

"ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА"

№1 2009 год

Медкова Елена Стоянова, искусствовед, научный сотрудник лаборатории музыки ИХО РАО
e-mail: elena_medkova@mail.ru

Возможности педагогической интерпретации методологии семиотики и структурализма в преподавании Мировой художественной культуры

Ещё более глубокие уровни культуры, по сравнению с иконологией, являются предметом семантического или семиологического изучения на основе структурализма – общефилософского и общенаучного направления в сфере современного знания. Возникнув в 20-е годы XX века на базе лингвистики (Бодуен де Куртене, Ф. де Соссюр, Р. Якобсон, Я. Мукаржовский), исторической антропологии (К. Леви-Стросс), формальной школы литературоведения (В.Я. Пропп, Б.В. Шкловский, Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум и др.), структурализм получил философское обоснование и наибольшее распространение в 60-е годы во Франции (М. П. Фуко, Ж. Дерида, Р. Барт,), Италии (У. Эко) и США (М. Элиаде). В России крупнейшими представителями структурализма в области культуры является М. М. Бахтин, В. В. Иванов, Ю.М. Лотман, Е.М. Мелетинский, В. Я. Пропп, В.Н. Топоров и др.

Представители структурализма, осознав ограниченность описательно-эмпирических методов, свойственных гуманитарному знанию, сделали ставку на абстрактно-теоретический уровень исследования, используя помимо структурного метода, элементы моделирования, формализации и математизации. Весь массив человеческой культуры, в том числе и феномен художественной культуры, предстаёт в виде ряда упорядоченных структур между которыми и внутри которых существуют отношения зависимости на основе единого абстрактного инварианта. В разных «текстах» культуры выделяются предельно дробные формально-смысловые единицы, своеобразные атомы смысла и значимой формы, объединённые функциональной зависимостью. Главным в исследовательских методах структурализма является примат отношений/функций над элементами в структуре. По определению А. Островского «структуральные связи – это связи между семиотическими признаками, относительно которых – как бы играющих роль осей координат – осуществляется вариативность факта культуры»(4). Структура мыслится как «модель, представляющая собой систему различий <...> систему абстрагированных отношений <...> инвариантную систему значащих оппозиций»(9). Мерой эффективности структурных моделей является их способность «структурно представить какие-либо явления в виде системы различий и оппозиций»(9). Понятие инварианта, как модели, в которой некие первичные элементы соединяются устойчивыми функциональными связями, является основополагающим в структурализме. Он присутствует и в онтологическом смысле как исходная структура, глубинная основа самых разных произведений культуры и в оперативном, как модель, позволяющая «свести к однородному дискурсу несходный опыт»(9). С точки зрения онтологии структурность присутствует во всех формах человеческой культуры, что в конечном счёте позволяет говорить о возможности выделения общих для человеческой культуры универсалий, функционирующих в качестве единообразной системы метаязыка, что в свою очередь, согласно Ю. Лотману, позволяет «осмыслить всё многообразие реально данных культурных текстов как единую, структурно организованную систему»(5). С точки зрения оперативной стратегии методология структурирования позволяет проникнуть в глубинные механизмы смыслообразования культуры, в том числе и художественной на основании бесконечной перекодировки/преобразования исходных инвариантных систем. При этом определяющим свойством инвариантной структурной модели является «возможность её приложения к разным явлениям и совокупностям явлений», что позволяет, говоря словами П. Бриджмена, «мыслить вещи, не объединённые родством, в терминах родства»(5). Две основные операции, на которых строится методология структурализма – выделение (первоэлементов, кодов, структур, совокупности сходных феноменов) и соотнесение, согласно Ю. Лотману, находятся в динамическом соотношении, в результате чего «понятие сопоставимости не будет ограничиваться внешним сходством, а раскроется как диалектическое единство совпадений и несовпадений, причём исследователь должен быть готов к тому, что разительное внешнее сходство порой сочетается с глубоким функциональным различием, а кажущаяся несопоставимость прикрывает функциональную тождественность»(5) Это позволяет

избежать ловушек поверхностного обыденного знания и выходить на глубинные уровни смыслообразования.

Для нас особый интерес представляют, соответственно классификации У.Эко, те разделы семиологии, которые занимаются визуальными (иконические, иконологические, иконографические и стилистические коды, коды бессознательного, хроматические коды, коды архитектуры и дизайна, визуально-вербальные системы кино и телевидения), эстетическими (коды материала), культурными кодами (системы моделирования мира, типология культур) и отчасти кодами структур сюжета.

Применительно к эстетической сфере, которая характеризуется неразрывной связью «между уровнями значений и *явленностью* материальных элементов»(9), главная задача семиологии формулируется следующим образом: «с одной стороны, выявить системы конвенций, регулирующие взаимоотношения разных уровней, а с другой – держать в поле зрения информационные сбои, случаи нестандартного применения исходных кодов, имеющие место на всех уровнях сообщения»(9). Подобная постановка вопроса исходит из специфического в духе семантического дискурса определения произведения искусства как нарушения нормативного кода. В своём обобщающем труде по семиологии У. Эко пишет: «Всякое произведение искусства ставит под вопрос код, тем самым его возрождая, обнаруживает самые невообразимые ходы, о которых и не подозревали; нарушая код, оно воссоздаёт его целостность, реконструирует <...> настраивает на критический лад, побуждает к ревизии кода, к различению в разных оттенках смысла, прежде сказанное предстаёт в новом свете, соотносясь со сказанным после и с тем, что ещё не сказано, взаимоувязываясь и обогащаясь, открывая дотолле неведомые и позабытые возможности <...> перед адресатом предстаёт новая языковая реальность, в свете которой заново продумывается весь язык, его возможности, богатство сказанного и подразумеваемого, тот неясно мерцающий и смутно различимый шлейф поэтического сообщения, который всегда ему сопутствует»(9).

В семиотике на базе методологического аппарата структурализма эстетическая функция искусства, наиболее неуловимая и не поддающаяся определению, обретает такое определение, которое содержит в себе сам инструментарий её постижения. По определению У. Эко «эстетическая функция сообщения состоит в том, чтобы открывать нам что-то неведомое и неиспытанное ... пересмотреть код, глубинные коды и выявить их непредусмотренные возможности»(9). Выстраивается перекрёстная система кодов зрительских ожиданий и авторского послания. Механизм взаимодействия автора и зрителя согласно теории структурализма выглядит следующим образом: «адресат старается должным образом ответить на вызов неоднозначного сообщения и прояснить его смутные очертания, вложив в него собственный код, с другой – все контекстуальные связи вынуждают его видеть сообщение таким, каким оно задумано автором, когда он его составлял»(9). Чтение произведения искусства строится по весьма сложной, но структурированной и умопостигаемой схеме, которая предполагает на первом этапе исследование самого произведения искусства и скрытых в нём исходных кодов, затем сопоставление этих кодов с установкой современного зрителя, с поправкой на то, что имеющиеся в изучаемом произведении коды могли уже войти в качестве образца в коды ожидания зрителя, далее новый возврат к кодам произведения для более точной реконструкции того «риторического и идеологического универсума, той коммуникативной ситуации, в которой родилось произведение»(9), и наконец погружение в бесконечный процесс сравнения и сопоставления разных прочтений, рождающих стереоскопическую и многоликую картину, благодаря которой преобразуется и развивается исходный зрительский код. В этой системе применительно к изобразительному искусству, согласно классификации У. Эко, в качестве кодов обозначены: коды восприятия; коды узнавания; коды передачи; тональные коды (конвенциональные признаки, определяющие общую тональность произведения по типу оппозиций напряжённость – спокойствие, динамика – статика и т.п.); иконические коды, которые делятся на: фигуры (условия восприятия или формальные категории типа фигура – фон, свет – тьма, геометрические параметры композиции), знаки (конвенциональные графические средства передачи узнаваемого образа, абстрактные модели и символы, узнаваемые в контексте), собственно иконический знак («модель отношений между графическими феноменами, изоморфную той модели перцептивных отношений, которую мы выстраиваем, когда узнаём или припоминаем какой-то объект»)(9); иконографические коды (комбинации иконических кодов, образующие более сложные и культурно опосредованные смысловые комплексы на уровне идиом и сюжетов); коды вкуса и сенсорные коды (конвенциональные коннотации на все вышеперечисленные коды); риторические коды (риторические фигуры типа метафоры, метонимии, изобразительные решения, возведённые в норму); стилистические коды («стилистические приёмы, уже прошедшие проверку и именно поэтому в совокупности означающие в глазах широкой публики «художественность»)(9),

исторически определённый эстетический идеал, стиль эпохи или авторского почерка); коды бессознательного (средства эмоционального воздействия, вызывающие сенсорные реакции и неосознанные реакции на символы, иконические, иконографические и риторические конфигурации с архетипической подосновой). В связи с нефигуративным абстрактным искусством обостряется роль кодов микрофизического уровня, которые возникают в процессе работы художника с самим материалом, из которого создаётся произведение искусства – к этим кодам относятся не только художественные средства, но и характер самого физического жеста художника. Язык материала как своеобразный канал коммуникации относится У. Эко к самым нижним уровням эстетического сообщения, «тем уровням, которые этим материалом и формируются в качестве субстанции плана выражения»(9). Эти уровни эстетической коммуникации ещё мало разработаны. На настоящий момент, соответственно допущению У. Эко, наиболее дробными смысловозначительными единицами, пригодными для построения любой конфигурации в ареале западного европейского искусства, являются элементарные геометрические фигуры/символы и связанные с ними числовые коды.

Крупные модели, такие как системы моделирования мира, типологические модели национальных и региональных культур оперируют т.н. культурными кодами. Первопроходцами в изучении культурных кодов были Э. Кассирер и К. Юнг. С. Токарев и Е. Мелетинский считают, что основным вкладом Кассирера в методологию структурализма является его концепция тотального символизма, согласно которой вся духовная деятельность человечества предстаёт в виде совокупности символических кодов, происхождение которых связано со спецификой мифологического мышления, способного к обобщениям только в форме конкретно-чувственного знака или символа. Особенное ценной они считают идею Кассирера о «конструировании» символического мира в целом и мифологического космоса, в частности, по единой модели «артикулированной посредством оппозиции «сакрального» (священного, т.е. мифически релевантного, концентрированного, с особым магическим отпечатком) и «профанного» (эмпирического, текущего)»(8).

Одновременно с Кассирером К. Юнг на основе общности образов мифологии, поэзии и бессознательной фантазии снов выделил в качестве глобальных кодов человеческой культуры т.н. архетипы. По определению Юнга архетип является «не чем иным, как возможностью, той самой возможностью, которая передаётся нам по наследству с древних времён посредством определённой формы мнемических образов или, выражаясь анатомически, через структуры мозга. Нет врождённых представлений, но есть врождённая возможность представлений, которая определяет границы даже самой смелой фантазии, в известной степени идеи а priori, о существовании которых невозможно судить без наличия соответствующего опыта. Они проявляются в оформленном материале в качестве регуляторных принципов его оформления»(10). Иными словами архетип, как единый универсальный комплекс «проявляется в том что совершается, а так же в том, как совершается. Архетип отличается стремлением соединить те или иные устойчивые образы, понятия в одну структуру. Поэтому архетип может быть понят как исключительно формальная характеристика, система композиционных приёмов, но вместе с тем архетип являет чрезвычайно важное содержание, которое впечатляет, внушает, увлекает»(3). Юнгом были выделены следующие основные архетипы: Мировое Древо, Дорога, Мать - Земля, Тень, Мудрый старик/старуха, Анима/Анимус (ощущение человека на уровне бессознательного элементов противоположного пола), герой/антигерой (Прометей –Эпиметей), Самость. Позднее понятие архетипа стали толковать в более расширенном смысле и в качестве таковых стали рассматриваться архетипические мифологемы и их фрагменты.

К. Леви-Строссу, чей метод справедливо был определён Е. Мелетинским как структурно-семиотический, наука о культуре в целом обязана не только открытием рациональности мифологического мышления и определения его специфики, но и выделением из всего массива текстов традиционных культур бинарных оппозиций как единиц мифологического мышления, а так же формулировкой основных законов операционного структурирования и трансформации этих единиц. Взяв первоначально за исходную основу своей методологии оппозицию природное/культурное, Леви-Стросс в дальнейшем открыл оппозиции, основывающиеся на сенсорных качествах, такие как сырое/варёное, влажное/сухое, тёплый/холодный, верх/низ, а так же на иных более абстрагированных качествах – коммуникация/некоммуникация, умеренный/неумеренный и др. В качестве метагрупп, функционирующих в мифологических полях группы мифов, Леви-Строссом были выявлены т.н. культурные коды, играющие роль категорий мифологического мышления, обеспечивающих направление движения мысли, способы метафорических трансформаций исходных единиц, логическую действенность аналогий. Суть своего метода Леви-Стросс определяет следующим образом: «мы восходим от рассмотрения

отдельных мифов к рассмотрению определённых путеводных схем, которые упорядочены по одной и той же оси. В каждом пункте этой оси, указываемой схемой, мы намечаем вертикаль – вертикаль от других осей, истекающих из той же операции, но реализуемой уже с помощью мифов, которые происходят уже из соседних общностей. Благодаря этому путеводные схемы упрощаются, обогащаются или трансформируются ... Итак, по мере того как облако распространяется, его ядро конденсируется и организуется»(4). При том, что сам Леви-Стросс отрицал наличие иерархии в кодах, А. Островский считает, что по мере анализа конкретного материала таковые в текстах французского исследователя намечаются и чаще всего «на роль привилегированного кода, представляющего наиболее общий логический контекст, фактически нередко претендует космологический, в одной из своих разновидностей: небо/земля, метеорологический, астрономический, код смены сезонов»(4). Так же против собственной воли, но по воле самой методологии Леви-Стросс, по мнению Островского, намечает возможности использования кодов в качестве сетки координат для выявления менталитета носителей локальных культурных традиций.

Развивая мысль Леви-Стросса о том, что на основе мифа «созидается образ мира»(4) архаических культур, представители отечественной школы структурализма, такие как В. Иванов, Е.М. Мелетинский, В. Топоров и др., выявили универсальные культурные коды эпохальных систем моделирования мира. На основе структурного сопоставления разных мифологических и религиозных систем В. Топоров и В. Иванов вычленили характерный для всех мифологий перечень семантических универсалий, организованных в бинарные оппозиции. В статье «Модель мира (мифопоэтическая)» В. Топоров даёт перечень наиболее употребительных устойчивых оппозиций: «В недрах мифопоэтического сознания вырабатывается система бинарных (двоичных) различительных признаков, набор которых является наиболее универсальным средством описания семантики в модели мира и обычно включает в себя 10-20 пар противопоставленных друг другу признаков. Имеющих соответственно положительное и отрицательное значение. Эти противопоставления связаны с характеристикой структуры пространства (верх-низ, небо-земля, земля - подземное царство, правый-левый, восток-запад, север-юг), с временными координатами (день-ночь, весна/лето-зима/осень), с цветовыми характеристиками (белый -чёрный или красный - чёрный), а так же противопоставления, находящиеся на стыке природно-естественного и культурно-социального начала (мокрый - сухой, сырой - варёный, вода-огонь), обнаруживающие отчётливо социальный характер (мужской - женский, старший - младший ... предки-потомки, свой - чужой, близкий - дальний, внутренний - внешний): сюда же в известном смысле относятся и более общее противопоставление, определяющие модус всего набора внутри модели мира: сакральный – мирской (профанический). Все левые и все правые члены противопоставлений образуют некие единства, отношения между которыми можно быть описано с помощью более общих оппозиций: счастье – несчастье, (доля – недоля), жизнь-смерть и – наиболее абстрактное числовое обозначение их – чёт-нечёт»(8). Представители советской школы выявили, что наличие симметричных отношений между правыми и левыми членами оппозиций является основой построения дуалистических мифологических систем. К механизмам построения и функционирования этих систем, согласно их выводам, относятся иерархическое расчленение мира на различные уровни, кодификация этих уровней, установление отношений тождества и противопоставлений и др. Согласно Е. Мелетинскому «к понятию уровня, указывающего прежде всего именно на иерархическое членение, близко понятие «кода» как средства выражения, языка описания. Объединение различных бинарных оппозиций в дуалистические системы устанавливает известную эквивалентность между семантическими парами, объединяя, например, в одну группу женское, левое и луну, а в другое мужское, правое и Солнце, так что отношение мужского и женского может быть при известных условиях передано через отношение правого и левого или солнца и луны, т.е. уже на другом уровне или в ином коде, скажем, в «астрономическом» вместо «социального»» (7). Коды в свою очередь складываются в цепочки, логику которых контролирует набор операторов более высокого порядка типа системы прэлементов мира (огонь, вода, воздух, земля), циклической тетрады рождение/рост/деградация/смерть и т.д. В качестве основных параметров модели мира В. Топоров выделяет пространственно-временные структуры, особо отмечая символические образы, в которых осуществляется связь пространства и времени (мировое древо, год, небо) и особо отмеченные сакральные пространственно-временные маркеры (центр мира, граница, переходы, начало и конец времени, священные места и праздники), а так же причины, они же законы или мера, с которой всё соотносится (Логос, Маат, гта и др), количественные параметры (числовые), этические и др. Модель мира понимается В. Ивановым и В. Топоровым как система соотношения среды и человека. В перспективе исторического развития первичная мифопоэтическая модель мира рассматривается как исходный инвариант, трансформирующийся в процессе становления и формирования последующих эпохальных картин мира. С методологической точки зрения по мнению авторов этой концепции «системность и операционный характер модели мира дают возможность на синхронном уровне решить проблему

тождества (различение инвариантных и вариантных отношений), а на диахроническом уровне установить зависимости между элементами системы и их потенциями исторического развития»(8).

Заслугой тартуско-московской семиотической школы по мнению М.Ю. Лотмана является выработка «целостной семиотики культуры», которая исходит из положения, что «культура семиотична, но и семиотика – культуроцентрична». Спецификой их метода, согласно М. Лотману, является то, что семиотика и культура рассматриваются в их неразрывной связи: «Основу культуры составляют семиотические механизмы, связанные, во-первых, с хранением знаков и текстов, во-вторых, с их циркуляцией и преобразованием и, в-третьих, с порождением новых знаков и новой информации. Первые механизмы определяют память культуры, её связь с традицией, поддерживают процессы её самоидентификации и т.п., вторые – как внутрикультурную, так и межкультурную коммуникации, перевод и т.п., наконец, третьи обеспечивают возможности инноваций и связаны с разнообразной творческой деятельностью. Все прочие функции культуры являются производными от этих базовых, семиотических функций. Таким образом, семиотика оказывается не одним из возможных подходов к исследованию культуры, а основным и исходным, органически связанным с самой природой культуры»(6). Представители этой школы во главе с Ю.М. Лотманом, в своей исследовательской деятельности исходили из того, что «поскольку в культуре не существует до- и внезнаковых образований, интерпретация любых феноменов культуры должна начинаться с их семиотического анализа, дешифровки», при этом «семиотика составляет основу не только теории культуры, но и методологию любых культурологических исследований»(6). По мнению У. Эко наиболее ценным вкладом Ю. Лотмана в развитие семиологии является разработка проблематики типологии культур и соответствующей методологии «обеспечивающей описание кодов, согласно которым та или иная культура строит конкретные сообщения»(9). Одной из главных методологических задач, которую ставил перед собой Ю. Лотман, была задача «создание единообразной системы метаязыка, которая ни для одной из частей описания не совпадала бы с языком объекта (как это имело место во всех предшествующих типологиях культуры, в которых язык последнего синхронного среза неизменно выступал в качестве метаязыка всего описания)», выявить «универсалии культуры, без чего говорить о типологическом изучении, видимо, вообще не имеет смысла», на базе универсалий «осмыслить всё многообразие реально данных культурных текстов как единую, структурно организованную систему» ... обозначить «общее всей культуре человечества ... говорить о человеческой культуре как о единой системе»(5) (в качестве альтернативы культуре неземной – Е.М.). В работе «О метаязыке типологических описаний культуры» Ю.Лотман в качестве базовых координат метаязыка универсалий человеческой культуры выделяет пространственные отношения, в которых можно описывать все иные структуры внутренней организации модели – социальные, этические и др. Основными характеристиками модели культуры, построенной с помощью средств пространственного моделирования, по определению Лотмана являются: тип разграничения универсального пространства, его мерность и ориентированность. Схема конструкции мира моделируется при помощи типологии членения пространственного универсума, а понятия топологических ориентиров типа «верх/низ, правое/левое, концентрическое/эксцентрическое, по сю/ по ту сторону границы, прямое/кривое, инклюзивное/эксклюзивное (то есть включающее меня/исключающее меня) моделируют оценку»(5). Наиболее распространенным типом деления константного пространства культуры является деление на внутреннее/замкнутое(ВН) и внешнее/разомкнутое(ВШ) пространство. Динамичным компонентом структуры является место человека в этой модели, точка зрения автора текста, герой, траектория его движения, его путь, реализуемый в сюжете. Позиция носителя культуры, его ориентированность на внутреннее или внешнее пространство задаёт ориентацию модели, которая соответственно трактуется как прямая (мы/ВН – они/ВШ) и обращённая (мы/ВШ – они/ВН). Разнообразие соотношений ВН и ВШ крайне велико – они могут быть подобны друг другу или соотносится как неподобные множества, могут быть отражением друг друга, частью и т.д. Над оценками топологической ориентации надстраиваются координаты оппозиций более высокой степени абстракции, такие как: своя культура – не своя культура, организованное/структурированное – неорганизованное/неструктурированное, космос – хаос, священное – профанное, культура – варварство, этот мир/свой/земной – тот мир/чужой/потусторонний, антропоморфный – неантропоморфный, умопостигаемый – непостигаемый и т.д. Заданная жёсткость разделительной границы между секторами пространственного универсума определяет суть реализации развёртывания динамического сюжетного компонента. Согласно Лотману «схема сюжета возникает как борьба с конструкцией мира» при этом «следует различать сюжетную коллизию (проникновение через границу пространства) и несюжетную: стремление внутреннего пространства защитить себя, укрепив границы, и внешнего – разрушить внутреннее, сломав границы»(5). Сюжет может изображаться с помощью графов и построения «древа» движения. Пространственная топология картины мира обуславливает типологию сюжетов, соответственно способам нарушения границы, которые

характеризуются такими параметрами как направление движения через границу, способность к реализации типовых схем движения – отказ, уклонение, выбор нового пути и т.д. В статье «О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах» Ю. Лотман рассматривает моделирующие возможности временных категорий. В качестве основных координат выступают категории «начала» и «конца», которые оцениваются Ю. Лотманом как «исходные точки, из которых могут развиваться и пространственные, и временные конструктивные построения»(5). Отмеченность или неотмеченность одной из категорий, отношения парной оппозиции или отсутствие одного из членов оппозиции, наконец отсутствие категорий конца и начала в циклических и ахронных системах и т.д. задаёт всё многообразие возможных моделей. Действенность методологии приложения пространственно-временных универсалий в качестве общей модели структурирования культуры человечества была блестяще опробована Ю. Лотманом в практических исследованиях русской культуры.

На настоящий момент можно сказать, что методология структурно-семиологического исследования является наиболее универсальной и комплексной в современном искусствоведении. Она впитала в себя достижения предыдущих искусствоведческих школ, соподчинив их в виде подуровней сложной структуры анализа произведения искусства. В параграфе «Иконическая сема» обобщающего методологического труда «Отсутствующая структура» У. Эко напрямую рассматривает иконологию и труды Э. Панофского как подуровень структурализма, разрабатывающий проблемы иконографии и иконического образа(9). В обобщённой структуре визуальных кодов У.Эко, из которых строится любое произведение искусства, присутствуют все возможные подходы, возникшие на базе традиционных школ искусствоведения, таких как формальный анализ (вплоть до микроуровня индивидуальной техники и способов подбора материала), стилевой анализ, уже упомянутые иконографический и иконологический анализ и др.

С точки зрения избранных нами моделей развивающего и культуросообразного обучения как содержание исследований, так и методология семиологии и структурализма представляют большую ценность для преподавания предметов художественно-эстетического цикла и МХК. Особенно ценным в семантико-структурной методологии с точки зрения преподавания МХК на первичном уровне является чёткость определения понятия «произведение искусства», то что в нём за основу взят исходный код, который рассматривается исторически как с точки зрения генетического происхождения, так и с точки зрения перспективы новых потенциальных смыслов. Исключительной чёткостью отличается и предложенная У.Эко иерархии поэтапного постижения сути произведения искусства с помощью постепенного развёртывания системы визуальных кодов по всем мыслимым параметрам, от простого узнавания до включения в культурный контекст конкретной эпохи и всей культуры человечества в целом. При этом очень важным с точки зрения педагогики развивающего обучения представляется то, что исходная база любого произведения искусства, исходный код, мыслится как сложный символический комплекс, универсальное средство «эталонизации», а тем самым и идеализации материальных объектов, средство перевода их в мысленный план»(1) в терминологии В.В. Давыдов. Согласно последнему «символы, выражающие всеобщее в объектах ... в практическом действии с целью получения какой-либо частной вещи, относящейся к данной всеобщности ... в плане временной последовательности будут первичнее реальной, чувственной, частной вещи», что в свою очередь по мысли В.Давыдова определяет приоритетность теоретического знания в обучении – «раскрытие и выражение в символах опосредованного бытия вещей, их всеобщности есть переход к теоретическому воспроизведению действительности»(1). В свете этого в методологии структурализма особенно актуальным представляется то, что она даёт возможность с самого начала при соприкосновении учащегося с феноменами искусства выходить на приоритетное для системы развивающего обучения теоретическое рассмотрение предметного содержания МХК. Подчеркивание в определении произведения искусства процесса развёртывания скрытых в исходном коде возможностей при его воплощении в новом художественном образе напрямую соотносится с одним из основных принципов модели развивающего обучения, с принципом восхождения от абстрактного к конкретному, где «абстрактным принято называть неразвитое, но существенное и генетически исходное некоторой целостной системы (т.е. конкретного)»(1). При описании приоритетного для модели развивающего обучения теоретического пути усвоения содержания образования В. Давыдов делает акцент на то, что в процессе обучения «учащиеся первоначально ищут и фиксируют исходную общую «клеточку» изучаемого материала, а затем, опираясь на неё, выводят многообразные частные особенности данного предмета» при этом «такое усвоение направлено на выявление школьниками условий происхождения содержания усвояемых ими понятий»(1). Это напрямую соотносится с базовым положением структурализма о примате функциональных отношений над элементами в структуре. Выполняя такие, согласно методологии структурализма, операции как выделение первичного множества объектов, в которых

предполагается общая структура, разделение объектов на первоэлементы, своеобразные атомы, в которых осуществляются определённые повторяющиеся взаимодействия, выявление отношений преобразования между ними, и на основе этого выстраивание абстрактной структуры, учащиеся развивают не только свои аналитические способности, но и умение видеть общее в текущем многообразии художественной жизни, структурировать и систематизировать свои знания. Значимость семантико-структуралистической методологии для преподавания МХК с точки зрения матрицы развивающего обучения состоит в том, что для всех уровней изучения мировой художественной культуры она предлагает единую структуру движения от абстрактного к конкретному: на уровне отдельного произведения искусства – это код, на уровне всей истории искусства в целом – это исходная мифопоэтическая пространственно-временная модель. Рассмотрение процессов становления кода произведения искусства как «нарушение» или переосмысление предыдущих кодов выводит учащихся на такое фундаментальное для структурализма понятие как инвариант в качестве базы любого культуротворчества. Поиск инварианта позволяет изначально ориентировать учащихся на нахождение исходно-общего в изучаемом безбрежном материале художественной культуры. Выделение же на уровне типологии культуры базовой архаической (мифопоэтической, фольклорной) пространственно-временной модели, позволяет рассматривать все последующие эпохальные модели мировидения как развёртывающиеся во времени варианты первичной матрицы, то есть выходить на всеобщее в рамках всего предметного содержания МХК. Как мы видим уровень обобщения или абстракции в семантико-структуралистической методологии очень высок и он полностью перекрывает требования теоретического или в терминах В. Давыдова «содержательного обобщения»(1), на котором строится модель развивающего обучения. И в том и в другом случае познание не останавливается на простом сравнении с целью выявления формально общих свойств, на простой классификации, на отражении внешних свойств явлений в их соотношении по принципу рядоположенности, на иллюстративной конкретизации, на формализации на уровне слов-терминов, так как и в том и другом случае приоритетными являются «функции некоторого особенного отношения внутри целостной системы», «генетически исходное отношение целостной системы как её всеобщее основание или сущность», главенство внутренних отношений и связей, связь всеобщего с единичным, конкретизация в виде «объяснения особенных и единичных проявлений целостной системы из её всеобщего основания», способы умственной деятельности соотносённые с различными «символо-знаковыми системами»(1).

С системным соотношением абстрактного и конкретного для В.Давыдова связан такой важный инструмент познания как моделирование. Согласно его определению «Модели – это форма абстракции особого рода, в которой существенные отношения предметов выражены в наглядно воспринимаемых и представляемых связях и отношениях знаковых элементов. Это своеобразное единство единичного и общего (т.е. чувственного и абстрактного), при котором на первый план выдвинуто общее, существенное»(1). В структурализме моделирование тоже является одним из приоритетных способов познания. И что особенно важно с точки зрения использования структурного моделирования в педагогике искусства, это то, что, методология структурализма даёт конкретный инструмент для моделирования в рамках постижения художественной культуры. В рамках конкретного произведения изобразительного искусства – это визуальные коды, архитектурные коды, кинематографические коды и т.д.(9). Для более высокого уровня типологии культуры – это универсальные культурные коды эпохальных систем моделирования мира (бинарные оппозиции, архетипы, геометрические и числовые символы и др.).

При рассмотрении вопроса о роли моделирования в структурализме и теории развивающего обучения В. Давыдова обнаруживается ещё один параметр общности и выход на такое фундаментальное положение теории развивающего обучения как положением о взаимосвязи процессов символического замещения и развития творческого воображения как базы становления личности. Для В. Давыдова способности человека к моделированию напрямую связаны с символической сущностью как человеческой культуры в целом, так и специфического теоретического познания: «символы, на наш взгляд, служат основанием для создания человеком различных моделей предметов (эти модели могут иметь вещественную, графическую и словесную формы)»(1). Методология структурного исследования – оперирование символическими кодами, упор на выявление функциональных зависимостей между первичными элементами, на установление родства неродственных на первый взгляд феноменов посредством обнаружения единства функций сродни механизму символического замещения, при котором существенным является выделение и перенос свойств одного образа на другой, в результате чего происходит переформирование других частей под новую функцию и создание новой целостности, нового образа. В основе способности символического замещения, согласно В. Давыдову, лежит воображение, которое «позволяет человеку выделять, переносить и выполнять существенные

функции одних предметов в каком-либо другом предмете или символе ... Возможность человека строить символы направляет его на создание качественно новых образов и предметов»(1). Таким образом само приобщение учащихся к методологии семантико-структурного анализа, а так же представление истории мировой художественной культуры в виде непрерывного процесса развития символических представлений приобщает учащихся к самим механизмам творчества и тем самым значительно расширяет их творческий потенциал, развивает воображение как «всеобщую универсальную человеческую способность, которая будучи развитой, реализуется в любой сфере человеческой деятельности и познания»(1). При этом опять же на базе семантико-структурных представлений о механизмах культуротворчества учащиеся получают конкретный инструментарий для аналитической деятельности, типологически сходный с механизмами творчества. Здесь большое значение имеет тезис представителей московской школы о единстве механизмов художественно-творческого мышления и мифологического мышления. Исходным в нём является положение о том, что миф «в качестве некоего «уровня» или «фрагмента» может присутствовать в самых различных культурах, особенно в литературе и искусстве, обязанных многим мифу генетически и отчасти имеющих с ним общие черты («метафоризм» и т.п.)»(8), а сугубо сущностным – определение специфической функции изобразительного искусства как «функции улавливания необратимых, но ещё не замечаемых изменений (в картине мира – Е. М.) и сигнализации их через интенсификацию архетипического творчества. Через эту функцию искусство вообще и изобразительное искусство в частности включает себя в поток мифотворчества ... В этом смысле справедлив тезис, что искусство начинается мифологией, ею живёт и её творит»(8). Моделирование учебного процесса, согласно принципам структурализма и семиологии, позволяет уже при изучении первой в истории человечества мифологической картины мира и форм её художественной реализации одновременно знакомить и приобщать учащихся к наиболее общим механизмам творчества, таким как: метафоризм, антропоморфизм (очеловечивание мира), символизм (единство предмета и знака, вещи и слова, существа и его имени, идеального и конкретного), тождество всего со всем, коннотативная ассоциативность (выстраивание цепочек кодов: растение - животное - число - цвет и т.д.), бриколаж (игра отскоком, соединение несоединимого с обыденной точки зрения), медиация (подмена более жёстких оппозиций менее антагонистичными), универсальные архетипические комплексы. Таким образом включение в предметное содержание мировой художественной культуры знаний теоретического характера позволит учащимся не только самостоятельно анализировать как свой, так и обобщённый в мировой художественной культуре, опыт человечества, но, и что весьма актуально в свете теории развивающего обучения, развивать собственный творческий потенциал. В связи с этим изучение мировой художественной культуры становится не самоцелью, а средством самосозидания, нравственного самовоспитания, приобщения к высшим эстетическим ценностям человечества, выработки собственных (индивидуальных) мировоззренческих позиций на основе идеалов отечественной и мировой художественной культуры.

Сформулированные в рамках педагогики искусства на базе модели развивающего обучения, принципы культуросообразной модели образования обнаруживают свою родственность с методологией структурализма на ещё более высоком уровне. Идеалом культуросообразной модели образования является такое содержание образования, которое «вбирало бы в себя целостный образ культуры, исторически заданный через всеобщие формы познания, нравственности, художественного освоения действительности»(2). Это корреспондирует с одной из главных целей структурализма – представить культуру человечества как единство, выявить в ней сугубо человеческую сущность. С точки зрения содержания введение на базе семантико-структурной методологии таких понятий как модель культуры, картина мира, метаязык культуры позволяет прежде всего реально представить художественную культуру человечества как упорядоченное единство развёртывания во времени исходного инварианта по определённым законам и тем самым преодолеть тот хаотический эмпиризм нагромождения фактологии, который царствует в определении содержания предметной области МХК. Выделение универсалий культуры обеспечивает своеобразную семантическую, вертикальную «сшивку» содержания предмета МХК как внутри предмета, так и на межпредметном уровне, даёт возможность на практике реализовать принцип «диалога культур» не только в виде генетического взаимовлияния культур (диахронический аспект), но и в виде кросскультурных связей (синхронический аспект), а так же в виде диалога в индивидуальном культурном поле каждого учащегося.

Разработка семантико-структурной методологией динамических моделей культуротворчества на основе исходного инварианта соотносится с ориентированностью культуросообразной модели образования на такой фундаментальный принцип как целостность культуры, понимание того, что «культура представляет собой источник порождения и развития, всеобщую форму существования человеческих общностей ... внутри которых субъекты деятельно осваивают совокупный

креативный потенциал человечества, постоянно пребывающий в состоянии развития (отсюда – несводимость культуры к наличному общественно-историческому опыту, его ставшим формам)»(2). Последнее по существу является перенесением в область педагогики искусства, разработанного Ю. Лотманом положения о роли и функционировании в человеческом обществе «памяти культуры»: «прошлые состояния культуры постоянно забрасывают в её будущее свои обломки: тексты, фрагменты, отдельные имена и памятники. Каждый из этих элементов имеет свой объём «памяти», каждый их контекстов, в который он включается, актуализирует некоторую степень его глубины ... Постоянная актуализация разных текстов прошедших эпох, постоянное присутствие – сознательное или бессознательное – в синхронном срезе культуры глубинных, порой весьма архаичных, её состояний, активный диалог культуры настоящего с разнообразными структурами и текстами, принадлежащими прошлому, заставляет усомниться в том, что плоский эволюционизм, согласно которому прошедшие культуры уподобляются ископаемым динозаврам, и строгая линейность её развития являются подходящими инструментами для её исследования. Иногда «прошедшее» культуры для её будущего состояния имеет большее значение, чем её «настоящее ... коды культуры специально ориентированы на реконструкцию прошлого и сохранение сознания коллективом непрерывности своего бытия»(5).

С опорой на достижения культурно-исторической психологии (Л.С. Выгодский, Э. Эриксон, Ж.-П. Вернан), целостность культуры в рамках культуросообразной модели, понимается «не как внешний фактор психической жизни человека ..., а как её внутренний источник. Речь идёт не только о «высоких» сферах культуры – науке, искусстве и других, но и о простейших формах бытовой культуры»(2). Семантико-структурные подходы к пониманию культуры, основанные на выделении общих для культуры в целом кодах, позволяют на единой основе рассматривать как искусство, так и такие сферы человеческого бытия как язык, мифология, религия, обычаи, мода, реклама, политехнологии, идеология (как на уровне официальных доктрин, так и на уровне массового мифа) и т.п. К примеру, на оппозиции свой/чужой строится не только сакральное пространство храма и любого архитектурного сооружения, но и личная комната подростка, его взаимоотношения в молодёжной субкультуре (разделение по музыкальным предпочтениям, одежде, причёске и т.д.), его отношения со старшим поколением, социальными группами общества и пр. На принципах первобытных ритуалов организуется современный рок-концерт. В политике и идеологии, в рекламе и шоу-бизнесе, на телевидении правит бал древнее мифологическое мышление и символика. Даже логотипы и товарные знаки любимых молодёжью марок автомобилей созданы на основе древней символики геометрических знаков и числовых значений. Семантико-структурные подходы к культуре помогают осознать, что повседневная жизнь учащегося и искусство говорят на одном языке культурных кодов, архетипов, образов и метафор. Механизм обнаружения в своем опыте подобных первообразов, их активизации и использования в своей деятельности становится основой действенной модели освоения наследия мировой художественной культуры. Это, в свою очередь, позволяет снять отчуждение между личным опытом и жизненными интересами подростка и опытом человечества, представленного в образах художественной культуры. Ребёнок становится одновременно и субъектом и главным объектом активной познавательной деятельности, анализируя свой личный опыт под необычным углом зрения, в контексте культурных кодов и паттернов. Эта смена субъектно-объектных позиций соответствует повышенной социальной активности современных учащихся, способствует решению таких важных проблем, как структурирование собственной личности (поиск собственного «Я»), нахождение своего места в социуме. Осваивая методы познания объективированных, превращенных форм культуры и социальности, подросток парадоксальным образом возвращается к себе самому, к своему личному опыту. Без высокопарных слов, на личном опыте учащиеся видят, что культура пронизывает всю окружающую действительность, составляет одну из её базовых ценностей. Одновременно с этим как мы видим, семантико-структурная методология позволяет реально приблизиться к решению ещё одной задачи культуросообразного образования – задачи «превращения специализированных родовых человеческих способностей в универсальные», при этом в сугубо педагогическом аспекте, который предполагает то, что «становясь достоянием подрастающего поколения, родовые способности не только тиражируются в своём первоначальном виде. В частности, присвоение способности к теоретическому мышлению не является простым «пересаживанием» структуры интеллектуальной деятельности учёного в голову младшего школьника ... в учебной деятельности, в отличие от научной и управленческой, доминирует направленность на изменение самого действующего субъекта»(2).

С точки зрения культуросообразной модели образования источником творческого развития, формирования «продуктивного воображения» учащихся являются фундаментальные пласты культуры, в которых содержатся универсальные модели творчества: «во внутренних пластах культуры сосредоточен опыт *расширения сознания* людей. Эти пласты представлены, например,

такими творениями культуры, как миф, сказка, игра»(2). Общие модели развития творческих способностей обнаруживаются в «исторически развитых формах творческой деятельности ... в архаических ритуалах ..в традиционных формах искусства», которые «включают в себя инверсию, проблематизацию обыденных ...действий, разрушая их эталонные схемы. Благодаря им человеческая деятельность насыщается неоднозначным символическим содержанием»(2). По мнению авторов культуросообразной модели, содержащиеся в универсальных, общечеловеческих, высших формах культуротворчества принципы должны служить ориентиром, эталоном решения элементарных проблемных задач учащимися. И опять же необходимо подчеркнуть, как педагогам при разработке предметного содержания и учебных заданий, так и учащимся при решении проблем личностного творческого развития, соответствующий методологический инструментарий предоставляет семантико-структурная методология. В кратком виде можно сказать, что операция по выделению инварианта ориентирует и тех и других на общечеловеческие константы, а знакомство и овладение механизмами преобразований исходного инварианта даёт в руки как педагога так и учащегося универсальный опыт, согласно которому «умение действовать по образцу» превращается в «способность перестраивать эти умения и видоизменять эти образцы там, где это нужно»(2).

Само представление культуры в свете структурализма в виде бесконечного саморазвивающегося текста соответствует принципиальной установке культуросообразной модели на такой тип образа мира, в котором мир предстаёт как открытая проблема. Исходя из положения, что человек – это «уникальное живое существо, которое аккумулирует и воспроизводит свой родовой опыт (культуру) в проблемной форме»(2), авторы культуросообразной модели делают упор на то, что проблема должна стать основной единицей программного содержания в системе развивающего образования. В сфере художественно-эстетической культуры в виде подобных единиц намечены «эстетические образы с противоречивым, неопределённым и многозначным содержанием»(2). С этой точки зрения можно сказать, что методология структурализма позволяет не то чтобы подобрать подобные примеры, но представить любое произведение искусства как противоречивое и принципиально многозначное, в любом феномене культуры увидеть целый букет проблем от частных до общечеловеческих. Это достигается уже на уровне анализа произведения искусства по нескольким параметрам моделирующих бинарных оппозиций. Очень плодотворным приёмом проблематизации является рассмотрение всего объёма художественной культуры сквозь призму выбранной оппозиции. К этому надо добавить такие виды проблематизации как выявление проблем и противоречий моделей художественных культур, парадоксальности процессов их формирования и развития, вскрытие изначальных, древних смыслов как феноменов искусства, так и культуры бытовой, рассмотрение произведений искусства в свете «вечных тем», а образов в свете их архетипической принадлежности, поиск внутренних противоречий, скрытых в художественном тексте, «остаточных смыслов» и логических тупиков в художественной культуре, анализ «противокультурных», выпадающих из культуры явлений и процессов типа осмеяния, хаотизации, перевёрнутой «карнавальной культуры», контркультуры, фиксации «странности» изучаемых культур, создания ситуации «принципиального непонимания» явлений культуры, моделирования инокультурного восприятия и т. д. Рассмотрение истории искусства с точки зрения закономерностей развития знаковых и символических систем усиливает смысловой, содержательный компонент в прочтении художественной культуры, указывает на бесконечную многозначность смысловых полей культуры и неисчерпаемые возможности их интерпретации. Оперирование со смыслами, с символическими значениями, с культурологическими категориями позволяет содержательно выстраивать кросскультурные и кроссвременные связи, зримо демонстрировать смысловые перспективы каждой эпохи в отношении константных образов и идей культуры. Анализ парадоксов культуры ведёт к вскрытию внутренних механизмов её саморазвития, к обнаружению вневременного компонента непреходящих жизненных и эстетических ценностей, идеальных возможностей человеческого бытия в художественном произведении. Понимание многозначности возможных интерпретаций способствует критическому освоению и формированию личного видения и позиции учащегося как ещё одного варианта из возможных в бесконечной историко-культурной перспективе.

Библиография:

1. Давыдов В.В. Теория развивающего обучения. М., 1996.
2. Кудрявцев В.Т., Слободчиков В.И. Школяр Л.В. Культуросообразное образование: концептуальные основания. // Известия Российской Академии Образования. № 4, М., 2001.
3. Кривцун О.А. Эстетика. М. 2003.
4. Леви-Стросс К. Путь масок. М., 2000.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2004.

6. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002.
7. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах). Гл. ред. С.А. Токарев. Т. I - II . М., 1980-82.
9. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М., 2004.
10. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. М. 1982.