

Счастливец Александр Николаевич

УНИВЕРСАЛИЗМ КАК ПРИНЦИП ТЕХНОЛОГИИ

Статья посвящена методологическому анализу искусствознания как технологии. Технология как универсальная форма мысли характерна для любого вида творчества, производства и социальной работы. Автор показывает действие универсальных эвристических механизмов производства знания в технологии. Рассматриваются бессознательные психические механизмы соображения в художественной и научной интерпретациях. Анализируется действие принципа универсализма в творчестве и в живой природе. На примере различных культурных типов показаны интеграционные технологические процессы цивилизации, структуру которой они составляют.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/8-1/46.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2014. № 8 (46): в 2-х ч. Ч. I. С. 161-173. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/8-1/

© 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

УДК 167.7; 781.1

Философские науки

Статья посвящена методологическому анализу искусствознания как технологии. Технология как универсальная форма мысли характерна для любого вида творчества, производства и социальной работы. Автор показывает действие универсальных эвристических механизмов производства знания в технологии. Рассматриваются бессознательные психические механизмы соображения в художественной и научной интерпретациях. Анализируется действие принципа универсализма в творчестве и в живой природе. На примере различных культурных типов показаны интеграционные технологические процессы цивилизации, структуре которой они составляют.

Ключевые слова и фразы: технология; универсализм; искусствознание; творчество; сознание; смысл; прогресс; типология культур; метацивилизация; большая история; эволюция.

Счастливцев Александр Николаевич, д. филос. н., доцент
Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации (филиал) в г. Тамбове
a.alter2010@yandex.ru

УНИВЕРСАЛИЗМ КАК ПРИНЦИП ТЕХНОЛОГИИ[©]**Введение**

Искусствознание, как оно сформировано европейской традицией, в своем функциональном значении включает в себя восприятие и структурный анализ произведения. Восточная традиция, напротив, начинается с изучения творческого процесса, а затем переходит к частным специализациям. Кроме того, искусствознание в обеих традициях понимается и как искусство, и как наука. Эти основные подходы определяют собой методологические принципы искусствознания как технологии. Искусствознание, традиционно функционирующее в форме отдельных учений о стилях и структурных разборах, накопило настолько большой объем эмпирической информации, что управление им стало невозможным вне анализа обобщающих методологических принципов. Наиболее важными из них являются системность, самоорганизация, универсализм. К середине XX века искусствознание уже не сводится ни к технологическому разбору творчества, ни к сумме этих разборов. Оказалось, что только при условии воспитанного восприятия исполнительской интерпретации сознательный анализ зрительного ряда или звукового процесса будет иметь смысл. Для этого необходимо было открыть бессознательные механизмы интерпретации, от которых происходят и доречевая интонация, и внесловесное осмысление.

Предметом исследования является искусствознание как универсальная форма знания мастерства, характерная для любого вида творчества. Методику исследования составляет методологический анализ знания. Результатом исследования являются выводы об универсальном характере творчества в природе и функционировании технологических структур культуры. В первом разделе рассматриваются бессознательные психические механизмы соображения в художественной и научной интерпретации. Во втором разделе анализируется нормативная функция искусствознания. В третьем разделе искусствознание рассматривается как универсальная технология для всех отраслей знания, производства и социальной работы. В четвертом разделе анализируется действие принципа универсализма в творчестве и в живой природе. В пятом разделе формулируется универсальный для всех технологий закон обратного действия смысла.

1. Встреча культур

Знание, формируемое на основе восприятия интерпретации произведения и данных анализа, является всегда *индивидуальным* продуктом. Знание имеет *обратную связь* с художественным творчеством и занимает поэтому центральное место в апперцепции. Поэтому научная интерпретация становится методом не только искусствоведа, но и самого художника. Оказалось, что анализ звуковых и световых *технологий*, которые используют композитор, художник, архитектор, требуют от исследователя «постоянной готовности к решению новых задач» на основе «определенных методологических знаний» [17, с. 39]. Творчество композиторов середины XX века становится *универсальным*, то есть оно уже немислимо вне анализа и интерпретации его математической структуры. Это можно представить так, как если бы *универсальные* исследователи Пифагор или Бозций, поскольку изучали гармонию с математической точки зрения, перевели бы на язык гармонии математику и геометрию и в этом виде донесли до своих учеников их изящество. Так применяют в своей технологии, например, «поствебернисты» теорию групп или комбинаторику, и это искусство невозможно воспринять должным образом, вне анализа и *интерпретации*. Таким образом, эти мастера выступают уже в качестве знатоков как *психологии* восприятия, так и *логики* построения проекта. Скрытая музыка математики становится явной в звучании гармонии.

Интерпретация является ныне той универсальной формой творчества, которая придает смысл и структурному анализу произведения, и самому моменту создания произведения. Интерпретация имеет *универсальный* смысл по отношению к отдельным частным значениям данных анализа и по отношению к частным выразительным

техническим средствам. Этот *универсализм* интерпретации, присущий как художественному, научному, так и техническому творчеству, позволяет говорить о нем не только как о средстве обобщения функциональных связей, а уже как о принципе, выводящем исследование на *методологический* уровень организации знания.

В качестве одного из научных принципов, *универсализм*, по Р. Мертону, означает, что истинность знания не зависит от места и времени его производства [26, р. 268-269]. Этот принцип имеет не только функциональное значение некоторого обобщающего логического требования творческой независимости, которое вырабатывается индуктивно. Он выступает еще и как необходимый мировой принцип познания, и мы понимаем, что всюду, где возникнет жизнь, он неизбежно будет открыт. Рассмотрим, как действует универсализм в преобразуемых интерпретацией представлениях искусствознания.

Всякая интерпретация, будучи сознательной операцией, требует внутреннего открытия бессознательных механизмов соображения. Для того чтобы я мог что-то *истолковать*, я должен это сначала *воспринять* и *пережить*. Это кажется само собой разумеющимся. Но когда доходит до научного истолкования и объяснения, дело не движется. Дело в том, что часто неявно пропускают еще одну неявную ступень, или пункт, – пункт *восприятия* и *реперцепции* самой научной интерпретации. Термин *реперцепция* означает переживание представлений, в процессе которого они структурируются. Далеко не во всех научных школах прямо говорится о необходимости этого, пусть и скрытого, пункта. В действительности западный тип культуры *подразумевает* то, что восточный тип делает явно в форме осознанных интеллектуальных техник. А именно хотя владение техникой *созерцания* и медитации находится за фасадом очевидного научного поиска, сознание работает преимущественно в интенции внутреннего открытия. Это внутреннее открытие бессознательных механизмов соображения неявно признается западной традицией как условие эффективного мозгового штурма.

Структурирование бессознательных механизмов творчества явно признается в форме так называемых психологических тренингов, имеющих целью создание состояния *открытости*. В этом состоянии открытости, как предполагается, можно повысить продуктивность корпоративного общения. Постепенно стали осознавать, что любая технологическая или производственная неудача происходит не оттого, что человек что-то не проанализировал, а оттого, что еще *до* стадии анализа был недостаточно свободен, то есть был недостаточно *открыт*. Иначе говоря, он не соблюдал *технологии производства знания*. Подобно тому, как восточный мастер боевого искусства заботится, прежде всего, о внутренней свободе, западный деловой человек учится выделять интеллектуальное пространство для свободной интуитивной реакции. И тот, и другой, подобно музыканту, учится свободе и концентрирует энергию в форме звукотворческой воли. Иначе говоря, западный тип через бизнес интуитивно приходит к тому, что восточный тип разрабатывал специально как исходный пункт познания.

Точно так же всякая локальная катастрофа является следствием недостаточного внимания к восточному принципу невмешательства в природу. Человек западного типа культуры, увлекшись внешними техническими изобретениями, пренебрегает имеющимися уже в восточной культуре внутренними *техническими* изобретениями. Типичным для техногенной западной цивилизации XX века в условиях истощения натуральных производственных ресурсов были привычные поиски дополнительных натуральных же производственных ресурсов. Эта *техногенная цивилизация* не выходила за пределы затратной экономики до тех пор, пока экономика не приняла катастрофический характер. Только «культ целесообразности» [9, с. 95], несущий глобальные риски и приводящий к катастрофе, заставляет осознать принципиально новые высшие потребности производства, такие как потребность в творчестве, в частности, технологическом *мастерстве*.

Далее, как и для всякой *потребности*, для потребности в творчестве необходимо было найти соответствующий *ресурс*. Для этого надо было перенаправить внимание с внешних истощаемых *вещественно-технических* производственных ресурсов на новые внутренние *интеллектуально-технические* производственные ресурсы. Такое перенаправление внимания уже не оставляет производство на потребительском уровне по отношению к внешней природе, а ориентирует его на принципиально новые задачи технологического совершенствования внутренней структуры личности.

Это, разумеется, не значит, что в западной культуре вовсе никто не понимает важности предвидения. Платон замечает, что демиург творит мир из своего ума, подобно *мастеру*, который представляет вещь сначала идеально. Для того чтобы Орфей мог спеть что-то выразительное, он должен был сначала это услышать. Но пока природные ресурсы представлялись бесконечными, *художественные* школы оставались в небрежении у тех, кто был занят вещественным производством. Тем не менее, *производство* и *технологии* идут одними и теми же сосуществующими в мире путями от Орфея до Хиндемита и Шостаковича.

Но вот в начале XX столетия производительность труда перестает расти. Все экономические стимулы в качестве ресурсов исчерпаны. И именно в этот момент для этой *экономической* потребности Я. Морено находит *интеллектуальный* ресурс – он изобретает социометрию. Целью социометрического эксперимента является «преобразование групп таким образом, чтобы формальная поверхностная структура как можно более соответствовала глубинной структуре» [14, с. 73]. Эта *технология* была основана на *восприятии* и *понимании* смысла. Оказалось, что композитор Стравинский конструировал явно то, что бизнесмен Мамонтов делал интуитивно, организуя производство. Западный человек, прошедший в массовом масштабе все *научные* школы, приходит к необходимости еще одной школы, которую он не проходил в массовом масштабе, – *художественной*. Он учится *искусству* управления и прежде всего – *мастерству* управления своими идеями. То есть он в результате анализа приходит к тому, с чего начинается восточный мудрец. Не случайно на рубеже XIX-XX вв. возобновили разговоры о «чистом» искусстве. И вспомнили главное у греков, а именно

то, что *музыка* является искусством вообще, или *искусством муз*, и что всякое искусство – это искусство *композиции*, к которому относятся искусство управления и искусство поиска решений.

Мы видим, что личность не пользуется данной ей интенциональностью сознания до тех пор, пока катастрофа или глобальные риски не направят его интеллектуальные ресурсы на создание новой технологии. Как видно, различные типы культуры сосуществуют долгие века, не подозревая о своей действительной *взаимодополнительной* миссии. Внимание западного человека, данное ему природой, выступает произвольным там, где внимание восточного человека уже давно стало произвольным. Только оказавшись перед заданием свободного выбора способа и путей выживания, сознание как способность *направлять* внимание и *понимать* начинает работать продуктивно. Заданность интенции – вот двигатель прогресса.

Привычка прислушиваться к структурам внутреннего мира становится необходимостью там, где привычным было все еще слушать внешнего собеседника. Это не значит, что в западной культуре никогда не прислушивались к виртуальным собеседникам, прежде чем делать. Сократ, Николай Кузанский, Лейбниц – каждый из них как личность демонстрирует это произвольное внимание в форме *диалога*. И хотя массовый человек веками ходит в театр ради восприятия и сопереживания, все-таки некоторым приходило в голову *сознательно* использовать эту интенциональность для нового творчества. Точно так же восточный человек совещается с Конфуцием, прежде чем принять решение. Но эти восточные конференции имеют иной исходный пункт, а именно *технологическую* работу над сознанием.

И только XX столетие стало временем действительного взаимодействия культур, в том числе конструктивного взаимодействия Форда и Платона в пределах одной традиции. В этот момент *культура* становится мировой, то есть включающей мировую *цивилизацию* в качестве своей собственной *структуры*. Таким образом, невозможно рассматривать направленность сознания, не учитывая тип культуры и его историческое состояние, в контексте которого эта направленность формируется. В этом смысле понимание и использование *чистого искусства композиции* в управлении и проектировании представляет собой действительный Ренессанс античности, но уже не антропологический, как в XVI веке, а мифологический Ренессанс.

Отличие от прошлых времен с их привычным раздельным существованием искусства и жизни, нынешний массовый консюмеризм доводит использование вещей до использования жизни как предмета потребления. Только мастерская обработка материала в соответствии с традицией в состоянии превратить жизнь в предмет *искусства*. Интенциональность сознания, данная творящей природой, уже не остается без дела в праздном блуждании ассоциаций. Иначе говоря, интенциональность сознания становится сознательной. Но, как и всякое прогрессивное техническое достижение, интенция сознания сознательна только в том случае, когда находит своего пользователя.

2. Царство Меркурия

Осознанная заданность интенции проявляется в образе жизни современного массового человека. Современный массовый человек уже не может мириться со своим рядовым положением в массе, а, будучи завоуженным символами успеха и кармическими схемами, неустанно *проектирует* свою жизнь по заданным успешным образцам. В действительности же он копирует только внешние признаки. В отличие от сочинения собственной жизни, замеченного Ф. Достоевским, когда личность «самосочиняется» [8, с. 59] по образу шедевра, нынешнее проектирование индивида основано на подражании мифологическим образцам, которое характерно для дохристианских времен. Интроспекция и самопроектирование становятся уже технологией многих, а не только отдельных саморефлектирующих единиц. Но цели рефлексии у каждого различны. Массовый индивид постоянно совершенствует свою собственную детективную жизненную историю. В противном случае его жизнь не будет пользоваться *спросом* в глобальном супермаркете.

Массовый человек не может жить, не присочиняя постоянно что-нибудь к своей наличной жизни и не фантазируя постоянно свою прошлую жизнь, с целью максимально выгодного собственного участия в *обращении* товаров и услуг, индивидов и статусов. Это царство Меркурия, где индивидуальная сообразительность и готовые технологии используются каждым всего лишь для того, чтобы спрятаться в социальном слое. Такое движение из одной массы в другую массу не делает сознание индивида индивидуальным сознанием. Обращение индивидов и статусов представляет собой поэтому бегство от реальности в мир технологически необработанных страстей. Поэтому искусствоведение как знание технологии, транслирующее нравственные и художественные каноны и выполняющее в силу этого *нормативную* функцию [17, с. 16], вполне справляется с анализом и интерпретацией этого попятного движения.

Если теперь редко встретишь чистый фильм или роман только «про любовь» или только «про войну», а обязательно фильм или роман с криминальной или маргинальной линией, то это вовсе не проделки каких-то корыстных прокатчиков или издателей. Детектив перестает быть только художественным жанром, а становится ведущим методом собственного *жизненного проектирования*. В царстве Меркурия, в отличие от царства Орфея, фильм становится *инструктивным* фильмом, а роман – инструктивным романом, если термины роман и фильм еще что-то означают в их прежнем значении. Ибо нынешнее «криминальное чтение» не перечитывают. Но жанр как таковой все так же выполняет нормативную функцию, скрепляя тем самым социальную структуру слоя.

В нынешней цивилизации одним из значений термина литература становится пользовательское значение ее как чистого *руководства* для достижения реального катарсиса только в своей собственной жизни. Такому представлению чуждо понимание постоянного совершенствования личности. Поэтому в случае неудачи массовый чувственный индивид опасается не религиозного, а всего лишь этического, как говорит С. Кьеркегор, отчаяния. «Постоянно пребывать в процессе становления как раз и означает состояние иллю-

зорности, когда бесконечное содержится внутри наличного существования. Это может привести чувственного человека в отчаяние, ибо он постоянно ощущает потребность быть некоторым образом завершенным, однако сама эта потребность порочна» [11, с. 102]. То есть, пролетая мимо высшей цели *творчества*, какой является человеческая личность, массовый индивид рисует себе какую-то опять утилитарную цель, диктуемую его массовым сознанием, – например, достижение выигрыша в артистически функционирующем сценарии. На деле эта иллюзорная «цель» вновь оказывается каким-то средством.

Перевал пройден.

Оставшись наедине со средствами и не в состоянии поставить достойную человеческой личности цель, массовое сознание воспринимает происходящее не иначе, как только *перформанс*. Это представление разыгрывается для себя и своих друзей с единственной «целью» достижения некоторого *социального статуса*. Но, поскольку статус в действительности является всего лишь средством для непоставленной творческой цели, он включается в *обращение* и покупается как наиболее востребованный *товар*. Этот товар оказывается всего лишь средством для утилитарных целей, соответствующих элементарным потребностям. Результатом такого стороннего отношения к происходящему становится полное безразличие к состоянию индивидуального мира.

Кроме того, инстинктивное отстраненное проигрывание напряженной ситуации служит еще и средством для снятия стресса как необходимого творческого состояния. Такое массовое *артифицированное* поведение представляет собой шаг назад и от *знания* как индивидуального продукта к *мнению*, принимаемому в готовом виде. Человек в качестве *артефакта* становится очевидностью и помимо своей воли творит свою новую *большую историю*. Термин *большая история* означает исторический процесс, в котором индивид не имеет никакого *значения* и в которой история отдельной страны выступает всего лишь историей прошлого. Такая история теряет свой *предмет* – способность учиться на ошибках. И ни о каком мастерстве интерпретации как развитой технологии, конечно, в этом случае не может быть речи.

Разумеется, не всякая локальная культура сразу и гладко осознает себя в контексте мировой культуры, как не всякий сразу осознает себя гражданином мира. Технолог японец или американец, например, согласится работать в Корее или, соответственно, в Канаде, если там больше платят. Поэтому он, говорят, «не патриот». Русский, утративший свою идентичность, ни в одной стране мира, кроме России, не имеет возможности ежедневно устраивать в своем организме экологическую катастрофу. Поэтому он «вынужденный патриот». Северный кореец или кубинец существуют как таковые, пока существует «американский империализм». Поэтому они «пока патриоты». Норвежец, только что вылезший из беспробудного пьянства и совершивший свое «норвежское чудо» (см.: [13]), естественно, не желает опускаться до уровня Евросоюза. Ибо он «не без основания патриот».

Именно в тот момент, когда, наконец, идеологию начинают делать из *бизнеса* и *технологий*, то есть в момент интеграции культуры, отпадает надобность во внешних идеологиях и статусах, обрамляющих праздные человеческие массы. Ибо только в *технологии* личность выступает знающей *мастерство*, то есть *искусство всех муз*. Поэтому личность способна ассимилировать в своей системе знания любую цивилизацию. Соответственно, *технология* предстает как способ производства, основанный на знании мастерства. Сущностью же любой технологии выступает *искусствознание* в качестве носителя *универсального* принципа. А именно искусствознание, которое способно ответить на вопрос о *цели* анализа. В этом случае технология в силу своего универсализма способна структурно интегрировать в себе науку, искусство и производство.

Мировая цивилизация, или *метацивилизация*, основанная на технологиях, становится универсальным и единственно надежным *носителем* знания. Что в таком случае представляет собой мировая культура? Иначе говоря, что помнит каждый из того, *как* создаются технологии? Ибо мировая культура начинается с *индивидуальной* культуры. Пока что мировая культура представляет собой некоторую мозаику из фрагментов разных национальных культур. Отдельные ее отрывки и отдельные значения слов актуализируются в той мере, в какой требует выживание. Поэтому судьба всякой нынешней национальной культуры зависит от того, сможет ли она *использовать* мировую цивилизацию в качестве своего собственного универсального *носителя*, то есть использовать, не превращаясь в нее, чего опасался О. Шпенглер: «...посредством этой техники... жизнь *пользуется* мышлением как волшебным ключиком, и на высоте многих цивилизаций наступает в конце концов момент, когда технической критике прискучивает служить жизни и она становится ее тираном» [22, с. 531]. А именно массовый индивид в своем бегстве от реальности стремится скрыться, делегируя свои интеллектуальные способности социальному слою. Сможет ли национальная культура с помощью мировой цивилизации создать условия для выживания собственного духа? Создать *условия для творчества*, значит, применять ее как всего лишь собственно цивилизацию – что и соответствует ее функции *использования* – в качестве инструмента и структуры культуры. Иначе, какой смысл разбирать шедевр, если искусствовед не знает, что делать с данными анализа?

Условия для творчества включают в себя условия для выживания, но не наоборот. Так называемая природа – этот таинственный носитель культуры, – предлагающая *естественные* условия, тем не менее, ничего не делает без *смысла*. Если нервная система не *озадачена* конкретной жизненной проблемой, то природа не станет увеличивать объем и структуры мозга. Ибо зачем ей закачивать в мозг жирные кислоты и наращивать мозговые структуры, если индивид не ставит себя перед *технической* проблемой? Нет смысла. Хоть объешишься морепродуктами. Организм не станет закачивать в кости кальций, если человек не желает двигаться. Нет смысла. Его опорно-двигательный аппарат перестает быть технически опорным. Нет смысла в носителе с такими характеристиками. Хоть объешишься сыром и творогом. В природе есть смысл, определяющий структуру

организма и логику поведения. Именно поэтому потребовался Гегель, который изучает структуру мирового духа, а не потому, что он кому-то подходит под классификацию универсалиста или панлогиста.

Природа ведет себя *универсально осмысленно* в том смысле, что нервная система способна ставить перед собой *методологическую* задачу, повышающую *техническую* организацию этой системы. В частности, живая природа действует *осмысленно* потому, что некоторый определенный индивид, то есть, например, именно этот конкретный отдельный бобер, пытается найти пригодные для жизни условия или выработать сохраняющее жизнь поведение. Именно это поведение свидетельствует о творческой *цели* природы, совпадающей со *смыслом* технологий. А не потому, что нам надо найти в человеческом духе какие-то всеобщие значения. Творческая цель сосредоточивает энергию *вида* в соответствии с мировым смыслом формирования будущего *рода*. Инстинкт, которым движим вид, в этом смысле служит лишь принципиальным механизмом сосредоточения энергии в зависимости от вызовов и предпосылкой будущей *интуиции*. И для работы этой *технической* системы мягкие кости не пригодны.

Как ведет себя в таком случае так называемая неживая природа? Известно, что она подвижна энергиями. Иначе говоря, смысл состоит в сохранении энергии во всех ее формах, в том числе и в форме волевой регуляции поведения. В частности, *воля к творчеству* представляет собой сосредоточение энергии индивида на предмете совершенствования. Многообразие взаимодействий соответствует многообразию смыслов. Например, гравитация имеет смысл для создания оптимальных условий возникновения жизни. Но Земля сама по себе как вещественное тело не станет удерживать атмосферу в том ее составе, который был создан биотически, если *ноосфера* задушит биосферу. Нет смысла. Ибо ноосфера суть не только сфера *разума*, но необходимо и сфера *глупости*. Это поняли уже в эпоху Ренессанса. Точно так же и в живой природе о *смысле* не задумываются, пока не начинают терять его. В этот момент и происходит человек как *родовое* существо, носитель универсальных принципов поведения. Смысл странным образом осознается не прямо, а через такое его *отрицательное* проявление-значение – через *бессмысленность* как опасность вымирания. Результатом такого *универсального* решения проблемы смысла явилась *технология*.

Очевидно, в универсализме следует различать функцию и миссию. Рассматривать *универсально* Шопена или Гегеля – значит рассматривать их не только с точки значения частной *функции*, например, панлогизма или романтизма, но и с точки зрения их высшего *призвания*. А именно Шопен предпринял *открытие* человеческой души. Шопен с помощью новой техники композиции смог открыть такие душевные энергии, овладеть которыми до него не решался никто. Сила его духа стала новым рубежом, от которого *эволюция человека* была продолжена в контексте мировой культуры. Психика индивида радикально перестраивается в соответствии с задачами *универсального* существования личности человека как индивидуальной вселенной.

Соответственно, интеллект получает новый материал для осмысления. Гегель, со своей стороны, анализирует универсальный смысл природы, общества и мышления. Осмысленное поведение носителей разных уровней бытия, которое со стороны сознания выглядит как самоосуществление мирового духа, включило и гегелевский мозговой носитель в процесс генетического совершенствования перед лицом новых задач. Этот опыт работы с мозговым субстратом, как и опыт Шопена, уже никогда не будет оставлен традицией. Таким образом, осмысленно приобретенные признаки наследуются потому, что традиция Шопена или Гегеля действует как *мастерский* способ негенетической передачи генетической информации.

Точно так же термин *психолог* в методологическом смысле – это только имя *миссии*, подобное именам К. Г. Юнг или В. Франкл. В отличие от психологии, *теория психики* как частная *функция* еще почти ничего не знает о человеческой душе как о высшей форме самоорганизации мира, например, о воспитании чувств и о душе, которую открыли романтики. Эту работу только начал Л. Выготский. Но прежде чем сообщить что-то о человеческой психике, он дал себе труд *воспитать* свои собственные чувства. И тем самым дал материал для интеллектуального анализа. Именно результаты анализа и подлежат методологической рефлексии. Кроме того, о чувствах теория психики «знает», благодаря З. Фрейду, еще и множество небылиц.

А именно, не зная *теории музыки* и законов *воспитанного восприятия*, многое можно предположить. В частности, теория музыки представляет собой структуру воспитанного слуха, теория рисунка представляет собой структуру воспитанного зрения. Поэтому, не будучи духом, способным овладеть чувствами, функционирующая *теория психики* во многом остается пока еще собирательной наукой. Ее интерпретация еще не достигла градуса *универсального* художественного переживания. Она еще не может изучить творчество и любовь. Вместо своего объекта, ради которого природа и культура положили столько труда, психология начинает с каких-то мелочей. И попадает под влияние этих мелочей.

Теория психики может в лучшем случае пока только наблюдать и описывать страсти. Но силы духа, овладевающего и технологически управляющего страстями как энергиями у нее еще нет. Это, разумеется, не значит, что такой задачи ставить не надо. А именно творчество – это то, что овладевает всеми энергиями. Рационализм же, будь то рационализм психологии или рационализм искусствознания, вне творчества и *самоиронии* подвергает себя опасности глупости. В частности, опасность представляет, например, замкнутый в себе фрейдовский подход к религии и искусству – подход по принципу *наука*. Все, что с этим подходом не совпадает, он понять не может. Ему далеко еще до мастерства и анализа мастерства.

Поэтому сомнительно использовать экстраполирующий фрейдизм в его голом виде прямо как технологию, тем более строить на нем универсальные технологии. В то время как школа психологии прямо под ногами: *теория искусства* – это же готовая веками собираемая *структура воспитанных чувств*. Кто, как не сам поэт, знает о восприятии все, если не забывать В. Дильтея: «Через посредство поэтики можно будет с особой

точностью раскрыть действие психологических процессов во всем производимом историей» [7, с. 274]. Точно так же Ю. Н. Рагс предпринял методологический подход к психологии восприятия [17, с. 38], вне которого искусствознание не знает себя как универсальную *технологию*. Тем не менее, множество разных теорий психики утверждает *муравьиный*, пользуясь термином Ф. Бэкона, этап развития науки, когда накопление *эмпирической информации*, выражаемой многообразием научных языков, не достигло необходимой для методологического анализа реперцепции. Психология, в том числе психология искусства, – это пока скорее будущая миссия, нежели нынешняя функция.

В отличие от теории психики, например, психологические *тренинги с технологической* точки зрения как раз представляют собой средство высвобождения интеллектуального пространства для интуитивной реакции. Их функция подобна *функции* оперативной памяти, от степени высвобождения которой зависит быстродействие компьютера. Но с точки зрения *миссии* тренер выступает уже носителем *осмысленного* действия человеческой природы по отношению к душе как форме организации мира в соответствии с современными вызовами. Он *психолог* ближе к художественной интерпретации *самосочинения* человека, чем собирающий *психиколог*.

Новый взгляд на человеческую душу как высокую организацию, который продемонстрировали К. Г. Юнг и В. Франкл, можно было бы применить в практическом проектировании жизни посредством тренинга, что означало бы включение психологии в творчество. Но Юнг и Франкл не занимались тренингом в нынешнем *артмейкерском* значении термина. Скорее, это была *арткризисная* практика. Юнг видит перспективы символизации душевной жизни в творчестве: «Нам необходима символическая жизнь. Только символическая жизнь может выразить потребность души — смею утверждать, каждодневную потребность души!» [23, с. 305]. Франкл показывает, как «душа человека здорова до тех пор, пока он остается тем, чем он является по своей внутренней сущности, а именно бытием, сознающим свою ответственность» [25, р. 70]. Таковы факты. В наше время тренер выступает в роли *технолога*, знающего секреты своего собственного *мастерства* и, соответственно, описывающего мастерство. Мастерство может быть описано уже не на муравьином эмпирическом или паучьем языке *психикологии*, а на мастерском – *пчелином* – языке. В противном случае такие концепции, как, например, психология искусства Л. С. Выготского, остаются всего лишь пожеланиями в контексте сегодняшнего активного жизненного проектирования. От того, что люди лепят сегодня из самих себя, то есть удерживают ли смысложизненный подход Франкла, умеренный подход Юнга или артистический подход Дильтея, зависит состояние Земли.

Универсальный специалист, каким является тренер, композитор или режиссер в процессе *артистического проектирования* личности, в отличие от массового проектирования индивида и в отличие от фрейдовского проектирования симптомов, которых у пациента еще не было, не зависит от места и от аспекта анализа. Напротив, в процессе игрового проектирования тренер сам определяет аспекты рассмотрения и, кроме того, спровоцированная ситуация общения создает новые аспекты, о которых мы еще не знали. Иначе говоря, душа сама раскрывает новые аспекты рассмотрения, следовательно, новые перспективы интерпретации и управления.

Тренеру есть что обобщать, то есть двигаться уже от *рассказов* об искусстве к *теории* искусства, поскольку он сам технологически творит ситуацию как новое неизвестное состояние группы. Поэтому действительным *предметом психологии*, в том числе психологии искусства, является не какая-то отвлеченная психика вообще, поведение или мышление вообще, а то, что *человек рациональный* делает с собой самим как человеком *эмоциональным*. В этом деле человек может и неизбежно должен достигать и достигает мастерства, поскольку только в *мастерской* форме передается *смысл эволюции*. В контексте эволюции человека практическим «приспособлением является техника» [3, с. 23]. Не иначе как в этой же мастерской технической форме передается и *опыт*. Этот опыт, передаваемый в форме мастерства суть *традиция*. Термин *мастерство*, или *искусство муз*, означает степень воспитания индивидуальной человеческой чувственности, выражаемой в стилях поведения – мышления, образования, управления.

Такой процесс *апперцептивного* совершенствования чувств уникален для каждой личности, и именно поэтому он универсален. Различие людей принципиально *универсально*. Оно лежит в основе всех его свобод. Ибо *различение* людей, мастерски достигаемое, есть их действительное *всеобщее*. Всякая теория, претендующая на универсальность, но упускающая различие, заслуживает сомнения, что верно было схвачено постмодернистами. Наука же о мастерстве, или *искусствознание*, как кажется, *рассказывает* о стилях и об истории стилей. Но в действительности в искусствознании – за спиной его *нарратива* – речь идет практически о степени *технической* возделанности чувств, выражаемых на языке истории стилей. Художественное развитие чувств, или мастерская эволюция индивидуально *различных* персон, – вот действительный предмет искусствознания. Ради этого смысла только и стоит предпринимать анализ произведения. Соответственно, тренерская технологическая интерпретация его методики ваяния *различных* личностей предстает в этом случае индикатором осмысленности экспериментального общения и в то же время произведением, достойным восприятия и интерпретации его продвинутыми участниками.

3. От нарратива к теории

Научный, философский и художественный постмодернизм, согласно Ж.-Ф. Лиотару, характеризуется «выходом из употребления метанарративного механизма легитимации», с которым «связан, в частности, кризис метафизической философии, а также кризис зависящей от нее университетской институции» [12, с. 10]. Однако, вопреки утверждениям постмодернистов, современный *технолог* своей конкретной деятельностью и каждым новым изобретением демонстрирует действие универсального мастерства. Он знает,

как изучать и как сделать, то есть владеет *методом*, который как метод *совершенствования* чист, универсален и бескорыстен в соответствии с требованиями, предъявляемыми к *знанию о знании*.

Искусство муз, на котором основан метод совершенствования, является единственной *универсалией*, которую невозможно *абсолютизировать*. Искусство муз присуще *всякому* роду деятельности, развитой до степени мастерства. Все стороны жизни включены в совершенствование, соответственно, и искусствоведение как *знание мастерства* присуще всякому исследованию и всякому проектированию. Разница только в том, что в промышленности искусствоведение именуется по-гречески, *технология*. Искусствоведение, или технология, универсально для всех отраслей знания, производства и социальной работы. Поэтому технология, будучи знанием мастерства, как абсолютно состоявшееся открытие далее не абсолютизируется. Так вот как раз в тот момент, когда постмодернисты уловили тенденцию к размыванию теоретического знания известных устоявшихся в прежних культурах дисциплин, искусствоведение и психология совершают свой собственный принципиальный *методологический* шаг в противоположном направлении *от нарратива к теории*. Психология и искусствоведение постепенно начинают осознавать формирующееся левое полушарие своего мозга как носитель воспитанной апперцепции.

Ребенок, как утверждают специалисты, рождается с двумя правыми полушариями, что не выделяет его из мира, в котором он мог бы осознать себя. Левое полушарие специализируется в течение жизни, а предпосылкой *социализации* выступает *универсализм нейронов*. Но это не значит, что организм сам по себе без методологической задачи будет удерживать переданную родителями органическую структуру. То есть, если мы будем слушать одних только узких специалистов вне всякой *рефлексии* над их функцией, мы сами угодим в функциональную ловушку и не сможем разгадать тайны эмоционального мозга.

Точно так же, не обладая универсальным *чувством юмора*, предчувствующим бессмыслицу, мы не смогли бы распознать глупость. Узкий специалист, лишенный самоиронии, не провоцирует свое правое полушарие в творчестве, и не может ничего собственно рассказать о нем – не над чем размышлять, нечего переживать и проектировать. Соответственно, и органической природе нет смысла переживать, если ее не намерены интерпретировать. Узкий специалист, лишенный реперцепции своих представлений, оказывается безнадежно зажатым в неподвижном нынешнем пункте структурного анализа без всяких перспектив веры и знания. Естественно, что общество функционирующих, в том числе тех, у которых в жизни, как говорит Е. Н. Трубецкой, только «дурная бесконечность средств, заменяющих цели» [19, с. 31], и тех, кто пытается найти смысл только аналитическими средствами, – такое общество не знает, зачем оно живет, и поэтому деградирует.

Наряду с прогрессирующей генетической *фрагментарностью* в современной культуре идет параллельный процесс *универсализации*, который проявляется, например, в таких видах искусства и технологии, как архитектура и музыка. В середине XX века в этих искусствах складывается глобальный стиль, вытесняющий региональные стили и выражающий состояния глобального сознания. Такая корреспонденция искусства и технологии характерна для *композиции* в ее нынешнем состоянии как *musicmaking*. В архитектуре и музыке демонстрируется универсализм в качестве творческого принципа, который действует как в процессе производства идей, так и в процессе рационального оформления замысла. Очевидно, что различие между искусством, техникой и наукой становится теперь различием не между *видами* деятельности, а между *сторонами* одного и того же момента творчества.

Поэтому, когда, оставаясь на частной функциональной точке зрения, пытаются делать общие выводы, такой «универсализм» не дает прироста информации. Он не обладает ни предсказательной, ни эвристической силой. Например, с функциональной точки зрения пытаются критиковать Канта за то, что он не сделал, но не видят его действительного призвания – открытия всеобщей преемственной взаимосвязи натуральных и нормативных законов. Если постмодернизм усмотрел утрату универсальности литературы и науки XX века, то это еще не значит, что прекратилась дифференциация знания и новые дисциплины уже не возникают.

Это типичная ошибка *поспешного обобщения* неполной индукции, основанная на мыслительных привычках, независимо от того, в какие – метафизическую или постметафизическую – эпохи она совершается. А кто делает эпоху постметафизической? В отличие от такого привычного функционального подхода, искусствоведение как знание мастерства постоянно узнаёт нечто принципиально новое о мастерстве и в соответствии с этим знанием изменяет свою структуру. Меняется положение науки в интеллектуальном пространстве относительно технологии, например, характер разработок во многом стал определяться запросами самой технологии, имеющей обратную связь с изучаемым объектом. Все это как раз и значит, что наука не может заменяться только наблюдением и описанием.

Благодаря универсальности своего знания мастерства и искусства всех муз, каким является музыка, *искусствоведение* принимает все более активное участие в построении технической картины мира. Искусствоведение как теория или как школа функционирует бессознательно, независимо от того, работает ли технолог с металлом, с живой клеткой или с психикой, поэтому все *ре-перцептивные* процессы формирования мастерства происходят за спиной этого явного *технического* сознания. В этом значении техническая картина мира выступает в качестве определенной «дисциплинарной онтологии» [1, с. 16]. Техническая картина мира показывает нам главное противоречие настоящего – это противоречие между морально устаревшими внедренными в производство и новыми продуктивными пока не внедренными разработками. Это наше *настоящее* в культурологическом и антропологическом смыслах. Более того, это настоящее любого человека, живущего в любые времена, в любой культуре. Это противоречие *универсально* для любой точки вселенной. Поэтому задача технолога как *практикующего искусствоведа* состоит в том, чтобы с помощью интерпретации эвристически раскрыть это настоящее за пределы рассудочного представления.

4. Раскрыть настоящее

Искусствознание и технология *гомологичны*: они происходят от общего предка – экстремального существования личности в момент открытия и изобретения. Одержимость поиском предчувствуемой закономерности или конструкции есть состояние сознания, с которого собственно сознание начинается, и из которого оно постоянно происходит в каждый данный переживаемый момент. Очевидно, что возникающее сознание *озадачено* поиском решения на проясняющихся структурах бессознательного. Помощь в этом поиске может оказать только *развитая* в художественном восприятии и творчестве интуиция. Воспитанная интуиция подсказывает и тем самым *сужает* область поиска. Это значит именно то, что энергия, *содержащаяся* индивидом с рождения, требует дальнейшего сосредоточенного *оформления* в культуре в соответствии с мировыми пропорциями. Ибо, как замечает Ю. Н. Рагс в индивидуальных беседах, *процесс изменения формы и есть содержание*. Психическим механизмом этого формирования выступает реперцепция представлений. Находить это соответствующее оформление составляет *познавательную функцию* искусствознания. Через кого пройдет этот адекватно оформленный поток энергии – через Ньютона, Рагса или через Попова – не имеет значения. Важно только то, что через них передана информация о *смысле*, который несет природа и который тем самым становится очередным шагом, интегрирующим мировую культуру.

В процессе формирования метацивилизации мировая культура видит также и угрозы, например, угрозу фрагментарности. Подобно *межвидовой гибридизации*, фрагментарность культуры разрушает генетически и духовно наследуемый культурный код, делая его бессмысленным для массового индивида. Если для технолога как развитой личности добавление элементов других культур может обогатить смысл своей культуры, то новорожденный в массовой семье получает такие коды, на основе которых его широкое продуктивное развитие будет затруднено. Это значит, что указанная бессмысленность есть лишь бессмысленность-для-нас, но сам массовый индивид о ней не подозревает. Он получит такую способность видеть бессмысленность, только включившись в профессиональный рост в *контексте* определенной традиции.

В результате утраты мастерского контекста родительских культур индивид мутирует к уровню ниже среднего. Более того, поскольку система социальных институтов, воспроизводящих культурные коды, в том числе и мутированные, консервативна, неизбежна общая тенденция к понижению этого среднего уровня. А непрерывный технический прогресс только увеличивает разрыв прошлых и нынешних субкультур. Систематическое воспроизведение оценок есть неизбежный специфический признак, например, такого института, как массовая коммуникация, которая воспроизводит бытовую картину, как она есть.

Так, *горизонтальный перенос* генетической информации, то есть перенос от одного вида к другому, например, с помощью вирусов, представляется *осмысленным* с точки зрения вирусов. Но с точки зрения самой *мозаичной* культуры такой перенос имеет некоторое *значение*. А именно скопировать небольшой фрагмент культуры легче, чем усваивать, например, всю науку. Так устроен мозг, для которого наиболее естественным оказывается *клинтообразное* сознание. И хотя такое сознание не озадачено, и поэтому не может правильно понять и ассимилировать эти фрагменты в свою систему знания, оно все-таки помогает индивиду вписаться в некоторую *субкультуру*. В данном случае в субкультуру мифологического понимания. На деле это означает предоставить другим возможность *инсталлировать* на себе как на органическом носителе некоторую генетическую информацию. Эти приобретаемые индивидом признаки служат *натуральным ресурсом* для прогрессивно формируемой цивилизации.

Озадаченное сознание кодирует мозговой носитель, модифицируя его. Неозадаченное сознание, напротив, позволяет формировать генетическую структуру индивида по прихоти отдельной субкультуры или просто бескультурия. Универсальные технологи Архимед или Леонардо да Винчи не могли возникнуть *без* сформированного ко времени их появления универсализма нервной клетки. В то же время *вне* универсализма их творчества эта характеристика нервной ткани не имела бы смысла. Их творчество имело значение, вошедшее во многие культурные коды западной и восточной цивилизации. Эти культурные коды наследуются не прямо буквально, и не только с помощью духовных средств, какими является обучение и образование, а и посредством *приобретенных* признаков, удерживаемых индивидом как общественным животным, включенным в профессиональную школу. Даже если потомки и не будут заниматься науками так интенсивно, как их гениальный предок, они неизбежно образом будут включены как пользователи в прогресс, независимо от уровня их технологического образования. Соответственно, включенным в прогресс окажется и мозг, но более *технологически экономным* способом. В противном случае при такой изматывающей интеллектуальной нагрузке, какой требует обучение и включение в цивилизацию, не говоря уже о научном поиске, все кроманьонцы давно умерли бы от инсульта.

Технолог как *модифицированный искусствовед*, то есть владеющий конкретным мастерством, представляет собой в западной культуре существование общего в отдельном, как его определяет Платон. Его миссия не просто обусловлена мировым прогрессивным движением конструирующейся цивилизации, а сама есть это прогрессивное движение, которое и использует, например, Г. Форд. Технолог *интегрирует* знание своим фактом своего существования, поскольку формой его существования является творчество. Например, Т. Бьюзен изобрел *ментальные карты* [2] потому, что понял способ, с помощью которого обучается мозг. Для мозга, в отличие от рассудка, важны не логические выводы, а ассоциации и образы. Чем больше образных впечатлений – иероглифов – организуют знание, тем эффективнее носитель знания раскрывает настоящее.

В свою очередь искусствовед как *технолог в чистом виде* раскрывает закономерности того, «как это сделано интуитивно». Открытие закономерности – это само духовное усилие без всякого утилитарного интереса. Ибо если есть закономерность, то она должна быть открыта. Поэтому важно отличать *функцию* Канта, утверждающего максиму гения «если можешь, то ты должен», от *миссии* Канта, обращенной к природе, которая должна открыться, раз она полна энергии. Точно так же важно различать миссию Рагса как одного из универсальных исследователей, которые рождаются в каждой науке с необходимостью на определенном этапе ее развития.

А именно с необходимостью *методологической рефлексии* над своим предметом. Природа любит прятаться, говорит Гераклит [20, с. 192], но прячется она только от массового взгляда: ее законы не видны на поверхности.

В действительности природа открывается с той же необходимостью, с какой она рождает Эдисонов, а иногда даже и Теслу. Но в случае Теслы природа вновь прячется во все новых загадках. В *энергии* не было бы смысла, если дело заканчивалось только формированием *вещества*. Открытие закономерности или появление новой технологии или *вида искусства* как оформление транслируемой через индивида энергии универсально для каждой личности и для каждого эмоционального мозга. Интеллектуальные нагрузки поиска и художественного проектирования, которыми природа руководит, требуют мозговых перегрузок этой конкретной личности за пределы эмпирического накопления информации. Эти перегрузки, присущие любой профессии, фиксируются мозговыми клетками в виде приобретенных ассоциативных нейтронов, которые с помощью традиции и становятся существенными признаками и поэтому факторами эволюции человека.

После того как экстремальная одержимость проблемой достигла необходимой сознательной формы, начинается *функциональная дивергенция* искусствоведения и технологии. Искусствоведение приступает к истолкованию открытой закономерности, а технология ищет пути своего внедрения в производство. Искусствоведение как наука *пользуется* помощью философии как искусства интерпретации. Технология как способ производства, основанный на мастерстве, *пользуется* техникой и совершенствует ее. Технолог и искусствовед, выполняющие разные функции одинаковыми – аналитическими – средствами, *гомологичны*. А искусство и наука, в свою очередь, *аналогичны*, поскольку выполняют одинаковую творческую миссию – создание или открытие нового – разными средствами.

Очевидно, что искусствовед как *чистый технолог* открыт в обе стороны – и в искусство, и в науку. Поэтому он не может не быть универсальным исследователем в этом самом парадоксальном смысле. Иначе говоря, он не может существовать всего лишь как узкий специалист, например, «знающий только голландцев», и поэтому способный только к разбору полотен, но не способный к интерпретации, поскольку в этом случае не будет иметь *смысла*. Ибо, как известно, тот, кто знает только голландцев, и голландцев толком не знает. Способность к интерпретации означает не только уяснение роли голландцев в истории искусства, как она понималась в художественной критике и искусствоведении XIX-XX вв. Способность к интерпретации в наше время означает кроме выполнения собственно искусствоведческой функции – описания произведения и толкования его в художественном контексте эпохи – еще и понимание высшего призвания голландцев в контексте эволюции человека и его мира. Поэтому и выводом, раскрывающим настоящее, должно быть раскрытие *закономерности*, с которой развивается мировое искусство, и роль голландцев в контексте этой закономерности. Но как раз этого *технологического* вывода в искусствоведческих разборах и нет.

Эта *искусствоведческая* парадоксальность универсального исследователя лежит в основе всякой прогрессивной *технологии*, реперцептивно раскрывающей и взрывающей обыденное рассудочное настоящее. Более того, она утверждается самим существованием таких парадоксальных социальных институтов, как искусство и наука, основанных на разных состояниях психики и сознания. Подобно тому, как Церковь свидетельствует о *пришествии* с помощью непрерывности своей традиции в течение тысячелетий, наука и искусство непрерывностью своей традиции в течение тысячелетий демонстрируют *универсализм*. Эта демонстрация очень *похожа* на полную индукцию, когда всякая новая культура, которой находится место в мировой культуре, не становится исключением. Мировая культура ведет себя подобно русской культуре, как ее представлял В. Соловьев, которая ничего не исключает и открыта любым национальным характерам, и поэтому является вселенской культурой. Каким образом уживаются такие несовместные характеристики, как открытость системы мировой культуры и полная индукция ее структуры – метацивилизации?

5. Деликатные законы

В контексте мировой культуры переосмысливается история человека. На смену локальным историям отдельных стран приходит *большая история* человечества. Но следует помнить, что большая история является большой только для массового индивида, который ее не понимает. Она универсальна для каждого из массы. Для *личности* же, которая идентифицируется только с собой, важна индивидуальная история души, то есть история движений энергии этого конкретного организма и ее духовных форм. Поэтому индивидуальная история конструктивно включает в себя большую историю массового человечества, а не наоборот. Подобно тому, как личность включает в себя свои субъекты, а не наоборот.

Смысл, в том числе и смысл истории, осознаваемый как интеллектуальный продукт, в действительности укоренен в природе – в ее предчувствиях и эмоциях. Такая принципиальная двунаправленность смысла в естественную и искусственную среды бытия не видна только из сознания. Смысл заставляет вспомнить о нем через свое отсутствие или через его утрату. Предупреждением об утрате смысла выступает *предчувствие*, выражаемое самоиронией или чувством юмора. Предчувствие утраты смысла есть модифицированный инстинкт самосохранения, то есть самосохранения энергий в тех формах, в которых природа передает индивиду посредством наследственных механизмов и которые индивид наследует далее в технологиях. Смысл, таким образом, действует не прямо, а обратно – через свое опасное отсутствие: для всякого мозгового носителя существует такой объект, что если нет развития природы в смысл, то вероятность формирования мозга равна нулю, но не наоборот. Символически

$$\forall x \exists A \{ \neg A \rightarrow \neg x [z(x) | A] \},$$

где x – носитель, A – объект, z – свойство быть в наличии (от лат. *sum*), в отличие от бытия, обозначаемого здесь квантором существования \exists . Иначе говоря, если вероятность наличия мозга в мире равна нулю,

то в природе нет смысла. Космос просто не возникает. Человек происходит как род в тот момент, когда возникает проблема осмысленного выживания на основе интеллектуальных ресурсов. Человек не изобрел бы ни одной технологии, если не использовал принципы поведения, выработанные в органической среде. Поэтому если нет человека, проблема остается. Ибо человек происходит именно в момент постановки проблемы и *понимания* в любом пункте вселенной. Как раз проблема уже существовала до появления человека. Назовем эту зависимость *законом отрицательного действия смысла*. Важнейшей характеристикой носителя является его *условная вероятность* по отношению к личности с ее индивидуальной историей.

Закон обратного действия смысла универсален для всех индивидов, независимо от того, развивается этот каждый или деградирует в контексте *большой истории* как духовное и органическое существо. Этот закон демонстрирует *условную* связь земного и небесного и символизирует известный восточный принцип невмешательства в природу, законы которой *деликатны*. Поэтому искусствоведение, или технология, суть знание *нерепрессивных* законов. Подобно универсальному генетическому коду, который работает как единая система считывания наследственной информации, свойственной всем известным живым организмам, культурный код универсален как система значений, которая может быть переведена в любой культуре с помощью *технических* средств цивилизации.

Возможен ли дальнейший прогресс мозга, соответственно, дальнейшая эволюция человека? Это зависит, очевидно, о того, *носителем* чего мозг является. Если не заставлять личность мыслить самостоятельно, а позволять ей только накапливать готовые сведения и мнения, как это происходит на эмпирическом этапе науки, например, в медицине, то при нынешнем росте числа новых заболеваний и смещении симптомов различных заболеваний, можно вывести породу врачей, совершенно не способных к диагностике. Так это происходит в обществах на стадии упадка. Мозг не поддерживает функцию, которая не выполняется в контексте творческой задачи.

Закон обратного действия смысла работает по тому же универсальному принципу, что и естественный закон: закон природы не является репрессивным. А именно экосистемы, используемые *не по назначению* или используемые варварски, перестают работать. Деликатность закона природы проявляется в том, что мозг не поддерживает бессмыслицу. В противном случае начинаются необратимые самоубийственные процессы в клетках и в социальных группах, и появляются люди, умершие раньше смерти. То же относится к любой специализации. Органический носитель смысла невозможно отделить от культуры, которая его возделывает или которая деградирует. Напротив, культуру можно отделить от одного мозга и рассмотреть ее на другом – продвинутом – мозговом носителе. Например, на носителе *универсального* историка или искусствоведа. Если бы искусствовед ценил бы свое искусствоведение как *технологию*, то есть как знание мастерства, он избежал бы обращенных к нему справедливых *зачем-вопросов*. Каков смысл анализа? Ибо смысл имеет только творческое действие. Иначе стоит только сакрализировать какую-либо отрасль знания, превратив ее в догму, или, наоборот, распространить одну идею на все стороны жизни, как тут же получаем целые социальные группы, а то и слои, совершенно выключенные из прогресса. При этом возврат их в культуру оказывается практически невозможным.

Поэтому кажется, что эволюция человека практически закончилась 30 тыс. лет назад, и дальнейшее движение невозможно. Некоторым даже стало казаться, что все уже сказано. Так происходит потому, что, достигнув определенной степени сообразительности, мозг вынужден рано или поздно расставаться с той культурой, в которой эта сообразительность была достигнута. Культура, как любая *живая* система, рождается, развивается и умирает, что так огорчает нынешних трансгуманистов, которые хотят жить «неопределенно долго». Такие желания массового индивида свидетельствуют об отсутствии чувства меры и гармонии, передаваемые человеку космосом. Кажется, что обрывается формирование наследственных признаков, и все надо начинать сначала – в новой культуре, – повторяя забытые неисправленные ошибки, как их называет Конфуций: «ошибки, которые не исправляют, как раз и есть ошибки» [10, с. 218]. Так обстояли дела в прошлых локальных культурах, о которых идет речь у И. Гердера, О. Шпенглера, когда технологии не воспринимались и не осознавались еще как структуры новой невидимой мировой жизни. Но уже *технолог* Тесла ведет этот новый образ жизни, основанный на его личных интенциях и личных отношениях с электричеством, на основе мировой культуры, способной *использовать* цивилизацию как свою собственную *структуру*. «Я получил электрические осцилляции, которые были настолько интенсивными, что... они плавил провод, которые шли к моим рукам» [18, с. А-144]. Тесла возникает на фоне концепций эволюции и инволюции, которые, оставаясь на стадии эмпирического накопления сведений, еще не способны обобщить его опыт. Значит пока таков *их* опыт.

Тем временем сами концепции оказались на пороге новой *мировой* культуры, которая, в отличие от массовых гибридов, не умеющих читать родительские культурные коды, способна, подобно личности, ассимилировать их в своей познавательной системе. Мировая культура способна толковать наблюдения, произведенные в прежних локальных культурах. Кто из них сможет нести на себе мировую культуру? Как будет развиваться индивидуальный мозг под новыми нагрузками? Новыми – значит гораздо более продолжительными и интенсивными, чем нагрузки локальных культур прошлого. Мы видим, что природа сама *естественным* образом отбирает именно этого отдельного индивида с такими *технологически* приобретенными признаками, которые в мировой культуре передаются уже без обрывов.

Это значит, что осмысленные результаты индивидуального соображающего развития можно удерживать более эффективно на генетическом уровне с помощью традиции, что высвобождает время в школе для решения творческих задач. Ребенок уже в раннем возрасте, попадая в такую сообразительную систему образовательных технологий, формирует левое полушарие гораздо быстрее за счет более эффективного использования

мозга как носителя состояний психики и сознания, чем в нынешней однобокой рассудочной системе. Теории *искусственного* и *естественного* отбора шли какими-то разными или параллельными путями на фоне наращивания массы информации, но только в момент внимательного отношения к сознательной интенции, формирующей жизнеспособный носитель, – а именно жизнеспособный и имеет смысл, – происходит их конструктивная конференция. Только совещание этих различных подходов может объяснить смысл выживания рода. В этом случае всякая новая культура, свободно *использующая* метацивилизацию в качестве средства генетически совершенствуемого выживания, будет интегрирована в мировую культуру. Общество, в котором люди в детстве не были свободны для писания картин, стихов, песен, напрасно ждет прогресса технологий.

Техника композиции как *технология моделирования* эмоциональных состояний показывает, как моделируется или проектируется сама личность. Композитор не может не выступать в качестве практического антрополога, и не столько потому, что в противном случае не будет понят, а прежде всего потому, что без слушательской интерпретации не сможет выразить смысл своего слышания. Эмоции как энергии представляют собой только возможности для *оформления* в композиции. Поэтому в основе, например, PR-технологии лежит практическая антропология, то есть *мастерское знание* современного человека и характера его функционирования в исторических социальных слоях. Применение PR как технологии выглядит средством достижения политических целей. Но, в сущности, эта технология оформляет энергию, которая должна быть *выражена* для восприятия и интерпретации.

Космос, в котором укоренено бытие, излучает *посредством* этого бытия энергию, информация о которых выпадает на землю в виде акустических и оптических структур. Именно «объективные закономерности чистого интонирования» как «художественную норму» изучали Н. А. Гарбузов и Ю. Н. Рагс в такой универсальной постановке [15, с. 17; 16]. При таком подходе становится наблюдаемым космос не только в форме вещества, но и в форме энергии, он выступает в качестве *возможности* по отношению к *действительности* формы – творческой формы человеческого бытия. Так продолжил бы свою мысль универсальный исследователь Аристотель. Мир сообщает о гармонии в выразительной форме. Задачей *композитора* остается только схватить эту гармонию мира и честно записать диктант. Универсализм искусствознания сказывается как раз в тот момент, когда человек сам конструируется на основе современных ему представлений о мире.

В качестве исторических представлений, на основе которых делают *общий вывод*, могут выступать сам человек в его стремлении «к точке совершенства», как у И. Гердера [5, с. 428], или *приближение к идеалу*, как у В. фон Гумбольдта [6, с. 85], или *дикобраз*, как у А. Шопенгауэра [21, с. 503]. Но будут ли эти индукции полными? Только художественное произведение демонстрирует различные возрасты человека в различных формах энергии, и сказать, что чем старше человек, тем больше он человек, – это то же, что сказать: тем больше он кентавр или сверхкентавр. Расплавить этот мыслительный штамп может только творчество. А именно *техника композиции*, или *технология сочинения*, которая явно работает над звуком, деликатно подразумевает существование человека, укорененного в космосе. Так, универсализм культурных кодов выражается в *методологии* искусствознания. Указав неявно на очередную прикладную дисциплину, композицию или анализ как на технологию, искусствознание вновь удаляется в свою чистую форму.

Чистая форма искусствознания как сама *технология вообще*, или как принцип *технического действия* вообще, есть его необходимое качество, которое удерживает музыку в качестве всеобщего *искусства муз*. Но эта чистая форма представляет собой также и недостаток, поскольку таит опасность сведения всего многообразия отношений творчества к ремеслу узкого аналитика, который не в состоянии заметить свой собственный мозговой носитель за пределами видимой ему структуры. Отвлекаясь в структурном анализе от воспитанного в культуре художественного восприятия, частный аналитик отвлекается также и от природы. У аналитика случайность языковых средств, используемых в частных дисциплинах, свидетельствует о творческой свободе, пусть и не о продвижении к истине, как представляет себе Р. Рорти постмодернистский поворот к нарративу. Требуется, прежде всего, как раз этот увлекательный *рассказ*, необходимая температура которого помогла бы выплавить новые определенные понятия.

На деле *использовать* узкого специалиста, который не привык к рефлексии над своей деятельностью, может позволить себе только хорошо разработанная и отрегулированная *система* узких специалистов, подобная японской, где каждый работает в точно определенном месте и имеет точно определенную функцию. Так, в функции *использования* представляет себе культуру Л. Витгенштейн. «Культура – это как бы грандиозная организация, указывающая каждому, кто к ней принадлежит, его место, где он может работать в духе целого, а его сила может с полным правом измеряться его вкладом в смысл этого целого» [4, с. 418]. Но такая система смогла ответить на вызовы времени только тогда, когда она как целое в начале XXI века стала способной к сомнению и самообучению. Способность к самообучению означает способность извлечь необходимые сведения и достижения любой из прошлых культур, хранящиеся в ее базах. Сомнение и самообучаемость *системы* узких специалистов являются ее существенными мастерскими признаками, в отличие от отдельного узкого специалиста, который этих признаков не имеет. Система специалистов может развиваться, и в этом развитии она способна воспитывать их на принципах универсализма, бескорыстия и организованного скептицизма, сформулированных Мертоном. Всякая новая информация, попадающая в такую систему, оценивается и ассимилируется так, что *социальная структура* науки оказывается производной от *системы знания*.

Таким образом, постмодернистской *нарративизации* опыта восприятия соответствует неизбежный противоположный процесс *теоретизации* искусствознания, психологии, медицины, биологии, генетики и других постоянно возникающих новых эмпирических дисциплин. Как ни противится узкий специалист методологической рефлексии над своим именем, он не может не руководствоваться всеобщим принципом универсализма, присущим *технологии* как способу производства, основанному на знании мастерства.

Возможна ли неконтролируемая дивергенция признаков в условиях мировой культуры? Например, *трансгуманисты*, хотели бы жить дольше, чем выделено «нашим эволюционным прошлым» [24, р. 41]. Кажется, что человек происходит в сотворенном мире. Но в действительности он сознательно включается в процесс творения с помощью уже своего творческого опыта. Для этого технологический опыт должен быть основан на универсальных принципах и на знании фундаментальных закономерностей. Сможет ли он действовать столь же деликатно, как природа? Или он позволит написать на себе все, что заблагорассудится невозделанной большой истории? Технолог как универсальный исследователь в силу своих личностных творческих качеств, создающий новые средства коммуникации, сам направляет большую историю, *прислушиваясь* к ней. Универсальный исследователь значит переходящий границы наличного знания. Он переходит границу частных дисциплин только благодаря тому, что наследует всеобщие законы мастерства в любой из них. Соответственно граница как ничто выступает основой творения мира как в естественной, так и в направленной эволюции.

Заключение

Приспособление индивида к жизни и продуктивной работе в нынешней стрессогенной среде предъявило новые требования к технологической организации его как носителя творческого духа. Методологическая задача искусствознания, состоящая в том чтобы описать и объяснить изучаемые художественные процессы с точки зрения их технологической роли в индивидуальном формировании личности, означает и для самого искусствознания также переосмысление его собственного призвания. Например, миссия *экспрессионистов* состояла не просто в поиске и находках нового стиля для историко-художественного анализа. Эта *функция* их творчества была обеспечена традиционным искусствознанием. Но их *миссия* заключалась именно в том, чтобы приготовить психику человечества к новым темпам жизни в условиях катастроф, социально-политических кризисов, духовного оскудения и возрастающего индивидуального перенапряжения. Эта миссионерская сторона творчества может и должна обеспечиваться универсальной интерпретацией.

Человек прошлого и нынешнего веков не смог бы выжить без такой основательной предварительной психической перестройки, какая была проделана искусством этого времени с учетом новых эмоциональных и интеллектуальных нагрузок. Функция искусства муз у экспрессионистов оставалась прежней, а именно высвобождение психического пространства эмоционального мозга для непринужденной интуитивной реакции. Миссией же экспрессионистов стало открытие новых горизонтов творчества. Поэтому без их предчувствуемого призвания к генетическим поправкам в культурных кодах нынешний индивид не смог бы выжить как носитель рода. Мы видим сегодня, как трудно людям прошлых поколений подключаться к жизни, которая уходит от них с ускорением, и по отношению к которой они оказываются уже не отцами, а прадедами.

В частности, психические технологии выступают в качестве действенных средств адаптации человека к среде. Не счесть практических технологических приложений в постоянно возникающих новых отраслях экономики и обороны. Дифференциация и специализация знания, неизбежные в условиях прогресса, требуют включения индивида в универсальную традицию, которая корректирует культурные коды задолго до наступления реальных жизненных нагрузок. В этом случае органический индивид как носитель с интенционально заданными характеристиками отвечает требованиям, предъявляемым ему новым образом жизни. Он является мобильным носителем, на котором может быть размещена культура, которая сама его заблаговременно структурирует. Сам же образ жизни не является произвольным, а происходит из свойств той энергии, которую транслирует нынешний носитель культуры.

Список литературы

1. **Афанасьев А. И.** Как возможна гуманитарная научная картина мира // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2013. № 7 (74). С. 15-17.
2. **Бьюзен Т.** 10 способов как стать гением / пер. с англ. А. Прокопчук. М.: Астрель, 2002. 253 с.
3. **Вавилова Е. Ю., Смоляков Д. М.** Основные стадии развития техники // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2013. № 4 (71). С. 22-23.
4. **Витгенштейн Л.** Философские работы / пер. с нем. М. С. Козловой и Ю. А. Асеева; сост., вступ. ст., примеч. М. С. Козловой. М.: Гнозис, 1994. Ч. I. 612 с.
5. **Гердер И. Г.** Идеи к философии истории человечества / пер. и примеч. А. В. Михайлова; отв. ред. А. В. Гулыга. М.: Наука, 1977. 707 с.
6. **Гумбольдт В. фон.** Язык и философия культуры / пер. с нем. М. И. Левиной, О. А. Гулыга, А. В. Михайлова, С. А. Старостина, М. А. Журиной; сост., общ. ред. и вступ. ст. А. В. Гулыги и Г. В. Рамишвили. М.: Прогресс, 1985. 451 с.
7. **Дильтей В.** Собр. соч.: в 6-ти т. / под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. Т. 4. Герменевтика и теория литературы / пер. с нем.; под ред. В. В. Библихина и Н. С. Плотникова. 531 с.
8. **Достоевский Ф.** Полн. собр. соч.: в 30-ти т. Л.: Наука, 1984. Т. 27. Дневник писателя 1881. Автобиографическое. *Dubia*. 463 с.
9. **Кансузьян Л. В.** В тени технической цивилизации // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 1 (39): в 2-х ч. Ч. I. С. 94-97.
10. **Конфуцианское «Четверокнижие» («Сы шу»)** / пер. с кит. и коммент. А. И. Кобзева, А. Е. Лукьянова, Л. С. Переломова, П. С. Попова при участии В. М. Майорова; вступ. ст. Л. С. Переломова; Ин-т Дальнего Востока. М.: Вост. лит., 2004. 431 с.
11. **Кьеркегор С.** Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам» / пер с дат. яз. Н. Исаевой и С. Исаева. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005. 680 с.

12. **Лиотар Ж.-Ф.** Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. М. –СПб.: Алетейя; Институт экспериментальной социологии, 1998. 159 с.
13. **Лу Э.** Допплер // Иностранная литература. 2005. № 11. С. 6-78.
14. **Морено Я.** Социометрия. Экспериментальный метод и наука об обществе. Подход к новой политической ориентации / пер. с англ. В. М. Корзинкина; ред. пер. и предисл. М. Ш. Бахитова. М., 1958. 229 с.
15. **Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог:** сб. ст. / сост. О. Сахалтуева, О. Соколова; ред. Ю. Парс. М.: Музыка, 1980. 303 с.
16. **Парс Ю. Н.** О художественной норме чистой интонации при исполнении мелодии: дисс. ... к. искусствоведения. М., 1970. 423 с.
17. **Парс Ю. Н.** Теоретическое музыкознание. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. 64 с.
18. **Тесла Н.** Лекции. Статьи. М.: *Tesla Print*, 2003. 386 с.
19. **Трубецкой Е. Н.** Смысл жизни / сост. А. П. Полякова, П. П. Апрышко. М.: Республика, 1994. 432 с.
20. **Фрагменты ранних греческих философов.** М.: Наука, 1989. Ч. I. От этических теокосмогоний до возникновения атомистики / отв. ред. и автор вступ. ст. И. Д. Рожанский. 576 с.
21. **Шопенгауэр А.** Собр. соч.: в 6-ти т. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 2001. Т. 5. *Pareiga u Paralipomena*: в 2-х т. Т. 2. *Paralipomena* / пер. с нем.; общ. ред. и сост. А. Чанышева. 528 с.
22. **Шпенглер О.** Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / пер. с нем. и примеч. И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1998. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. 606 с.
23. **Юнг К. Г.** Сочинения. Символическая жизнь / пер. с англ. Изд-е 2-е. М.: Когито-Центр, 2010. 326 с.
24. **Bostrom N.** The Transhumanist FAQ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.transhumanism.org/resources/FAQv21.pdf> (дата обращения: 05.05.2014).
25. **Frankl V. E.** The Doctor and the Soul. From Psychotherapy to Logotherapy. N. Y.: Vintage Books, 1986. 352 p.
26. **Merton R.** Social Theory and Social Structure. N. Y.: Free Press, 1968. 702 p.

UNIVERSALISM AS PRINCIPLE OF TECHNOLOGY

Schastliltsev Aleksandr Nikolaevich, Doctor in Philosophy, Associate Professor
Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Branch) in Tambov
a.alter2010@yandex.ru

The article is devoted to the methodological analysis of art criticism as a technology. Technology as a universal form of thought is typical for any kind of creativity, production and social work. The author shows the functioning of universal heuristic mechanisms for the generation of knowledge in technology, he also investigates the unconscious psychic mechanisms of understanding in artistic and scientific interpretations, analyzes the functioning of the principle of universalism in creative work and in wild life. By the example of various cultural types the paper shows the integrative technological processes of civilization, of which they constitute a structure.

Key words and phrases: technology; universalism; art criticism; creative work; consciousness; meaning; progress; typology of cultures; meta-civilization; large history; evolution.

УДК 94(470.58)"1825"

Исторические науки и археология

В статье проводится социокультурный анализ пребывания декабристов в городе Кургане. В качестве исследовательской задачи были выделены основные составляющие социокультурного анализа. Основное внимание уделено применению методов социокультурного анализа. В статье дается обобщенная характеристика влияния декабристов на жизнь уездного города Кургана.

Ключевые слова и фразы: декабрист; ссылка; поселение; социокультурный анализ; методы социокультурного анализа; личностные характеристики; практическая деятельность; мировоззрение.

Тетюева Ольга Владимировна

Курганский институт железнодорожного транспорта – филиал Уральского государственного университета путей сообщения
tetyeva_1009@mail.ru

ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МЕТОДОВ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО АНАЛИЗА ЖИЗНИ ССЫЛЬНЫХ ДЕКАБРИСТОВ В КУРГАНЕ[©]

Л. Г. Ионин определил «социокультурный анализ» как «направление теоретического исследования, применяющее методологию и аналитический аппарат культурной антропологии, социологии и философии культуры и ставящее своей целью обнаружение и анализ закономерностей социокультурных изменений» [Цит. по: 11, с. 305].