Международный университет природы, общества и человека «Дубна».

Кафедра социологии и гуманитарных наук

Реферат по культурологии на тему:

Научная и художественная картины мира.

Выполнила студентка II курса группы 114 Супова И. В.

Проверила Мельникова Н. Е.

Дубна, 2002

**Содержание**

Введение 3

Взаимодействие научной картины мира и опыта 3

*Картина мира и опытные факты на этапе становления научной дисциплины* 3

*Научная картина мира как регулятор эмпирического поиска в развитой науке* 4

*Учение о ноосфере В. И. Вернадского* 5

*Кризис традиционной научно − инженерной картины мира* 7

Художественная картина мира как культурологическая проблема 7

*Происходит ли в случае смены ценностных систем кардинальное обновление картин мира?* 10

*Куда исчезают элементы предшествующей картины мира, когда возникает новая?* 15

Заключение 18

Список используемой литературы 20

# **Введение**

Подход к научному исследованию как к исторически развивающемуся процессу означает, что сама структура научного знания и процедуры его формирования должны рассматриваться как исторически изменяющиеся. Но тогда необходимо проследить, опираясь на уже введенные представления о структуре науки, как в ходе ее эволюции возникают все новые связи и отношения между ее компонентами, связи, которые меняют стратегию научного поиска. Представляется целесообразным выделить следующие основные ситуации, характеризующие процесс развития научных знаний: взаимодействие картины мира и опытных фактов, формирование первичных теоретических схем и законов, становление развитой теории (в классическом и современном вариантах).

# **Взаимодействие научной картины мира и опыта**

## ***Картина мира и опытные факты на этапе становления научной дисциплины***

Рассмотрим, как взаимодействует картина мира и эмпирические факты на этапе зарождения научной дисциплины, которая вначале проходит стадию накопления эмпирического материала об исследуемых объектах. В этих условиях эмпирическое исследование целенаправлено сложившимися идеалами науки и формирующейся специальной научной картиной мира (картиной исследуемой реальности). Последняя образует тот специфический слой теоретических представлений, который обеспечивает постановку задач эмпирического исследования, видение ситуаций наблюдения и эксперимента и интерпретацию их результатов.

Специальные картины мира как особая форма теоретических знаний являются продуктом длительного исторического развития науки. Они возникли в качестве относительно самостоятельных фрагментов общенаучной картины мира на этапе формирования дисциплинарно организованной науки. Но на ранних стадиях развития, в эпоху становления естествознания, такой организации науки еще не было. В 80 – х годах, когда интенсивно обсуждался вопрос о статусе специальных картин мира, были высказаны три точки зрения: специальных картин мира не существует и их не следует выделять в качестве особых форм теоретичнского знания; специальные картины мира являются ярко выраженными автономными образованиями; их автономия крайне относительна, поскольку они выступают фрагментами общенаучной картины мира. Однако, в истории науки могут найти подтверждения все три точки зрения, только они относятся к разным ее стадиям: додисциплинарной науке XVII века, дисциплинарно организованной науке XIX – первой половины XX в., современной науке с ее усиливающимися междисциплинарными связями.

Первой из наук, которая сформировала целостную картину мира, опирающуюся на результаты экспериментальных исследований, была физика. В своих зародышевых формах возникающая физическая картина мира содержала множество натурфилософских наслоений. Но даже в этой форме она целенаправляла процесс эмпирического исследования и накопление новых фактов.

В качестве характерного примера такого взаимодействия картины мира и опыта в эпоху становления естествознания можно указать на эксперименты В. Гильберта, в которых исследовались особенности электричества и магнетизма.

Целенаправляя наблюдения и эксперименты, картина мира всегда испытывает их обратное воздействие.

Полученные из наблюдения факты могут не только видоизменять сложившуюся картину мира, но и привести к противоречиям в ней и потребовать ее перестройки. Лишь пройдя длительный этап развития, картина мира очищается от натурфилософских наслоений и превращается в специальную картину мира, конструкторы которой вводятся по признакам, имеющим опытное обоснование.

В истории науки первой осуществила такую эволюцию физика. В конце XVI – первой половины XVII в. она перестроила натурфилософскую схему мира, господствовавшую в физике Средневековья, и создала научную картину физической реальности – механическую картину мира. В ее становлении решающую роль сыграли новые мировоззренчекие идеи и новые идеалы познавательной деятельности, сложившиеся в культуре эпохи Возрождения и начала Нового времени. Осмысленные в философии, они предстали в форме принципов, которые обеспечили новое видение накопленных предшествующим познанием и практикой фактов об исследуемых в физике процессах и позволили создать новую систему представлений об этих процессах. Важнейшую роль в построении механической картины мира сыграли: принцип материального единства мира, исклющающий схоластическое разделение на земной и небесный мир, принцип причинности и закономерности природных процессов, принципы экспериментального обоснования знания и установка на соединение экспериментального исследования природы с описанием ее законов на языке математики.

Обеспечив построение механической картины мира, эти принципы превратились в ее философское обоснование.

## ***Научная картина мира как регулятор эмпирического поиска в развитой науке***

После возникновения механической картины мира процесс формирования специальных картин мира протекает уже в новых условиях. Специальные картины мира, возникавшие в других областях естествознания. Испытывали воздействие физической картины мира как лидера естествознания и оказывали на физику активное обратное воздействие. В самой же физике построение каждой новой картины мира происходило не путем выдвижения натурфилософских схем с их последующей адаптацией к опыту, а путем преобразования уже сложившихся физических картин мира, конструкторы которых активно использовались в последующем теоретическом синтезе.

Ситуация взаимодействия картины мира и эмпирического материала, характерная для ранних стадий формирования научной дисциплины, воспроизводится и на более поздних этапах научного познания. Даже тогда, когда наука сформировала слой конкретных теорий, эксперимент и наблюдение способны обнаружить объекты, не объясняемые в рамках существующих теоретических представлений. Тогда новые объекты изучаются эмпирическими средствами, и картина мира начинает регулировать процесс такого исследования, испытывая обратное воздействие его результатов.

Таким образом, первичная ситуация, характеризующая взаимодействие картины мира с наблюдениями и экспериментами, не отмирает с возникновением в науке конкретных теорий, а сохраняет свои основные характеристики как особый случай развития знания в условиях, для которых еще не создано адекватной теории.

## ***Учение о ноосфере В. И. Вернадского***

Культурология будущего связана с идеей общности цивилизации, единства человечества, совершенствованием нравственности, с надеждой на те времена, когда последняя станет влиять на социально – экономические и политические процессы.

Единство человечества, вселенскость его понимания, по Вернадскому, создаются только научной мыслью: «Она по существу едина и одинакова для всех времен, социальных сред и государственных образований»; «Научная мысль и та же научная методика, единые для всех, сейчас охватили все человечество, распространились по всей биосфере, превращают ее в ноосферу».

Вернадский начал говорить о человечестве как об основной геологообразующей силе планеты и впервые высказал мысль о том, что наступит время. Когда человечеству, для того чтобы сохранить себя на планете, придется взятьна себя ответственностьт за судьбу не только общества, но и биосферы в целом: ее развитие будет определяться деятльностью человека.

В. Вернадский писал с сожалением о времени, когда на место веры в единство человечества выступают «преходящие социальные, государственные представления… Появляется новая по существу социальная форма жизни, резко – неблагоприятно – отражающаяся, даже идеологически, на свободе научного искания».

Размышления о будущем человечества привели Вернадского к мысли о том, что всякая философия, построенная на неизменных истинах, не может соответствовать действительности. Будущее покажет, что Homo sapiens не есть завершение создания, что он не является обладателем совершенного мыслительного аппарата. Он служит промежуточным звеном в длинной цепи существ, которые имеют прошлое и, несомненно, будут иметь будущее. Его предки имели менее совершенный мыслительный аппарат, его потомки будут иметь более совершенный мыслительный аппарат, чем он имеет.

 Вернадский придавал большое значение именно научной мысли, поскольку именно она оказалась силой, создающей единство, вселенскость человечества, выявилась как геологическая сила. Научную мысль он считал явлением космическим – «планетным».

Человек как всякое живое природное тело неразрывно связан с определенной геологической оболочкой нашей планеты – биосферой, строение которой определяется ее организованностью. По Вернадскому, «вещество состоит из семи глубоко разнообразных частей, геологически не случайных»:

* Живое вещество
* Биогенное вещество
* Косное вещество
* Биокосное вещество
* Радиоактивное вещество
* Рассеянные атомы
* Вещество космического происхождения.

Земная оболочка, биосфера, имеет резко обособленные размеры. Биосфера обусловлена существованием в ней живого вещества – им заселена. Живое вещество биосферы – совокупность живых организмов, в ней живущих.

Между косной безжизненной частью (косными природными телами) и живыми организмами идет непрерывный материальный и энергетический обмен.

Организованность биосферы − организованность живого вещества − есть равновесие. Причем живое вещество по объему и весу − незначительная часть биосферы. Косное, неживое вещество резко преобладает. Но геологически живое вещество − самая большая сила биосферы, оно создает биосферу и изменяет ее, развивая огромную свободную энергию.

Благодаря эволюции живого возникла новая геологическая сила −«научная мысль социального человечества». «В последние тысячелетия наблюдается интенсивный рост влияния одного вида живого вещества − цивилизованного человечества − на изменение биосферы: под влиянием человеческой мысли и человеческого труда биосфера переходит в новое состояние − в ноосферу».

Человек, по Вернадскому, не случайное явление, а неизбежное проявление длящегося миллиарды лет природного процесса. Поэтому рассуждения о приближении варварства, гибели цивилизации, самоистреблении человечества он считал несерьзными и ненаучными. «Научное знание, проявляющееся как геологическая сила, создающая ноосферу, не может приводить к результатам, противоречащим тому геологическому процессу, созданием которого она является».

«Геологический эволюционный процесс отвечает биологическому единству и равенству всех людей». Это − закон природы и против него нельзя идти безнаказанно.

Задача творящих ноосферу, по Вернадскому: 1) в свободном поиске истины, 2) в высказывании ее без оглядок на общественное мнение, без лицемерия и фарисейства. «Необходимо формирование понимания того, как должна быть устроена жизнь человека, того, к каким последствиям и из каких принципов исходят предлагаемые или совершаемые меры по отношению к человеку». Это и цель культурного знания.

## ***Кризис традиционной научно − инженерной картины мира***

Картина мира представляет собой образ той действительности, из которой исходит специалист. В традиционной научно − инженерной картине мира считается, что и инженерная деятельность и технология не влияют на природу, из законов которой инженер и технолог исходят. Что техника не влияет на человека, поскольку служит ему средством. Что потребности естественно растут, расширяются и всегда могут быть удовлетворены научно − инженерным или технологическим путем.

Становление инженерной деятельности, реальности и научно − инженерной картины мира не было бы столь успешным, если бы инженерная деятельность и технология не оказались столь эффективными. Эффективность инженерной деятельности и позднее технологии проявились как при создании отдельных инженерных изделий, так и более сложных систем.

Другой важный фактор − формирование начиная со второй половины XIX в., сферы и идеологии массового потребления, причем удовлетворение потребностей человека в этой сфере мыслиться и практически осуществляется техническим, индустриальным способами. Любую проблему современный человек и общество стремятся решить техническим путем. Третий фактор − социализация, ориентированная на подобное мироощущение.

В рамках традиционной научно − инженерной картины мира обычный инженер понимает назначение своей деятельности прежде всего как разработку технического изделия (системы), основанного на использовании определенного природного процесса. Технологическое изделие или система − конечный продукт и технологии. Последствия, возникающие при разработке подобных изделий и систем, инженера не интересуют, главным образом потому, что он понимает природу именно как необходимое условие для технических изделий. Но вызванные научно − техническим прогрессом изменения окружающей среды, человеческой деятельности и условий существования человека принимают глобальный характер. Эти изменения распространяются почти мгновенно, захватывают все основные сферы жизнедеятельности человека, начинают определять его потребности. Возникает порочный круг: техника и технология порождают потребности человека и общества, новая техника делает актуальным новые потребности и т. д. В результате сегодня мы вынуждены признать, что инженерная деятельность и техника существенно влияют на природу и человека, меняют их. Вплоть до XX столетия все основные влияния и воздействия, который создавала техника и которые становились все более обширными и значимыми, не связывались с понятием техники.

# **Художественная картина мира как культурологическая проблема**

Стремясь выявить разнообразие пространственных построений в истории живописи, Раушенбах подверг аналитическому осмыслению сложившуюся в новое время систему представлений, а соответственно и принцип линейной перспективы, по отношению к которому предшествующие построения казались несовершенными. По утверждению Раушенбаха, возникший в эпоху ренессанса принцип построения не является самым совершенным, он такой же условный, как и остальные существующие в истории искусства построения. По сути дела речь идет о выходе за пределы «европоцентристской» ориентации в истории искусства. Эта используемая Раушенбахом логика нуждается в последующей культурологической разработке, что составит новую эпоху в актуализировавшейся теории искусства.

Его анализ пространственных построений в живописи Древнего Египта, византийского и древнерусского изобразительного искусства, в миниатюрах Индии и Ирана, у художников эпохи Ренессанса дает основу для понимания формирования, утверждения и смены художественной картины мира в разных культурах. Для времени, в котором работал Раушенбах, это было значительным открытием, ведь в теории искусства по − прежнему продолжали исходит из идеи прогресса, а пиком такого прогресса представлялось построение пространства, возникшее у мастеров эпохи Ренессанса. С другой стороны, идея Раушенбаха была подготовлена экспериментами в пластических искусствах новейшего времени. Не случайно интерес к пространственным построениям в древнерусской живописи у исследователя, с одной стороны соотносится с геометрическим стилем неолита, а с другой − с принципом обратной перспективы, имеющей место не только в средневековом искусстве, но и в искусстве XX в.

Это понятие широко употребляется в разных направлениях искусствознания, философии, социальной психологии, исторической психологии, теории и истории культуры и т. д.. В последние десятилетия были попытки этим понятием воспользоваться в психологических исследованиях искусства, а в самое последнее время − в исторических исследованиях.

В нашем столетии теория искусства существовала в формах преимущественно самосознания разных направлений, будь то символизм, экспрессионизм, футуризм, конструктивизм, эксцентризм, сюрреализм и т. д. Поэтому универсальные вопросы теории искусства, как, впрочем, и его истории, ставились исключительно под углом зрения интересов художественного направления. В этом отношении показателен опыт символизма. Объясняя эстетическую платформу одного из направлений или какие − то частные проявления искусства XX в. в целом, маргинальные теории не справлялись с осмыслением художественного процесса XX в. в его универсальных связях. Более того, сегодня очевидно, что маргинальные теории сами требуют объяснения. Эти особенности функционирования теории искусства XX в. привели к ее растворению в искусствознании как некоем аморфном образовании.

В истории XX в. происходит распад одной культурной системы, возникновение которой произошло еще в эпоху Возрождения, и зарождение принципиально новой культуры, которая будет находится в стадии становления еще и в будущем веке.

В искусстве XX в. единственно возможный и целостной картины мира зафиксировать невозможно, что не означает, что ее вообще не существует.

Актуальность изучения картины мира связана с пониманием не только настоящего и будущего, но ипрошлого в развитии художественной культуры, когда искусство не обладало крайней автономизацией, которую оно в нашем столетии демонстрирует. Очевидно, что многие художественные явления не только нашего, но особенно предшествующих столетий связаны с другими сферами культуры, например с религией или мифом. Если столь значимым для теории искусства XX в. явилось отношение художественной практики к идеологии, то для предшествующих веков важна ее связь с мифом и религией. Этот вопрос становиться актуальным и для сегодняшней ситуации в России, когда многие художники, предавая идеологию остракизму, непосредственно обращаются к религиозной традиции.

Одна из самых серьезных причин необходимости осмыслить взаимодействие художественного и мифологического сознания и его воздействие на строение художественной картины мира. Важно понять не только нарастающий на протяжении всего нашего столетия интерес к мифу, что продолжает быть в центре внимания исследователей, но и падение интереса к нему в истории искусства, о чем, например, свидетельствуют многие проявления живописи XVII в., что в поледнее время тоже становится предметом внимания.

Необходимость в осмыслении мифологических, архетипических и игровых аспектов искусства XX в. обсуждение художественной картины мира выводит из границ искусствознания, соотнося его смежными системами рефлексии. Становление художественной картины мира повторяет логику возникновения и утверждения в культуре новой ценностной системы. Это не означает, что картина мира соотносится лишь с реальностью настоящего, обрывая связь с предшествующими состояниями искусства.

Связь теории искусства с теорией культуры не является временным увлечением. Именно она позволяет понять истоки и причины возникновения в истории искусства новых художественных картин мира. Они связаны с рождением, развитием и «закатом» культур. Если для осмысления других вопросов искусства обращение теории искусства к культурологии не обязательно, то в данном случае теоретику искусства без культурологических знаний не обойтись.

Соотнесенность художественной картины мира с культурой, а теория искусства с культурологией вопроса об альтернативности в развитии художественных картин мира не снимает, а наоборот, повышает, более того, позволяет в нем разобраться. Правда здесь возникает новый уровень теоретической рефлексии, связанный с отношениями между искусством и ментальностью. Выведение искусства за границыидеологическог сознания требует выявления соотнесенности искусства с менталитетом русской православной цивилизации, а следовательно, и разработки вопросов, связанных с исторической психологией. Если от идеологии, имевшей место многие десятилетия в России, искусство отделить можно, то от менталитета невозможно. Между тем менталитет и идеология также находятся в определенных отношениях.

Ментальность того или иного народа предполагает бессознательное функционирование нередко состовляющих основу художественных замыслов архетипов. Трудность анализа заключается не только в выявлениисвязей отечественного искусства с ментальностью, но и в исследовании в развитии искусства драматической ситуации, связанной с альтернативностью, о чем свидетельствует отечественное искусство второй половины XIX и начала XX века. Эта альтернативность объясняется существованием в отечественной культуре разных субкультур, каждая из которых в новой ситуации претендовала на определяющую роль. Это имеет прямое отношение к искусству.

Выясняя вопрос о несовпадении во времени возникновения тех или иных художественных картин мира, об опережении или запаздывании их появления по сравнению с положением дел в других культурах, исследователь невольно обращается к природе культуры и ментальности, в контексте которых такие картины мира вызываются к жизни и функционируют. Соотнося картины мира с культурой и ментальностью, исследователь таким соотнесением не ограничивается. В поле его зрения должны быть связи картины мира с личностью, поколением, социальной группой, субкультурой, обществом, этносом, государством, цивилизацией, культурой и человечеством в целом. Без обсуждения этих вопросов невозможно понять ни возникновения картин мира, ни их функционирования в истории.

Первостепенной причиной, диктующей необходимость использования ключевого понятия искусствознания, будет новый статус в культуре настоящего идеологии, науки, мифа, игры и т. д. Очевидно, что они не будут занимать такое же место в художественной картине мира, какое они занимали в культуре нового времени. Это обстоятельство обязывает поставить вопрос о строении художественной картины мира в авангардистских направлениях и в эпоху постмодернизма, о зависимости ее как от ценностных ориентаций групп и субкультур, так и от культуры в целом. Собственно, именно это делает актуальной для теории искусства проблематику картины мира.

## ***Происходит ли в случае смены ценностных систем кардинальное обновление картин мира?***

Когда в ходе исторического развертывания потенциала, содержащегося в том или ином типе культуры, происходит смена ценностных систем, то своим следствием это имеет изменения в содержании и формах картины мира.

М. Хайдеггер картину мира нового времени противопоставляет предшествующим. С этой точки зрения история предстает как история смены одних картин мира другими. Действительно, средневековая картина мира сменяет античную и, в свою очередь, сменяется картиной нового времени. Можно допустить, что речь идет о принципиально разных картинах мира. Попытаемся все же обратить внимание на то, что эти картины мира объединяет. Это обязывает нас поставить вопрос о строении картины мира. Чтобы понять, сохраняются ли какие − то элементы в сменяющихся друг друга картинах мира, такие элементы необходимо вычленить.

Например, для античной картины мира характерно то, что ее основой была жизнь не личности, а космоса как светлого и гармонического мира. Такая гармония космоса была лишь временным состоянием. Гармонический космос − порождение хаотической бездны, хаоса вообще, который через какое − то время оказывался способным вновь разрушить и поглотить космос.[[1]](#footnote-1) Рождение и умирание космоса не зависят от воли человека, находясь всецело в руках судьбы. Потому как тип культуры античность немыслема без судьбы. Вот почему эту культуру иногда считают фаталистической.[[2]](#footnote-2) Однако античный фатализм не исключает героизма. Несмотря на то что в этой культуре жизнь человека зависела не от его воли, а от судьбы, грек не был безвольным и безынициативным. Он поступал в соответствии со своей волей. Это обстоятельство определило сознание в этой культуре чувство трагического и появление первыхсовершенных образцов жанра трагедии. В силу присутствия индивидуальной воли в отношениях древнего грека с миром было много игрового. Причем игра была измерением не сттолько даже поведения человека, сколько жизни космоса, в которую включался и человек. В конечном счете картина мира античности предстает в виде театрального представления. В ней осмысленно и разумно действовали актеры, то есть люди, тем не менее режиссером этого тетрального предстаывления была все − таки иррациональная судьба.[[3]](#footnote-3)

Возникающая позднее средневековая картина мира отрицает античное представление о мире ка театральном представлении и о человеке как актере. Если в античности человек предстает «человеком играющим», своего рода актером, то есть изображающим на сцене не самого себя и несвою собстенную жизнь, но того героя, роль которого судьба предписала ему исполнять и который не имеет с самим чловеком ничего общего, то в соответствии со средневековым мировосприятием человек если что − то и играет, то только себя, то есть, по существу, он перестает быть актером. В средневековой культуре концепция жизни как игры свертывается, а игра, отрываясь от жизни, сосредотачивается в отдельной сфере, например на площади во время карнавала. Хотя присущей античности игровой дух не исчезает, но формы его рпоявения вытесняются в другие сферы. Таким образом, игровой дух язычества вытесняется в фольклорные пласты культуры, наконец, в коллективное бессознательное, а новая культура, не обладая какое − то время общезначимостью, сосредотачивается в элитарной среде, распространяясь затем в массах. Так возникает более сложное ее строение, свидетельствующее о несовпадении индивидуальных и массовых, христианских и языческих, официальных и народных слоев.Вместе с тем, как свидетельствует, например, творчество Рабле, эти две картины мира в некоторых явлениях искусства входят в соприкосновение, становясь причиной культурного и художественного резонанса. Такое соприкосновение не только не редкость, но и систематически демонстрируемый культурный механизм. На более поздних этапах истории он будет проявлятся уже не только в творчестве отдельных художников, а предстанет в виде активного элемента стиля целой эпохи, а то и в виде особого изменения художественной картины мира.

Вообще ставя вопрос о том, в каких отношениях находится воспроизводимая отдельными художниками в своих произведениях картина мира с картиной мира, присущей целой эпохи, оказывается одним из важнейших. Очевидно, что наличие общей для эпохи картины мира не исключает альтернативности в ее функционировании, а следовательно, ее несовпадения с индивидуальными вариантами, потенциал которых во всей их полноте может оказаться и нереализованным. Возможно допустить, что если по какой − либо причине общая картина мира какого − то периода утверждает себя в противопоставлении предшествующим, то творчество отдельных художников способно сохранять связи с предшествующими картинами мира. В этом смысле пример с Рабле, сохраняющим связь с фольклорной, смеховой культурой язычества, не является единичным.

Касаясь перехода от языческой картины мира к христианской (средневековой), А. Лосев ставит вопрос: можно ли утверждать, тчо средневековая картина мира не отрицает античной, а лишь надстраивается над ней, включая ее элементы в себя? В этом вопросе А. Лосев весьма определенен, заявляя, что лишь христианство утверждает личное начало, и потому − то речь здесь идет о возникновении принципиально новой картины мира. С его достаточно жесткой точки зрения, что для такого знатока античности даже странно, античность былавнеличностной культурой. Собственно, эта точка зрения стала привычной. Так, Н. Бердяев констатировал, тчо в утонченной и высокой греческой культуре личность в ее безусловном значении осознана еще не была.[[4]](#footnote-4) Лишь средние века демонстрируют напряженное чувство личности, что проявляется в идее личного спасения (монашество) и идее личной чести (рыцарство).

Между тем нельзя все же не учитывать, что задолго до возникновения христианства языческая культура уже развивалаьс в направлении. близком христианству, и даже кое в чем его предвосхищала. Поэтому А. Хомяков не так уж и не прав, утверждая, что славяне не ждали христианства, а шли ему навстречу.[[5]](#footnote-5) Здесь нельзя не напомнить суждения С. Булгакова о психологи язычества в период его агонии. По мнению философа, жажда встречи с богом в язычестве является более активной и исступленной, чем это можно наблюдать позднее.[[6]](#footnote-6) Но этот трагический пафос язычестав вопреки его внутреннему устремлению часто обращался на религиозные суррогаты, например на идолопоклонство. Поэтому можно утверждать, что распространение христианства не связано с каким − то внешним давлением. В языческом мире оно было глубоко внутренним процессом. Поэтому исследователь утверждает, что язычество не так далеко отстоит от христианства, как принято думать. Осознание этого факта приводит С. Булгакова к выводу о ложном противопостовлении христианства античности или средневековья античности. Согласно С. Булгакову, противопоставление античности и христианства в эпоху Возраждения является ложным. Эти, казалось бы, разные эпохи скрепляет вызревавшая еще в язычестве внутренняя идея лличности, переработанная в средние века и сохраняющаяся в эпоху Возрождения. Последнее вовсе не преодоление средневековья на пути возвращения в античность, а использование ценностей средневековья, в соответствии с которыми античность только и можно открыть и познать. Это логично, если согласиться с мыслью, что ценности христианства вызревали уже в язычестве, что в языческих богах уже улавливаются лики Христа.

Исследователи мифа и фольклора в их языческих формах (Афанасьев, Буслаев, Веселовский) показали, как много в земледельческой культуре означаете пронизывающая обряды, ритуалы и праздники игра. Собственно, представляющая, по мысли А. Лосева, античность картина мира, согласно которой человек мыслится актером, а космос − театрльным представлением, начинает с эпохи романтизма вызывать все больший интерес. Видимо, это связано с активизацией в истории масс, а следовательно, с реальностью сохраняющего дохристианские или не чисто христианские элементы массового сознания. Несмотря на то что церковью эта картина мира предавалась остракизму, она все же оказывалась неистребимой, в некоторых проявлениях культуры сохраняясьб вплоть до XX в. Поэтому акцент на преодолении одной картиной мира других приводит к вульгаризации представления о характере смены картин мира.

Таким образом, нам пока неизвестно, происходит ли радикальная замена свойственных одной картине мира элементов совершенно другими, или же состав таких элементов остается тем же и, следовательно, речь может идти лишь о наделении их иными смыслами. Поэтому зафиксированные в античности темы судьбы и игры будут присутствовать и в картине мира средних веков, и в картитне мира нового времени. Другое дело, что в них они приобретут уже другой смысл. К ним будет вынуждена вернуться теория искусства XX в., как в искусствоведческих, так и в философских формах.

Таким образом, можно констатировать, что смена картин мира происходит по принципу отталкивания и отрицания. В самом деле языческая культура не доходит до учения об абсолютной личности[[7]](#footnote-7), в то время как средневековая картина мира без этого не существует. Поэтому, имея в виду переходот античности к средним векам, А. Лосев усматривает в нем борбу двух мировоззрений: одного − связанного с вещью, телом, природой и в конечном счете с чувственно − материальным космосом и другого − с личностью, обществом, историей и идеей сотворения космоса сверхкосмической личностью. Становится очевидным, что расхождения между картиной мира, свойственной античности, и картиной мира, утверждающейся в средние века, существенны. По принципу отталкивания и отрицания происходит смена средневековой картины мира той, что возникает в XIV в., обращая на себя внимание уже в композициях Джотто.

Отечественная культура от характерных для искусства античности, средних веков и Ренессанса подспудных процессов не осталась в стороне. Достаточно хотя бы сослаться на Льва Толстого, которого в момент его открытия на Западе называли фаталистом, сопоставляя понимание им судьбы с тем, что демонстрируют буддистские культуры. В самом деле, в поведении героев романа «Война и мир», в развитии и возникновении исторических событий Л. Толстой не только продемонстрировал предопределенность, но на страницах романа непосредственно философствовал о фатализме.

Таким образом, формирующаяся с эпохи Возрождения картина мира не вытесняет идею судьбы, как это принято думать.Однако на рубеже XIX − XX вв. эта картина мира тоже распадается. В русской философии ее кризис был осмыслен как кризис гуманизма. Касаясь этого процесса, Н. Бердяев говорит, что в этот период гуманизм перерождается в антигуманизм.[[8]](#footnote-8) Казалось бы, чем ближе к XXв., тем меньше повода говорить применительно к искусству о судьбе. Если искусство Возрождения еще не освободилось от идеи судьбы, то позивистическая эпоха, казалось бы, начисто освободила человека от этой независимости. Тем не менее своим следствием кризис этой картины мира имеет новое открытие темы судьбы, в том числе и в искустве. Так, идея судьбы, например, привлекает русских художников − символистов.

По аналогии с античностью в развитии искусства А. Белый пророчит более гармоничный этап. Подобные аналогии с античностью предполагали сходство в миропонимании. Собственно, А. Белый воскрешает не только образы трагедии, но и психологию древнего грека, соотнося человека с играемой им ролью, иначе говоря, с актером. Отсюда рождается концепция драмы, какой она должна была быть в начале XX в., т. е. как способа представить борьбу человека с роком.[[9]](#footnote-9) Не случайно выражением новой формы драмы для символистов оказывались пьесы М. Метерлинка. Во всяком случае, представвляется бесспорным, что человек этого времени вновь начинал ощущать себя актером грандиозного театрального представления, сценарий которого, а самое главное финальная развязка, ему неизвестны, поскольку, несмотря на определеннную активность, о чем свидетельствует вся эта революционная эпоха или эпоха «человека играющего», «режиссером» этого представления была именно судьба. Этто означает, что в начале XX в. история вошла в такой этап, когда формы социального бытия оказались созвучными античности. Однако не все теоретические концепции искусства XX в. это мировосприятие ощущали. Поэтому мировосприятие человека конца XIX − начала XX в. многие теоретики и философы постигали с помощью открытой в античности оппозиции дионисийского и аполлонического начал. В полной мере эту тенденцию выразили русские символисты. Собственно, такая созвучность и возможность видения жизни сквозь призму имевших место в прошлой истории форм мировосприятия наблюдались всегда. Так, М. Дворжак говорит о возрождении в XVI в. античного театра. что вообще сформировало театральный пафос искусства барокко, определило классицистский театр XVII в. и оперную культуру XIX в.[[10]](#footnote-10) Поскольку такая созвучность между мировосприятием древних и XX в. оказывается возможной, то именно она и объясняет столь очевидный в начале XX в. интерес к театру как выражение духа столь ярко выраженного в античной культуре «человека играющего». Но, может быть, в начале века дух этой созвучности в большей степени выражает не вообще театр, а театр марионеток В символической форме этот последний выражает дух античности, связанный с видением жизни как игры в космическом представлении, развертывание которого свидетельствовало о присутствии иррациональной судьбы. Не случайно А. Белый доказывает, что идеальным, соответствующим эстетике символизма, театром может быть лишь театр марионеток.

Превосходно показано Н. Бердяевым, что апокалиптические пророчества гениев XIX в. вытеснили игровой момент искусства, пока он вновь не прорвался в эпоху серебряного века. Однако любопытно, что как в начале XIX в., так и в начале XX в. очевидный всплеск витальности в форме игры в отечественной культуре происходит одновременно с появлением острого чувства судьбы. Таким образом, многое доказывает, что, несмотря на радикальную смену картин мира, в истории искусства действует и иной механизм, свидетельствующий если и не о сохранении, то о постоянном возвращении и каким − то , казалось бы, уже преодоленным и забытым элементам. Это не упраздняет исходящих из резкого противопоставления сменяющих друг друга картин мира теорий, но, однако, свидетельствует о наличии какой − то другой логики, делающей это противопоставление относительным и являющейся в больших длительностях реальной.

На определенных этапах истории преемственность между сменяющими друг друга картинами мира кажется проблемой. В то же время по происшествии какого − то времени в тех же самых процессах художественного развития начинает просматриваться повторение уже имевших место в истории форм или их архетипичность. Это обстоятельство создает в истолковании функционирующих в истории картин мира трудности, требующие совмещения в исследовании разных точек зрения.

## ***Куда исчезают элементы предшествующей картины мира, когда возникает новая?***

Проблема заключается в том, что, возникая и утверждая себя в этой или иной культуре, ни одна из картин мира реальности культуры в целом не исчерпывает. В некоторых своих проявлениях культурные ценности функционируют за пределами картины мира как в институциональных, так и в неинституциональных формах. Если тождество картины мира и культуры достижимо, то эта ситуация, видимо, возникает, когда вылетает «сова Минервы», иначе говоря, когда культура полностью преодолела стихийные процессы бытия, оказываясь накануне окостенения и смерти. В принципе появление каждой картины мира, во всяком случае на первоначальном этапе, связано не со всей культурой, то есть не со всеми носителями этой культуры, а лишь с какой − то обособившейся группой, противопоставившей себя другим группам, а то и всему обществу, т. е. С групповой картиной мира. Так, О. Шпенглер обращает внимание на то, что в истории человечества целые эпохи с их идеями и формами существуют исключительно для малочисленного круга людей. В качестве иллюстрации он ссылается не только на провансальскую культуру и рококо, но и на Ренессанс как «создание определенного круга и отдельных избранных умов»[[11]](#footnote-11), отчужденных от остальных слоев общества.

Эта проблема в истории искусства предстает также в отношениях между художественным направлением и стилем эпохи. Известно, что существовали определявшие художественное сознание своего времени всеобъемлющие стили. К такому относится, например, готика. Существовали также стили, не исчерпывающие художественного сознания своего времени. К такому стилю, например, относится барокко, существовавшее одновременно с ренесссансными традициями и классицизмом[[12]](#footnote-12). Иначе говоря, нечто подобное тому, что можно наблюдать в XX в., в принципе можно представить реальностью любой культуры.

Свойственные некоторым художественным направлениям XX в. стили находятся в сложных отношениях с художественным сознанием эпохи в целом. Более того, они соотносятся с маргинальными группами (например, с футуризмом). Этот вопрос оказывается весьма значимым, ведь в зависимости от характерного для какого − то конкретного художественного направления и художественного сознания эпохи стиля зависит и статус отдельных видов искусства, их включенность в художественное сознание эпохи. Воссоздаваемая в том или ином виде искусства картина мира требованию всеобщности может и не отвечать.

Хотя использование понятия «картина мира» сегодня оказывается повсеместным, вопрос о генезисе и социальном контексте распространения картины мира пока не поставлен. Но если этап, когда картина мира еще не является синонимом культуры, а выражает лишь какую − то часть ее ценностных ориентаций, не зафиксировать, то понять ее природу и структуру невозможно. Утверждение картины мира происходит на основе конфликта, противопоставления. Первоначально картина мира может соотноситься лишь с какой − то выдвигающейся в культуре на первое место и претендующей на ведущую роль одной социальной группой. Ценностные ориентации такой группы от ядра культуры могут отклоняться, а потому они не могут не подвергаться агрессивным нападкам со стороны наиболее консервативной части общества. Известно, что оппозиция между группами имела место еще на архаических стадиях истории общества. Архаические общества функционировали в соответствии с дуальным принципом, т. е. делились на две части. За одной частью закреплялось сохранение того, что когда − то было вызвано к жизни предшествующими поколениям, за другой − творчество еще не имеющих места в истории принципиально новых форм[[13]](#footnote-13). Что касается поздней истории, то таких претендующих на творчество принципиально новых форм групп становится больше. Так, по мере распада средневекового миросозерцания и актуализации свойственной новому времени картины мира возникает плюрализм таких социальных групп. Это соответствует положению М. Хайдеггера о возникновении в это период параллельно существующих типов мировоззрения. Уже XVII век предстает поворотом в отношениях между стилем эпохи и отдельными направлениями. Здесь важным будет осмысление того, почему одно направление обладает универсализмом, выдвигаясь на передний план художественной жизни, а другие или продолжают сохранять связь с традицией, или же опережают свое время.

Функционирование нескольких картин мира одновременно − следствие распада последней универсальной и общезначимой, обладавшей предельной целостностью культуры. Средневековая картина мира в силу особого соотношения между коллективными и индивидуальными ценностями обладала крайней универсальностью. Это соотношение складывалось в пользу первых. Несмотря на то что христианство принесло с собой обостренное чувство личности, коллективные ценности здесь все же не доминировали.

Соотношение новой и предшествующей картин мира как соотношение между сознанием и бессознательным позволяет, поскольку предметом нашего внимания оказывается картина мира в ее художественных формах, по этому принципу представлять и соотношение между художественным и нехудожественным. Для этого или иного времени высшей художественной ценностью будет соответствующая утверждающей себя в культуре новой картиной мира художественная ценность. Все, что этой последней не соответствует, естественно, оценивается как нехудожественное. По мере утверждения картины мира возникает и внутренняя упорядоченность конкретных текстов, их иерархичность, в соответствии с которой одни тексты оказываются вверху, ибо в большей степени соответствуют картине мира и выражают ее ценности, другие − внизу и, следовательно, не во всем соответствуют ценностным критериям.

Такая же упорядоченность пронизывает и отношения между текстами, находящимися внутри картины мира, и текстами, ей не соответствующими, т. е. с точки зрения этой картины мира нехудожественными. Естественно, эти как внутренние, так и внешние оппозиции могут достигать крайнего напряжения, когда картина мира в своем развитии достигает пика, а следовательно, и некоторой исчерпанности, она перестает осуществлять свои эстетические функции, представление о которых в культуре также формируется под воздействием утверждающей себя картины мира. В этой ситуации границы между художественными и нехудожественными текстами способны изменяться. Нехудожественные тексты проникают в художественную жизнь, начиная осуществлять эстетические функции. По мере утверждения новой картины мира происходит не только передвижение некоторых текстов за ее пределы. Такая же перестройка происходит и в диахронии искусства, в его истории. В данном случае ценностная иерархия картины мира навязывает новое видение предшествующей истории искусства, из которой некоторые тексты исключатся. В этой операции принимает участие и представляющая самосознание творцов, выражающих направленность картины мира, теоретическая мысль. Все это приводит к тому, что в XX в. приходится заново открывать пласты не только средневекового искусства, в частности иконопись, но и искусства XVIII и даже XIX вв.

Историкам искусства известно, что на каждом новом витке художественного развития то, что некогда было новой картиной мира, в соответствии с которой оценивалась предшествующая история искусства, общественное сознание в его новом варианте начинает воспринимать в новом свете. Оно высоко оценивает то, что не соответствует предшествующей картине мира. Не этот ли парадокс иллюстрирует открытия на протяжении XIX и XX вв. средневекового искусства, иконописи, даже таких мастеров, как Эль Греко и Леонардо да Винчи, не говоря уже о фольклоре, которому с XV − XVI вв. противопоставляло себе профессиональное искусство. В эволюции искусства выясняется парадоксальный факт. В истории искусства всякому новому художественному направлению предшествуют явления, предвосхищающие его эстетику, как бы опережающие свое время. Так, О. Шпенглер писал о Леонардо да Винчи, что в западной живописи с него уже начинается импрессионизм[[14]](#footnote-14).

Будучи самосознанием символизма как одного из художественных направлений, теория искусства в лице теоретиков символизма пошла еще дальше. С символизма начинается новое прочтение логики художественного развития человечества. Символизм подхватывает некоторые тенденции романтизма, диктуя принципиально новую теоретическую постановку традиционных вопросов искусства. Начиная с символистской эпохи, мы оказались в ситуации истории искусства, необычайно благоприятствующей открытию логики в эволюции искусства, приоткрывающейся лишь в больших длительностях истории. Однако такая логика осознается лишь в том случае, если искусство ставится в связь с эволюцией культуры, а точнее, с взаимодействием в истории разных типов культур. Короче говоря, в новой ситуации теория искусства должна была опираться на понимание открытой символистами логики развития искусства. Такую логику могла осознать лишь философская рефлексия о культуре. Следовательно, в определенные эпохи, когда открывается новая логика развития искусства, собственно искусствознание оказывается как бы бессильным, используя свои методы, объяснить художественные процессы. В этом случае помощь приходит извне, их других сфер и наук, способных осознать контекст развития искусства, а именно культуру и переживаемую ею ситуацию.

# Заключение

Самосознание какого − либо художественного направления может стать самосознанием целой художественной эпохи или культуры лишь в том случае, если картина мира этого художественного направления трансформируется в универсальную, что случается далеко не всетда. В функционировании картин мира в их художественном варианте можно выделить две большие эпохи: эпоху, когда художественные картины мира не обладали автономностью, будучи тесно связанными с сакральными ценностями, и прежде всего с мифом и религией, и эпоху, когда такие картины мира развиваются в профанной реальности, обособляясь от мифа и религии. Если в первом случае миф и религия наделяли художественные миры общезначимыми, коллективными смыслами, то во втором случае вместе с обособлением искусства происходит и утверждение личного начала. На этом последнем этапе возникает ситуация, когда можно было бы говорить уже не только о картине мира как единственно возможной и в большей или меньшей степени соответствующей культуре в целом, но о картинах мира, функционирующих одновременно в одном и том же типе культуры. Когда речь идет о поздней истории, для которой характерно обособление личного начала, необходимо иметь в виду возникающий плюрализм в обществе, входящим в эпоху необычайного динамизма, когда в его развитии оказываются возможными разные варианты. Такой новый этап функционирования картин мира начинается в новое время. Следовательно, для этого времени характерна субъективизация картины мира как следствие повышения в культуре личного начала. Так, Е. Ротенберг указывает, что в XVII в. Каждый значительный художник (Рубенс, Пуссен, Рембрандт) выступает как творец индивидуальной творческой концепции, которая по своей масштабности и значимости напрашивается на сопоставление коллективными художественными системами прошлых эпох. С другой стороны, в одной и той же культуре одновременно имеет место разнообразие картин мира, в чем, собственно, и проявляется в поздней истории триумф личного начала. Естественно, что в этой ситуации не может не возникнуть вопрос о том, каким образом достигается целостность культуры, необходимая для ее выживания, если каждая из функционирующих картин мира уже не обладает универсальностью, порывая с религией, мифом и даже, может быть, с наукой, поскольку, как известно, на определенных этапах своей истории наука, как искусство, развертывается в связи с мифом и в недрах мифа.[[15]](#footnote-15)

Характерная для поздней истории картина мира далеко не всегда достигает свойственных культуре античности, средних веков и т. д. универсальности и общезначимости. Кроме того, в каждой из культур, по крайней мере с нового времени, возникает альтернативность развития, связанная с дифференциацией общества, с обособлением групп и слоев и их способностью, исходя из свойственного им миросозерцания, творить особую культуру, способную в принципе быть универсальной, хотя на практике это не всегда осуществляется.

Творчество отдельных художников XX в. необходимо соотнести с той картиной мира, которая трансформировалась в универсальную. Прежде чем показать ее функционирование в культуре, необходимо понять ее генезис, конфликтные отношения с другими картинами мира, отношения с ее носителем − социальной группой и т. д.

# Список используемой литературы

1. Розин В. М. Философия техники. М., 2001
2. Шпенглер О. Закат Европы. Ростов – на – Дону, 1998
3. Моисеев Н. Н. Судьба цивилизации. Путь разума. М., 2000
4. Немировская Л. З. Культурология. История и теория культуры. М., 1992
5. Степин В. С., Горохов В. Г., Розов М. А. Философия науки и техники. М., 1995
6. Елфимов Т. М. Возникновение нового. М., 1983
7. Мыльников А. С. Картина славянского мира: взгляд из Восточной Европы. С. − П., 2000
8. Раушенбах Б. В. Пространства жизни. М., 1999
1. Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. М.,1994. Т. 8, кн. 2. С. 184. [↑](#footnote-ref-1)
2. Лосев А. Указ. соч., М., 1992. Т. 8, кн. 1. С. 316. [↑](#footnote-ref-2)
3. Лосев А. Указ. соч. М., 1994. Т. 1. С. 164. [↑](#footnote-ref-3)
4. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчеста. М., 1989. С. 153. [↑](#footnote-ref-4)
5. Хомяков А. Соч.: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 272. [↑](#footnote-ref-5)
6. Булгаков С. Свет невечерний. М., 1994. С. 277. [↑](#footnote-ref-6)
7. Лосев А. Указ. соч. Т. 1. С. 17. [↑](#footnote-ref-7)
8. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 320. [↑](#footnote-ref-8)
9. Белый А. Указ. соч. С. 152. [↑](#footnote-ref-9)
10. Дворжак М. Указ. соч. С. 123. [↑](#footnote-ref-10)
11. Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993. С. 513. [↑](#footnote-ref-11)
12. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 87. [↑](#footnote-ref-12)
13. Золотарев А. Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964. С. 144. [↑](#footnote-ref-13)
14. Шпенглер О. Указ. Соч. С. 412. [↑](#footnote-ref-14)
15. Голосовкер Я. Логика мифа. М., 1987. С. 13. [↑](#footnote-ref-15)