

О ЕДИНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

— Сначала по поводу некоторых общих вещей, которые были затронуты в выступлении Александра Петровича Буряка. Ведь по сути дела, образовав такую обойму: доклад про музыку, доклад про архитектуру, и задав определенную методу — как бы типологического сопоставления этих двух областей, — харьковско-свердловская группа докладчиков поставила нас перед старой и постоянно вновь возникающей *проблемой* — **единства культуры**. В частности, культуры искусствоведческой. И поэтому мне приходится прежде всего обсуждать вопрос: за счет чего может быть достигнуто единство нашей культуры в современных социокультурных условиях? Это и образует первый пункт намеченного мною выступления.

Мне представляется, что основная проблема, задающая если не все, то, во всяком случае, значительную часть коллизий, которые разворачиваются и обсуждаются сейчас: это, прежде всего, появление и развитие предметной организации нашей культуры и тех очень жестких границ между предметами, которые сложились в течение нескольких столетий, рассматривались как одна из ряда других очень важных ценностей человеческой культуры и которые привели нас сейчас к очень трудному положению, а именно — даже к возможности разделения человечества на ряд не связывающихся между собой частей и распределения человечества по жестко противопоставленным друг другу экологическим нишам.

Несколько слов по поводу истории этого процесса. Обычно в курсе диалектического материализма это фиксируется как процесс дифференциации философии и отпочкования из нее целого ряда наук и научных предметов. Но я обсуждаю этот процесс с более общей точки зрения, потому что, на мой взгляд, нечто подобное происходило не только в мире взаимоотношений философии и наук, но и в мире соотношения философии и искусств. Ибо, опять-таки, сегодня (как мне представляется, и это было продемонстрировано в докладах) мы не имеем единого искусства. Мы имеем много разных искусств.

Где-то еще в античный период, ну, во всяком случае по нашей реконструкции той версии, которая лежит в основании этих конструкций, существовало какое-то единое поле мышления (Рис. 1), которое организовывало массу разнообразных деятельности. Эта сфера мышления задавала единство и целостность мировоззрения и целостное видение различных деятельности, способы организации и обобщения человеческого опыта. При этом очень важно, — что будет фактически рабочим представлением и рабочим понятием в ходе дальнейшего обсуждения, — и мышление организовывалось всегда в двух полярных фокусах. С одной стороны, на тех предметных деятельности, которые разворачивались внутри захватываемой им рефлектируемой области, а с другой стороны, на совокупности категорий, которые выступали как основные парадигматические формы организации мышления.

СФЕРА МЫШЛЕНИЯ



Рис. 1

Дело в том, что мышление... в тот момент осуществляло, с одной стороны, связь-интеграцию всех этих деятельностей, практики, скажем, а с другой стороны, всегда обладало имманентностью и собственными законами развития и развертывания. И фактически, поляризация и расхождение мышления по вот этим двум типам: **категориям**, с одной стороны, и **практическим предметам**, с другой, — образовывало движущий момент всего развития мышления.

Мир практики охватывается сферой мышления; мышление обеспечивает интегрирующую функцию и образование всего этого до *совокупности*, до *единого мира*. Но само мышление, чтобы осуществляться, должно быть организовано. Эта организация мышления носит *двуфокусный* или *двуполусный характер* — вот что мне принципиально важно. Оно, с одной стороны, организуется на тех практических деятельностях, которые оно захватило, а с другой стороны, имеет свои собственные специфические организации в виде категорий, не соответствующих предметной организации практики или практической деятельности. Значит, практическая деятельность организована предметно, а мышление организовано дважды: оно организовано предметами, с одной стороны, поскольку оно сохраняет рефлексивную функцию (Рис. 1) и есть форма фиксации, осмысления организации опыта деятельности, а с другой стороны, оно организовано специфическим образом в виде таких *мыслительных единиц*, и такими мыслительными — основными — единицами являются *категории*, которые задают как бы предельную систему организации мышления. А понятия как таковые все время существуют на отношении между категориями и предметами практической деятельности.

Я сказал лишь, что понятия живут между тем и другим и имеют две поляризации, соответственно. Так было. Что происходит дальше? А дальше внутри мышления начинают складываться предметные организации собственно мышления. Одновременно мышление переходит в мыслительные деятельности. В том числе, скажем, в научно-исследовательскую деятельность, которая точно так же организуется предметно и возникает как бы как пограничный слой, который точно так же, с одной стороны, завязан на деятельности практические и обеспечивает практику, в частности инженерную практику, организационно-управленческую практику, а с другой стороны, он как бы подчиняется собственно мыслительной — непредметной, *категориальной* — организации. Но категории отесняются все дальше и дальше. В начале XX-го столетия мы пришли к тому, что предметно организованное мышление стало обеспечивать практические деятельности, вошло с ними в связь, с другой стороны, оно разорвало непосредственную связь практики и философии: философия стала неадекватна детализированности и члененности мыслительных предметов. Здесь, в рамках мыслительных предметов, развились значительно более тонкие и изощренные средства работы, и философия с ее категориальным и спекулятивным мышлением перестала соответствовать структурированности, расчлененности предметно организованного мышления.

Отсюда возникли позитивистские тенденции, отсюда же идет марксизм с его тезисом научной философии или позитивистский вариант: «математика — сама себе философия». Этот тезис повторяется потом венским кружком в виде тезиса: «физика — сама себе философия», «биология — сама себе философия» и т.д. — и это есть реальный процесс, который соответствует действительно новой фазе развития детализированности человеческого мышления. И вместе с тем, что мне очень важно подчеркнуть, произошел резкий разрыв (Рис. 2) между собственно мышлением и пониманием. Вот это очень важный момент, который, мне кажется, недостаточно учитывается.

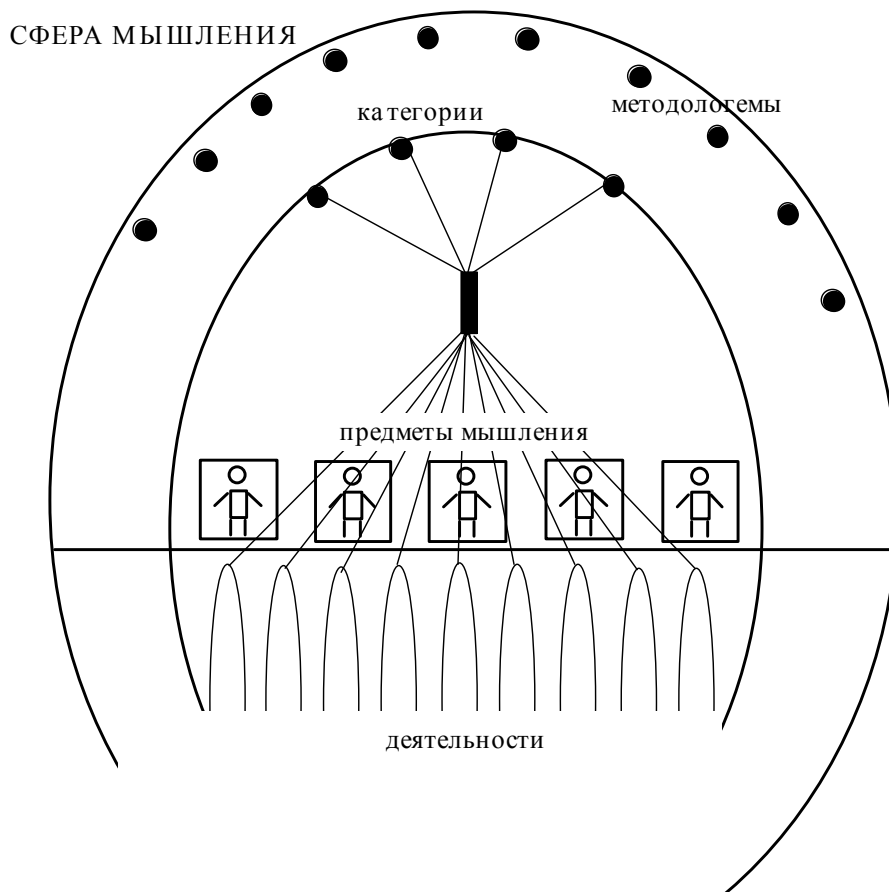


Рис. 2

Дело в том, что философия, будучи рефлексией практики... И мышление (по первому моему замыслу), собственно, разворачивалось здесь в форме философии: это специальное огрубление, которое я сделал, чтобы упростить схему, потому что мышление разворачивалось в форме мифа и в форме теологии, в различных формах. Кстати, мы уже показали в детализированных и сложных рассуждениях может быть и не новую вещь, но для нас принципиально важную, что, собственно, одним из определяющих моментов формирования сферы мышления было теологическое, религиозное мышление: там обсуждается вопрос о роли мифа и показано его огромное значение. А тогда я здесь затрагиваю гигантский комплекс вопросов и проблем; мне важна только сама суть — что вот это мышление было одновременно мыслящим и понимающим, это было мышление, объединявшее в себе понимающую, схематизирующую работу и работу собственно мыслительную, конструктивную. Вот отсюда один из важнейших вопросов для всякой методологии архитектурного мышления, искусствоведческого мышления и всякого другого. Это вопрос о связи и соотношении между схематизацией и конструктивизацией. Схематизации как формы знакового выражения *смыслов* понимания и собственно конструктивной работы, которая ведет к разворачиванию этих схематизмов, т.е. не только к выражению плана смыслов или плана понимания в них и вот такой переработки всего опыта, но и к конструктивному разворачиванию. Кстати, мимоходом я бы заметил, что, собственно, проблема типологии в сути своей (и здесь я присоединяюсь к тому, что только что говорил Александр Михайлович), это, по сути, проблема связи понимания и мышления, схематизации и конструктивной работы. И, собственно, вот в этом мы и путаемся сейчас все время, потому что мы принимаем *акты понимания*, акты интендирования или интенции, истолкования, трактовки, мы их все время смешиваем и путаем с *технологическими процедурами* построения форм и т.д. Поскольку эти два момента, объединяемых в типологии, в типологической работе, не разъединяются, мы не можем понять существа возникающих здесь проблем.

Так вот — так было, т.е. понимание и мышление, по сути дела, осуществлялись как одно, но с появлением предметной организации мышления понимание стало все больше и больше отходить на задний план, оно стало переходить в область критической работы и стало отделяться, а конструктивная работа стала организовываться предметным образом и преобладать, связавшись непосредственно с работой органической. Отсюда новая проблема — в трактовке мышления предметного — это проблема связи конструирования и измерения, измерения и конструирования. Причем, измерение я беру в самом широком смысле этого слова. Измерительные и конструктивные работы — то, что в трактовке исследования <берется> как взаимосвязи измерения и конструирования, хотя это, конечно, никогда не исключает понимания. И они по-прежнему остаются связанными, но только начинается превалирование одного и другого, и такая организация на базе, прежде всего, одного с привлечением другого или, наоборот, другого с ... и т.д.

И вот когда все это сложилось, а я уже сказал и еще раз повторю, что это происходило как в области научного мышления за счет организации научных предметов, так и в области искусства, и привело к появлению на месте искусства множества самостоятельных искусств. Я дальше вернусь к этому, потому что из этого я буду объяснять появление музыкального произведения как такового (собственно, с моей точки зрения, вот то, о чем говорила Наталья Константиновна, это одна из характеристик этого процесса, который произошел) и истолкую, как его перестраивать.

ХХ: — Когда исторически вот этот средний слой появился?

Г.П.: — Видите ли, этот средний слой в науке появляется за счет *трех гигантских шагов*: первый — появление геометрии древних или математики (и вот это Лосев показывает сейчас в своих комментариях к Сексту Эмпирику, в частности), но, так сказать, это ведь уже давно было известно, математика у них означала науку. Собственно — это синонимы. Вот потом, за счет исторического разрыва... мы имеем математику с одной стороны, науку — с другой.

Первый — это математика древних, т.е. Евдокс, Пифагор — до Эвклида, который уже построил систему определенную.

Второй очень важный шаг — это астрономия древних и теория музыки. Это связано, прежде всего, с именем Птолемея как символом этого периода: птолемеевский период, птолемеевская астрономия.

Третий шаг связан с именами Галилея, с одной стороны, и осознанием этого в философии, с другой стороны, у Френсиса Бэкона и Декарта. Вот с этого момента, когда эти три вещи теперь соединяются в философско-научной революции конца XVI-го — начала XVII-го вв., мы получаем агломерацию современных научных предметов. А дальше, когда Галилей дает образец новой науки в беседах о двух новых механиках в двух своих знаменитых книгах 32-го и 38-го гг., дальше уже это осознается методологически — эти структуры начинают лепиться по прототипу. Так появляется гидродинамика.

... Ведь рак и раковая опухоль — это не что иное, как продуктивное ускоренное развитие некоторых органов и тканей. Именно это убивает прежде всего целостный организм. Так вот нам сейчас, фактически, вообще всю сферу мышления, как интегрировавшего человечество (я к этому вернусь дальше, потому что без понимания этого, на мой взгляд, бессмысленно обсуждать какие-либо проблемы сегодняшней социокультурной ситуации), вот нас, наше мышление, которое раньше все интегрировало, нас убило развитие мышления, развитие, которое стало возможным в этих предметных формах организации. Развитие мыслительных структур, их тонкость, изощренность, их внутреннее богатство и даже как бы самодостаточность каждой предметной организации — вот они, собственно, разорвали изнутри единый мир мышления и единства человеческого мировоззрения и были тем главным фактором, который привел к тому, что описывала Велижева, а именно — отсутствие единого языка, единого отношения в области искусства, единой коммуникации. Но то же самое происходит не только в архитектуре, но и в науке. В этом смысле мы могли бы довольно резко сказать (и это было бы абсолютно точно), что нет не только единой архитектуры, нет не только единого искусства, единого в смысле как не только как одного, но как объединяющего,

интегрирующего людей, в чем, собственно, основная функция всех этих образований, но точно так же нет сейчас единой науки. Есть масса отдельных маленьких предметов и, больше того, есть национальные науки...

Мы вернулись опять к той странной ситуации, когда, скажем, обсуждается вопрос: вот, например, в 1968 году, это было на первом съезде по методологии и социологии, — что нет единой социологии, а есть советская социология и американская. И если, скажем, большинство социологов еще в 1968 году с этим спорили, то теперь они все это хорошо понимают и вынуждены это признавать. Но ведь то же самое происходит в физике. Нет единой физики, а есть советская физика и американская физика. И они — разные. Больше того, математика, например, сейчас существует как паразитирующая на узких группах людей, которые уже создают свою внутреннюю, групповую коммуникацию. Они посылают друг другу непосредственно эти «препринты», причем известно, что вот этой вот областью занимаются 15 человек в мире и только они это читают. А больше этого никто не может понять, никто не может представить, и человеку, чтобы войти в этот мир и стать причастным, нужно 5-6 лет напряженной работы, и когда он это сделал, он становится элементом этой референтной группы, уже больше он ничем заниматься не может и не хочет, потому что все его духовные силы ушли...

Кстати, в этом смысле сам Александр Гербертович (Раппапорт) — это красивое событие, это попытка архитектора, ставшего методологом, уйти от этой специализированности. Он делает судорожные попытки, чтобы не превратиться в частичного человека. Эта его личная ситуация в этом смысле исключительно поучительна. Хотя, с моей точки зрения, он пытается вырваться как раз из той области, которая только и обеспечивает человеческую позицию. Он, чтобы остаться человеком, а не стать «частичным» методологом, как Олег Игоревич (Генисаретский) вчера говорил, вспоминая Гансовского: чтобы не стать «отарком методологическим», — он стремится назад в область архитектурной «отарки».

ХХ: — А Глазычев вырвался?

Г.П.: — Глазычев паразитирует на неосведомленности архитекторов в методологии. Интересная работа: он переносит туда результаты методологии и выдает их за новый вклад. Поскольку это действительно очень продуктивно, то приходится с этим считаться. Кстати, на его защите Хан-Магомедов очень четко говорил все это: что «Это — методологическая работа и мы, к сожалению, вынуждены считаться с вторжением методологии. Но мы должны делать исключение для хороших методологов. Кого мы любим — к тому мы будем прислушиваться». И кстати, это его политика вообще, т.е. он работает на этом.

Но мы сейчас, практически, переходим к этой ситуации. Здесь возникает вопрос: как же теперь можно обеспечить *единство и целостность* человеческого мышления в области, так сказать, всей сферы и свою собственную причастность не к узкой группе предметников, а свое человеческое существование, т.е. — как остаться Человеком? А так как всегда «быть человеком» (не крестьянином, не рыцарем, не купцом, а — человеком) означало «мыслить», то вопрос теперь звучит так: «Как остаться человеком, т.е. сохранить за собой возможность, способности и средства мышления вообще в условиях, когда оно по своей нынешней социальной организации уже не может удовлетворить этому требованию, поскольку оно само — в силу предметной организации — стало частичным? Как это можно сделать?» И тогда оказывается, что личная проблема каждого становится социальной проблемой всех, поскольку этого нельзя обеспечить за счет личных средств. Человеку остается только один способ — ему надо перестроить вот эту организацию мышления.

Но, обратите внимание, всегда появляется исключительно важное требование — сохранить то, что достигнуто... И действительно это так. Надо сохранить. Но, тем не менее, простое сохранение не обеспечивает этой целостности. И, кстати, отсюда, когда Александр Гербертович говорит, что есть регрессивные линии и прогрессивные, то он опять-таки выражает свою не личную, а социальную, гражданскую позицию. Он говорит: «Я — регрессист. Я хочу назад, в эпоху Возрождения». Но трагедия в том, что пути назад — нет. С тех пор, как обезьяна стала человеком, она вернуться назад уже не может... Бывают разные

формы человеческого извращения, но обезьяны тут не виноваты. Они ни при чем. Это все человеческое. Это все — вперед. Т.е. можно стать свиньей, но это не есть возвращение к обезьяне.

Таким образом, стоит проблема: как сохранить вот эту целостность? — раз, но и сохранить члененность и разделенность, т.е. все то, что достигнуто в этом именно за счет детализации и развития. И фактически, то, что здесь пытались продемонстрировать Александр Петрович и К^о — это попытка, с моей точки зрения, очень просто решить очень сложную проблему. Неадекватно. Почему я здесь говорю: «неадекватно»? Вот здесь, кстати, большие надежды возлагаются на типологию и типологический метод, но повторяется лишь идея выделения общего, инвариантов. Она разыгрывается уже 200 лет, по крайней мере, поскольку наиболее проницательные мыслители увидели все это уже 200 лет тому, когда это все только начиналось, но так как они не могли «уничтожить старое в зародыше», то оно развивалось, а они лишь указывали, к чему оно приводит. Это была каждый раз попытка выделить нечто общее, некоторые одинаковые, инвариантные структуры в самых различных областях. Вот посмотреть на музыку и, как говорил Александр Петрович (Буряк), через музыку увидеть архитектуру. Увидеть архитектуру как похожую на музыку и как отличную от нее.

Но парадокс ведь состоит в следующем: сколько ты не смотри на другого, ты себя в нем не увидишь. Вот это для меня очень важная вещь. Ее можно обсуждать, оспаривать, но я хочу выявить сам принцип. Значит, я, фактически, задаю вопрос: «Каким же образом вы это делаете, что, глядя на другого, вы видите себя?»

ХХ: Не глядя, ... а общаясь.

Г.П.: А коль не глядя, а общаясь — это прекрасно. Вы знаете, я — сторонник общения и даже сторонник обобщенного творчества. Я другого не признаю и в другое вообще не верю. Я считаю, что человек не может творить, не общаясь, сидя за письменным столом. Это лишь имитация и иллюзия. Вот тут происходит творение. Все креативные акты, с моей точки зрения, возникают за счет споров, дискуссий между людьми, рождаются между... Но я все равно возвращаюсь к этому вопросу: общение — это одно, но ведь вопрос не в том, что вы общаетесь, а в том, *что* вы при этом обсуждаете? Какое *пространство* вы создаете между собой? Потому что говорят: «Общаясь, мы все порождаем!» Это верно, но это — поверхностно.

Но мы уже продвинулись дальше. С того момента, когда это осознано, этого становится недостаточно. И поэтому мы должны, фактически, ответить на вопрос: как нам организовать наше общение? Потому что вы прекрасно знаете и по истории «Уток», и по истории других собраний, что есть общение и «общение». И иной раз это «общение» ничего не дает, кроме каши, путаницы, которая, на мой взгляд, не продвигается к пониманию.

Но мы поняли проблему, которую я ставлю. Я спрашиваю: «Как вы это собираетесь делать и что вы делаете?» И, фактически, вопрос, на мой взгляд, вот в чем: как этот предметно-институционализированный человек — вот один, другой, третий — как они начинают между собой общаться? Он общается как предметник. И тут вот возникают все проблемы, Саша, которые Вы поставили, изнутри и извне. Вот Вы что обсуждали, фактически.

Но если я перебрасываюсь со своим миром в другой предмет, то возникает та самая, на мой взгляд, исключительно важная и принципиальная проблематика, которую обсуждал Гриша Каганов. Ведь, фактически, я тут видел, в этом докладе, проблему, далеко выходящую за рамки того материала, на котором она обсуждалась, и, кстати, на мой взгляд, специфически типологического через эту процедуру. А именно: что же со мной происходит, когда меня с моим языком, соответствующим моему групповому, предметному поведению и действию вырывают из моего предмета и ставят в социум? Что со мной тогда происходит? Интересно, куда я попадаю? И кстати, это понятие — травестированные тексты и зверино-серьезные (проектно-серьезные) ... Ведь проблема заключается в том, что каждый раз, когда мы просто попадаем в социум, то мы попадаем «в никуда».

Почему я и говорю, что средовой подход несет с собой заряд огромной взрывной силы. Потому что он действительно может разложить все, к чему мы привыкли. Это здорово. Это — слава Богу. Но ведь идея, между прочим, (все время, вся работа), построена на одной вещи, а

именно, что есть демиург, творец. Вот эта структура — структура мировоззренческого представления — определяет структуру мышления. Потому что, когда нам рассказывают (вот как в Вашем, Гриша, докладе), что есть же социум, который уже отобразил и представил все многообразие возможных существований, поведений, текстов... А если мы включаем постулат ограниченности, если мы начинаем подходить ко всему этому с исторической точки зрения?

Мое основное возражение вот этой вашей серии докладов состоит в том, что вы ориентированы на обыденное эпососозидательство. Невольно. Потому что, либо у вас уже есть эти социумальные структуры: божественные структуры, культурные структуры и т.д., — то вы можете двигаться только в этих рамках. Каждый раз должен следовать ответ на вопрос: а выйдя из вашего предмета, из предметно организованного мышления, куда вы попадаете? И вот тут начинается расклад всех позиций. Дубровский говорит: «Я попал в категориальное мышление», — а попадает в философию. Это вопрос, который мне задают уже в течение 15-ти лет. Первой задала его Москаева. Она спросила: «Георгий Петрович, Вы все время пишете «методология... методология», а не «философия». Почему Вы не обращаетесь к философии?» Потом его повторил Генисаретский, потом — Дубровский. Этот вопрос может повторяться бесконечно. Я каждый раз отвечаю: «Потому, что она устарела!» Когда мне говорят: «Надо обращаться к философии!», — я говорю: «А вы комнаты постарее и позахламленнее не нашли?»

И тогда ведь получается одна очень важная и странная вещь, что все те, кто говорит нам, как Витя Соколов, о творчестве, фактически, отвергают и отрицают именно творческую личность. Я тут слышал вчера, я не знаю, кому это принадлежит, такой резкий спор: «А ну ее к ... матери, эту «деятельность», вообще! Культура — вот что есть основание нашей работы. К культуре должны обращаться!» Это все прекрасно, но давайте зафиксируем четкий сенсуальный и прагматический смысл этого тезиса. На мой взгляд, вопрос всегда состоит только в одном: назад или вперед? И вот когда нам говорят: «К культуре!» — это тезис — «назад». Тезис — к уже существующему, к уже заданному. А отсюда — вот эта структура.

ХХ: Георгий Петрович! А здесь мы очень неконкретно говорили. По отношению к чему? Если к проектированию, то к культуре... Проектирование — это уже иное.

Г.П.: Почему Вы так думаете? Я говорю: неправильно это! И, кстати, в этом плане мне очень нравится постановка доклада Соколова. Действительно, как осуществляется выход? Как осуществляется творение? Или, широко: как идет развитие в человеческом обществе? И за счет чего? Как мы порождаем новые миры? Как мы продвигаемся в это новое? Но ведь парадокс, на мой взгляд, всегда состоит в следующем: сколько здесь не ставился этот вопрос и не обсуждался, ответ всегда один: прорыв в новое осуществляется за счет обращения к старому. Я знаю только еще один альтернативный случай подобного же решения вопроса. На нем была защищена докторская диссертация в Институте философии. Там ставился вопрос: как предотвращать наступление старого? Ответ был: уничтожить его в зародыше. И это аргументировалось на гигантском 400-страничном тексте: как уничтожить старое в зародыше.

Но вот ответы, которые даются здесь людьми, не претендующими на диссертацию, для меня удивительным образом напоминают этот ответ. Каким же образом производить эту интеграцию и организовывать ее в условиях, когда вы, выходя из предметных, попадаете в старые организованности, в старые структуры, которые ходом развития всей этой системы отвергаются, поскольку они старые, они не адекватные?

Вот я чувствую, что здесь как-то возникает большой скепсис. Поэтому еще раз хочу повторить вот эту систему аргументации от истории. А именно... Мне не возразили здесь, хотя должны были возразить, что всем ходом развития философской мысли философия была отвергнута как система, как устаревшая система (и назвав тезис марксизма, и все позитивистские тенденции) «научной философии». Коротко мой тезис состоит в том, что существующая система философского мышления по своей размазанности, синкретичности, по неотработанности техники мышления, а именно, в первую очередь, конструктивной техники, не может удовлетворить потребности современной науки. И произошла удивительная вещь, которая точно фиксирует реальное положение дел. Если раньше философ был судьей того, что делается в область естественных, гуманитарных, социальных и всяких других наук, он выносил

приговор, то сегодня все наоборот. Когда философ пишет какую-то работу, его спрашивают: «А Вы проконсультировались с видными естественниками?» И не случайно. Это не случайно, потому что естественники, даже не видные, знают и видят сейчас формально больше, формально лучше, формально точнее и мощнее, чем философы. У них более выразительные средства. У них куда более мощные языки и понятия. Дифференцированные, развернутые, детальные...

Я говорю: сегодня философы бывают разные и все они не могут сегодня конкурировать с представителями предметного, естественнонаучного мышления, ибо они бедны. Они формально бедны. Они не могут, они не обладают такими изощренными, тонкими, отработанными языками, оперативными системами, способами работы. За счет чего они еще существуют? Почему их до сих пор не прогнали отовсюду? И не побили палками? Только за счет того, что эта мощная, детализированная, изощренная предметная техника не дает нам представления о целостном мире. Философ по-прежнему, по традиции является носителем целостной, интегративной точки зрения. Он должен это сделать, но он не может. Потому что его средства находятся в дефицитном отношении к средствам предметно организованного мышления...

Дело в том, что он приходит со своими плоскими обобщениями и говорит несуразности, которые не нужны. Вот что происходит.

ХХ: Как относится тезис «научности» философии к тезису о ее отрицании на всем протяжении ее развития?

Г.П.: Я не знаю, кто отрицал философию на всем протяжении ее развития. Я никогда в истории человеческой культуры с этим не сталкивался. А! Я понял Вас! Вы берете позитивистскую линию и марксистскую, а это синонимы... Маркс что сказал? Они одинаковые вещи говорили. А именно, что сказал Маркс: «... И от всей прежней философии останется только наука о мышлении — логика и диалектика». Что это означает, как не отвержение философии? «И от всей прежней философии останется только...»

Вы не согласны с этим, Вы этого не понимаете. Но — так! Вы не можете от этого отказаться, Вы начинаете подсовывать принципиально противоположный смысл и говорите, что так надо понимать. А это Ваше дело.

А позитивисты говорят очень четко, и программа 29-го года венского кружка один к одному соответствует «.....». «Научная философия...» — программа ее построения. А что значит «научная философия»? Разъясняется: пользующаяся такими же формально-организованными средствами, проверенными, обоснованными, конструктивно-развертываемыми и т.д.... Верифицируемыми, т.е. не метафизическими. Но тезис с метафизикой — особый разговор. Там, вообще, в истории эволюции той программы, своя, так сказать, линия.

Но ведь, отвечаю я, вот можете Вы таким образом построить философию — она будет существовать, не можете ее таким образом построить — вот Вы будете иметь это разлитое отношение, — и отрицать.

ХХ: Георгий Петрович, вернетесь ли Вы к тому чрезвычайно важному тезису, который так, в виде замечания Вами был оформлен, о том, что «деятельность и культура» (в таком резком диалоге, который на одном жаргоне велся), — вот там, значит, эта позиция была принята, и решен был вопрос очень быстро в пользу культуры...

Г.П.: Вернусь.

ХХ: Вы же говорите, что этот возврат есть возврат в прямом смысле слова «путь назад» и потому не подходящий... Считаете ли Вы, что всякие вот такие культурные итерации и возвраты — суть тупиковой линии духовной эволюции или здесь более сложно обстоят дела?

Г.П.: Я объясняю: это Ваши иллюзии, что «возвращаетесь к культуре». Лозунг *возврата к культуре* есть *мистификация*, ибо возвратов быть не может. Нельзя вернуться в прежнюю ситуацию. Кстати, Вы, как защищавший средовой подход или действовавший в этой терминологии, должны прекрасно это понимать, защищать и обосновывать. А именно, что это означает: вернуться к культуре? Я начинаю задавать вопрос: «Что такое культура?»

ХХ: Чему она противопоставляется?

Г.П.: Знанию. Культура <...> вообще всегда, а деятельность есть объяснение, обоснование этого, т.е., фактически, вопрос звучит так: «*К культуре или к творчеству?*»

ХХ: Тут «или» существенно?

Г.П.: Не только «или», но **обязательно** «или». Потому что *знание противостоит культуре, творчество противостоит культуре*. Что такое *творчество*? Это *отрицание* культуры. И ничего другого в смысле слова «творчество» не заключено. Потому что, если Вы творите в соответствии с культурой... А что такое культура? Это — прототипы, которые реализуются: нормы, образцы, эталоны. Вот что такое культура. А причем здесь Ваше творчество?

ХХ: А 1000 лет Византии? Ведь 1000 лет все-таки она существовала... Она ехала именно на этом.

Г.П.: Ничего подобного. Больше того...

ХХ: Если датировки на 800 лет могут расходиться, значит она ехала на одном и том же.

Г.П.: Нет. Это говорит только о несовершенстве наших методов — раз, об отсутствии у нас проработанного византиеведения, оно только начинает свои первые шаги. Так же, как тюркология и т.д., — гигантские области, которые мы просто не изучали. Ни черта не знаем про Китай. Вообще, рассказываем побасенки с теми же разрывами в 2000 лет, хотя там сложнейшая история.

Первые исследования, которые проводятся по Византии, показывают вообще, что шла сложнейшая непрерывная, очень динамичная история, что там культура все время, непрерывно трансформировалась, переосмыслялась и т.д. Ведь мой тезис заключается в следующем. Тезис «*возврат к культуре*» — есть идеологическая утопия, ибо ни к чему вернуться нельзя. Больше того, я бы мог показать, что сам этот тезис — бессмыслица по логической структуре. Т.е., говоря на Вашем языке, слово «культура» не может быть вставлено в это синтаксически организованное предложение.

ХХ: Почему?

Г.П.: Да потому, что здесь слово «культура» употребляется неосмысленно. Нельзя возвращаться к культуре. Можно жить с культурой. И культура в нас. Что значит «возвращаться»? Она в нас заключена, если нас обучали и воспитали. Вот она в нас есть — и все. А то, что Вы делаете, строится на базе знания, т.е. анализа ситуации и ситуативного употребления средства. Целенаправленного. И в этом смысле есть два полюса. Точно так же, как мышление организовано диполным образом, а именно — через нормировку категориями и через предметную организацию, куда включаются цели, задачи, развертываются проблемы и т.д., точно так же и человеческое действие (Рис. 3).

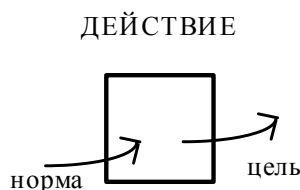


Рис. 3

Оно зажато в 2-х полюсах. Оно зажато целью, которая выводит на ситуацию, и нормой, которая обеспечивает связь с культурой. И это действие, любое действие, всегда нормировано культурой — и в этом смысле оно культурно, если оно соответственно нормировано. И оно целенаправленно, т.е. целеустремленно. И между целью и нормой всегда существует разрыв, потому что, если у вас нет этого разрыва, то вы не действуете, не осуществляете деятельность, а

через вас функционируют (Рис. 4). Вы просто осуществляете функционирование соответственно действию.

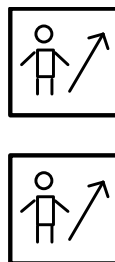


Рис. 4

Ну, вот как вы утром просыпаетесь, встаете, ноги опустили — пошли в туалет чистить зубы. Вы в этот момент действуете? Ничего подобного. Вы *ведете* себя. У вас оспособлены нормы, вас приучили чистить зубы и вы туда отправились. Никакого действия нет. Вы действуете культурно-нормированно...

ХХ: Но, если для обучения...

Г.П.: Простите, это не мои проблемы. Я же не подрядился тянуть в этом плане тех, кого не обучили чистить зубы. Я не обсуждаю сейчас эту проблему.

ХХ: В социокультурной реальности это как раз очень важная проблема... Вы исходите из одного, что если есть в культуре какая-то норма, зафиксированная, то она автоматически проявляется в ...

Г.П.: Отнюдь... Я говорю очень простую вещь. Есть масса разных проблем. Человек должен быть культурным, человек должен много знать, много читать. Это все само собой разумеется. Мы что, сюда собрались обсуждать, что люди должны быть хорошими, культурными и прочее? Что мы обсуждаем? А мы обсуждаем наши функционально-профессиональные обязанности. Если мы — интеллигенция, то мы должны менять культуру. Как в британской энциклопедии определяется «интеллигент»? Интеллигент — это человек, который *способен и имеет средства* иметь *свое собственное мнение* на окружающий мир, отличающееся от мнения тех общностей, к которым он принадлежит по происхождению и в которых он функционирует. Вот кто такой интеллигент.

ХХ: Культуру можно менять только, если она есть. А если ее нет... А задача, как раз, ее усвоить...

Г.П.: Я на это отвечаю: проблемы «вороньей слободки» я не обсуждаю. Это все — проблемы «вороньей слободки»: пороть Вассисуалия Лоханкина за то, что он не тушит свет, или не пороть? Это очень важные для меня проблемы, когда я выступаю как педагог и воспитатель, но не здесь. Нельзя вечно путать все на свете. Если здесь обсуждается проблема творчества и создания новых знаний, и решения новых задач, которые ставит социокультурная ситуация, и мы считаем себя обязанными этому. Это то, о чем говорил вчера Александр Михайлович: мы служим определенной вещи. У нас есть особая служба. И вот ее надо обсуждать, а не подменять ее другими. Не ссылаться на другие для того, чтобы не делать своего собственного дела или делать его безобразно плохо. Так вот, с этой точки зрения, тезис «Культура!» означает только: «И куда нам вообще некультурным до каких-то задач?»

А если мы собираемся решать *задачи, стоящие сейчас перед человечеством*, обратите внимание, то тезис «назад к культуре» бессмыслен. Кстати, русская интеллигенция все время утешает себя этой мыслью и начинает оправдываться перед миром: «Вот мы вообще так тяжело живем, у нас комары и еще чего-то там такое. Так вы нас поймите, мы все время хотим не отстать». Вот это — комплекс, вообще, выбитого из культуры. Выбросьте этот комплекс и работайте на уровне современной человеческой, общечеловеческой культуры, причем, решая ее

через наши дела. Дела нашей страны. Но — общекультурные задачи, потому что тот, кто собирается догнать — никогда ничего не догонит. Можно только перегнать. А кому охота догнать собственную культуру — догоняйте. Мне с этими людьми делать нечего. Как теоретик я могу сказать: вы никогда ее не догоните. И ничего не сделаете, потому что это неправильно поставленная задача, принципиально!

ХХ: Когда обсуждается движение, путь к чему-то, то к чему этот путь? Мы его чаще всего оцениваем с точки зрения прохождения этого пути...

Г.П.: Нет, это неправильно. Я уже говорил эту мысль многократно. Я еще раз ее хочу повторить, ссылаясь на Льва Толстого: будущего нет, поскольку оно нами делается. Движение к будущему осуществляется за счет выбрасывания идеалов. Проектирования их. И вот как раз в проектировании идеалов осуществляется отказ от культуры.

ХХ: Есть такая очень резкая точка зрения, откуда-то из Библеровского круга, насчет того, что человек, причастный к некоторой культуре, вообще в принципе о своей культуре знать ничего не может. Можно видеть чужие культурные комплексы, а своя собственная культура — она неустранима как погода. И с этой точки зрения возврат к культуре — это всегда фикция, т.к. есть вот целеуказания и есть осмысленные действия по направлению к нему. Это никогда не движение к культуре. Это всегда разрушение того, в чем он пребывает.

Г.П.: Я целиком с этим согласен. Культура — это либо массив освоения — так осваивайте себе на здоровье, занимайтесь самообразованием, воспитывайте себя в ситуациях, за столом, в дискуссиях и т.д. Дело каждого — его работа над собой. Тогда употребляется слово «культура». Либо культура — это то, что в нас оспособлено и реализуется. И оно именно оестествлено, о чем говорил Александр Петрович, сейчас оно реализуется. Вы можете поставить как особую цель, а именно — освоить человеческую культуру. И где-то в возрасте до 25-ти лет, скажем, с 11-ти до 25-ти — это должна быть основная задача. Когда человек представляет себе дело так, что вот есть Великий Рим, к которому надо приобщаться, есть человеческая культура, и он работает, он избирает любимых авторов, он читает, он живет с комплексами, которые непрерывно он должен преодолевать; чем больше у него комплексов, тем больше надежд на движение.

Но потом этот процесс, двойной процесс (освоения культуры и выхода на деятельные рубежи), приходит к какому-то своему пределу, границе, человек сформирован и он начинает решать целенаправленные, профессиональные, мыслительные и другие какие-то задачи. Он включается в социум, в профессию... Тогда он должен забыть обо всем этом. И вот этот лозунг возврата к культуре, культурологичности возникает либо из собственного комплекса, либо из национального комплекса, религиозного комплекса... Но нет ничего страшнее этого, потому что человек, который закомплексовал себя таким образом, не может работать, с моей точки зрения. Так вот, мысль моя состоит в следующем, и я еще раз повторяю, что, попадая вот в эту ситуацию несоответствия и вообще гибели как человека, превращения в частичного человека, профессионализированного, такого «кретина профессионального», попадая в эту ситуацию, мы не можем выйти из нее, не перестроив социальной организации мышления. Это не наша личная проблема, говорю я. И потому здесь обращением к культуре ничего не решить.

Поэтому для меня люди, которые говорят наподобие Гали Беляевой (которую я очень люблю и уважаю), что надо войти в культуру, или Вадима Розина, бывшего методолога, о том, что надо вернуться к культуре, для меня эти люди — самые страшные враги и ретрограды, поскольку они дезориентируют всю работу. И делают невозможным подлинное творчество и подлинное развитие и освоение культуры.

«Культурное творчество»... Для меня — это самая пагубная позиция, которая уничтожает всякую возможность что-то делать, что мы имеем возможность делать. Это не значит, что мы сделаем, но у нас есть такая возможность. Но вот эта философия и эта идеология уничтожает даже самую возможность что-то делать.

ХХ: Мне кажется, что последние минуты мы присутствуем в чисто ренессансной идеологической ситуации.

Г.П.: Безусловно, я всегда говорю, что мы живем в точно такой же ситуации. Мы живем на таком сломе всей традиционной человеческой культуры, который по своему значению, на мой взгляд, больше, чем ренессансная ситуация. Он острее происходит, жестче, этот перелом, и требует от нас значительно больших свершений, чем это было в этот период.

И вот когда мы попадаем вот в такую ситуацию, когда мы должны перестроить, то я говорю: мы попадаем в никуда, в ничто. Вот в чем дело. Мы вроде бы можем пользоваться всем. Мы можем пользоваться философией, историей, искусством, наукой, практикой, чем угодно, но все равно это пространство не структурировано и нам предстоит его структурировать.

И кстати, вот это замечание насчет ренессансной ситуации очень важно. И я им сейчас воспользуюсь. Потому что ведь практически это означает, что мы должны создать новые типы общения, организовать пространство общения, которое здесь стало невозможным. Мы должны создать новый идеал человека, его морально-этический план, его план внутреннего отношения к себе и внешнего отношения к другим людям. Совершенно новое. Новое отношение к организациям, в которых мы живем. Отсюда вся эта проблематика — человек, личность, организация.

Я не затрагиваю всю эту огромную историко-космологическую проблематику, есть масса огромных, интересных и принципиальнейших работ на этот счет, описывающих в этом плане всю историю человечества и показывающих, что старые структуры культурной жизни стали невозможны. Почему? Потому-то, потому-то... Есть огромный набор этих параметров. Стала невозможной реализация старой модели человека как объединяющей индивидуальность и личность и т.д. Я это сейчас не буду обсуждать. Мне важно это, что мы попадаем в плане мыслительном (я выделяю только этот план) в неструктурированное пространство. Поэтому всякое обращение к культуре, к любой, ко всякой культуре — здесь есть самообман. Ибо оно в этом пространстве не может нас структурировать. И больше того, я бы сказал (очень грубо): нет уже этой культуры вообще, а есть раздробленная на части предметная культура, и сама философия стала одним из предметов, очень частным, не дающим точки зрения на целое.

Поэтому, когда вы говорите — «к культуре», я спрашиваю — к *какой* культуре? К культуре ловли рыбы, скажем, приготовления караса или выпивания водки? О чем вы говорите, о *какой* культуре? Нет ее больше как целостной культуры! Старый мир изжил себя! Вот этот ренессансный мир и новое время. Вы хотите собирать эти обломки по частям? Они все работают, но тогда вы не будете человеком. Вы будете профессионалом.

Я на этот вопрос отвечаю: мы попадаем в специфическую ситуацию, где пока я знаю только один вариант решения — предложение *методологического мышления*. Мы все оказываемся методологами невольно. Что такое в самом грубом приближении методология? Методология — это связь действия с осмыслением его. Мы возвращаемся к вопросу, который все время обсуждался в наших дискуссиях. Вспомните вопрос Александра Гербертовича, мои очень резкие ответы в этом плане.

Что такое методология? Методология — это такая организация мышления, в которой конструктивная измерительная техника дополняется соответствующим пониманием. Мы должны вновь объединить понимание и мышление. И в первую очередь — понимание самих себя и своего собственного мышления с отнесением к целостной ситуации. Вот что такое, грубо, методология по целям и задачам. Движение на всем том, что дала нам культура, и это тот единственный смысл, который я могу принять в этом тезисе — «к культуре». Но в каком плане? Что мы должны бесспорно пользоваться всем, что дано в культуре, но уместно. Каждый раз на своем месте, каждый раз в той связи, которая нам даст решение наших задач, а не вообще. Не реализация нормированных привычных действий, стереотипов (как у гагары, которая высиживает яйцо независимо от того, есть там яйцо или нет яйца), а человеческого целенаправленного действия.

Но тогда мы же должны решить эту задачу — объединения мышления и понимания. Понимания всей ситуации. Но как ее задать? И возникает следующий вопрос. Я говорю, смотрите: возникает новая точка зрения, точка зрения деятельности. Мы говорим: что такое наша история, наш мир, все наши взаимосвязи, другие люди, с которыми мы общаемся и т.д.?

Это все есть деятельность и ее организованность. И тогда методология оказывается деятельностью в своей онтологической основе или даже теоретико-деятельностной. Это все известно в этом кругу.

Я останавлиюсь лишь на одном пункте, который выяснился из разговоров с Борисом Васильевичем (Сазоновым), и даже ему не был в достаточной мере понятен, несмотря на то, что он уже 20 лет во всем этом участвует. А именно, ведь деятельностьное представление мира как раз и решает эту самую задачку синтеза, а именно, возможность учитывать все, что накоплено в культуре. Учесть все множество чужих позиций, операций, отношений. Она избавляет нас от необходимости задавать вопросы: «Ты меня уважаешь или не уважаешь?»... «Ты меня понимаешь или не понимаешь?»... Она нам прежде всего (и это, с моей точки зрения, задача № 1) дает возможность организовать пространство нашей коммуникации и научиться друг друга понимать.

Я формулирую очень резкие тезисы. Если мы хотим двигаться дальше, мы прежде всего должны научиться понимать друг друга. А что это значит? Это значит — видеть оправданность, профессиональную обоснованность и культурную детерминированность чужих точек зрения, отличающихся от наших. Это есть, прежде всего, отказ от постановки вопроса: кто прав — ты или я? Это работа в условиях презумпции, что, так сказать, все правы, но каждый по-своему.

За счет чего эта задача решается? За счет схем позиций. Позиций не кооперации — это другая проблема, а позиций в пространстве коммуникации, общения. И каждой позиции приписывается свой собственный *культурный мир*, свои предметы с их специфической техникой и нормировкой. Они приписываются туда и ситуация задается и описывается как собрание разнородно и разнородно мыслящих ролей, индивидов, кого хотите... Вот в чем суть этого подхода.

Что мне дает деятельностьный подход в методологии? Он дает мне возможность, слушая массу выступлений людей с разными (казалось бы) позициями, идентифицировать их с известными мне <нормами>. Ведь я же что должен сделать? Я должен услышать то, что он говорит, понять то, что он сказал, оценить то, что было сказано с точки зрения «культурности», т.е. культурной нормированности, соответствия истине, предметной организованности и т.д. А ведь люди к тому же и очень часто ошибаются. Как я могу это сделать? Я рассуждаю так, как говорил Эйзерман (?): «Правы все те и только те, кто говорит, что мы думаем, и не правы все остальные». А для того, чтобы избавиться от этой простой, но безысходной формулы, я должен уметь расположить всех участников беседы соответственно их позициям, т.е. создать эту ролевую структуру коммуникации, а следовательно, к каждому применять нормы, соответствующие его культуре, и организовать целое из всего этого. Вот в чем состоит цель и задача организации коммуникации, и вот что дает возможность сделать деятельностьный подход, а именно, представленный в своих средствах, специфических средствах вот этих позиций. Позиций, наделенных определенными нормами работы, средствами, и предметно организованных, как я стремился здесь показать.

Я не говорю: перестраивайтесь и становитесь другими. Я говорю: будьте теми, какие вы есть, но научитесь еще понимать ситуацию и двигаться в ней адекватно всем другим позициям и ролям, с пониманием законов их жизни и работы. И дальше я отвечаю: но ведь это же и есть та самая универсальность, которая нам необходима, универсальность в понимании другого, в понимании культурной определенности и детерминированности его поведения, действий, взглядов, высказываний точек зрения, всего прочего... Вы спрашиваете теперь: за счет чего решается такая задача? Я говорю: за счет объединения деятельностьных представлений в методологии с системно-структурными представлениями. Ведь структурное представление с его различением места и наполнения <обеспечивает> содержательность.

Но что я этим хочу сказать? Я хочу сказать, что предметная содержательность и содержательность этих ролевых структур деятельности перпендикулярны друг другу. Деятельностные представления нужны для самоорганизации в подобной ситуации коммуникации. Это как бы первая топографическая карта для того, чтобы мы могли научиться друг с другом говорить, понимать друг друга, применять системы соответствующих оценок. А дальше ведь получается, что в каждом из этих мест-ролей сидит специалист или позиционер и

смотрит в свою подзорную трубу, в которой и видно все его содержание. Значит, содержания сидят внутри этих мест. Вот что принципиально важно, т.е. совершенно другой способ организации содержания. Не обобщение, не выделение общего у музыки и архитектуры, не типологическое сопоставление того и другого, а размещение музыки и архитектуры в соответствующих им местах и связанных между собой ... точно, как Вы сказали, не через то, что один сходен с другим, а в том, что они связаны не отношениями сходства и различия, не наличием в них инвариантных структур, дающих мне возможность обобщить все это и представить в виде совокупности общих свойств, а <наличием> связи между ними как структурными элементами того деятельностного целого, в котором я работаю.

Итак, попадая в это пространство — «никакое», ни в одно из существующих культурных пространств, — мы должны создать новое пространство, прежде всего — пространство нашего общения. И мы прибегаем здесь не к традиционному способу выделения инвариантов, как это пытались делать психологизм, физикализм, математизм и системный подход в его вульгарных трактовках, скажем, как ОТС (общая теория систем), не в форме создания абстрактных инвариантов или редукций — сведения одного к другому. Мы должны создать суперструктуру нашего мира. И вот эта суперструктура и есть структура деятельности и деятельностное представление. Вот что такое деятельность. Эта суперструктура нужна нам прежде всего для того, чтобы организовать пространство нашего общения. И это и будет та самая соорганизация нашего мира, в котором появляется возможность для соотнесений, связывания, обобщений... Но, подчеркиваю я, совершенно другими, не традиционными методами. Такими методами, которых вы в существующей ныне культуре мышления просто не найдете. Их надо создать на следующих шагах, этапах нашего развития в рамках этой структуры деятельности как совокупность содержаний, вырастающих из деятельности, в нормативно-деятельностных предметах <и> в нормативно-естественных (деятельностная и предметная), как я уже сказал, метафорически перпендикулярных друг другу.

Поэтому основная проблема состоит в том, чтобы научиться синтезировать то и другое, т.е. научиться соединять эти две половинки, т.е. быть методологом — и мыслить одновременно предметно во всем богатстве содержания, структурируя это предметное содержание соответственно деятельностным функциям. И вот это то, с чем мы не можем справиться на данном этапе развития методологического движения. У нас получается одно из двух: либо человек «садится» на предметное содержание и тогда ему непонятно, что ему делать с деятельностными схемами. Он их вроде бы начинает применять, но все время «вываливается» в план феноменального описания, феноменологии. Понятный ход, потому что все это видимое начинает соорганизовываться как-то так по-новому, синкретически, но за счет квази-деятельностных схем. Другой вариант: человек начинает учить методологические схемы, отрабатывает их очень четко, готов работать по ним, но не знает, как осуществить вот этот «поворот на 90 градусов», как все это уложить и как с помощью этого структурировать предметное содержание.

Мы из-за чего, скажем, не понимаем выступление Бориса Васильевича (Сазонова)? А это происходит систематически. А за счет того, что он, фактически, «билингв». «Билингв» по своему происхождению. Он — философ, развивавшийся в рамках методологического кружка, и, как нам он сегодня объяснял со ссылкой на литературу, — он архитектор. И никто уже не спрашивает вообще при выпуске сборников статей — все автоматически пишут: «Архитектор Сазонов». В общественном сознании он — архитектор. Так же, как я недавно удивлялся, когда в одной из лингвистических работ прочел про себя, что я — известный советский лингвист. Для меня — это несуразность, но в сознании лингвистов это действительно так. Причем, не где-то, а в компендиуме нынешнего состояния лингвистики. Это происходит, следовательно, за счет личностного объединения двух языков и реализации вот этих двух поворотов за счет индивидуальной способности. Ну, а если ее нет, если, скажем, она дается не воспитанием в этих культурных кругах, а должна передаваться через обучение? Так мы же эту процедуру должны описать! И поэтому, когда Сазонов рассказывает и так, между прочим, начинает, вообще, переходить с немецкого на русский и обратно на немецкий и соединять слова — одни и другие, у него одна часть лексики — немецкая, другая часть — русская, синтаксические структуры то

одни, то другие..., то мы сидим и спрашиваем: это система какого языка? А он говорит, что это в системе языка, который существует в нем самом. Это — язык Сазонова. Язык склеек.

Я бы мог это на каком-то другом примере обсуждать, но проблема сегодня состоит вот в этом — в том, чтобы отработать эту технологию.

И второй пункт. В строительстве всего этого нам приходится выбирать между двумя традициями, стилями мышления. Я бы их назвал так: математической и гуманитарной. Олег Игоревич вчера назвал это «традицией скорописи духа» и, соответственно, «медленнописи духа». Это нас действительно разделяет. Я твердо стою на точке зрения «медленнописи». Я считаю, что математики потому выиграли соревнование с философами, что они двигались очень медленно. Они предпочли долгий, нечеловеческий (не в масштабах жизни отдельного человека) путь понимания и схематизации понятого, понятийного оформления его, путь конструктивного построения моделей, конструктивных онтологий, конструктивного освоения и реконструирования мира. Гуманитарии проиграли эту борьбу потому, что они вышли по линии понимания, «скорописи». И поэтому, в этом пункте позиция моя — очень твердая. Я — за «медленнопись». Я за то, чтобы эта работа, начатая здесь, продолжалась двести или триста лет, за то, чтобы были новые поколения, которые отработают новую математику мира, нового мира, каким мы его видим сегодня... Только тогда создаваемая нами новая культура будет долговечной и устойчивой. На мой взгляд, другого пути пока что нет, нет альтернативы.

Итак, в соответствии со всем сказанным, методологическое мышление — это новая суперструктура человеческого мышления. Она отличается от научного мышления, философского, исторического, чисто проектного тем, что она разворачивается на многовекторном репере.

Основной прием методологического мышления — это прием многих знаний, соотносимых друг с другом. Попросту говоря, методолог должен иметь перед собой вот эту «топографическую карту» многих позиций и он должен иметь возможность входить в каждую позицию, работать в ее предметных организованностях. Когда он упирается в объект и порождает соответствующую проблему — предметную или практическую, или какую-то, он должен уметь «выйти» из нее и начать двигаться как бы над предметами в деятельностных структурах, в исторических структурах. Когда он построил онтологическую картину, он может «вернуться» назад, к строительству предметов или к работе в них, или «пройти» в практико-методический план, или в конструктивно-технический, или в план психологический даже, построить соответствующую психотехнику и т.д.

Это, следовательно, мышление, которое работает и предметно, и внутри предметов, и проходя сквозь них, и работая над ними, и работая с предметами как единицами нового типа. Оно действительно свободно. Но оно организовано по вот этому своему реперу. Может быть трехвекторный репер или трехосевой репер методологического мышления, и восьми-, десяти и т.д. Тогда ответ на вопрос: «Каковы же линии обобщения?» — их много, линий обобщения, и в каждой линии обобщения будет свой закон обобщения. И реально мы должны фиксировать наш опыт, с одной стороны, в предметных формах, а с другой стороны, — в соответствующих методологемах, которые здесь появляются. И, в частности, то, что мы используем такое понятие «подход» — типологический подход, системный подход, деятельностный подход — это *новая единица* специфически методологической организации мышления, которая *противостоит* предметной.

В методологическом мышлении здесь будет «мир предметов», здесь будет «мир категорий» (Рис. 2), а оно еще раз будет организовано специфическим образом вот здесь — на методологемах разного типа. Понятие «подход» — это одна из новых единиц. Мы должны зафиксировать наш опыт и в виде *типологического подхода* как такового, и описать его (и, кстати, в этом основная трудность — мы начинаем описывать типологический подход, не задав понятие подхода, а это нужно сделать обязательно, потому что мы не сможем двигаться), а с другой стороны, для реализации этого типологического подхода в архитектуре, музыке и т.д. То же самое с системным подходом и другими.

XX: Георгий Петрович, мне кажется, что несколько лет назад слова «подход» и «движение» употреблялись синонимически.

Г.П.: Ни в коем случае! В 1969 году я сделал работу (сначала доклады, потом она была написана и частично опубликована), это — «Системное движение и перспективы развития системно-структурной методологии». Как раз в этот период, в 1969 году, были очень жестко различены эти понятия — «движение» и «подход». Но это просто была сделана работа, а в принципе, мы всегда этим пользовались, скажем, и в 1968 году, когда Генисаретский обсуждал «Злоключения кибернетики» и различал *кибернетический подход*, но это не было оформлено в виде работы, специально посвященной этим понятиям. Это — совершенно не синонимы. Больше того, это единицы *разнопредметные*: «движение», скажем, методологическое, системное — рассматривается в социологии и в истории, а «подход» — это *единица методологии*, ее действительности.

ХХ: Вы упрекали Олега Игоревича в том, что он апеллирует к непосредственному усматриванию. Он видит — и это считает аргументом для работы. Но Вы тоже апеллируете к непосредственному усматриванию, когда Вы говорите: «Вот оно..., я ничего не могу сделать..., что-то надо делать...». Не могли бы Вы сказать, есть ли разница между теми типами усматривания, которые требует Олег Игоревич и Вы, и в чем она заключается?

Г.П.: Конечно, могу. Когда Олег Игоревич был методологом и деятелем, у него были одни цели жизненной работы. Когда он стал разрабатывать теорию сознания, универсально-сознавательный подход, у него возникли другие социальные цели.

Коротко это формулируется следующим образом: я считаю, что должна быть создана «служба спасения утопающих», а он считает, что каждый утопающий должен спасти себя сам. А поэтому — это все усматривание другое. Потому что, когда я рассматриваю ситуацию, меня интересует катер, где спасательные круги, как веревками это все огородить, а его интересует совершенно другое: «я не тону и мне достаточно».

Фактически, это все означает, с моей точки зрения (я даю пародийную схему, но я так вижу),... он говорит: «Миленький, если тебе придется тонуть, ты, во-первых, оглянись кругом и посмотри — нет ли каких-либо средств спастись. Это очень важно! Ты не теряй самообладание, не пугайся и помни, что, если человек очень захочет, он себя спасет!». Генисаретский сформулировал этот тезис так: «Я не люблю и не хочу транслировать».

А поэтому — разница в ответе. Разве я что-то говорю против усмотрения? Я говорю: когда человек работает — он усматривает. Но дальше начинается проблема коммуникации, и мышление разворачивается тогда, когда надо построить текст коммуникации, <т.е.> чтобы это построить. Поэтому, когда я что-то рассказываю, то я всегда рисую схему объекта. Для меня, прежде всего, надо произвести схематизацию мною видимого и затем описать это в текстах, задать правила оперирования этим, правила использования, определить топику, т.е. те случаи, ситуации, где это надо использовать и т.д. Вся моя работа подчинена этой задаче: *задать квази-онтологическое представление объекта и дать его описание*. Если я что-то не могу сделать и передать, соответственно, я говорю: я вам не могу передать, нужно проанализировать, чего не хватает, давайте обсуждать и спорить. Давайте коммуницировать, давайте работать.

Что делает Олег Игоревич? Он говорит: рисование есть слабое средство. Эта ваша «методологическая живопись» мало что дает, ибо мыслить надо не предметно и не объектно, а — понятийно, «скорописью духа». Надо развить в себе такую творческую силу воображения, чтобы вы из словесного текста могли усматривать понятия, и надо иметь в себе такие способности, чтобы человек мог, двигаясь, в основном, в этих понятийных сферах, организовывать движение, взаимопонимание и т.д. Какой доклад он сюда привез и чем он занимается? Он занимается разными видами герменевтики. Что такое «герменевтика»? Это учение о понимании, о понимающем «схватывании». Он говорит: пора вернуться к проблемам понимания и ко всем другим и рассматривать все в этой традиции. Он работает на уровне понимания.

Я же на это отвечаю: да, я прекрасно понимаю все Ваши преимущества — Вашей «скорописи», Олег Игоревич. Мне тоже иногда надоедает втолковывать сотни раз вещи, которые я давным-давно прошел. Они лежат где-то там, в багаже двадцатилетней давности, а я вынужден о них снова и снова рассказывать. Причем, я понимаю, что уродую самого себя при

этом, ибо эти шаблоны закрепляются, они в моей памяти и там хранятся в пластичном виде. Я не так быстро двигаюсь вперед и вынужден, вообще, тормозить себя, все время присматриваться — а не оторвался ли я слишком далеко в этой «буденовской атаке», но я считаю, что человек обязан это делать — прорываться в конструктивные формы. Отсюда тезис о «медленнописи», о конструктивном разворачивании мира вот таких объектов, о построении системно-структурной математики как таковой, законов оперирования этими представлениями, описания типологической работы, о необходимости все время технологизировать понятийные структуры.

Они отвечают: ну зачем их технологизировать, когда мы и так прекрасно все делаем? Я спрашиваю: — Кто — вы? — Ну, мы, — Александр Гербертович, Олег Игоревич, Вы, Георгий Петрович. Вы все делаете — так чего Вы суетитесь? Вы работаете себе быстро, четко, понимая и т.д. — Вот в чем суть различия.

Нет? А в чем?

ХХ: Может быть все дело в распределении ролей? Групповая работа...

Г.П.: Распределение ролей — это само собой, но я сейчас обсуждаю не оппозиции в ролях. Я же не говорю о том, что может быть ролевая структура вынудила Александра Гербертовича или Олега Игоревича занимать эту позицию. Я этого не обсуждаю, почему так произошло, почему сложились эти ролевые структуры, но теперь речь идет о содержании ролевых структур, о позициях.

А вот позиция состоит теперь в этом. Ведь в нашем кругу складывались очень интересные позиции. Например, были люди, которые, подобно Вячеславу Леонидовичу Глазычеву ... или, скажем, Эрик Григорьевич Юдин. Какую ролевую позицию он для себя выбрал? Позицию переносчика на смысловом уровне всего того, что наработано в методологии, на уровень современной философии. Он берет и понятийно пересказывает все то, что сделано в методологии, не реконструируя ни техники порождения, ни технологии создания, употребления и т.д. ... как «Происхождение и сущность системного подхода». Вот он пересказал все то, что было наработано за 15 лет, потом перешел во ВНИИТЭ и поставил себе задачу — теперь пересказать все про деятельность. Появилась первая статья и только смерть не дала ему продолжить эту работу. Причем, четко, сознательно, отрефлектированно. И Вячеслав Леонидович делает то же самое: «Ага! Вот вы набавываете определенные содержания, теперь я их беру и пересказываю для архитекторов и на языке архитекторов». Их нельзя задавать технологически, поскольку они получены там, в совершенно другой структуре, их можно пересказать и дать.

И происходит процесс, описанный, вроде бы, как у Стругацких — эта «нуль-транспортировка» через эту планету. Вы знаете этот рассказ, когда идут по дороге эти машины, а некоторые осужденные влезают и крутятся там: то ли взорвутся, то ли перетащат их к себе, происходит вытягивание этих непонятных машин. Но, поскольку они сами в себе, так сказать, самодостаточны, их можно как-то употреблять.

Опираясь прежде всего на материал развития науки и связей ее с практикой и практической деятельностью, ту культурную ситуацию, которая, на мой взгляд, сложилась в результате так называемого «третьего периода» развития европейской цивилизации, скажем так... И главным моим понятием было понятие *дифференциации областей деятельности*, именно областей деятельности, основывающееся на выделении предметов, их переходу из сферы практики в сферу мышления и предметной организации мышления.

Но я уже сказал и повторяю еще раз, что, с моей точки зрения, точно такая же ситуация складывается в «мире искусств» и тех форм мышления, которые его организуют, артикулируют и точно так же разбивают на отдельные предметы, образующие основание того, что мы называем разными видами или типами искусств. С моей точки зрения, исключительное значение доклада Натальи Константиновны состоит, прежде всего, в том, что она, как я потом понял, рефлектируя опыт своей профессиональной деятельности, исключительно остро чувствует все разломы, которые возникли в системе музыкального искусства или того, что условно называется «музыкой», по переносу или по ассоциации чувствует это и в «мире

архитектуры», и в других областях. Во всяком случае, ей эта ситуация понятна через опыт собственной ситуации. При этом, что очень интересно, на мой взгляд, и в этом я вижу главный интерес этого сообщения — в том, что глаза остаются раскрытыми на то, что происходит, и есть очень напряженное, острое ощущение вот этих разломов в человеческой деятельности и коммуникации и всего прочего, и профессиональные предметы и очки, которые надевают предметники, не закрывают реальности этого человеческого нынешнего существования. Т.е., с моей точки зрения, Вы видите реальную ситуацию, как она складывается, а не системы тех нормативных, культурных представлений, которые, собственно, определяют наше видение мира.

Я бы еще раз хотел вернуться к этому «культуроборчеству» (мне придется к этому еще много раз сегодня возвращаться), и пояснил бы это на очень простом примере, т.е. я бы сказал так: заслуга этого доклада состоит, прежде всего, в том, что в нем представлено не «культурное» видение, а «реальное» видение мира, видение мира, как он складывается и существует вопреки всему тому, что нам говорят наши традиционные представления: музыковедческие, музыкокритические и т.д.

Эта напряженность нынешней ситуации очень резко ощущается, а дальше начинается очень сложный процесс, о котором уже Александр Петрович (Буряк) говорил очень точно, а именно: ощущать, чувствовать через практику своей деятельности, через рефлексии этих разрывов, разломов и т.д. — это одно, а уже ответить на вопрос, который Вам (Наташа) все время задавали — «В чем Вы видите суть этих проблем?» — это нечто другое. Для этого нужны «фискальные» слова. И, поэтому, когда в кулуарах разгорелась дискуссия по поводу Вашего доклада и начали спрашивать, скажем, Саша Раппапорт и другие: на каком языке Вы рассказываете (с его точки зрения языка)? Это было спровоцировано Вами, Саша (Буряк), когда Вы сказали, ссылаясь на Раппапорта, что пять слов есть у архитектора для описания предмета его деятельности — пространства и, фактически, ему приходится в основном мычать. Так вот, между нами возник вопрос: на каком же языке Вы, Наташа, все рассказывали? На традиционном музыковедческом? Нет, на нем про это вообще говорить нельзя. На языке социологическом? Нет. А на каком же? Вот вопрос!

Но дело не только в языке. Дело в системе понятий, как это все надо представить. С моей точки зрения, ограниченность архитектора, который имеет пять слов — это не его профессиональная ограниченность. Это ограниченность этого самого человека, который, «вываливаясь» из своего профессионального предмета, вынужденный отвечать на вопрос: какова же та ситуация, в которой он живет, — попадает в никуда и не имеет слов для обсуждения этого... Говорить приходится на удивительном языке, который, фактически, еще «речь без языка». Существует и такое явление. Алеша Леонтьев это описал, скажем, для папуасских народностей — то, что раньше описывал, скажем, Констайбл. А именно: от деревни к деревне своя речь, а языка вообще нет, поскольку нет ни терминов, ни понятий, ни лексики, ни синтаксических структур, ни границ допустимого-недопустимого, ни как говорить, что говорить и т.д. Но при этом, с моей точки зрения, была ухвачена самая основная часть, а именно — оппозиция между музицированием и музыкальным произведением в рамках бытования музыки как таковой. Фактически, у Вас там работают три понятия: музыка как таковая, музыкальный мир и все, относящееся к музыке. И все это дальше начинает группироваться вокруг двух фокусов: музицирования как формы и способа жизни — раз, и существования или бытования музыкального произведения — два, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Вот это было «ухвачено», но, с моей точки зрения, средства явно неадекватны, потому что опять возникает вопрос: когда Вы пришли в эту действительность и начинаете ее обсуждать, спрашивается, какого рода средства Вы должны использовать, чтобы описать ситуацию, достаточно ли здесь категориальных оппозиций и, вообще, подходит ли для этого случая сам метод фиксации оппозиций? Музицирование и существование музыкального произведения... И получаются очень странные вещи. Если подходить к Вашему сообщению формально, то оно — несуразно. Почему? Потому, что возникает сразу вопрос: как можно музицирование противопоставлять музыкальному произведению? В чем тут основание оппозиции? Можно ли

противопоставлять одно другому и задать как два объекта? Ведь когда мы говорим «простое-сложное», «связно-несвязно», то мы задаем чисто логические отношения фактически на «операторе отрицания». Мы как бы делим пространство на две части, характеризуем одно — положительным, другое — отрицательным. Почему музицирование есть отрицание музыкального произведения? Почему Вы говорите, что в западно-украинской деревне музицируют, исполняя Гайдна, почему там нет музыкального произведения? А может быть, это есть бытование этого гайдновского произведения? Как так можно?

С формальной точки зрения это не выдерживает критики, но критики не выдерживает не Ваша интуиция, не Ваше понимание содержания, потому что суть-то схвачена, только не понятно, как сказать про это. Теперь нужно ответить на вопрос: а что же Вы схватили? В чем эта суть? Как ее представить? И получается совершенно странная оппозиция: музицирование и музыкальное произведение. А может быть они вообще неразрывны?

ХХ: На мой взгляд, музицирование — это непосредственное воспроизведение произведения в данном бытии, сейчас, а музыкальное произведение — созданное и зафиксированное в нотной грамоте, в знаках, и которое способно к многократному воспроизведению.

Г.П.: Это верно, но когда Вы здесь начнете так рассуждать, то вся логика посылается к чертовой матери. Почему? Потому, что Наташа ведь очень четко сказала дальше, противопоставляя жизнь музыкального произведения жизни архитектурного памятника. Она говорит так: музыкальное произведение не существует в нотной записи, оно каждый раз воспроизводится заново. И в этом есть логика.

Мы можем как угодно логически анализировать эти вещи. Здесь свели концы с концами — через два шага у нас обнаружилась прореха, логическое противоречие. И как бы мы не пытались ходить здесь, противопоставляя все эти понятия друг другу, те понятия из привычной нам культуры, причем, смешанной культуры: музыковедческой, критической, социологической, культурологической и какой угодно. Мы перебрали — с Сашей Раппапортом в кулуарах — все языки и выяснили, что ни на одном эту проблему обсуждать нельзя. Мне было интересно, как он ответит. Он сказал: нет такого языка, нельзя. Но если нет такого построенного языка, то вы невольно будете приходить в противоречие.

ХХ: Мне показалось немаловажным для Вашего дальнейшего рассуждения упор на то, что оппозиция «музицирование-музыкальное произведение» неправомерна, потому что правильно построенная оппозиция имеет вид «маркер "да" — маркер "нет"» (должно быть логическое основание для оппозиции), но это лишь один из многих равноправных типов оппозиций.

Г.П.: Дело заключается в том, что мы обязаны задать оппозицию « $a / \text{не } a$ ». Мы можем задавать оппозиции типа « a / b », но она только тогда есть оппозиция, когда « b » подводится под «не a » (Рис. 5).

$$\begin{array}{c} a / \overline{a} \\ \downarrow \\ a / b \end{array}$$

Рис. 5

Если нет основания « $a / \text{не } a$ », то любое противопоставление не может гарантировать нас от противоречия. Есть, например, тройные оппозиции такого типа, как рисовали вчера: « $+$ / 0 / $-$ »; « $+$ », « 0 » и « $-$ » — разные, казалось бы, типы, но при категориальной проработке оказывается, что « $+$ » — это ось, « $-$ » — это ось или, точнее, полуось, а « 0 » — это точка их разделения. Но, поскольку, потом вводится понятие «число» и « 0 » объявляется числом, то при этом происходит разделение на *положительные числа*, *отрицательные числа* и *нуль* как определенное число. Но тогда мы получим тройное, скажем, основание, или можно придумать четверное основание. Или — как очень продвинул теорию деления Олег Игоревич — «предельные точки». Если мы,

например, задаем раму <рамку - ?>, то мы можем делить все внутри и предельные точки задавать — две и т.д.

Но не трудно показать, что как бы вы не прорабатывали понятия «музицирование» и «музыкальное произведение», они не могут исключить друг друга, т.е. стать в оппозиционное отношение ни в плане категориальном, ни в плане онтологическом и т.д. Я фактически-то имею в виду их содержательную не<оп?>позиционность и буду дальше показывать, что они, больше того, всегда существуют вместе, но я говорю формально, что мы не можем найти такого логического отношения, по которому бы музицирование и музыкальное произведение друг друга исключили.

ХХ: Последнюю часть своего выступления Вы начали с того, что невозможно было указать на наличие языка, в котором в достаточно логической последовательности возможны были подобные различия, которые приводил докладчик.

Г.П.: Я этого не говорил. Такой мысли у меня не было. Не существует ни в одном из известных нам традиционных языков такого языка, который дал бы возможность описать то содержание, которое изымается — как вот это ощущение напряженности в музыкальной ситуации, и поэтому, сказал я (у меня чисто позитивное утверждение), докладчик не пользовался ни одним из известных языков (в строгом смысле слова). Про оппозиции здесь не было ни слова. Я обсуждал вопрос — на каком языке говорил и проводил обсуждение докладчик.

ХХ: Значит, есть видение противоречия и есть поиски языка фиксации, описания ...

Г.П.: Да, адекватной фиксации этой «действительности», которая еще «не-действительность», поскольку для того, чтобы появилась действительность, надо то, что возникает в практике действия, в жизни, выразить в определенном языке и знаниях. Вот тогда появляется действительность.

ХХ: Так же бывает всегда. В любого рода исследовании возникает переживание, ощущение каких-то идей, событий.

Г.П.: Я утверждаю, что в научных исследованиях такого никогда не бывает и не может быть по определению научного исследования, ибо там работа идет в предмете и там, если для факта, зафиксированного эмпирически, факта из данного научного предмета, нет соответствующей конструкции в данном предмете (модельной, онтологической, теоретической), то этот факт объявляется не входящим в область, охватываемую этим предметом, и исключается из нее.

ХХ: А здесь нет такого предмета, а есть только особый тип переживания ...

Г.П.: Да, ибо это видение вообще не предметно. Видение Наташи — непредметно. Когда она сказала, отвечая на вопрос Раппапорта, что она это видит как искусствовед, когда они приезжают в какой-то город, где построена прекрасная зала, и там, кроме нее, сидит семь человек, а на сцене — оркестр в сто человек... Я наблюдал это в Паланге, меня это потрясло... Она фиксирует это как практик, а не как предметник-теоретик, искусствовед. Здесь нет музыковедческой действительности, нет социологической, нет никакой предметной действительности. Есть практическая ситуация.

ХХ: Но все-таки, заметьте, мне, по крайней мере, так показалось, что она приближается к довольно известной, отработанной в культурологии процедуре, согласно которой естественно определяются два состояния и они как-то маркируются, описываются. И, в частности, насколько я знаю, Наталья Константиновна была осведомлена о работах Лотмана, и у него были очень похожие представления в эстетике тождества и эстетике различия. И в какой-то мере этот прием здесь был отработан.

Г.П.: Если бы Наталья Константиновна работала в этой традиции, я бы вообще не стал бы обсуждать ее доклад, ибо для меня это были бы вообще незначимые вещи, абсолютно неинтересные. Я уж не говорю о том, что в культурологии, с моей точки зрения, вообще никакие процедуры не отработаны, их вообще не существует, а что касается Вашего примера,

то это чисто филологические трюки, построенные на терминологическом содержании: «эстетика тождества» и «эстетика различия», на языке смысла.

ХХ: За этим стоит какая-то большая реальность.

Г.П.: За этим никакой реальности не стоит, кроме травестирования, о котором нам вчера рассказывали. Но это моя особая точка зрения. Мой тезис состоит в том, что я это обсуждаю потому (и мне именно это кажется исключительно важным), что за этим не стояла никакая, я бы сказал, «дурацкая» процедура, а стояла практика, ситуация и отсутствие догм и шор на глазах. Были бы культурологические шоры — и ничего бы интересного вообще не было. Это — моя позиция.

ХХ: Вы считаете, что у докладчика была эта оппозиция? Может быть это взято из диамата? Такое полагание диалектики ...

Г.П.: Мне не важно, откуда взяты слова, и мне не важно, откуда взята манера. Наверное, откуда-то бралась, фрагментами, тут, там и прочее. Мне важно совершенно другое — что я, когда слушал этот доклад, и, как мне казалось, видел то, о чем идет речь, т.е. для меня как для коммуниканта за этим точно так же стоит острейшая, напряженнейшая проблема, и мне казалось, что Наталья Константиновна ее-то и обсуждала.

ХХ: Я имею в виду язык, т.е. на каком языке формулируется проблема?

Г.П.: Когда Вы говорите: «Откуда взято то или иное выражение», — это не ссылка на язык, это ссылка на речевой оборот. Я говорю, что текст, который был произведен... т.е. это — многолингвный язык, т.е. там слова, синтаксические обороты совершенно из разных языков. Они вообще не поддаются в этом плане анализу. Это то, о чем рассказывал Каганов, а именно — это выражение куда более богатой ситуации... с помощью языковых средств, привлекаемых из самых разных языков. Причем, они разбиты, организованы в предметность, но человек видит помимо этих языковых структур. Он видит и он строит текст, ему для этого нужно соединять элементы самых разных языков.

Если Вы теперь потеряете смысл целостности и содержание, которое передается, и тот опыт, который рефлектируется — потеряете живое видение, интуитивное, непосредственное, и начнете анализировать элементики. Вы каждый элементик отнесете к какому-нибудь языку, Вы скажете: «Этот оборот — из культурологии, этот оборот — из социологии» и т.д., — масса таких оборотов. Вы все их найдете, потому что у нас нет слов «без-языковых», но этот текст — «без-языковый».

ХХ: Ваш тезис состоит в том, что надо реконструировать практический язык, который ...

Г.П.: Тут нельзя реконструировать. Может быть мы через сто лет сконструируем его. Я говорю просто: надо уловить смысл и понять содержание. Употребляются три слова, которые для меня фокусные, а именно: «музыкальная культура», фактически, как синоним слов «музыкальный мир». Что такое «мир»? Это все вот, что относится к музыке. Затем вводятся «музицирование» и «музыкальное произведение», его бытование — так говорит докладчик. Я говорю: в этих трех словах, в отношениях между ними, сделана попытка ввести нас в напряженность ситуации.

Сейчас, фактически, обдумывается, обмысливается возможность проведения такого рассуждения, которое я провожу. Я ведь сейчас очень жесткие вещи говорю. А именно, я говорю, что у практики есть свой язык, своя действительность, у практики есть своя речь, но — «без-языковая», и ставлю под сомнение эти предметные расчлененности. Именно в этом все время сомневаются.

ХХ: Если бы Наталья Константиновна потеряла бы опыт и не было бы сочувствующего ее опыту, был бы тогда этот текст понят... адекватно?

Г.П.: Почему Вы думаете, что я понимаю адекватно? Я в этом абсолютно не уверен. Что такое «адекватное понимание»? Я думаю, что я многое понимаю неадекватно, но я налаживаю коммуникацию, чтобы в ходе длительной коммуникации мы сошлись бы, начали понимать друг друга достаточно адекватно, чтобы общаться.

XX: Некоторая неадекватность понимания даже желательна?

Г.П.: Это есть неперенный признак понимания. Адекватного (в строгом смысле этого слова) понимания вообще быть не может. Тогда это — не понимание. Больше того, с моей точки зрения, говорить об адекватности понимания вряд ли имеет смысл, потому что вот здесь идет процедура мыслительного выражения в некотором тексте (Рис. 6),

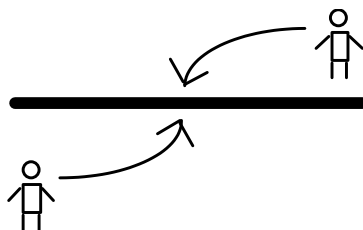


Рис. 6

а здесь идет процедура перевода текста в некоторый смысл на базе понимания, на базе ситуации. Поэтому говорящий, строящий текст, является неперенным элементом смысловой структуры этого текста, и поэтому смысловая структура текста складывается, на мой взгляд, только в понимании, а не в говорении. И это понимание текста предполагает понимание ситуации, а эта ситуация у понимающего иная, чем у говорящего. Здесь симметричности никогда не может быть. И поэтому — сказать, что я понял адекватно ...

С моей точки зрения, здесь возникает совершенно новая действительность, в этом утверждении, когда утверждается, что это все должно рассматриваться как коммуникация. Но нет еще никакой «теории коммуникации» на базе или через музыкальные произведения. Она не построена в принципе. А сама по себе коммуникация существует.

Вот тогда я обращаюсь на эту ситуацию, тем более, что она дополнена рассказом об общении со зрителем, когда рассказ о музыкальном произведении они еще слушают, а музыкальное произведение они уже не слушают. У меня все это разворачивалось не на музыкальных произведениях, а на живописных, графических и всяких других. Была точно такая же ситуация, ситуация выставок, конфликтов, возникающих там, которые мне надо было обмыслить и понимать, что там вообще происходило, и рисовать соответствующие структуры.

Поэтому я оставляю этот кусочек, и очень эскизно я хочу набросать схему, чтобы показать, с одной стороны, почему эти оппозиции в принципе не применимы и что, в этом смысле, то движение, которое было дано в докладе, неправомерно. И, второе, чтобы одновременно показать, какая серьезная и большущая реальность стоит за тем, что Вы рассказывали, так как я ее понимаю.

Я столкнулся вплотную с этой проблемой в 1965 году, когда я пришел во ВНИИТЭ и работал со многими искусствоведами и должен был, так сказать, объяснять как методолог те же самые ситуации коммуникации, которые возникали, с одной стороны, по поводу того или иного дизайнерского произведения или произведения искусства между художником и другими художниками, художником и его зрителями и оценщиками, художником и критиком, художником и искусствоведам, художником и социологом искусства, художником и историком искусства, методологом — всем этим набором. Я сталкивался с многообразием таких оценок, т.е., фактически, со всем тем, о чем Вы говорили, т.е., фактически, с системой коммуникации и отношения деятельности вокруг произведения искусства (дизайнерского, архитектурного, музыкального — для меня это неважно) и всего того, что в этом закручивалось с массой самых разных мнений, которые нельзя было оценить как истинные или ложные и, вообще, сопоставлять по оппозиции: «или это — или то». Было огромное количество людей, каждый из которых высказывал свою истину, и каждый из которых поэтому был прав. Мне надо было все зарисовать и одновременно задать функции произведения искусства. И я это назвал *«социально-семиотические функции произведения искусства»*.

Я здесь рассчитываю на ваше воображение, знание феноменальной очевидности этих ситуаций, я нарисую схему с тем, чтобы на ней показать, как раскладывается та действительность, которую, по моему мнению, вы обсуждаете.

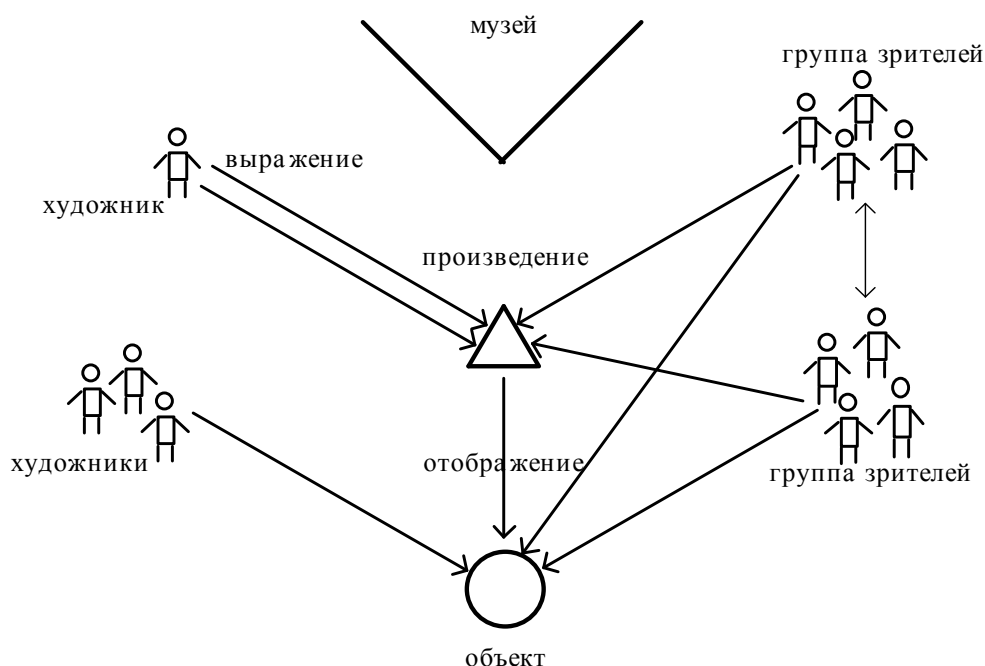


Рис. 7

Итак, если создается некоторое произведение... Есть художник (такая позиция), который создает определенное произведение (Рис. 7). Я не говорю — произведение ли это искусства. Это произведение очень часто имеет «объект» — самое примитивное, простое отношение, — когда Хрущев приходит в Манеж и спрашивает: «Что здесь изображено?» Значит, имеется определенный объект, к которому художник определенным образом относится, и он это отношение выражает в материальной организации своего произведения. Дальше, имеются зрители, которые, с моей точки зрения, обязательно должны *разделиться* в своем отношении к этому произведению на группы. Я бы высказал такую максиму: *если такого разделения на группы, их объединения внутри каждой группы и жесткая позиция не возникает, то никакого произведения искусства нет и быть не может*. В частности, я имею в виду **приятие** и **неприятие**. Кроме того, обязательно имеются братья-художники, которые точно так же относятся к этому, но относятся совершенно иначе.

Я нарисовал такую простую схему для начала. Я сразу предупреждаю, что я, с моей точки зрения, задаю здесь *одно* пространство — существования произведения (еще непонятно — искусства или нет). *Произведение искусства*, в принципе, всегда существует в *двух* пространствах, или — *соотношение между двумя пространствами* и задает существование произведения искусства. Там есть еще третье, обязательное, пространство, но я его введу потом — дело в том, что без него произведение искусства может существовать.

И вот теперь я начинаю рассматривать эти социально-семиотические функции. Первое: есть *функция изобразительная*; она не специфична для искусства, но является основанием, рамкой, через которую, с моей точки зрения, живописные произведения (во всяком случае) создавались или создаются. Она подменяется затем совершенно другими отношениями, «вымывается», «отмирает» и т.д., но она должна существовать. И в музыке то же самое.

ХХ: Изобразительная — в музыке?

Г.П.: Обязательно!

ХХ: Может быть, отобразительная?

Г.П.: Пожалуйста. Что такое «отобразительная»? Вы берете четвертую симфонию Брамса или «Поэму экстаза» Скрябина. Спрашивается, что она изображает или отображает? Человек спрашивает: про что она?

ХХ: «Изображает» и «про что» — это разное.

Г.П.: С моей точки зрения, — одно и то же. Я именно это имею в виду. Отражает, отразительная, отобразительная функция... Когда ведутся популярные концерты и музыковеды читают лекции, то рассказ всегда идет о том, что имел в виду и хотел — не выразить, обратите внимание, потому что речь идет не об отношении художника к чему-то и, вообще, не об этой связи между произведением и художником, автором, а речь идет о том, что хотел отобразить, отразить автор данного произведения.

ХХ: Георгий Петрович, Вы имеете в виду реальную ситуацию или подразумеваемую этими культурными навыками?

Г.П.: У меня принцип такой же, как и Саша Степанов тут провозглашал вчера. Я считаю, что ничего без основания не возникает и ссылаться на плохую культурную традицию, на плохое воспитание не имеет смысла, потому что ничего больше вообще не бывает. Ведь я хочу провести тут очень простую мысль, что произведение искусства — есть тот *ситуативный смысл*, прежде всего, что есть некая *значимость*, и в произведении искусства не заключено ничего, кроме значимости, а эта значимость — есть *отображение в исторический музей* того ситуативного смысла, который был создан в социокультурной ситуации появлением этого произведения. И, поэтому, когда люди, которые рассказывают, начинают обсуждать вопрос — про что это, что здесь отображено, представлено — это и *есть одна из необходимых компонент* произведения искусства. Но, при этом, я говорю, — *не специфическая*, она к искусству не имеет отношения. И я дальше буду отсюда, в частности, выводить то, что Вы различали, а именно — включенность в другое. Кстати, разделение на эти два пространства в отношении первого — социокультурного — к культурному даст мне возможность ввести все то, о чем Вы говорили, но не так, как Вы это делали, разведя все это, а показав системно-структурную связность всего этого, и дальше уже объяснять Вашу работу (как музыковеда) как поляризацию, разложение. Я дальше буду показывать, что все то, о чем Вы рассказываете — это Вы *творите*, это не имеет отношения к реальному существованию.

ХХ: А может ли быть объектом музыки гармония?

Г.П.: Нет, это обязательно действительность. Это обязательно так называемая «действительность», «стук судьбы» у Бетховена, вот все это: гроза, капли дождя... Я слышал все это: как культурные, интеллигентные люди, причастные к миру музыки, пианисты, критики, — как они обсуждали вот эти единицы даже не эмоциональной выразительности, а *единицы данности действительности*, которая *отображается* во всем этом. Когда нам говорят «Поэма экстаза», нам задают одну, другую, третью канву, от нас требуют сопереживания и отнесения к нашему опыту любви, чувств, напряжения, чего хотите. Вот она создается за счет отношения, мы его все время проигрываем, все время в нем работаем. Другое дело, что кто-то может работать только в нем и вообще ничего не понимать, но оно всегда есть.

Дальше начинается очень сложная вещь. Именно здесь мне приходится брать в связке сразу массу функций. Я бы мог аналитически все проделать (скажем, дидактически я это так и делаю — ввожу их на простых примерах одну за другой), но здесь я хочу показать вам условность этого аналитического приема и ухватить все вместе.

Я теперь утверждаю следующую вещь: рядом с этим отношением отобразительности складывается очень сложное по своей природе отношение «выражения» (Рис. 7). Вот эта стрелочка (как бы горизонтальная, косая), но это неправильно, потому что каждая следующая стрелка «снимает» в себе предыдущие заданные, поскольку на ней строятся...

Метод состоит в том, что я «навертываю» функции одну на другую, ибо отношение выражения не может быть изображено уже одной стрелкой. Оно предполагает уже серию

стрелок, ибо есть отношение к данной действительности, есть отображение этой действительности в произведениях. Самый простой пример — карикатура: вот есть политический деятель, к которому вырабатывается то или иное отношение. Когда вы рисуете его карикатуру, вы подчеркиваете его достоинства либо недостатки — и то и другое может быть в карикатуре, в шарже. Спрашивается, что является носителем выразительной функции? — Расхождение между тем и другим, различие. Дальше там начинается эстетика тождеств, различий — в эстетической действительности. Поэтому, фактически, функция выразительности не есть функция только одной связи, а функция от сложной структуры, включающей отношение (эмоциональное, политическое, идеологическое) художника к данной единице действительности, представленное в материале произведения.

Я сознательно здесь не употребляю слово «форма», потому что форма — очень сложна и непрерывно движется вместе с отношением «форма-содержание». Здесь пока нельзя этого употреблять. Можно было бы сказать — «в выражении», имея в виду «выражение» по Ельмслеу, т.е. выражение как второй план содержания. Это как бы «выражение», но оно предполагает... Смотрите, как у меня стрелки расположены: есть отношение к действительности, которое влияет на продуктивную работу художника, создающего, вы бы сказали — форму, но я говорю — *материал*, его особенности. И отношение художника, следовательно, с одной стороны, определяет способы его работы, а с другой стороны, «умирает», аккумулируется в выразительности данного произведения. Поэтому функция выразительности очень сложна. Она здесь, фактически, зарисована в этом треугольнике, включающем четыре, по крайней мере, связи, четыре отношения, которые я должен задать, чтобы об этом говорить. И это, следовательно, есть выражение отношения художника к действительности, представленное, скажем, в форме данного произведения: «формальное выражение».

ХХ: А где четыре? Три?

Г.П.: Раз, два, три (туда входит «отразительность») и четвертая — снизу вверх (Рис. 7). Причем, от отношения: это, фактически, не только элементы выражаются в элементах, но здесь отношение выражается в элементе и свертывается в нем. Здесь происходит как бы закрепление, фиксация отношения в некоторой квази-вещи, этого знака, текста, в организации его материала или квази-материала в случае знака.

Теперь появляется *первая идеологическая функция*, которая состоит в том, что все делятся на две группы по своему отношению к этому произведению, и они делятся, как очень часто <происходит>, по отношению к данной действительности. У нас есть целые искусствоведческие направления так называемой «содержательной трактовки». Например, скульптуры Левина, которые выставлялись в прошлые годы, вызывали очень четкое отношение, по тому — кто и как был изображен? Этот факт зафиксирован, распространен. Это отношение, фактически, — знак или символ принадлежности к определенным социокультурным стратам, это происходит дальше через всю жизнь. Это даже не группы, это — «свой».

ХХ: Что такое «идеологическая функция» вообще?

Г.П.: Идеологическая функция — это то разделение зрителей на противостоящие друг другу группы и объединения внутри групп, которые обязано осуществлять всякое произведение искусства: «принятие-непринятие». Какие группы — абсолютно неважно, какие-то группы, которые формируются на отношении к этому произведению. Основание для этой группировки — особый вопрос, т.е. как, где, в какое время — оно происходит по-разному, но оно обязательно должно происходить. Это то, что Наташа фиксировала в ритуале в противоположность концерту. Фактически, это все соответствует включенности в другую жизнь, а я ведь, фактически, не задал ни одной функции, специфической, с вашей точки зрения, для искусства. Здесь «искусства» еще нет. Это все — какие-то «странные» функции, они необходимы для существования произведения искусства, но здесь пока нет ничего «художественного» (я для себя делю это так).

Мы говорим: какие замечательные стихи написал Евтушенко! Почему? Он там кого-то так уел! Или: он показал такую фигу в кармане! Какие шикарные стихи! Вы же все прекрасно понимаете, что это все пока к произведению искусства не имеет никакого отношения. К «произведению искусства». Но ведь без этого — произведения искусства не могут жить и никогда не жили и не живут.

ХХ: Почему не жили? А дивертисменты Моцарта? Это без фиги.

Г.П.: Я Вам буду просто пересказывать дискуссии профанов. Я живу в мире очень обостренного отношения к музыкальным произведениям, меня все время опекали какие-то музыканты, все время навязывали какие-то вещи, свой мирок, и сам я проходил через очень сложные стадии отношений. Я, скажем, когда-то очень любил Моцарта и Бетховена. А дальше — я Вам рассказываю сцены, которые разворачиваются:

— Ненавижу Бетховена!

— Почему?

— Филистер он, вообще, скучный совершенно музыкант, он, вообще, мещанин немецкий!

Что это за отношение? К чему я отношусь? К форме или к содержанию? К действительности? Что я делаю?

ХХ: К содержанию?

Г.П.: Я говорю: «Да скучно все это! Все расписано, все разделено. Это же технология! Как можно писать такие произведения искусства, в которых все заранее известно и в которых идет повторение стократное? Он, вообще, зануда! Он мыслить не умеет, у него чувств нет!» Причем, Вы мне можете тысячу раз объяснять, что Моцарт и Бетховен — «великие композиторы». Мне говорят: «Вы поставьте себя в ситуацию того времени!». А я отвечаю: «Я не могу поставить себя в ситуацию того времени, не надо. Я живу в современном мире, воспитан на музыке Стравинского, Скрябина, Шостаковича, Прокофьева и дальше. Уже воспитан. Я не могу слушать спокойно ни Моцарта, ни Бетховена. Не могу, если не встану на совершенно особую точку зрения. Вот когда встану, тогда могу, тогда они мне доставляют удовольствие, а по-человечески — не могу!»

Дальше, я беру художников ВХУТЭМАСа 20х-30-х годов, цех живописцев. Там есть какие-то люди, которые мне, скажем, близки. Когда я смотрю на картины Суряева, я чувствую — это мое! Там нарисованы какие-то странные люди, угловатые, косые, но это, с моей точки зрения, все бурлит. Я привожу своих приятелей смотреть и говорю: «Смотри, как здорово!» Глядит Сазонов и говорит: «Это — не профессионально, он вообще писать не может, он же рисовальщик отвратительный!» Я смеюсь, потому что я знаю, что Суряев во ВХУТЭМАСе считался лучшим рисовальщиком и шел рядом с Головановым. Я это знаю, знаю их биографию, их отношение. Я понимаю, о чем он говорит, потому что этот же Суряев, умея рисовать прекрасно и имея картины, в которых он рисовал, решал частичную задачу, сознательно уходил от этого в принципе. Мне Сазонов говорит: «Это непрофессионально, это не художник». Я-то знаю историческую оценку, отношения. Мне смешно это слушать. Но мне смешно и по другой причине, потому что во мне-то все играет, я мир так вижу! Я к нему так отношусь! Там показано мое отношение к таким-то группам людей. Это форма или содержание? Не работают категории напрочь!

ХХ: Это и то, и другое.

Г.П.: Конечно! Но это не специфическое отношение к этому как к произведению искусства. Вы смотрите, как интересно я отношусь. Я говорю: вот произведение, я его вижу. Но я уже сделал одну удивительную вещь. Я говорю: этот человек — мой человек. Если бы я его встретил, я бы с ним мог говорить обо всем, что меня волнует. Я убежден, что мы бы поняли друг друга сразу. Один бы начинал, а другой бы продолжал. У нас одинаковое видение всего этого мира и одинаковое отношение к нему. Что я сделал? Я вошел вот в эту группу, включился в нее. Идет живая коммуникация.

Я не задаю вопроса: как он писал? Меня не интересует вся эта техника — пока что эти функции не работают. Я говорю: он видит мир так же, как я. Он к нему так же относится, так же

болеет. И когда мне становится тяжело, я иду и говорю... вот мне становится как-то полегче, потому что я не один уже вроде. А... вот... я думаю: «Ничего, брат, я делаю твое дело, я еще борюсь за тебя, — вот позиция, — так что ты можешь там не вертеться». Что это такое?

Вторая идеологическая функция, совершенно другая. И я начинаю выходить к Вашему музицированию, но в очень странной форме. А именно: вот пришли братья-художники со всеми их отношениями, и они начинают, вроде бы, точно так же <реализовывать> всю эту структуру (структуру отношений, сопоставлений, выразительности), но они это делают принципиально иначе и в других словах. Они говорят: «Красивая штука!» Видите, совершенно другое слово. Или они говорят: «Пространство он удивительным образом организовал, воздух он чувствует, цвета у него какие замечательные, интересная какая у него композиция!» И Вы то же говорили бы в этой позиции: «Как это здорово сделано!» Вы ушли от содержания? Ничего подобного, Вас эта действительность точно так же интересует, но смотрите Вы на все это совершенно иначе. И разные способы видения начинают расслаивать само произведение за счет того, что совершенно разные образы начинают формироваться, но реализуется та же самая идеологическая функция. Один говорит: «Это вот красиво, я — за него». И одни говорят: «Здорово!». Здорово — по отношению к чему? Ведь они не говорят: «Это красиво потому, что это — как у Рембрандта». «Не ново» — они не могут сказать, «это ново»... Здесь нет нового и старого... Когда они говорят «это хорошо» — у них есть всегда какая-то модель действительности. Т.е. я здесь говорю, что и музыкальное произведение, и архитектурное (не только живописное) требуют некоторого чужеродного эталона, как бы эталона, реализующего знаковую функцию отображения. И на основе этого как бы отображения строится вот это «красиво».

Вы смотрите неореализм, «Рим, 11 часов»... Его я дважды смотрел в темноте и слушал музыку. Каждый персонаж имеет свою невероятно выразительную музыку. Вот это «красиво» как пример синтетического искусства. Можно послушать эту музыку и получить гигантское удовольствие от выразительности самой музыки, сопровождающей каждый кадр, каждое появление... Вот это, по-видимому, есть в нашем арсенале, это, фактически, то, что Вы мне рассказывали про какие-то музыкальные фразы, про тона и еще что-то, но Вы их оцениваете с точки зрения выразительности (у меня — отобразительности) все время, потому что у меня функция выражения — есть выражение отношения художника, это не совсем то, что обычно говорят...

Художник оценивает не по отношению к историческому музею, а по тому, насколько точно выражает. Здесь знак в какой-то странной форме выступает как мотивированный знак, т.е. все время идет оценка с точки зрения мотивированности его, но эта мотивированность определяется не сознательным отношением к истории искусств, не потому, что это было в культуре, а как естественное оспособление в каждом из нас, как бы идущие от нас эти мотивировки употребления тех или иных цветов, звуков, музыкальных фраз, еще чего-то.

ХХ: Суть ли такие мотивированности знаков (в этом смысле «красиво») всякий раз новые? Он завтра придет посмотреть другое произведение другого своего приятеля и скажет: «Черт! Тут тоже красиво!», но это будет совершенно иная мотивация. Эти мотивации разовые и не составляют универсального языка?

Г.П.: Да, и это — дико интересно. Это очень важное замечание. На мой взгляд, это именно так и происходит. Поэтому эта мотивация исключительно вариативна, она задана воспитанием, но как это все происходит — это особый разговор. Каждый раз есть другой прототип. Именно здесь реализуется функция знаковости произведения. Это, фактически, определяет способы прочтения.

Я забыл сказать, что рассматриваю это произведение как текст, который должен быть прочитан. Я, фактически, здесь задаю смысловую структуру понимания произведения, куда включено вот это обязательное отношение к чему-то как к площадке, на которой надо оттолкнуться, относительно чего-то задать. Каждый раз оттолкнуться ситуативно, каждый раз под влиянием многих факторов, но без площадки не может быть. Они говорят — «красиво» —

это они относятся к отношению отобразительности. Но теперь они могут оценивать совершенно другую вещь.

И я теперь перехожу к технической функции. Художники говорят: «Как он сработал!» И начинается то, что в искусствоведении и критике обсуждаться как атрибуция. Начинается оценка данной формы с точки зрения техники исполнения или мастерства. Это мне важно. Когда говорят — «красиво», — это не значит, что здорово сделано, что он искусно, мастерски сделал, нет. «Красиво» — это мотивированность, отобразительность.

А теперь начинается совершенно другая — *техническая* — функция. Говорят: «А вы представляете, насколько это сложная работа?» Когда мы смотрим «Конформист», мы говорим: «Как делается сцена, какое на меня впечатление производит эта сцена убийства, когда его убивают ножами и она дальше бежит, за ней бегут, стреляют...», но это — содержательная оценка: «Сделано выразительно».

А вот «Летят журавли», когда падать начинает и пошел кружок берез, или когда она бежит мимо решетки, мы говорим: «Как Урусовский сделал!» Тут уже все отошло на задний план. Начинается совершенно другая штука. Мы говорим: «Прием! Как он работает!» Это — техническая оценка, это оценка приема, техники выполнения, но опять-таки — в плане выразительности.

ХХ: Цеховое распределение?

Г.П.: Да, но оно ведь, фактически, поделилось на два плана. Вот тут у них было еще не специфически цеховое, они говорили вроде бы по содержанию, по действительности, по отображению, а здесь они уже начинают говорить по технике работы и говорят: «Какой мастер, какой он рисовальщик!» Или: «Какие у него композиции, как он умеет пользоваться принципом контраста!»

ХХ: Г.П., здесь Вы разделяете содержание и форму?

Г.П.: Пока нет. До этого шагать и шагать.

ХХ: Можно сказать, что освоены приемы, навыки культуры?

Г.П.: Пока — нет. У меня не появилась культура. Это идет пока на уровне суждений братьев-художников. Они все очень странные. Я наблюдаю за ними двадцать лет и каждый раз диву даюсь, почему они так говорят, зачем они так говорят. Это абсолютно «некультурно».

ХХ: Г.П., они говорят один раз — «красиво», другой раз — «как сделано». Не скрывается за такой двойной оценкой следующее: как известно, на Никейском соборе определили, что «тэхнэ» принадлежит мастеру, а композиция принадлежит духовному пастырю; так вот, когда они говорят — «красиво», они оценивают его функцию «духовного пастыря», а когда они говорят — «как сделано», они оценивают его функцию «мастера», носителя «тэхнэ»? Значит, он совмещает в себе кощунственным образом две эти функции?

Г.П.: Конечно! Они совершенно разные. Но я благодарен Вам за этот пример, я не знал, что эти вещи даже так разделялись. Очень важная формула, и это свидетельствует о глубоком понимании сути этих функций как таковых, но это совершенно точно соответствует тому, что Наташа разделила. «Тэхнэ» — это то, из чего рождается искусство и современное искусство, а вот то — это включенность в более широкие структуры деятельности, коммуникации, взаимоотношений, что подлежит ведению другого специалиста, такого «руководителя идеологии».

Пример Романа Кармена для того, чтобы развести эти два плана. Демонстрируется во Вьетнаме <на Кубе> художественный фильм «Чапаев». Самый кульминационный момент — Капелевская дивизия ведет психологическую атаку. В зале сидят солдаты, на груди у всех автоматы. Напряжение нарастает и вдруг один из них не выдерживает и начинает стрелять в экран. Все сидящие изрешетили, разнесли в клочья этот экран вместе с Капелевской дивизией и кино глядеть больше было нельзя. Вот идеологическое воздействие — сюда, вот оно.

Мне недавно пришлось читать лекции преподавателям эстетики, методистам города Москвы, и один из них, очень умный и способный человек, сказал: «Произведение искусства

должно быть таким: когда я посмотрел, я должен взять автомат и идти убивать. И это значит, что это — подлинное произведение искусства». На что я ему ответил: «Да, но это значит, что у Вас нет эстетического художественного отношения, ибо Вы смотрите на это не как на произведение искусства, для Вас это — отображение жизни». Он-то смотрит произведение искусства, но для него-то есть не «это», а та действительность, которая требует от него действия, как в их случае.

Я смотрю «Конформист» в первый раз, я увидел, вышел потрясенный, я иду, я начинаю думать: собственно, что я увидел? Вдруг я начинаю понимать, что я, просмотрев этот фильм, не мог смотреть на него как на произведение искусства — я не знаю, как он сделан. Я должен на следующий день брать билет, идти снова и смотреть снова, чтобы отделить в себе художественное восприятие и художественное отношение, ибо какая разница? Мне показывали киноленту, а я отношусь к этому как к реальности. Когда я посмотрел во второй раз, я начинаю видеть, как делается фильм, как работает мастер. Я провожу атрибуцию и говорю: он великий мастер!

Смотрите, какие странные оценки. Один говорит: если нет этого, если Вы видите, как делается, значит плохое произведение искусства. Хорошее должно заставлять Вас взять автомат и идти убивать. Но я говорю: если я не вижу, как это делается — это плохое художественное произведение, потому что там же не видно, это же фотография и она у меня вызывает почему-то отношение фотографии. Удивительное противоречие, да? Это реальный парадокс.

А когда я читаю «Седьмой крест» Зегерс, я вообще не вижу ничего, кроме тех ниток, которыми шьется в соответствии с библейской фабулой все разворачивание. Но, когда я читаю Томаса Манна «История Иосифа ...» и так далее, то там это «делание», фактически, вплетено в форму.

ХХ (Н.К.-?): Это одна из тем — как он делает этот роман?

Г.П.: Больше того, делание не романа — жизни Иосифа со всеми событиями есть, фактически, элемент художественного содержания, которое я и должен получить. Это и есть содержание для специфических оценок по «тэхнэ». И из этого, с моей точки зрения, вырастает современное искусство. Это пока не «жизнь искусства». Это, фактически, до возникновения искусства, возникновения его жизни. И по структуре, и по истории, до <его> возникновения — музыкального произведения нет и быть не может. Это, на мой взгляд, то, о чем Вы рассказывали, но только дело не в музицировании. Здесь самое интересное то, что они вместе делают. Если Вы здесь вводите совместного автора, коллективного автора, то сама процедура «делания» совпадает с этим отношением. Тут ведь дело не в музицировании — у них есть зрители, у них есть слушатели, у них это отношение обязательно предполагается и, тем не менее, это то, что Вы называете музицированием, ибо здесь нет еще музыкального произведения со всем нарастающим в связи с этим сонмом вторичных функций, специфических для произведения искусства. Вот чем бы я сейчас здесь кончил.

Я рассказал ту ступеньку жизни всякого произведения искусства, где произведения искусства еще нет, в Вашем смысле, хотя в моем смысле оно есть, оно создано, оно живет, но оно — произведение искусства, все зависит от того, как оно воспринимается. Оно — жизнь, оно — есть то, что заставляет меня взять автомат и пойти ..., это форма коммуникации — между художниками: завязывания отношений, формирования группы, идеологии и т.д. Нет жизни произведения искусства, оно еще не зажило собственной жизнью. Где и как оно заживет?.. Это, фактически, вся та основа, материя, на которой все дальше будет разворачиваться, специфическое для искусства и для отношений, зафиксированных в эстетике.

Чтобы понять, что я, собственно, говорю, надо четко представлять себе, что я делаю. На мой взгляд, ситуация, с которой столкнулась Наташа, состоит в исключительной сложности и многосвязности этой ситуации коммуникации через произведение искусства, о котором идет речь. На нем завязывается масса отношений и в нем реализуется. Проблема состоит в том, чтобы разобрать все это множество отношений и связей и выяснить процессы и механизмы (в которых живет каждая связь), их составляющие. Затем представить себе, как они могут деформироваться, вырождаться, как могут исчезать одни связи, заменяться другими и т.д. Дело

в том, что между всей этой системой отношений и связей существует *отношение взаимодополнительности*. Они все друг на друга работают, друг через друга выражаются, друг друга подкрепляют. И все это как бы концентрируется и собирается в тексте произведения или в символе, в знаке произведения. И поскольку он, к тому же, функционирует как знак, то он всегда несет на себе печать всех этих функций, т.е. даже когда их нет, мы начинаем их восполнять.

Ведь, фактически, я сказал, что вся эта совокупность связей и отношений функций образует смысл произведения и подобно тому, как в любой ситуации, в любом тексте речи знак несет массу самых разных компонент, которые мы взаимно дополняем, точно так же и здесь. Но задача состоит в том, чтобы разобрать все это, и я применяю искусственный прием. Я как бы сначала выделяю какие-то отдельные подпространства и начинаю <их> «наворачивать» в некотором логическом порядке, в некоторой искусственной логической последовательности. Но для этого мне каждый раз приходится пользоваться тем, что в методологической традиции Московского кружка получило название «взаимодополнительных абстракций», т.е. я вроде бы делаю вид, что вот это все могло существовать и существует вне других подпространств и задаваемых ими функций, хотя, на самом деле, этого никогда нет. Это — мой прием. С моей точки зрения, когда Наташа разделяла на «музицирование» и «музыкальное произведение в его бытовании», то был применен тот же прием. Фактически, нет музицирования, которое не порождало бы музыкальное произведение.

ХХ: Наталья Константиновна категорически не согласна.

Г.П.: Вот они музицируют. Есть продукт? Это последовательное звучание?

ХХ: В этом смысле — да. Только оно никем не осознано, не осмыслено, неповторимо и вместе с ними исчезло.

Г.П.: Музицирование состоялось, произведение создано, а музыкального произведения — нет. Значит, у него отсутствуют те функции, которые Вы называете, когда говорите о музыкальном произведении, т.е. еще какая-то совокупность жизни его, бытования, существования и т.д. <отсутствует>.

Когда я нарисовал такую ситуацию, то я вроде бы создал музыкальное произведение, вроде бы оно есть, оно создано, т.е. картина — написана, картина даже была выставлена либо дома, либо где-то. Я сознательно так говорил — «вроде бы». Но, смотрите, нет выставки как чего-то социально организованного, нет службы, т.е. нет какого-то гигантского пространства жизни, которое собственно то, что Наташа называла «музыкальным произведением», «живописным произведением» и т.д. Произведение вроде бы есть — и здесь сложилась масса функций, я их вам перечислил семь, но можно было бы это продолжить, произвести тонкие дифференцировки и т.д. Но, действительно, художественного произведения нет, потому что для того, чтобы существовало художественное произведение, нужна выставка — раз, причем, выставка социально значимая: нужны основания для оценки, нужны другие произведения.

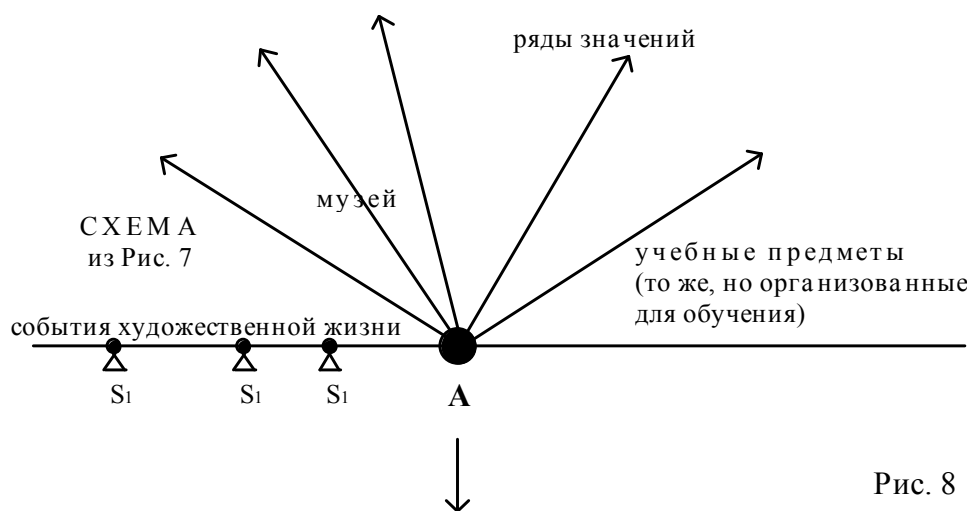
Я перехожу к этому. Практически, когда здесь реализуется первая идеологическая функция произведения искусства и люди разделяются, когда они ищут мотивированность, ту, о которой Гриша говорил: «единичная, ситуативная», — раз, и говорят: «мастерски сделано», «тэхнэ», — два, — каждый раз здесь предполагаются определенные объекты сопоставления, определенные эталоны. Вне «эталонизации», вне отнесения к чему-то другому не может ничего возникнуть в отношениях. Отношение к этому — есть всегда отношение с точки зрения прошлого опыта и прошлых подобных или функционально используемых как подобные ситуаций. Но все это пока реализуется через способности и сознание этих людей, следовательно, каждый из них — есть точка развертывания массы оснований. И когда кто-то говорит: «Красиво!» — это значит, что он с чем-то другим сопоставил, когда он говорит: «Мастерски сделано!» — он опять-таки с чем-то сопоставил.

Когда Курт Левин в 1935, по-моему, году писал свою работу о двух направлениях в психологии — «аристотелевском», оценочном, и «галилеевском», объективно-научном, он допустил грубейшую ошибку. В мире человеческого бытия *не может существовать ничего вне оценки*. Попытки объективно описывать что-либо из мира человеческого сознания, из

мира человеческого искусства, вообще — из мира социального, антропоморфного — это самая большая иллюзия, какая может существовать. Нет этого! Наоборот, задача научного анализа и любого «ведческого» анализа состоит в том, чтобы выявить эти основания для оценки и перевести их из плана подсознательного в план объективированный.

И поэтому я должен теперь сделать следующий ход. Каждый раз, высказывая свое суждение по поводу произведения искусства, становясь в какое-то отношение к нему, выражая в организации и материале (в форме) свое отношение к миру и т.д., художник, отдельный человек, критик, искусствовед и прочие — всегда исходят из определенной организации их прошлого опыта, из определенной организации оснований для оценки, высказывания, сравнения и прочее. И это задает другое пространство — я его назову «музеем» (в самом широком смысле). И музей (Рис. 7), в этом смысле, противостоит выставке. Музей, где существует или осуществляется определенная нормировка и эталонизация.

Если бы я теперь начал рисовать все пространство жизни произведения, то я бы сделал вот так (Рис. 8).



Я бы в левую часть, в левый сектор, поместил все то, о чем я вам сейчас рассказывал. В центральную, основную, часть я бы поместил этот музей, а в правую часть я бы поместил учебные предметы или все то же самое, организованное в целях обучения, воспитания (художественного, эстетического и всякого другого). A — собственно, точка, которая задается жизнью произведения, — находится в центре внимания. И я бы описывал это так: вот здесь возникают какие-то ситуации смыслообразования. Они все время идут рядом и это — актуальная жизнь, жизнь в нашем мире искусств. Выход каждого нового номера журнала «Новый мир» или «Октябрь» — это такое *событие*, т.е. здесь происходят события художественной жизни. Фактически, для средового подхода это должно соответствовать вашим ситуациям жизни.

Но теперь я начинаю совершенно другую линию рассуждений. Дело в том, что в дело включается время. Вот произошло событие, скажем, получили фильм Чухрая «Сорок первый», для людей моего поколения — это было событие. И мы относим все это..., мы относимся, мы оцениваем, мы что-то делаем. Проходит какое-то время — год, два, и наши оценки меняются. Те же неореалистические произведения, которые вызывали «ахи» и «охи», становятся скучноватыми. Мы даже задаем себе сейчас вопрос: почему мы к ним так относились? Когда я посмотрел через пять лет «Летят журавли», я спросил себя: «И чего мы так ахали? Ничего нет в нем! Странно как-то даже».

Вот более странная вещь. Когда Чухрай делает «Сорок первый», то он, опираясь на пьесу Лавренева, дает совершенно новую трактовку отношений героев. Так через все это задано очень уже объективистское отношение к миру. Когда Марютка убивает белого офицера, то мы все твердо знаем, что она не права. Так сделано по фильму. В лавреневской пьесе все было не так. Там не было сомнения, там надо было убить и ясно это демонстрировалось. Классовая непримиримость не может усомниться, так же, как мы не сомневались в том, что Павлик

Морозов поступил правильно, когда он донес на своего отца. В момент выхода фильма «Сорок первый» это положение кажется уже сомнительным.

Дело в том, что произведение существует как кусочек жизни, оно нам дает это отношение. И вот происходит сдвигка во времени — и мы меняем наши оценки. Эта оценка начинает все время изменяться по мере того, как события (события самого произведения во времени <само произведение как событие>, события, которые описывают содержания или темы <т.е. события «внутри произведения»>) отодвигаются от нас, мы меняем свое отношение к тому и другому, и вот тут начинается собственно определенная организация в музей, потому что, если все это начинает сдвигаться во времени — здесь впервые появляется диахрония, — то дальше начинают выстраиваться ряды сопоставляемых и оцениваемых произведений. Эта «рядность» есть необходимый момент существования в музее.

Мы можем выстраивать самые разные ряды, например, по важности тематизма: это — про стахановцев, новаторов производства, космонавтов — это хорошо, а это — про вырождающиеся классы — это плохо, вот вам определенная организация. Мы можем выстраивать в чисто исторической перспективе, ретроспективе: вот парижские выставки одна за другой, вот смена, приход новых школ, новых направлений, вот так было, вот основные картины. Но точно так же мы можем начинать выстраивать соответствующие ряды по любой из развернутых мною функций и при этом происходит *переработка смыслов в значения*. Здесь все то же самое, как в речи-языке. Вот эта, по сути дела, синтагматическая система (нижний сектор). Там существует смысл, смысл текста, который я получаю, раз вы говорите о коммуникации. Но я, с одной стороны, понимаю этот смысл и строю его, опираясь на определенные значения, которые мне даны, а эти значения каждый раз строятся соответственно той или иной из этих функций. Смысл раскладывается, благодаря этим рядам. Здесь организуется совершенно новая система — то, что мы обсуждали утром. С другой стороны, сами смыслы непрерывно переходят в систему значений, в этот исторический музей. Это очень важно. Т.е. каждое новое произведение меняет структуризацию всей этой системы музея, внося в нее новое значение и заставляя переосмыслить через него всю прошлую историю. Поэтому идет непрерывная перестройка этих рядов. «История пишется все время заново». Это есть служба «установления правды».

ХХ: Вот здесь хранятся смыслы, превращенные в значения, стало быть функцию лексикона выполняет эта штука. Прецедентная непрерывность свернута в единицы хранения, там закодированы правила отбора этих единиц, грамматики хранятся где-то рядом.

Г.П.: К сожалению, нет. Грамматик там нет никаких.

ХХ: Это функциональный лексикон?

Г.П.: Да.

ХХ: А не библиотека?

Г.П.: И в целом — библиотека.

ХХ: Это репертуар?

Г.П. Нет.

ХХ: Но в библиотеке есть учебники русского языка и словари русского языка стоят на отдельной полке. Это что: это библиотека, в которой есть словари русского языка, или это словарь русского языка?

Г.П.: Аналогия не проходит.

ХХ: Покажите, пожалуйста, что она не проходит, хотя смыслы сворачиваются в значения и хранятся как таковые.

Г.П.: Важно подчеркнуть, что есть масса совершенно разных принципов и правил кодировки истории этих событий. Здесь вот слова, все то, что я развернул до этого — т.е. это минимальное представление события, хотя я тут не включил четыре-пять следующих дополнительных слоев,

которые здесь разворачиваются. В частности, когда разворачивается здесь событие, то оно немыслимо без критика. Итальянцы очень четко различают критика и искусствоведа, и все их конгрессы так и называются «Конгрессы художников, критиков и искусствоведов». Очень четко. Здесь необходим критик, который должен сказать что-то обо всем этом произведении — опять-таки тоже с опорой на свое профессиональное знание истории искусства или «мира искусства», и, собственно, только он может дать авторитетную «вкусовую» оценку произведения. Он, по сути дела, в этой ситуации — эксперт.

Я, например, присутствовал одно время довольно часто в Москве на «подпольных» выставках, которые проводил Свердловский райком комсомола в кафе «Синяя птица». Туда приходили художники, они выставляли свои картины и начинался треп по поводу этого: нравится-не нравится, хорошо-плохо и т.д. Очень много художников приходило. Хоть бы один критик пришел! Претензии к критикам: «Вы не ходите к нам, не объясняете нам, что и как», — потому что оказывалось, что поговорить, в принципе, невозможно. «Мне нравится, а тебе?» «А мне не нравится, а тебе?» и т.д. и до драк.

ХХ: А почему не шел критик?

Г.П.: У нас же критики выполняют совершенно другую функцию. Они пишут книжки по заказу издательства «Искусство» или «Советский художник» о работах знаменитых академиков. Нет у нас профессиональных критиков в области живописи напрочь. Больше того, у нас нет в этом смысле функции критика — я отвечаю на Ваш вопрос — здесь должен быть еще критик, который участвует в этой работе. Очень трудно здесь отделить функцию искусствоведа, но вот Белинский — классический пример соединения того и другого: критика, в первую очередь, и искусствоведа, во вторую, потому что все его статьи, фактически, организовывали впервые в России этот музей.

Теперь я задаю вопрос: собственно, что же является единицами этого музея? В каком виде хранятся эти значения? Что суть значения в мире живописи, музыки и т.д.? Я вынужден отвечать очень сложно.

Обратите внимание, у меня здесь куча стрелок, показывающих иерархичность всей этой системы. Я должен был бы еще их пересечь разным образом. При этом, здесь действует удивительная неоднородность, начиная от исторической хронологической выставки самих произведений. Мы могли бы собрать и рядами, по срезам синхронии выстроить, и там бы висели просто эти произведения. Теперь скажите: это словарь, лексикон, библиотека, что это такое?

ХХ: Сначала я попросил бы Вас сказать, что есть «смысл» в этом случае.

Г.П.: Я говорю: я разделил два пространства. Смысл существует только здесь, на выставке он разворачивается в непосредственной коммуникации. Сначала на примерах. Сейчас выставка Глазунова в Манеже, и в какой бы дом Вы ни пришли и что бы Вы ни стали обсуждать, Вас каждый раз спросят: а как Вы относитесь к Глазунову? как Вы относитесь к творчеству Глазунова? как Вы относитесь к картинам Глазунова? Очень редко скажут, к какой картине. Как Вы относитесь к этому событию? И Вы начнете обсуждать, поясняете, и так — в коммуникации, общении — формируется смысл. Когда Вы приходите в Музей изобразительных искусств им. Пушкина, никто Вас не спрашивает, как Вы относитесь к итальянцам XV-го века, как Вы относитесь к Рубенсу? Никому не придет в голову, потому что ответ заранее запрограммирован. Там — все совершенно иначе. Больше того, когда я прихожу на концерт с целью воспроизвести в памяти то или иное из известных, запомненных мною произведений и мест, твердо зная, какое место занимает Бетховен и что его произведения — великие (я освежаю в памяти свое отношение к культуре), мне не приходит в голову как-то оценивать и относиться. Но когда я иду на новую, скажем, четырнадцатую симфонию Шостаковича, которой я никогда до этого не слышал (Шостаковича я люблю, он уже известен, он уже занял у меня место в этом историческом ряду, где вообще никто не спрашивает моего отношения, оценки, ибо это просто неуместно), но когда появляется четырнадцатая симфония и я иду ее слушать, я говорю: по-моему, плохо.

ХХ: <Почему-то содержание> совершенно потеряно нами и оно нас не интересует. Есть содержание, содержание хранения места в этом хранилище?

Г.П.: Конечно. Причем, я могу развернуть там массу вещей, в том числе, воспроизвести смысл. Мне искусствовед начнет рассказывать: «А какие страсти были в тот момент!»

ХХ: Грамматик придет. Он покажет, как оперировать этим и извлечь контекстный смысл.

Г.П.: Нет, Гриша. В мире не один язык, а очень много разных языков коммуникации и они неоднородны. У них есть только одно общее свойство: нужна синтагматика и нужна парадигматика. Если этого нет — нет системы текстов коммуникации языка, хотя есть очень сложный процесс, когда языка еще нет, а текст коммуникации складывается. Это тот случай, про который Наташа спрашивает: искусство-не искусство, музыка-не музыка, живопись-не живопись, что это такое? Но текст уже есть. Будь то текст абстрактного искусства, «поп-искусства» или чего угодно.

Теперь такой вопрос: «поп-искусство» — это искусство? Дизайн, дизайнерские произведения, упаковка — это искусство? Сенежские выставки — это искусство или не искусство? Неясно. Почему неясно? Музея нет и не поймешь, как его строить. И туда это все не попало, и там не зафиксировано, значения нет, а тексты есть. Приходят, относятся, один — так, другие — иначе, а авторы стоят и... Кстати, стоят искусствоведы и стоят методологи и обсуждают один вопрос: как, скажем, к последней Сенежской выставке подземного исторического музея относиться? Это что — проект или произведение искусства? Они стоят и прислушиваются к тому, что люди говорят. А люди приходят, смотрят и не знают, что говорить, потому что у них слов для этого нет. Больше того, они вообще не знают, как к этому относиться. Одни относятся как к проекту и спрашивают: «Когда вы это начнете строить?» Архитекторы говорят: «А, это архитектор? А сколько домов у него построено?» Я говорю: «Причем тут это?» А они говорят: «А как же оценивать?» Неясно, что это такое, потому что для одних произведение архитектуры — это не проект, а выстроенный дом, а проект не есть произведение архитектуры. Вот нет этих соотношений, нет организованного музея.

Теперь я возвращаюсь к этому тезису и говорю: общее — это то, что обязательно должны быть основания для отнесения и чтобы мы могли отнести. А как они построены? Я утверждаю — и здесь я согласен с Раппапортом и с тезисами Наташи: в каждом искусстве свои принципы и единицы организации музея. В этом вся суть. Не надо искать здесь инвариантов. Потому-то они и разные — искусства — что у них этот музей принципиально по-разному организован, и в архитектуре — иначе, чем в музыке, хотя социальная ситуация оценки может сложиться сходной, несмотря на то, что выставки будут организованы иначе. Например, мысли Саши Буряка по поводу туризма как создавшего, фактически, эквивалент выставки. Не может быть выставки произведения архитектуры, но туризм создает иллюзию этого, ибо мы путешествуем мимо них. Эта выставка есть, фактически, весь открытый мир, но мы проходим по нему как по выставке и говорим: «О, это строил Казаков!». Мы относимся как к знаку со своим местом в этих рядах.

Мы дойдем со временем до такого состояния, когда мы сможем рассматривать принципы развития искусств. Сегодня я спрашиваю: в чем состоит развитие музыкального искусства, есть такие критерии? Я лично убежден, что в искусстве, так же, как во всем остальном, есть прогресс и есть развитие. Это моя субъективная точка зрения, хотя я обычно сталкиваюсь с мнением причастных к этому делу и они говорят: нет, такого не может быть, есть просто разные изменения. Но я отвечаю на это: это происходит потому, что мы еще не умеем строить такие ряды, в которых можно было оценить развитие. А оно есть. Только когда вы берете чистую хронологию произведения, то вы, естественно, не можете <ничего> сказать о развитии, потому что там все меняется. Это каждый раз собрание массы параметров. Но когда вы начинаете строить (например, техника, выразительность, неважно, что), мы должны выделить такие характеристики, параметры, по которым мы будем смотреть за линиями развития. Скорее всего «лексиконом» будут вот эти совершенно идеальные, созданные искусствоведами ряды, т.е. это будут развивающиеся, усложняющиеся ряды значений. Значений не полных

произведений искусства, а где каждое произведение будет выступать как иллюстрация к такому-то значению вот в этом ряду параметров.

ХХ: Будут выстроены парадигмы, стало быть?

Г.П.: Вот теперь будут выстроены парадигмы. Трудность здесь в том, что таких парадигм будет очень много и они будут расходиться веером и пересекаться. Вот эта сложность, многоплановость и многообразие — есть то, что сегодня не дает нам сказать, что есть это развитие, потому что хронология скачет. Но если бы мы стали ее выстраивать — воронки этих векторов, — она бы обегала самые удивительные вещи.

Для того, чтобы здесь сложился собственный смысл, это произведение искусства должно нести в себе какой-то дифференциал. Дифференциал относительно этого музея, прошлого опыта. Если этого не будет, то не будет произведения, но где будет достигаться дифференциал, в чем — это совершенно неясно. Ясно, что это — событие, потому что сдвинуто по какому-то параметру что-то, но по чему сдвинуто и как — это ведь скажет еще искусствовед (не критик!). Критик ведает этими ситуациями смыслообразования, он соучаствует в них. Искусствовед ведает музеем, он строит эти ряды, он определяет все это, он задает параметры, по которым их можно описывать, творит их, создает. И это принципиально разные роли, разные функции.

При этом, музей может сегодня строиться не на базе тех смыслов, которые были связаны с произведениями искусства. И тут начинается совершенно новая, парадоксальная вещь.

ХХ: Критерий прогресса — усложнение?

Г.П.: Критерий прогресса — это появление новой точки на любом векторе из той совокупности, которая образует музей. Я ведь что, фактически, сказал: искусствоведы заняты тем, что строят пространство музея, они набирают эти параметры, вектора и т.д. и продолжают их, они точно так же, как критики, следят за событиями в мире искусств, но у них другой масштаб, другая цель. Критики определяют смыслообразование, а искусствоведы переводят этот смысл в значение. Они должны ответить на вопрос, в чем же состояло значение этого произведения, вызвавшего столько толков, такие страсти, оказавшие такое влияние, — в чем его значение? И когда они решают вопрос со значением, то они помещают это туда и таким образом достраивают музей.

ХХ: Скажите пожалуйста, точка, движущаяся по этому вектору, есть только одна степень свободы, только в сторону стрелки или назад тоже?

Г.П.: Совершенно верно, и назад тоже. Может оказаться так, что произведение вызвало страсти, смысл вроде бы образовался, а искусствоведы сказали: нет, никакого значения для искусства это не имело, это факультативное явление, побочное, оно было вызвано исключительной напряженностью социальных отношений.

ХХ: Вы говорили: «Евтушенко фигу в кармане показал», — это тот самый случай? Он не попадет в музей?

Г.П.: Он не попадет в музей.

ХХ: Что значит «не попадет в музей»?

Г.П.: Недостоин. Места нет.

ХХ: А кто стоит у входа в музей?

Г.П.: Видите ли, долгое время у входа в музей в нашей стране стоял Александр Герасимов, он определял. Я наблюдал, как это делалось. По идее, должны стоять искусствоведы — у входа в подлинный музей. Искусствовед — особая профессия: это человек, который может определить, может ли быть представлен в виде значения этот смысл или не может.

Теперь начинаются взаимоотношения между музеем и выставкой. Сейчас мы в музей помещаем массу вещей, которые на выставках вообще никогда не бывали. Не в том смысле, что эти художники не выставлялись или еще что-то, а мы туда помещаем те многие вещи, которые не создавались для выставок и не были в этом смысле «по творению» произведениями

искусства, например, народное творчество. Мы искусственно продолжаем историю искусства не только вверх, вперед (ту историю, которая сложилась после того, как сложилось искусство). Мы теперь строим историю искусства и назад — «ретро-историю» и захватываем такое время, когда вообще никакого искусства в строгом смысле не было.

Теперь я отвечаю: «музицирование», как мне кажется, это образ того, что разворачивается в этих ситуациях. «Музыкальное произведение» как таковое живет в том, что Вы называете музеем. То и другое, с моей точки зрения, есть разные пространства жизни произведения искусства или музыкального произведения. И никогда, говорю я, в этом смысле не было одного без другого, но (теперь начинаются «вырожденные» случаи) может быть так, что никакого музицирования не было, а музыкальное произведение почему-то создано.

У Вас этого не может быть, а в архитектуре это происходит постоянно, в живописи это происходит постоянно. Короче говоря, мы зачисляем в музей вещи, которые совершенно не предназначались для коммуникации и не были знаками. Это, следовательно, знаки, обладающие теперь значением, которые никогда не имели смысла как знаки, но мы их соответственно выстраиваем. Об этом я больше не буду говорить, здесь масса сложнейших проблем, вопросы о том, какие параметры характеризуют это, сколько их должно быть, как они строятся и т.д.

Но вот третий сектор. Это жизнь, вроде бы, того всего, о чем я говорил, но теперь уже с одной специальной целью — целью образования и воспитания подрастающих поколений (художественного или эстетического). Это пространство как бы учебных, теперь, предметов, оно специально создается, оно принципиально иное, нежели музей, оно построено в иной структуре, оно каким-то образом относится ко всей этой «двухсекторной» истории. Кстати, я знаю совершенно прекрасные образцы построения таких предметов — это японские учебники дизайна. Здесь возникают все проблемы художественного воспитания. Я этого не буду обсуждать и говорю — есть такое.

Когда мы «провернули» через эти три сектора, то оказывается, что сами эти учебные предметы так построены, что они начинают воспитывать то, что характерно для существования искусства, а именно — восприятие. Где, с моей точки зрения, возникает различие «музицирования» и восприятия произведения искусства, о котором Вы говорили? — В учебном предмете. Вы, фактически, на все смотрите сквозь призму учебного предмета или, вернее, у Вас эти три пространства склеены. Та модальность, которой Вы различили музицирование и жизнь произведения, эта модальность имеет первостепенное значение для учебного предмета, потому что мы либо начинаем воспитывать потребителя (и это нужно сделать), т.е. мы спрашиваем: в чем задача художественного воспитания? В том, чтобы научить — говорим мы, и так говорили в течение многих лет — правильно, культурно воспринимать произведение искусства. Либо специальное образование, специальные художественные школы. Там мы их должны научить «музицировать». Это равнозначно для любых областей искусств.

И здесь начинается это четкое разделение. До этого в реальной жизни всего этого просто не существовало. И после этого, как мы эти три цикла замкнули и рассмотрели, как произведение искусства проходит через эти три пространства, теперь они должны быть сняты, и мы начинаем вводить фигуру эстетика, т.е. всю эстетику от Баумгартена до сегодняшнего дня. Теперь это есть попытка эту реальную жизнь произведения превратить в плоскую действительность оснований для оценки — эстетической оценки на базе «прекрасного» или чего-то другого и т.д. Очень характерная и интересная для определенного периода, она затем начинает ломаться, потому что это, фактически, только один из векторов, т.е. возвращается назад, в принципы организации музея. Т.е. искусствовед начинает строить музей, уже опираясь на оценки эстетика или на оценки социолога искусства, или философа искусства и т.д. Складывается огромный ряд совершенно других теоретических действительностей, которые начинают работать обратно. Они работают на музей и дальше от музея, и две линии на определенные события (художественного, музыкального), и они определяют, детерминируют восприятие всего этого.

Я теперь завершаю тем, с чего я начал. С моей точки зрения, Вы ухватили, рассказали нам про, в общем, самую важную проблему *мира музыки* как он есть. Ибо сегодня — для того, чтобы мы могли понять, что происходит в этом мире, — мы должны развернуть всю подобную

картину. Первое — это живая коммуникация, второе — это организация пространства культуры, искусства — музей, третье — учебные предметы, формы их организации, ибо все эти моменты затем снова склеиваются в том, как протекает событие и протекает смыслообразование. Простая коммуникация, но она детерминирована всеми этими пространствами.

Но вопрос по-прежнему все тот же: как, в каком языке про это можно не диффициентно говорить, адекватно говорить, чтобы охватить все эти моменты коммуникации, трансляции культуры, обучения и воспитания и нового замыкания. Если мы на этот вопрос ответим, мы дадим основания для теории искусства. Я кончил. Вопросы, пожалуйста.

ХХ: Можно ли строить типологию по траекториям и функциям произведения искусства?

Г.П.: Можно.

ХХ: <Вы говорили про> расщепление понимания и мышления. Какая была связка между этим и переходом к искусству? В искусстве так же? Чем обусловлено это единство?

Г.П.: Да. Потому что это — реализация общих законов развития деятельности.

ХХ (Н.К.-?): Вы сказали — нужно строить новую культуру и, если ее так строить, то она будет тем более прочной и долговечной. И, видимо, единой, потому что Вы отметили, что на данный момент это единство представления мира ей не присуще. Так это — не то ли единство?

Г.П.: По интенции — да. Я здесь не рассматривал, стараясь просто задать иную картину того, что Вы рассказывали. Если бы я теперь рисовал мир искусств, я бы изложил, во-первых, архитектуру, живопись, графику, музыку и др., т.е. предметы. Вот они распались в длинный ряд. Потом бы я построил соответствующее выпадение — квази-методолога, который начинает переносить из одной области в другую, типологизировать и т.д. И я бы построил то, что я сделал, и сказал бы, что мы должны объяснить преподавателям эстетики, рисования, художественных дисциплин, музыки. Мы должны объяснить примерно то, что я сейчас рассказывал, т.е. что такое жизнь произведения искусства в его поляризациях (как музицирования и воспитания). У людей надо воспитывать понимание взаимосвязей этих функций. Я не обсуждал те случаи, когда «выпадают» функции.

Например, очень красиво выступает абстрактное искусство, которое есть, по сути дела, реализация одной — технической — функции по своему происхождению. Это вырожденный случай, когда отображение исчезает напрочь, а вроде бы функционирует тот же самый полный знак. Фактически, выставляется «глокая куздра» и к этому идет отношение — к тексту, хотя это — модель предложения. Любая часть функциональной структуры со стороны художника затем имитируется и воспроизводится полным набором. Они ищутся, подставляются, создаются, и это становится приемом для создания произведения искусства, ибо эта часть работает точно так же.

Я бы все это нарисовал и сказал, что надо описать законы искусства как такового в его многообразии разных видов и научить видению, чувствованию, восприятию искусства в целом.

ХХ: Должны ли мы строить культуру, задавая в ней какое-то единство?

Г.П.: Единство? Вот оно. Единства искусства быть не может, а единство представления мира дается вот этим, т.е. ответом на вопрос: что есть структура коммуникации, трансляции и обучения в мире искусства. Непонятно?

ХХ: Для того, чтобы быть человеком, не надо переставать быть поваром?

Г.П.: Не надо. Надо быть поваром.

ХХ: А чтобы при этом оставаться человеком?

Г.П.: Осмысление должно быть человеческим. Вот таким. Если мы будем понимать, что такое произведение искусства и что такое наша художественная жизнь в пассивной и активной форме, мы сможем так жить. Тогда не надо учить истории искусства, тогда не надо учить музею, тогда не надо водить в музей — он освоится сам собой. Этого не надо делать специально. Надо научить музицировать и воспринимать музыкальные произведения.

ХХ: Пример «крайней» музыки. «Композиция» Джона Кейджа. Имитация ритуала исполнения. Ровно 4 минуты 33 секунды ничего не делал. Пожалуй, ни одно из подобных произведений такого резонанса не получало. Резонанс — это уже помещение в музей, хочет этого искусствовед или нет.

Г.П.: Нет. Он породил пустое место. Ноль. Пробел, как говорят лингвисты. Он породил пробел, причем, сделал это событием. Он породил смысл, но никакого значения здесь нет. Никаких музейных функций нет. В первом секторе все на нем проигрывается. Он породил смысл на пустом месте. Это доказывает только правильность этого рисунка, что все дело в системе этих отношений, в коммуникации, а совсем не в том, каким материалом заполняют.

Порядок дальше состоит в следующем: теперь надо этот материал вынуть, поместить его в преддверие музея, искусствоведы должны над этим поработать, причем, он на себе несет обрывки всех связей, они как завитки сомкнулись на нем. Но теперь всему этому надо придать значение через ряды сопоставлений, а сопоставлять его не с чем, ибо эта дырка не обладает параметрами. Здесь интересная проблема. Искусствовед, казалось бы, работает над морфологией, над материалом, хотя единственный смысл — это его предмет, его смыслы, а работает он над морфологией.

ХХ: И здесь вопрос о структуре музея. Там должна быть работа с иной топологией, потому что одно и то же физическое произведение, т.е. один и тот же субстрат должен повторяться там столько раз, сколько мы выстраиваем парадигм (рядов сопоставления). Там совершенно фантастическое пространство должно быть. Произведения будут попадать только в некоторое количество рядов. Идеальный, предельный случай, когда произведение по всем векторам получит место, но, как правило, будет не так.

Г.П.: Да.

ХХ: Какие формы может ...

Г.П.: Совершенно не обсуждаю этот вопрос, потому что понятия формы и содержания появляются тогда, когда появляется эстетик. Он начинает раскладку на форму-материал, форму-содержание, на содержательную форму, формальное содержание, на формальную форму, содержательное содержание, тут начинается такая свистопляска! Это — специальный доклад о действительности эстетической оценки.

ХХ: В произведении искусства дифференцируются слушатели, а остается ли оно само при этом целостным, единым?

Г.П.: Я все время доказываю, что никакого «произведения искусства» нет. Я все время показываю, что есть определенные взаимосвязи человеческой деятельности на чем-то. «Произведение искусства» — это смысл, замкнутый на материале, поэтому получается странная вещь: унитаз, выставленный на выставке и вызвавший соответствующий ажиотаж, рассматривается как произведение искусства, холст, на котором (пользуясь языком «Крокодила») осел краску мешал...

Действительно, начинается нечто странное, и Сенежская студия причастна к этим «безобразиям». Это, действительно, вырожденные случаи, техника художника может быть вырублена начисто. Художника здесь нет, он заменен организатором хэппенинга.

ХХ: Скажите, мотивация художественного творчества, она укладывается каким-то образом в эту схему?

Г.П.: Нет, это совершенно особый разговор.

ХХ: Скажите о тенденциях в современности в области эстетического.

Г.П.: У современности нет тенденции. Мы их создаем. Хотим — сделаем, хотим — свернем.