

7. Джун А.В. Снижение зачисления магистрантов из-за экономической осторожности. Хроника высшего образования 58(7). А16. 2011b. 7 октября.

8. Колович С. Спад может привлечь больше взрослых студентов к онлайн-курсам. Хроника высшего образования. 2009. № 55(19). А11.

9. Маунтфорд М., Элерт М., Мэкел Дж., Кокрелл Д. Традиционные и индивидуальные критерии приема: предсказание эффективности кандидата в программах образовательного лидерства США // Международный журнал лидерства в образовании. 2007. № 10 (2). С. 191–210. doi:10.1080/13603120600935696.

10. Смит А. Районные колледжи создают онлайн-курсы: это способ увеличить зачисление без больших инвестиций // Ньюс Сентинел (Форт Вэйн, штат Индиана). 2010. 23 января.

11. Сандин Е.С., Орген М. Последствия индивидуализированной процедуры отбора приема для обучения психотерапии в профессиональных программах в области психологии. Клинический руководитель. 2011. № 30 (1). С. 36-52. doi:10.1080/07325223.2011.564967.

12. Уорли М. Роль, которую играет институциональное исследование в условиях нынешней экономической неопределенности. Новые направления для институционального исследования. 2008 (140). С. 109–113. doi:10.1002/ir.273.

13. Харрисон Дж. «Дорожная карта» увеличения набора студентов системы университетов штата Мэн для попечителей. Бангор дэйли ньюс (Штат Мэн), 2011. 20 сентября.

14. Хэйллайн Л., Гейнс М., Физер Си., Падилла И. и Терри И. Изменение учеников, преподавателей и учреждений в двадцать первом веке // Журнал Peer Review (экспертная оценка). 2010.12 (3). С. 7–10.

УДК 7.01

**Л.В. Гурленова**

### **Вопросы теории искусства в трудах П. Сорокина**

*В статье рассматриваются суждения Питирима Сорокина в контексте его теории социокультурной динамики о формах искусства, их стадийности и эволюционных изменениях. Терминологи-*

*гия, используемая П. Сорокиным, соотносится с классической и постмодернистской терминосферой, его характеристики состояния современного искусства как кризиса сопоставляются с практикой новейшей русской литературы на примере творчества Владимира Сорокина.*

**Ключевые слова:** *формы искусства, эволюционный процесс, художественные стандарты, фундаментальные ценности творчества.*

L.V. Gurlenova. Questions of art theory in the works of Pitirim Sorokin.

*The article discusses the judgment of P. Sorokin in the context of his theory of socio-cultural dynamics of art forms, stages and evolutionary changes. The terminology used P. Sorokin, is associated with classical and post-modern terminalleri, its characteristics in modern art as a crisis are compared with the practice of modern Russian literature on the example of the work of Vladimir Sorokin.*

**Keywords:** *forms of art, evolution, art standards, the fundamental values of creativity.*

Вопросы эволюционирования социокультурных систем П. Сорокин рассматривал в контексте культурологических и социологических теорий. В данной статье ставится задача оценить идеи Сорокина в сопоставлении с иной методологией – классической теорией и историей искусства, как изобразительного, так и искусства слова, поскольку нередко исходным материалом теоретизирования для Сорокина являлись именно эти искусства.

В одной из публикаций автора данной статьи уже была сделана попытка применить социологические идеи Сорокина к истории русской литературы 1910–1930-х гг.: были рассмотрены формы и способы организации литературы как профессиональной области и роль в этом государственных и общественных институтов. За базовые были взяты подход и терминология Сорокина в аспекте профессиональной стратификации [3]. Социо-

логическая теория и литературная практика оказались совпадающими элементами в общей картине литературы эпохи.

Общая установка данной статьи – охарактеризовать суждения П. Сорокина в области искусства как систему, поскольку сам он стремился рассмотреть любой вопрос, увязывая различные его компоненты и включая в контекст более широких аспектов. В «Кризисе нашего времени» он пишет: «Всякая великая культура есть не просто конгломерат разнообразных явлений, сосуществующих, но никак друг с другом не связанных, а есть единство, или индивидуальность, все составные части которого пронизаны одним основополагающим принципом и выражают одну, и главную, ценность» [7, с. 429].

Кроме принципа системности, безусловным методологическим основанием П. Сорокин признавал принципы динамизма и интегративности. В совокупности этих принципов Сорокин приходит к выводу о наличии в мировом искусстве трех основных форм или фаз его существования и волновом характере их взаимодействия.

П. Сорокин выделяет идеациональную, идеалистическую и чувственную формы искусства, объясняя их особенности: «...основной принцип средневековой культуры делал ее преимущественно потусторонней и религиозной, ориентированной на сверхчувственность Бога и пронизанной этой идеей. Основной принцип идеалистической культуры был частично сверхсенсорный и религиозный, а частично светский и посяторонний. Наконец, основной принцип нашей современной чувственной культуры – светский и утилитарный – "соответствует этому миру". Все эти типы: идеациональный, идеалистический и чувственный – обнаруживаются в истории египетской, вавилонской, греко-римской, индуистской, китайской и других культур» [7, с. 431], а сутью современности является ситуация, когда «чувственная форма культуры и образа жизни против других форм» [7, с. 432].

Из трех форм искусства в работах П. Сорокина более широко и подробно характеризуется чувственное искусство (точнее,

его кризисное состояние), которое связывается преимущественно с современностью. Применительно к теории и истории искусства эта характеристика, пожалуй, может быть признана наиболее содержательной и точной.

Рассмотрим описание форм искусства в последовательности, предлагаемой Сорокиным.

Идеациональная, как и идеалистическая, форма характеризуется лаконично, при этом теоретические заключения весьма редко подтверждаются или иллюстрируются фактами истории искусства, редко ставится вопрос о национальных особенностях искусства, в том числе о возможности его особого пути в истории. Вероятно, именно это становится причиной несовпадения характеристик Сорокина и искусствоведческой трактовки искусства определенной эпохи.

Описывая идеациональную форму искусства, П. Сорокин выделяет в качестве главных характеризующих черт следующие: «эмоциональный тон искусства – религиозный, благочестивый, эфирный, аскетичный», «его стиль есть и должен быть символичным», «такое искусство статично по своему характеру и по своей приверженности к освященным, иератическим формам традиции», «это не искусство одного профессионального художника, а творчество безымянного коллектива верующих, общающихся с Богом и со своей собственной душой», «таковы грубо очерченные штрихи идеационального искусства, где бы и когда бы оно ни обнаруживалось» [7, с. 436].

Видно, что главную особенность данной формы искусства Сорокин видит, говоря его же словами, в «великолепии духовности» «без чувственных украшений» [Там же].

Однако эта базовая черта применительно, например, к русскому искусству оказывается весьма неточной, т.к. искусство Руси эпохи становления христианства, к которой и может быть применим термин «идеациональное искусство», как раз и обладает сильнейшими «чувственными украшениями». Это обнаруживается в выборе сюжетов иконописи. Например, в сюжете об успении Богородицы подчеркнуто эмоционально изо-

бражается любовь сына к матери, нежная материнская любовь представлена в иконе Владимирской Богоматери. Русское искусство ярко эмоционально по красочной палитре, особенно произведения новгородской иконописной школы. В школах зодчества совсем не аскетически подчеркнута великолепие архитектурной формы, особенно во владимирской школе, в том числе в эмоциональных образах, созданных резьбой по камню (например, «улыбающиеся» львы). Пафос утверждения Киева как «третьего Рима» определил великолепие формы и украшений в киевском зодчестве, и т.д.

В текстах Сорокина можно найти и пассажи, которые демонстрируют непонимание терминологической специфики описываемой сферы. Например, он пишет: «Поэтому нельзя найти какого-либо реального пейзажа, жанра, портрета» [7, с. 436]. Дело в том, что пейзаж и портрет уже являются жанрами изобразительного искусства, и эти термины никак не могут быть поставлены в приводимый перечислительный ряд. Вероятно, под жанром Сорокин имеет в виду жанровую картину? Однако это разные термины.

Характеристики, которые совпадают с искусствоведческой позицией, – это символичность, апелляция к духовному, каноничность (последний термин Сорокин прямо не использует).

Характеристика чувственного искусства вызывает еще большие возражения. Общая оценка его привязана к эпохе формирующегося и развивающегося реализма (Сорокин пишет: «Реальный пейзаж, человек, реальные события и приключения, реальный портрет – таковы его темы», «господство чувственной культуры ... все возрастает и с незначительными колебаниями достигает своего апогея и абсолютного предела в XIX веке» ([7, с. 437, 442]), который имеет в искусствоведении и филологии свою типологию, обобщающую многообразие его проявлений, разработанные типы героев, совершенствование художественной формы, индивидуализацию и психологизацию изображения человека, учитывающую систему социально-философских, этических и эстетических воззрений. Именно эта

форма искусства дала выдающихся творцов, получила определение классического искусства. Сорокин никак не соотносит оценку чувственного искусства с системой научных взглядов на эту область, сложившейся в смежных научных областях.

Говоря, например, о героях, П. Сорокин выделяет лишь субсоциальные типажи, функциональное назначение искусства видит в «расслаблении, возбуждении усталых нервов, развлечении, увеселении», в том, что «это — искусство профессиональных художников, угождающих пассивной публике» [7, с. 437].

Отправной точкой последующих характеристик Сорокина становится заведомо ложное применение к данной форме искусства характерологических свойств массовой культуры: по П. Сорокину, оно «сенсационно, страстно ... чувственно... Оно отмечено возбуждающей наготой и сладострастием. Оно свободно от религии, морали и других ценностей», «ему приходится непрерывно меняться, выстраивая цепочку прихотей и образов, так как в противном случае оно будет скучным, безынтересным и неувлекательным. По этой же причине это искусство внешнего проявления, так сказать, напоказ» [7, с. 437]. Возможно ли применение этой системы оценок к творчеству Н. Ге, В. Перова, В. Сурикова, И. Репина, М. Нестерова, а также Ф. Достоевского, Л. Толстого? По крайней мере применительно к русскому искусству характеристики П. Сорокина оказываются непрезентативными.

Идеалистическое искусство представляется как «великолепный синтез идеационального и благороднейших форм чувственного искусства» [7, с. 437].

В терминосфере П. Сорокина в целом отсутствуют термины и понятия, описывающие методы, направления, стили и жанры искусства и таким образом представляющие методологическую базу классического искусствоведения и теории литературы. Например, такие термины, как «классицизм», «сентиментализм», «реализм», направления и течения постреалистического, или постклассического, искусства; редки случаи употребления понятий «ренессанс», «барокко», «импрессионистический»,

«кубистский», «футуристский», «пуантилизм», «дадаизм». Иногда Сорокин вводит термины, претендующие на роль обозначения неких универсальных стилей, и если с таким, как «символический», можно согласиться, то определение универсального стиля «экспрессионистический» [7, с. 446] весьма сомнительно.

Можно ли говорить о сознательной отчужденности системы П. Сорокина от методологической базы смежных областей науки? По всей вероятности, это так, поскольку непринятие во внимание масштабного научного аппарата классической теории искусства помогало максимально обобщить картину его развития.

Вопросы состояния культуры П. Сорокин исследовал в контексте состояния эпохи, основных ее характеристик, т.е. как комбинацию социокультурных явлений. Соответственно, искусство оценивалось как составляющая культуры и, таким образом, также входило в сферу социальных характеристик. Поскольку XX век в целом П. Сорокин оценивал как время глубокого кризиса (иллюзией, пишет он, оказалась вера «в исчезновение войн и кровопролитий, в добрую волю и международное сотрудничество, осуществляемое Лигой Наций, в экономическое, духовное и моральное оздоровление человечества, в "рационализируемый" прогресс» [7, с. 428]), то и состояние искусства XX века понимал также как находящееся в ситуации глубокого кризиса.

Заметим, что П. Сорокин писал о состоянии западного уклада жизни и культуры, хотя порой рассматривал его и как проявление неблагополучия всемирного масштаба, включая Россию, и весьма критически отзывался не только о Хэмингуэе, Стейнбеке, но и о русских писателях, например, А. Чехове и М. Горьком, обвиняя их в изображении извращенных и психологически нездоровых характеров. Обратим внимание на то, что в требовании изображения в литературе характеров, отличающихся духовным здоровьем, наличия задачи нравственно-го воспитания как одной из важнейших установок литературы

видение П. Сорокина явно перекликается с теорией социалистического реализма. Он критически отзываясь о тех писателях, которые были объектом осуждения в ранней советской литературе; а сам Горький после возвращения из эмиграции назовет еще одного писателя, который оказывал, с его точки зрения, отрицательное влияние на советского читателя, – Ф. Достоевского. Если бы П. Сорокин откровенно поставил вопрос о месте советской литературы в его циклической системе социокультурных этапов развития человечества, то увидел бы, что она отвечает его предсказаниям возврата идеационального, или идеалистического искусства. Однако П. Сорокин, не исследуя на фактическом материале вопрос об особенностях советской литературы, рассматривает его в чисто теоретической плоскости и безосновательно делает вывод, что советская литература (он называет ее литературой коммунистов и объединяет с литературой фашистов) является чувственной и поэтому не составит будущую художественную систему [7, с. 462]. Эта часть размышлений П. Сорокина демонстрирует такую общую черту его теоретизирования в области искусства, как использование достаточно узкой фактической доказательной базы, что ставит под сомнение истинность ряда его умозаключений.

Итак, современность П. Сорокин оценивает как состояние глубокого кризиса, в котором рождается некое новое качество западной цивилизации в общем и искусства в частности. Сорокин отмечает, что настоящий кризис – это «не просто экономические или политические неурядицы... Это – кризис искусства и науки, философии и религии, права и морали, образа жизни и нравов. /.../ Короче говоря, это – кризис почти всей жизни, образа мыслей и поведения, присущих западному обществу. Если быть более точным, этот кризис заключается в распаде основополагающих форм западной культуры и общества последних четырех столетий» [7, с. 429].

Характеристику современного искусства как кризисного явления П. Сорокин разовьет в конце главы «Кризис изящных искусств», входящей в работу «Кризис нашего времени». Эле-

ментами в эту характеристику войдут и описания некоторых тенденций, которые Сорокин относит к достоинствам современной культуры: «...красота и искусство стали рутинной принадлежностью всей западной культуры, оказывающей влияние ... на все... стороны нашей социально-культурной жизни» [7, с. 449]; «другим значительным достоинством нашего искусства является его бесконечное многообразие.... Оно не ограничено каким-либо одним стилем или сферой, как искусство всех предшествующих эпох... /.../ Оно как энциклопедия или гигантский универмаг, где каждый может найти все, что он ищет. /.../ Это конечно же уникальное явление. И оно заслуживает скорее похвалы, чем хулы» [7, с. 449–450]. Заметим, что последнее он все же неоднократно подвергает критике.

Сорокин описывает в основном недуги искусства, по которым эта эпоха может быть определена как постмодернизм. Этот термин в его текстах не используется, хотя при его жизни он уже вводился в научный оборот (работа «Кризис нашего времени» относится к 1941 году [8], но Сорокин и позже обращался к этой теме). Для понятийного обозначения новых явлений в современном искусстве Сорокин применяет термин «модернизм», который в искусствоведении и филологии имеет совершенно иное наполнение. Между тем Сорокин пишет фактически о типологических качествах постмодернизма [1, 4, 5, 6]:

1. Искусство «уклоняется от позитивных явлений в пользу негативных, от обычных типов и событий к патологическим, от свежего воздуха нормальной социально-культурной действительности к социальным отстойникам», «становится музеем патологий и негативных феноменов чувственной реальности» [7, с. 450].

Эта оценка, как и приводимые ниже, совпадает с установками постмодернистского искусства, которое в качестве основного предмета изображения, противостоя прежде всего эстетике эпохи социалистического реализма с его пафосом утверждения, а также классическому искусству, избрало отказ от иерархии предметов изображения и моральных ценностей,

связанных с ними. Так, современный русский писатель, чье творчество показательно для новейшей русской литературы, – В. Сорокин – в своих интервью подчеркивает радикальное отличие формулы собственного творчества от классического искусства: «Я описываю секс и молитвы, паровую стерлядь и дерьмо с одинаковым удовольствием» [2].

П. Сорокин выделяет названную тенденцию и критически оценивает ее: «...многие добродетели чувственного искусства» превращаются «в его же пороки» [7, с. 450, др.]. Между тем постмодернизм – этап в цикле развития искусства, являющийся в области культуры следствием реакции на установки предыдущей эпохи, а в более широком плане – результатом глобальных изменений в общественно-экономической ситуации, т.е. результатом объективного движения истории. Поэтому применение моральных критериев к нему научно безосновательно. Наличие ценностного подхода (прежде всего моральных критериев) в научной картине развития искусства свидетельствует о приверженности П. Сорокина к морализаторской традиции классической культуры.

2. Выделив такое качество современного искусства, как его многообразие, Сорокин обнаруживает в нем недостатки, которые можно определить в контексте постмодернистской теории как принцип деконструкции: «разрушение гармонии, единства, равновесия», превращение «искусства в океан хаоса и непоследовательности», преобладание «непоследовательности, дезинтеграции, бессвязности»; «дезинтегрированная агломерация неизбежно является бессвязной. Еще более серьезна его внутренняя, или духовная, бессвязность» [7, с. 450, 456].

3. Описываются функциональные изменения искусства: оно «опускается до уровня производства ценностей товарных», до «массовой продукции преходящих «хитов» и недолговечных «бестселлеров», «становится всего лишь приложением к рекламе кофе, лекарств, бензина, жвачки и им подобным», «божественные ценности искусства умирают и во мнении публики. Граница между истинным искусством и чистым развлечением

стирается: стандарты истинного искусства исчезают...» [7, с. 452]. Речь, по сути, идет о таких установках постмодернистского искусства, как отказ от иерархии высокого и массового искусства и их сращение.

4. Сорокин отмечает и такие качества постмодернистского искусства, как, первое, приоритет формы над содержанием (стремление подменить гениальность художника техникой, «возрастающая скудость художественных, научных, религиозных и философских достижений – возмездие за обожествление технических средств. Чем больше внимания техническим средствам, тем больше пренебрежения к фундаментальным, базовым, конечным ценностям. Мы, кажется, забываем, что техника – это всего лишь средство, а не цель творческой работы» [7, с. 459], второе – господство иронического пафоса (термин не используется): изображаемое высмеивается и унижается, сопровождается насмешливыми припевами, «которые оскверняют самые хранимые моральные и религиозные ценности» [7, с. 456].

Характеристику кризиса чувственного искусства Сорокин завершает выводом о форме искусства, которое должно прийти на смену чувственной форме: «...современное искусство – это один из переходов от дезинтегрирующего чувственного искусства к идеациональной, или идеалистической форме» [7, с. 461]. Неопределенность вывода свидетельствует о том, что в теории Сорокина отсутствует такая ее составляющая, как предсказуемость заявленного циклического развития искусства.

Кроме конкретных, частных выводов, сделанных в тексте статьи, проведенное исследование позволяет сформулировать результаты более широкого характера.

1. Два сопоставляемых научных подхода к исследованию картины развития искусства – культуролого-социологический и классическая теория и история искусства, как изобразительного, так и искусства слова, – являются значительно несовпадающими. Даже методологические принципы, которые могли бы быть объединяющими для этих систем, такие как интегра-

тивность, динамизм, в границах каждой системы имеют принципиальные отличия. Попытки их взаимной интеграции являются малоубедительными.

2. В основе картины развития искусств Сорокина лежит принцип теоретического построения системы, в основе другого метода – создание теории на основе изучения практики искусства с признанием важности таких его составляющих, как национальная ментальность и творческая индивидуальность. Результатом различия научных систем являются принципиально разные картины исторического развития искусства.

3. Понимание Сорокиным современного искусства в фазе его кризиса имеет типологические схождения с теорией постмодернизма.

\*\*\*

1. Беневоленская Н.П. Русский литературный постмодернизм. Истоки и предпосылки. СПб.: СПбГУ, 2010.

2. Владимир Сорокин не хочет быть пророком как Лев Толстой: Интервью Андрея Зайцева с Владимиром Сорокиным. 02. 07. 2003. URL: <http://www.srkn.ru/interview?page=2>

3. Гурленова Л.В. Литература XX века как область профессиональной стратификации (по следам идей П. Сорокина) // Питирим Сорокин и парадигмы глобального развития XXI века (к 125-летию со дня рождения): материалы междунар. научн. конф. Сыктывкар: СыктГУ, 2014. С. 607–619.

4. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998.

5. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2001.

6. Липовецкий М. Русский постмодернизм: очерки истории поэтики. Екатеринбург: УрГПУ, 1997.

7. Сорокин П. Кризис нашего времени // Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество / общ. ред., сост. и предисл. А.Ю. Согомонов; пер. с англ. М.: Политиздат, 1992.

8. Шаповалов В.А., Василенко В.В. Кризис нашего времени в научном наследии П.П. Сорокина // Вестник Моск. ун-та. Серия 18. Социология и политология. 2010. № 2. С. 29–44.