, добра и красоты. – М.: Просвещение, 1993. – 224 с.
68. :Всеобщая история искусств. В 6 тт / Под. ред В.Г. Веймарна и Ю.Д. Колпинского. – М.: «Искусство», Академия художеств СССР, ИТ и ИИИ. Т. 2, часть 2, 1961. – 525 с. ; Т. 3, 1962. – 531 с. ; Т. 6, часть 1, 1965. – 932 с. , илл.
69. :Выготский Л.С. Психология искусства. Изд. 3-е. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.

70. :Гадамер Г. -Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. – М. , 1988.
71. :Гадамер Г. -Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
72. :Галеев Б.М. Содружество чувств и синтез искусств. – М.: Знание, 1982. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Эстетика»; № 12).
73. :Галинская И.Л. Загадки известных книг. – М.: Наука, 1986. – 128 с.
74. :Ганзен В. , Кудин П. , Ломов Б. О гармонии в композиции // Техническая эстетика, 1969. № 4
75. :Гартман К.О. Стили. В 2-х частях. – М.: Искусство. – 302 с.: ил.
76. :Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Просвещение, 1968. – 302 с.
77. :Гачев Г.Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч. 1. – М.: Искусство, 1972. – 200 с.
78. :Гачев Г.Д. Национальный мир и национальный ум // Путь, 1994. № 6. С. 128-192.
79. :Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. – М.: «Мысль». (1975. Т. 1. – 350 с. Т. 2. – 695 с. ; 1977. Т. 3. – 471 с).
80. :Гегель Г. В. Ф. Лекции по философии истории. – СПб.: «Наука», 1993. – 480 с.
81. :Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 2-х тт. – СПб.: «Наука», 1998. Т. 1. – 622 с. Т. 2. – 603 с. – (Серия «Слово о сущем»).
82. :Геодакян В. А. Половой диморфизм и «отцовский эффект» // Журнал общей биологии. Т. 42. 1981. N 5.
83. :Гердер И.-Г. Идеи к философии истории человечества. – М.: Наука, 1977. – 704 с. – (Памятники исторической мысли).
84. :Гершунский Б.С. Менталитет и образование. Учебное пособие для студентов. – М.: Институт практической психологии, 1996. – 144 с.
85. :Гёте И. -В. Избранные произведения в 2-х томах. Пер. с нем. – М.: Правда, 1985. Т. 1 – 704 с. Т. 2 – 704 с.

86. :Гидион З. Пространство, время, архитектура. Пер с нем. – М.: Стройиздат, 1984. – 456 с.
87. :Гилберт К.Э. , Кун Г. История эстетики. – СПб.: Алетейая и др. – 653 с.
88. :Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. – М.: Мусагет, 1914. –193 с.
89. :Гинзбург М.Я. Ритм в архитектуре. – М.: Академия, 1923. – 120 с.
90. :Гирко Л.В. Культура как «образ мира» в философии немецкого просвещения // Новые идеи в философии (культура и религия). – М. , 1991. С. 35-47;
91. :Глазман М.С. Единство эстетического и теоретического в мышлении. – М. , 1983.
92. :Глазычев В.Л. О дизайне. – М.: Искусство, 1970. – 192 с.
93. :Глазычев В.Л. Язык и метод художественного проектирования // Декоративное искусство СССР, 1973. № 11.
94. :Глазычев В.Л. Включение художественной деятельности в систему проектирования // В сб.: «Искусство и научно-технический прогресс». – М.: Искусство, 1973. С. 252-280.
95. :Глазычев В. Л. Организация архитектурного проектирования. – М.: Стройиздат, 1977. – 171 с.
96. :Глазычев В.Л. Поэтика городской среды // Эстетическая выразительность города. – М.: Наука, 1986. – С. 130–157.
97. :Гомер. Илиада. Одиссея. – М.: ИХЛ, 1967. – 766 с.
98. :Голицын Г.А. , Петров В. М. Гармония и алгебра живого. – М.: Знание, 1990. – 128 с. – (Естественно-научный фак).
99. :Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. – М.: Искусство, 1991. – 432 с.
100. :Горюнов В.С., Тубли М.П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. – СПб.: Стройиздат, 1992. – 360 с.

101. :Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада: Пер. с фр. / Общ. ред. Ю. Л. Бессмертного; Послесл. А. Я. Гуревича. – М.: Издательская группа Прогресс, Прогресс-Академия. 1992. – 376 с.
102. :Гражданников Е.Д., Холюшкин Ю.П. Системная классификация социологических и археологических понятий. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1990. – 183 с.
103. :Гривнина А.С. Искусство XVII века в Западной Европе. – М.: Искусство, АХ СССР, 1964. – 87 с.
104. :Григорьева Т.П. Дао и логос (встреча культур). – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1992. – 424 с.
105. :Громов Е.С. Художественное творчество. (Опыт эстетической характеристики некоторых проблем). – М.: Политиздат, 1970. – 263 с. – (Над чем работают, о чем спорят философы).
106. :Гроф С. За пределами мозга / Пер с англ. – М.: Изд-во Центр «Соцветие», 1992. – 336 с. ,илл.
107. :Губман Б. Л. Смысл истории. Очерки современных западных концепций. – М.: Наука, 1991. – 192 с.
108. :Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. 3-е изд. , стереотипное. – Л.: Гидрометеоиздат, 1990. – 528 с.
109. :Гуревич А.Я. , Харитонов Д. Э. История средних веков. Учебник. – М.: Интерпраксис, 1995. – 336 с. , илл.
110. :Давыдов Ю. Н. Эстетика и социология // Декоративное искусство, 1967. NN 5, 6. (N 5 – С. 8-10; N 6 – С. 8-11).
111. :Даниэль С.М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
112. :Делез Ж. Логика смысла. Пер с фр. – Фуко М. *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр. – М.: «Раритет», Екатеринбург: «Деловая книга», 1998. – 480 с.

113. :Джонс Дж. К. Инженерное и художественное конструирование: современные методы проектного анализа / Пер. с англ. – М.: Мир, 1977. – 375 с.
114. Диалектическое противоречие. Сб. – М.: Политиздат, 1979. – 343 с. – (Над чем работают, о чем спорят философы).
115. :Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Очерки. – М.: Искусство. – (Вып. I. От древнейших времен по XVI век. , 1988. – 319 с. , илл. ; Вып. II. Северное Возрождение; страны Западной Европы XVII и XVIII веков. Россия XVIII века. , 1989. – 318 с., илл.; Вып. III. Страны Зап. Европы XIX в. Россия XIX в., 1993. – 361 с., илл).
116. :Доскин В.А. Лаврентьева Н. А. Ритмы жизни. 2-е изд, перераб. и доп. – М.: Медицина, 1991. – 176 с.
117. :Доценко А.С. Проблема стиля в эстетике и искусствознании. – М.: Знание, 1983. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Эстетика»; № 4).
118. Древние цивилизации / Сост. С.С. Аверинцев, В.П. Алексеев, В.Г. Ардзинба и др. Под общей редакцией Г. М. Бонград-Левина. – М.: Мысль, 1989. – 479 с., илл.
119. :Елисеев Э.Н., Сачков Ю.В., Белов Н.В. Потоки идей и закономерности развития естествознания. – Л.: Наука, 1982. – 300 с.
120. :Еремеев А.Ф. Границы искусства. – М.: Искусство, 1987. – 319 с.
121. :Журавлев А.П. Звук и смысл. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1991. – 160 с.
122. :Зеленов Л.А. Процесс эстетического отражения. – М.: Искусство, 1969. – 168 с.
123. :Зеленов Л.А. Методологические проблемы эстетики. – Горький: ГИСИ, 1971. – 80 с.
124. :Зеленов Л.А. Основы эстетики. Курс лекций. – Горький: ГИСИ, 1974. – 185 с.

125. :Зеленов Л. А. Метатеория и теория деятельности. – Горький: Архив ФК ГИСИ (НФК), 1979. – 215 с.
126. :Зеленов Л.А., Куликов Г.И. Методологические проблемы эстетики. – М.: Высшая школа, 1982. – 176 с.
127. :Зеленов Л.А. Методология человековедения. – Нижний Новгород: НТО, 1991. – 76 с.
128. :Зеленов Л.А., Дахин А.В, Ананьев Ю.В., Кутырев В.А. Культурология. Учебное пособие. – Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 1993. – 93 с.
129. :Зинченко В.П. Зрительное восприятие и творчество. Восприятие как перцептивная деятельность // Техническая эстетика, 1975. N 6: с. 3-6, N 7: с. 6-10, N 8: с. 1-4, N 9: с. 3-8.
130. :Зись А.Я. Искусство и эстетика. Введение в искусствоведение. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Искусство, 1974. – 447 с.
131. :Зись А.Я. Виды искусства. – М.: Знание, 1979. – 128 с. – Нар. ун-т. (Фак. литературы и искусства).
132. :Иванов Вяч. Вс. Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. – М.: Изд-во «Советское радио», 1978.
133. :Иванов К. О природе и сущности дизайна // Техническая эстетика, 1965. № 3.
134. :Иконников А.В., Степанов Г.П. Основы архитектурной композиции. – М.:Искусство, 1971. – 224 с.
135. :Иконников А.В. Художественный язык архитектуры. – М.: Искусство, 1985. – 175 с. ил. (Проблемы искусства и архитектуры).
136. :Иконников А.В. Функция, форма, образ в архитектуре. – М.: Стройиздат, 1986. – 288 с. , илл.
137. :Иконников А.В. Архитектура и история. – М.: ARHITECTURA, 1993. – 252 с. , илл.
138. :Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство. Учебник. Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: ВШ, 1993. – 336 с., илл. ; Отечест-

венное искусство. Учебник, ч. 2. Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: ВШ, 1994. – 461 с.

139. :Искусство этрусков и Древнего Рима / НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР. Авторы текста Ю.Д. Колпинский и Н.Н. Бритова. – М.: Изд-во «Искусство», 1983. – 112 с. + 342 илл. , + таблицы, планы, указатели LXIII. – (Памятники мирового искусства).

140. :История искусства зарубежных стран. Учебники. Изд. 2-е / Институт живописи, скульптуры и архитектуры им И.Е. Репина. Академия художеств СССР. – М.: Изобразительное искусство. (Средние века, Возрождение, 1982. – 664 с. Илл; 17-18 века, 1988. – 512 с. , илл).

141. :История русского искусства в трех томах. Изд. 3-е, испр. и доп. Учебник / Отв. ред. И.В. Рязанцев. – М.: Изобразительное искусство, 1991. Т. 1 – 508 с. Т. 2 – 312 с.

142. :История средних веков. В 2 т. Т. 1.: Учебник для вузов по спец. «История»/ Под ред. З.В. Удальцовой и С.П. Карпова. – М.: Высш. шк., 1990. – 495 с.

143. :История эстетики. В 5-ти т. т / Под. ред. М.Ф. Овсянникова. – М.: Изд-во Академии художеств СССР. Т. I, 1961. – 684 с. ; Т. II, 1964. – 836 с. ; Т. III, 1967. – 1004 с. ; Т. IV -1, 1969. – 783 с. ; Т. IV -2, 1968. – 585 с. ; Т. V, 1970. – 856 с.

144. :История эстетической мысли / Становление и развитие эстетики как науки. В 6-ти т. т / Институт философии АН СССР. Сектор эстетики. – М.: Искусство/ Т. 1, 1982. – 464 с. ; Т. 2, 1985. – 456 с. ; Т. 3, 1986. – 496 с. ; Т. 4, 1987. – 525 с. ; Т. 5, 1990. – 669 с.

145. :Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Части I, II, III. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

146. :Каган М.С. Человеческая деятельность. Опыт системного анализа. – М.: Изд-во политической литературы, 1974. – 328 с. – (Над чем работают, о чем спорят философы).

147. :Казаринова В.И. Товароведу о красоте и композиции. – М.: Экономика, 1973. – 151 с.
148. :Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса. Диалектика эстетического как теория чувственного познания. – Киев: «Вища школа», 1979. – 216 с.
149. :Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – М.: Изд-во «Архимед», 1992. – 110 с.
150. :Кантор К.М. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры. – М.: Искусство, 1967. – 278 с.
151. :Кантор К.М. Тысячеглазый Аргус. – М.: Советский художник, 1990. – 200 с.
152. :Каплун А.И. Стиль и архитектура. – М.: Стройиздат, 1985. – 232 с.
153. :Каптерева Т.Н., Виноградова Н.Н. Искусство средневекового востока. Очерки. – М.: Детская литература, 1989. – 239 с.
154. :Кашина Н.Б. Жанр как эстетическая категория. – М.: Знание, 1984. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Эстетика». № 10).
155. :Кваша Г. Золотой век России. Прогноз на следующее десятилетие // Путь, 1993. № 1. С. 35-39.
156. :Кедров Б. М. О творчестве в науке и технике. – М.: Молодая гвардия, 1987. – 192 с. – (Эврика).
157. :Кедров К.А. Поэтический космос. – М.: Советский писатель, 1989. – 480 с.
158. :Клацки Р. Память человека. Структуры и процессы / Пер. с англ. Т. Сидоровой. Под ред. Е. Соколова. – М.: «Мир», 1978. – 320 с.
159. :Климишин И.А. Календарь и хронология. – 3-е изд. , перераб. и доп. – М.:Наука. Гл. ред. физ. -мат. лит. , 1990. – 480 с.
160. :Кобзев А.И. Учение о символах и числах в китайской философии. – М.: Восточная литература, 1994. – 432 с.

161. :Колейчук В.Ф. Зрительные образы пространства // ВНИИТЭ. 40. Техническая эстетика. Пространство в формировании структуры и образа предметной среды. – М.: ВНИИТЭ, 1983. – С. 57-71;
162. :Кон-Винер. История стилей изобразительного искусства / Пер. с нем. – М.: «СВАРОГ и К». – 218 с.
163. :Кондратьев Н. Д. Основные проблемы экономической статики и динамики. Предварительный эскиз / Авт. статей о Кондратьеве и его творчестве: Ю. В. Давыдов, Ю. Б. Кочеврин, В. В. Симонов. – М.: Наука, 1991. – 567 с. – (Серия «Социологическое наследие»).
164. :Костин В.И., Юматов В.А. Язык изобразительного искусства. – М.: Знание, 1978. – 112. Илл. – (Нар. ун-т. Фак. литературы и искусства).
165. :Корчажинская В.И., Попова Л.Т. Мозг и пространственное восприятие (односторонняя пространственная агнозия). – М.: Изд-во МГУ, 1977. – 88 с. – (Нейропсихологические исследования, вып. 9).
166. :Кочергин А.Н. Моделирование мышления. – М.: Политиздат, 1969. – 224 с. – (Над чем работают, о чем спорят философы).
167. :Краткий словарь по эстетике. Книга для учителя / Под ред. М. Ф. Освянникова. – М.: «Просвещение», 1983. – 224 с.
168. :Кроник А. , Головаха Е. Психологическое время: путешествие в «давно» и «не скоро» // Знание – сила, 1984. N 2. С. 33-34.
169. :Кроче Б. Антология сочинений по философии. – СПб, «Пневма». – 480 с.
170. :Николай Петрович Крымов – художник и педагог. Статьи, воспоминания. 2-е изд. испр. и доп. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 224 с. , илл.
171. :Крюковский Н.И. Основные эстетические категории. Опыт систематизации. – Минск: Изд-во БГУ, 1974. – 288 с.
172. :Крюковский Н.И. Кибернетика и законы красоты. – Минск: Изд-во БГУ, 1977. – 256 с.

173. :Крюковский Н.И. Homo pulcher. Человек прекрасный. Очерк теоретической эстетики человека. – Минск: БГУ, 1983. – 303 с.
174. :Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия. 1870-1900. – М.: Изобразительное искусство, 1994. – 272 с.
175. :Кузин В. С. Психология. Учебник. Изд. 3-е, перераб. и доп. – М.: АГАР, 1997. – 304 с. , илл.
176. :Кулаев К.В. Теория Ф. И. Шмита о циклическом развитии искусства // Педагогика. 1992. №№ 7-8. С. 87-90.
177. :Куликова И.С. Философия и искусство модернизма. – М.: Политиздат, 1980. – 272 с. , илл.
178. :Кун Н.А. Легенды и мифы древней Греции. Изд. 4-е. – М.: Учпедгиз, 1957. – 464 с.
179. :Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима / Пер с пол. – М.: Высш. шк. , 1990. – 351 с. , илл.
180. :Курикалов Ю.Л. От слов к логосу. Этюды философской герменевтики // Логос: ленинградские международные чтения. –Кн. 1. Разум, духовность, традиции. – Л.: ЛГУ, 1991. – С. 178-198.
181. :Ламберт Д. Доисторический человек: Кембриджский путеводитель / Пер. с англ. – Л.: Недра, 1991. – 256 с. , илл.
182. :Ларин Б.А. Учение о символе в индийской поэтике // Поэтика. Вып. 2. – Л. 1927.
183. :Леви-Стросс К. Первобытное мышление / Пер. , вступ. статья и прим. А. Б. Островского. – М.: Республика, 1994. – 384 с. – (Мыслители XX века).
184. :Левитин К.Е. Горящий светильник. – М: Знание, 1983. – 208.
185. :Левитин К.Е. Геометрическая рапсодия. 2-е изд. , переработ. и доп. – М.: Знание, 1984. – 176 с.
186. :Лейбниц Г. Соч. в 4-х тт. – М.: Мысль, 1984. Т. 3. – 734 с.
187. :Лейбсон В.И. Три уровня эстетического восприятия // Восприятие художественного текста. – Таллин, 1979. – С. 7-10.

188. . Лекции по истории эстетики. Под ред. М.С. Кагана. – Л.: Изд-во ЛГУ. Книги 1, 2, 3, 4, – 1972, 1974, 1976, 1980.
189. :Леонардо да Винчи. Избранные произведения. – Минск: Харвест, М.: АСТ. – 403 с.
190. :Леонтьев А.А. Основы психолингвистики. – М.: Смысл, 1997. – 287 с.
191. :Леонтьев А.А. Психология общения. 3-е изд. – М.: Смысл, 1999. – 365 с.
192. :Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики. 4-е изд. – М.: Изд-во Московского университета, 1981. – 584 с.
193. :Леонтьев А.Н. Философия психологии. Из научного наследия / Под ред. А.А. Леонтьева и Д.А. Леонтьева. – М.: Изд-во Московского университета, 1994. – 228 с.
194. :Лессинг Г.Э. Лаоокоон, или о границах живописи и поэзии. – М.: Гос. изд-во худ. лит., 1957. – 520 с.
195. :Лисицын Ю.П., Жилыева В.П. Союз медицины и искусства. – М.: Медицина, 1985. – 192 с.
196. :Лихачева В.Д. Искусство Византии IV-XV веков. – Л.: Искусство, 1981. – 310 с. , илл. – (Очерки истории и теории изобр. искусств).
197. :Ломов Б.Ф. Системность в психологии / Под ред. В.А. Барабанщикова, Д.Н. Завалишиной и В.А. Пономаренко. – М.: Изд-во «Институт практической психологии», Воронеж: НПО «МОДЭК», 1996. – 384 с.
198. :Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // В кн.: Литература и живопись. – Л.: Наука, 1982. С. 31-65.
199. :Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – 623 с.
200. :Лосев А.Ф. Дерзание духа. – М.: Изд-во политической литературы, 1988. – 366 с.

201. :Лосев А.Ф. Жизненный путь Вл. Соловьева // В кн.: Страсть к диалектике. Литературные размышления философа. – М.: Советский писатель, 1990. С. 102–202.
202. :Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с. – (Мыслители XX века).
203. :Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность / Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
204. :Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / Сост. А. А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
205. :Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. Платон. Аристотель. – М.: Молодая гвардия, 1993. – 383 с.
206. :Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. – Киев: «Collegium», «Киевская академия евробизнеса», 1994. – 288 с.
207. :Лук А.Н. Мышление и творчество. – М.: Политиздат, 1976. – 144 с.
208. :Лукьянов А.Е. Истоки Дао. – М.: ИНСАН РМФК, 1992. – 208 с.
209. :Любимов Л.Д. Искусство Древнего мира. 2-е изд. – М.: Просвещение, 1980. – 320 с., илл. ; Искусство западной Европы. – М.: Просвещение, 1982. – 320 с. , илл.
210. :Мазаев А.И. Концепция производственного искусства 20-х годов. – М.: «Наука», 1975. – 270 с.
211. :Маркарян Э.С. Теория культуры и современная наука. (Логико-методологический анализ). – М.: Мысль, 1983. – 284 с.
212. :Марков М.Е. Искусство как процесс. Основы функциональной теории искусства. – М.: Искусство, 1970. – 240 с.
213. :Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. В 2-х тт / Сост. М. Лифшиц. Изд. 3-е. – М.: Искусство, 1976. – (Т. 1 – 575 с. Т. 2 – 719 с).
214. :Маслов С.Ю. Асимметрия познавательных процессов и ее следствия. – М.: Искусство, 1975.

215. :Матюшин Г.Н. У истоков цивилизации. – М.: Просвещение, 1992. – 192 с.
216. :Маяковский В.В. Как делать стихи / Полн. собр. соч. – М.: Художественная литература, 1938. Т. XII.
217. :Мелодинский Д.Л. Архитектурная пропедевтика. (История, теория, практика). – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 312 с., илл.
218. :Менчинская Н.А. Исследование мышления в советской психологии. – М.: Наука, 1966. – 352 с.
219. :Месарович М., Мако Д., Такахара И. Теория иерархических многоуровневых систем. – М.: Мир, 1973. – 344 с.
220. :Мизун Ю.Г. , Мизун П.Г. Космос и здоровье. – М.: Знание, 1984. – 144 с.
221. :Миллер Дж. А. Магическое число семь плюс минус два. О некоторых пределах нашей способности перерабатывать информацию // Инженерная психология. – М. , 1964.
222. Мир человека / Отв. ред. Зеленов Л.А., науч. ред. Кутырев В.А. Вып 1. – Нижний Новгород: НАСА, 1993. – 144 с.
223. :Миронова Л.Н. Учение о цвете. – Минск: Вышэйшая школа, 1993. – 402 с.
224. :Михалкович В.И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. – М.: Наука, 1986. – 224 с.
225. :Моде Х. Искусство Южной и Юго-Восточной Азии. – М.: Искусство, 1978. –358 с. , илл. – (Малая история искусств).
226. :Молевич Е.Ф. Круговорот и необратимость в мировом движении. – Саратов: Изд-во СГУ, 1976. – 108 с.
227. :Моль А.Р. Теория информации и эстетическое восприятие. – М.: «Прогресс», 1966.
228. :Моль А.Р. Социодинамика культуры. / Пер. с фр. – М.: «Прогресс», 1973. – 406 с.

229. :Модернизм. Анализ и критика основных направлений / Под ред. В.В. Ванслова, М.Н. Соколова. Изд. 4-е, перераб. и доп. – М.: Изд-во «Искусство», НИИ ТИИИ АХ СССР, 1987. –280 с.
230. :Неменский Б.М. Мудрость красоты. О проблемах эстетического воспитания. Книга для учителя. Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1987. – 255 с.
231. :Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. Учеб. пособие. – М.: «Высшая школа», 1978. – 352 с.
232. :Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Сост. В.Е. Багно. – М.: Искусство, 1991. – 588 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
233. :Основы архитектурной композиции и проектирования. Подред. А.А. Тица. – Киев: Изд. объедин. «Вища школа», 1976. – 256 с.
234. :Основы теории проектирования костюма. Учебник для вузов / Под ред. Т.В. Козловой. – М.: Легкпромбытгиздат, 1988. – 352 с. ,ил.
235. :Переверзев Л. О раздвоении единого, неравных парах и условиях диалога // Знание – сила, 1984. № 1. С. 30-32.
236. :Петров В.М., Грибков В.С., Каменский В.С. Поверить гармонию... экспериментом // Число и мысль. Вып. 3. – М.: Знание, 1980. С. 145-169.
237. :Петров В.М. Эта таинственная цикличность // В сб.: «Число и мысль». Вып. 9. – М.: Знание, 1986. С. 86-113.
238. :Петров В.М. Прогнозирование художественной культуры: вопросы методологии и методики. – М.: Наука, 1991. – 152 с.
239. :Петрусевич Н.Б. Искусство Франции XV–XVI веков. – Л.: Искусство, 1973. – 224 с., илл.
240. :Петухов С.В. Геометрия живой природы и алгоритмы самоорганизации. – М.: Знание, 1988. –48 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Математика, кибернетика». N 6).
241. :Печчеи А. Человеческие качества / Пер. с англ. О. В. Захаровой. Общ ред. и послесл. ак. Д.М. Гвишиани. – М.: Прогресс, 1980. – 304 с.

242. :Пиаже Ж, Фресс П. Экспериментальная психология. Вып VI / Пер. с фр. Пред. и общ ред А. Н. Леонтьева. – М.: « Прогресс», 1978. – 302 с.
243. :Пидоу Д. Геометрия и искусство / Пер. с англ. – М.: Мир, 1979. – 332 с.
244. :Плужников М.С. , Рязанцев С.В. Среди запахов и звуков. – М.: Молодая гвардия, 1991. – 270 с. ил. – (Эврика).
245. :Подольный Р.Г. Освоение времени. – М.: Политиздат, 1989. – 143 с. – (Филос. библи. для юношества).
246. :Пономарев Я.А. Психология творчества. – М.: Наука, 1976. – 304 с.
247. :Понятие судьбы в контексте разных культур / Сборник. Под. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1994. – 320 с.
248. :Поспелов Г.Н. Искусство и эстетика. – М. Искусство, 1984. – 325 с.
249. :Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике. – М.: Музыка, 1989. – 141 с.
250. :Ракитов А.И. Историческое познание. – М.: Политическая литература, 1982. – 303 с.
251. :Раппопорт С.Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве. – М.: Советский художник, 1968. – 272 с. , илл.
252. :Раппопорт С.Х. От художника – к зрителю. Как построенои как функционирует произведение искусства. – М.: Советский художник, 1978. – 236 с., илл. – (Проблемы художественного творчества).
253. :Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. – М.: Наука, 1986.
254. :Ребане Я.К. Информация и социальная память: к проблеме социальной детерминации познания // Вопросы философии, 1982. № 8. С. 41-47.
255. :Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия. Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пединститутов / Сост. Н.Н. Ростовцеви др. – М.: Просвещение, 1989. – 207 с.

256. :Рогинский Я.Я. Об истоках возникновения искусства. – М.: Изд-во МГУ, 1972. – 32 с. ил.
257. :Розенберг Г. Тройка, семерка, туз. . . // Знание – сила. 1987. № 1.
258. :Розенблюм Е.А. Художник в дизайне. Опыт работы Центральной учеб. -эксперимент. студии худож. проектирования на Сенеже / Предисл. Л. Жадовой. – М.: Искусство, 1974. – 176 с. ; 24 л. ил.
259. :Розенталь Р., Ратца Х. История прикладного искусства нового времени. Серия: Проблемы материально-художественной культуры. Перевод с английского. – М.: Искусство, 1971 г. –224 с., илл..
260. :Романов В.Н. Историческое развитие культуры. Проблемы типологии. – М. Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. – 192 с.
261. :Россинская Е.И. Искусство как средство общения. (Коммуникативная функция искусства). – М.: Знание, 1985. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Эстетика». № 8).
262. :Ростовцев Н.Н. Академический рисунок. Изд. 3-е, доп. и перераб. – М.: Просвещение, Владос, 1995. –с. , илл.
263. :Рубинштейн Р. Как рисовали древние египтяне // Юный художник. 1984. № 11. С. 28-31.
264. :Руткевич А.М. К.Г. Юнг об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии. 1988, № 1. С. 124-133.
265. :Руубер Г.О. О закономерностях художественного визуального восприятия. – Таллинн: Вайгус, 1985. – 344 с.
266. :Рытников Л.А. Эстетическое сознание: сущность и специфика. – М.: Знание, 1985. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Эстетика». № 6).
267. :Савилова Т. А. Эстетические категории. Опыт систематизации. – Киев-Одесса: Изд. объединение «Вища школа», 1977. – 102 с.
268. :Савостьянов Е.И. Единство познания и творчества в искусстве. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 312 с.

269. :Савранский И.Л. Коммуникативно-эстетические функции культуры. – М.: Наука, 1979. – 232 с.
270. Саймондс Дж. О. Ландшафт и архитектура. – М.: Стройиздат, 1965. – 194 с.
271. Самопознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – 366 с.
272. :Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века: Учеб. пособие. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 320 с.
273. :Селезнева Т.Ф. Киномысль 20-х годов. – Л.: Искусство, 1972. – 184 с.
274. :Середюк И.И. Восприятие архитектурной среды. – Львов: ЛГУ, «Вища школа», 1979. – 203 с.
275. :Сидоренко В.Ф. К проблеме композиции в художественном конструировании // Техническая эстетика, 1976. № 11.
276. :Славская К.А. Мысль в действии. (Психология мышления). – М.: Политиздат, 1968. – 208 с. – (Над чем работают, о чем спорят философы).
277. :Словарь античности / Перевод с нем. – М.: Прометей, 1989. – 704 с.
278. :Словарь по этике / Под ред. И.С. Кона. – 4-е изд. – М.: Политиздат, 1981. – 430 с.
279. :Смолина Н.И. Традиции симметрии в архитектуре. – М.: Стройиздат, 1990. – 344 с.
280. :Советский энциклопедический словарь / Науч. -ред. совет: А.М. Прохоров, М.С. Гиляров, Е.М. Жуков и др. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – 1600 с.
281. :Современная буржуазная эстетика. Критические очерки / Под общ. ред. Овсянникова М. Ф. и Самохина В.Н. – М.: Мысль, 1978. – 301 с.
282. :Современная западная социология. Словарь / Сост. Давыдов Ю.С., Ковалева М.С., Филиппов А.Ф. – М.: Политиздат, 1990. – 432 с.

283. :Современная западная философия. Словарь / Сост. Малахов В.С., Филатов В.П. – М.: Политиздат, 1991. – 414 с.
284. :Содружество наук и тайны творчества / Сборник статей под ред. Б.С. Мейлаха. – М.: Искусство, 1968. – 450 с.
285. :Сонин А.С. Постигание совершенства. Симметрия, асимметрия, диссимметрия, антисимметрия. – М.: Знание, 1987. – 208 с.
286. :Сомов Г. Возможный путь в изучении композиции // Техническая эстетика, 1969. № 8.
287. :Сомов Ю.С. Композиция в технике. – М.: Машиностроение, 1977. – 272 с.
288. :Сороко Э.М. Концепция уровней, отношение, структура (к методологии социологического исследования). – Минск: Наука и техника, 1978. – 160 с.
289. :Сороко Э.М. Самоорганизация систем: проблемы меры и гармонии (диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук). – Минск, 1991. – 442 с.
290. :Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество / Отв. ред. сост. и предисл. А. Ю. Согомонов. Пер. с англ. – М.: Политиздат, 1992. – 543 с.
291. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. – М.: Искусство, 1962. – 576 с.
292. :Станькова Я., Пехар И. Тысячелетнее развитие архитектуры / Пер. с чеш. В.К. Иванова. Под ред. В.Л. Глазычева. – М.: Стройиздат, 1984. – 293 с. , илл.
293. :Столович Л.Н. Природа эстетической ценности. – М.: Политиздат, 1972. – 271 с. – (Над чем работают, о чем спорят философы).
294. :Столович Л.Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности. – М.: Политиздат, 1985. – 415 с. – (Над чем работают, о чем спорят философы).

295. :Столович Л.Н. Эстетическая и художественная ценность: сущность, специфика, соотношение. – М.: Знание, 1983. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Эстетика». № 1).

296. :Столяров В. И. Диалектика как логика и методология науки. – М.: Политиздат, 1975. – 247 с. – (Над чем работают, о чем спорят философы).

297. :Страутманис И. А. Информационно-эмоциональный потенциал архитектуры. – М.: Стройиздат, 1978. –120 с.

298. :Субетто А.И. Закон инвариантности и цикличности развития и функционирования систем и проблемы «цикловой» методологии прогнозирования НТП // Теория и практика прогнозирования научно-технического прогресса в условиях экономической самостоятельности предприятий и организаций. – Л.: ЛДНТП, 1989. С. 3-34.

299. :Субетто А.И. Теория системного времени и проблема системного прогнозирования //V Сибирская науч. -практ. конф. по надежности науч. - техн. прогнозов. – Новосибирск: НТЦ, 1990. С. 256-258.

300. :Субетто А.И. Феномен пост-футуристического диморфизма систем как возможная гипотеза построения прогнозов // Прогнозирование научно-технического и экономического развития основных звеньев народного хозяйства. – Л: ЛДНТП, 1990. С. 60-65.

301. :Субетто А.И. Новая парадигма исторического развития и общественный интеллект (Эскиз теории общественного интеллекта) // Современная высшая школа (международный журнал), 1991. № 2. С. 81-96.

302. :Субетто А.И. Творчество, жизнь, здоровье и гармония. (Этюды креативной онтологии). – М.: «Логос», 1992. – 204 с.

303. :Субетто А.И. Закон роста идеальной детерминации в истории и философии образования //В сб.: «Проблемы становления системы наук и теорий об образовании». – СПб. , 1993. С. 1-12.

304. :Субетто А.И. Социогенетика: системогенетика, общественный интеллект, образовательная генетика имировое развитие. – СПб-М.: ИЦ ПКПС, 1993. – 172 с.

305. :Субетто А.И. «Метаклассификация» как наука о механизмах и закономерностях классифицирования. Опыт обобщения. В 2-х частях. – СПб. - М.: ИЦ ПК ПС, 1994. Ч. 1 – 254 с. ; Ч. 2 – 80 с.

306. :Субетто А.И. Новая парадигма цикличности // Сб. науч. статей «Системогенетика и учение о цикличности развития». Под ред. Н. Н. Александрова. – Тольятти: Изд-во Международной Академии Бизнеса и Банковского Дела, 1994. С. 256-275.

307. :Суворов Н.Н. Пути создания художественного образа. (Роль воображения в художественном творчестве). – М.: Знание, 1984. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Эстетика». № 9).

308. :Сухотин А. К. Ритмы и алгоритмы. – М.: Молодая гвардия, 1983. – 224 с.

309. :Тайлор Э.Б. Первобытная культура. / Пер. с англ. 2-е изд. – М.: Издательство политической литературы, 1989. – 573 с.

310. :Тасалов В.И. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества. – М.: Наука, 1979. – 336 с.

311. Тойнби А. Дж. Постигание истории / Пер. с англ. Сост. Огурцов А.П.; вступ. статья Уколовой В. И. ; закл. статья Рашковского Е. Б. – М.: Прогресс, 1991. – 736 с.

312. :Трёлъч Э. Историзм и его проблемы / Пер. с нем. – М.: Юрист, 1994. – 719 с. – (Лики культуры).

313. :Уемов А. И. Аналогия и учебный процесс // В сб.: Логика и проблемы обучения / Под ред. Б. В. Бирюкова и В. Г. Фарбера. – М.: Педагогика, 1977. – 216 с.

314. :Уемов А.И. Системы и системные параметры // Проблемы формального анализа систем. – М.: Высшая школа, 1968. С. 15-17.

315. :Фальк Р. Р. Размышления о живописи. (Уроки мастерства) // Творчество, 1974. № 11. С. 16-18.

316. :Февр Л. Бои за историю. – М.: Наука, 1991. – 630 с. – (Памятники исторической мысли).

317. :Федоров М. Общественные свойства вещей // Техническая эстетика, № 10, 1969.
318. :Феест К.Ф. Искусство коренных народов Северной Америки. – М.: Радуга, 1985. – 222 с.
319. :Филиппьев Ю.А. Сигналы эстетической информации. – М.: Наука, 1971.
320. :Философский энциклопедический словарь / Редколл.: С.С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л.Ф. Ильичев и др. – 2-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1989. – 815 с.
321. :Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству. – СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. – 366 с. – (Классика искусствоведения).
322. :Фоменко А.Т. Глобальная хронология. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 408 с.
323. :Фурман А.Е. , Ливанова Г.С. Круговороты и прогресс в развитии материальных систем. – М.: Изд-во МГУ, 1978. – 206 с.
324. :Хайт В. Язык архитектуры // Декоративное искусство СССР, 1969. № 11.
325. :Хлебников В. Творения / Ред. М.Я. Полякова. Сост. В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. – М.: Советский писатель, 1987. – 736 с.
326. :Холлингсворд М. Искусство в истории человека / Пер. с ит. О.В. Бобровой и И.В. Беленького. – М.: «Искусство», 1989. – 512 с.
327. :Хренов Л.С. , Голуб И.Я. Время и календарь. – М.: Наука, Гл. ред. физ.-мат. лит. , 1989. – 128 с.
328. Художественное творчество. Человек – природа – искусство. Вопросы комплексного изучения. Сборник /Под ред. В. Е. Гусева и др. – Л.: Наука. 1986. – 272 с.
329. :Цойгнер Г. Учение о цвете. Популярный очерк. – М.: Стройиздат, 1971. – 160 с., илл.
330. :Черневич Е.В. Образный язык дизайн-графики // Техническая эстетика, 1974. № 6. С. 8-13.

331. :Чижевский А.Л. Физические факторы исторического процесса. – Калуга: Изд-во Гублит, 1924. – 73 с.
332. :Чижевский А.Л. Солнечные пятна и психозы. – Москва-Берлин: «Русско-немецкий медицинский журнал», 1928. № 3.
333. :Чижевский А.Л. Солнце и мы. – М.: Знание, 1963. – 48 с.
334. :Чижевский А.Л. Земное эхо солнечных бурь. – М.: Мысль, 1973. – 351 с.
335. :Тейяр де Шарден. Феномен человека. – М.: Наука, 1987. – 240 с.
336. :Шепетис Л.К. Человек и эстетическая среда. – М.: Знание, 1985. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Эстетика». № 1).
337. :Шевелев И.Ш. Марутаев М.А. , Шмелев И.П. Золотое сечение: три взгляда на природу гармонии. – М.: Стройиздат, 1990. – 343 с.
338. :Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства / Под общ. ред. М.Ф. Овсянникова. – М.: Изд-во «Мысль», 1999. – 608 с. – (Классическая философская мысль).
339. :Шингаров Г. Х. Эмоции и чувства как формы отражения действительности. – М.: Наука, 1971. – 224 с.
340. :Шкуратов В. А. Историческая психология на перекрестках человекознания (глазами психолога) // Одиссей. Человек в истории. – М. , 1991. С. 103-114.
341. :Шорохов Е.В. Основы композиции. Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. – М.: Просвещение, 1979. – 303 с. , илл.
342. :Шрейдер Ю.А. Человеческая рефлексия и две системы этического сознания// Вопросы философии, 1990. № 7. С. 32-41.
343. :Шуцкий Ю.К. Китайская классическая книга перемен. Ицзин. – М.: «Русское книгиздательское товарищество», 1993. – 384 с.
344. :Эккерман И.-П. Разговоры с Гёте / Пер. с нем Н. Ман. Вст. статья Н. Вильмонта, комм. и указатель А. Аникста. – М.: Худ. лит. , 1981. – 687 с.
345. :Эстетические ценности предметно-пространственной среды / Под общей ред. А.В. Иконникова. – М.: Стройиздат, 1990. – 335 с.

346. Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. – М.: Ренессанс, 1992. – 320 с.
347. :Яглом И.М. Современная культура и компьютеры. – М.: Знание, 1990. – 48 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер.: Математика, кибернетика». N 11).
348. :Ягодинский В.Н. Ритм, ритм, ритм! Этюды хронобиологии. – М.: Знание, 1985. – 192 с.
349. :Яковец Ю.В. Предвидение будущего: парадигма цикличности. – М.: АП и Ц, 1992. – 110 с.
350. :Яковец Ю.В. Социогенетика: содержание, закономерности, перспективы. – М.: ИЭРАН, 1992. – 58 с.
351. :Яковец Ю.В. Ритм смены цивилизаций и исторические судьбы России. – М.: Междунар. фонд Н. Д. Кондратьева, 1994. – 150 С.
352. :Яковлев Е.Г. Эстетика. Учебное пособие. – М.: Гардарики. – 464 с.
353. :Ярошенко Б.М., Ярошенко Н.Н. Диалектика развития изобразительного искусства. – Куйбышев: Изд-во КГУ, 1986. – 80 с.
354. :Ясперс К. Смысл и назначение истории / Пер. с нем. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с. – (Серия «Мыслители XX века»).
355. :Ястребицкая А.Л. Западная Европа XI – XIII веков. – М.: Искусство, 1978. – 176 с.

СОДЕРЖАНИЕ:

ВВЕДЕНИЕ

Часть 1. МЕТОДОЛОГИЯ

1. Графическое выражение логики

1. 1. Противоречие, спираль, количество и качество

Противоречие

Спираль

Количество и качество

2. Импульс

2. 1. Скорость течения процессов в цикле

2. 2. Закон дополнительности в импульсе

3. Системный подход и его модификация в исследовании

3. 1. Система, надсистема, подсистемы

3. 2. Инварианты диалектики в системном подходе

4. Система и ее морфология в динамике

4. 1. Ряды, периоды и морфологический ящик

4. 2. Морфологический ящик и его связь с несущим циклом системы

Часть II. РАСКРЫТИЕ ПОНЯТИЯ

«МНОГОУРОВНЕВАЯ ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА»

1. Мировоззренческий ярус образной системы

1. 1. Эстетические категории как категории мировоззрения

1. 2. Эстетические модусы и показатели их образования

2. Второй ярус образной системы – мировосприятие

2. 1. Теория искусств и ее отношение к эстетике
2. 2. Формула эстетического и вторичные характеристики образа
2. 3. Пример трехмерной цикличности история СССР

3. Третий ярус образной системы психология и психофизиология восприятия и производства произведений искусства

3. 1. Соотношение выразительной и формальной композиции

Введение индикатора «репрезентация-интонирование»

Индикатор линейности

Конструктивность и декоративность

Асимметрия полушарий в образе

Напряженность. Контраст-нюанс40

Олицетворение

Закон иносказания в искусстве

Пара ритма

4. Многоярусность показателей образа в целом

Применимость метода

Обучаемость методу

Часть III. Динамика искусств

1. Принципиальная схема построения истории искусств

1. 1. Ментальные формации как циклы сознания социума

Пассионарность. Явления резонанса

Эволюция общества. Человек и общество

Взаимодействие двух ветвей культуры

Преимущество ранних культур для исследования тенденций

2. Динамика многоуровневых образных систем. История искусств как совокупность проекций

2. 1. Первобытное искусство

Периодизация цикла первобытного менталитета

Синкретизм

Проективная функция магии

Первые шаги искусства

Контур

Силуэт. Пятно

Феномен орнамента

Дальнейшая эволюция видения. От орнамента к письменности

Работа пары «репрезентация-интонирование»

Палеолит

Мезолит

Неолит

Энеолит

2. 2. Искусство рабовладельческой формации

2. 2. 1. Древний Египет и три его стиля

Периодизация

Древнее царство. Архаика трагического

Рельеф

Синкретизм информации

Плоскостное видение мира. Репрезентативность

Среднее царство. Классика трагического

Новое царство. Декаданс трагического

2. 2. 2. Три стиля древнегреческого искусства

Пререходная культура

Греческая архаика прекрасного

Социальные причины возникновения греческого менталитета

Греческая классика прекрасного

Признаки и индикаторы

Кризис классики

Декаданс прекрасного в эллинизме

Архитектура

Скульптура

Живопись

Грандиозное и миниатюрное

Философия и религия

Расцвет науки

Влияние эллинизма

2. 3. Рим последние три ступени

Периодизация

Архаика низменного

Этрусски и ранний Рим

Римская республика

Римская империя

Классическое искусство Рима

Наука и техника

Архитектура и живопись

Римский портрет

Поздний Рим. Декаданс низменного

Заключение

Литература

Сведения об авторе:

Александр
Николай Николаевич,

доктор философских наук,
член Союза дизайнеров РФ



Автор следующих книг:

Моделирование индикаторов качества в эстетической системогенетике.

Взлет и падение. Место "производственного искусства" в контексте советского искусства 20-х годов.

Структура и динамика многоуровневых образных систем.

Числовые инварианты в менталитете.

Звезда деятельности (Введение в общую теорию деятельности).

Эволюция ментального хронотопа.

Формула истории.

Экзистенциальная системогенетика.

Эволюция искусства (системогенетический очерк).

ББК7. 03

УДК85103 (2)

А 46

ISBN5-7591-0246-X

Александров Н. Н.

Структура и динамика многоуровневых образных систем. Научное издание. – Тольятти Изд-во Акцент, 1994. – 200 с.

Для широкого круга читателей гуманитарной ориентации.

