

В. М. Петров

## **Рефлексия в истории художественной культуры. Ее роль и перспективы развития**

В художественном произведении порой встречаются явные или намеренно оставленные следы процесса его создания. Писатель позволяет себе отступление, посвященное обстоятельствам написания романа, художник изображает самого себя в момент работы над холстом, и т. д. Наше обыденное сознание, традиционно ориентированное, склонно воспринимать подобные феномены как некие случайные отклонения от нормы, даже как досадные «выпадения» из «надлежащей» системы, как признаки человеческой слабости автора, чуть ли не как курьезы и т. д.

По-видимому, целесообразно выполнить теоретический анализ подобных феноменов — выяснить степень их необходимости для системы искусства, их обусловленность факторами, лежащи-

ми вне индивидуальной креативной сферы художника, узнать, зачем, когда и для чего (почему) художнику бывает нужно не только осознать свой творческий процесс, но и отразить результаты этого осознания в художественном произведении. Ответам на эти вопросы и посвящено настоящее исследование, в котором помимо теоретического (дедуктивного) анализа роли рефлексивных процессов и их воплощения в произведениях, будет дан прогноз развития таких процессов и форм их реализации в ближайшем будущем.

**Развитие системы и появление рефлексии.** Любая достаточно сложная система, развиваясь, должна рано или поздно прийти до такой стадии, на которой в ней возникает феномен типа рефлексии.

В сложной саморегулирующейся системе (организме животного, человеческом обществе и т. д.) одной из важнейших проблем выступает поддержание оптимальной структурной устойчивости этой системы, т. е. вполне определенных, достаточно стабильных взаимоотношений между компонентами системы\*. Дело в том, что эта структурная устойчивость не гарантируется сама собой текущим функционированием системы, которое в основном направлено на обеспечение ее материально-энергетического баланса и на равновесие (в данный момент времени) с окружающей средой. Меры, принимаемые системой для соблюдения этого баланса, могут вовсе не гарантировать «автоматически» также и поддержания оптимальной структурной устойчивости системы, необходимой для того, чтобы выжить в будущем при изменении внешних условий. Очевидно, для этой цели нужны какие-то специальные процессы, и логически можно наметить только два пути их реализации.

**А.** В системе появляется специальная подсистема, служащая преимущественно для поддержания оптимальной структурной устойчивости системы в целом. Например, в системе художественной культуры такой орган — институт художественной критики, регулирующий создание произведений искусства различного рода в нужных для системы пропорциях (конечно, это — не единственный служащий для этой цели орган, но типичный пример подобного специализированного органа).

**Б.** В системе периодически протекают специальные процессы, служащие преимущественно для поддержания ее оптимальной структуры устойчивости. Так, в литературе периодически имеют место произведения (например, литературно-полемические ро-

\* Подробнее смысл этой оптимальной структуры будет раскрыт ниже, на конкретном примере системы информационного обеспечения.

маны), посвященные нормализации литературной жизни своей эпохи.

Эти два пути демонстрируют возможности специализации, относящейся либо к пространству (А — пространственная локализация специального органа), либо ко времени (Б — разделение во времени между специальной функцией и «обычными» функциями). Естественно, возможно и объединение этих двух вариантов, т. е. совмещение пространственной локализации с временным разделением. Нас, однако, не будет интересовать различия между этими двумя вариантами, напротив, представляет интерес проанализировать то общее, что у них имеется, а именно выполнение ими функций поддержания оптимальной структурной устойчивости системы. Для этого придется (коль скоро речь идет об устойчивости структуры во времени) ввести в рассмотрение время, т. е. обратиться к изучению динамики, развития системы.

Рассмотрим эволюцию некоей произвольной системы, входящей в качестве подсистемы в другую (более обширную) систему и, следовательно, подверженной (в какой-то степени) влияниям со стороны других подсистем этой более обширной системы. В терминах функционального подхода эти влияния можно выразить в виде следующих условий: изучаемая нами подсистема должна удовлетворять каким-то требованиям со стороны других подсистем или выполнять определенные функции по отношению к системе в целом (для обеспечения ее жизнеспособности). Теперь начнем сужать класс рассматриваемых подсистем, конкретизируя характер тех функций, анализу которых посвящена настоящая работа.

Вообще функции подсистемы по отношению к системе могут быть весьма различными. Например, подсистема может обеспечивать систему энергией и (или) материалом, необходимым для нормального функционирования (таковы, например, функции органов подсистемы питания, входящей в единую систему организма животного или человека; функции экономической подсистемы, входящей в единую социально-экономическую систему общества и др.). С позиций развиваемого подхода [4] имеет смысл выделить для рассмотрения процессы информационного обеспечения системы\*. Для дальнейшего анализа будут оставлены только

---

\* Такое выделение информационных процессов отнюдь не отрицает возможностей иных подходов к анализу функционирования и эволюции систем, например энергетического или термодинамического подхода [2]. В то же время проблема «равноправия» различных подходов остается пока нерешенной; так, анализ эволюции, в рамках энергетического подхода, опирается на анализ информационных закономерностей функционирования и эволюции системы, и возможен ли другой путь исследования, пока остается неясным.

подсистемы, основной функцией которых по отношению к системе выступает обеспечение ее информацией (например, функции системы рецепторов, входящих в единую нервную систему живого организма; функции науки в социально-экономической системе общества и др.).

В свою очередь, эти «информационные» подсистемы могут быть разделены на те, которые непосредственно обеспечивают «текущее снабжение» системы информацией об актуальном состоянии окружающей среды, и на те, которые поддерживают работоспособность подсистемы указанного «текущего снабжения». Примером информационной подсистемы первого рода служит любой из блоков первичной переработки информации в рецепторах человека (в частности, глаз). Пример же информационной подсистемы второго рода — блок выработки правил для сопоставления информации, поступающей по различным каналам пространственной ориентации человека (т. е. правил сопоставления сведений о текущем пространственном окружении организма, поступающих через органы зрения, слуха, осязания и т. д., и получения интегральной картины этого окружения).

Эволюцию претерпевают, конечно, как те, так и другие подсистемы, однако вторые (подсистемы, заботящиеся об обеспечении надлежащего состояния подсистем «текущего снабжения» информацией) должны, как правило, претерпевать эволюцию более энергичную. Дело в том, что первые подсистемы усложняются в процессе эволюции и, следовательно, становится все более сложным поддерживать их надлежащее состояние. Кроме того, среди подсистем второго рода имеются такие, которые обслуживают одновременно несколько подсистем первого рода (служат согласованию потоков информации, поступающих через различные подсистемы первого рода), и поэтому должны особенно усложняться при эволюционном усложнении каждой из обслуживаемых подсистем. Все это обуславливает более быструю эволюцию информационных подсистем второго рода, вследствие чего если и можно ожидать где-то возникновения процессов типа рефлексии, то искать их нужно именно в недрах подсистем этого рода (в дополнение к этому в подсистемах первого рода, как нетрудно увидеть, нет никакой почвы для возникновения процессов типа рефлексии). Поэтому целесообразно продолжать наш анализ лишь применительно к подсистемам второго рода.

Характерной чертой их эволюции должно быть постоянное совершенствование. Применительно к тем из них, которые обслуживают одновременно несколько подсистем первого рода, это совершенствование должно сказываться в росте масштаба и (или) качества такого обслуживания. Рост масштаба заключается в уве-

личении числа одновременно обслуживаемых подсистем первого рода. Что же касается повышения качества обслуживания, то этот процесс должен, естественно, сопровождаться увеличением количества информации о состоянии обслуживаемых подсистем первого рода, т. е. большей детальностью сведений (об обслуживаемых подсистемах), имеющихся в распоряжении рассматриваемой нами подсистемы второго рода.

Легко видеть, что оба указанных процесса эволюционного совершенствования подобных подсистем второго рода (а именно, процесс роста масштаба деятельности и процесс повышения качества обслуживания), каждый порознь и оба вместе, сопровождаются отражением в изучаемой системе ее собственного состояния, а затем улучшением этого отражения\*. А это, собственно говоря, и есть феномен рефлексивного типа, служащий обеспечению оптимальной структурной устойчивости системы; благодаря отражению состояния системы в некоей ее специализированной подсистеме (т. е. либо в специальном пространственно локализованном органе, либо посредством специальных, локализованных во времени актов) последняя оказывается способной оказывать на систему в целом такое воздействие, которое дает ей возможность лучше выживать в условиях меняющейся окружающей среды.

Таким образом, исходя из простейших (и самых общих) соображений теоретико-эволюционного характера, мы получили вывод об одной из тенденций развития сложных саморегулирующихся систем, функционирующих в условиях естественного (дарвиновского типа) отбора. Развитие таких систем направлено в сторону усиления в них процессов рефлексивного типа; именно к ним должна, рано или поздно (разумеется, при наличии благоприятных для эволюции вообще условий) прийти любая зрелая система такого рода: живой организм, человеческое общество, система роботов, искусство и т. п. Теперь интересно выяснить, какова должна быть содержательно-материальная сторона подобных рефлексивных процессов; мы сделаем это, продолжая сужать круг систем, на которые распространяется наш анализ, чтобы в конце концов сосредоточить внимание на рефлексивных процессах в художественном творчестве.

**Рефлексивные процессы и самосознание художественного творчества.** Что именно должно отражаться посредством рефлексивных процессов (только что сконструированных нами) для того,

---

\* Это есть не что иное, как известный в кибернетике «принцип необходимости разнообразия» (У. Р. Эшби), согласно которому управляющее системой устройство должно обладать структурой со сложностью, не меньшей, чем у управляемой системы.

чтобы они могли служить поддержанию оптимальной структурной устойчивости системы? Очевидно, в первую очередь должны отражаться наиболее «больные» стороны развития (динамики) системы, потому что именно они — «непредусмотренные» (текущим функционированием системы) тенденции будущего развития — могут представлять опасность для ее выживания. Каковы же эти «больные» стороны развития применительно к системе искусства (или к каждому виду искусства в отдельности)?

Разумеется, таких «больных» сторон может быть очень много, если иметь в виду все многообразие проблем, с которыми сталкивается искусство на всех этапах своего развития. Нас, однако, должны интересовать не все эти частные проблемы, но лишь самые важные и притом достаточно долговременные тенденции, «угрожающие» тем основаниям, на которых базируется функционирование изучаемой системы (искусства): ведь именно для борьбы с важными и долговременными тенденциями (а не со случайными явлениями) эволюция способна снабдить систему специальным аппаратом — рефлексивными процессами. Итак, каковы эти наиболее важные и долговременные «больные» тенденции развития искусства?

Таковые следует искать в двух сферах: а) в сфере эволюции сознания реципиентов искусства, которые, разумеется, оказывают влияние на его развитие; б) в сфере «собственной» («имманентной») эволюции искусства.

В первой из этих двух сфер надо, разумеется, искать не любые противоречия, а лишь те, которые имеют прямое отношение к взаимодействию личности и искусства. Специфика этого взаимодействия, согласно мнению большинства исследователей [8], состоит в целостном отражении средствами искусства основных закономерностей окружающего мира. Какие возможны при этом противоречия? Если они и есть, то их следует искать в соотношении основных компонентов отражения сознанием окружающего мира: ведь именно благодаря «несовершенству» этих соотношений возможны противоречия (между компонентами отражения), препятствующие указанной целостности. Каковы же эти компоненты?

Разделяемая нами точка зрения [5] заключается в признании двух основных компонентов в любой деятельности (а значит, и в деятельности по отражению закономерностей окружающего мира): аффективной компоненты (обуславливающей энергию деятельности) и когнитивной компоненты (определяющей структуру этой деятельности). Аффективная компонента (которая применительно к некоторым аспектам и некоторым уровням психической деятельности отождествляется с эмоцией, сопровождающей деятельность)

отражает закономерности окружающего мира непосредственно-чувственно, реагируя на непосредственно воспринимаемые свойства наблюдаемых явлений. Когнитивная же компонента (которая иногда отождествляется с рациональной стороной деятельности) отражает преимущественно некие свойства, достаточно абстрактные, удаленные от непосредственного восприятия. Конечно, между этими двумя компонентами (так же как и между непосредственным восприятием и языком [6]) могут существовать противоречия. Последних может быть много и притом самых разных, но стоит лишь остановиться на тех, которые связаны с наиболее важными и долговременными тенденциями развития, и таковы же должны быть и искомые нами противоречия в сфере сознания. Какова же природа этих противоречий? Развитие сознания, как известно, сопровождается обогащением обеих названных компонент, однако когнитивная компонента развивается гораздо быстрее, и эта долговременная тенденция и представляет известную опасность для развивающегося сознания. Разрыв между этими компонентами (или между эмоциональной и рациональной сторонами сознания) может приводить личность к таким нежелательным явлениям, как когнитивный диссонанс [10]. Поэтому возникает социальная потребность в компенсации таких явлений всеми возможными средствами, в том числе и средствами искусства, и, разумеется, при этом в первую очередь необходимо преодоление указанного разрыва при восприятии самого искусства. Но для снятия противоречия между компонентами восприятия искусства надо отразить одну из этих компонент в другой. Сделать это можно, конечно, только отразив эмоциональную компоненту восприятия в рациональной (так как эмоциональная компонента не в состоянии отразить в себе рациональную). Иными словами, рациональная компонента восприятия искусства должна отражать в себе эмоциональную компоненту восприятия искусства. Такие феномены должны иметь место в искусстве. Они должны состоять в описании (в ткани произведения искусства) процессов создания или восприятия произведений искусства.

Таким образом, закономерности сферы эволюции сознания реципиентов искусства требуют от искусства особого рода рефлексивных процессов, в которых находили бы рациональное воплощение непосредственно эмоциональные аспекты создания и восприятия искусства.

Каковы же требования к этим процессам со стороны сферы «имманентной» эволюции искусства?

Здесь также следует искать отнюдь не любые противоречия, а лишь те, которые могут подорвать его функционирование и быть достаточно важными и долговременными. Но «имманентная»

эволюция любого вида искусства состоит в развитии тех или иных структур, априорно присущих этому виду искусства и раскрывающихся при благоприятных внешних условиях [4]. Основное препятствие на пути развертывания любой художественной структуры (а в терминах формальной школы — развертывания художественного приема [11] — осознание общего в множестве различных реализаций одной и той же художественной структуры или идентификация этой структуры реципиентом, которая перестает оказывать должное воздействие на эмоциональную сторону его сознания (в терминах формальной школы, происходит «автоматизация» данного художественного приема). Если такой процесс должен коснуться (рано или поздно) любой художественной структуры, то его следует считать долговременным, постоянно (в масштабах эволюции) действующим; важность же его, думается, не вызывает сомнений. Следовательно, этот процесс должен стать предметом отражения в искусстве \*. Но как можно спровоцировать протекание такого процесса? Очевидно, только введя в ткань художественного произведения описание тех структур, на которых базируется его воздействие. Это описание, в свою очередь, может быть выполнено с акцентом либо на процесс создания соответствующих структур, либо на процесс их восприятия. Иными словами, в ткань произведения искусства должно включаться рациональное описание процессов создания или восприятия искусства, имеющих преимущественно эмоциональный характер.

Итак, требования к рефлексивным процессам, предъявляемые сферой (б), практически совпадают с требованиями, предъявляемыми сферой (а). Именно совпадение этих двух классов требований обуславливает необходимое постоянное присутствие рефлексивных процессов в системе художественной культуры. Эти рефлексивные процессы могут реализовываться посредством тех двух (А и Б) путей, которые были намечены ранее. Применительно к системе художественной культуры эти два пути воплощаются следующим образом:

**А.** В системе художественной культуры функционирует специальная подсистема, служащая для отражения протекающих в

---

\* Процесс прекращения воздействия художественной структуры на реципиента — это сила, движущая искусство по пути смены структур. Но когда дальнейшая смена структур (без их распада) оказывается уже невозможной в рамках данной культуры (или направления, стиля), могут начаться процессы гипертрофии отдельных аспектов этих структур (за счет чего художники пытаются преодолеть «автоматизацию» приемов). Такие гипертрофии характерны, например, для многих направлений модернистского искусства. Альтернативу этим гипертрофиям (разрешающим художественную структуру произведений) составляют рефлексивные процессы.



этой системе процессов создания или восприятия произведений искусства\*. Эта подсистема воплощается прежде всего в таких социальных институтах, как художественная критика (отражающая непосредственно творческие процессы — создание произведений искусства), теория искусства и эстетика (которые занимаются преимущественно анализом структуры этих произведений), социология и психология искусства (концентрирующие свое основное внимание на толковании процессов восприятия художественных структур).

**Б.** В искусстве периодически появляются произведения, отражающие процессы художественного творчества или восприятия; примеры подобных феноменов приводились выше.

Последний (**Б**) путь реализации рефлексивных процессов отличается от первого (**А**) пути непосредственностью отражения, что очень существенно с точки зрения социальной эффективности указанных процессов: ведь наибольшей силой воздействия и на творцов искусства, и на его аудиторию (а через нее — снова на тех же творцов) обладает отражение, непосредственно вплетенное в саму ткань художественного произведения, составляющее его неотъемлемую часть. Вот почему для этой формы самосознания художественного творчества всегда находилось место в продуктах такого творчества — произведениях художников (писателей, композиторов и т. д.) всех эпох. И хотя конкретный импульс, подвопивший художника к такому отражению, был, конечно, в каждом случае индивидуальным и неповторимым, социальная потребность в постоянном возникновении подобных феноменов была в какой-то мере питающим их источником, стимулировавшим их успех как у аудитории, так и у творцов искусства.

**Рефлексия художественного творчества и проблемы эволюции искусства.** Всегда ли одинакова интенсивность указанной системной потребности в рефлексивных процессах в сфере художественного творчества? Какова динамика этих феноменов и каково изменение их качества в процессе эволюции? Каковы перспективы развития этих феноменов в художественном творчестве будущего? Попытаемся очертить некие общие контуры эволюции данного типа рефлексии, используя уже примененный нами метод дедуктивного конструирования (т. е. исходя из системной обусловленности, необходимости определенного типа эволюции таких про-

---

\* В момент достижения данной культурой определенной структурной зрелости, что совпадает с тем, что автономия отдельных частных механизмов культуры достигает некоторой критической точки, возникает потребность самоописания, создания данной культурой своей собственной модели [3, с. 142].

цессов, а не из непосредственных наблюдений над конкретными проявлениями таких процессов в истории искусства).

Очевидно, что, для того чтобы дедуктивно «сконструировать» эволюцию рефлексивных процессов в искусстве, надо прежде всего обратиться к двум основным «питающим» эти процессы факторам (а, б).

Лежащий в сфере эволюции сознания реципиентов фактор, связанный с возрастанием разрыва между когнитивной и аффективной компонентами сознания, постоянно действует и приводит к постепенному, плавному (разумеется, в статистическом плане) нарастанию рефлексивных процессов в искусстве, их роли, их места во всем массиве художественных произведений, при переходе от одной эпохи к другой, на всем протяжении эволюции искусства. Поэтому следует ожидать, что в будущем (скажем, через несколько десятилетий) социальная потребность в такого рода рефлексивных процессах существенно возрастет (учитывая бурные темпы современной научно-технической революции, которая приводит к чрезвычайно быстрому росту тех видов деятельности, которые стимулируют в первую очередь энергичное развитие когнитивной компоненты сознания). Иначе говоря, будет быстро расти потребность в том, чтобы средствами рефлексии (в искусстве) участвовать хотя бы в частичной компенсации того разрыва между двумя основными компонентами сознания, который составляет одну из важнейших проблем духовной жизни современности.

Находящийся в сфере имманентной эволюции искусства фактор, отражающий «автоматизацию» (ослабление воздействия) функционирующих художественных структур, можно считать постоянно действующим лишь в масштабах эволюции в целом, но ни в коем случае не в масштабах длительности существования отдельных структур. Напротив, именно продолжительность функционирования отдельной художественной структуры представляет как бы «модуль», который диктует периодические «вспышки» потребности в рефлексивных процессах. В самом деле, «автоматизация» восприятия какого-либо типа художественных структур наступает лишь после определенного периода их функционирования, когда происходит накопление достаточно большого количества импульсов от различных проявлений данного типа структур (художественных приемов). Уже это обуславливает «пульсирующий» характер потребности в рефлексивных процессах. Однако едва ли эти процессы будут энергично протекать, если они спровоцированы «автоматизацией» какой-либо отдельной, частной структуры (например, такого приема, как определенный тип рифмы). Гораздо вероятнее, что рефлексивные процессы будут протекать тогда, когда возникновение их провоцируется сразу (одновременно)

«автоматизацией» нескольких (большого числа) типов художественных структур. Разумеется, такое случается нечасто; обычно это бывает во время переломных моментов в истории искусства, когда происходит смена художественных стилей, т. е. происходит массовая замена одних типов художественных структур на другие. Вот почему именно в периоды «ломки» в художественной культуре в искусстве обостряются рефлексивные процессы, причем, как правило, эти процессы в первую очередь имеют место в творчестве больших художников — новаторов, «первопроходцев», открывающих новый этап в развитии искусства\*. В качестве примеров достаточно привести творчество Сервантеса, Стерна, Пушкина: каждый из них, открывая новый этап в развитии литературы, уделял значительное внимание рефлексии — отражению литературной ситуации, а также непосредственно процесса написания произведения в самом же произведении («Дон Кихот», «Тристрам Шенди», «Евгений Онегин»).

Таким образом, дедуктивно сконструированная нами эволюция интенсивности рефлексивных процессов в искусстве выглядит следующим образом. На фоне общего, плавного (монотонного) усиления потребности в такого рода процессах, вызванного действием фактора сферы (а), должны наблюдаться «вспышки» периодического усиления этой потребности, вызываемые действием фактора сферы (б). Именно такой и была, например, реальная эволюция роли подобных рефлексивных процессов в истории литературы.

Несколько слов о роли рассматриваемых нами рефлексивных процессов в художественном творчестве будущего. В свете всего сказанного ясно, что роль эта будет расти, но какие формы примут в будущем эти процессы? Очевидно, что основной качественной тенденцией их эволюции должен быть прогресс в выполнении ими своих основных функций, рост соответствия тем требованиям, которые предъявляют к ним вышеописанные факторы (а, б). А это, в свою очередь, означает максимальное приближение той структуры, в которой реализуется рефлексия, к самой ткани художественного произведения. Предельная, «идеальная» точка такого приближения — полное совпадение воплощенной рефлексивной структуры с художественным произведением, т. е. создание так называемых метаискусств: «метапоэзии (поэзии о поэзии), метаживописи (живописи, описывающей язык живописи), мета-театра (театра, анализирующего язык театра), метакинематогра-

---

\* Цикличность рефлексивных процессов должна быть близка к цикличности приоритетов в иерархии культуры (главенствует то теоретик искусства, то практик — творец), о которой говорят многие культурологи: П. Валери, Ю. М. Лотман и др.

фа» [3, с. 146]. Видимо, эта тенденция (уже начинающая ска- зываться в творчестве ряда крупных мастеров искусства) в будущем проложит себе дорогу как в сознание творцов, так и в сознание реципиентов и уже будет считаться не «случайным вы- падением», инородным в ряду художественных явлений, но одним из основных и закономерных феноменов художественного твор- чества.

Можно предвидеть (хотя и лишь в самых общих чертах) также и качественные закономерности дальнейшей эволюции этих ме- таискусств, в которых находят свою материализацию рефлексив- ные процессы художественного творчества. Начавшись с описа- ния творческого процесса (т. е. процесса создания художествен- ного произведения) или с описания процесса восприятия, соответствующие рефлексивные феномены должны рано или позд- но сами стать объектом рефлексии. Но такая «вторичная» реф- лексия есть не что иное, как подъем над конкретным феноменом и переход к объяснению его структурных закономерностей, т. е. описание тех психологических процессов, которые движут художником (или реципиентом). Здесь, на этом уровне рефлексии, процессы творчества и восприятия оказываются практически тожд- ественными, ибо осознание художником природы своего творче- ства — это осознание им природы (механизма) воздействия его произведений на реципиента. Таким образом, той точкой, к ко- торой, видимо, будут устремляться изучаемые нами рефлексив- ные процессы, станет описание (непосредственно в самой ткани художественного произведения) той структуры, на которой бази- руется воздействие этого произведения. Такое отражение струк- турной концепции произведения в нем самом, в рамках его соб- ственной «конструкции», имеет смысл назвать *конструктивным концептуализмом*. Соответствующие явления, как можно ожидать, в искусстве будущего рано или поздно станут постоянным атрибу- том художественного творчества, и за их счет будут реализовы- ваться необходимые для всей системы художественной культуры (включая и создание, и «потребление» художественных ценно- стей) рефлексивные процессы, помогающие этой системе эффек- тивно выполнять ее функции.

Заметим, что такое отражение (конструктивный концептуа- лизм) потребует от художников достаточно высокого уровня тео- ретических знаний, а от теории (в основном от психологии искусства) — интенсивного развития и приближения к живой практике художественного процесса. Признаки усиления таких тенденций налицо. С одной стороны, художники обнаруживают все больший интерес к проблемам теории художественного твор- чества и психологии искусства \*. С другой стороны, теоретические

исследования (в том числе с применением семиотических и количественных методов [9]) вплотную подходят к описанию закономерностей строения и восприятия конкретных художественных произведений. Наконец, возросший социальный интерес к теоретическим исследованиям в этой области (об этом свидетельствуют переполненные аудитории на лекциях и докладах по данной тематике в нашей стране, значительные тиражи структуралистских изданий за рубежом и т. п.) стимулирует и художников, и теоретиков к слиянию плодов их усилий в живой практике художественного творчества.

## Литература

1. *Вайнкоп Ю., Гусин И.* Краткий биографический словарь композиторов. Л.: Музыка, 1976. 192 с.
2. *Кузнецов П. Г.* Искусственный интеллект и разум человеческой популяции.— В кн.: *Александров Е. А.* Основы теории эвристических решений. М.: Сов. радио, 1975, с. 3—18.
3. *Лотман Ю. М.* Место киноискусства в механизме культуры.— В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту: Изд-во Тартус. гос. ун-та, 1977» вып. 7, с. 44—71.
4. *Петров В. М.* О построении функциональной дедуктивной классификации культурных объектов.— В кн.: Модели и методы исследования социально-экономических процессов. М.: ЦЭМИ АН СССР, 1976, с. 124—147.
5. *Петров В. М., Каменский В. С.* Информационная модель сопровождающих восприятие эмоций.— В кн.: Тез. докл. к XX Междунар. психол. конгр. М.: Общество психологов СССР, 1972, с. 64—81.
6. *Поршнев В. Ф.* Контрсуггестия и история (Элементарное социально-психологическое явление и его трансформация в развитии человечества).— В кн.: История и психология. М.: Наука, 1971, с. 18—52.
7. *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. М.: Художественная литература, 1968. 687 с.
8. *Фохт-Бабушкин Ю. У.* Искусство и духовный мир человека. М.: Знание, 1982. 108 с.
9. Число и мысль. М.: Знание, 1980, вып. 3. 152 с.
10. *Шибутани Т.* Социальная психология. М.: Прогресс, 1969. 536 с.
11. *Шкловский В.* Теория прозы. М.; Л.: Изд-во «Круг», 1925. 189 с.

---

\* В качестве примера можно привести такой любопытный факт из области музыкального творчества. В биографическом словаре композиторов [1] указаны основные характеристики творчества 435 классиков русской и зарубежной музыки, советских и современных зарубежных композиторов. При этом у 237 классиков зафиксировано лишь 26 случаев занятия музыковедением и музыкальной критикой (13 композиторов занимались музыковедением и 13 — критикой), тогда как среди 198 современных композиторов эти виды деятельности зафиксированы уже 39 раз. Такой рост (статистически значимый на уровне 98% по критерию  $\chi^2$ ) свидетельствует об усилении интереса к проблемам теории среди композиторов.