

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Владимирский государственный университет  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

Т. А. ФИЛАНОВСКАЯ

# КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Курс лекций

*Допущено Учебно-методическим объединением по направлению  
«Педагогическое образование» Министерства образования и науки РФ  
в качестве учебного пособия для высших учебных заведений,  
ведущих подготовку по направлению 44.04.01  
«Педагогическое образование»*



Владимир 2014

УДК 008  
ББК 71.0  
Ф51

Рецензенты:

Доктор философских наук, профессор  
кафедры эстетики и музыкального образования  
Владимирского государственного университета  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых  
*Р. А. Куренкова*

Кандидат педагогических наук, профессор  
зав. кафедрой общегуманитарных и социальных дисциплин  
Владимирского института туризма и гостеприимства  
*Е. В. Романова*

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

**Филановская, Т. А.**

Ф51      Культурология : курс лекций / Т. А. Филановская ; Владим.  
гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во  
ВлГУ, 2014. – 68 с. – ISBN 978-5-9984-0472-6.

Содержит пять лекций по основным разделам культурологического знания. Представлены проблемы определения культуры, ее сущности, функциональных и структурных характеристик. Типология культур рассматривается на примере концепций Н. Данилевского, О. Шпенглера, П. Сорокина, К. Ясперса. Проблемы динамики культуры и ее феноменов рассмотрены на примере эволюционно-волновой изменчивости искусств и художественного образования в историческом времени. Особое внимание уделено специфике культуры России и факторам, определяющим развитие основных сфер культуры: политики, религии, искусства, образования. Впервые определены тенденции динамики художественного образования, описаны механизмы, реализующие динамику художественно-образовательных практик в контексте развития мировой культуры.

Предназначен для магистрантов и аспирантов направления подготовки 44.04.01 «Педагогическое образование», а также направлений «Художественное образование», «Искусство». Представляет интерес для культурологов, педагогов, искусствоведов, историков, интересующихся теорией и историей культуры.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС 3-го поколения.

Библиогр.: 61 назв.

УДК 008  
ББК 71.0

ISBN 978-5-9984-0472-6

© ВлГУ, 2014

## ВВЕДЕНИЕ

Дисциплина «Культурология» сегодня изучается во многих российских вузах разной направленности. Всплеск интереса к культуре объясняется стремлением увидеть явления жизни в ином ракурсе, так как междисциплинарное пространство культурологии позволяет по-новому взглянуть на политические, экономические, религиозные, художественные аспекты развития российского общества. Перспективность культурологического знания объясняется интегративной методологией решения проблем, введением любого явления и процесса в социокультурный контекст. Следуя духу прагматического времени, можно сказать, что знания о культуре помогают обществу выжить, так как они правильно ориентируют руководящие структурные подразделения на развитие многих отраслей. Культура программирует деятельность не только на социальном уровне, но и на личностном, так как ее базовыми основаниями являются традиции и опыт социального устройства.

Для подготовки специалиста, деятельность которого связана с художественной культурой, «Культурология» играет важную роль. Во-первых, содержание курса формирует картину мира личности, иерархию духовно-нравственных ценностей. Знакомясь с образцами мировой культуры, будущий специалист усваивает культурные ценности, регулятивы и нормы социума, бесценный опыт человечества. Во-вторых, история отечественной культуры формирует идентичность нации, являясь объединяющим, консолидирующим средством. В-третьих, знакомясь с культурами других народов, молодые люди усваивают компетенции, связанные с толерантным поведением, межкультурными коммуникациями, сотрудничеством в поликультурном пространстве. Эти знания формируют способность к адекватной оценке культурных практик, способствуют принятию правильных решений, актуализируют человеческий, а не только узкопрофессиональный смысл деятельности. Культурология вооружает будущего специалиста знаниями механизмов развития и динамики общества, дает понятие о человеческой психологии, социокультурном мире других народов, тем самым облегчая вхождение в будущую профессию. Таким образом, культурология расширяет общекультурный диапазон личности, а также способствует формированию социокультурных и нравственно-этических норм профессиональной деятельности.

## **Лекция 1. ПОНЯТИЕ И СУЩНОСТЬ КУЛЬТУРЫ В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ ЗНАНИИ**

### **План**

1. Предметное поле культурологии и его границы.
2. Структура культурологического знания. Теоретическая и прикладная культурология.
3. Историческая культурология.
4. Многозначность термина «культура».
5. Структурная модель культуры.
6. Компоненты в структуре художественной культуры: искусство, социокультурные институты, художественное образование, культурная политика, художественная критика.

### **1. Предметное поле культурологии и его границы**

Культурология – гуманитарная наука, изучающая культуру во всей полноте ее проявлений и в ее сущности. Характер культурологического знания определяется тем, что культура рассматривается как целостная система, значит, и культурологическое знание носит гомогенный, системный характер. Отсюда следует, что культурология изучает социокультурные практики в единстве с другими элементами культуры: наукой, искусством, религией, нравственностью, политикой, экономикой. Культурология очень тесно связана с такими областями знания, как история, философия, этнография, педагогика, психология, искусствоведение, социология. Однако она имеет собственный предмет исследования – культуру во всем многообразии ее форм.

### **2. Структура культурологического знания. Теоретическая и прикладная культурология**

Структура культурологического знания определена А. Я. Флиером в рамках социально-научной культурологии следующим образом:

- *фундаментальная культурология* – область, где слиты философия и теория культуры, исследующая наиболее общие закономерности исторического и социального бытия культуры. Этим уровнем определяется эпистемология культуры – система принципов, методологий и методов изучения ее феноменов;

- *антропологическая культурология* – эмпирическая область, исследующая жизнедеятельность людей как повседневную практику, а также нормативные образцы поведения и сознания, психологические мотивации действий;

- *прикладная культурология* – уровень познания, занимающийся разработкой технологий практической организации и регуляции культурных процессов, технологий образовательной деятельности и развития сети социокультурных институтов [16, с. 13]. В числе актуальных, но слабо разработанных наукой проблем А. Я. Флиер называет «социальное воспроизводство общества, реализуемое посредством межпоколенной трансляции социального опыта специфическими методами и технологиями социализации и инкультурации личности» [16, с. 14]. Он отмечает рождение нового научно-практического направления – теории и методологии социокультурного воспроизводства, тесно связанного с педагогикой, этнографией, социологией, исторической и психологической антропологией. Представляется, что вопросы социального наследования через образование как канал и механизм трансляции специализированного опыта являются проблемным полем научных исследований культурологии образования.

### **3. Историческая культурология**

Культурология любой отрасли знания, любой сферы общественной и частной жизни человека включает исторический аспект изучения процессов изменчивости культуры и их многофакторную обусловленность. Подходы к исследованию исторической динамики различных сфер культуры в контексте культурных процессов определяются *исторической культурологией*. Этот уровень знания «концентрируется на проблемах исторической динамики культуры, происхождения культурных феноменов, изменчивости фундаментальных принципов и технологий организации и осуществления социальной жизнедеятельности сообществ» [16, с. 31]. Историческая культурология выявляет уникальные параметры опыта коллективной жизни людей, социального воспроизводства общества и личности в определенную культурно-историческую эпоху. Социальный опыт, аккумулирующийся в объективных смыслах, ценностях, идеалах, транслируется посредством образования, средств массовой информации, через культурные институты накопления, хранения и трансляции социально значимых культурных образцов – библиотеки, музеи, театры, концертные и выставочные залы. Историческая культурология выявляет, типологизирует изменения в культурных процессах, вызванных инновационной практикой человека, творчески развивающего культурные образцы и нормы, создающего новые культурные формы. Эвристиче-

ский потенциал исторической культурологии заключен в том, что с позиций современного сознания высвечиваются новые глубинные смыслы и ценности, заложенные в прошлых эпохах, «которые остались не раскрытыми, не осознанными и не использованными на протяжении всей исторической жизни данной культуры», – считал М. М. Бахтин [3, с. 352].

Историческая культурология, используя тот же ретроспективный фактологический материал, что и история, имеет иные методологические подходы исследования, адекватные культурологическому ракурсу изучения динамики социального опыта. Е. Я. Александрова, И. М. Быховская обосновывают необходимость обращения к проблемно-логическому методу исследования и формулируют существенно иные задачи, стоящие перед культурологом. Это «выявление логики культурного развития, закономерностей и механизмов динамики культуры, анализ и сопоставление типов культурно-исторических процессов, обоснование специфических черт и границ культурных эпох» [1, с. 36 – 37].

Структура историко-культурологического знания включает в себя, с точки зрения С. Н. Иконниковой, следующие разделы:

- история культурологической мысли как теоретико-методологическое основание;
- культурогенез явлений культуры на макро- и микроуровнях как возникновение и развитие культурных явлений, технологий, норм, стилей и других новационных форм культуры;
- динамика культурных процессов и историческая диффузия культуры как распространение и взаимовлияние культурных форм в международных контактах;
- сохранение и трансляция культурного наследия, роль социальных институтов образования и просвещения в процессе преемственности духовного и материального богатства общества;
- историческая типология культур народов мира, основания их классификации;
- историческая антропология и персонология, изучение ментальности в динамике культуры как важный методологический ориентир [5, с. 42 – 51].

Таким образом, историческая культурология проблемно интерпретирует динамику культурных процессов, обобщая все богатство теории, истории, фактологии педагогической, философской мысли,

искусствознания. Историко-культурологическое исследование может быть сквозным, интерпретирующим проблемы фундаментальной, антропологической, прикладной культурологии с точки зрения динамики культурных процессов.

#### **4. Многозначность термина «культура»**

Обратимся к концепту «культура» как наиболее масштабному целостному образованию и рассмотрим его в контексте системного подхода. О сложности и полисемантичности термина «культура» писали многие зарубежные и отечественные исследователи, начиная с фундаментального обобщения определений культуры в работе американских антропологов А. Кребера и К. Клакхона «Культура. Критический обзор концепций и дефиниций», вышедшей в 1952 г., и заканчивая интерпретацией культуры отечественными учеными (П. С. Гуревич, Б. С. Ерасов, Ю. М. Лотман, Л. Н. Коган, И. В. Кондаков, Ю. Яковец, Э. С. Маркарян, В. М. Розин, В. М. Межуев, А. Я. Флиер и другие). М. С. Каган, проведя анализ исторической эволюции взглядов на культуру в фундаментальном исследовании «Философия культуры» в 1996 г., отмечал, что культура «столь же разносторонне-богата и противоречиво-дополнительна, как сам человек – творец культуры и ее главное творение» [6, с. 20]. Она изучается с точки зрения разных методологических подходов: исторического, аксиологического, структурно-системного и других.

Нас интересует толкование концепта «культура» в контексте теории систем. Один из основоположников социальной антропологии, А. Р. Рэдклифф-Браун, определял культуру как «интегративное единство, или систему, в которой каждый элемент выполняет определенную функцию по отношению к целому» [13, с. 116]. П. А. Сорокин, подчеркивая системный и аксиологический характер культуры, писал: «Всякая великая культура есть не просто конгломерат разнообразных явлений, сосуществующих, но никак друг с другом не связанных, а есть единство или индивидуальность, все составные части которого пронизаны одним основополагающим принципом и выражают одну главную ценность... Именно ценность служит основой и фундаментом всякой культуры» [2, с. 41]. Системный подход позволяет рассматривать соотношение культуры и искусства, культуры и образования как единство целого и части. Образование как неотъемлемая часть культуры вместе с экономикой, политикой, религией,

наукой добавляет штрихи к ее характеру в конкретный временной период. Культурный потенциал образования распространяется за его пределы, образуя ментальное поле образования, влияющее на другие области культуры. Специалист, получивший художественное образование, опосредованно формирует художественный вкус, эстетические потребности публики, вовлекая многочисленного зрителя в художественно-эстетическую деятельность. Б. С. Ерасов отмечает, что образование способно оказывать существенное воздействие на все стороны духовной жизни, так как через каналы образования «происходит проникновение научных теорий и художественных ценностей в сознание масс» [4, с. 324]. Образование – это связующее звено между разными этапами духовной жизни общества.

С другой стороны, культура представляет собой интегрированную систему, обладающую свойствами, не сводимыми к свойствам отдельных ее элементов: «целое обладает качествами, которых нет у его отдельных составляющих» [12, с. 245]. Поэтому некорректно отождествлять культуру и образование, говоря, что какова культура, таково и образование. Культура имеет свою цель: воспроизводство «видовых признаков *Homo sapiens* и совокупного опыта внебиологического обеспечения существования и регулирования жизнедеятельности человека (включая механизмы накопления, сохранения, воспроизводства, развития и использования этого опыта)», – так Ю. В. Осокин подчеркивает репродуктивные и адаптивно-ориентационные функции [12, с. 232]. В этом случае культура является основанием, предпосылкой функционирования определенного типа образования, имеющего те или иные параметры.

Рассматривая культуру как сверхсложную открытую систему, М. С. Каган отмечал, что она выполняет «функции механизма социального наследования – опредмечивания, хранения, накапливания и трансляции человеческого опыта во всех сферах деятельности» [17, с. 26]. На эту же функцию указывал В. С. Степин, исследуя культуру как «систему исторически развивающихся надбиологических программ человеческой жизнедеятельности (деятельности, поведения и общения), обеспечивающих воспроизводство и изменение социальной жизни во всех ее основных проявлениях» [15, с. 61]. Культура рассматривается им как система информационных кодов, закрепляющих исторически накапливаемый опыт. Посредством социокода от

поколения к поколению передается социокультурный опыт. Антропосоциальный исторический подход к толкованию культуры определяет роль образования как средства хранения и канала трансляции, распространения важнейшего социокультурного опыта совместной жизни людей от одного поколения другому. Образование способствует «сохранению историко-культурной преемственности, распространению в массовом масштабе социально значимых, традиционно установленных форм знаний и опыта, которые считаются в обществе необходимыми для новых поколений в качестве исходных в их последующей социокультурной жизни», – отмечает В. М. Розин [10, с. 222]. Каноны исполнительского мастерства, основы музыкальных, актерских, художественных навыков, этика профессиональной деятельности сохраняются в традициях, лежащих в основе художественного образования. Однако образование транслирует и распространяет не только традиционные культурные ценности, но и инновации, актуальные для современного времени. И. М. Быховская отмечает, что «происходящие в социокультурном, экономическом, идеологическом пространствах изменения всякий раз расшатывают “социообразовательный гомеостазис”, складывающийся и укореняющийся на каждом этапе социального развития, что ставит под сомнение степень соответствия между образовательной системой, ее организацией, содержанием, технологиями и контекстом развития и функционирования образования» [11, с. 482 – 483]. Чтобы избежать кризисных периодов, образование должно прогнозировать будущие социокультурные трансформации и модернизировать свою организационную структуру, содержательное наполнение, вводя инновационные компоненты.

## **5. Структурная модель культуры**

Культура как целостная система имеет сложную структуру. Понятием «структура» обозначается упорядоченное расположение частей, или элементов, объединенных в более широкое единство. Устойчивые элементы культурной системы находятся в определенном соотношении и взаимодействии между собой, обеспечивая ее стабильность и воспроизводство. Современные исследователи структурируют элементы культуры на основе разных подходов и критериев. Так, Э. А. Орловой в основание типологии культуры положен характер деятельности [8, т. 2, с. 64 – 65]. Такая модель позволяет выявить соотношение универсальных и специфичных характеристик в

строении культуры, выделяя *обыденный (повседневный)* и *специализированный (профессиональный)* уровень. В свою очередь, в специализированной деятельности выделены три функциональных блока:

1) «культурные модулы социальной организации (хозяйственная, политическая, правовая культура);

2) культурные модулы социально значимого знания (искусство, религия, философия, право);

3) культурные модулы социально значимого опыта (образование, просвещение, массовая культура)».

Им соответствуют обыденные аналоги культуры:

1) «социальная организация – домашнее хозяйство, нравы и обычаи, мораль;

2) социально значимое знание – обыденная эстетика, суеверия, фольклор, практические знания и навыки;

3) трансляция культурного опыта – игры, слухи, беседы, советы и т.д.» [8, с. 65].

Ценность модели культуры Э. А. Орловой состоит в том, что она включает область обыденной культуры и не противопоставляет, а дополняет ее специализированной, профессиональной областью. Эти области имеют в своей основе разные формы освоения мира: профессиональная сфера связана с преобразовательной деятельностью, а обыденная – с адаптивной. Искусство входит в специализированный уровень культуры, представляя собой социально значимое знание, в котором аккумулирован художественно-эстетический опыт творчества. Его трансляция производится посредством профессионального образования, которое также представляет специализированный уровень культуры. В трансляционный блок, кроме образования, также входят учреждения культуры и средства массовой коммуникации. Однако только профессиональное образование дает возможность личности перейти с обыденного уровня освоения культуры на специализированный, который отличается глубиной проникновения в предмет познания, освоением технологий исполнительской деятельности. Образование снимает напряжение, связанное с рассогласованностью обыденной и специализированной культур. Например, человек, который танцует в обыденной жизни, часто не способен адекватно оценить красоту и гармонию балетного спектакля в силу отсутствия художественной компетентности. Лишь образование дает не фрагментарное, а системное знание, позволяющее освоить высокий уровень культуры.

## **6. Компоненты в структуре художественной культуры: искусство, социокультурные институты, художественное образование, культурная политика, художественная критика**

Опираясь на исследования художественной культуры, выполненные С. С. Аверинцевым, В. С. Жидковым, М. С. Каганом, О. А. Кривцуном, Ю. М. Лотманом, Д. С. Лихачевым, Ю. В. Осокиным А. А. Пелипенко, В. М. Петровым, К. Б. Соколовым и другими, мы имеем возможность определить структуру художественной культуры.

М. С. Каган определяет художественную культуру как «слой культуры, кристаллизирующийся вокруг искусства для обеспечения максимально эффективного с точки зрения общества и каждого конкретного социума протекания художественной деятельности» [7, с. 8]. Кроме процессов «вокруг» искусства: созидания, хранения, распространения, восприятия, оценки, изучения художественных произведений, – Каган в качестве важнейшего элемента называет и образование специалистов в этой сфере. Это «процессы, обеспечивающие ее успешное функционирование, – воспитание художников, публики, критиков, искусствоведов, организаторов художественной жизни» [17, с. 27]. Столь высокая оценка роли художественного образования позволяет рассматривать его как важнейшее условие, своего рода катализатор развития всей художественной жизни. Художественное творчество – это «мышление в материале» с помощью выразительно-изобразительных средств того или иного вида искусства, который может быть освоен на специализированном уровне только в системе профессионального образования. В процессе обучения формируется художественно-эстетическое сознание, которое обуславливает создание, распространение продуктов художественной культуры.

М.С. Каганом определена трехмерная структура системы художественной культуры. Первое измерение – информационное (духовно-содержательное). Системообразующим элементом этого блока М. С. Каган называет художественное сознание, которое в каждом новом типе культуры создает свой способ художественного освоения мира – творческий метод и воплощающий его стиль. Художественное сознание опредмечивается в процессах создания и потребления произведений искусства.

Второе – институциональное (организационно-функциональное) измерение. Первой институцией является художественное производ-

ство, имеющее первичный уровень (деятельность художника, композитора, писателя), уровень вторичного производства (исполнительская, сотворческая деятельность), а также уровень организации «процесса воспроизводства самих творцов художественных ценностей... система обучения всегда выступает необходимым звеном художественного производства как социокультурного института, ибо именно в процессе формирования мастеров искусств и начинается их приобщение к существующей культуре» [17, с. 35]. Еще одной стороной художественного производства является организация хранения художественного наследия. Вторая институция – художественное потребление, одна сторона которого – организация акта общения людей с произведением искусства, вторая – формирование художественно восприимчивой публики. Эту задачу может решить общехудожественное, допрофессиональное образование. Третья институция – художественная критика, научное изучение искусства, выполняющее функцию обратной связи между художественным потреблением и производством. Четвертая институция – организационно-управленческие механизмы художественной культуры, которые регулируют и организуют все названные процессы.

Третье измерение – морфологическое (зонально-видовое), определяющее место каждого вида художественного творчества в общей системе художественной культуры. Концепция М. С. Кагана художественной культуры как целостной системы представляет, безусловно, один из первых конструктивных вариантов культурологического анализа в рамках системного подхода.

Другой подход к изучению художественной культуры представлен в работах А. Я. Флиера. Он рассматривает ее как специализированный уровень культуры, функционально решающий задачи «интеллектуально-чувственного отображения бытия в художественных образах, а также различных аспектов обеспечения этой деятельности» [8, т. 2, с. 338]. С позиций аксиологии функции художественной культуры связаны с нравственным осмыслением и обобщением социального опыта людей и формированием на этой основе образцов ценностно-нормативного поведения. Регулятивная функция художественной культуры позиционирует ее как один из важнейших инструментов регуляции жизни общества, как средство социализации и инкультурации личности, введения ее в актуальную систему нрав-

ственных и эстетических ценностей, моделей поведения. Средоорганизующая функция художественной культуры связана с проектированием эстетически организованной среды обитания людей. Таким образом, А. Я. Флиер подчеркивает высококонформативный характер художественной культуры, аккумулирующей ценности и смыслы материальной и духовной сфер. И. А. Моисеев, великий балетмейстер и педагог, писал: «Что такое народный танец? ...Это эмоциональная, поэтическая летопись народа, самобытно, образно, ярко рисующая историю событий и чувств, пережитых им» [9, с. 171]. Танец и песня, сказка и прикладное искусство отражают духовность и эстетические идеалы народа и в то же время формируют национальную идентичность.

А. Я. Флиером определен следующий состав элементов системы художественной культуры:

- собственно художественное творчество;
- организационная инфраструктура (творческие ассоциации и организации по размещению заказов и реализации художественной продукции);
- материальная инфраструктура (производственные и демонстрационные площадки);
- художественное образование и повышение квалификации (включая практику творческих конкурсов);
- организованная рефлексия процессов и результатов художественного творчества (художественная критика и пресса, различные области научного искусствознания);
- эстетическое воспитание и просвещение (совокупность средств стимулирования интереса населения к искусству);
- реставрация и сохранение художественного наследия;
- техника эстетики и дизайна (художественно оформленной продукции утилитарного предназначения);
- художественно-творческая самодеятельность населения;
- государственная политика в области художественной культуры [8, т. 2, с. 339].

Элементы системы взаимно определяют, обогащают, дополняют друг друга, образуя организованную целостную структуру, обладающую новыми свойствами.

В Государственном институте искусствознания Москвы в последнее десятилетие активно исследуют различные аспекты художественной культуры. Работа ведется под руководством В. С. Жидкова и К. Б. Соколова. Коллектив продолжает традиции французских культурологов во главе с А. Молем, внедрившим системный подход к изучению художественной культуры в 60 – 70-е гг. XX в. Их концепция рассматривает функционирование искусства как духовное производство, а создание и распространение художественных ценностей – как разновидность общественно полезного труда, направленного на удовлетворение потребностей. Духовное производство продуцирует не только ценности культуры, но и развитие человеческого сознания. Российские ученые определяют культуру как целостную самоуправляющуюся систему, ядром которой является «информационная модель мира, на основании которой культура формирует свою систему выживания во взаимодействии с окружающей средой. Именно ключевой элемент системы “культура” – картина мира – связывает и объединяет все остальные элементы культуры и позволяет объяснить их функции и взаимосвязи» [14, с. 34]. Таким образом, главной функцией искусства является формирование и изменение картины мира, а значит, и социального поведения. Искусство обогащает чувственный опыт человека, расширяет его представления о мире, о других и о самом себе, тем самым формируя картину мира.

### **Список библиографических ссылок**

1. Александрова Е. Я., Быховская И. М. Культурологические опыты. М. : Моск. гос. консерватория, 1996. 115 с.
2. Багдасарьян Н. Г. Культурология : учеб. для вузов. М. : Высш. образование, 2008. 495 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. 445 с.
4. Ерасов Б. С. Социальная культурология. М. : Аспект Пресс, 1998. 591 с.
5. Иконникова С. Н. Контуры исторической культурологии // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Вып. 12. СПб.: Изд-во С.-петерб. филос. о-ва, 2001.
6. Искусство в системе культуры / под ред. М. С. Кагана. Л. : Наука, 1987. 268 с.
7. Каган М. С. Философия культуры. СПб. : Петрополис, 1996. 416 с.

8. Культурология. XX век : энцикл. : в 2 т. / гл. ред. С. Я. Левит. СПб. : Унив. кн., 1998. Т.1. 447 с. Т. 2. 447 с.
9. Моисеев И. А. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь. М. : Согласие, 2001. 226 с.
10. Морфология культуры: структура и динамика / под общ. ред. Э. А. Орловой. М. : Наука, 1994. 415 с.
11. Основы культурологии / отв. ред. И. М. Быховская. М. : Едиториал УРСС, 2005. 496 с.
12. Осокин Ю. В. Современная культурология в энциклопедических статьях. М. : КомКнига, 2007. 384 с.
13. Рэдклифф-Браун А. Р. Метод в социальной антропологии. М. : Канон-пресс-Ц, 2001. 416 с.
14. Системные исследования культуры. 2005 / под ред. В. С. Жидкова. СПб. : Алетейя, 2006. 400 с.
15. Степин В. С. Культура // Вопросы философии. 1999. № 8. С. 61 – 71.
16. Флиер А. Я. Культурология для культурологов. М. : Академ. проспект ; Екатеринбург : Деловая кн., 2002. 496 с.
17. Художественная культура в докапиталистических формациях / науч. ред. М. С. Каган. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1984. 304 с.

### **Вопросы для повторения**

1. Проиллюстрируйте на примерах междисциплинарный уровень культурологического знания: взаимосвязь этнографии, истории, искусствоведения, философии культуры, социологии культуры, культурной антропологии.
2. Каков предмет изучения культурологии?
3. В чем принципиальное различие между историей и исторической культурологией?
4. Дайте определение культуры с точки зрения системного подхода.
5. Какие компоненты входят в структуру духовной культуры?
6. Сравните несколько точек зрения известных культурологов (М. С. Кагана, А. Я. Флиера, В. С. Жидкова и К. Б. Соколова) на состав и структуру компонентов художественной культуры. Что можно отметить общего и в чем принципиальное различие изложенных точек зрения?
7. Как взаимодействуют между собой компоненты в структуре художественной культуры: искусство, социокультурные институты, художественное образование, культурная политика, художественная критика?

## Лекция 2. ТИПОЛОГИЯ КУЛЬТУР

### План

1. Единая история мировой культуры или история локальных культур?
2. Концепция локальных «культурно-исторических типов» Н. Я. Данилевского.
3. Концепция круговорота локальных культур О. Шпенглера.
4. Концепция единой истории культуры К. Ясперса.

### **1. Единая история мировой культуры или история локальных культур?**

К этой дилемме сводится одна из основных культурологических проблем. Можно ли говорить о планетарном единстве человечества, его культуры? Или множественность культурных миров вовсе не тяготеет к единству? В философско-исторической и культурологической мысли выделяются два типа ответов на эти вопросы. Сторонники первого утверждают, что не существует единой истории человечества; история осуществляется в смене культур, каждая из которых живет своей собственной, самодостаточной, обособленной жизнью. Схема истории, таким образом, представляет собой неоднаправленный линейный процесс, линии развития культур расходятся (концепции Н. Я. Данилевского, О. Шпенглера, Л. Фробениуса, А. Тойнби, Э. Мейера, Э. Трельча и др.). «Ложная концепция “единства истории” на базе западного общества имеет ... неверную посылку – представления о прямолинейности развития», – писал А. Тойнби [3, с. 85]. Сторонники второго типа ответов исходят из идеи универсальности и всемирной истории. В многообразиях социокультурного мира можно проследить единую линию развития человечества, ведущую к созданию общечеловеческой культуры (концепции Вольтера, Монтескье, Г. Лессинга, И. Канта, И. Г. Гердера, В. Соловьева, К. Ясперса и др.).

### **2. Концепция локальных «культурно-исторических типов» Н. Я. Данилевского**

Известный русский публицист, социолог и общественный деятель Н. Я. Данилевский (1822 – 1885) в книге «Россия и Европа» (1869) разработал концепцию обособленных, локальных «культурно-исторических типов», или цивилизаций, последовательно проходя-

щих в своем развитии стадии рождения, расцвета, упадка и гибели. Культурно-исторические типы выступают «положительными деятелями в истории человечества. Однако этим история культуры не исчерпывается: ... есть еще временно появляющиеся феномены, смущающие современников, как гунны, монголы, турки, которые как турки, совершив свой разрушительный подвиг, помогли испустить дух борющимся со смертью цивилизациям и, разнеся их остатки, скрываются в прежнее ничтожество» [2, с. 89]. Их Н. Я. Данилевский называет «отрицательными деятелями человечества». Кроме того, существуют племена, которым несвойственны ни положительная, ни отрицательная исторические роли. Они составляют этнографический материал, входя в культурно-исторические типы, но сами «не достигают исторической индивидуальности».

Н. Я. Данилевский выделяет десять культурно-исторических типов (в хронологическом порядке), целиком или частично исчерпавших возможности своего развития: египетская; китайская; ассирийско-вавилоно-финикийская; халдейская, или древне-семитская; индийская; иранская; еврейская; греческая; римская; аравийская; германо-романская, или европейская культуры. Среди этих культур выделяются «уединенный» и «преемственный» типы. К первым относятся китайская и индийская культуры, а ко вторым – египетская, ассирийско-вавилоно-финикийская, греческая, римская, еврейская и европейская культуры. Плоды деятельности вторых передавались от одного культурного типа к другому как подпитка или «удобрение» той почвы, на которой впоследствии развивалась другая культура.

Каждый самобытный культурно-исторический тип эволюционирует от этнографического состояния к государственному и от него – к цивилизации. Вся история, по мнению Н. Я. Данилевского, доказывает, что цивилизация не передается от одного культурно-исторического типа к другому. Из этого не следует, что они не оказывали взаимного влияния друг на друга, однако такое воздействие не может рассматриваться как прямая передача. По Н. Я. Данилевскому, «народы каждого культурно-исторического типа не вообще трудятся; результаты их труда остаются собственностью всех других народов, достигших цивилизационного периода своего развития, и труда этого повторять не зачем» [2, с. 128].

Н. Я. Данилевский выделяет следующее основание культурной типологии – направления культурной деятельности человека. Всю социокультурную человеческую деятельность он подразделяет на четыре не сводимых один к другому разряда:

1) деятельность религиозная, объемлющая собою отношение человека к Богу, – «народное мировоззрение... как твердая вера, составляющая живую основу всей нравственной деятельности человека» [2, с. 471];

2) деятельность культурная (собственно культурная) в узком смысле этого слова, объемлющая отношение человека к внешнему миру. Это, во-первых, теоретически-научная деятельность, во-вторых, эстетически-художественная, и в-третьих, технически-промышленная;

3) деятельность политическая, включающая в себя как внутреннюю, так и внешнюю политику;

4) деятельность общественно-экономическая, в процессе которой создаются определенные экономические отношения и системы.

В соответствии с разрядами культурной деятельности человека Н. Я. Данилевский различал четыре культурных типа.

1. Культуры первичные, или подготовительные, задачей которых была выработка тех условий, при которых вообще становится возможной жизнь в организованном обществе. Эти культуры не проявили себя достаточно полно или ярко ни в одном из разрядов социокультурной деятельности. К таким культурам относятся египетская, китайская, вавилонская, индийская и иранская культуры, заложившие основы последующего развития.

2. Культуры одноосновные исторически следовали за подготовительными и проявили себя достаточно ярко и полно в одном из разрядов социокультурной деятельности. К таким культурам относятся еврейская (создающая первую монотеистическую религию, ставшую основой христианства); греческая, воплотившаяся в собственно культурной деятельности (классическое искусство, философия); римская, реализовавшая себя в политико-правовой деятельности (классическая система права и государственная система).

3. Культура двуосновная – германо-романская, или европейская. Этот культурный тип Н. Я. Данилевский называл политико-культурным типом, поскольку именно эти два направления стали основой творческой деятельности европейских народов (создание парламентской и

колониальных систем, развитие науки, техники, искусства). По его мнению, в экономической деятельности европейцы преуспели в гораздо меньшей степени, поскольку созданные ими экономические отношения не отражали идеала справедливости.

4. Культура четырехосновная – гипотетический, только еще возникающий культурный тип. Н. Я. Данилевский пишет о совершенно особом типе в истории человеческой культуры, который имеет возможность реализовать в своей жизнедеятельности четыре важнейшие ценности: истинную веру; политическую справедливость и свободу; собственно культуру (науку и искусство); совершенный, гармоничный общественно-экономический строй, который не удалось создать всем предшествующим культурам. Таким типом может стать славянский культурно-исторический тип, если он не поддастся соблазну перенимать готовые культурные формы от европейцев. Удел России, писал Н. Я. Данилевский, – «удел счастливый»: «не покорять и угнетать, а освобождать и восстанавливать...» [2, с. 508].

В основе истории философии Н. Я. Данилевского лежит идея отрицания единства человечества, единого направления прогресса: «Общечеловеческой цивилизации не существует и не может существовать, потому что это была бы только невозможная и вовсе нежелательная неполнота... Общечеловеческого не только нет в действительности, но и желать быть им – значит довольствоваться общим местом, бесцветностью, отсутствием оригинальности, одним словом, довольствоваться невозможной неполнотою» [2, с. 124]. Не сомневаясь в биологическом единстве человечества, Н. Я. Данилевский настаивает на самобытности, «самодостаточности» культур, создаваемых народами. Подлинными творцами истории выступают не сами народы, а созданные ими и достигшие зрелого состояния культуры, которые подобны «многолетним одноплодным растениям», живущим много лет, но цветущим и плодоносящим только раз в жизни.

### **3. Концепция круговорота локальных культур О. Шпенглера**

Идеи Н. Я. Данилевского развиваются О. Шпенглером (1880 – 1936) в работе «Закат Европы» (1914). Известно, что он читал книгу Н. Я. Данилевского, хотя нигде на нее не ссылается. Отстаивая идею дискретного характера истории, О. Шпенглер утверждает, что не существует поступательного развития культуры с его закономерностями

ми, а есть лишь круговорот локальных культур. Уподобляя культуры живым организмам, понимая их как живые существа высшего порядка, О. Шпенглер считает, что они зарождаются неожиданно и «вырастают с возвышенной бесцельностью, подобно цветам в поле», будучи абсолютно изолированными и лишенными общих связей. Жизненный цикл каждой культуры с фаталистической неизбежностью заканчивается смертью.

О. Шпенглер выделяет восемь типов культур, достигших своего завершения: китайская; вавилонская; египетская; индийская; античная (греко-римская), или «аполлоновская»; арабская, или «магическая»; западно-европейская, или «фаустовская»; культура народа майя. В особый тип, как находящийся еще на стадии возникновения, О. Шпенглер выделял «русско-сибирскую» культуру.

Противопоставляя понятия культура и жизнь, О. Шпенглер понимает под культурой внешнее проявление внутреннего строя души народа, стремление коллективной души народа к самовыражению. В этом смысле культура не тождественна разуму, она возникает из устремления к «космичности», что передается в «такте», «ритме», «тональности» переживания коллективной души. Тем самым О. Шпенглер порывает с традицией просветительского гуманизма. Каждой культуре, каждой душе присуще первичное мироощущение, свой «первосимвол», из которого и проистекает все богатство ее форм; вдохновленная им, она живет, чувствует, творит. «Каждая из великих культур обладает тайным языком мироощущения, вполне понятным только тому, кто к этой культуре принадлежит. Чтобы понять культуру Индии, нужно иметь душу брамина» [4, с. 255]. Так для «фаустовской» души европейской культуры «первосимволом» выступает только ей свойственный способ переживания пространства и времени – «устремленность в бесконечность», – которого не знали другие великие культуры. Идея бесконечности в математике, подзорная труба, дальнобойное орудие, Суэцкий канал, перспектива в живописи – все эти разнопорядковые явления есть не что иное, как проявление этого «первосимвола». «Аполлоновская» душа античной культуры, напротив, осваивала мир, основываясь на принципе «обозримого предела». Для греков просто не существует то, что далеко и невидимо, они воспринимают только зрительно обозримое трехмерное пространство. Им чуждо все иррациональное, не известен нуль и от-

рицательные числа. Они не знают истории, археологии, астрономии, «аполлоновская» душа не нуждается в историчности. Грекам известны солнечные и водяные часы, но они не пользуются точным отсчетом времени. Античный человек не замечает течения времени и полностью растворен в его потоке.

Историко-культурный тип замкнут в себе, существует обособленно, изолированно. Культура живет собственной, особой жизнью, культивируя свой «такт», «ритм», «вкус», «тональность». Она ничего не может воспринять от других культур. Не существует никакой исторической преемственности, никакого влияния или заимствования. Новая молодая культура, воспринимая влияние какой-либо другой, немедленно подчиняет воспринятое присущему ей «ритму», «такту», «вкусу». Культуры самодостаточны, а потому диалог невозможен. Человек, принадлежащий к определенной культуре, не только не может воспринять иных ценностей, но и не в силах их понять. Китаец или араб смотрят на мир иными глазами, чем грек, они живут другими интересами, их волнуют другие заботы. Западно-европейская душа отделена от восточной непроходимой пропастью. Все нормы духовной деятельности человека имеют смысл только в рамках конкретной культуры и значимы только для нее.

По мнению О. Шпенглера, единства человечества не существует, понятие «человечество» для него лишь пустой звук. «Всемирная история» – это созданная рационализмом иллюзия, порожденная европейским культурным типом. Каждый тип культуры с неизбежностью судьбы проходит одни и те же жизненные этапы (от рождения до смерти), порождает одни и те же явления, окрашенные, однако, в своеобразные тона, присущие только ему. Тем не менее в самой концепции О. Шпенглера можно найти примеры взаимодействия культур. Действительно, античность передала европейской культуре идеи христианства и вдохновила эпоху Ренессанса. Да и сама книга «Закат Европы», воссоздающая образы давно погибших культур, свидетельствует, что идеи общности человеческой истории и культуры имеют далеко не беспочвенное основание. Русский философ Н. А. Бердяев проводит мысль о постепенном превращении «человеческого рода» в «человечество». Огромная роль на пути осознания человечеством своей общности принадлежит христианству, которое «исторически возникло и раскрылось в ... период вселенской встречи всех результа-

тов культурных процессов Древнего мира, в период, когда соединились культуры Востока и культуры Запада, в котором соединение культуры эллинской с культурами Востока преломилось в культуре римской. Это объединение Древнего мира, этот эллинский синкретизм обусловили образование единого человечества...» [1, с. 93]. Падение великих культур, по мысли Н. А. Бердяева, свидетельствует не только о переживании ими моментов зарождения, расцвета и умирания, но также и о том, что «культура есть начало вечности». Падение Рима и Античного мира – катастрофа в истории, а не смерть культуры, поскольку «коренное начало древней культуры осталось жить навеки. Римское право вечно живо, вечно живы греческое искусство и философия и все другие начала Древнего мира, составляющие основу нашей культуры, единой и вечной, но переживающей лишь разные моменты» [1, с. 94].

#### **4. Концепция единой истории культуры К. Ясперса**

В отличие от популярной в Европе первой половины XX века теории культурных циклов, немецкий философ, ярчайший представитель экзистенциализма, К. Ясперс (1883 – 1969) предполагал единое происхождение человечества и единую историю культуры. Критикуя метод О. Шпенглера, К. Ясперс утверждал, что он позволяет лишь истолковывать явления духовной жизни, стили в искусстве, или типы «настроений», однако не дает возможности установить законы. Кроме того, К. Ясперс обращал внимание на неправомерность биологических аналогов, которые широко используются в шпенглеровской концепции культурных типов, вследствие чего история приобретает фаталистический характер. Он также отвергал и материалистическое толкование истории марксизмом, утверждая, что в истории культуры значительную роль играют не экономические факторы, а духовные. Таким образом, полемизируя с К. Марксом, К. Ясперс отстаивает приоритет «духовной составляющей» в истории культуры, а в полемике с О. Шпенглером утверждает ее единство, приходя в конечном итоге к пониманию истории культуры как линейного процесса, имеющего смысловое завершение. История – это «процесс между истоками и целью» [5, с. 54], – пишет К. Ясперс в книге «Истоки истории и ее цель».

Рисуя схему мировой истории, К. Ясперс выделяет четыре гетерогенных периода: «прометеевская» эпоха, эпоха «великих культур древности», эпоха «духовной основы человеческого бытия» («осевое время») и эпоха «развития техники»: «Человек четыре раза как бы отправляется от новой основы. Сначала от доистории, от едва доступной нашему постижению прометеевской эпохи (возникновение речи, орудий труда, умения пользоваться огнем), когда он только становится человеком. Во втором случае – от возникновения великих культур древности. В третьем – от осевого времени, когда полностью формируется подлинный человек в его духовной открытости миру. В четвертом – от научно-технической эпохи, чье преобразующее воздействие мы испытываем на себе» [5, с. 53].

Прометеевская эпоха составляет, согласно К. Ясперсу, доисторию человечества, собственно история началась лишь около 5000 г. до н.э. К этому, по сути дела, «докультурному» периоду относится «первое становление человека». Отвечая на вопрос, что же явилось существенным в превращении доисторического человека в человека культуры, К. Ясперс выделяет «использование огня и орудий», «появление речи», «способы формирующего человека насилия над самим собой» (например, табу), «образование групп и сообществ», «жизнь, формируемую мифами». Начало истории, то есть уже собственно культурного развития, К. Ясперс относит к тому времени, «как существует передача опыта».

Второй период, выделяемый К. Ясперсом, – это «великие исторические культуры древности». Они возникли почти одновременно в трех областях земного шара. «Это, во-первых, шумеро-вавилонская и египетская культуры и эгейский мир с 4000 г. до н.э.; во-вторых, ... доарийская культура долины Инда 3-го тысячелетия до н.э. (связанная с Шумером); в-третьих, ... архаический мир Китая 2-го тысячелетия до н.э.» [5, с. 70]. Чертами, характеризующими данный культурный тип, выступают наличие письменности и «специфической технической рационализации».

Третий период – «осевое время». Согласно К. Ясперсу, в истории человечества была эпоха духовного основоположения всех тех культур, которые составляют ныне дихотомию Восток – Запад. «Эту ось мировой истории следует отнести ... ко времени около 500 лет до н. э., к тому духовному процессу, который шел между 800 и 200 гг. до н.э.

Тогда произошел самый резкий поворот в истории. Появился человек такого типа, какой сохранился и по сей день» [5, с. 32]. Это духовное основоположение человечества происходило одновременно и независимо в Китае, Индии, Персии, Палестине, Греции. Тогда жили Конфуций и Лао Цзы. Возникли Упанишады, проповедовали Будда, Заратустра, выступали пророки Илия, Исая, Иеримия и Второисайя; это время философов Парменида, Гераклита, Платона, поэта Гомера, трагиков, Фукидида и Архимеда. Их творчество, проповеди и учения «сводятся к тому, что человек осознает бытие в целом, самого себя и свои границы. Перед ним открывается ужас мира и собственная беспомощность. Стоя над пропастью, он ставит радикальные вопросы, требует освобождения и спасения. Осознавая свои границы, он ставит перед собой высшие цели, познает абсолютность в глубинах самосознания и в ясности трансцендентного мира» [5, с. 33]. Согласно К. Ясперсу, в это время происходит становление истории человечества как мировой истории, тогда как до «осевого времени» имели место лишь истории локальных культур. «В эту эпоху были разработаны основные категории, которыми мы мыслим по сей день, заложены основы мировых религий, и сегодня определяющих жизнь людей. Во всех направлениях совершался переход к универсальности» [5, с. 53].

Этот период духовного основоположения человечества, духовного родства и духовных генов всех культур дают возможность К. Ясперсу сделать вывод, что противоположность Востока и Запада не абсолютна. Общие духовные корни позволяют найти способы коммуникаций, диалогов, разрешения конфликтов и создания единого культурного пространства. Чтобы спасти человеческую сущность, находящуюся в XX веке на грани гибели, мы должны, по мнению К. Ясперса, обновить свою связь с осевым временем, и возвратиться к его «изначальности», подыскивая для неизменно утрачиваемой и вновь обретаемой истины новые «шифры».

Техническая эпоха по своей значимости соответствует прометеевской. Если в доисторическое время прометеевская эпоха характеризовалась возникновением речи, орудий труда, умением пользоваться огнем, то современной научно-технической эпохе свойственны аналогичные процессы, только на более высоком уровне: создание принципиально новых информационных и других технологий, открытие новых источников энергии.

Новая прометеевская эпоха подготавливает возникновение в будущем великих культур, значение которых аналогично значению великих культур древности. Новые великие культуры заложат основы для второго «осевого времени» – подлинного основоположения человечества. Описывая и прогнозируя историко-культурный процесс, К. Ясперс представляет его в виде «двух дыханий»: «первое ведет от прометеевской эпохи через великие культуры древности к осевому времени со всеми его последствиями. Второе начинается с эпохи науки и техники, со второй прометеевской эпохи в истории человечества, и, быть может, приведет через образования, которые окажутся аналогичными организациям и свершениям великих культур древности, к новому, еще далекому и невидимому второму осевому времени, к подлинному становлению человека» [5, с. 66].

### **Список библиографических ссылок**

1. Бердяев Н. А. Смысл истории. М. : Мысль, 1990. 175 с.
2. Данилевский Н. Я. Россия и Европа. М. : Книга, 1991. 576 с.
3. Тойнби А. Постигание истории. М. : Прогресс, 1991. 736 с.
4. Шпенглер О. Закат Европы. В 2 т. Т. 1. Образ и действительность. – Новосибирск : Наука, 1993. 592 с.
5. Ясперс К. Истоки истории и ее цель // Смысл и назначение истории. М. : Политиздат, 1991. 528 с.

### **Вопросы для повторения**

1. Можно ли говорить о планетарном единстве человечества, о единой истории культуры?
2. Каковы основные идеи концепции Н. Я. Данилевского?
3. Объясните разницу «аполлонического» и «фаустовского» типа души, и следовательно, разных типов культур в книге О. Шпенглера «Закат Европы».
4. В каком смысле О. Шпенглер предрекал закат европейской культуры?
5. Назовите периоды единой всемирной истории в концепции К. Ясперса.

## Лекция 3. ДИНАМИКА КУЛЬТУРНЫХ ФОРМ И ПРОЦЕССОВ

### План

1. Культурная динамика как совокупность процессов, преобразующих общество.
2. Термины «изменение», «развитие», «эволюция», «прогресс» в теориях культурных изменений.
3. Концепции представителей «классического» эволюционизма.
4. Научная школа неозволюционистов.
5. Циклический подход к исследованию культурной динамики.
6. Теории волновой динамики культурных процессов.
7. Факторы динамики культуры и типы культурных изменений. Внешние и внутренние факторы динамики отдельных культурных феноменов: искусства, образования, повседневного быта и т.д.

### **1. Культурная динамика как совокупность процессов, преобразующих общество**

Проблема определения социокультурных изменений принадлежит к числу фундаментальных. Потребность в результатах разработки динамики культурных процессов объясняется стремлением понять прошлое и настоящее, предвидеть перспективы развития политической, экономической, художественной культуры России. Исследования западноевропейских и отечественных ученых (Н. А. Бердяева, Ф. Вольтера, Г. Гегеля, И. Г. Гердера, Н. Я. Данилевского, Э. Дюркгейма, И. Канта, О. Конта, Г. Лессинга, К. Н. Леонтьева, К. Маркса, П. Н. Милюкова, К. Поппера, П. Сорокина, А. Смита, А. Тойнби, Г. Фишера, О. Шпенглера, Д. Юма, К. Ясперса и др.) положили начало возникновению и развитию динамики культуры как раздела теории культуры. В рамках данного направления исследуются «процессы изменчивости в культуре, их обусловленность, направленность, сила выраженности, а также закономерности адаптации культуры к новым условиям, факторы, определяющие изменения в культуре, условия и механизмы, реализующие эти изменения», – отмечает Г. А. Аванесова [7, с. 175]. Если рассматривать культуру как содержательный аспект совместной жизни людей, то корректно говорить о социокультурной динамике. В рамках ее проблем исследуются существенные изменения конкретных социальных структур (сообществ, институтов) в со-

пряжении с трансформацией научной, религиозной, художественной картин мира. Историческая динамика на протяжении продолжительного отрезка времени выявляет характер этих изменений: прогрессивный и регрессивный, постепенный, эволюционный и революционный, экзогенный и эндогенный. Главная прагматическая задача исследований заключается в поиске возможностей управления процессами динамики, регуляции их направления и скорости протекания.

## **2. Термины «изменение», «развитие», «эволюция», «прогресс» в теориях культурных изменений**

Определим терминологический аппарат исследования проблемы динамики. Термин «*изменение*» трактуется как «наиболее общая форма бытия всех объектов и явлений, представляющая всякое движение и взаимодействие, переход из одного состояния в другое» [18, с. 124]. Следовательно, формы культуры непостоянны. Переход из одного состояния в другое происходит в результате дифференциации существующих форм и возникновения качественно новых культурных форм. При этом изменения в культуре протекают в ускоренном либо замедленном темпе, что находит отражение в ритмах динамики культуры. А. Я. Флиером установлено, что причиной ускорения динамики истории (нарастающего темпа изменчивости культуры) является углубляющаяся специализация в деятельности людей, что ведет к интенсификации инновативных процессов в культуре [20].

Закономерным изменением культуры принято считать ее *развитие*. Этой категорией обозначается процесс движения целостных систем. «Развитие, также эволюция, генезис – ... собственно “развертывание” до тех пор “свернутого”, выявление, обнаружение вещей, частей, состояний, свойств, отношений, которые имелись и прежде, уже были подготовлены, но не были доступны восприятию, собственно в смысле восхождения от низшего и малозначащего к высшему и полноценному», – определено в философской энциклопедии [4, с. 382]. Наиболее характерными чертами процесса развития является «возникновение качественно нового объекта (или его состояния), направленность, необратимость, закономерность, единство количественных и качественных изменений, взаимосвязь прогресса и регресса, противоречивость, спиралевидность формы (цикличность), развертывание во времени» [14, с. 65]. Качественные формы развития определяются как экстенсивные, то есть увеличивающие уже имеющиеся формы,

или интенсивные, то есть возникающие как новые. Под культурным развитием понимают изменение материальных и духовных компонентов культуры, в результате чего происходит возникновение, трансформация или исчезновение каких-либо культурных элементов, их переход в новое качественное состояние.

С развитием тесно связан процесс *эволюции* – «одна из форм движения, развития в природе и обществе – непрерывное, постепенное количественное изменение, в отличие от революции – коренного, качественного изменения» [13, с. 582]. Культурная эволюция – процесс поступательного исторического развития от простых форм к более сложным в результате постепенных непрерывных изменений, переходящих одно в другое, это движение во времени, включающее модификацию различных феноменов культуры при сохранении их качественной определенности. Усложнение совместной жизни и деятельности людей: социальной организации, технологий жизнеобеспечения, способов управления, – не гарантирует обязательного улучшения всех аспектов жизни.

Эволюционные процессы связаны как с прогрессом, так и с регрессом. Прогресс – это «движение вперед, от низшего к высшему, переход на более высокую ступень развития, изменение к лучшему, развитие нового, передового» [13, с. 410]. Линия прогрессивного развития науки, техники, технологий очевидна, чего нельзя сказать о духовно-нравственном развитии человечества, о развитии искусства и некоторых других институтов, например семьи и брака. К. Поппер подчеркивал необходимость различения понятия прогресса в истории, духовной жизни, науке и искусстве: «Факт прогресса ясно и четко начертан на скрижалях истории, однако прогресс не является законом природы. Достигнутое одним поколением может быть утеряно другим» [11, с. 227]. С. Л. Франк высказывал сомнения по поводу существования социального прогресса, называя это понятие «ложным, туманным и произвольным». Он полагал, что человечество «вовсе не непрерывно совершенствуется, не идет неуклонно по какому-то ровному и прямому пути к осуществлению добра и правды. Напротив, оно блуждает без предуказанного пути, подымаясь на высоты и снова падая в бездны, и каждая эпоха живет какой-то верой, ложность или односторонность которой потом изобличается» [21, с. 141]. Становится очевидным, что говорить о духовно-нравственном прогрессе некорректно.

Столь же очевидно, что исторический прогресс, как и эволюция, связаны с повышением сложности социальной организации. Например, динамику художественного образования в историческом времени можно рассматривать как эволюционный процесс развития, как одну из форм непрерывно и последовательно усложняющегося изменения культурно-ценностных смыслов образования, моделей выпускника, содержательного наполнения, технологий, организационных форм и инфраструктуры образования, обусловленного внешними и внутренними факторами.

Какие парадигмальные подходы к познанию развития общества и культуры могут стать теоретико-методологическими основаниями исследования исторической изменчивости? Среди направлений, которые внесли весомый вклад в развитие научной мысли о причинах, закономерностях, ритмах социокультурных изменений, необходимо назвать эволюционизм, неэволюционизм, циклический, волновой подходы к динамике культуры, структурный функционализм, структурализм, постмодернистское направление.

### **3. Концепции представителей «классического» эволюционизма**

Анализируя концепции представителей *«классического» эволюционизма* в культурной антропологии середины XIX – начала XX вв. (Г. Спенсера, Л. Моргана, Э. Тайлора и др.), Э. А. Орлова отмечает, что культура рассматривается ими как совокупность процессов адаптации людей к природному окружению. Универсальная концепция эволюционистов объясняет социокультурное развитие, как «особый тип последовательности необратимых изменений культурных феноменов от относительно неопределенной, бессвязной гомогенности к относительно более определенной согласованной гетерогенности, происходящих благодаря постепенной дифференциации и интеграции» [10, с. 130]. А. Я. Флиер в работе «Структура и динамика культурогенетических процессов» указывает на основные идеи эволюционизма: последовательное возрастание сложности технологий и систем; понимание «динамики социальной жизни как процесса структурно-деятельностной самоорганизации человеческих коллективов, а их прогрессивной эволюции как процесса усложнения этой организации»; непрерывность исторического развития человечества и дифференцированное протекание этого развития в разных сообществах [19, с. 13 – 14]. Эволюционистами показано, что изменения эволюци-

онного процесса ведут к обогащению, росту, развитию культуры, к усложнению социальной организации в результате дифференциации ее форм, к разделению труда вследствие специализации его функций, целенаправленному распространению явлений культуры, повышению универсальности и интенсивности функционирования системы. Теоретик эволюционизма Г. Спенсер исследовал эволюцию социальных институтов и определил общую схему их развития. Она заключается в том, что любое явление «проходит путь из трех стадий: от первоначально нерасчлененной синкретической целостности к дифференциации частей внутри целого с последующей интеграцией их в новую целостность, представляющую собой единство многообразного» [17, с. 134].

Представители эволюционного подхода внесли немалый вклад в трактовку культурной дифференциации, которая определялась как тип изменений в культуре, связанный с вычленением, разделением, отделением частей от целого. Она обусловлена наличием специализированных областей, уровней, ступеней, единиц культурной активности. Закономерности динамики культурных феноменов выглядят как движение от «изначальной аморфности, эмбриональной синкретичности ко все шире разворачивающемуся расчленению, специализации расчленяющихся элементов и образованию структурных связей между ними», – подчеркивал М. С. Каган [3, с. 28].

На основе ведущих идей эволюционизма можно рассматривать процесс динамики образования (как одной из сфер культуры) как постепенное вычленение из синкретически исходного единства театрально-сценической художественно-образовательной деятельности специализированной сферы подготовки исполнителя отдельного вида искусства. Эволюционное развитие системы художественного образования в России на протяжении XVIII – XX вв. постепенно и непрерывно разворачивалось в экстенсивных и интенсивных формах как необратимое организованное качественное усложнение и количественное умножение направлений, видов, форм, уровней образовательно-художественной практики.

Характеристики эволюционных процессов позволяют определить следующие исторические тенденции динамики:

- усложнение структурно-функциональных и организационных форм культурного феномена;

- углубление и расширение специализации культурной деятельности;
- целенаправленное распространение трансляции профессионального опыта;
- дифференциация форм, видов, уровней культурной деятельности;
- диверсификация направлений культурной деятельности;
- интеграция некоторых элементов системы культуры;
- повышение степени универсальности и интенсивности функционирования культурных систем.

#### **4. Научная школа неозволюционистов**

Во второй половине XX в. научная школа *неозволюционистов* (М. Саллинса, Дж. Стюарда, М. Харриса, Л. Уайта и др.) продолжала развитие идей классического эволюционизма с использованием функционализма как метода научного анализа необратимых социокультурных изменений. А. Я. Флиером названы следующие области неозволюционистских исследований: концепция «культурной единицы» как основного таксона культурной системы; принципы «экологической антропологии», акцентирующие адаптивный характер порождения культурных явлений; теория общей и специфической эволюции, структурирующая уровни культурной изменчивости на универсальный, исторический и локально дифференцированный; концепция многолинейной эволюции, разъясняющая неравномерность процессов развития в различных специализированных областях жизнедеятельности [19, с. 14].

Неозволюционистами замечено, что в культурно-историческом развитии доминирует прогрессивно-поступательный тип движения, то есть последовательное усложнение и повышение организованности социокультурной общности. Прогрессивное усложнение системы может включать периоды культурных сдвигов, в результате чего социальная система переходит каждый раз на новый, более высокий уровень развития. В трудах неозволюционистов различие общей и специфической эволюции позволило дать объяснение многообразию культурных явлений. В рамках специфической эволюции изучается особенность, уникальность как каждой культуры, так и каждого культурного явления. Например, образование в области искусств подчи-

няется как общим эволюционным закономерностям развития, так и специфическим, неповторимым. Однако на протяжении длительной линии развития образования можно отметить не только прогрессивное последовательное усложнение и усовершенствование организации этого социального института, но и периоды регресса, когда происходил упадок, кризис развития. Значит, эволюционный подход исследования динамики образования как одного из культурных феноменов следует также рассматривать в контексте концепций цикличности и волновых колебаний.

### **5. Циклический подход к исследованию культурной динамики**

*Циклическое направление* изучения динамики культуры основано на традиционной идее о периодическом повторении жизненных событий, подобном природным циклам (представители школы циклического направления – Дж. Вико, Л. Н. Гумилев, Н. Я. Данилевский, А. Моль, П. А. Сорокин, А. Тойнби, Э. Тоффлер, О. Шпенглер и др.). Цивилизационные концепции и теории этих ученых утверждали иную форму исторического процесса: «не непрерывность, но дискретность движения культур в историческом времени; не необратимость, но обратимость культурных процессов; не панкультура, но совокупность различных по своим основаниям культур и цивилизаций как модус существования человеческой популяции», – отмечает Э. А. Орлова [10, с. 129]. Учеными этого направления анализировалась, как правило, одна доминирующая линия развития. Например, П. А. Сорокин считал основой социокультурной динамики изменения ценностной доминанты в культуре, так как именно ценности формируют единство культуры. В соответствии с этим ученым была показана циклическая динамика трех типов культурных суперсистем: идеациональной, идеалистической и чувственной. Проведенный П. А. Сорокиным анализ большого числа научных открытий, технических изобретений, произведений искусств также обнаружил цикличность в их развитии.

### **6. Теории волновой динамики культурных процессов**

Циклический подход к изучению динамики социальных систем дополняется *волновым подходом*. Изменение таких составляющих культуры, как экономика, художественные стили, образование, можно оценивать не только хронологически, исследуя общую последовательность смены их типов, но и с точки зрения формы движения.

Ритмы, подъемы, спады, большая или меньшая интенсивность могут быть описаны с помощью волнообразной кривой как обратимые процессы (А. Ахиезер, Ф. Бродель, И. Валлерстайн, Н. Д. Кондратьев, Ю. М. Лотман, В. М. Петров, Й. Шумпетер, Ю. В. Яковец).

Основные фазы волновой динамики следующие: *рождение – формирование – зрелость – кризис*. Структурная перестройка связана со скачком в развитии, который иногда происходит как отрицание того, что сделано в процессе поиска альтернативных стратегий развития. «Каждый последующий момент отменяет предыдущий, чтобы в свою очередь быть отмененным последующим. Происходит как бы непрерывная череда исчезновений и появлений, смертей и новых рождений», – отмечает А. И. Степанов [16, с. 89]. Характер инноваций не должен инициировать смерть культурных форм, наоборот, он может быть условием творческого развития: «Ни одна из форм культуры не беспредельна в своих созидательных возможностях, они всегда ограничены... Когда созидательные силы исчерпаны и все их ограниченные возможности реализованы, соответствующая культура и общество или становятся мертвыми и несозидательными, или изменяются в новую форму, которая открывает новые созидательные возможности и ценности», – подчеркивал П. Сорокин [15, с. 433]. В этом случае новации вводятся в систему культуры не как тотальное отрицание предыдущего, а как творческая переработка традиций.

Преобразование как неизбежная фаза динамики связано с *кризисом*, который можно рассматривать как диалектическое единство процессов разрушения и созидания, когда происходит вывод одних элементов, изменение их функций и возникновение других. Кризис характеризуется амбивалентностью, выступая одновременно деструктивным и креативным механизмом. Позитивное значение кризиса отмечали П. С. Гуревич, Н. Б. Бакач, Л. В. Китайчик, В. Халипов и другие. Ю. В. Яковец подчеркивает его прогрессивную роль: «Кризис выполняет в динамике волнообразного, противоречивого движения систем три важнейшие функции: резкого ослабления и устранения (либо качественного преобразования) устаревших элементов господствующей, преобладающей, но уже исчерпавшей свой потенциал системы; расчистку дороги для утверждения первоначально слабых элементов новой системы, будущего цикла; испытание на прочность и передача в наследство тех элементов системы (обычно это одновре-

менно сохраняющиеся элементы надсистемы и суперсистемы), которые аккумулируются, накапливаются, переходят в будущее (иногда частично модифицируясь)» [22, с. 288]. Рассматривая образование в качестве примера динамики культурного феномена, можно сказать, что во время кризиса старая модель образования уже не работает, не удовлетворяет ни учреждения образования, ни общество, а новая модель еще не оформилась. Это состояние часто называют хаосом, но именно из него формируется новый порядок. При наличии энергетической подпитки система может сама искать новые, более высокие уровни организованности, в этом случае хаос, неустойчивость обладают творческим потенциалом. И. Р. Пригожин подчеркивал: «лишь в неравновесной системе... происходит расширение масштабов системы, повышение ее чувствительности к внешнему миру и, наконец, возникает историческая перспектива, т.е. возможность появления других, быть может более совершенных, форм организации» [12, с. 50]. В кризисный период в систему образования вносятся новации как принципиально новые идеи и проекты в значительном объеме. В этот период возникает острая необходимость рефлексии стратегии и тактики развития образовательной системы. Происходит «подготовка ума к освоению нового мира, выработка иной жизненной перспективы, с тем, чтобы видеть другое и опираться отныне на него», – замечал Х. Ортега-и-Гассет [9, с. 285]. Таким образом, если фаза зрелости характеризуется согласованностью теории и практики образования, то в фазе кризиса наблюдается рассогласованность старых содержательно-организационных форм образования и потребностей новой социокультурной ситуации. Другими словами, система образования перестает удовлетворять внешние запросы институтов художественной жизни, так как меняется художественное сознание эпохи, трансформируются культурные ценности, стилевые направления искусства. Ответом на внешние изменения среды является смена моделей образования в результате реструктуризации ее системы. За трехсотлетнюю историю развития художественного образования в России произошла последовательная смена пяти образовательных моделей. Мы назвали их по комплексу свойств, ориентированных на подготовку выпускника определенного типа: это синкретическая, специализированная, академическая, дифференцированная, вариативная модели художественного образования.

## **7. Факторы динамики культуры и типы культурных изменений. Внешние и внутренние факторы динамики отдельных культурных феноменов: искусства, образования, повседневного быта и т. д.**

Направление и характер изменений любых культурных форм и феноменов определяются *динамикой культурных эпох*, конкретной культурно-исторической ситуацией. Определенному типу культурной эпохи соответствует, например, адекватная система художественного образования, которая вписывается в мировоззрение, культурно-ценностные смыслы, ментальность данной эпохи.

Вопрос о целостности и единстве культурной эпохи решался в гуманитарных науках неоднозначно. С одной стороны, Г. Гегель, И. В. Гете, И. Г. Гердер, О. Шпенглер, П. Сорокин, Х. Ортега-и-Гассет и другие отмечали, что внутреннее единство эпохи обеспечивается ценностями, духом времени, общей атмосферой, печать которой лежит на всех областях культуры. Х. Зедльмайр считал, что на основе известного искусства можно реконструировать соответствующие ему религию, философию или науку. «Дух эпохи слагается под воздействием культуры соответствующей эпохи как целого и является фактором, опосредующим влияние культуры на любую человеческую деятельность», – подчеркивает И. П. Никитина [8, с. 81]. С другой стороны, наблюдается рассогласование в практике синхронного развития экономики, политики, науки, искусства. Отмечаются периоды расцвета искусства при экономическом спаде производства. Часто один вид искусства развивается опережающими темпами, ярко выражая дух эпохи, в то время как другие виды продолжают существовать в прежних формах. М. М. Бахтин называл это свойство «дифференцированным единством» культурной эпохи. Ученый подчеркивал опосредованное влияние социально-экономических факторов на развитие явлений культуры: «Эти факторы воздействуют на культуру в ее целом и только через нее и вместе с нею на литературу» [1, с. 348]. Более радикальную позицию занимал С. Л. Франк, отрицающий единство культуры: «Мы замечаем часто ослабление духовной активности при господстве лихорадочно-интенсивной хозяйственной, технической, политической деятельности, внутреннюю пустоту и нищету среди царства материального богатства» [21, с. 144]. Чем можно объ-

яснить рассогласованность культурных процессов, явлений одной эпохи? Очевидно, что атмосфера задается поведением сплоченных групп людей, отдельных духовных лидеров. По мере того, как ценностные, познавательные, поведенческие установки у людей различных страт расходятся, нарастает противоречивость эпохи. Однако в разнообразии установок и поведения людей можно отметить инварианты, совокупность которых составляет менталитет, определяющий «лицо» эпохи. «Мир культуры образует в данном обществе в данную историческую эпоху некую глобальность, – это как бы тот воздух, которым дышат все члены общества, та невидимая всеобъемлющая среда, в которую они погружены», – утверждает А. Я. Гуревич [2, с. 11]. Однако ученый не является сторонником установления прямых корреляций между изменениями ментальности и сдвигами в социально-экономических отношениях, полагая, что ментальные структуры «изменяются, подчиняясь собственным специфическим ритмам» [2, с. 334]. Таким образом, эпохе одновременно свойственны однородность и неоднородность, постоянство и движение, опосредованно определяющие развитие культурных форм и феноменов.

Проблема типологии культурно-исторических эпох представлена различными подходами к ее решению. Эпоху как единицу исторического времени определяли через «общественно-экономическую формацию» (К. Маркс), «период человеческой истории» (К. Ясперс), «тип социальной организации» (Д. Белл) и другие варианты. Многими исследователями отмечалась проблема несовпадения во времени художественных, общекультурных и цивилизационных циклов. О. А. Кривцун, изучая проблему рассогласованности этих областей, исходил из того, что каждый из циклов обладает разным уровнем объективности. «Общекультурный тип формируется на основе познавательной деятельности человека, реализующейся в научных открытиях, соответствующих картинах мира и т.д. Цивилизационный цикл складывается в зависимости от той или иной системы власти. Художественный цикл – на основе доминирования того или иного типа творчества и художественных форм» [5, с. 38]. Максимально объективный характер присущ общекультурной деятельности, наименьший – художественной деятельности, образно говоря, за все изменения в стилевых формах эпохи ответственен лишь художник. Духовная

культура создается определенным типом человека – имеющим творческие ценностно-смысловые основания в структуре личности, особое художественное видение мира. Материальная культура создается другим типом личности. Искусство – это предмет и результат индивидуального выражения системы взглядов в оригинальной художественной форме. Поэтому создание нового произведения не только находится в рамках категорий, базовых для данного типа культуры, но и продуцирует собственные духовно-ценностные смыслы в новых формах, иногда способных переориентировать общественную психологию и сознание, как это делают культовые книги, фильмы, спектакли. Нередко художественные произведения превосходят уровень наличной культуры общества и являются катализатором динамики культурных эпох. Отсюда следует, что история художественной культуры – это история трансформации способов мышления художника, его художественного сознания, которое становится сознанием эпохи. Основаниями выделения культурных эпох являются, с точки зрения О. А. Кривцуна, «более или менее завершенные периоды, на протяжении которых отмечались устойчивые приемы ориентации человека в мире, становились возможными общепринятые способы мышления, восприятия и мироощущения» [6, с. 254]. Если художественное сознание, то есть представления о природе и социокультурной роли искусства, его изобразительно-выразительных средствах, стилях, направлениях, определяет содержание культурной эпохи, то ее границы связаны с функционированием «больших стилей».

Кроме универсальных детерминант культурной эпохи, можно назвать факторы непосредственного влияния на динамику, например фактор художественного образования. Их можно определить, если выйти за пределы образования в область реальных социальных взаимодействий в границах художественной культуры. Это институты культурной политики, система искусства и творчества, институты художественной жизни, художественная критика. Они активно взаимодействуют друг с другом и оказывают влияние на изменчивость системы образования.

Комплекс факторов как условие внешней среды, как движущая сила и причина культурного изменения запускает механизмы (источники) динамики. В культурологии выделяют следующие *механизмы*

(источники), формирующие и поддерживающие изменения культурных феноменов: *инновации, традиции, межкультурные взаимодействия, культурная диффузия, синтез*. Они инициируют направление и интенсивность, характер и скорость динамики культурных форм и феноменов культуры в историческом времени.

### Список библиографических ссылок

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. 445 с.
2. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М. : Искусство, 1984. 350 с.
3. Каган М. С. Философия культуры. СПб. : Петрополис, 1996. 416 с.
4. Краткая философская энциклопедия. М. : Прогресс – Энциклопедия, 1994. 576 с.
5. Кривцун О. А. Эволюция художественных форм. Культурологический анализ. М. : Наука, 1992. 299 с.
6. Кривцун О. А. Эстетика. М. : Аспект Пресс, 2001. 447 с.
7. Культурология. XX век : энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. Я. Левит. СПб. : Унив. кн., 1998. Т.1. 447 с. Т. 2. 447 с.
8. Никитина И. П. Философия искусства. М. : Омега-Л, 2010. 559 с.
9. Орлова Э. А. Введение в социальную и культурную антропологию. М. : Изд-во МГИК, 1994. 214 с.
10. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды / сост., предисл. и общ. ред. А. М. Руткевича. М. : Весь Мир, 1997. 704 с.
11. Поппер К. Открытое общество и его враги / междунар. фонд «Культурная инициатива». М. : Феникс, 1992. Т. 2. 528 с.
12. Пригожин И. Р. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. № 6. С.46 – 52.
13. Словарь иностранных слов / вед. ред. Л. Н. Комарова. М. : Рус. яз., 1990. 622 с.
14. Современная философия : слов. и хрестоматия. Ростов н/Д : Феникс, 1996. 511 с.

15. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. М. : Политиздат, 1992. 544 с.
16. Устюгова Е. Н. Стиль как историко-культурная проблема : дис... д-ра филос. наук. СПб, 1997.
17. Философия культуры. Становление и развитие / под ред. М. С. Кагана, Ю. В. Перова. СПб. : Лань, 1998. 448 с.
18. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. М. : Политиздат, 1980. 444 с.
19. Флиер А. Я. Структура и динамика культурогенетических процессов: автореф. дис. ...д-ра филос. наук. М., 1995. 49 с.
20. Флиер А.Я., Полетаева М. А. Происхождение и развитие культуры. М. : МГУКИ, 2008. 272 с.
21. Франк С. Л. Крушение кумиров // Сочинения. М. : Правда, 1990. 608 с.
22. Яковец Ю. В. Циклы. Кризисы. Прогнозы. М. : Наука, 1999. 449 с.

### **Вопросы для повторения**

1. Как связаны между собой термины «изменение», «развитие», «эволюция», «прогресс» в теориях культурных изменений?
2. Каковы основные идеи теории эволюционного развития?
3. Как коррелируют между собой процессы изменчивости экономики, политики, нравственности, искусства, образования?
4. Что нового внесли неозволюционисты в теорию культурной динамики?
5. Покажите динамику развития экономики и хозяйства на примере волновой теории Н. Д. Кондратьева.
6. Определите роль кризиса в динамике развития политической и хозяйственно-экономической систем, искусства, образования.
7. Каковы факторы изменчивости художественных стилей в историческом времени?
8. Назовите ученых, разработавших различные концепции динамики культуры.

## **Лекция 4. ИСТОРИЯ МИРОВЫХ КУЛЬТУР И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРЫ**

### **План**

1. Концепции и школы, изучающие единство и многообразие культур.
2. Менталитет и национальный характер.
3. Культурная картина мира как основа национального характера.
4. Географический детерминизм. Взаимосвязь климатических условий и особенностей национального характера.
5. Межкультурное взаимодействие и культурная диффузия.

### **1. Концепции и школы, изучающие единство и многообразие культур**

Еще древние мыслители Геродот, Фукидид, занимавшиеся историческими описаниями, замечали, что каждый народ имеет специфические черты, отличающие его от других народов. В середине XIX в. сложилась школа психологии народов, создателями которой были философ М. Лазарус и языковед Х. Штейнталь. Основное содержание их концепции состоит в том, что благодаря единству происхождения и среды обитания все представители одного народа носят отпечаток «особой природы народа на своем теле и душе», при этом все представители народа имеют известные склонности, свойства духа, вследствие чего можно говорить о том, что они обладают одним и тем же народным духом. Главной силой истории является народ, или «дух целого», выражающий себя в искусстве, религии, языках, мифах, обычаях и т. д. Цель школы психологии народов заключалась в том, чтобы познать сущность духа народа, открыть законы, по которым протекает духовная деятельность народов. Народный дух понимается как психическое сходство индивидов, принадлежащих к одному народу и одновременно как их самосознание.

Эти законы были развиты В. Вундтом в «Лекциях о душе человека и животных». В. Вундт предложил программу эмпирических исследований языка мифов, обычаев – своего рода социологию обыденного сознания. В. Вундт возражал против отождествления индивидуального сознания и сознания народа. По его мнению, народное сознание есть творческий синтез индивидуальных сознаний, результатом

которого является новая реальность, обнаруживающаяся в продуктах сверхиндивидуальной деятельности в языке, мифах, морали.

Затем идеи В. Вундта были развиты французской социологической школой, согласно которой все индивиды одного народа имеют черты специфической природы, которая накладывает отпечаток как на физические, так и на духовные характеристики представителей одного народа, вследствие чего они обладают одним народным духом. Э. Дюркгейм усматривал в развитии общественного сознания главное содержание исторического процесса. Аналогичные идеи развивал Г. Лебон: «Каждая раса обладает устойчивой психологической организацией. Моральные и интеллектуальные особенности, совокупность которых выражает душу народа, представляют собой синтез всего прошлого, наследство всех предков». Более того, Г. Лебон считает, что судьбой народа руководят в гораздо большей степени ушедшие поколения, чем живущие. Ими заложены основания рас, которые изменяются очень медленно в течение веков.

Под несколько другим углом зрения рассматривал культурно-исторический процесс американский ученый Л. Ф. Уорд (1843 – 1913), автор книг «Динамическая социология» (1883) и «Психические факторы цивилизации» (1893). Происхождение культур он считал высшей ступенью эволюционной лестницы, синтезом всех природных сил, сложившихся в ходе космо-, био- и антропогенеза. Качественное отличие новой социально-культурной реальности он видел в наличии в ней чувства и цели. Таким образом, человек в культурной истории действует сообразно с сознательными целями. Первичными потребностями человека являются жажда, голод и половые потребности. На их основе складываются более сложные интеллектуальные, моральные, эстетические желания, служащие основой для совершенствования общества, его улучшения. Наряду с индивидуальными целями Л. Ф. Уорд признавал существование коллективных целей, носителем которых была отдельная культура.

## **2. Менталитет и национальный характер**

В 20-х гг. XX в. в изучение «духа народа» было внесено понятие «менталитет». Его разработкой занимались представители историко-психологического и культурно-антропологического направлений: Л. Леви-Брюль, Л. Февр, М. Блок. В первоначальном контексте тер-

мин «менталитет» означал наличие у представителей того или иного общества некоего определенного «умственного инструментария», своего рода «психологической оснастки», которая дает возможность по-своему воспринимать и осознавать свое природное и социальное окружение и самих себя. Понятие «менталитет» близко понятию «социальный характер» у Э. Фромма, а также понятию «архетип» К. Г. Юнга. В узком смысле менталитет – это то, что позволяет единообразно воспринимать окружающую действительность, оценивать ее и действовать в ней в соответствии с определенными установившимися в обществе нормами и образцами поведения, адекватно воспринимая и понимая при этом друг друга.

Менталитет как специфика психологической жизни людей раскрывается:

- через систему взглядов и оценок, норм умонастроений, основывающуюся на имеющихся в данном обществе знаниях и верованиях;
- язык. Анализ языка позволяет весьма точно выявить культурную специфику отношения людей к окружающему миру. Через язык можно узнать стиль мышления;
- иерархию ценностей, которые проявляются в убеждениях, идеалах и интересах. Все это позволяет выявить социальные установки, обеспечивающие готовность действовать определенным образом. Менталитет наиболее отчетливо проявляется в типичном поведении представителей данной культуры;
- эмоциональную сферу, господство каких-либо чувств;
- анализ основных социально-политических и этических категорий, которыми оперирует обыденное сознание: «свобода», «труд», «время», «пространство», «семья».

### **3. Культурная картина мира как основа национального характера**

В 50-е гг. XX в. основным направлением было изучение «картины мира» (*world-view*).

Концепция «картины мира» была сформулирована Р. Редфильдом (1897 – 1958). По его определению, «картина мира» – это видение мироздания, характерное для того или иного народа, это представления членов общества о самих себе и о своих действиях, своей активности в мире. «Картина мира» отличается от таких категорий, как

«этнос» культуры, способ мышления, «национальный характер». Если концепция «национального характера» касается взглядов на культуру со стороны внешнего наблюдателя, то «картина мира», напротив, изучает взгляд представителя культуры на внешний мир. Это как бы комплекс ответов, даваемых той или иной культурой на извечные вопросы бытия (кто такой я и кто такие мы? Каково мое отношение к тем или иным вещам?)

Культура в концепции Р. Редфильда, состоит из тех «обыденных пониманий, проявляющихся в актах и артефактах, которые характеризуют общества». Так как эти обыденные понимания являются предпосылками действия, то те, кто владеют общей культурой, обладают общими модусами действия. Культура есть не статическая сущность, а длящийся процесс; нормы творчески пересматриваются со дня на день в процессе социального взаимодействия. Люди в каждой культурной группе в процессе общения постоянно поддерживают установки друг друга, каждый отвечая другому ожидаемым способом. В этом смысле культура есть продукт коммуникации.

По мнению Р. Редфильда, необходимо видеть явления сначала изнутри и только потом возможно прийти к их пониманию во внешнем культурном контексте. Требование «видеть предмет изнутри» относится Р. Редфильдом и к культуре, и к ее носителям, понимать психологию которых исследователь должен так, словно бы он был на их месте. Ведь член культуры может понимать значение любых ее материальных или нематериальных элементов совершенно иным и часто совершенно неожиданным для нас образом. Не разделяя точку зрения носителя культуры, мы ошибемся в трактовке как элементов культуры, так и культурной системы как целого. Этнологу необходимо начать с того, чтобы распознать, где та точка, с которой носитель данной культуры смотрит на мир. То есть картина мира представляет собой присущую носителю данной культуры картину того, как существуют вещи, природа и общество.

Этнические константы (постоянные составляющие любой картины мира) включают следующие бессознательные образы:

- локализацию источника зла;
- локализацию источника добра;
- представление о способе действия, при котором добро побеждает зло.

«Источник добра» сам включает в себя несколько парадигм, в частности «образ себя» и «образ покровителя». «Образ себя» – это субъект действия, а «образ покровителя» можно определить как атрибут действия, то есть как то, что помогает совершаться действию. Обе эти парадигмы могут совмещаться за счет того, что атрибуты, делающие действие возможным, приписываются непосредственно самому себе. Поскольку этническое сознание по своей сути коллективно, то «образ себя» – это «мы-образ», образ коллектива, способного к совместному действию. Содержанием «образа себя» является то, что именно член данного этноса принимает за свой базовый коллектив. «Источник зла» может быть назван «образом врага», часто служащим интеграции этноса.

#### **4. Географический детерминизм. Взаимосвязь климатических условий и особенностей национального характера**

Еще в Античности были заложены основы учения, получившего позднее название географического направления в социологии (географический детерминизм). Так, Гиппократ (460 – 377 гг. до н. э.) полагал, что характер людей определяется особенностями климата. Одним из крупных представителей географического детерминизма в Новое время был Ш. Монтескье. В своей книге «О духе законов» он говорил о том, что географические факторы – климат, почва, рельеф местности и т. д. – влияют на нравы и склонности людей, а от них зависят общественный строй народа, его образ жизни, законы. Народы жарких стран робки, как старики, народы же холодных климатов отважны, как юноши. Там, где климат жаркий, народ предается лени и изнеженности. Плодородная почва порождает изнеженность и нежелание рисковать жизнью, парализует энергию. Чтобы заставить народ работать, необходим страх наказания, поэтому империи скорее складываются на юге, чем на севере. Бесплодная почва, напротив, благоприятствует свободе, так как живущие на ней люди должны сами добывать себе все, в чем отказывает им почва. Условия бесплодной почвы делают людей закаленными, храбрыми, воинственными, склонными отстаивать свою свободу. Малодушие народов жаркого климата почти всегда приводило их к рабству, между тем как мужество народов холодного климата удерживало их в свободном состоянии.

К. Э. Бэр (1792 – 1876) утверждал, что судьба народов определяется «наперед и неизбежно природой занимаемой им местности». Л. И. Мечников (1838 – 1888) стремился доказать, что географическая среда – решающая сила исторического прогресса, подчеркивая при этом особую роль водных путей сообщения. Нужно заметить, что наши ученые не делали из географического детерминизма крайних выводов. Л. И. Мечников, в частности, говорил, что все люди, независимо от того, где находятся, способны создавать культурные ценности.

Географическое направление в социологии таило в себе возможность вывода о неравноценности и неравенстве рас и народов, порабощенности народов жарких стран как естественном следствии климатических, природных условий. Такую возможность подметили еще французские материалисты XVIII в. Гельвеций поэтому отвергал географический детерминизм. Географическое направление в социологии стало одним из источников идеологии империализма. Уже в работах Ф. Ратцеля (1844 – 1904) утверждалось, что государство может самостоятельно существовать и развиваться при наличии значительной территории. Цель политики – ориентация на приобретение территории. Концепция географической обусловленности политики позднее под названием «геополитика» стала доктриной германского империализма.

Географический детерминизм в целом подвергается критике. Основные недостатки его видят в следующем. Он подходит к проблеме развития общества односторонне, видит движущие силы развития общества во внешних факторах, фактически преуменьшая или оставляя в стороне внутренние детерминанты общественного развития. Естественные темпы изменения природных условий значительно медленнее, чем темпы эволюции общества. Конечно, географическая среда изменяется, но для заметного изменения ее, проходящего без участия человека, требуются многие тысячи лет. Утверждение факта, что почти не изменяющиеся явления – причина изменения другого явления, противоречит самому понятию причинности. К тому же если согласиться с географическим детерминизмом, то как, например, объяснить, что практически одна и та же географическая среда в Англии вызвала к жизни ремесленный, затем мануфактурный, затем промышленный, затем постиндустриальный периоды ее жизни? Можно также обратить внимание и на то, что США, Англия и Япония – развитые капиталистические страны с разной географической средой.

## **5. Межкультурное взаимодействие и культурная диффузия**

Значительную роль в изменчивости отдельных феноменов культуры, по мнению большинства исследователей (Э. Холла, Д. Трагера, А. Ларри Самовар, Р. Э. Портера, М. Б. Бергельсона), играют культурные заимствования в результате процессов межкультурного взаимодействия и культурной диффузии. Инокультурные образцы – предметы обихода, нормы поведения, материальные и духовные ценности, знания, технологии – являются наиболее распространенными источниками изменений в культуре. В результате механизма межкультурного взаимодействия народов соседних регионов происходит проникновение и распространение культурных новаций как экономического, так и художественно-эстетического характера. Так сложилось цивилизационное и художественное единообразие Западной Европы.

В России масштабное заимствование элементов культуры происходило во времена преобразований Петра Великого. На почву культуры теремной Руси «пересаживались» образцы западноевропейского искусства: итальянская опера, немецкий театр и музыкальные оркестры, итальянская и французская архитектура, живопись и балет. Вслед за образцами искусства внедрялись педагогические системы обучения, которые меняли культурную картину мира дворянства. В этом случае активное воздействие донорской культуры было весьма позитивным для развития России. Ни одна культура не может полноценно существовать и постоянно развиваться в абсолютной изоляции от материальных, духовных, художественных достижений других культур. «Настоящие ценности культуры, – писал Д. С. Лихачев, – развиваются только в соприкосновении с другими культурами, вырастают на богатой культурной почве и учитывают опыт соседей... чем “несамостоятельнее” любая культура, тем она самостоятельнее» [4, с. 238]. Например, хореографическое образование, как и другие направления художественного образования, развивалось более полутора веков в процессе и результате беспрецедентного взаимодействия с западноевропейскими балетмейстерами и танцовщиками, которые репрезентировали искусство танца и педагогические системы обучения. Казалось, национальное своеобразие русской культуры должно было бы всерьез нарушиться под влиянием паттернов другой культуры. Однако в процессе взаимодействия культур русские исполнители отвергали одну манеру исполнения и перенимали другую в силу своего менталитета и природных особенностей телесной и духовной орга-

низации. А. Р. Рэдклифф-Браун утверждал, что «элементы, перенимаемые или “заимствуемые” у соседей, обычно перерабатываются и видоизменяются по мере того, как встраиваются в уже существующую культурную систему» [6, с. 102].

Каналами культурной диффузии служили длительные контракты итальянских и французских танцовщиков и балетмейстеров с Дирекцией императорских театров, постоянные гастроли оперно-балетных трупп, система образования, внедряемая западноевропейскими педагогами. Все эти формы культурной диффузии распространялись как в вертикальном, так и в горизонтальном направлениях. Горизонтальная диффузия происходила вследствие тесных индивидуальных контактов, когда в одном спектакле участвовали западные и русские танцовщики вместе с воспитанниками театральных училищ. Вертикальная диффузия, вследствие неравного статуса художественной культуры России и Запада, осуществлялась при безоговорочном лидерстве иностранцев, сверху вниз, однако спустя десятилетия начался обратный процесс: русская хореография вернула Франции те каноны классического танца, которые страна потеряла к началу XX в. Продуктивный характер, высокая степень заимствований европейской школы хореографического искусства объясняются и тем, что в российском обществе имелась социокультурная группа, готовая принять нововведение, – придворная знать и дворянское сословие. Адаптация к западным системам обучения проходила безболезненно в закрытых типах учебных заведений, где воспитанники были погружены в культурно-образовательную среду фактически круглогодично на протяжении семи лет. Все это вкуче и обусловило максимальное заимствование западноевропейской художественной культуры.

Каким образом русской хореографической культуре удалось сохранить ее национальную основу и самобытность? Каждая культура в процессе межкультурных взаимодействий в большей или меньшей степени имеет механизм защиты от разрушительных влияний донорских, более сильных культур. Это объясняется тем, что наряду с биологическим, генетическим кодом, который закрепляет и передает по наследству биологические параметры, «у человека существует еще одна кодирующая система – социокод, посредством которого передается... от поколения к поколению развивающийся массив социального опыта», – считает В. С. Степин [7, с. 63]. Важнейшим видом соци-

окода, отражающим культуру в целом, является язык искусства. У каждого народа свой самобытный язык танца, выражающий его природную, психологическую, социальную идентичность. Страстность испанского, грациозность французского, виртуозность итальянского, плавность русского танца отражают глубинные свойства менталитета этих народов. С. В. Лурье и его последователи указывали, что заимствование элементов другой культуры не может протекать механически. Если относительно легко заимствуются идеология, ценности, язык, то те парадигмы сознания, которые связаны с бессознательным комплексом, характеризующим способ и характер активности человека, не подвержены культурным влияниям [5]. Характер движений, язык жестов принадлежит сфере бессознательного и характеризует глубинные свойства менталитета каждого народа.

Эволюционная эпистемология, активно развивающаяся в последние десятилетия, объясняет сохранность национальной самобытности через анализ эволюции мышления и динамики когнитивных способностей людей в контексте культурно-исторического развития. Установлено взаимодействие между генетической и культурной эволюцией, выявлены генетические факторы, направляющие ментальное развитие и в значительной мере автоматически предрасполагающие человеческое мышление к выбору только некоторых культурных альтернатив, а также доказывающиеся существование механизма обратного воздействия культуры на гены через давление эволюции (Ч. Ламсен, Э. Уилсон). Полученные геннокультурными теориями данные свидетельствуют о том, что в процессах освоения человеком опыта культуры не только формируется ментальность личности или социальной группы, но и изменяются структуры мозга, характер и направленность когнитивных процессов. Эти изменения происходят на генном уровне, закрепляются в национальном типе чувствования, мышления и деятельности, становятся «фильтрами» выбора личностью определенных форм, образцов и поведенческих стереотипов. Именно поэтому в своих духовных и ценностных ориентирах человек идентифицирован «своему» типу культуры, причем этот выбор подсознательный, поскольку осуществляется на генном уровне. Культурная самобытность, в том числе и в танце, – это проявление человека как био-психо-духовного существа, развертывающееся в природо-социокультурной среде на протяжении всей человеческой жизни. «Генети-

ческая память», образцы национальной культуры на бессознательном уровне «прорываются» через светское обучение. Императрица Елизавета, бравшая уроки у итальянского балетмейстера Фузано и «бывшая одной из превосходнейших совершеннейших танцорок» [8, с. 150], замечательно танцевала и русский народный танец вместе с русскими дворянами, которых обучали лишь «иностранный поступи».

Г. Д. Гачев, рассматривавший национальный мир как единство местной природы, характера народа, его ума, ментальности, то есть представлявший национальную культуру как Космо-Психо-Логос, утверждал: «Антропологические типы человеческих тел находятся в соответствии с природой, с национальным космосом (или развиваются в соответствии с ним, приходят в ходе исторического развития к гармонии с ним)» [2, с. 72]. Действительно, исполнительский стиль, манера движения, художественные особенности национальных школ различны. Для французской балетной школы характерен изящный стиль, мягкая манера движения, легкая, грациозная, порой чрезмерно изысканная, что свойственно эстетике французского мировосприятия, отраженного в искусстве в целом. Однако излишне вычурная, декоративная пластика подвергалась со стороны А. Я. Вагановой критике и отвергалась русской школой [1, с. 7].

Итальянской технике присуща виртуозность исполнения, строгий стиль с некоторым уклоном в гротеск, стремительная манера движения, порывистая, стремительная, несколько напряженная и подчас угловатая. Это детерминировано итальянским менталитетом, южным темпераментом, эмоциональной яркостью восприятия. Однако в итальянской манере исполнения были качества движений, не свойственные русскому национальному типу и не принятые им: чрезмерная угловатость пластики, напряженная постановка рук, резкое подгибание ног в прыжке, недостаток поэтичности и содержательности.

В результате взаимодействия двух танцевальных школ возник феномен, называемый русской школой танца. С точки зрения теории культурной диффузии в результате взаимодействия каких-либо двух культурных феноменов на почве третьей национальной культуры возникает новое культурное явление, которое является уникальным по своим свойствам, отличающимся от первичных двух. Артефакт, заимствованный второй, реципиентной культурой, не тождественен первому, исконному артефакту донорской культуры, он «является по отношению к нему метапродуктом, появление которого обусловлено

новой реальностью, другой традицией и, в конечном счете, новым потребителем» [3, с. 111]. Метапродукт в принимающей культуре – это культурный феномен, как бы перешедший границу, подвергшийся интерпретации, и поэтому это другой артефакт, не являющийся простой суммой артефактов первой и второй культур. Так произошло и с оформлением русской танцевальной классической школы. Для нее характерна совершенная техника исполнения, строгий академический стиль, простая, сдержанная, мягкая манера исполнения, свободная от внешних аффектов. Контакт итальянской и французской классической школ на почве русской ментальности привел к созданию такого новообразования, которого не было ни в одной из взаимодействующих культур. Взаимодействие, в результате которого возникает новое культурное явление, каким является русская школа классического танца, имеющая собственные качественные характеристики, классифицируется как *синтез*. Это еще один источник культурной динамики, который имеет место в том случае, когда культура осваивает достижения в тех сферах, которые недостаточно развиты в ней самой, но при этом она сохраняет присущую ей исходную основу и остается самобытной.

### Список библиографических ссылок

1. Ваганова А. Я. Основы классического танца. 7-е изд. СПб. : Лань, 2002. 192 с.
2. Гачев Г. Д. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. М. : Академический Проект, 2007. 511 с.
3. Зинченко В. Г. Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме / В. Г. Зинченко [и др.]. М. : Флинта ; Наука, 2008. 224 с.
4. Лихачев Д. С. Раздумья. М. : Детская литература, 1991. 318 с.
5. Лурье С. В. Евразия: проблемы соседства культур и межкультурного взаимодействия // Вестник Евразии. 1999. № 1 – 2.
6. Рэдклифф-Браун А. Р. Метод в социальной антропологии. М. : Канон-Пресс-Ц ; Кучково поле, 2001. 224 с.
7. Успенская В. Балетная школа на переломе // Рабочий и театр. 1928. № 34.
8. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. СПб. : Союз художников, 2002. 319 с.

## Вопросы для повторения

1. Назовите научные школы, которые разрабатывали вопросы культурного многообразия.
2. Через что раскрывается менталитет народа как специфика психологической жизни людей?
3. Проиллюстрируйте примерами, как через язык, пословицы раскрывается менталитет народа.
4. Покажите различные картины мира народов через мифы, описывающие одни и те же сюжеты истории.
5. Как природные и климатические условия определяют особенности национальных характеров?
6. Как искусство отражает специфику национальных характеров, природных условий, религиозных предпочтений?
7. Проиллюстрируйте примерами идею культурной диффузии, взаимодействия и взаимовлияния культур друг на друга.

## Лекция 5. РАЗВИТИЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ МИРОВЫХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

### План

1. Место и роль России в мировой культуре.
2. Серединный» тип культуры: особенности и преимущества.
3. Особый путь развития России и европеизация страны в контексте процессов аккультурации. Эпоха Просвещения.
4. Выдающиеся деятели науки, искусства, образования, политики, определившие лицо русской культуры в XIX в.
5. Культурные сдвиги в послереволюционной России.
6. Культура России и тенденции культурной универсализации в мировом современном процессе.

### 1. Место и роль России в мировой культуре

Русская культура – одна из национальных европейских культур, имеющая свое особенное «лицо». От восточных цивилизаций русскую отличает нравственная христианская основа (а отчасти – связь через греческую Византию с эллинской общеевропейской основой), от цивилизации западноевропейских народов – православный харак-

тер русской культуры и обширнейшая территория. Наконец, в самом широком культурологическом контексте Россия вместе с Западной Европой – это Запад в противоположность Востоку. Этим и определяется место России в диалоге культур. Как геополитическая сила она уже дважды спасала европейскую цивилизацию: от монгольского погрома культуры в средние века и от собственной европейской «чумы» фашизма в XX в.

**2. «Серединный» тип культуры: особенности и преимущества**  
Геополитическое положение России - между Западом и Востоком в значительной мере определили многие черты ее исторического и культурного развития. Большинство исследователей сходятся в мысли, что Россия представляет собой особый «серединный» тип культуры, обладающий как уникальными, только ей свойственными чертами, так и общими, характерными для всей западноевропейской культуры.

После длительного «языческого» периода развития восточнославянской культуры России несомненно позитивное значение имело влияние греко-византийской культуры на становление культуры Руси: заимствование христианской религии, письменности, искусства иконописи, соборостроительства, просветительской роли духовенства.

Попытки определения роли России в мировой истории относятся к XVI – XVII вв. М. Грек, приехавший в страну на рубеже XVI в., дал поразительный по глубине и верности образ России как «женщины в черном платье», задумчиво сидящей «при дороге». В начале XVI в. псковский священник Филофей в послании к царю выдвинул идею «Москва – третий Рим», которая позднее получила имперско-мессианское развитие. Присущая православию приверженность традициям, неприятие науки способствовали культурной изоляции и отсталости. Приходившие из Европы новые культурные веяния отвергались как не соответствовавшие «истинной» вере. Старообрядчество было стремлением народа сохранить традиционный образ жизни, «старую» веру. К XVIII в. отсталость культуры России превратилась в проблему, от решения которой зависело, по какому пути пойдет страна: погрузится ли в неспешное течение восточного образа жизни или вступит в поток западноевропейской цивилизации? Петр I начал «европеизацию» России, сменив ее ориентацию от «византизма» к «западничеству». Это сравнимо с усвоением византийской культуры Киевской Русью в X – XII вв.

### **3. Особый путь развития России и европеизация страны в контексте процессов аккультурации. Эпоха Просвещения**

Ментальность культурной эпохи Просвещения, ее политика, экономика, художественное сознание (представления о природе, социокультурной роли, стилях и направлениях искусства, его художественно-выразительных средствах) детерминировали развитие художественной культуры, образования, культуры повседневности. В основании культурной эпохи лежали идеи абсолютизма власти, приоритет государственных интересов, разумная рациональность. Петровские реформы проходили под знаком секуляризации, обмирщения культуры, разрушая цельность религиозной русской культуры, застывшей в формах социально-сословных эталонов отношений, регулятивов поведения и этикета. Процесс секуляризации разделил культуру на духовно-религиозную и светскую. Новые формы поведения дворянского сословия укоренялись в двух столицах как центрах культурно-общественной жизни, поддерживаемой Императорским двором. Искусство как культурный феномен служило средством европеизации России. Петр I, «большевик на троне» (Н. Бердяев), считал необходимым максимально использовать всю мощь влияния искусства для модернизации культуры в западноевропейском направлении. «И вот появляются и поэты, и скульпторы, и живописцы, и писатели, и актеры, и балетмейстеры, и ученые, и веселые люди, и все поступают на службу... Государство не щадило расходов на воспитание общества – в направлении и в духе, соответствовавших государственным целям», – одним из первых отмечал И. Аксаков [1, с. 246]. Культурная парадигма русского Просвещения была обусловлена западноевропейскими заимствованиями в результате прямых и длительных межкультурных контактов. Масштабные планы Петра диктовали утилитарный подход к межкультурным связям, в результате которых в России прочно обосновались немецкий и французский театр, итальянская опера, архитектура и живопись, французский и итальянский балет. Иностранцы музыканты, балетмейстеры, танцмейстеры стали первыми учителями, прививавшими западноевропейские педагогические системы на русскую почву. Однако немалое количество иностранных специалистов требовало высокой оплаты, контракты с ними не всегда были надежны, поэтому неспешными темпами начиналось формирование отечественного образования.

Принципиально новыми культурными формами стали балы, маскарады, придворный, затем публичный театр, библиотеки, Кунсткамера, Академия наук, садово-парковые ансамбли, дворцовая архитектура, университеты, школы, лицеи. Это был ответ на упразднение многочисленных запретов в культурной жизни и в быту, что продуцировало новый уровень духовной свободы, пусть и у абсолютного меньшинства «просвещенного дворянства». В связи с этим возникли условия не только для потребления русским человеком произведений искусств, но и для его активного соучастия в творческом процессе.

В допетровской культуре Руси велико было влияние христианской религии с ее догматом «греховности плоти». Церковь публично произносила анафему танцу, а «представители привилегированных сословий смотрели на танец как на дело позорное, бесовское и недостойное порядочного человека» [11, с. 10]. Однако в течение жизни одного поколения начала XVIII века полонез, мазурка, котильон, бальные платья, туфли, веер, маски стали атрибутами дворянской культуры. «Еще при жизни Петра Великого считалось знаком дурного воспитания, если мужчина или женщина, все равно из городского сословия или из дворянства, не умели танцевать менуэт, черкесский или штирийский, польский и английский танцы» [14, с. 149], – свидетельствовал современник той эпохи Я. Штелин (1709 – 1785).

Ю. М. Лотман отмечает, что в поведении русского дворянства произошла настоящая революция: оно оказалось в рамках иной нормативной системы и обрело новый культурный смысл. Смена культурной картины мира заключалась в том, что «та область, которая обычно отводится бессознательному, “естественному” поведению, сделалась сферой обучения» [8, с. 249]. Вот почему танцмейстер был больше, чем учитель танцев, он обучал танцевальному языку как средству общения и позиционирования дворянина в обществе. В результате культурной инверсии «бытовая жизнь приобрела черты театра» [8, с. 250]. Обретая игровой, художественный характер, поведение дворянина строилось по образцам, заимствованным из произведений искусства (театра, балета, литературы), что способствовало росту популярности театров и расширению их репертуара, привлечению все новых дорогостоящих иностранных артистов и балетмейстеров. Домашнее обучение заключалось в освоении дворянами новой культуры социальных ролей, светского этикета, изучение бальных

танцев способствовало усвоению правил театрализованной культуры взаимоотношений мужчин и женщин.

Русское Просвещение радикально отличалось от западноевропейского. Реальная картина жизни осложнялась конфликтом либерализма и консерватизма, конфронтацией культурной элиты и непросвещенного большинства. Передовые идеи западных просветителей о социальном равенстве, внесловной ценности человека, органичности человеческих чувств природе, воспитании человека-творца независимо от его происхождения на русской почве не имели возможности реализоваться из-за крепостничества, внеправового статуса государства, сословной иерархии и пренебрежения к творческой личности. Основополагающими принципами западноевропейской культуры Просвещения были принципы гуманизма, свободы творчества, самовыражения личности, что приводило к расцвету культуры. Все они нарушались в реальной российской практике, в вопиющем факте существования крепостных театров. Однако, как считает И. В. Кондаков, «крепостничество парадоксальным образом оказывалось... культуроформирующим и культуротворческим фактором, стимулируя, с одной стороны, антикрепостнические, вольнолюбивые мотивы, а с другой, способствуя формированию определенных культурных институтов, традиций, потребностей и профессиональных навыков в России» [5, с. 238]. Действительно, в образовательных учреждениях обучались крепостные крестьяне, будущие актрисы, балерины, музыканты, а при распродаже крепостных театров графов Шереметьева, Каминского и других императорские театры покупали отдельных артистов для пополнения труппы. Танцовщицы «из народа» сохраняли генетическую память русской танцевальной манеры и обогащали новыми национальными красками западноевропейскую школу исполнительства, сохраняли плавную народную манеру движения.

Российские императоры видели в искусстве не только просветительскую, воспитательную, эстетическую функции, но и, главным образом, средство прославления и укрепления власти, а потому все изящные искусства находились под покровительством Императорского двора и имели придворный статус. Представление новых балетов и опер совпадало с различными «табельными днями» и было согласовано с придворно-политическими событиями, аллегорически их растолковывая. 24 апреля 1742 г. свершилась коронация Елизаветы, которая «продолжалась целую неделю: по утрам не умолкал звон коло-

колов, а вечером блестела повсеместно иллюминация в огромных размерах; роскошные балы при дворе и маскарады сменялись один другим» [2, с. 43].

Возвышению власти содействовало развитие в искусстве барокко и классицизма как больших стилей. Художественное сознание эпохи сопряжено с развитием эстетики как философии искусства. Российские теоретики и практики искусства заимствовали, перерабатывая с учетом национальных особенностей, теоретические основания западноевропейской имплицитной эстетики.

#### **4. Выдающиеся деятели науки, искусства, образования, политики, определившие лицо русской культуры в XIX в.**

В первой половине XIX в. происходят сдвиги в культурном развитии России, они обусловлены историческими событиями: многочисленными войнами русской армии, дискуссия славянофилов и западников о развитии России, движение декабристов, реформы М. М. Сперанского. Культурная политика Дирекции императорских театров и Министерства Императорского двора по-прежнему поддерживала западноевропейские заимствования и создавала благоприятные условия для работы иностранных мастеров во всех видах искусства в России. Первые годы царствования Александра I, который вступил на российский престол в 1801 г., оставили позитивные воспоминания у современников. «Дней Александровых прекрасное начало» (А. С. Пушкин) связано с возрождением и углублением политики «просвещенного абсолютизма». В результате либеральных образовательных реформ, в основе которых лежали принципы бесплатного и бессловного образования, были основаны новые университеты, лицеи, губернские гимназии, уездные училища. В ходе общероссийской образовательной реформы 1802 – 1804 гг. возникло Министерство народного просвещения. В 1804 г. Александр I подписал «Устав учебных заведений, подведомых университетам», согласно которому создавалась многоступенчатая образовательная система: приходская школа – уездное училище – гимназия – университет. Она провозглашалась бесплатной, общедоступной и производила впечатление заботы о просвещении народа. Однако практическая реализация образования затруднялась из-за отсутствия необходимой материальной базы, подготовленных кадров и должного руководства.

Положение России в мире не было стабильным, так как она втягивалась в череду военных действий европейских стран. В 1805 г.

русско-австрийские войска потерпели тяжелое поражение от наполеоновской армии, в 1806 г. Россия вступила в затяжную русско-турецкую войну, в 1807 г. русско-прусские войска были разгромлены, и Александр вынужден был заключить Тильзитский мирный договор с Наполеоном, нажим со стороны которого вынудил русского императора пойти на войну со Швецией в 1808 – 1809 гг. Все это нарушило баланс сил в Европе и ухудшило отношения с некоторыми странами. Характер межкультурных контактов изменился под влиянием роста национального самосознания, идеи сохранения национальной идентичности, что оказало влияние на репертуарную политику, состав профессиональных кадров в театре и образовании. Поэтому в Уставе Театральной школы 1809 г. была поставлена цель усовершенствования «российских спектаклей и балетов, пополнения и ежели возможно составления оркестров, замены иностранных художников театральными воспитанниками» [10, с. 323]. Патриотический подъем после победы в Отечественной войне 1812 г. инициировал постановку балетов и дивертисментов национальной тематики балетмейстерами И. Вальберхом, А. Глушковским. «1812 год – символ огромного подъема национального духа во всех областях русской жизни вообще и в театре в частности», – писал В. Н. Всеволодский-Гернгросс [3, с. 10].

Православная вера, объединяющая русскую нацию, играла роль нравственной основы. Интересен факт, что в 1806 г. последовало Высочайшее распоряжение об открытии при Санкт-Петербургской Театральной школе Троицкой домово́й церкви. Инициатива ее устройства принадлежит директору театров А. Л. Нарышкину. Согласно Уставу Театральной школы, главной задачей образования являлось внушение воспитанникам правил веры, «без которых ни в каком состоянии нельзя быть ни полезным обществу, ни счастливым» [10, с. 327]. Христианская вера воспитывала послушание, милосердие, глубину и чистоту помыслов, те душевность и духовность, которые позволили говорить об особой манере русских танцовщиц исполнять танец, как «душой исполненный полет» (А. С. Пушкин).

В период правления Николая I дворяне, разночинцы осваивают глубокие и сложные явления европейской культуры – немецкую философию и гуманистическую науку, возрастает интерес молодой русской буржуазии к искусству, формируется культурная среда. Инициатива организации и оценки художественной жизни в стране перехо-

дит от государства к общественности, которая вовлекает в творчество сословия купечества и мещанства, а также женщин.

Николаевская реформа 1828 – 1835 гг. шла по пути централизации управления образованием. В 1828 г. был принят «Устав гимназий и училищ, состоящих в ведении университетов», восстанавливающий сословный, замкнутый характер школьной системы, отменяющий ранее введенную преемственность между различными типами учебных заведений. Согласно ему, в учебных заведениях устанавливались полицейский надзор, строгая дисциплина, утверждался классицизм в содержании образования. Цензурный кодекс, утвержденный Николаем I в 1826 г., а также введенные в 1828 г. уставы светской и духовной цензуры создали новую ситуацию в художественной жизни России. Государство напрямую руководило творчеством художников и контролировало образование в этой сфере. В 1853 г. Николай Павлович нанес внезапный визит в Театральное училище в Петербурге, оценил организацию образовательного процесса и бытовые условия проживания, сказав: «У меня собаки лучше содержатся, чем мои детушки», – вспоминала воспитанница А. П. Натарова [13, с. 65]. После посещения училища императором были приняты меры по улучшению организации условий обучения и быта воспитанников. Управляющий Ф. Н. Обер, инспектор Л. Ф. Аубель, главная надзирательница училища М. П. Гофман были отправлены в отставку.

Социальные перемены в Европе и России инициировали распространение романтизма как особого мировоззрения, связанного с разочарованием образованных слоев общества в идеях Просвещения. Романтики резко дистанцировались от современного им социально-экономического порядка, считая его несовершенным. Эстетика романтизма – это, прежде всего, эстетика человеческой свободы. Подлинно важное и человеческое, по мысли романтиков, свершается не вне, а внутри самой личности. Находиться под властью искусства – значит освободиться от власти действительности и принадлежать самому себе. В творчестве романтиков восторжествовала идея самоценности искусства. «Обретя цель в самом себе, искусство смогло взять на себя важную культуросозидательную роль восполнения ущербности человеческого бытия», – считает О. А. Кривцун [7, с. 87]. Отсюда сильные переживания и страсти, глубокие чувства, сила духа необыкновенного героя, фантастические миры. Культ новизны, свобода автора, интерес к исторической и географической экзотике в эстетике

романтизма инициировал изменения в содержании, форме, технике создания произведения искусства. Наиболее продуктивным стиль романтизма оказался для музыки и искусства танца, имманентно связанного с ней. Расцвет балета именно в эту эпоху объясняется его особой эстетикой пересоздания мира, свойственной только данному виду искусства, заложенной системой изобразительно-выразительных средств. Балет более чем другой вид искусства чужд натуралистической подробности, житейской повседневности, обыденной достоверности. Поэтому эстетика романтизма способствовала расцвету искусства балетного театра. «Классический танец был рожден для выражения идеи надземности, бесплотности духа. Его создатели стремились передать чувства, уносящие нас в мир мечты, фантазии, сказки. Балерина вставала на пуанты, и эта гениальная условность объясняла зрителю, что героиня находилась в ирреальном мире», – считает И. А. Моисеев [12, с. 173]. Лишь во второй половине XIX в. господствующим стилем в искусстве станет реализм (главным образом, в литературе). Творчество А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова является высоко признанным во всем мире.

### **5. Культурные сдвиги в послереволюционной России**

На рубеже XIX – XX вв. происходит смена культурных эпох, новое художественное сознание воплощается в произведениях искусства, выполненных в стиле модерна. Возникает множество новаторских течений в искусстве. В них можно выделить общие черты: стремление к «освобождению от формы», полной свободе выражения и раскрепощения, что выразилось, в первую очередь, в отрицательном отношении к традиционному искусству, в отказе от классических норм изобразительности; ассоциативность мышления и эпатажный характер представления своих творений. Вопросы поиска формы были «огненными и трудными» (А. Блок), так как глубокая, свободная мысль и новые чувства искали достойного выражения. Необычайная интенсивность духовной жизни русского общества вызвала блестящий расцвет самых различных областей художественного творчества: литературы, музыки, театра, оперного и балетного искусства. Активная художественная жизнь эпохи инициировала возникновение художественных объединений, таких как «Мир искусств», выступивший в конце 1890-х гг. с программой широкого художественного обновления.

Балет, во многом обусловленный музыкой, живописью, также искал новые формы выражения. Молодое поколение хореографов критически оценивало систему балетного академизма, предлагая новую стилистику и эстетику танца. В Москве группу реформаторов возглавил А. А. Горский, в Петербурге – М. М. Фокин. Они находились под влиянием эстетики европейского современного, свободного, ритмо-пластического танца, основанного на естественных движениях. В новый танец вошли «невыворотные, “естественные” положения ног и вольный рисунок рук. Такой танец мог свободно рождаться из пантомимы, развивая заданную в ней тему» [6, с. 213]. Реформа пыталась вывести балетный театр из застоя начала XX века.

Приезды А. Дункан в Россию отмечены появлением ее последовательниц – «дунканисток», – стремящихся повторить и развить ее свободный танец. В Петербурге под впечатлением от ее гастролей 1907 – 1908 гг. С. Руднева сплотила вокруг себя группу курсисток-единомышленниц. В 1915 г. под ее руководством открылась студия, названная в дальнейшем «Гептахор», ориентированная на музыкально-пластическое воспитание посредством свободного танца. В 1910 г. открылись «Московские классы пластики» под руководством Э. И. Рабенек. Это была альтернативная школа, успешно обучающая свободному танцу по системе пластики Ф. Дельсарта и А. Дункан. Все эти радикальные изменения были вызваны научно-технической революцией, ослаблением роли церкви, политическими свободами и, как следствие, новым мышлением поколения, воспитанного на идеалах «свободы, равенства и братства». Россия, пока еще входящая в единое европейское пространство, перенимала новые культурные формы.

Интенсивное обновление художественной жизни, начавшееся на рубеже веков, продолжилось после Октябрьской революции 1917 г. Однако беспримерные радикальные перемены в развитии культуры пошли по другому маршруту. Новизна качественно изменилась: появились новый экономический порядок, новая общественная элита, иная стилистика и эстетика социалистического искусства, другие формы образования. Концепция перемен затрагивала в первую очередь сознание людей. Национализировать все народное хозяйство было значительно легче, чем перестроить сознание человека в соответствии с целями революционеров. Новая власть прибегала к помощи многих средств: пропаганда через газеты и плакаты, идеологизация

системы образования, демократизация искусства, организация массовой социокультурной деятельности. Если в 20-е гг. XX в. идеологические, эстетические столкновения старой и новой культуры выносились на публичное обсуждение, то к 30-м гг. дискуссии уходят из печатных органов, централизованная власть не допускает инакомыслие. В 50-е гг. критика вновь возвращается на страницы печати, однако она становится «заказной» и разворачивается в интересах насаждаемой идеологии. Активно-личностное начало в художественной культуре 20-х гг. было чрезвычайно существенно, период 30-х – 50-х гг. характеризуется подчинением творческой активности управлению извне и свыше, индивидуальное «я» прячется в коллективное «мы». Искусство всех видов и направлений становится средством пропаганды идей, духовных ценностей партии большевиков. Прежняя культура вынуждена была существенно изменить свое содержание и формы.

Искусство балета в послереволюционный период вызывало ожесточенные споры и служило объектом для яростных нападок со стороны новоявленных критиков. В 1927 г. критик Ю. Бродерсен высказывался о балете как о музейном экспонате, социально инертной форме, демонстрации культа женской изнеженности, женской красоты. Действительно, культурно-ценностные смыслы танца изменялись в процессе культурной революции. Классический танец, многие десятилетия символизировавший роскошь и богатство императорского двора, определявший принадлежность человека к высшим сословиям, был недоступен, элитарен, поэтому неинтересен основной массе населения Советской России. Идеи свободы, дух перемен, перспективы новой жизни символизировал танец свободный, естественный, пластичный, позволяющий проявлять творческую инициативу, дающий новые ощущения, в этом заключены его субъективные ценностные смыслы. С первых лет советской власти танец как вид искусства находился в идеологическом пространстве. Народный комиссар просвещения А. В. Луначарский поддерживал бывшие императорские театры, балетные, оперные, драматические труппы, ратовал за сохранение бывших императорских Театральных училищ. В широкой общественной дискуссии на тему «Нужно ли новой России буржуазное оперно-балетное искусство», А. В. Луначарский поставил точку. Он писал о том, что именно оперно-балетный театр в самой своей сущности являлся наиболее пролетарским театром и наиболее нужным про-

летарской публике. Нарком просвещения видел в этом жанре скрытые возможности объединения людей и эмоционального, содержательного воздействия на их сознание: «Оперный и балетный спектакль, насыщенная внутренним содержанием феерия – нас покоряет: этого масса всегда будет требовать даже на самых высоких культурных ступенях своего развития... Я убежден, что оперно-балетный театр нам во что бы то ни стало необходимо сохранить» [9, с. 13]. Массовое, коллективное исполнение танца, его ритмичные, синхронные движения, символизирующие единство, мощь, силу молодого, социалистического государства, представляли действенное средство формирования коллективного сознания человека новой эпохи.

Размах и масштаб политических и экономических изменений требовали ярких пропагандистских культурных форм. Зарождалась тенденция артизации культурной жизни, то есть театрализации социокультурной реальности. В 30-е гг. в XX в. в практику вошли физкультурные парады, массовые спортивные и танцевальные праздники. Они символизировали силу, мощь, единство многонационального государства, внедряли в сознание идеи равенства, братства и рождали энтузиазм строительства нового мира. Правительство поручило молодому балетмейстеру И. Моисееву организацию массовых мероприятий. Русский народный танец, являющийся коллективным творчеством, ярким, эмоциональным зрелищем как нельзя лучше подходил для реализации этой идеи. В 1937 г. был создан ансамбль народного танца СССР под руководством И. А. Моисеева, который приобрел мировую известность.

Дома народного творчества как творческо-методические центры были созданы в 1936 г. (в ряде мест на базе ранее существовавших Домов самодеятельного искусства) во всех союзных республиках, краях и областях, а также в некоторых крупных городах – Москве, Ленинграде, Киеве, Горьком, Новосибирске и др. К 1961 г. только в Российской Федерации насчитывалось 86 Домов народного творчества. Главной задачей столь разветвленной организации должна была стать пропаганда советской песни, советской драматургии, национальных танцев страны. Отчасти такая широкая сеть культурно-образовательных учреждений возникла по причине закрытия церквей, запрета на церковное пение. Искусству отводилась воспитательная и пропагандистская функции, оно должно было быть понятным простому народу и энергетически заряженным. Культурная политика со-

ветского государства была направлена на формирование коллективного сознания народа, подчинение индивидуальности человека общей задаче строительства социализма. Поэтому отличительными чертами художественной самодеятельности были массовость и организованность.

Идеологизация культуры в России в 50-х гг. XX в. достигла своей высшей точки. В русле нормированности советского искусства, политического требования правды жизни на сцене единственным официально признанным жанром в хореографии являлся «драмбалет». Молодые балетмейстеры В. Вайнонен, Л. Лавровский, Р. Захаров, В. Чабукиани ставили спектакли в контексте художественной идеологии всего искусства: живописи и литературы социалистического реализма, архитектуры сталинских высоток, пышного убранства первых станций московского метро. Насквозь официальный драмбалет отличался ангажированностью и конформизмом. Он служил государству «всей роскошью, всем гигантизмом своих постановок: подробными пересказами литературной классики, водопадами драпировок и массовых танцев, холеной живописью декораций, блеском золотого шитья “исторических костюмов”, фейерверками балеринских туфов», – отмечает Ю. Яковлева [15, с. 147]. Театр, как и вся художественная культура, выполнял, прежде всего, политическую, а не эстетическую функцию. Это обедняло развитие танцевального искусства, лишало его разносторонности. В результате возник «репертуарный голод». Несмотря на сохранение высокого уровня исполнительской школы классического танца, балетный театр находился в состоянии застоя. Между тем в Западной Европе и Америке бурно развивались жанры современного свободного танца, бессюжетный балет, хореографические миниатюры, парные и массовые балльные танцы (буги-вуги, твист, шейк, рок-н-ролл), импровизационные танцы. Однако отсутствие межкультурных контактов, замкнутость советской культуры порождали творческий тупик, отсутствие новых культурных форм. Общая атмосфера эпохи становится пессимистичнее по сравнению с послевоенными годами.

## **6. Культура России и тенденции культурной универсализации в мировом современном процессе**

Социокультурную ситуацию изменила так называемая «хрущевская оттепель». Это непродолжительный период в истории СССР, связанный с пребыванием на посту Первого секретаря ЦК КПСС

Н. С. Хрущева (1953 – 1964), способствовавший некоторой либерализации режима, ослаблению тоталитарной власти, заимствованиям культурных западных форм. Произошла относительная демократизация политической и общественной жизни, устанавливались межкультурные взаимосвязи, появилась свобода творческой деятельности. На XX съезде КПСС в 1956 г. Н. С. Хрущев подверг критике культ личности Сталина и сталинские репрессии, а во внешней политике СССР провозгласил курс на «мирное сосуществование» с капиталистическим миром. После этого впервые состоялись большие гастроли советского балетного театра в Англии в 1956 г., в Америке в 1959 г. Лучшие спектакли – «Лебединое озеро», «Жизель», «Ромео и Джульетта» – танцевали великие артисты балета Г. Уланова, Ю. Жданов, А. Ермолаев и другие. Впервые западноевропейский зритель после дягилевских сезонов открывал для себя блестящий русский балет. После спектакля в Ковент-Гардене «кто-то подсчитал, что овация длилась полчаса: не знаю, я была как в шоке», – вспоминала Г. С. Уланова [4, с. 179]. Школа давала такой уровень исполнительской культуры, который удивлял, восхищал, вызывал поклонение, перенося эти чувства на страну в целом.

28 июля 1957 г. в Москве открылся VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов, лозунгом которого стал девиз «За мир и дружбу». Гости фестиваля были 34 тысячи человек из 131 страны мира. Фестиваль стал значимым событием художественной культуры и сыграл рубежную роль в ее движении. За две фестивальные недели было проведено свыше восьмисот мероприятий, москвичи общались с иностранцами, знакомясь с их искусством. Впервые открыто звучала джазовая музыка, массовые и парные танцы фестиваля заражали свободной импровизацией движений.

Атмосфера творческой свободы вновь позволила балетмейстерам Ф. Лопухову, К. Голейзовскому, Л. Якобсону, Ю. Григоровичу экспериментировать с хореографическими формами. Классический танец обогащался элементами других танцевальных систем. Реформаторские тенденции продолжали молодые балетмейстеры О. Виноградов, И. Бельский, Н. Касаткина, В. Василев. Балет вновь испытывал мощный подъем, расширение культурных форм – создавались одноактные балеты, хореографические миниатюры, бессюжетные балеты-симфонии.

Важным внешним фактором развития нового стилистического направления в хореографии – бального (спортивного) танца – являлась смена иерархии жизненных ценностей человека. Если в центре художественной культуры послевоенного времени были масштабные темы победы, героических поступков, патриотизма, то в 70-е – 80-е гг. героем становится простой человек как носитель общечеловеческих ценностей. Представляет интерес его частная жизнь, повседневная культура, человеческие чувства. Неслучайно становится популярной бардовская песня под гитару и камерная манера исполнения А. Галича, Ю. Визбора, Б. Окуджавы. Песенный цикл «А у нас во дворе», в доверительной манере исполненный И. Кобзоном и М. Кристаллинской, был предназначен для массового слушателя и лишен идеологической подоплеки. Театр Ю. Любимова на Таганке, открытый в 1964 г., в новой эстетике впустил проблемы простого зрителя на сцену. Культурные смыслы искусства танца также трансформировались, возник интерес к зарубежной культуре танца. Западный твист, легкий и ритмичный, появляется на экранах черно-белых телевизоров то как сопровождение вокала М. Магомаева, то как самостоятельная сценка в кинофильме. Масштабные танцевальные проекты уступают место камерным парным современным бальным танцам под мелодии из появившихся компактных приемников-транзисторов. Сначала это были танцы в ритме вальса, фокстроты, танго, латиноамериканские танцы румба, ча-ча-ча, самба, пасодобль, а также джайв, летка-енка, вару-вару и другие. Увлечение молодежи этими танцами привело к возникновению студий и ансамблей современного бального танца.

Очередной культурный сдвиг в России начался после 1991 г., когда принципиально новые политические, экономические, социальные условия определили вектор развития сознания людей и их модели поведения в сложных условиях нового открывшегося для них культурного пространства.

### **Список библиографических ссылок**

1. Аксаков И. Как началось и шло развитие русского общества : полн. собр. соч. в 7 т. Т. 6. М., 1987.
2. Арапов П. Летопись русского театра. СПб. : Тип. Н. Тиблена и компания, 1861. 386 с.
3. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России в эпоху Отечественной войны 1812 г. СПб. : Тип. Сириус, 1912. 198 с.

4. Давлекамова С. А. Галина Уланова: Я не хотела танцевать. М. : АСТ ПРЕСС СКД, 2005. 280 с.
5. Кондаков И. В. Введение в историю русской культуры. М. : Аспект Пресс, 1997. 687 с.
6. Красовская В. М. История русского балета. СПб. : Лань ; Планета музыки, 2008. 288 с.
7. Кривцун О. А. Эстетика. М. : Аспект Пресс, 2001. 447 с.
8. Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3 т. Т. 2. Статьи по истории русской литературы 18 – первой половины 19 века. Таллин : Александра, 1992. 478 с.
9. Луначарский А. В. Оперно-балетный театр // Рабочий и театр. 1924. № 1. С. 13.
10. Материалы по истории русского балета. В 2 т. Т. 2. Прошлое балетного отделения Петербургского Театрального училища. 1888 – 1918 // сост. М. Борисоглебский. Л. : ЛГХУ, 1939. 355 с.
11. Михневич В. Исторические этюды русской жизни. В 3 т. Т. 2. Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете. СПб., 1882. 376 с.
12. Моисеев И. А. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь. М. : Согласие, 2001. 226 с.
13. Натарова А. П. Из воспоминаний артистки // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2003. № 12. С. 61 – 72.
14. ЦГАЛИ. Фонд 259. Оп. 1. Ед. хр. 60. Л. 23.
15. Яковлева Ю. Мариинский театр. Балет. XX век. М. : Новое лит. обозрение, 2005. 328 с.

### **Вопросы для повторения**

1. Какие преимущества есть у России как страны срединного типа культуры?
2. В чем специфика российской культуры?
3. Как процессы европеизации, проводимые Петром I, определили развитие русской культуры?
4. Каким образом удалось сохранить российскую идентичность при масштабных процессах заимствований в XVIII – XIX вв?
5. Какой вклад внесла Россия в развитие мировой художественной культуры?
6. Как процессы глобализации отражаются на трансформации современной культуры в России?

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение культурных процессов позволяет студенту более масштабно и глубоко осознать миссию и культурные смыслы своей будущей профессиональной деятельности, определить собственную систему нравственных координат. Погружение в историю развития различных культур дает точку отсчета для оценок сегодняшнего культурного процесса. Обращение к ментальности других народов формирует толерантность и высвечивает специфику собственной культуры. Все это подготавливает молодых людей к сложным реалиям современного мира, формирует их картину мира.

Содержание предложенных тем показывает, что культура имеет креативный характер, что прогресс развивается благодаря оригинальным решениям, новым культурным формам. Креативность в сфере искусства инициирует возникновение новых художественно-стилевых направлений, жанров искусства, выразительно-изобразительных средств создания художественного образа. Искусство можно сравнить с зеркалом, которое, с одной стороны, отражает уровень и смыслы культуры, а с другой, культура сама как будто смотрится в традиционные формы искусства и принимает или отвергает инновационные пути развития искусства. Изучение культуры приводит к пониманию сложности и противоречивости мироустройства. Дуальные оппозиции всегда были тем противоречием, которое стимулировало движение культур и народов вперед.

Тема динамики культурных процессов заставляет задуматься о векторе движения общества, культуры и каждого отдельного человека. Взлеты и падения, развитие и кризис – взаимосвязанные процессы в динамике культуры. Понимая их закономерности, можно предугадать вектор движения культурных феноменов.

Культура, которая создается человеком и созидает человека, является базовой основой творческой деятельности, поэтому познание закономерности развития культуры, формы ее динамики, усвоение основных концепций культуры позволит будущим специалистам реализовать себя и занять достойное место в профессиональном сообществе.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
Лекция 1. ПОНЯТИЕ И СУЩНОСТЬ КУЛЬТУРЫ В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ ЗНАНИИ .....	4
Лекция 2. ТИПОЛОГИЯ КУЛЬТУР .....	16
Лекция 3. ДИНАМИКА КУЛЬТУРНЫХ ФОРМ И ПРОЦЕССОВ .....	26
Лекция 4. ИСТОРИЯ МИРОВЫХ КУЛЬТУР И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРЫ .....	40
Лекция 5. РАЗВИТИЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ МИРОВЫХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ .....	51
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	67

*Учебное издание*

ФИЛАНОВСКАЯ Татьяна Александровна

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Курс лекций

Подписано в печать 15.10.14.

Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 3,95. Тираж 50 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.  
600000, Владимир, ул. Горького, 87.