

новлениями?” он ответил, по-видимому, вполне искренне: “Всю мою жизнь я провёл в религиозных убеждениях и никогда слова не говорил против религии. Таинство брака я не только уважал в глубине сердца моего, но говорил против безумства новейших писателей, из которых Жорж Занд старалась уменьшить влияние религии на это таинство” [17].

Пример Тучкова показывает, что в 1840-е годы фактически каждый образованный россиянин был знаком с идеями Жорж Санд о любви и браке, потому что они касались сокровенных основ бытия любого человека, обнажали в традиционном семейном укладе много варварского, животного, унижительного и заставляли пересматривать привычные понятия, преодолевать стереотипы поведения. И каждый производил эту переоценку с большей или меньшей пользой для себя и своих близких, в зависимости от индивидуальных склонностей, ума, темперамента, общего развития. Именно в сороковые годы прошлого столетия началась настоящая “революция” в любовной этике, а многие возникшие в ходе неё дискуссии остаются актуальными и по сей день.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Шашков С. С. История русской женщины. – СПб., 1879. – С. 270.
2. Бразоленко Б. Лекции по истории и литературе. Русская женщина в жизни и литературе. – СПб., 1908. – С. 32.
3. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. – М., 1956. Т. 12. – С.191.
4. Орлова.А. В. Из воспоминаний о семейной жизни В. Г. Белинского // В. Г. Белинский в воспоминаниях современников. – М., 1962. – С. 597.
5. Кавелин К. Д. Воспоминания о В. Г. Белинском // Там же. – С. 180.
6. Н. Н. Огарёв — невесте и впоследствии жене его, М. Л. Рославлевой // Любовь в письмах выдающихся людей XX и XIX века. – М., 1990. – С. 453.
7. Гершензон М. О. Русская женщина 30-х годов // Русская мысль. 1911. Кн. 12. Декабрь. – С. 55.
8. Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. – М., 1956. Т. 9. – С. 15.
9. Воспоминания Е. М. Феокистова.. За кулисами политики и литературы 1848 -1896. – Л., 1929. – С. 84.
10. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. – М., 1939. Т. 1. – С. 528–529.
11. Санд Жорж. Собр. соч.: В 9 т. – Л., 1971. Т. 3. – С. 247.
12. Скатов Н. Н. Некрасов. – М., 1994. – С. 125.
13. Чуковский К. И. Жена поэта. (Авдотья Яковлевна Панаева). – Пг., 1922. – С. 5.
14. Записки Василия Антоновича Инсарского // Русская старина. 1895, Январь. №1. – С. 112.
15. Т. Н. Грановский и его переписка. – М., 1897. Т. 2. – С. 284
16. Панаева. А. Я. Воспоминания. – М., 1986. – С. 314–316.
17. Черняк Я. З. Огарёв, Некрасов, Герцен, Чернышевский в споре об огарёвском наследстве. [Дело Огарёва — Панаевой]. По архивным материалам. – М.; – Л., 1933. Ч. 2. – С. 430-431.

*В. А. Доманский*

## КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ ЛИТЕРАТУРЫ<sup>1</sup>

Культуру можно рассматривать как форму одновременного бытия и общения людей разных времен, эпох. В культуре человек заново открывает мир, обретает его лично для себя, интериоризируя, переводя во внутренний план, присваивая его. Обретение этого мира

<sup>1</sup> Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ, грант 97-06-8260.

осуществляется в тексте, произведении, в общении автора и читателя. Мир как бы рождается на глазах реципиента (потребителя культуры), он поглощает читателя с его мыслями, чувствами, ценностями, его бытием. И воспринимающий начинает жить в этом тексте, вступая в диалог с героями, авторами, другими читателями, критиками, веками, культурами. Художественный текст, представляющий собой застывшую форму бытия, вновь обретает начало бытия при условии установления общения автора и читателя.

М.Бахтин помещает в центр этого общения не текст вообще, а слово, взаимное общение людей. Он видит “человека там, где речь, речь там, где диалог, диалог там, где литература”, литературный процесс, а шире — существует силовое поле культуры [1].

Литературный текст дает “многогранность ракурсов”, он ставит человека “на перекресток” коренных форм диалога [1, С. 360], а тем самым и на перекресток коренных форм бытия, так как с позиций философии культуры и само бытие, его осмысление может рассматриваться “как если бы они были произведением” [2]. Поэтому бытие в культуре, общение в культуре есть общение и “проживание” жизни на основе произведения. Вобрав бытийный смысл данной культуры, каждое художественное произведение раскрывает свой смысл на грани культур как общение, диалог сознаний, личностей, культур [2, С. 293].

Так, например, в романе Ф. М. Достоевского “Преступление и наказание” главный герой оценивается не только с позиций быта и бытия русской жизни второй половины XIX века, но и с позиций христианства с его главной заповедью: “Не убий!” Вместе с тем трагедию Раскольникова можно сопоставить с трагедией Эдипа, мучительно осознающего своё преступление, которое предопределено древним хаосом, роком, с которым отчаянно, но тщетно борется герой. Преступление Раскольникова определяется его выбором между “теорией” и “натурой”. Его трагедия — проникновение хаоса внешнего мира в цельное внутреннее “я” героя. И следствие этого — создание антигуманной теории.

Приведенный пример позволяет заключить, что настоящее произведение культуры как бы существует одновременно в пространстве многих культур, живет одновременно в двух временах — “малом” (время сегодня) и “большом” (время всегда). “Малое время” можно определить как синхронное время, большое — как диахронное. “Малое время” проявляет себя пространственно. Это конкретный историко-географический хронотоп. Оно претендует на жизнь в “большом времени”, пытается объявить себя “большим”, экспансируя жизненное пространство. Это свойственно многим произведениям так называемой массовой литературы, которые стремятся тотально захватить всё культурное пространство.

Настоящие художественные творения не принадлежат только этому “малому времени”. Они побеждают, преодолевают тяготение пространства, его хаос, эйдетизируют (удерживают) его во времени, став культурным знаком, кодом культуры, обретая жизнь всегда. Поэтому если жизнь в “малом времени” ограничивается вчерашним днём, то жизнь в “большом времени” — это неумирание художественного творения, его движение из прошлого через настоящее в будущее.

В культурологии и методике преподавания литературы жизнь художественного произведения в “большом времени” рассматривается как некая “биография”, которую “дописывают” всё новые и новые

века. В ней можно выделить следующие этапы: “предысторию”, “время рождения”, “постысторию”, “современное звучание” [3].

“Предыстория” произведения связана с его свойством заключать в себе, концентрировать сюжеты, мотивы, образы, идеи, символы, архетипы творений прошлого, принадлежащих к разным культурным эпохам, в том числе и к фольклорным сюжетам и мотивам, образам, которые можно обнаружить в художественной структуре любого крупного творения. Художественный текст, словно собирающая линза, фокусирует в себе культурную информацию, накопленную в прошедших веках. Поэтому справедливо будет утверждать, что любой значительный автор словно стоит на плечах гигантов, которые жили до него.

“Время рождения” литературного произведения — история его создания. Для её изучения необходимо выяснить, какие социально-общественные факты и обстоятельства, философские и нравственные идеи положены в основу художественного замысла, как работал автор над текстом, его жизненные и литературные источники.

Часто не задумываясь о бессмертии своего творения, автор мыслит его как своё участие в диалоге о животрепещущих проблемах времени или как автокоммуникацию, свой внутренний диалог человека определённого времени. Но, пройдя испытание временем, художественное произведение обретает бессмертие, если сумеет соединить своё время с другими временами, выразить общечеловеческое, приняв участие в непрерывающемся диалоге времен и культур. Так начинается его “постыстория” или жизнь произведения в веках.

Новый этап бытования произведения в “большом времени” — это его современное звучание, т. е. прочтение произведения с позиций системы ценностей современности, его актуализация, диалог читателя как человека нашего времени с героями, автором данного текста, а через него участие в “большом диалоге культур” (В. С. Библер).

Актуализация произведения проявляется в его интерпретации. Новое прочтение художественного текста призвано сделать его актом современной духовной жизни, наших мыслей, чувств, переживаний. Только становясь “интерпретированным” произведение преодолевает время и включается в движение общественного сознания, а внутри него оно становится значимым для индивидуального сознания.

Нередко интерпретация связана с преодолением догматического взгляда на произведение, который заключается в следовании нормативной эстетике, устоявшимся стереотипам восприятия. Как стремление преодолеть такой подход к тексту возникает “модернизирующая” [4] интерпретация, при которой происходит свободное обращение рецепиента с художественным текстом, в результате чего искусство иных эпох лишается своих исторических корней и превращается в прямой аналог современности, трактуется в духе ситуации интерпретатора, в отрыве от его внутренней структуры, поэтики.

Именно текст как знаковая система стал объектом главного внимания структурно-семиотического (Р. Барт, К. Леви-Стросс, Ю. М. Лотман) и структурно-морфологического подхода (О. М. Фрейденберг, В. Я. Пропп, Е. М. Мелетинский) к произведению, что позволило определять толкование текста внутренними законами его организации.

Попытку соединить в себе истолкование знаковой системы текста с его лингвистической, историко-культурной стороной, а так же с рецептивно-эстетической деятельностью читателя представляет герменевтическая интерпретация [5]. Г. Л. Тульчинский всякую совре-

менную филологическую интерпретацию называет герменевтической [5, С. 33]. Такое заключение, конечно, категорично, так как в сегодняшней философии и культурологии герменевтику рассматривают как искусство и теорию истолкования любого текста (не только художественного), методологию гуманитарного познания вообще [6].

Более точной по отношению к художественному тексту является культурологическая интерпретация, сущность которой раскрывается в работах Д. С. Лихачева, В. Н. Топорова, позднего Ю. М. Лотмана. В соответствии с ней текст можно рассматривать как культурный универсум, культурный космос. Он представляет собой обобщённую модель мира, весь комплекс миропредставлений писателя, его философские, эстетические, религиозные и нравственные взгляды и их выражение при помощи системы знаков, кодов, мотивов, мифологем, символов и т. д. Поэтому истолкование произведения и есть проникновение в его художественный космос, который образуют разные структурные уровни — от понятий и образов до мотивов, сюжетов, пластов культуры.

Являясь самосознанием культуры, произведения литературы, представленные в виде своеобразных психологических образований, отражают определенный тип художественного сознания, характеризуют определённый культурно-исторический тип человека. Художественные творения — тончайший барометр, который гибко реагирует на все перемены в духовном, социально-психологическом климате эпохи в его единстве эмоционально-чувственной сферы, бытовой, интеллектуальной, философской. Они запечатлевают “практические” и “теоретические” формы социальной памяти, сознательные и бессознательные начала психики, мифологические и научные представления о человеке данной эпохи. По выражению О. А. Кривцуна, художественные произведения отражают разные структуры “исторической психологии с их особыми формами “сцепления” рационального и безотчетного, архетипического и новаторского”[7].

Необходимо заметить, что психологическую пластичность человека в истории запечатлевают не только вершинные произведения, так называемые шедевры, но и произведения второго ряда, беллетристика, которая удовлетворяет самые разнообразны вкусы и потребности обыденного сознания, гибко реагирует на общественное настроение, запросы, повседневные пережитки человеческого бытия. Именно такие произведения в значительной мере формируют стереотипы общественной и индивидуальной жизни. Поэтому для воссоздания культурного фона эпохи необходимо обращаться и к произведениям беллетристики, которые, как небольшие горы, окружают высокие вершины — художественные шедевры. Иногда, вспыхнув ярко в своё время, некоторые произведения были забыты в последующие времена, но, пролежав в забвении, они, как семена, прорастают через годы, дойдя до нас как бы по параболической траектории.

Вершинные произведения и произведения второго ряда составляют своеобразные культурные гнезда, отражающие специфику исторической эпохи, весь спектр в развитии приоритетов духовности — от особенностей бытовой жизни, интимных чувств до общественной жизни, своеобразия мышления, нравственно-эстетических идеалов. Так, о человеке 20–30-х гг. XIX века нельзя судить только по произведениям А. С. Пушкина, а и необходимо привлекать для этой цели творения поэтов его плеяды, а также произведения таких популярных в своё время писателей, как М. Н. Загоскин, Н. В. Кукольник, А. Бе-

стужев–Марлинский, В. Г. Бенедиктов, с творчеством которых в наше время знакомы в основном лишь исследователи.

В процессе культурологического подхода устанавливается связь между исторической эпохой, типом культуры и способами мышления, особенностями восприятия мира людьми. Эту связь очень точно подметил А. Швейцер: “Кант и Гегель властвовали над умами миллионов людей, которые за всю жизнь не прочли ни одной строчки их сочинений и даже не подозревали, что повинуются им” [8].

Художественные произведения живут в сознании рецепиента в виде концепций, представлений, образов, эмоциональных реакций, ассоциаций, опыта переживаний и размышлений, порождаемых текстом. Представляя собой затвердевшую форму бытия в словах, понятиях, образах, звуках, они ждут своего времени, пока не замкнётся цепочка автор — читатель. И текст начинает жить, интонировать, приобретать разное звучание, обрастать новыми смыслами и ассоциациями, новыми текстами в самых разных значениях. Текст, как воронка, втягивает рецепиента с его миром эмоций и понятий, соединяет читателей в синхронии и диахронии. Происходит вхождение рецепиента в культуру. Его сознание вступает в диалогические отношения с героями, автором, а через него с авторами, эпохами, культурами. Так читатель, воспринимая и интерпретируя текст, включается в “большой диалог” культур.

“Оживление” и функционирование текста возможно лишь при активной деятельности сознания рецепиента, его сотворчества с автором. Читатель должен подняться до уровня авторского мирозерцания, “заразиться” его мыслями и чувствами, понять его модель мира и человека.

Вхождение в текст предполагает как познавательную, так и рецептивно–эстетическую деятельность. Они амбивалентны, одна может переходить в другую, но вместе с тем каждая имеет свою особенность. Познавательная деятельность прежде всего связана с когнитивными (мыслительными) процессами в сознании рецепиента, в “расшифровке” кодов, смыслов, символов текста, постижении его философско–эстетических идей. Она осуществляется преимущественно как решение разного рода познавательных задач, разрешения диалогических коллизий. Её во многом можно определить как процесс осмысления содержания произведения, перевод художественных образов в понятия, суждения, идеи, концепции.

Рецептивно–эстетическая деятельность предполагает духовную связь читателя с автором и его героями, которая выражается в эмоциональном отклике, сопереживании, сопричастности к происходящим событиям внешней и внутренней жизни. В ряде случаев это связано с внутренним воодушевлением читателя, эстетическими переживаниями, катарсисом. Эту сторону читательской деятельности очень хорошо прокомментировал Л. Н. Толстой: “Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, внешними знаками передаёт другим испытанные им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их”. Развивая эту мысль, он продолжает: “Искусство ... есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах” [9]. При этом великий русский писатель отмечал, что своей цели искусство и достигает именно благодаря развитым рецептивным способностям человека воспринимать мысли и образы, выраженные словами и “заражаться посредством искусства чувствами других людей”, что позво-

ляет передавать эстетическую информацию через страны и века от одних людей к другим [9].

Развитие познавательных и рецептивных способностей человека является необходимым условием овладения механизмом социальной “наследственности”. Присваивая опыт определенной культуры, субъект внедряет его в свое сознание, овладевает её нормами и сам становится носителем этой культуры. Таким образом, художественные тексты (как и тексты в широком смысле) выступают своего рода каналами передачи социально-исторического и художественно-эстетического опыта, позволяют встретиться в мире культуры двум (или многим) субъектам, независимо оттого, в какую эпоху они жили или живут. Эти встречи происходят как в рамках одной культуры, так и в процессе межкультурной коммуникации.

Культурно-историческое содержание той или иной эпохи преломляется в художественном сознании. Оно определяет отношение искусства к действительности и претворяется в поэтике, а “смена типов художественного сознания обуславливает историческое движение поэтических форм и категорий” [10]. Поэтому в прошлые эпохи встречи в культуре были затруднены. Вплоть до Гегеля мировая культура воспринималась как цепочка сменяющих друг друга, следующих друг за другом культур. Конечно, преемственность, диалог между культурами всегда существовал, но это деление на мир “свой” и “чужой” всегда прослеживалось. И классический тому пример — античные греческие полисы, для жителей которых все “другие” были варварами.

Единым конструктивным способом выражения особенностей определенной культурной эпохи примерно до XVI в. служил стиль, который являлся не только принадлежностью эмоционально-образного строя, но и целостной мировоззренческой программы. До конца XVIII века роль ведущей поэтологической категории выполняет жанр. Начиная с середины XVII века литература постепенно освобождалась от строгой жанровой регламентации, предельно сближаясь с конкретным бытием человека, отражая его мысли, чувства, мироощущение. Происходит “антропологизация” литературы. Переосмыслиется понятие стиля: “оно перестает быть нормативным и делается индивидуальным” [10, С. 33]. Именно в это время впервые полноценно начинается осуществляться коммуникация между культурами, а, следовательно, и людьми разных типов сознания. По словам Гегеля в литературе “родилась та восприимчивость и свобода, благодаря которым стали ценить и понимать существующие великие художественные произведения нового времени, средних веков или даже <...> древних народов” [11]. В эпоху романтизма заканчивается длительная пора существования риторического слова, заданных форм, жанров, литературных средств. Литературный процесс в большей степени, чем в былые эпохи, определяет, с одной стороны, личность писателей, их философско-эстетические взгляды, с другой стороны, литературные направления, группировки, объединения.

Настоящий диалог между культурами, разными их субъектами стал возможен лишь в XX веке, когда уже ни одна культура не могла претендовать на тотальный захват всего культурного пространства, когда в одном художнике смогли как бы одновременно “ужиться” разные типы разумения, разные типы сознания. Вспомним всемирную отзывчивость В. Брюсова, художественный артистизм А. Блока, удивительный протейзм О. Мандельштама. С серебряного века начался в русской литературе большой диалог разных поэтических школ, на-

правлений, ориентаций, художественных систем — большой диалог в культуре.

Этот новый этап в развитии человечества В. И. Вернадский обозначил ноосферой, связав его с формированием планетарного сознания [12]. К идее планетарного сознания человека XX века восходят представления об общечеловеческом характере современной цивилизации, гуманитарном типе мышления, предполагающем свободное перемещение в культурах. Сегодняшний человек как бы замыкает на себя культуру, общается с людьми, живущими в разных странах и эпохах. В этом его отличие от человека прошлых эпох, который выбирал и возводил в абсолют один тип поведения, один тип культуры.

Полноценное вживание в определенный тип культуры, участие в диалоге культур возможно лишь при условии понимания рецепиентом кодов культуры, которые определяются “национальным образом мира” [13], географической средой, национальным складом психики, мышления. Человеческая культура не знает абсолютно неповторимых кодов, но своеобразные несоизмеримости, несовпадения тех или иных культурных реалий — лакуны — всегда обнаруживаются в процессе межкультурной коммуникации [6, С. 32]. Преодолеть эти возникающие затруднения помогают различные виды историко-культурных и этнографо-бытовых комментариев. Эти сведения — базовый культурный фонд, необходимый для проникновения в культуру. Но чтобы культура не представляла собой музей, чтобы она будоражила сознание рецепиента, вызывала диалог, необходимо выстроить её модель, определить её ценностные доминанты. Процесс изучения литературы в свете культурологического подхода и предполагает знакомство обучаемых с моделями мира и образа человека в культурах, преломляющихся в разных типах художественного сознания, например: культур Древнего Востока, Античности, Средневековья, Возрождения, классицизма, романтизма, реализма, модернизма.

Следует при этом заметить, что в рамках одной исторической эпохи эти типы художественного сознания могут пересекаться, перекрещиваться, диалогизировать: барокко и классицизм, романтизм и реализм, реализм и модернизм. Могут они также и дифференцироваться в более узкие литературные направления, объединения, в индивидуальные типы художественного сознания.

Рассмотрим два примера моделей культуры, которые позволяют задать культурное пространство для изучения художественных текстов. Начнем с Античности, поскольку западная культура именно с неё ведёт свое исчисление.

Основой античного понимания мира является идея эйдоса (то есть, внутренней эстетически значимой формы), образа, составляющего основу понятия, позволяющего упорядочить хаос, определить его в эстетически значимый космос [14]. Человек в античные времена имел свой дом в мироздании. Его сущность определялась через вещи, он являлся их мерилом. Отсюда в искусстве акцент на зрительное восприятие, стремление выводить жизнь из образа. Это относится не только к миру реальному. Так, у Платона идеальный мир тоже видимый мир, мир зрительных образов. Символ античного мира — шар, состоящий из сфер и включающий в себя: небо, где обитают боги и куда устремлены земные вершины, наиболее известной из которых является Олимп; землю, на которой живут люди; мрачное подземное царство Аид, прибежище бестелесных духов умерших.

При всем видимом единстве, цельности античная культура внутренне диалогична. С одной стороны, человек в понимании древних

греков удивительно гармоничен, совершенен телом и возвышен духом, живет в согласии с природой, которая в его представлении вся одухотворена, и он её обожествляет. Эстетический идеал античного человека воплощен в культуре в статуях богов и героев, которые отличаются величавым спокойствием, жизнелюбием, изумительной грацией и чувством меры. Эта сторона мироощущения античного человека, по мысли Ф.Ницше [15], связана с культом Аполлона, лучезарным Фебом, покровителем искусств, врачом, спасителем от зол, оплотом космической и человеческой гармонии.

Вторая сторона античной культуры представлена античной трагедией, которая передает ужас древнего грека перед хаосом, роком, титаническими силами природы. Бессилен человеческий разум перед ними, ничто не может его защитить от слепых стихий. Немецкий философ обозначил эту сторону мироощущения древних греков дионисийским началом [15, С. 64], связывая её с обрядами в честь бога Диониса, безумными оргиями, когда людям приоткрывался первобытный хаос, и они, освобождаясь от общественных запретов, очертя голову бросались в водоворот тёмных природных стихий.

В XX веке этот подход Ницше к античному искусству был перенесён на процесс творчества вообще. В соответствии с ним стали выделять два типа произведений. К первому типу относили произведения с ярко выраженными рациональными началами, построенные по законам классической ясности и гармонии. Вторым типом произведений определяло, соответственно, дионисийское начало, т. е. преобладание в произведении иррационального, подсознательного, не мотивируемого разумом.

Впоследствии К. Юнг разовьёт эту теорию, выделяя в деятельности писателя два типа “литературной продукции”. Первый тип он обозначил психологическим, второй - визионерским [16]. “Психологический тип, — утверждал исследователь, — имеет в качестве своего материала такое содержание, которое движется в пределах досягаемости человеческого сознания” [16]. Визионерский тип художественного творчества связан с переживанием, которое происходит “как бы из бездн дочеловеческих веков или из миров сверхчеловеческого естества” [16, С. 107] и порождено неким извечным хаосом.

Второй вид диалога внутри античной культуры мы рассматриваем как диалог литературы и искусства Греции и Рима.

В классический период истории Греции художественная деятельность была государственным делом, и индивид отождествлял себя с коллективом, т. е. с “мы”. Частная жизнь почти полностью растворялась в общественной, и субъектом творчества чаще всего выступал полис. Это обобщённое общественное сознание очень хорошо передаёт греческая скульптура, которая выражает идеал должного, а также хоровая лирика.

В Риме уже началось отчуждение личности от громадного государства, и искусство становится частным делом. Его покровителем выступает не только государство, но и частные лица (например, Мecenат). В римской поэзии появляется взгляд поэта на себя со стороны. Личность в произведениях Катулла, Горация, Овидия “дерзит мыслить и судить обо всём и нести ответственность за свои поступки” [17]. Весьма убедительно это наметившееся индивидуальное в человеке передаёт римский скульптурный портрет. В этой связи будет уместно сопоставить греческие коры и барельефные изображения надгробий со скульптурными изображениями римских императоров или простых граждан.

Античный мир, погибшей после нашествия варваров, не исчез бесследно, а на протяжении почти двух тысячелетий являлся арсеналом европейской цивилизации. Она возникла в результате встречи, взаимодействия, диалога различных цивилизационных потоков — античного и варварского, христианского и языческого.

Особенность сознания средневекового человека, его ума заключалась в его стремлении “причаститься к сверхсущному” [2, С. 3]. Собственное бытие человека ничтожно, не самоценно. Его цель — актуализация сверхсущего, приобщение к нему. Оно является смыслом, в нём истина, гармония, красота, любовь. Поэтому предметом искусства средневековья является не изменчивый, скоротечный мир людей, а суть, идея Бога. Человек средневековья как бы жил одновременно в двух временах: своей обыденной жизнью, которая проходила в его доме, и жизнью всего христианского мира, суть которой олицетворял Дом Бога. Наряду с линейным временем, переживаемым в обыденной жизни, человек жил в сакральном времени — циклическом времени ежегодно переживаемой библейской истории — от рождения Христа к его смерти и воскресению.

Средневековый христианский мир — мир противоборствующих начал: света и тьмы, добра и зла, бога и дьявола, неба и земли, мир горний и дольний. В этом двойственном мире двойственен и сам человек, состоящий из души и тела, духовного и телесного. Символизирует этот мир крест, состоящий из двух перекладин. Вертикальная перекладина обозначает конечное пространство от небес до преисподни, и проходит она через человеческое сердце. Поперечная перекладина символизирует собой конечное время от сотворения Богом мира до его последнего дня.

Художественной моделью средневекового мира является храм, уменьшенное повторение вселенной, своеобразный микрокосмос. Своей восточной частью он обращен к городу Иерусалиму с горой Голгофой, на которой был распят Иисус Христос и откуда он начнёт своё новое пришествие на землю. Вход в храм находится на западе, рядом с ним размещалась крещальня как символ прихода в христианство. Сам человек тоже представлял микрокосмос. Верхняя его часть символизировала всё высокое, небесное, нижняя — земное, низменное. Интерьер храма (и прежде всего православного) определяли его космические, топографические и временные факторы, которыми объясняется расположение настенной живописи и икон в иконостасе [18].

Внутренний диалог в культуре средневековья представлен прежде всего диалогом восточного и западного христианства. Он очевиден как в идее отношения человека к Богу (в православии смысл жизни виделся в приближении к Богу, в преображении человека, в просветлении его души; в католичестве — в оправдании человека перед Богом), так и во многих христианских догматах и символах. В искусстве, пожалуй, ярче всего он заявлен в композиции и конструкции готического (католического) и православного храмов. В готическом соборе основным композиционным элементом является вертикаль, стрельчатая арка, символизирующая устремленность к небу и ничтожество земного перед божественным. В православном храме доминирующим элементом является заокруглённая арка, своими плавными очертаниями как бы соединяющая небо и землю, Бога и человека.

“Причащающееся” средневековое искусство ищет свой язык, свои знаки и символы установления контакта с Богом. Одним из приоритетных искусств становится словесное с его способностью выражать непосредственно устремления человека к Богу. Слово приобре-

тает сокровенное, сакральное значение. Оно произносится в особых случаях и не имеет ничего общего с суетным, обыденным. Личное в словесном искусстве должно было сведено к минимуму, писатель как бы должен был перепоручить себя Богу, чтобы отразить существенное. Отсюда поражающая современного человека анонимность средневекового искусства.

Словесное искусство в средние века существовало одновременно в двух редакциях: книжной и устной, каждая из которых обслуживала разные сферы жизни человека. Они не только вели между собой диалог, но и взаимообогащали друг друга.

Разделение литературы на светскую и религиозную породило кризис сакрального слова, изменило её назначение, её функции. Это связано с тем, что в период зрелого средневековья зародилось представление о самоценности человеческой личности.

Исторические типы культур, представляющие собой цивилизационную лестницу, позволяют выстроить на практике систему школьных курсов литературы. В настоящее время можно говорить о нескольких вариантах построения таких курсов. Первый из них — библеровская концепция диалога культур, диалогического общения культур в процессе изучения литературы. Она восходит к бахтинской теории диалогизма. По мнению В. С. Библера, участие в диалоге культур для человека XX века — непереносимое условие его выживания, ибо в современном бытии человека “стягиваются в одном культурном пространстве, в одном сознании и мышлении” “разные формы культуры: Запад, Восток, Европа, Азия, Африка, или в пределах самой Западной культуры — Античное, Средневековое, Нововременное мышление” [14, С. 7].

Этапы литературного образования, следуя своей логике, В. С. Библиер выстраивает в такой последовательности: 3 – 4 классы — Античная культура; 5 – 6 классы — культура Средневековья; 7 – 8 классы — культура Нового времени (XVII-XIX веков); 9 – 10 классы — культура современности; 11 класс — диалог разных культур.

Данная программа требует специального анализа, но очевидно одно, что она не может быть предназначена для массовых школ.

Второй вариант историко-культурного подхода — изучение литературы в старших классах в контексте культуры. Программы старших классов строятся как поступательное “восхождение” учащихся по спирали культурных эпох, начиная от Античности и кончая современностью. В начальных же и средних классах учащиеся знакомятся с отдельными произведениями, принадлежащими к разным типам культур, учатся их анализировать, постигая отдельные существенные признаки этой культуры. Это усеченный вариант культурологического подхода, поскольку программы не предполагают вживания в культуру, а лишь общее знакомство с её историческими типами.

Третий вариант рассмотрения литературы с точки зрения культурологического подхода — знакомство с основными этапами духовного развития человечества посредством обращения в каждом классе к определенному типу культуры. Вместе с тем это не означает ограничение программы литературных курсов лишь содержанием данного типа культуры [19].

В 5-м классе учащиеся знакомятся с миром у родного порога — фольклорно-патриархальным типом культуры. Поэтому в программах значительное место отводится славянской мифологии, календарной и обрядовой поэзии, разнообразным жанрам фольклора, среди которых отдается предпочтение жанру сказки.

В 6-м классе учащиеся овладевают основами античной мифологии и знакомятся с некоторыми произведениями античной литературы. У школьников формируется первоначальное представление об “эйдетическом” типе культуры (В. С. Библер), в основе которой лежит идея упорядочения хаоса, превращения его в эстетически “украшенное” бытие.

Духовной доминантой при изучении литературы в 7-м классе является знакомство с “причащающимся разумом”, явившимся результатом сотворения религиозно-христианской модели мира. Учащиеся изучают наиболее известные произведения Средневековья: “Песнь о Нибелунгах”, “Песнь о Роланде”, “Тристан и Изольда”, “Витязь в тигровой шкуре”, а также произведения древнерусской литературы.

В последующих классах школьники знакомятся с типами культур, которые являются порождением “разума познающего”, обеспечивающего “втягивание” всех прошлых и последующих культур в единую цивилизационную лестницу. В 8-м классе учащиеся знакомятся с ренессансным и классицистически-просветительским типом культуры; в 9-м — с культурой эпохи романтизма, в 10-м классе — с антропософской культурой второй половины XIX века, в 11-м классе — с типами культур XX века, участвуют в диалоге разных культур.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 285.
2. Библер В. С. От наукоучения - к логике культуры: Два философских введения в XXI век. – М.: Политиздат, 1991. – С. 291.
3. Шишигина Т. Л. Методика изучения классического произведения русской литературы XIX века в старших классах гуманитарного профиля. – Автореферат дис ... канд. пед. наук. – М., 1995. – С. 9.
4. Перов Ю. В. “Историческая интерпретация” в художественной культуре // Методологические проблемы науки и культуры: Межвузовский сборник, вып. IV. Культура и пути её познания. – Куйбышев, 1979. – С. 119.
5. См. Тульчинский Г. Л. Интерпретация и смысл // Интерпретация как историко-научная проблема. – Новосибирск, Наука, 1986. – С. 45.
6. Антипов А. Г. и др. Текст как явление культуры. – Новосибирск: Наука. Сиб. отдел., 1989. – С. 23.
7. Кривцун О. А. Психология творчества // Психологический журнал. – 1990. – Т. 11. – № 5. – С. 87.
8. Швейцер А. Культура и этика. – М., 1973. – С. 79.
9. Толстой Л. Н. Что такое искусство? / Собр. соч. в 22 т. – Т. 15. – М., 1983. – С. 80.
10. Аверенцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцир П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. – М.: Наследие, 1994. – С. 3.
11. Гегель Г. В. Эстетика. – Т. 1. – М., 1968. – С. 214.
12. Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера. – М.: Наука, 1989. – С. 189.
13. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо — Психо — Логос. – М., 1995. – С. 11.
14. Библер В. С. Основы программы. // Школа диалога культур. – Кемерово: “Алеф”, 1992. – С. 13.
15. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру. – Соч. В 2 т. – Т. 1. – М., 1990. – С. 61.
16. Юнг К. Психология и поэтическое творчество. // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991. – С. 106.
17. Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч. 1. – М., 1972. – С. 80.
18. См.: Лихачева В. Д. Композиционное единство монументальной живописи и зодчества в Древней Руси // Лихачева В. Д., Лихачев Д. С. Художественное наследие Древней Руси и современность. – Л., 1971. – С. 9-21.

19. Доманский В. А. Интеграция в преподавании школьных курсов литературы. // Инновации и традиции в реформируемой школе: Материалы международного научно-практического семинара. Томск, 10-12 апреля. – Томск, 1995. – С. 25.

*Б. Н. Поызнер*

## О СОЮЗЕ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК С СИНЕРГЕТИКОЙ

Язык постоянно бормочет, отовсюду несутся речи, всплывают какие-то новые информации, позиции, точки зрения и т. д. <...> Но то, что мы слышим, всё же не есть такая нерасчленёнка, такой "белый шум". Напротив, первое, что слышится — это усилия многих "обрести собственный голос", "сказать что-то своё", "занять собственную позицию". <...> Если остановить эти попытки, то всё остановится.

*Борис Гройс. Дневник философа*

Тенденция к полидисциплинарным альянсам, характерная для наук конца XX в., делает всё более актуальным использование гуманитариями концептуальных моделей и категорий, которыми оперирует синергетика, или теория самоорганизации (сиречь *nonlinear science*). Синергетика, образно говоря, изучает закономерности переходов типа: "хаос из порядка", "порядок Б из порядка А", "порядок из хаоса". Последний переход обычно называют самоорганизацией, понимая её как процесс формирования в сложной открытой и нелинейной системе эволюционирующих пространственно-временных структур (паттернов, устойчивых форм). Термин "нелинейная система" означает, что на свойства системы влияет интенсивность процессов в ней. Открытость предполагает протекание через систему потока ресурсов: людских, информационных, энергетических, материальных. Сложность оценивается количеством элементов системы и связей между ними, степенью разнообразия её возможных реакций и мерой непредсказуемости поведения системы.

Смена парадигмы в естественных и гуманитарных науках проявляется в ассимиляции и расширении областей приложения синергетических понятий. В их свете не только физическая, но также социальная и ментальная реальность видятся как открытая динамическая система, сложная и нелинейная, благодаря чему в ней возможна самоорганизация (см., например, [1–3]). Если обратиться к периодизации научных парадигм по Ю. В. Чайковскому, то можно заключить, что синергетика составляет ядро системной познавательной модели, отдающей приоритет целостности. Будучи лидером постнеклассической науки, синергетика включает в свою методологию мифологеми и философеми, относящиеся к древнейшим традициям [2, 4], проявляя толерантность ко всему "неслыханному".

Открытость синергетики делает многообещающим союз с ней гуманитариев, разделяющих ницшевский идеал "весёлой науки". Посредники в сближении сторон — семиотика и социальная культурология. В последней оперируют категорией культурного образца — материального или идеального объекта, с которым люди соотнобразуют элементы своего мышления и (или) поведения [5]. Семиотика ("объектом которой являются любые системы знаков, используемые в человеческом обществе" [6]), в частности, сформировала колоссальный фонд описаний культурных образцов. Перспективность применения синергетических понятий в семиотических исследованиях Ю.М. Лотман