

Культура как предмет научного познания, философского осмысления и художественного самоосознания

М. С. Каган¹

Методология познания определяется двумя факторами — с одной стороны, *особенностями предмета познания*, с другой — *историческим уровнем развития самой методологии*, как общими для всей познавательной деятельности гносеологическими принципами, так и специфическими для определенной группы наук (естественных, математических, гуманитарных и т.п.) и для каждой конкретной научной дисциплины. Когда речь заходит об отличиях научного познания мира и философского, и художественного, то к этим детерминантам добавляется третья — *своеобразие самих этих способов познания*. Поэтому нужно с самого начала определить, каковы эти детерминанты в рассматриваемой в данной статье проблемной ситуации, тем более, что на все три перечисленных вопроса философы дают весьма различные ответы.

1. Культура как система, ее строение и конкретные модификации

Представление автора этих строк о сущности, функциях и законах развития культуры было изложено с необходимой обстоятельностью и обоснованностью в его книгах "Mensch — Kultur — Kunst" (Hamburg, 1994) и "философия и культура" (СПб., 1996); сейчас придется ограничиться кратким изложением итогов предпринятого исследования.

* 쌍문-베르부르크 대학교 교수

Системный анализ бытия приводит к выводу, что культура возникает исторически в процессе антропо-социо-генеза, как условие выживания вырвавшихся из животного мира популялизаций предлюдей и их превращения в подлинных людей — в тот новый род живых существ, которого Аристотель назвал *Zoon politicon* — *общественное животное*, а в дальнейшем ученые предлагали новые, казавшиеся им более точными, определения: *Homo sapiens* — *Человек разумный*, *Homo sapiens-sapiensis* — *Человек разумный разумнейший*, *Homo faber* — *Человек работающий*, *Homo ludens* — *Человек играющий*, *Homo loquens* — *Человек говорящий*, и различные иные, фиксирующие то, что данный мыслитель считал главным, определяющим качеством человека; все эти дефиниции, несомненно, верны, но потому и односторонни. Необходимость преодолеть эту односторонность привела меня к определению сущности человека понятием *Homo agens* — *Человек деятельный*, поскольку и мышление, и работа, и игра, и речь являются конкретными проявлениями общего человеческого качества, отличающего нас от животных — точнее, *исторически отличившего* и каждый раз повторяющего это в жизни отдельного человека (что позволяет применить к становлению индивида известный биологический закон “онтогенез повторяет филогенез”). Поведение животных не выходит за границы *жизнедеятельности*, то есть таких действий, которые необходимы и доступны каждому виду для обеспечения его жизни и которые кодируются и транслируются генетически, человек же получил от природы, и каждый ребенок не получает от рождения в своем генофонде, ни умения вить гнездо, или рыть нору, или вить паутину, или охотиться на других животных, ни таких способов общения с себе подобными, какие есть у птиц, у пчел, у летучих мышей, у обезьян, и он должен был, для того, чтобы выжить в жестокой борьбе с другими животными и с природными стихиями, “изобрести” некие *биологически не программируемые действия и искусственные органы*, с помощью которых эти действия можно было бы успешно осуществлять. Совокупность таких операций и необходимых для этого орудий — от создания каменного рубила до современного компьютера, от звуковой словесной речи до нынешних разнообразных средств коммуникаций и общения, от охотничьего танца первобытных людей до богатств художествен-

ного творчества людей XX века — и является культурой.

Культура — не дар природы, не дар богов и не дар залетных гостей из космоса, а *плод собственной творческой деятельности человека*, обретший удивительную способность обратного воздействия на своего творца — способность *творить его как Человека*, способность “очеловечивать” его, превращать животное в Человека — и в историческом процессе филогенеза, и в биологическом процессе онтогенеза. Это значит, что непродуктивны многообразные узкие концепции культуры, которые сводят ее или к одной только *духовной деятельности* и тем самым противопоставляют культуру и цивилизацию, или к деятельности *символической, знаковой, информационно-коммуникативной*, или *культовой, религиозной*, или *игровой* (не в бытовом, а в философском смысле этого понятия, обозначающего “*самоценную свободную деятельность*”); в обоснованном здесь понимании культура — это *способ бытия человека*, плод его деятельности, выходящей далеко за пределы жизнедеятельности и охватывающей все три проявления деятельности людей — *материальную, духовную и художественную* (в которой духовная и материальная активности отождествляются) — ее формы. Соответственно различаются три сферы культуры — *материальная*, включающая *техничко-технологическую культуру, физическую культуру* и *социально-организационную культуру*; *духовная*, образуемая четырьмя основными направлениями духовной деятельности — *познавательным, ценностно-осмысляющим и ценностно-ориентирующим, творчески-преобразовательным и обеспечивающим общение людей*; *художественная*, проявляющаяся в творческом воссоздании бытия человека в мире средствами, предоставляемыми всем “*миром искусств*”.

При всех очевидных различиях этих трех сфер, они взаимосвязаны в единое целое, друг друга опосредуя и находясь в прямой зависимости одна от другой, что позволяет заключить: культура является *сложно-организованной системой*.

а) системой *функциональной*, “работающей” на человечество; б) системой

динамической, развивающейся и, при всех своих связях и с обществом, и с природой, и с бытием самого человека; в) системой *саморефлектирующейся* и потому *саморегулирующейся, самоуправляющейся*. Тем самым и содержание, и форма культуры модифицируются в различных условиях ее существования. Поскольку они меняются в ходе истории человечества, культура приобретает *историческое измерение*, представляя перед нашим исследовательским взором как культура *первобытная, средневековая, ренессансная* и т.д.; поскольку историческая жизнь человечества выступает в многообразии национальных структур, культура приобретает *национальную опеределенность*, оказываясь русской, грузинской, французской, корейской и т.д.; поскольку в жизни каждого народа биологические различия фиксируются культурой и транслируются ею — так самоопределяются культуры *мужская и женская, детская и молодежная, культуры зрелого деятельного возраста и старости*; поскольку на протяжении всей истории цивилизации, после распада исходного социального единства первобытных коллективов, каждая нация дробилась на сословные, классовые, профессиональные группы, это непосредственно проявлялось в ее культуре, которая выступала как *дворянская, буржуазная, крестьянская (фольклор), пролетарская, как культура ремесленников, монахов, художников (так называемая "богема"), военнслужащих и т.д.*; поскольку, наконец, существенно различны конкретные виды деятельности, входящие в каждую из трех сфер культуры — духовную, материальную и художественную—, культура приобретает множество конкретных форм своего бытия: мы говорим *о культуре производства и о политической культуре, о культуре поведения и культуре речи, о религиозном культе и об эстетической культуре*. Эта диалектика целого и составляющих его частей, диалектика системы, ее подсистем и компонентов каждой подсистемы, определяет принципы научного изучения культуры: *культурология* является комплексом относительно самостоятельных дисциплин, каждая из которых специализирована на изучении определенного явления культуры, структурного, функционального или исторического — таковы *археология и этнография, лингвистика и фольклористика, литературоведение и искусствоведение, религиоведение и науковедение, история философии и история техники* — и т.д., и т.п.; вместе с тем, необходимость познания культуры как системного

целого, в его строении, функционировании и законах развития породила философию культуры — дисциплину, связывающую философское умозрение со всем комплексом культурологических наук.

Так мы подошли к рассмотрению второго фактора, детерминирующего особенности познания культуры — *методологического*. Понятно, что этот фактор имеет определяющее значение для всех разновидностей научного знания, и “*наук о природе*”, и “*наук о культуре*”; известно и то, как первые шаги европейской философии Нового времени выразились в разработке ее основоположниками — Ф. Бэконом и Р. Декартом — *проблемы метода познания* как силы, предопределяющей эффективность познавательной деятельности. Однако для изучения культуры методологическая проблема имеет особое значение — во-первых, в силу *большой сложности* изучаемой области бытия по сравнению с природой, и во-вторых, *сложной истории взаимоотношений* естествознания и культурознания.

2. Методологические принципы изучения культуры

— история и современность

Изучение истории наук о культуре и ее философского изучения показывает прямую зависимость методов ее познания от общего уровня познавательной деятельности, от господствующей в ней методологической парадигмы и, еще конкретнее, от взаимоотношений познания природы и антропо-социо-культурной реальности.

Само выделение культурологического знания, начавшееся в Европе в XVIII веке, в теоретической мысли Дж. Вико, А. Тюрго, Ш. Монтескье, Ж. Кондорсе, Г. Гердера, отвечало зарождавшемуся в культуре Просвещения пониманию *взаимосвязанности разных форм деятельности человека как его само-деятельности, необходимой для жизнеобеспечения человеческого рода*. Отсюда и первоначальные опыты рассмотрения *истории культуры как деятельностного аспекта истории человечества*.

Если первоначальные, выраженные в древнейших мифах, познавательные ин-

тересы человечества были направлены им на природу, а не на самого себя, но осуществлялось мифологическое познание в форме наивного перенесения на природу собственных свойств человека — таково происхождение *очеловечивания и одухотворения природных сил, тотальная антропоморфизация природы*, (унаследованная от мифологического сознания искусством с его метафорическим языком), и даже математические знания у исторических их истоков были также погружены в мифологическое осмысление мира — вспомним хотя бы учение пифагорейцев —, то в XVII веке математика, полностью освободившаяся от этой антропоморфизации, оказалась *основой объективно-научного знания* — показательно, что это признавали столь различно мыслившие философы как И. Кант и К. Маркс. На изучение культуры математический метод не мог распространиться, ибо суть ее *не в количественных, а в качественных отношениях*, но оно находило возможным опереться на те области естествознания, которые содержат именно качественные характеристики бытия, функционирования и развития природных явлений; речь идет в первую очередь о *биологии*.

Так сложилось *обратное соотношение* природы и антропо-социо-культурной реальности — *перенесение на культуру тех знаний, которые наука добывала в ходе изучения природы*: великий ренессансный мыслитель Н. Макьявелли уподоблял политическую деятельность людей поведению львов и лисиц, тот же подход лежал в основе знаменитой формулы основоположника социологии Т. Гоббса “человек человеку волк” как закона общественной жизни, Дж. Вико перенес на историю культуры закономерности развития живых организмов — от рождения через молодость, зрелость, старость и смерть; такая биологическая, организмическая модель будет применяться и в XIX-м, и в XX-м веках многими историками культуры, которые исходили из аксиоматической предпосылки, будто все эволюционные процессы должны обладать той же структурой, какая свойственна жизни организма. Примечательно уже то, что и в научной терминологии, и в обыденной речи само понятие “жизнь”, обозначающее *природно-биологическую* форму бытия, было перенесено на его социальную и культурную формы, радикально отличные от биологической; эта же метаморфоза происходила с множеством других слов при выработке терминологии социально-гуманитарных наук: первоначальный “*природный*” смысл этих понятий превращался

во “внеприродный” при их метафорическом использовании для обозначения общественного бытия, культуры, духовной жизни человека — таков “превращенный” политический смысл понятий *верхи и низы, правые и левые, красные и зеленые*, “превращенный” эстетический смысл понятий *возвышенное и низменное*, этический смысл понятий *духовный подъем и нравственное падение*, и т.д., и т.п.; такие натурфилософские понятия как *время и пространство, структура и функция* превратились в категории наук об обществе и культуре. Но эти науки заимствовали у естествознания не только термины — они перенимали *методы познания*, что порождало позитивистскую методологию *редукционизма*, основанную на отождествлении социокультурных форм бытия с биологическими.

Реакцией на позитивистский редукционизм стало в начале XX века выявление В. Виндельбаном, Г. Риккертом, В. Дильтеем существенных отличий наук, изучающих явления культуры, от наук о природе, дошедшее впоследствии до резкого противопоставления “гуманитарности” и “научности” (см., например, *Сноу Ч. Две культуры*. М., 1972) или, по ехидной формулировке математика А. Мигдала, противопоставления *эстетических наук* и наук “*противоестественных*”. Вместе с тем, в нашем столетии вызревало сознание неправомерности такого противопоставления и разрабатывалась новая методологическая парадигма познавательной деятельности — *методология системных исследований*, опирающаяся на *теорию систем* (См.: *Блауберг И. В., Юдин Э. Г. Становление и сущность системного подхода*. М., 1973, *Каган М. С. Системный подход и гуманитарное знание*. Избр. статьи. Л., 1991, *Пелипенко А. А., Яковенко И. Г. Культура как система*. М., 1998), а затем на развивающую ее принципы *синергетику* — науку, изучающую *закономерности процессов развития сложных и сверхсложных систем, их самоорганизации, дезорганизации и реорганизации* (см.: работы *Г. Хакена, И. Пригожина и И. Стенгера*; русских ученых *Е. Н. Князевой и С. П. Курдюмова, В. П. Бранского, В. В. Васильковской*, автора этих строк). Уже первые опыты применения этих теорий и методологий к изучению строения, функционирования и развития культуры, привели к выводу, что культура является, во-первых, *сложно организованной, диссипативной, самоуправляющейся, рефлексивной системой* и, во-вторых, *системой саморазвивающейся, и значит, требующей синергетического осмысления*. Что же принесло это движение познанию сущности

культуры?

1. Оно позволило, во-первых, преодолеть традиционный *суммативный* взгляд на культуру, представляющий ее как совокупность самостоятельных областей деятельности, которые можно и нужно изучать разрозненно, усилиями специалистов, в надежде, что собранные в одной книге или в многотомном издании, эти очерки сложатся в целостную картину. Между тем, уже *холизм* — философское учение, название которого его основоположник Я. Сэмтс произвел от греческого “холос” — *целое* (английское *whole*) —, предвосхитившее основные идеи теории систем, исходило из того, что *“целое больше, чем совокупность составляющих его частей”*, поскольку оно образуется не только этими частями, но и отношениями между ними, то есть *структурой* целого. Следовательно, в каком бы масштабе культура ни становилась предметом изучения — как культура человечества, культура нации, культура сословия или класса, культурный облик отдельной личности, равно как то или иное ее историческое состояние — культура должна рассматриваться *в соотношении составляющих ее подсистем, сфер, деятельностных компонентов, в их взаимовлияниях и взаимоотношениях*. Если же предметом культурологического изучения является то или иное культурное явление — идеологическое, научное, художественное, техническое, коммуникативное —, оно должно рассматриваться *“крупным планом”*, абстрагировано от других, а *в контексте целостного бытия культуры, в соотносительности с другими частями этой ее живой целостности*.

2. Во-вторых, системный подход позволил преодолеть односторонность завоевавшей большое влияние в культурологии после опубликования “Заката Европы” О. Шпенглера *“теории локальных цивилизаций”*, явившейся реакцией на традиционную трактовку истории человечества и его культуры как *прямолинейный прогресс*, но оказавшейся неспособной постичь управляющую историей *диалектику инвариантного и вариантивного*. Именно эта диалектика может и должна быть выявлена на нынешнем уровне развития методологии познания сложных и сверхсложных систем. Это стало возможным благодаря тому, что *синергетика* произвела радикальный пересмотр представлений о закономерностях процессов развития, открыв возможность:

а) исследовать развитие культуры как ее *саморазвитие*, то есть как про-

цесс *внутренне детерминированный*, управляемый *имманентными данной системе движущими силами*; при этом необходимо в полной мере учитывать влияние на данный процесс его среды, и природной, и социальной, но не сводить историю культуры к пассивной реакции на происходящее вовне — в развитии общества (взгляд вульгаризированного марксизма) или в природе (идея Л. Н. Гумилева о космическом порождении “пассионарности”);

б) рассматривать развитие культуры как процесс взаимодействия присущих ей противоположных энергий — “*порядка и хаоса*”, по терминологии И. Пригодина: *порядка* — как стабилизирующей духовной силы, организующей определенные исторические состояния культуры, и *хаоса* — как *переходного состояния* от одного типа упорядоченности к другому, более сложному, необходимому для того, чтобы этот последний сформировался и обнаружил свою прогрессивность; тем самым хаос перестает трактоваться как нечто *абсолютное отрицательное*, обнаруживая свою способность порождать “новый порядок”, более совершенную гармонию.

в) исходить из того, что эти переходы осуществляются *нелинейно*, то есть в ходе параллельных поисков оптимальной траектории дальнейшего развития в ходе их конкурентного соревнования, в котором критериальное значение имеет влияние *будущего*, именуемое “*аттрактором*” — *силой притяжения настоящего к будущему*.

г) понимать, что выбор данной траектории определяется взаимодействием, с одной стороны, объективной и имперсональной логики процесса развития, а с другой, *свободных действий* отдельных личностей, умноженных на те или иные *случайности*.

Таковы возможности, предоставляемые культурологическому знанию системно-синергетической парадигмой. Однако претворение их в действительность — пока еще предварительное, эскизное — непосредственно зависит от творческого освоения данной методологии культурологической мыслью. Дело в том, что и системный подход, и синергетика сложились в ходе изучения *природных явлений и процессов* — *биологических и физических*, поэтому правомерность их применения к изучению объектов социокультурных была — а для традиционалистски мыслящих гуманитариев остается поныне — весьма и весьма про-

блематичной. Это объясняется тем, что перенесение способов познания *сравнительно простых объектов* — механических, физических, химических, биологических — на изучение явлений и процессов несравненно более сложных, *специфически-человеческих* — духовных, культурных, социальных —, оказывается *сведением сложного к простому, многомерного к одномерному, высшего к низшему, то есть* упрощением и вульгаризацией данного метода. “Подведение” общества, культуры, человека “под власть” всеобщих законов бытия неспособно принести существенного прироста информации их познанию, поскольку такой подход выявляет в сверх-природных формах бытия лишь их “нижний слой”, общий для них и для природы. Следовательно, необходимо привести системно-синергетический метод познания антропо-социо-культурных объектов в соответствии со степенью их сложности. Теория систем предоставляет для этого все возможности, так как она вводит принцип различения систем по уровню их сложности: так, в природе органические системы на порядок сложнее неорганических, животное является системой более сложной, чем растение, человек неизмеримо сложнее по своей психологии и поведению, чем животное, человеческое общество — чем стадо обезьян или стая птиц, а культура — чем формы поведения всех видов животных; совершенно очевидно, что методология человекознания и неразрывно связанной с ним культурологии должна быть сложнее методологии биологической науки, а эта последняя — сложнее методологии изучения неживой природы. Приведу два примера, иллюстрирующих данный тезис.

Системный подход, сложившийся в био-физиологических исследованиях (Л. фон Берталанфи на Западе, П. К. Анохин и опиравшаяся на данные биологии группа философов в России), ограничивал исследование живых систем *структурным и функциональным* аспектами их анализа, поскольку и организм, и поведение животного, и структура популяции могут успешно изучаться при их *синхроническом* рассмотрении, *в отвлечении от диахронии*; это приводило к тому, что первоначальной формой системного подхода стал *структурализм* и что широкое распространение получил понятийный биом “системно-структурный”, а П. К. Анохин, установивший зависимость структуры от функции, назвал свою концепцию “теорией функциональной системы”; таким образом, в об-

оих вариантах методологической программы системных исследований *отсутствовал исторический аспект анализа* (что вызвало, кстати говоря, резко отрицательное отношение к ней советского философского официоза, объявившего системный подход “враждебным диалектике”). В методологическом предисловии к моей книге “Человеческая деятельность” (М., 1974) было, однако, показано, что если применение системного подхода в естествознании и математических науках, в кибернетике и теории информации позволяет отвлечься от процессуального, эволюционно-революционного развития данной системы, от диахронии, от истории, то обращение к показанию систем антропо-социо-культурных сделать этого не позволяет, ибо *само их бытие есть история*, и потому историческая плоскость исследования должна быть *органически введена в методологическую программу изучения данного класса систем*. Этот вывод был подтвержден двадцать лет спустя в моей монографии “Философия культуры” и практически реализован в книгах “Град Петров в истории русской культуры” (СПб., 1996) и “Се человек” (СПб., 1999).

Другой пример. В процессах самоорганизации, протекающих в термодинамических системах, синергетика обнаружила недооценивавшуюся прежде наукой *роль случайности*, особенно значительную в переходных состояниях хаоса, в условиях *бифуркации* и, тем более, *полифуркации* (термин, предложенный С. П. Курдюмовым), то есть при открывающихся перед системой разных путях ее возможного дальнейшего развития. История культуры подтверждает действие этой закономерности — каждый мог бы привести немало примеров того, какое влияние оказывает случай на перспективы движения культуры — напому хотя бы приведенный Вольтером не без юмора пример с носом Клеопатры, изящная форма которого предопределила ход европейской истории; пример этот имеет вполне рациональный смысл — с таким же правом можно утверждать, что не перебеги заяц дорогу суеверному А. Пушкину, ехавшему в Петербург накануне декабрьского восстания, но вернувшемуся в Михайловское, тем самым избежав постигшего участников восстания жестокого наказания, развитие нашей литературы, искусства, культуры было бы во многом иным... В конечном счете, и рождение, и смерть великого деятеля культуры в определенном смысле всегда есть “игра” случая... Понятно и то, что, согласно выводам синергетики, в ста-

бильных условиях, при господстве “порядка”, наиболее последовательно проявляющегося в традиционных обществах и в традиционных культурах — скажем, в России до XVIII века, а в Корее до XX-го века —, влияние случайности на исторический процесс минимизируется, поскольку власть традиции “микширует” все отклонения, которые несет с собой случай, а в переходных состояниях, в условиях воцаряющегося в культуре хаоса, случай, если можно так выразиться, “вырывается на свободу” и может оказать решающее влияние на ход развития культуры.

Но к этому нужно добавить значение действия в истории культуры другого фактора, природе неизвестного — *свободы воли действующих лиц*. В этой связи считаю необходимым отметить неправомерность отождествления “случай” и “свободы” как факторов развития, ибо в жизни природы *нет фактора свободы* (употребляемое физиками понятие “свобода воли электрона” есть не что иное как метафора, которую нельзя понимать буквально, так же, например, как смысл слова “пение” в выражении “пение птиц”), а в жизни человека и, соответственно, в развитии культуры действуют *оба фактора*; а существенное различие между ними состоит в том, что “случайность” есть определенная форма *объективного стечения обстоятельств*, подобно встрече Пушкина и зайца, а “свобода” — *выбор субъектом своего поведения*, в данном примере — решение поэта вернуться в свое имение. Соответственно в изучении развития культуры далеко не равнозначны учет влиявших на этот процесс случайностей и выявление свободы принимавшихся ее творцами решений.

Это значит, что освещавшаяся в свое время Г. В. Плехановым проблема роли личности в истории не может быть решена абстрактно, без учета *различий в силе творческого потенциала*, которым обладает человек в определенных социальных и культурных условиях, и *мере свободы*, которую предоставляет ему общество; если случайности как некая бытийная реальность, сопутствуют жизни человечества на протяжении всей ее истории, то свобода становится реальной силой социокультурного развития *только после выхода общества и культуры из состояния традиционности*. И более того, необходимо иметь в виду, что роль свободы личности *неодинакова в разных сферах культуры* — наиболее значительна в художественном творчестве, наименее действенна в ма-

териальной культуре, а все другие сферы деятельности располагаются между этими полюсами своего рода спектром, ибо в каждом виде деятельности — религиозном, политическом, научном, игровом, речевом и т.п. —, в общественной и в частной жизни есть *своя мера свободы*, а значит и ее влияния на ход развития культуры нации, региона, всего человечества.

Уже отсюда можно заключить, что если синергетический подход к изучению культуры сводится к иллюстрированию на этом материале тех закономерностей, которые выведены из анализа процессов самоорганизации более простых, природных систем, то никакого приращения культурологического знания это не приносит — все ограничивается простым переименованием в специфические термины данной науки того, что уже известно о жизни культуры и ее развитии. Это особенно отчетливо видно в тех случаях, когда к описанию истории культуры применяют *циклически-волновую схему* — варианты подобного описания истории искусства и культуры многократно использовались и задолго до рождения синергетики, но они не удовлетворяли ученых из-за очевидного упрощения бесконечно более сложного процесса духовного развития человечества, превращавшегося в своего рода маятник, качающийся из стороны в сторону (в прошлом веке появилось даже специальное социально-психологическое понятие “начало антитезы” для объяснения подобного “качания” человеческой деятельности). Конечно, история культуры знает разного масштаба волновые колебания и циклические хроноструктуры, однако, будучи на несколько порядков более сложным процессом, чем все, протекающие в природе, и даже чем процессы экономические в самих социальных системах — а на них нередко ссылаются культурологи, которые рассматривают кондратьевскую теорию волнового развития экономики как некое предвестье синергетической теории, доказывающее *ее всеобщий характер*, а значит применимость в социокультурной сфере; однако, не в том, чтобы обнаруживать наличие в сложном простого — оно всегда составляет *основу сложного, но лишь основу!* —, а в том, чтобы выявлять *отличие сложного от простого*, понимая, что это отличие является не чисто количественным, а *качественным*: например, отличие целостного человеческого бытия от его биологического основания, присутствующего в этой целостности в “снятом” виде, что можно увидеть во всех конкретных

проявлениях данного отношения целого и части, хотя бы служащей основанием целого; таковы отличия труда от простого преобразования природного вещества, доступного и животным (о чем прекрасно писал К. Маркс в "Капитале", характеризуя труд как единство идеального и материального, сознательного целенаправленного и физического действия); таковы отличия социального управления от властных отношений в стаде животных, при том, что инстинкт подчинения, унаследованный от них людьми, позволяет называть одним и тем же словом "вождь" зверя и человека; таковы отличия звуковой речи от ее материального субстрата — акустической сигнализации, используемой и животными; таковы отличия материнской любви от биологического инстинкта, унаследованного человеком от его животных предков и сохраняющегося в ней как ее физиологическая основа, и аналогичное по структуре отличие половой любви от присутствующего в ней сексуального влечения; таковы отличия эстетического чувства от его элементарной основы — испытываемого зрением и слухом удовольствия, и т.д., и т.п.

3. Соотношение гносеологического и аксиологического потенциалов культурознания.

Методологические принципы изучения культуры включают еще одну важную проблему, впервые нащупанную герменевтикой и целенаправленно обсуждавшуюся В. Дильтеем — *неотрывность познания культурных явлений от ценностного к ним отношения* (см.: Каган М.С. Философская теория ценности. СПб., 1997).

Действительно, поскольку человеческое бытие во всех его конкретных проявлениях непосредственно затрагивает интересы людей, оно вызывает к себе определенное отношение, осознанное или неосознаваемое, которое и кажется имманентным гуманитарному знанию. Кажется, — потому что это относится только к тем познавательным ситуациям, в которых предметом познания является индивидуальное бытие — они-то и дали основание В. Виндельбанду и Г. Риккерт, как мы помним, считать метод познания наук о культуре "*индивидуализирующим*", в отличие от "*генерализирующего*" метода наук о природе.

Дело, однако, в том, что познание культурных явлений, как и культуры в целом, теоретическое, и историческое, не ограничивает себя изучением наличного бытия культуры в его конкретной единичности — как это делал, например, в древности летописец, а в наше время журналист; культурологическое знание научилось исторически — сначала в философском умозрении Платона и Аристотеля, затем в отпочковывавшихся от философии теоретических науках типа психологии, социологии, лингвистики, а также в теоретических разделах исторической науки, искусствознания, этнографии, выходить за пределы эмпирии наличного социокультурного бытия ради проникновения *в его сущностные качества, связи и отношения, в закономерности жизни человека, общества, функционирования и развития культуры*, не говоря уже о изучении экономических процессов. Выявление общего, инвариантного для более или менее широкой группы явлений, закономерного, а значит, выходящего из “поля аксиологического притяжения” в поле действия объективных законов, свойственно изучению всех сфер культуры — приведу особенно показательный пример, поскольку он характеризует ту культурологическую науку, которая имеет дело с областью творчества, наиболее широко и последовательно выражающей ценностное отношение личности к реальности бытия — с *искусством*: речь идет о ставшем классическим в искусствознании сочинения Г. Вельфлина “Основные понятия истории искусства”, методологическую основу которой автор определил как “*историю искусства без имен*”, что означает — *и без оценок*, ибо он действительно отвлекся от эстетической, художественной, нравственной, религиозной ценности каждого исследуемого произведения ради постижения *объективно-общего* — противоположных структур ренессансного и барочного произведений архитектуры, живописи, скульптуры.

Примеры такого рода можно было бы привести из всех отраслей культурологического знания, ибо подобные *безоценочные исследования* отвечают глубинным потребностям всякой науки — познавать *объективные закономерности бытия человека в мире, воплощением которых и является культура*. Вместе с тем, роль, которую играет в культуре ценностное отношение человека к миру и к самому себе, не менее непреложно требует от культурологического знания постижения всего спектра ценностей, и оно достигает этой цели, воссо-

здавая наличное бытие в том виде, который М. Хайдеггер называл *Dasein*, то есть в неотрывности конкретного бытия от воспринимающего и оценивающего его субъекта. Нельзя, однако, не видеть, что удельный вес аксиологического потенциала в разных культурологических дисциплинах весьма и весьма различен, в зависимости от *меры соотношения конкретного и абстрактного, эмпирического и теоретического* в каждой из них; эти различия могут быть представлены шкалой диапазона, на одном краю которого ценностное отношение к предмету познания минимизировано до возможного предела — скажем, в экономической теории, которая должна основываться на объективных данных, представляемых статистикой и исключающих какую-либо идеологическую предвзятость — в той мере, разумеется, в какой экономист хочет быть ученым, а не лицом, обслуживающим ту или иную политическую партию —, а на другом краю этого диапазона познание сплетено прямыми и обратными связями с чисто идеологической интерпретацией осмысляемого предмета — например, в переплетенности научной политологии с партийно-политической идеологией; другой пример — дистанция между теоретической лингвистикой, изучающей законы строения, функционирования и развития языка в полном отвлечении от ценностного к нему отношения и их синтезировании в литературоведении, подобном тому, какой был осуществлен в “Исторической поэтике” А. Веселовского, в “Морфологии сказки” В. Проппа, в исследовании автора этих строк “Музыка в мире искусств”.

При этом оказывается, что наряду с этими двумя формами *теоретического* освоения культуры — научным и идеологически-публицистическим —, существует и третий способ ее постижения — *художественно-образный*. Он существует и в “чистом” виде — например, в виде тех “романов культуры” — “Доктор Фаустус” Т. Манна, “Игра в бисер” Г. Гессе и ряд других, занявших видное место в литературе XX века — явление, глубоко исследованное В. Днепровым — и в виде “включенном” — как компонент содержания романа, поэмы, пьесы, фильма — например, “Жизнь Клима Самгина” М. Горького или “Мастера и Маргариты” М. Булгакова, фильмов А. Куросава “Ресемон” или Ф. Феллини “Восемь с половиной”.

Особенность художественного познания культуры определяется его *образ-*

ной структурой, которая закрепляет взаимное отождествление тех способов освоения человеком действительности, во всех других видах деятельности специализированно-разъединенных и лишь способных так или иначе взаимодействовать, в искусстве же нераздельно сливающихся в *некий новый культурный "текст"*, именуемый *"художественной реальностью"* в силу его изоморфности подлинной реальности. Тем самым искусство становится способом познания культуры, наряду с теоретическим культурологическим дискурсом, не дублируя на этом пути ни науку, ни идеологию, и не иллюстрируя их, а добывая и предоставляя людям особые *ценностные знания* о современной им и ушедших в небытие прошлого культурах.

Что же, в таком случае, представляет собой эта "особость" плодов художественного познания культуры?

4. Функции искусства и философии в культуре

Ответ на этот вопрос нам вновь помогают найти теория систем и синергетика. До сих пор он либо вообще не ставился и теоретики ограничивались констатацией очевидного и неоспоримого — принадлежности к культуре и философии, и искусства, либо определяли его и ее место в культуре, так сказать, "на глазок", по интуитивному ощущению, без какого-либо обоснования и соотнесения обоих "мест", поскольку как правило философы, эстетики, культурологи соотносили искусство не с философией, а с мифологией, или с наукой, или с игрой, или с нравственностью, или с языком, а философию — с наукой или с религией. Подобные сопоставления и противопоставления открывали те или иные реальные культурные свойства и функции философии и искусства, но сам эмпирический способ анализа обрекал его на частное решение проблемы, произвольное и случайное.

Иным путем движется в данном случае — как и во всех других, разумеется — системное мышление. Двигаясь по нему, русский кибернетик Д. Поспелов в свое время показал, что каждая функциональная и развивающаяся система должна иметь два необходимых ей и дополняющих друг друга "механизма" — один, предоставляющий ей информацию о том, что происходит *вовне*, в среде,

с которой она связана своей деятельностью, обменом вещества, энергии и информации, и другой, способный предоставлять системе информацию о том, что происходит *внутри нее*, о ее меняющихся состояниях. Выразительным примером может служить то самонаблюдение обыденного нашего сознания, подтверждаемое научными исследованиями психологов, что в нашей психике способности *познания мира* симметрично соответствует способность *самопознания*, способности *оценивать происходящее в среде* — способность *самооценки*, способности *преобразовывать реальность* — способность *самоизменения, самопреобразования, самовоспитания*, способности *общения* с другими людьми, с явлениями природы, с образами искусства — способность *самообщения*, причем это “само” выступает на двух уровнях, эмоциональном и рациональном — как *самочувствие и самопонимание*; обобщающими понятиями являются приобретенные уже категориальный статус понятийная пара “*сознание/самосознание*”.

Именно эту категориальную пару академик Д. Поспелов использовал как де-метафоризируемую метафору в системном представлении кибернетических систем; естественно, что она применима и для характеристики культуры, что не трудно проверить ее анализом. А он показывает, что успешное функционирование и развитие культуры, действительно, обеспечивается, с одной стороны, той информацией о ее социальной и природной среде, которую приносит ей философия — оттого если не синонимом, то сущностным ее определением является термин “*мировоззрение*”, то есть понимание *мира во всей его полноте и целостности*, а с другой, самоощущением и самопониманием культуры, включающими ее самопознание, самооценивание, интенцию самопреобразования и самообщения — говоря одним словом, работу ее *самосознания*.

Вопреки распространенному в философской среде представлению, будто само-сознанием культуры является философия, таковым следует считать искусство. Основания для этого вывода содержатся в *неразрывности* в искусстве — точнее, *тождественности* — познания и оценивания мира, его воссоздания и радикального преображения, короче — *объектно-субъектного и субъектно-субъектного отношений*, что означает: искусство рассказывает нам не о мире в его “в-себе-и-для-себя-бытии”, но о мире, *субъективно преломленном*, то есть о культуре: так, пейзажи К. Лоррена, Я. Рейслаля, Дж. Уистлера, К. Моне, В.

Ван Гога, И. Левитана, Ци Байши отличаются друг от друга именно потому, что воссоздают не природу саму по себе, а *природу, ставшую культурой*, ибо творческий акт каждого истинного художника и является чудодейственным *превращением природного факта в феномен культуры*.

Правда, реальный историко-культурный процесс являет нашему взору немало примеров своего рода "обмена функциями" между этими формами духовной деятельности — образование "превращенных форм" философии, когда она хочет говорить языком искусства, и искусства, когда оно стремится решать философские проблемы, но это говорит лишь о том, что культура не знает жестких, непроходимых границ между различными ее сферами, а так же о *кризисных, переходных ситуациях* в истории культуры, когда в наступающем хаосе она пытается вырваться за пределы традиционных форм своего бытия и идет новые ментальные структуры, в большей степени соответствующие неведомой искомой форме духовности: так было в эпоху Романтизма, в эпоху Модернизма, такова современная постмодернистская ситуация. Но эти "флуктуации" не могут отменить тот функциональный инвариант соотношения философии и искусства, который ведет историка культуры к изучению ее художественных "автопортретов" на всех этапах этой истории, когда они становятся едва ли не *главным источником для выявления своеобразия каждого исторического типа культуры*, и к изучению истории философии как *источника знаний о развивающемся в этой истории миропонимании и лежащей в его основе познавательной парадигме*.

Таким образом, положение философии и искусства в культуре двойственно: они находятся *внутри культуры*, представляя собой *ее подсистемы*, и в то же время делают ее *своего предметом рассмотрения*, но философия делает это с позиции "внеаходимости", говоря известным понятием М. Бахтина, то есть глядя на культуру так же, как на природу, на общество и на человека, соотносимые *в общем контексте бытия и в целостной системе мировоззрения*, а искусство решает аналогичную задачу, *не выходя за пределы культуры*, ощущая себя *ее голосом*, выразителем *ее духовного содержания*. Потому их отношения к науке резко различны: философия *опирается на науку* с тех пор, как она вырвалась из плена религии и сбросила с себя теологические оковы, ис-

кусство же находится с наукой *в отношениях дополнительности*, в боровском смысле этого понятия, то есть осваивают действительность способами, не только противоположными — *абстрактно-логическим и художественно-образным* —, но и альтернативными. Хотя в культуре, в отличие от микромира природы, эта альтернативность преодолевается постоянными опытами синтезирования науки и искусства — от поэм Лукреция и Ломоносова до современной научной фантастики, научно-популярного кинематографа и “научно-художественного” жанра в литературе, синтезы эти остаются весьма относительными, ибо здесь происходит всего лишь некое “*скрещенне*” теоретической абстракции и эмоциональной образности, а не рождение самостоятельного и оригинального культурного текста.

* * *

Остается заключить, что уровень познания культуры в ее содержании, строении, функционировании и развитии является показателем общего уровня культуры, достигнутого человечеством — потому-то здесь и используется *весь спектр средств*, доступных человечеству для решения этой задачи — научных, философских, художественных. Ибо познание культуры есть *прямой путь к познанию человека* — потому что она есть не что иное, как *его опредмеченное инобытие*, в жизни каждой индивида превращающегося в *конкретный способ его бытия*. Между тем, человек — это самый сложный и, несомненно, самый важный предмет собственного интереса с тех пор, как дельфийский оракул призвал его: “Познай самого себя!”. Человеку пришлось выдержать непростую конкуренцию с другими предметами познания — с богами, с природой, с обществом, но в преддверии наступающего третьего тысячелетия очевидной становится его победа в этом соревновании.

Annotation

Kultur als Objekt der wissenschaftlicher Untersuchung, der Philosophischer Auffassung und des künstlerischen Selbstbewusstseins

M. S. Kagan

Dieser Aufsatz ist dem Problem des Erkenntnis der Kultur gewidmet. Drei Erkenntnisinstellungen sind hier zu unterscheiden: die Konkretwissenschaftliche, die philosophische und die künstlerische. Die erste realisiert sich in der theoretischer und historischer Analyse von verschiedenen konkreten Kulturarten und Kulturformen — z.B. Dichtung, Malerei, Musik, verschiedene Wissenschaften, Sprache u.s.w.; die zweite — Kulturphilosophie — ist eine "angewandte Philosophie", das heisst eine Art von Erkenntnis der Kultur vom Standpunkt der Philosophie, von welchem sie untersucht die Kultur in ihrer Ganzheit — ihr Gehalt, ihre Gestalt, ihre Funktionen und Gesetze ihrer Entwicklung. Die Philosophie macht es herangehend zu der Kultur "von aussen", sie als eine Form vom Sein ansiehend und in ihren Verhältnissen mit Natur, mit Gesellschaft und mit dem Mensch, waerend die Kunst sihet die Kultur an "von innen", wie ihr Selbstbewusstsein.

In der Gesamtheit und Verhältnissen von diese drei Arten vom Kultur-erkenntnis bekommt die Menschheit eine adequate Vorstellung von der Kultur.