

Федотова Наталья Фагимовна

ПРИМИТИВИЗМ: К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ

В статье предлагается подход к проблеме содержания понятия "примитивизм" с позиций смыслогенетической культурологии. Рассматривая в качестве эмпирической основы русскую литературу рубежа XIX-XX вв., автор особое внимание уделяет случаям поэтической практики, связанным с попытками реконструкции сознания, низведения его к заведомо примитивному уровню. Учёт подобных явлений помогает более глубокому пониманию примитивизма как явления искусства и культуры в целом.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/12-1/52.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2012. № 12 (26): в 3-х ч. Ч. I. С. 209-214. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/12-1/

© 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

PHILOSOPHICAL INTERPRETATION OF SPORT AS SET-THEORETIC MODEL

Aleksei Andreevich Sarumov

*Department of Mathematics, Physics and Teaching Technique
School of Pedagogy
Far-Eastern Federal University
a.sarumov@gmail.com*

The author relates sport and various spheres of mathematics, in particular set theory, by constructing different partitions makes the set-theoretic model of sport, conducts the philosophical comprehension of the model, shows the practical significance of sport in classical set theory, and tells that by the example of sport the adequacy of set-theoretic approach in science and reality is ascertained and original, philosophical, view on sport is formed.

Key words and phrases: sport; game; set-theoretic approach; partition; reflection; algebraic systems.

УДК 008:821.161.1-1.09

Культурология

В статье предлагается подход к проблеме содержания понятия «примитивизм» с позиций смыслогенетической культурологии. Рассматривая в качестве эмпирической основы русскую литературу рубежа XIX-XX вв., автор особое внимание уделяет случаям поэтической практики, связанным с попытками реконструкции сознания, низведения его к заведомо примитивному уровню. Учёт подобных явлений помогает более глубоко пониманию примитивизма как явления искусства и культуры в целом.

Ключевые слова и фразы: примитивизм; понятие примитивизма; примитивное сознание; мифологическое сознание; русская поэзия рубежа XIX-XX вв.; авангардно-модернистское искусство.

Наталья Фагимовна Федотова, к. филол. н.

Кафедра филологии и теории коммуникаций

*Казанский (Приволжский) федеральный университет (филиал) в г. Набережные Челны
fnf1@yandex.ru*

ПРИМИТИВИЗМ: К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ[©]

Сегодня тем, кто пытается разобраться в путанице понятий «примитив – примитивизм», трудно переоценить значимость вышедшей в 1913 г. в России небольшой брошюры «Нео-примитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения» [25]. Её автор – художник А. В. Шевченко (1883-1948). Ценность этого издания в том, что в нём зафиксировано понимание примитивизма с позиции творческой личности, находящейся непосредственно в эпицентре русского художественного авангарда. Для Шевченко примитивизм – это не копирование, а изучение живой природы и работа по впечатлению, благодаря чему и стали когда-то возможны лубок, примитив, икона, которые, по мнению автора, передают наиболее непосредственное восприятие жизни. Неопримитивизм свободен и эклектичен, он не отвергает старые пути в искусстве и выше всего ценит «примитив, волшебную скуку Старого Востока» [Там же, с. 9], но не боится следовать и принципам той или иной из школ современности, не налагая при этом на себя никаких обязательств, могущих связать и закрепить теорией [Там же, с. 13]. Генезис неопримитивизма синтетического характера. С одной стороны, это явление глубоко национальное. С другой – неопримитивизм не чуждается и «западных форм», т.е. нельзя отвергать того, что «он образовался из слияния восточных традиций с западными формами» [Там же, с. 20].

Размышления А. В. Шевченко показывают, что примитивизм он связывает исключительно с деятельностью современного художника-профессионала, цель которого заключается в изучении живой природы, передаче непосредственного восприятия жизни. Примитив для такого художника служит лишь «отправной точкой» [Там же, с. 13], примером.

В 30-е годы XX века задача изучения примитивизма как значимого явления философии и культуры была поставлена американскими учеными во главе с философом и историком А. О. Лавджоем. Результатом явился ряд работ, среди которых особое место занял труд «Примитивизм и связанные с ним идеи в античности» (1935), написанный Лавджоем в соавторстве с Д. Боасом. Здесь была дана первая типология примитивизма. В 1938 г. в Нью-Йорке выходит и работа Р. Голдуотера «Примитивизм в современном искусстве» (переизд. в 1967) [26], в которой автор – профессор изящных искусств Нью-йоркского университета, председатель административного комитета Музея примитивного искусства в Нью-Йорке – попытался установить последовательность исторических контактов примитивного искусства и европейского, а также выявить степень и

разновидности влияния примитивного искусства на европейское. Определяя в этом случае роль примитива, Голдуотер отмечает, что «примитивное и европейское искусства фактически не имеют ничего общего. Хотя ясно, что примитивное искусство расширило нашу концепцию искусства, углубило понимание его социальных функций. Однако формы и функции примитивного искусства глубоко отличны от форм и функций европейского» [Ibidem, p. 17]. Обращение к фундаментальным чувствам, жажда непосредственности составляют примитивистский элемент живописи таких художников, как Ван Гог, Мунк, Редон. Таким образом, примитивизм для Голдуотера – это творческая позиция, суть которой – поиски фундаментального в творчестве, попытка создать искусство, понятное всем.

Мысль о том, что примитив нужно рассматривать как стимул к новому возрождению художественной Европы, как размыкание традиций искусства и введение «в эти традиции силы совершенно иных культурных миров» [16, с. 16], – звучит в 1930-е годы и в работах советского искусствоведа Н. Н. Пунина (1888-1953). Истоки подобного взгляда – атмосфера творческой жизни 1910-х годов, свидетелем и активным участником которой он был.

В советской науке вопрос о примитивизме в основном ставился в связи с исследованием примитива. Данная тенденция особое развитие получила в 1960-х гг. благодаря широкому интересу к древнерусскому искусству. На этом пути постепенно формируется тот контекст, который в последующие десятилетия вплотную приближает к определению роли примитива в отечественном искусстве XX века (Ю. А. Герчук, Г. С. Островский, Г. Г. Поспелов, В. Н. Прокофьев, Л. И. Тананаева, Н. С. Шкаровская, С. В. Ямщикова и др.) и его связи с профессиональным искусством [13; 15; 20; 21; 24]. О неутраченном интересе к данной проблеме и её многогранности свидетельствует и современная наука [2; 19; 23].

В ряде российских исследований последних десятилетий звучит мысль о том, что единственное, что может сущностно отделить примитив от примитивизма, – это отношение к профессионализму. Если примитив, существующий за пределами «верхней», элитарной культуры, пишет А. Ф. Кофман, – это спонтанное искусство, не знающее стилизаторства, отражающее единственно возможную ориентацию художника, то примитивизм создаётся исключительно в сфере учено-артистического профессионализма и является одним из модусов самовыражения художника, который он выбирает сознательно, преследуя решение определённых задач. В последнем случае неизбежен момент стилизаторства. В самом же общем смысле примитивизм – это «апология нецивилизованного сознания и бытия средствами искусства» [7, с. 115].

Ю. Б. Боров, определяя примитивизм как «атавистическую ностальгию о прошлом, тоску по доцивилизованному образу жизни» [22, с. 278], даёт ему статус художественного направления, суть которого – упрощение человека и мира, стремление «увидеть мир детскими глазами, радостно и просто, вне “взрослой” сложности» [Там же].

Однако, по мнению Л. Письман, примитивизм нельзя представить как некое художественное направление. Считая, что использование только инструментов искусствоведческого анализа недостаточно для решения проблемы понятий «примитив – примитивизм», она привлекает современные культурологические концепции (в первую очередь – теорию «сбросов» А. Пелипенко и И. Яковенко [10; 11]) и разработки когнитивной психологии и психологии развития. Идея по пути проецирования индивидуального развития в плоскость культурогенеза, Письман изучает проблему примитива и примитивизма применительно к изобразительному искусству. Учёт того, считает исследователь, что психика человека дописьменной эпохи качественно отличается от психики человека эпохи письменности, имеет первостепенное значение для рассматриваемой темы, т.к. «примитив и примитивизм растут из совершенно различных культурно-антропологических оснований» [12, с. 323]. В этих же основаниях, по мнению автора, следует искать и причины их сближения. В терминах генетической эпистемологии примитив может быть охарактеризован как изображение на основе топологических и раннепроективных пространственных понятий (что согласно теории Ж. Пиаже соответствует периоду развития ребенка 2-7 лет).

Художественные решения в примитиве лежат за рамками рефлексии. Л. Письман, ссылаясь на мысль Пелипенко и Яковенко о том, человек, ещё только делающий первые шаги по выделению из природного континуума, почти всё время находится в состоянии спонтанного трансцендирования, не отделяясь от всеобщего потока существования, говорит, что художник-примитив также находится во власти спонтанного трансцендирования, благодаря чему и создаёт органичную, гибкую ритмику [Там же, с. 327].

В свою очередь, культура, развиваясь, неизбежно усиливает противоречие между неостановимостью смыслообразования и стремлением преодолеть субъектно-объектную отчужденность. По достижении критической точки наступает «сброс» посредствующих смысловых блоков. На рубеже XIX-XX вв. произошёл не просто очередной, а радикальный «сброс», выразившийся в том числе и в упрощении смысловой постройки, в «обострённой чувствительности к тем самым инстинктуальным ритмам, которые пронизывают примитив» [Там же, с. 331]. В соответствии с этим примитивизм, отмечает Л. Письман, нельзя представить как некое художественное «направление». «Это – динамическая тенденция, одна из многих действовавших в искусстве на протяжении столетия. Её пафос – в природности к примитиву, в преодолении временного и стадийного зазора. Погружаясь в культурное и психологическое архэ, развитый человек XX в. испытывал “вспышку озарения”, катарсис самоузнавания» [Там же, с. 331-332].

Данный подход к примитивизму, основанный на понимании авангардно-модернистского искусства, предлагаемом смыслогенетической культурологией, представляется весьма продуктивным. Характерной чертой этого искусства, вызванного к жизни общим кризисом логоцентрической макрокультурной парадигмы

и переходом к постлогоцентрическим смыслообразовательным техникам, является реконструкция доархаических форм мышления как результат стремления к восстановлению единства с окружающим миром, снятию субъект-объектного дуализма и связанного с ним ощущения отчужденности и конфликтности [11, с. 77-78]. На этом пути отстранения от дуализированного пространства культуры закономерна примитивизация того или иного аспекта художественного творчества или его в целом.

Опыт русской поэзии рубежа XIX-XX вв. в этом отношении представляет особый интерес, так как она одной из первых (видов искусств) в присущей ей вербальной форме зафиксировала начало распада дискурсов логоцентрической парадигмы и ниспровержения, казалось бы, незыблемых эстетических идеалов.

Русские символисты были уверены, что погружение в мифологию и фольклор, где сохранено «первое ещё темное и глухонемое осознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего» [5, с. 201], позволит не только напитаться плодотворной энергией, но и скажется на преобразении жизни в целом. Поскольку свое начало символы берут «в окаменелостях стародавнего верования и обоготворения, забытого мифа и оставленного культа» [Там же, с. 51], миссия поэта-символиста – поднять миф из глубин памяти, раскрыть его преобразующую силу. Таким образом, символ для символистов – это проводник в мир иррационального, дологического миропостижения.

Пик в освоении символистами народной мифологии и обрядового фольклора приходится на 1906-1908 годы. В это время один за другим выходят сборники К. Бальмонта «Злые чары. Книга заклятий» (1906), «Жар-птица. Свирель славянина» (1907), «Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних» (1908), «Птицы в воздухе. Строки напевные» (1908), «Зелёный вертоград. Слова поцелуйные» (1909), статьи А. Блока «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (1906) «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906), сборники С. Городецкого «Ярь» (1907), «Перун» (1907), «Дикая воля» (1908). Все эти издания свидетельствуют о желании символистов приблизиться к миропониманию древнего человека, попытаться всеми доступными средствами реконструировать его сознание.

Нельзя сказать, что творческая деятельность в этом направлении была одинаково ровной и успешной. Явные провалы были замечены как собратьями по перу, так и критикой. Современное литературоведение, отдавшее в последние три десятилетия большую дань литературе Серебряного века, также относит многие из перечисленных выше сборников К. Бальмонта и С. Городецкого к слабой стороне их наследия [18, с. 949-950]. Но всё же эта страница истории литературы заслуживает пристального внимания. При её оценке необходимо отойти от традиционных критериев, где определяющим является ответ на вопрос о художественности/нехудожественности, высоком/низком эстетическом качестве поэтических текстов. В начале XX века в авангардно-модернистском искусстве наблюдается бурный процесс элиминирования эстетического. В нашем случае он обусловлен стремлением приблизиться к древнейшей форме сознания – мифологической.

А. А. Пелипенко выделяет три уровня присутствия мифологического в искусстве XX века: «самый поверхностный слой – это прямое обращение авторов к сюжетике и образности классической мифологии и её ближайшей периферии. <...> Второй уровень (если двигаться вглубь) – это опосредованное обращение к мифологической, неомифологической и квазимифологической символической. <...> И, наконец, третий, самый глубокий уровень – мифологические технологии смыслообразования, чрезвычайно архаичные и потому скрытые от прямой и адекватной рефлексии самими их носителями» [11, с. 77]. Поэзия русских символистов демонстрирует попытки выйти именно на мифологические технологии смыслообразования.

В связи с вышесказанным интерес вызывает «перестройка» сознания творческой личности начала XX века на мифопоэтическую волну. Для примера стоит рассмотреть опыт Сергея Городецкого периода создания «Яри». Вяч. Иванов увидел в этом сборнике непосредственное проникновение к «родникам творчества народного, внутреннее слияние с мифотворящей душой народа и силу органически восполнять и преемственно продолжать её сокровенную работу» [6, с. 48]. А. А. Блок в записной книжке отметил: «Может быть, “Ярь” – п е р в а я к н и г а (выделено автором – А. Б.) в этом году – открытие, книга открытий» (21 дек. 1906) [1, с. 85].

Первый вопрос, который возникает при изучении генезиса данного сборника: насколько С. Городецкий был подготовлен всем своим предыдущим опытом к подобному творческому свершению?

Прежде всего, стоит отметить, что начинающий поэт был сыном писателя-этнографа. Учёба на историко-филологическом факультете Петербургского университета, несомненно, также внесла свою лепту в развитие интереса к фольклору. С. Городецкий хорошо знал труды А. Афанасьева [4]. Кроме того, он увлекается новомодными Ф. Ницше и А. Бергсоном, знаком с мифотворческими идеями Вяч. Иванова и видит в них «большую долю правды» [8, с. 27]. Постепенно молодой поэт вырабатывает свой взгляд на то, как нужно относиться к фольклору: просто слушать жизнь, забыв о всех литературах, и о народной также, и складывать свои песни, как складывается.

Степени приближения С. Городецкого к мифологическому способу мышления Вяч. Иванов дал следующую оценку: «Он ничего не воспроизводит исторически или этнографически подлинно, но свободно творит так, как ему дано, ибо иначе он и не может, творит всем атавизмом своей варварской души» [6, с. 49].

Как Городецкий пробуждал этот «атавизм своей варварской души»? Как перестраивал своё сознание? Это следующие вопросы, ответ на которые приближает к раскрытию специфики творческого акта, нацеленного на возвращение в миф.

В письме к Александру Блоку от 5 июля 1905 г. Сергей Городецкий описывает атмосферу, погружённость в которую и соответствующая целевая установка позволяли ему выходить на уровень бессознательного

и проникать в архаичные слои ментальности. «Не делая дела, не читая, живу на горке и слушаю Пана. Хожу кругом, в деревни – и смотрю в лица, в леса – слежу за белкой и кротом; мелькают бывания. И вдруг в яркой толпе детей на зелёном косогоре, в игре, увидишь что-то очень старое, а из толпы на смутный фон воспоминания выйдет мальчик в белом и тонким лицом и сине-синими глазами в чёрных кругах ресниц покажет наяву вечное. Или в лесу, на конце его, оглянешься на золотое молчание заката – уж совсем старое – а луч искривится, скомкает облако – и вот оно новое счастье. Или перламутровый селезень настигнет утку, вода расплеснётся под ними, а Пан на берегу в кустах, чтоб кивнуть им, откинет зелёные волосы, плеснёт белой бородой по небу – увидишь самый глаз. Иногда – в сенях просторной избы станешь перед мелкорезным шкафом, полюбив его, а мужик скажет со странной улыбкой: “в старину окном было” – проедешь под излучиной реки мимо заколоченного строения, а возница кнутом покажет и скажет: “здесь мельника жгли”. Играешь с детьми, считают: чикирики, микирики, по госту, по мосту, жучка, хрюк – за гулянье стоит руб – вдруг запоют. <...>

Так и сплетается» [8, с. 16-17].

В соответствии с учениями Ницше, Бергсона и других представителей «философии жизни», жизнь есть подлинная и первоначальная реальность, её невозможно понять при помощи логики, интеллекта. Целостное её постижение может быть только эмоционально-интуитивным. Не случайно Городецкий акцентирует внимание на том, что он ничего не читает. Он направляет своё внимание на первичную данность – мир вокруг и собственное сознание, свою психическую жизнь.

Настроенность на получение особых ощущений от соприкосновения с деревенской средой и природой, самонаблюдение позволяют молодому поэту не только видеть непрерывную изменчивость состояний, а следовательно, и саму жизнь, но и пережить, на наш взгляд, акт партиципации – ситуативного снятия субъект-объектного дуализма [11, с. 79]. Городецкий описывает состояние, приближённое к первичной нераздельности с миром, когда уходит ощущение отчужденности и конфликтности пребывания в пространстве культуры, когда настоящее сливается с прошлым («мелькают бывания», «увидишь что-то очень старое», «на смутный фон воспоминания», «покажет наяву вечное»), а погружённость во всеобщую эмпатическую связь раскрепощает интуицию. Действительность воспринимается здесь не посредством логических операций, а через мифологемы, которые получают ценностную окрашенность сакрального характера и эмоциональную насыщенность («из толпы на смутный фон воспоминания выйдет мальчик в белом и тонким лицом и сине-синими глазами в чёрных кругах ресниц покажет наяву вечное»). Отношение к миру окружающих Городецкого людей также пронизано мифологической образностью, с лёгкостью соединяющей и комбинирующей всё со всем («Иногда – в сенях просторной избы станешь перед мелкорезным шкафом, полюбив его, а мужик скажет со странной улыбкой: “в старину окном было”»). От природнения ко всему и всем приходит ощущение эйфории («и вот оно новое счастье»).

Несомненно, подобные переживания стали источником тех произведений «Яри», которые потрясли современников. Приведём фрагменты мемуаров В. А. Пяста. В первом он вспоминает о чтении Городецким своих стихов на квартире у А. А. Блока:

«...чем-то совершенно необычным сразу повеяло от тех произносимых малоизящной скороговоркой стихов, – в которых звучали зараз и зачатки “зауми”, и какое-то сверхъестественное проникновение в ту древнюю пору...

И чудилось, что это в какой-то глубине веков славянские пращурсы подлинно молятся и “шаманят”... искренно веруя в чудотворную силу каких-то двух деревянных обрубков. Вслед за этим шли другие стихи, из цикла “Ярила”:

Ярила, Ярила, яри мя
Очима твоима!

Или ещё другие:

Отточили кремневый топор,
Собрались на серебряный бор,
В тело раз, в липу два,
Опускали.

И кровавился ствол,
Принимая лицо:
Вот черта – это глаз,
Вот дыра – это рот...

Языческое жертвоприношение, – всем в ту пору казалось... – вставало при этих стихах перед глазами так точно, как если бы мы действительно были очевидцами его десять-двенадцать веков тому назад» [17, с. 92].

Второй фрагмент показывает реакцию слушателей на одном из заседаний у Вяч. Иванова: «...и все поэты, и все непоэты, присутствующие у Вячеслава Иванова, – все, лишь слышали шаманский голос-бубен Сергея Городецкого, его скороговорку под нос... заволновались. Всё померкло перед этим “рождением Ярилы”. Все поэты, прошедшие вереницей перед ареопагом под председательством Брюсова... вынуждены были признать выступление Городецкого из ряда вон выходящим» [Там же, с. 92-93].

Случай с Городецким показывает, как поэт-модернист, крайне эмансипированная и самодостаточная личность, в ментальном отношении весьма далеко стоящая от древнего человека, погружаясь в партиципационную ситуацию, входит в мир мифа и по его образу и подобию творит свой миф.

Позднее связь мифологического и поэтического творчества будет осмыслена в трудах А. Лосева. Для нас важно заключение философа о том, что миф основан на примитивной, инстинктивно-биологической реакции на мир, и если выключить из него всякое поэтическое содержание, миф «есть не что иное, как только общее, простейшее, до-рефлексивное, интуитивное взаимоотношение человека с вещами» [9, с. 70].

Конечно, сами символисты ни в коем случае не покушались на поэтическое в мифе и фольклоре. Они искренне восхищались этой стороной народного творчества. Однако тот уровень проникновения в мифологическое (по сути, вскрытие мифологических технологий смыслообразования), до которого дошли символисты, стал вскоре залогом самых радикальных авангардистских экспериментов на почве, повторим слова А. Лосева, «простейшего, до-рефлексивного, интуитивного взаимоотношения человека с вещами» [Там же]. Футуристы будут творить искусство, ориентируясь не столько на мифологическое сознание, сколько на сознание человека времени домифологического или немифологического. Это сразу же было замечено современниками. Так, Н. Гумилёв пишет об одном из произведений В. Хлебникова: «Он любит и умеет говорить о давно прошедших временах, пользоваться их образами. <...> И в ритмах, и в путанице синтаксиса так и видишь испуганного дикаря, слышишь его взволнованные речи» [3, с. 274]. Закономерной точкой на этом пути явилась футуристическая заумь. Бессмысленный набор звуков в произведениях А. Кручёных предстает как мучительная попытка первого на земле человека что-то произнести: «Та са мае // ха ра бау // Саем сию дуб // Радуб мола // аль» [14, с. 207].

Таким образом, опыт русской поэзии начала XX века позволяет говорить, что примитивизм не является признаком какого-либо определённого художественного течения. Он обнаруживает себя и в символизме, и в футуризме, и в акмеизме. Это осознанная творческая позиция, суть которой заключается в стремлении приблизиться к заведомо примитивному уровню сознания (в возрастном (детство), культурно-образовательном или культурно-историческом отношении) с целью восстановления гармонии с окружающим миром.

Список литературы

1. Блок А. А. Записные книжки 1901-1920 гг. М.: Художественная литература, 1965. 664 с.
2. Богемская К. Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб.: Алетей, 2001. 185 с.
3. Гумилёв Н. С. Из «Писем о русской поэзии» // Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания / сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. М.: Наследие, 2000. С. 270-275.
4. Доценко С. Е. Мифологическое начало в поэзии С. Городецкого // Функционирование русской литературы в разные исторические периоды. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Учён. зап. Тартус. ун-та. Тарту, 1988. Вып. 822. С. 158-173.
5. Иванов В. И. По звездам. Борозды и межзвездья / вступ. статья, сост. и примеч. В. В. Сапова. М.: Астрель, 2007. 1137 с.
6. Иванов В. И. Сергей Городецкий. Ярь. Стихи лирические и лироэпические. СПб., 1907: рецензия // Критическое обозрение. 1907. № 2. С. 47-49.
7. Кофман А. Ф. Примитивизм // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 112-157.
8. Литературное наследство / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1981. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 2. 416 с.
9. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. 562 с.
10. Пелипенко А. А. Искусство в зеркале культурологии. СПб.: Нестор-История, 2010. 318 с.
11. Пелипенко А., Яковенко И. Культура как система. М.: Языки русской культуры, 1998. 376 с.
12. Письман Л. Примитив и примитивизм: пространственные концепции // Интеллект, воображение, интуиция: размышления о горизонтах сознания (мифологический и художественный опыт): международные чтения по теории, истории и философии культуры. СПб.: ФКИЦ «ЭЙДОС», 2001. Вып. 11. С. 319-335.
13. Пospelов Г. Г. «Бубновый валет»: примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Советский художник, 1990. 272 с.
14. Поэзия русского футуризма / вступ. ст. В. Н. Альфонсова, сост. и подгот. текста В. Н. Альфонсова и С. Р. Красицкого, персональные справки-портреты и примеч. С. Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 2001. 752 с.
15. Примитив в искусстве: грани проблемы: сборник статей / ред.-сост. К. Г. Богемская. М.: Российский институт искусствознания, 1992. 228 с.
16. Пунин Н. Н. Искусство примитива и современный рисунок // Искусство народностей Сибири. Л.: Государственный Русский музей, 1930. С. 3-34.
17. Пяст В. Встречи. М.: Федерация, 1929. 300 с.
18. Русская литература рубежа веков: 1890-е – начало 1920-х годов. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. Кн. 1. 960 с.
19. Рылёва А. О наивном. М.: Академический проект; Российский институт культурологии, 2005. 272 с.
20. Сарабянов Д. В. Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия: Россия и Запад // Советское искусствознание 1980. М., 1981. № 1. С. 117-160.
21. Сарабянов Д. В. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х гг.: очерки. М.: Искусство, 1971. 144 с.
22. Теория литературы. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. Т. IV. Литературный процесс. 624 с.
23. Философия наивности / сост. А. С. Мигунов. М.: Изд-во МГУ, 2001. 384 с.
24. Художественный примитив: эстетика и искусство: материалы научной конференции (г. Москва, 22-23 мая 1995 г.). М.: Изд-во МГУ, 1996. 88 с.
25. Шевченко А. В. Нео-примитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. М.: Тип. 1-й Московской Трудовой Артели, 1913. 31 с.
26. Goldwater R. Primitivism in Modern Art. N. Y.: Vintage Books, 1967. 289 p.

PRIMITIVISM: TO QUESTION ABOUT NOTION

Natal'ya Fagimovna Fedotova, Ph. D. in Philology
Department of Philology and Communications Theory
Kazan' (Volga Region) Federal University (Branch) in Naberezhnye Chelny
fnf1@yandex.ru

The author suggests the approach to the problem of the content of the notion "primitivism" from the perspective of sense-genetic culturology, considers the Russian literature at the turn of the XIXth-XXth centuries as an empirical basis, pays special attention to the cases of poetic practice relating to the attempts of consciousness reconstruction, its bringing down to deliberately primitive level, and mentions that taking into account such events helps understand primitivism better as a phenomenon of art and culture in general.

Key words and phrases: primitivism; notion of primitivism; primitive consciousness; mythological consciousness; Russian poetry at the turn of the XIXth-XXth centuries; avant-garde and modernist art.

УДК 13+347.471

Философские науки

Статья посвящена понятию социального взаимодействия и его уровням. По мнению автора, уровни социального взаимодействия определяют сферы общественной жизни (политическая, экономическая, социальная и духовная). Показано, что на каждом соответствующем уровне характер социальных взаимоотношений обусловлен определенным типом общества. В контексте философских методологических традиций рассматриваемое понятие социального взаимодействия имеет свои специфические особенности.

Ключевые слова и фразы: понятие социального взаимодействия; уровни социального взаимодействия; сферы общественной жизни; философские методологические традиции.

Лилия Николаевна Черноусова, к. филос. н.
Кафедра педагогики и коррекционной работы
Хакасский институт развития образования и повышения квалификации
lilyachernousova@mail.ru

**СОЦИАЛЬНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ:
ПОНЯТИЕ, УРОВНИ, МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ[©]**

Основу всей жизнедеятельности общества составляет социальное взаимодействие. Как пишет С. С. Фролов, «под социальным взаимодействием понимается система взаимообусловленных социальных действий, связанных циклической причинной зависимостью, при которой действия одного субъекта являются одновременно причиной и следствием ответных действий других субъектов. Это означает, что каждое социальное действие вызывается предшествующим социальным действием и одновременно является причиной. Таким образом, социальные действия – это звенья в неразрывной цепи, называемой взаимодействием» [12, с. 127].

Социальное взаимодействие – это процесс непосредственного или опосредованного взаимодействия социальных субъектов (личностей, групп, общностей) друг на друга. Все социальные явления возникают в результате социального взаимодействия. В процессе взаимодействия происходит обмен информацией, знаниями, опытом, материальными, духовными и иными ценностями. Социальное взаимодействие может иметь различное содержание, может изменяться, может осуществляться прямо, непосредственно или опосредованно, но основа его всегда межсубъектна [4; 5; 10-12]. Питирим Александрович Сорокин отмечает: «Общество означает не только совокупность нескольких единиц (особей, индивидов и т.д.), но предполагает, что эти единицы не изолированы друг от друга, а находятся между собой в процессе взаимодействия, то есть оказывают друг на друга то или иное влияние, соприкасаются друг с другом и имеют между собой ту или иную связь» [9, с. 28]. По мнению П. А. Сорокина, общество можно описывать лишь как наличное взаимодействие индивидов, тогда как социальное взаимодействие предполагает и взаимодействие различных социальных групп, социальных институтов, народов, общностей. Он пишет: «Из совокупности взаимодействующих индивидов можно составить любую социальную группу, любое "общество", начиная с трамвайной публики и кончая такими коллективами, как государство, "Интернационал", католическая церковь и "Лига наций". Из комбинации процессов взаимодействия можно соткать любое общественное явление, начиная с галдежа толпы, собранной на улице скандалом, и кончая систематической планомерной борьбой мирового пролетариата с мировым "капиталом". На отношения взаимодействия распадаются все социальные отношения, начиная с отношений производственных и экономических и кончая отношениями эстетическими, религиозными,