

Ерохин Семен Владимирович

НАУЧНОЕ ИСКУССТВО: ПО РЕЗУЛЬТАТАМ РАБОТЫ ПЕРВОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Статья посвящена анализу результатов работы Первой международной научно-практической конференции "Научное искусство", состоявшейся 4-5 апреля 2012 года в Московском государственном университете имени М. В. Ломоносова. Рассматривается самый широкий круг проблем, связанных с историей, теорией и практикой научного искусства: философско-эстетические, искусствоведческие, культурологические и психологические основания; дефиниции и границы; художественные приемы, методы и средства выразительности; проблемы и перспективы научного искусства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/7-1/14.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 7 (21): в 3-х ч. Ч. I. С. 68-76. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/7-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

Список литературы

1. Арзамасов Ю. Г., Наконечный Я. Е. Мониторинг в правотворчестве: теория и методология. М.: Изд-во МГТУ им. Н. Э. Баумана, 2009. 160 с.
2. О грантах Волгоградской области средствами массовой информации [Электронный ресурс]: Закон Волгоградской области от 11 января 2006 г. № 1185-ОД. Доступ из справ.-правовой системы «КонсультантПлюс».
3. О дополнительной материальной поддержке семей, усыновивших детей [Электронный ресурс]: Закон Астраханской области от 24 марта 2003 г. № 4/2003-03. Доступ из справ.-правовой системы «КонсультантПлюс».
4. Об антикоррупционной экспертизе нормативных правовых актов и проектов нормативных правовых актов: Постановление Правительства Российской Федерации от 26 февраля 2010 г. № 96 // Собрание законодательства Российской Федерации (СЗРФ). 2010. № 10. Ст. 1084.
5. Об антикоррупционной экспертизе нормативных правовых актов и проектов нормативных правовых актов: Федеральный закон от 17 июля 2009 г. № 172-ФЗ // СЗРФ. 2009. № 29. Ст. 3609.
6. Об обеспечении доступа к информации о деятельности судов в Российской Федерации: Федеральный закон от 22 декабря 2008 г. № 262-ФЗ // СЗРФ. 2008. № 52. Ч. 1. Ст. 6217.
7. Об отдельных вопросах обеспечения доступа к информации о деятельности мировых судей в Астраханской области [Электронный ресурс]: Закон Астраханской области от 23 ноября 2010 г. № 70/2010-03. Доступ из справ.-правовой системы «КонсультантПлюс».
8. Послание Президента РФ Д. Медведева Федеральному Собранию Российской Федерации [Электронный ресурс]: Послание Президента РФ Федеральному Собранию от 12 ноября 2009 г. Доступ из справ.-правовой системы «КонсультантПлюс».

**ANTI-CORRUPTION MONITORING OF THE RUSSIAN FEDERATION SUBJECTS
LEGISLATION LOCATED WITHIN SOUTHERN FEDERAL DISTRICT**

Aleksandra Viktorovna Ermakova
Department of Constitutional and Municipal Law
Kuban' State University
alexandra_22.07@mail.ru

The author discusses some aspects of the Russian Federation subjects legislation monitoring conducted by the territorial bodies of the Ministry of Justice in order to identify corruptogenic factors, determines the most common corruptogenic factors identified in the normative legal acts of the Russian Federation subjects located within Southern Federal District, and basing on these data suggests possible directions for the further improvement of anti-corruption legislation.

Key words and phrases: anti-corruption expertise; anti-corruption monitoring; normative legal acts; the Russian Federation subjects located within Southern Federal District; corruptogenic factors.

УДК 7; 18:7.01

Статья посвящена анализу результатов работы Первой международной научно-практической конференции «Научное искусство», состоявшейся 4-5 апреля 2012 года в Московском государственном университете имени М. В. Ломоносова. Рассматривается самый широкий круг проблем, связанных с историей, теорией и практикой научного искусства: философско-эстетические, искусствоведческие, культурологические и психологические основания; дефиниции и границы; художественные приемы, методы и средства выразительности; проблемы и перспективы научного искусства.

Ключевые слова и фразы: научное искусство; актуальное искусство; биологическое искусство; искусство тканей.

Семен Владимирович Ерохин, д. филос. н.
Кафедра физической химии
Химический факультет
Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
SErohin@ru.ru

**НАУЧНОЕ ИСКУССТВО: ПО РЕЗУЛЬТАТАМ РАБОТЫ
ПЕРВОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ®**

4-5 апреля 2012 года в Москве в Московском государственном университете имени М. В. Ломоносова состоялась Первая международная научно-практическая конференция «Научное искусство». На первый взгляд название конференции может показаться странным – термин «научное искусство» не является устоявшимся

ни в современной науке, ни в актуальном искусстве. В большинстве случаев его используют как русскоязычную версию английского термина «*Science Art*» для обозначения трансдисциплинарной области, формирующейся на границе науки и искусства, – области, в пределах которой создаются условия для плодотворного синтеза дискурсивного мышления и интуитивного суждения, предпринимаются многочисленные и часто успешные попытки адаптировать методы естественных и точных наук для создания научно-обоснованного искусства, а методы искусства – для формирования новых научных теорий.

Научное искусство часто рассматривают как «сравнительно недавно возникшее направление в современном искусстве» [6, с. 214], но, тем не менее, как направление, имеющее многочисленных «предшественников». Так, А. Ю. Гусева отмечает, что технобиологическое искусство можно рассматривать как «завершение процессов “расколдовывания” природы, начатых Гёте и Геккелем» [Там же, с. 193-194]. И. Н. Захарченко и Ю. В. Подураев фиксируют связь научного искусства с творческой практикой представителей послевоенной геометрической абстракции, занимавшихся разработкой научных оснований психофизиологического восприятия искусства в русле оп-арта и кинетического искусства [Там же, с. 194-195]. Л. С. Балашова считает, что многие художественно-технологические идеи были заимствованы научным искусством у Государственной академии художественных наук и Баухауза [Там же, с. 185-186]. А. Б. Нефедова связывает одну из первых попыток «настоящего синтеза науки и искусства» с открытием в 1907 году в Москве Государственного дарвиновского музея (ГДМ) [Там же, с. 204-205]. М. Ю. Спирина указывает в качестве первоисточника научного искусства «традиционное прикладное» или «крестьянское» искусство [Там же, с. 209-210].

Некоторые исследователи прослеживают связь научного искусства с эпохой Возрождения, в том числе с творчеством Леонардо да Винчи (М. Н. Афасижев и Т. М. Афасижев [Там же, с. 181-185], А. С. Мигунов [Там же, с. 82-85], Я. В. Пузыренко [Там же, с. 91-92] и др.) и с периодом Средних веков (например, О. О. Комаров [Там же, с. 201-202]). Некоторые, как например Я. Д. Пруденко, рассматривают научное искусство как возвращение на «более высоком технологическом и научном уровне развития» к свойственному античности синкретизму, когда понятие *techne* «объединяло в себе науку, ремесло и искусство» [Там же, с. 205-206].

Небезынтересно, что, анализируя взаимоотношения медиаискусства и демократии, П. Вайбель (P. Weibel) обращался к «иерархии форм знания» Аристотеля. Вспоминая, что в трактате «Никомахова этика» Аристотель четко разграничил *episteme* как «науку и познание» и *techne* как «практические навыки, ремесла и искусство», «закрепив» их, соответственно, за свободными гражданами и рабами, наемными рабочими и ремесленниками, один из параграфов своей статьи Вайбель обозначает как противопоставление *techne* и *episteme*: «ΤΕΧΝΗ – ΕΠΙΣΤΗΜΗ» [3, с. 121-122]. В таком аспекте рассматриваемая трансдисциплинарная область научного искусства может быть обозначена как «ἐπιστήμη τέχνη». В этой связи уместно вспомнить М. Хайдеггера, писавшего, что в античности словом *techne* называли и технику, и «то раскрытие потаенного, которое выводит истину к сиянию явленности», и «про-из-ведение истины в красоту», и «“пойесис” изящных искусств» [11, с. 237], и что слова τέχνη и ἐπιστήμη «с самых ранних веков вплоть до эпохи Платона именуют знание в самом широком смысле», означая «умение ориентироваться, разбираться в чем-то» [Там же, с. 225].

К предистории научного искусства обращались многие участники конференции. Я. Д. Пруденко отметила, что «история сосуществования науки, техники и искусства... известна человечеству издавна» [6, с. 205-206], М. Ю. Спирина – что в «древнейшие времена» наука и искусство «не разделялись, а развивались в сотворчестве» [Там же, с. 209-210], С. В. Ковалева – что о сущностной связи искусства и науки писали многие философы [Там же, с. 72-73]. Даже единство таких «высших выразителей языка науки и философии искусства» как математика и эстетика, которые «традиционно относят к разным полюсам духовной активности человека», по замечанию А. В. Волошинова, «заявило о себе задолго до появления и математики, и эстетики» [Там же, с. 59-60].

В. С. Ежов указывает, что зачатки научного мышления сформировались в рамках первобытной культуры в условиях господства «интуитивно-эмоционального переживания над рациональным осмыслением через эстетическую рефлексию» [Там же, с. 141-143]. О факте существования симбиоза науки и искусства в пределах первобытной культуры, а также о том, что именно отдаление друг от друга науки, искусства и религии привело к утрате целостности картины мира, напоминает А. В. Денисенко [Там же, с. 63-64].

Демаркационную линию между наукой и искусством часто проводят по границе рационального и эмоционального. Это сложная проблема. С одной стороны, рационализация и вытеснение эмоциональной составляющей, как отмечает в своем докладе В. А. Гайкин [Там же, с. 134-135], приводит к существенной трансформации искусства, но с другой стороны, определенная рациональность присутствует в искусстве достаточно часто. В подтверждение этого Л. Я. Дорфман приводит музыку, которая не только «имеет чувственный (эмоциональный) характер», но и «характеризуется рациональностью» [Там же, с. 138-140]. Исследователь напоминает, что именно по этой причине музыку часто сравнивают с математикой и философией, и что, таким образом, чувственность и рациональность, взятые совместно, могут рождать не только противоречия, но и стремление их преодолевать. С ним соглашается С. В. Рыбаков, утверждающий, что между научно-аналитической деятельностью, связанной с рациональным типом сознания, и искусством, для которого характерно мышление, ориентированное на интуитивные прозрения, не существует жесткого антагонизма, что «рационализм и эмоциональность могут не только “мирно уживаться”, но и эффективно взаимодействовать в ряде сфер человеческого бытия», в том числе в сфере научного искусства [Там же, с. 92-93].

На нерасторжимую связь рационального мышления с эмоциональной и чувственной деятельностью, которые служат основой искусства, а тем самым художественного отображения мира, указывает Ю. С. Соколова [Там же, с. 105-106]. Важность эмоций в научном познании отмечает также И. Ю. Басенко. Она утверждает, что мышление ученого не лишено образности, как и мышление художника не лишено логически-понятийных элементов [Там же, с. 128-129]. Еще более радикальной точки зрения придерживается М. Ю. Плохотник, которая не только фиксирует наличие эмоциональности в науке, но и утверждает, что отказ от эмоциональности может привести ее к кризису [Там же, с. 162-163].

Наверное никогда интеллектуальное не противопоставлялось интуитивному так явно, как после окончательного оформления новоевропейской науки с ее притязаниями на абсолютную объективность, а спровоцированные этим противопоставлением проблемы никогда не проявлялись столь остро как в середине прошлого столетия, когда угроза раскола общества на «две культуры» представлялась неизбежной, а процесс «расхождения» науки и искусства – усиливающимся по мере развития научного знания, когда Ч. П. Сноу удивлялся тому, насколько далеки стали друг от друга наука и искусство, тому, насколько незначительным стало их взаимное влияние [9, с. 195-228]. Но раскола не произошло. Напротив, по мере развития научного знания все более очевидной становилась условность основных научных постулатов, все более ясно осознавался тот факт, что «подлинно научное познание неизбежно использует методы, лежащие за пределами голой формальной логики» [10, с. 37]. С другой стороны, как указывал Б. В. Раушенбах, логический подход предоставляет художникам не меньше новых возможностей, чем внелогический – ученым [7]. Уже в конце XX столетия признаки сближения «двух культур» прослеживались со всей очевидностью, а на рубеже веков произошла настоящая «интеллектуальная революция», открывшая простор для внелогического, интуитивного синтетического суждения в науке [10, с. 262] (неслучайно М. В. Салеева называет интуицию «мостом» между наукой и искусством [6, с. 97-100]). Выявляя объективные причины этой революции, Е. Л. Фейнберг пришел к выводу о том, что «революционная ситуация» сложилась в результате компьютеризации. По мнению исследователя, именно компьютерные технологии проявили принципиальное сходство структур творческого процесса и интеллектуальной деятельности в науке и искусстве, и именно благодаря компьютерным технологиям эти структуры продолжают все более сближаться. Неслучайно М. Н. и Т. М. Афасижевы связывают распространение компьютерных технологий в середине XX столетия с «новым этапом использования науки для художественных экспериментов» [Там же, с. 181-185].

Развитие и распространение компьютерных технологий оказывают настолько существенное влияние на искусство, что позволяют В. В. Бычкову связать его будущее с «виртуальным миром сетевых пространств» [2, с. 139]. Возможно, именно по этому пути и будет происходить развитие искусства. Во всяком случае, распространение и развитие практик виртуальности в актуальном искусстве фиксируют многие докладчики, в том числе Т. Ю. Анашкина [6, с. 250-251], К. В. Ильин [Там же, с. 197-198], М. А. Козьякова [Там же, с. 73-74] и И. И. Югай [Там же, с. 219-220]. Т. С. Иващенко пишет о «мощном триединстве таких базовых характеристик современного искусства как виртуальность, гипертекстуальность и интерактивность» [Там же, с. 143-144]. И это тоже неслучайно: компьютерные технологии сыграли решающую роль не только в процессе интеграции науки и искусства, но и в процессе формирования постмодернистской парадигмы и соответствующего этой парадигме искусства (этому вопросу посвящен, в частности, доклад Л. Н. Турлюн [Там же, с. 212-213]). Не меньшее значение играют они в формировании постпостмодернизма. На это также обращают внимание многие участники конференции, в том числе Е. В. Николаева [Там же, с. 272-273] и Д. А. Лаврентьева, отмечая, что «заимствуя образную систему из научной сферы», научному искусству удалось преодолеть «присущую постмодерну стагнацию образов» [Там же, с. 202-203].

Авторы многих докладов указывают на различия между наукой и искусством, преимущественно в аспекте осуществляемых ими исследований. Так, В. А. Салеев пишет, что если «сверхзадачей» науки является постижение истины в «ее реальной, объективной интерпретации», завершающейся «получением знания», то «сверхзадача» искусства состоит в «выявлении ценностей и смыслов человеческого существования» [Там же, с. 93-97]; Г. Г. Коломиец – что в то время как в искусстве преобладает эстетическая функция, в науке преобладает логическая [Там же, с. 75-77]; С. П. Оробий – что «наука оперирует логикой», а «искусство – опытом» [Там же, с. 88-89]; С. В. Рыбаков – что наука связана с рациональным типом сознания, в то время как искусство явно тяготеет к интуитивизму [Там же, с. 92-93]. О. А. Канышева отмечает, что и в искусстве, и в науке «соединяются знак и значение», но если в первом случае такое соединение носит образный характер, то во втором – понятийный [Там же, с. 67-68]. Тем не менее, большинство из них признают, что «взаимоотношения науки и искусства уходят своими корнями в древнее, античное время» [Там же, с. 93-97] (В. А. Салеев), что «несмотря на отличительные особенности, искусство и наука органически связаны», что в наступившем столетии искусство и наука не могут не взаимодействовать друг с другом (Г. А. Карцева и С. В. Карцев [Там же, с. 68-69]), что «наука и искусство, имея каждый свою траекторию самодвижения, тесно взаимодействуют» [Там же, с. 75-76] (Г. Г. Коломиец), что «в настоящей науке есть многое от искусства и наоборот» [Там же, с. 91-92] (Я. В. Пузыренко).

По мнению А. А. Коблякова, утраченную когда-то целостность картины мира не удалось восстановить до сих пор, а синтез методов науки и искусства может способствовать такому восстановлению [Там же, с. 71-72]. Предпосылкой же для такого синтеза более чем достаточно. Приведем лишь некоторые из тех, на которые указали докладчики: и в основе науки, и в основе искусства лежит творчество (Я. В. Пузыренко [Там же, с. 91-92]); и наука, и искусство являются средствами нормализации умственной деятельности человека (В. М. Петров,

С. Ломбардо [Там же, с. 174-179]); и в науке, и в искусстве возможно использование как кумулятивного, так и антикумулятивного принципов (А. С. Мигунов [Там же, с. 82-85]); визуально-образные формы познания (метафора, нарратив) являются эффективными инструментами как художественного, так и научного дискурсов (Е. Е. Бразговская, Ф. С. Бразговский [Там же, с. 55-56]); каждое ментальное событие как уникальный субъективный опыт есть информационно-синергетическое событие, которое получает инновационное развитие как в научных дискурсах, так и в художественных образах, а наука и искусство представляют собой «своеобразные модули (“приборные ситуации”)», посредством которых «происходит креативное осмысление информационного поля Универсума» (В. А. Яковлев [Там же, с. 120-121]); «любые научные идеи, приобретая завершенную форму, по своей сути становятся эстетическими», и, более того, именно эстетические образы позволяют науке создать «целостный завершенный образ научного исследования», сформировать целостную картину мира (А. Ф. Яфальян [Там же, с. 122-123]); распространение синдрома научного креационизма как в научной, так и в художественной среде (Д. В. Галкин [Там же, с. 60-62]); отсутствие в настоящее время «такой отрасли научного знания, где бы стопроцентно соблюдались все критерии научности» (Е. В. Дергачева [Там же, с. 65-66]).

«Посвященным хорошо известно, что наука и искусство тесно связаны друг с другом», – утверждает Я. Л. Либерман [Там же, с. 238-239]. И сегодня эта связь становится все более очевидной. На усиление «взаимовлияния науки и искусства на современном этапе» указывает М. А. Козьякова [Там же, с. 73-74]. М. Ю. Спирина пишет, что в XX столетии развитие человечества вновь свело науку и искусство вместе, и они «стали искать точки соприкосновения, способы совместного поиска и созидания» [Там же, с. 209-210]. С. В. Панов и С. Н. Ивашкин – что в «новейшее время» наука и искусство составили «глобализирующее единство» [Там же, с. 158-159]. О. Ю. Гудошникова – что «на наших глазах происходит слияние искусства с научным процессом» [Там же, с. 62-63]. Объединение науки и искусства на стыке тысячелетий фиксирует также А. В. Денисенко [Там же, с. 63-64]. На формирование научного искусства как самой широкой на сегодняшний день «междисциплинарной платформы, которая допускает свободные сочетания направлений науки и видов искусства», указывает Д. А. Лаврентьева [Там же, с. 202-203]. В пользу этого свидетельствует и тот интерес, который проявили к конференции представители различных практик актуального искусства и самых различных областей науки; а также то, что в современной литературе все чаще можно встретить такие термины как «художник-исследователь», «художник-ученый», а также более узкие: «хореограф-исследователь» (О. Ю. Гудошникова [Там же, с. 62-63]); «техно-био-художник» (Д. Х. Булатов [Там же, с. 252-261]), инженер-композитор (Е. В. Щербакова [Там же, с. 217]), перформанс-эксперимент (Д. Ю. Пархоменко [Там же, с. 274-275]) и др.

Некоторые исследователи, как например Г. Г. Коломиец, видят причины взаимной интеграции науки и искусства в сближении «научной и художественной форм познания», в сближении различных «системообразующих принципов, указывающих на модальные изменения в антропосоциогенезе» в условиях ускоряющегося процесса глобализации [Там же, с. 75-77]. Некоторые склонны рассматривать синтез науки и искусства как процесс ноосферный (Н. М. Жиркова [Там же, с. 66-67]). В этой связи особый интерес представляют выводы А. В. Волошинова о том, что «структуры абстрактного искусства есть запечатленные на полотнах художника изначальные образы ноосферы», что интуиция художника способна «непосредственно воспринимать из глубин ноосферы те природные структуры, которые царят в ее микро- и макрокосме», и что часто, зафиксировав эти структуры на полотнах, художник «предвосхищает плоды кропотливых изысканий ученого», а «структуры абстрактного искусства предвосхищают структуры конкретной науки» [Там же, с. 189-190].

Т. Б. Кудряшова подчеркивает, что «после обсуждения вопросов об онтологии науки и искусства, видимо, настало время рассмотрения оснований того, что лежит в основе возможного продукта их синтеза» [Там же, с. 77-78]. При этом философ предостерегает от бесперспективности как для науки, так и для искусства «поверхностного» синтеза, то есть синтеза на «основании явлений феноменального экзотерического уровня», чаще всего ограничивающегося «игрой внешних форм». Перспективным исследователь считает «глубинный» синтез на основе «внутренних форм», то есть на базе «сущностного, ноуменального, эзотерического». Именно такой синтез, по мнению философа, может стать основанием для нового вида творческой познавательной деятельности, но его осуществление «представляет собой серьезную проблему, поскольку происходит на основе неявного, скрытого, трудно поддающегося как наглядному образному оформлению, так и рационально-понятийному» [Там же]. Решение этой проблемы Т. Б. Кудряшова видит в представлении искусства и науки как языков познания, каждый из которых обладает своей внутренней формой. Более того, она утверждает, что анализ на уровне внутренних форм позволяет сделать вывод о том, что языки науки и искусства имеют актуальные и потенциальные исторические и культур-антропологические основания для синтеза, а также отличительные признаки, способные дополнить язык научного искусства, придать ему гносеологические качества, которыми не обладают ни искусство, ни наука по отдельности.

По мнению А. А. Чегодаева, «сплав науки и искусства» в форме научного искусства «рождает» «нужда нашего времени», обусловленная процессом освоения человеком «информационного пространства», неуклонным ростом объема информации, методами ее генерирования и новыми способами хранения. В таком аспекте научное искусство представляет собой некий «синтетический “архиватор”» [Там же, с. 214].

Н. В. Варова полагает, что «на фоне практик художественного производства, подчиненных экономическому критерию успешности, предавшему забвению функцию обретения нового смысла, наука обнаруживает

себя формой хранения эстетического идеала» [Там же, с. 58-59]. В качестве примера исследователь приводит нано-фотографии, «на которых авторы стремятся сопоставить формы и процессы невидимые глазу с образами непосредственно воспринимаемого человеком мира, проявляют эстетический идеал, для которого характерны сложность, составленность из простого, ясность: понимание структуры сложного, перечисление всех его элементов, знание технологии получения данной структуры и ее изображения» [Там же].

Освоение новых, недоступных для непосредственной перцепции реальностей – одна из областей, где трансдисциплинарность научного искусства может быть безусловно полезна. Особенно науке. Вспомним, как М. Хайдеггер указывал на то, что в таких областях как атомная физика «теория неизбежно утрачивает наглядность» [11, с. 248]. Б. В. Раушенбах об этом же писал, что когда «студентам читают курс теоретической физики, то лектор начинает свой курс с предупреждения слушателей о полной бесперспективности попыток наглядно представить себе то, о чем дальше пойдет речь». И в этом заключается серьезная проблема, так как «человеку свойственно стремление к наглядности», обусловленное тем, что большую часть знаний о внешнем мире он получает в результате анализа зрительной информации [8, с. 166-169]. В такой ситуации столетиями нарабатываемый искусством (особенно его визуальными формами) опыт по представлению в доступной для перцепции форме того, что недоступно для непосредственного восприятия, становится чрезвычайно востребованным. Например, позволяет визуализировать волновую функцию и пространственную структуру белковых молекул (Ю. Фосс-Андре (*J. Voss-Andreae*) [6, с. 289]), клеточные органеллы (Д. М. Мазьерски (*D. M. Mazierski*) [Там же, с. 284]), поведение представителей животного мира (Б. Кляйн (*B. Klein*) [Там же, с. 282]). Более того, как указывает А. А. Лысакова, «делая невидимое видимым, научное искусство делает физическую реальность более “уютной” и “эргономичной”» [Там же, с. 154-155], и, как пишут Г. А. Карцева и С. В. Карцев, «информация, переданная на языке танца, живописи, скульптуры», часто бывает более доступна и легче усваивается реципиентами, чем «вербальная информация, тем более символы определенной науки» [Там же, с. 68-69]. Неслучайно А. В. Васильева напоминает, что «вся история изучения природы и развития естественных наук связана с изображением объектов исследования», а создание таких изображений требует от художника не только «постоянного совершенствования рисунка», но и углубления своих знаний в отношении «морфологии изображаемых объектов» [Там же, с. 187-188]. Но, вероятно, самым существенным является то, что, как отмечают Е. Е. Бразговская и Ф. С. Бразговский, художественная визуализация (в том числе вербальная) создает личностное измерение науки, привносит в науку, используя терминологию В. А. Салеева, «аксиологические ценностно-оценочные связи» [Там же, с. 95], имманентно присущие искусству.

Говоря об интеграции науки и искусства, нельзя обойти стороной проблему взаимоотношений искусства и технологий. Это вполне закономерно, так как еще М. Хайдеггер в своих исследованиях подчеркивал, что техника опирается на науку, а наука, в свою очередь, подчинена технике. Следует отметить, что на укрепление связи между искусством и технологиями указывают многие исследователи, в том числе А. С. Мигунов и Н. Л. Варова. К. Греко (*C. Greco*) пишет, что наука и основанные на ней технологии сформировали основу для формирования новых подходов к архитектуре [Там же, с. 248], а А. Г. Чадаева отмечает потенциал новых технологий для «обустройства комфортных акустических ландшафтов» [Там же, с. 245-246].

Рассматривая научное искусство как технологическое, М. А. Степанов подчеркивает, что поскольку «мы живем в технологическом мире», «технологии невозможно отделить от искусства» [Там же, с. 211-212]. По этой же причине в актуальном искусстве, говоря словами Д. Х. Булатова, «оформился целый ряд художественных произведений, которые напрямую рефлексировали над техническими приемами и методами новейших технологий» [Там же, с. 254].

Несмотря на то, что «научно-техническую революцию саму по себе можно считать перманентной», сегодня наука «вторгается в жизнь почти каждого человека», приобретает тем самым общечеловеческую значимость [10, с. 8-9]. В таком аспекте современная эпоха вполне может быть обозначена как эпоха науки. Л. С. Балашова подчеркивает, что «в своем идеальном варианте искусство выражает воззрения эпохи, увековечивая ее, эксплицируя основополагающие эстетические идеи» [6, с. 185-186].

В подтверждение этого замечания Е. В. Щербакова пишет, что французский и американский композитор Эдгар Варез (1883-1965) «стремился к синтезу музыки и техники, способному отразить дух современной цивилизации» [Там же, с. 217-218]; К. А. Булак – что если художественная идея «Георгиевского монастыря» (1846) И. К. Айвазовского полностью соответствует ньютоновской картине мира, то футуристическая работа Д. Балла «Абстрактная скорость – автомобиль проехал» (1913) – эйнштейновской картине, в основе которой лежит теория относительности [Там же, с. 56-57]; В. Г. Собко – что если классицизм соотносится с ньютоновской картиной мира, то релятивистской картине соответствуют такие направления как сюрреализм и абстракционизм [Там же, с. 104-105]. Она подчеркивает, что научные открытия всегда оказывали существенное влияние на искусство. Например, «творчество импрессионистов во многом связано с представлениями о спектральной природе света», а созданные благодаря научным открытиям новые технические средства привели к оформлению принципиально новых «отраслей искусства» [Там же], таких как фото- или киноискусство. Говоря о роли технологий в формировании новых форм искусства, нельзя не вспомнить об идее В. Беньямина о том, что возникновение кино свидетельствовало о революции в отношениях между наукой и искусством, способствовало «взаимному проникновению искусства и науки» [1, с. 52]. «Расшифровке» и анализу этой идеи посвятил свой доклад Н. А. Хренов [6, с. 106-120].

Тесную связь искусства и науки в пределах различных эпох прослеживают многие исследователи, в том числе А. В. Волошинов, А. С. Мигунов и З. С. Смирнова.

Интересные наблюдения делает С. К. Казакова [Там же, с. 144-145]. Разрабатывая проблему научно-обоснованной системы критериев качества произведений современного искусства, она указывает, что художественная деятельность непременно «усваивала некоторые характерные черты и ценности материальной культуры» [Там же]: так, дошедшие до нас монументальные памятники Древнего Египта, вероятно, оценивались по таким критериям как точность, надежность и масштабность, то есть «критериям качества», которые предъявлялись к ирригационным и водозащитным сооружениям; а «критериями качества» изящного искусства городской культуры эпох, основу производства которых составлял ручной ремесленный труд, служили индивидуальное мастерство, длительная выучка и знание профессиональных секретов. Интеграция ценностей современной материальной культуры, которая «зиждется на научном прогрессе», позволяет исследователю сделать вывод о том, что основными «критериями качества» актуального искусства являются интеллектуальность, ориентированность на инновации, оригинальность идеи, нестандартность подхода, а также использование передовых технологий и новейших средств коммуникации. Научное искусство достаточно хорошо удовлетворяет этим критериям, приближаясь к «идеальному варианту» (по Балашовой).

Как указывают В. Г. Собко и З. С. Смирнова, прогресс науки и техники приводит не только к формированию нового искусства, но и новой культуры, нового человека [Там же, с. 103-105]. Возникает ситуация, при которой, говоря словами Н. Н. Гончаровой, происходят коренные изменения традиционной «системы координат» в пространстве культуры, когда «искусство с его гуманитарной миссией... занимало вертикаль общественного сознания, а наука с ее объективными методами исследования – горизонталь» [Там же, с. 136]. Соответственно, как подчеркивает В. Г. Собко, на повестке дня стоит задача такую культуру понять. В последнее время число исследований, направленных на решение этой задачи, неуклонно растет, и это также свидетельствует о формировании в рамках современной культуры трансдисциплинарной области научного искусства.

В пользу этого свидетельствуют также исследования, направленные на решение «внутренних проблем» научного искусства, такие как анализ контекста восприятия произведений *Science Art'a* (А. К. Игнатова [Там же, с. 230-231]), кураторского опыта «подготовки научно-художественных экспозиций самоценных произведений научного искусства» (Г. А. Никич-Криличевский [Там же, с. 242-244]) или опыта институализации научного искусства (В. И. Штепа с соавт. [Там же, с. 216-217], В. Миланович (*V. Milanovic*) [Там же, с. 221] и др.).

Рассматривая процесс интеграции науки и искусства, многие исследователи фокусируют свое внимание на одной из двух основных его составляющих: использовании научных методов в искусстве и, наоборот, использовании методов искусства в науке.

Первая составляющая лежит в основе получившей в последнее время распространение точки зрения на искусство как исследование. Следует признать, что этой точки зрения придерживаются далеко не все. Э. Ньюмен (*A. Newman*), например, считает ее весьма проблематичной. Он полностью соглашается с Э. Джекси (*A. Geczy*), что «искусство не является исследованием» (хотя и признает, что «исследование может быть искусством»), что «искусство – это искусство» (*“art is art”*) [Там же, с. 124-126]. С последним утверждением действительно трудно не согласиться, однако вряд ли оно может служить хорошей основой при попытке выяснить сущность искусства, а также особенности и характер его взаимоотношений с наукой.

Многие исследователи, как например Я. В. Пузыренко, отмечают, что, безусловно, «искусство в своем освоении действительности движимо преимущественно интуицией», но при этом «настоящие произведения искусства отвечают научно обоснованным законам и закономерностям» [Там же, с. 91-92]. Во всяком случае, научные методы и приемы находят все более широкое распространение в искусстве (например, методы математического моделирования – в театральной режиссуре (Е. И. Александрова) [Там же, с. 127-128]). В самом деле, несмотря на то, что науки об искусстве всегда ставили под сомнение не только эффективность количественных методов, но и саму возможность «поверить алгеброй гармонию», результаты многочисленных исследований все более отчетливо демонстрируют эффективность использования методов точных наук и в эстетике, и в искусствознании. Это находит подтверждение в докладах Т. В. Коваленко и Н. Н. Мусиной [Там же, с. 146-147], И. А. Нестерова и А. А. Алексеева [Там же, с. 156-157], В. М. Петрова [Там же, с. 159-160] и многих других специалистов. Л. Б. Фрейверт, например, обращает внимание на вклад теории и понятийного аппарата «порождающей грамматики» Н. Хомского в исследования дизайна [Там же, с. 167-168]. На эффективность использования методов науки в художественной практике указывает также тенденция алгоритмизации искусства, усиление которой фиксируют Д. В. Галкин, С. В. Ерохин, А. С. Мигунов, А. Н. Мухин, В. М. Петров, Ж. В. Пименова, В. А. Яковлев и другие. Важным в рассматриваемом аспекте является также зафиксированное В. М. Петровым стремление включать рефлексивное («левополушарное») мышление непосредственно в ткань художественных произведений, что реализуется, например, в рамках «конструктивного концептуализма» [Там же, с. 159-160], одним из «ответвлений» которого, как отмечает Л. Я. Дорфман, является «метаиндивидуальная музыка» [Там же, с. 138-140].

На новые возможности, которые открываются перед искусством вследствие интеграции с наукой, указывают многие докладчики (О. Г. Яцюк [Там же, с. 170-171], Д. Ю. Пархоменко [Там же, с. 274-275], С. В. Рыбаков [Там же, с. 92-93] и др.). Е. В. Грибоновска-Гребнева в своем докладе приводит замечание Бела Визи о том, что формулируемые с математической точностью химические теории одновременно несут и немалую философскую нагрузку, поэтому в них можно найти источник многообразных художественных идей [Там же, с. 191-193]. Именно это стало основой для формирования в конце XX века особого химико-

индустриального стиля – химизма. Этот же «химический» источник стал основой для многих проектов Ю. Фосс-Андре, в том числе его «протеиновых скульптур» [Там же, с. 289], а также проектов Ю. Боровой с соавт., в том числе интерактивного аудио-визуального перформанса «LIQUID~DO», посвященного художественно-эстетическому исследованию сольватации [Там же, с. 251-252]. Существенное влияние химические теории оказали на развитие нанонаук и нанотехнологий, а соответственно – и на формирующиеся в рамках научного искусства направления наноискусства, включая феррофлюидное искусство [Там же, с. 262-263].

Анализу второй составляющей процесса интеграции науки и искусства – использованию методов искусства в науке, исследователи уделяют несколько меньшее внимание. И это неслучайно. Признавая плодотворность взаимодействия науки и искусства в рамках трансдисциплинарной области научного искусства, многие исследователи, как например Ю. С. Соколова и А. А. Чегодаев, тем не менее, склонны рассматривать эту область скорее как искусство, а не как науку [Там же, с. 105-106, 214]. Так, С. В. Рыбаков четко различает «представителей научного искусства» от «ученых». Он признает, что они используют в своем творчестве «логико-рационалистический алгоритм мышления», но при этом «научное искусство остается искусством», а его представители – художниками [Там же, с. 92-93]. Д. А. Лаврентьева пишет, что научное искусство можно рассматривать в качестве «актуальной в XXI веке формы концептуального искусства» (хотя и указывает, что создание произведений научного искусства непременно предполагает «равнозначное соавторство художников и ученых») [Там же, с. 202-203]. Даже Л. К. Нефедова, утверждающая, что сложившееся разделение гносеологических парадигм на специфические сферы познания в настоящее время требует переосмысления и введения термина «научное искусство», пишет, что в попытке выделения области «научного искусства» не следует «слишком отрываться от антисциентистского полюса» [Там же, с. 204-205]. Тем не менее, следует признать, что многие открытия и многие перспективы для науки были сделаны художниками в рамках художественно-эстетических исследований. В этой связи Дж. МакКланг (*J. McClung*) напоминает, что Эдвард Майбридж (1830-1904) изначально был художником, но его методы исследований привели к формированию кинематической биомеханики как науки [Там же, с. 220].

Несмотря на осторожность в прогнозах относительно равноправного синтеза науки и искусства, большинство исследователей указывают, что в процессе интеграции искусство может дать науке не меньше, чем наука – искусству. Д. Ю. Пархоменко пишет, что в некоторых областях знаний, например в нейробиологии и нейрофизиологии, эксперименты художников и их гипотезы могут быть не только «привлекательными и вдохновляющими для ученых», но и стать реальной основой для дальнейших научных исследований [Там же, с. 274-275]. В. Г. Собко отмечает, что искусство достаточно часто стимулирует развитие науки и техники, и это заметно, например, по влиянию, которое оказала на научно-технический прогресс научно-фантастическая литература XIX-XX веков [Там же, с. 104-105]. М. А. Петрович на примере романа «Ведьма» (2006) В. Андоновского показывает, что художественная дискурсивная практика позволяет раскрыть суть теоретических конструктов, например такого конструкта как «семиозис» [Там же, с. 89-90]. С. П. Оробий считает чрезвычайно важным то, что пересечение науки и искусства «высекает мыслительные искры, имеющиеся научными метафорами» [Там же, с. 88-89].

Говоря о научной метафоре, необходимо отметить доклад Е. А. Семенец, которая, анализируя «поэзию научного познания», подчеркивает, что в научном дискурсе когнитивные (или концептуальные) метафоры, в рамках которых научный и художественный способы постижения действительности слиты воедино, наделены особым познавательным потенциалом, что «модели научного познания, могущие в процессе своего развития перерасти в научные теории, представляют собой эпистемические феномены метафорической природы» [Там же, с. 100-101]. В этой связи Л. Н. Семенец утверждает, что использование метафор в научных текстах оказывает существенное влияние на «континуальность научного прогресса», при этом глубинная причина этого заключается в том, что «теоретическое мышление есть позднейшее искусственное образование, тогда как образное мышление напрямую связано с чувственным опытом человека и оттого является для него более естественным» [Там же, с. 101-103].

Приведенные выше примеры объясняют ту замеченную К. Роузом (*C. Rose*) и Х. Шендерляйном (*H. Zschenderlein*) парадоксальность ситуации, когда, с одной стороны, в рамках научных исследований все еще превалирует тенденция игнорировать знания и методы других областей человеческой культуры, но, с другой стороны, все острее ощущается потребность в трансдисциплинарном подходе, предполагающем использование в пределах науки интуитивных и эстетических методов [Там же, с. 248-249]. Одна из причин обострения этой потребности кроется в том, что синтез методов науки и искусства, как утверждает А. А. Коблякова [Там же, с. 71-72], может сыграть существенную роль в восстановлении целостности картины мира. Ведь именно художники, подчеркивает Г. С. Медникова, «могут выйти за пределы научно-технического описания мира и предложить новые стратегии исследования бытия» [Там же, с. 80-81].

Говоря о научном искусстве, нельзя не сказать несколько слов о самом термине. Используя его для обозначения феномена, исследованию которого была посвящена рассматриваемая конференция, мы хорошо понимали обозначенные Д. Х. Булатовым риски (см. об этом подробнее: [4, с. 49-58; 5]). Предложив термин «научное искусство» мы понимали, что его использование может «вызвать недоразумения», так как, являясь неточным переводом английского термина *science art*, он обусловливает, говоря словами Д. Х. Булатова, целый ряд дополнительных коннотативных значений, которые тянут за собой реконфигурацию смыслов, что уже соотносимо с появлением нового термина. Доклады участников конференции свидетельствуют в пользу того, что приняв решение не опасаться спекуляций и применить термин «научное искусство» в пока еще

совершенно непривычном смысле, но при этом прийти к более или менее единому мнению относительно сущности обозначаемого им феномена, было рациональным. Термин «научное искусство» использовали в своих докладах А. А. Алексеев и И. А. Нестеров, Н. Н. Гончарова, Л. С. Балашова, И. Н. Захарченко и Ю. В. Подураев, К. В. Ильин, Ю. А. Исаева, А. В. Колесников и С. Н. Сиренко, О. О. Комаров, Д. А. Лаврентьева, И. А. Лескова, А. А. Лысакова, Г. А. Никич-Криличевский, С. П. Оробий, Я. В. Пузыренко, С. В. Рыбаков, А. С. Смелый, Ю. С. Соколова, М. А. Солоненко, М. Ю. Спирина, А. Ю. Чирва, Е. Ч. Чирва, Е. В. Щербакова и некоторые другие исследователи. При этом Л. С. Балашова отметила, что «на текущий момент “научное искусство” фигурирует как общий термин, подразумевающий различные направления и тенденции нового вида искусства» [6, с. 185-186], а Л. К. Нефедова – что «постановка вопроса о научности искусства кажется парадоксальной только на первый взгляд», и что «исторически сложившаяся дифференциация гносеологических парадигм на специфические сферы познания: религию, искусство, науку, философию – как и все прочие парадигмы, дифференциации, классификации в настоящее время требует переосмысления, и введение термина “научное искусство”, возможно, задает верный вектор поиска границ, ограничений и смыслов в познавательных парадигмах, по крайней мере на границе науки и искусства» [Там же, с. 204-205]. Исследователь предполагает, что «определение границ феномена научного искусства подведет к корректировке понимания и науки, и искусства в их гносеологических и аксиологических функциях» [Там же].

Следует признать, что приняв термин «научное искусство», исследователи не высказали единого мнения не только относительно сущности, но даже относительно основных характеристик обозначаемого им феномена. Многие из них ограничиваются указанием на то, что научное искусство базируется на актуальных научных идеях и использует технологичный инструментарий (Д. А. Лаврентьева [Там же, с. 202-203]), что оно объединяет формы, «порожденные наукой и ее практическим продолжением – технологиями (в частности, технологиями цифровыми)» (Т. А. Зиновьева [Там же, с. 229-230]), что представители научного искусства используют «для создания художественных образов... новейшие технологии и научные средства» (А. А. Чегодаев [Там же, с. 214]).

Нам представляется, что наиболее существенным в рамках научного искусства является синтез методов науки и искусства. Без такого синтеза, например, было бы невозможно не только исследование таких частных эстетических проблем как визуальный аспект альтернативной энергетики (И. В. Колесникова [Там же, с. 231-232]), но и формирование экологической эстетики как «новой научной отрасли» (Н. В. Койнова [Там же, с. 200-201]). Не было бы ни попыток осуществления «междисциплинарных взаимодействий», реализуемых в рамках проектов и исследований Х. Кастро (*J. Castro*) [Там же, с. 281-282], Н. А. Наумова и В. И. Смирнов [Там же, с. 271-272], ни генетической музыки А. А. Коблякова, С. В. Петухова и И. В. Степаняна [Там же, с. 267]), ни генетических картин А. У. Елмуратова и А. П. Шаталова [Там же, с. 261-262]), ни микрофотографии как вида актуального искусства, выявляющего эстетику микро- и нанообъектов, А. Ю. Тюриной [Там же, с. 277-278]), ни искусства для экономики, основанной на биотехнологиях (Д. Луврие (*D. Louwrier*) [Там же, с. 283]), ни биоискусства (С. Бант (*S. Bunt*) [Там же, с. 280-281]), ни искусства тканей (И. Рихле (*I. Riechle*) [Там же, с. 288-289]).

Говоря о возможных направлениях развития научного искусства, многие исследователи одновременно указывают на «подстерегающие» его в процессе следования по ним «ловушки». А. В. Денисенко, например, уверен, что «сегодня искусство и наука изыскивали способ объединиться, чтобы, идя рука об руку, принести в мир что-то, доселе невиданное», что может помочь нам «по-новому взглянуть на себя и мир вокруг нас». Но предупреждает, что «без духовной, ценностной компоненты этот новый путь не будет иметь сердца» [Там же, с. 63-64]. Д. А. Лаврентьева утверждает, что «актуальность научного искусства определяется приближением эволюции к точке технологической сингулярности», при этом в случае, если развитие цивилизации пойдет по «самому позитивному» пути, когда «доминирующая часть населения планеты будет находиться на высоком уровне осознания», научное искусство может взять «на себя важную функцию популяризации научных знаний среди широкой аудитории». Но при этом исследователь подчеркивает, что «в случае отсутствия авторской интерпретации философских вопросов, порожденных технологическим прогрессом, мы имеем дело с демонстрационной моделью новой технологии, а не с производением научного искусства» [Там же, с. 202-203]. Г. С. Медникова полагает, что одним из наиболее продуктивных направлений развития научного искусства является «поиск нового медиума в искусстве на основе биогенных технологий», но при этом предостерегает от непродуманных шагов на пути гибридизации живого и неживого [Там же, с. 80-81].

Самые же «радикальные», по мнению исследователей, перспективы для научного искусства открываются в синтетической биологии. Как указывает Д. В. Галкин, во многом именно биотехническая гибридизация, в пределах которой соединяются когнитивные, функциональные, тканевые и технические элементы, будет определять развитие научного искусства в ближайшие десятилетия [Там же, с. 60-62]. Но и на этом пути имеется «ловушка»: как пишет А. К. Игнатова, «без интеллектуального участия зрителя» произведения научного искусства превращаются «в технологический трюк или демонстрацию возможности генных технологий» [Там же, с. 230-231].

Закончить же анализ результатов работы Первой международной научно-практической конференции «Научное искусство» нам хотелось замечанием Т. И. Дрынкиной и Е. А. Карповой о том, что искусство является мощным средством передачи вечных ценностей человеческого развития, и что интеграцию науки с искусством в пределах трансдисциплинарной области научного искусства можно рассматривать как шаг к приобретению наукой духовности [Там же, с. 140-141].

Список литературы

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М.: Медиум, 1996.
2. Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог: разговор второй о философии искусства в разных измерениях. М.: ИФРАН, 2009.
3. Вайбель П. Медиаискусство и демократия // Вайбель П. Мир – перезаписываемая программа? М.: Медиаком, 2011. С. 116-136.
4. Ерохин С. В. Теория и практика научного искусства. М.: МИЭЭ, 2012.
5. Ерохин С. В. Терминология актуальной эстетики и искусствознания: «научное искусство» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 1 (15): в 2-х ч. Ч. I. С. 55-58.
6. Научное искусство: тезисы I межд. научно-практич. конференции / МГУ им. М. В. Ломоносова (04-05 апреля 2012 г.); под ред. В. В. Миронова. М., 2012.
7. Раушенбах Б. В. Математика и искусство // Языки науки – языки искусства. М. - Ижевск, 2004. С. 430-434.
8. Раушенбах Б. В. О логике триединности // Вопросы философии. 1990. № 11. С. 166-169.
9. Сноу Ч. П. Две культуры и научная революция // Сноу Ч. П. Портреты и размышления: художественная публицистика / пер. с англ. М.: Прогресс, 1985.
10. Фейнберг Е. Л. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. Фрязино: Век 2, 2004.
11. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / пер. с нем. М.: Республика, 1993.

SCIENCE ART: THE FIRST INTERNATIONAL SCIENTIFIC-PRACTICAL CONFERENCE WORK RESULTS

Semen Vladimirovich Erokhin, Doctor in Philosophy
Department of Physical Chemistry
Faculty of Chemistry
Moscow State University named after M. V. Lomonosov
SErohin@ru.ru

The author analyzes the results of the first international scientific conference “Science Art” held in Moscow State University named after M. V. Lomonosov on April 4-5, 2012, and considers the wide range of problems associated with history, theory and practice of science art: philosophical-aesthetic, art criticism, cultural and psychological grounds; definitions and boundaries; artistic techniques, methods and means of expression; problems and prospects of science art.

Key words and phrases: science art; actual art; biological art; art of fabrics.

УДК 93

В статье рассматривается деятельность крестьянских начальников Забайкальской области в начале XX века. Изложены их права и обязанности. Детально анализируется делопроизводство крестьянских начальников на основе архивных источников: книг записи наложенных взысканий, материалов ревизий, переписки с волостными правлениями. Охарактеризованы взаимоотношения крестьянских начальников с вышестоящим начальством, должностными лицами крестьянского самоуправления, с сельскими жителями.

Ключевые слова и фразы: крестьянский начальник; должностные обязанности; предписания; сельские жители; крестьянское самоуправление; Забайкалье; староста; волостное правление; прошение.

Татьяна Алексеевна Залюбовская

Кафедра истории

*Бурятская государственная сельскохозяйственная академия им. В. Р. Филиппова
cvetochek8504@mail.ru*

КРЕСТЬЯНСКИЕ НАЧАЛЬНИКИ ЗАБАЙКАЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ®

Деятельность крестьянских начальников оказала большое влияние на жизнь населения Сибири. Она вызвала многочисленные споры и неоднозначные оценки как современников, так и историков. С. С. Балданов и Е. А. Сенина рассматривали ее с негативной точки зрения, приводили примеры злоупотреблений со стороны крестьянских начальников, показывали ущемление прав крестьянского и инородческого населения [1; 11]. В. Н. Никулин и М. Х. Яргаев акцентировали внимание на положительном опыте: упорядочении делопроизводства, своевременном сборе налогов [9; 14]. Л. М. Дамешек рассматривал деятельность крестьянских начальников с точки зрения значения данной должности для государства [2]. В статье предпринята попытка проанализировать деятельность крестьянских начальников Забайкальской области, раскрыть влияние чиновников на деревенскую жизнь и самоуправление сельских обывателей.