

Н.Н. Александров

**Моделирование
индикаторов
качества
в эстетической
системогенетике**

МОСКВА, 2011

УДК 18

ББК 87.8

А 46

Александров Н. Н.

Моделирование индикаторов качества в эстетической системогенетике.

Научное издание. – М.: Изд-во Академии Тринитаризма, 2011. – 55 с.

Рецензенты:

Субетто А. И. Доктор философских наук, доктор экономических наук, кандидат технических наук, вице-президент Петровской академии наук и искусств, профессор.

Норенков С. В. Доктор философских наук, профессор.

Авторский лекционный спецкурс 1994 года был построен на базе нового междисциплинарного научного комплекса — экзистенциальной системогенетики и предназначен для студентов, аспирантов и всех, кто интересуется новыми направлениями исследований в гуманитарной сфере.

Для широкого круга читателей гуманитарной ориентации.



© Александров Н.Н., 2011.

Н.Н. Александров

**Моделирование
индикаторов
качества
в эстетической
системогенетике**

МОСКВА, 2011



ВВЕДЕНИЕ

Исторически сложилось так, что знание об измерениях качества, динамике и возможностях прогнозирования складывались на основе естественного комплекса наук и только потом распространялись на знание о социуме и знание о человеке. Перед исследователем эстетического поля встает достаточно сложная задача: отсутствие общепринятой в науке модели эстетического как предмета и отсутствие адекватного аппарата для выявления индикаторов качества эстетических объектов, хотя бы немного приближенного к специфике эстетического. Выручить может только наиболее общий взгляд на проблематику, снимающий частные противоречия и обобщающий с позиций универсальности закономерности существования самого предмета. Таким взглядом, рамкой для избранной темы может выступить системогенетическая концепция [49].

Единство исторического и логического неоднократно декларировалось чуть ли не в каждом серьезном исследовании последних десятилетий, но по сути оставалось не более чем вежливым реверансом. Исследователи либо оставались в рамках структурно-типологических построений, привлекая историю в качестве иллюстраций, либо шли путем выявления динамики, нисколько не смущаясь отсутствием первоначальной структурной модели с достаточными основаниями. Системогенетический подход в этом ряду выгодно отличается от монистических по сути подходов предшествующих времен: детальное классиологическое (структурно-типологическое) обоснование модели объекта и дальнейшее рассмотрение его динамики исходя из этой модели – таким нам видится его суть [44]. Ниже мы будем рассматривать этот вопрос более детально.

Системогенетика только становится как межпредметный научный комплекс. Но она имеет и свою предысторию. В ряде частных наук

классификационно-генетические работы появлялись всегда и именно они составляют классику науки. Между тем современный системогенетический подход выделяет не частные, а всеобщие, инвариантные модели, распространяющиеся и на неживые, и на живые объекты, а в последнее время и на проблемы социума и человека [47]. Уже поэтому он сложен для широкого использования в частных отраслях знания, поскольку требует владения весьма интегративным, *полинаучным* знанием и терминологией [48]. Внутри системогенетического подхода вырастает собственный ряд интерпретационных понятий и терминов, иногда весьма необычных. Терминологические трудности преодолимы, но пока что отдельные группы или исследователи разговаривают на языках, значительно различающихся друг от друга [51].

В силу специфики эстетического объекта интеграция и представление информации осуществлены автором самостоятельно и до знакомства с существующим в стране системогенетическим движением [1-6]. Методология исследования эстетических объектов разрабатывалась с использованием специально сконструированных графем, что значительно облегчает восприятие и интерпретацию принципов системогенетического подхода. Вместе с тем, все существующие в системогенетическом движении понятия и термины сохраняются и, по возможности, уточняются в данном тексте, с учетом специфики эстетического объекта.

Мы рассмотрим ниже три уровня, исходя из которых выдвигаются и иллюстрируются на ряде примеров критерии оценки качества как эстетических объектов, так и процесса эстетического развития личности. Эта тема вплотную примыкает к проблематике квалиметрии человека и в некотором роде является ядром этой проблематики [52]. Целостность эстетических явлений, их иррациональная преобладающая тенденция как бы противостоят аналитическому, расчленяющему рациональному знанию [26]. Жизнь эстетических объектов "здесь и сейчас" сродни жизни самого человека в его целостности [43]. Отсюда

необходимость учитывать как законсообразность, так и флуктуации, как энтропийность, так и неэнтропийность и т.п. Эстетический объект должен сначала парадоксальным образом исчезнуть, чтобы потом возникнуть в перекрестии нескольких лучей, он межуровневый.

Разумеется, можно было бы рассмотреть генезис различных способов исследования данного феномена сам по себе, как справочный материал и отсылку к авторитетам. Но по сути это теряет смысл, если не привязываться к какой бы то ни было априорной концепции. Каждый слой нашего исследования достаточно самостоятелен, но выбор актуального содержания в каждом слое зависит от общего взгляда на проблему. Поэтому мы совместим изложение нашей концепции с отсылками к тем или иным авторам, внесшим вклад в становление аппарата.



1. МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

В самом простом виде методологию можно представить как совокупность принципов исследования. Эти принципы должны быть с одной стороны достаточно всеобщими, а с другой – относиться к избранному предмету исследования как ограничительному условию применимости принципов.

Принцип трех уровней исследования

Этот принцип широко известен как иерархия системного типа:

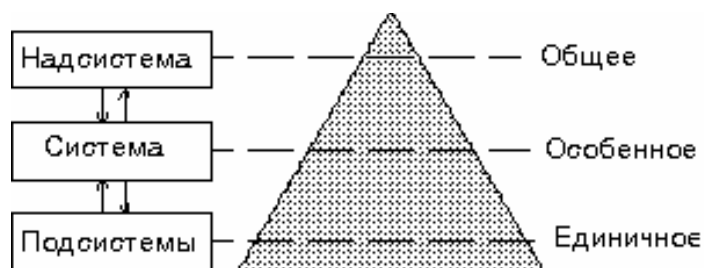


Рис. 1.

Принцип выделения именно трех уровней не представляется нам вполне достаточным, но тем не менее он оптимален для иллюстрации. В расширенных вариантах исследования этой проблематики мы выделяем, как минимум, пять уровней, что описывается системогенетическим понятием "альтитуды", то есть взятого набора уровней. Вместе с тем психолог Л.С. Выготский считал именно три уровня методологически продуктивным набором, к аналогичному выводу приходит и Э. Сороко [41, 42].

Применительно к эстетическому объекту системой является эстетическое произведение как продукт (позитивный результат) эстетической деятельности [16, 17]. В отличие от, скажем, этической сферы, где субстратность отсутствует, эстетический объект опредмечен и эстетическая сфера имеет специфически

субстратную основу в виде художественной деятельности и ее продуктов. Однако анализ непосредственно эстетического произведения парадоксальным образом отсутствует в литературе. Вместо него авторы анализируют массу разноуровневых тематических линий: это эстетический объект как продукт некоторой специфической ментальности [11], эстетический объект в структуре культуры и в социуме [29, 32], эстетический объект как результат деятельности эстетического субъекта [18], эстетический объект как объект восприятия [21], эстетический объект как структура символов [8], эстетический объект как композиция [13, 38] и так далее. Между тем вся совокупность этого множества подходов хорошо группируется по предложенным выше трем уровням:

– надсистемные подходы: совокупность философско-эстетических концепций и примыкающих к ним, уровень специфики менталитета. Анализ направлен на выявление преимущественно содержания, а не формы эстетического произведения.

– системные подходы: совокупность искусствоведения и искусствознания, включая истории искусств и истории утилитарно-художественных видов деятельности. В качестве объекта фигурирует эстетическое произведение, например, в виде художественного произведения. Эстетическое произведение выступает в исследовании как единство содержания и формы.

– подсистемные подходы: совокупность всех подходов, где расчленяется эстетическое произведение и анализируется больше его форма, чем содержание. Этот уровень широко представлен психо- и физиологическими работами, примыкающими к исследованию формальных аспектов композиции.

Здесь необходимы два замечания общего порядка. Системно взятый объект как единство содержания и формы дан в идеальном виде. С точки зрения анализа научной литературы это значит, что нет ни одного исследования, где равновесие выдержано последовательно, ибо происходит постоянное скатывание либо в сторону надсистемного, либо в сторону подсистемного подходов. Крайне редко

авторам удастся удерживать при помощи одновременного применения надсистемного и подсистемного подхода нечто, напоминающее эстетический объект. В этом нет парадокса, если от принципа выделения уровней или площадок в троичном виде переходить к большему и, наконец, к n-мерному подходу, то есть довести дифференцирование до непрерывности. Смешанные подходы встречаются наиболее часто.

Но наша задача – выдержать принятый принцип в самом простом, то есть, трехуровневом виде. Начнем с верхнего уровня. Надсистемный, то есть задающий структуру содержания уровень имеет в пределе некоторую центральную категорию, близкую к понятию ментальности. Скажем, можно говорить и о ментальности человечества всех времен и народов, но для этого ее надо как минимум отличить от чего-то качественно иного [7]. Допустим, от вероятных ментальностей инопланетных цивилизаций. Какое-то место в структуре этой всечеловеческой ментальности будет занимать и эстетический ингредиент. За редким исключением эстетики пытаются ухватить именно этот инвариантный блок. В этом случае структурно-типологических схем достаточно для решения их задачи, но недостаточно для наших целей. Всеобщность эстетических категорий неоперациональна, а способность эстетики к выведению достаточно обширного количества модификаций ограничена. Недаром Б. Кроче, один из противников систематизации эстетики, отмечал: "... кто знает, назовет мне еще". Его теоретический сарказм указывает только на отсутствие правильной постановки задачи. Мы ставим своей задачей получить одновременно максимально разнообразную и даже где-то конечную систему модификаций эстетического содержания в увязке с динамикой их проявлений в истории.

Эстетические категории и модусы, их динамика

Потенциал системогенетического подхода прекрасно можно проиллюстрировать именно в данной области знания. Литература здесь не просто обширна,

но даже где-то избыточна. В то же время для поставленной нами цели не удастся выбрать достаточно развернутого исследования, содержащего необходимые нам принципы единства динамического и статического, исторического и логического. При всей обширности публикаций по эстетическим проблемам нашим отечественным эстетикам негде было столкнуться на содержательном уровне. Единственное исключение составляли дискуссии 20-х годов и знаменитая дискуссия 60-х, так называемый спор "природников и общественников"[23]. Как это обычно бывает, победила самая эклектичная и примиренческая концепция М.С. Кагана, но нам интересны именно крайние позиции, ибо в них метод предъявлен открыто.

Мы выбрали две не столь широко известные, но наиболее интересные нам концепции. От них нам придется идти по пути конструирования из двух принципиально противоположных концепций некой одной. Первая из рассматриваемых концепций наиболее развита в смысле динамического аппарата, вторая – структурного и типологического потенциала. Существует очень большое количество схожих и по построениям и по выводам концепций и того, и другого типа, но они не столь фундаментальны. В принципе в работах Н.И. Крюковского [21, 22, 23, 24] и Л.А. Зеленова [14, 15, 16, 17, 18] приводится огромная библиография по всем примыкающим и существенным проблемам в каждой области, а также критика недостатков иных концепций, что облегчает нам задачу по разбору большого количества аналогичных подходов. Мы ограничимся критикой самих этих авторов с позиций системогенетического синтеза их концепций.

Наиболее стройную динамико-статическую концепцию системы эстетических категорий разработал минский эстетик Н.И. Крюковский, использовавший структурно-типологический подход наряду с динамическим. В книге "Кибернетика и законы красоты" он раскрыл, что эстетические категории фиксируют определенные устойчивые фазы эстетического отношения и связаны не только структурно, но и генетически. У него мы находим и некоторые первоначальные

надсистемные индикаторы, которые впоследствии расширим и разовьем. Не вдаваясь в детали, изложим результирующую схему этого эстетика в виде системогенетической схемы:

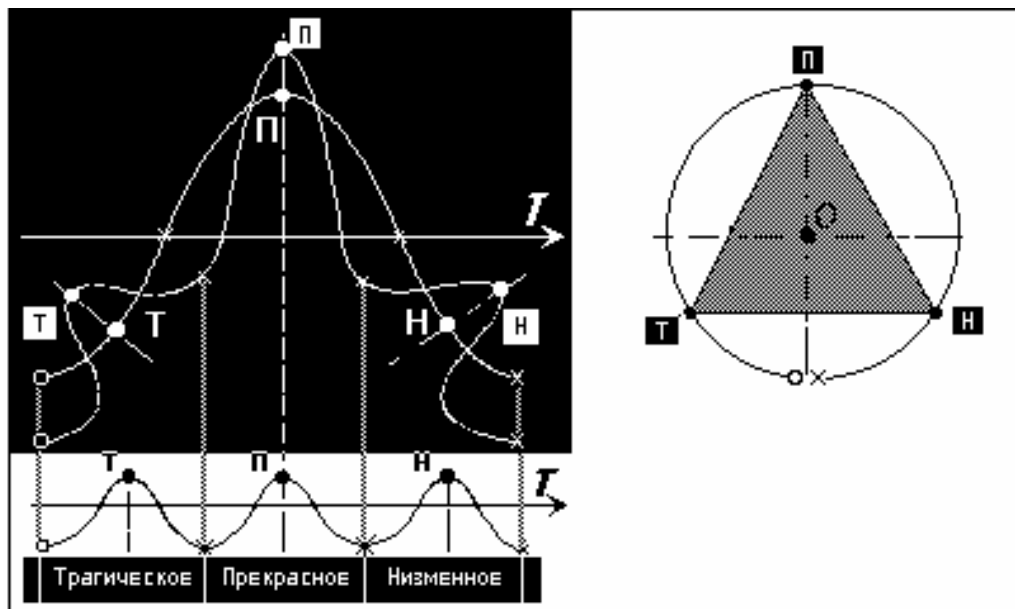


Рис. 2.

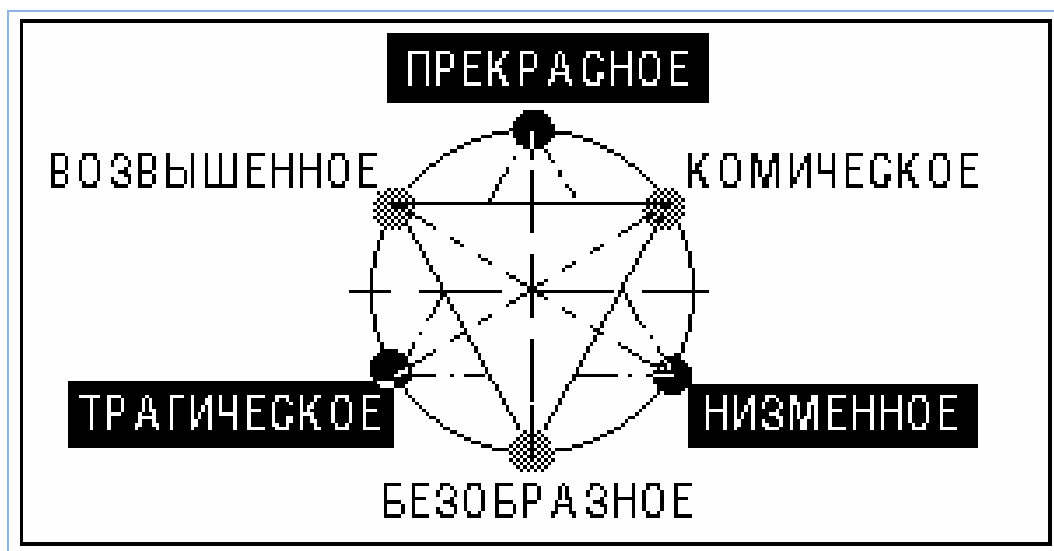


Рис. 3.

Собственно, полная графа должна содержать, как минимум, три плоских проекции пространственной спирали (схема 3), но для иллюстрации положений этого эстетика достаточно двух приведенных.

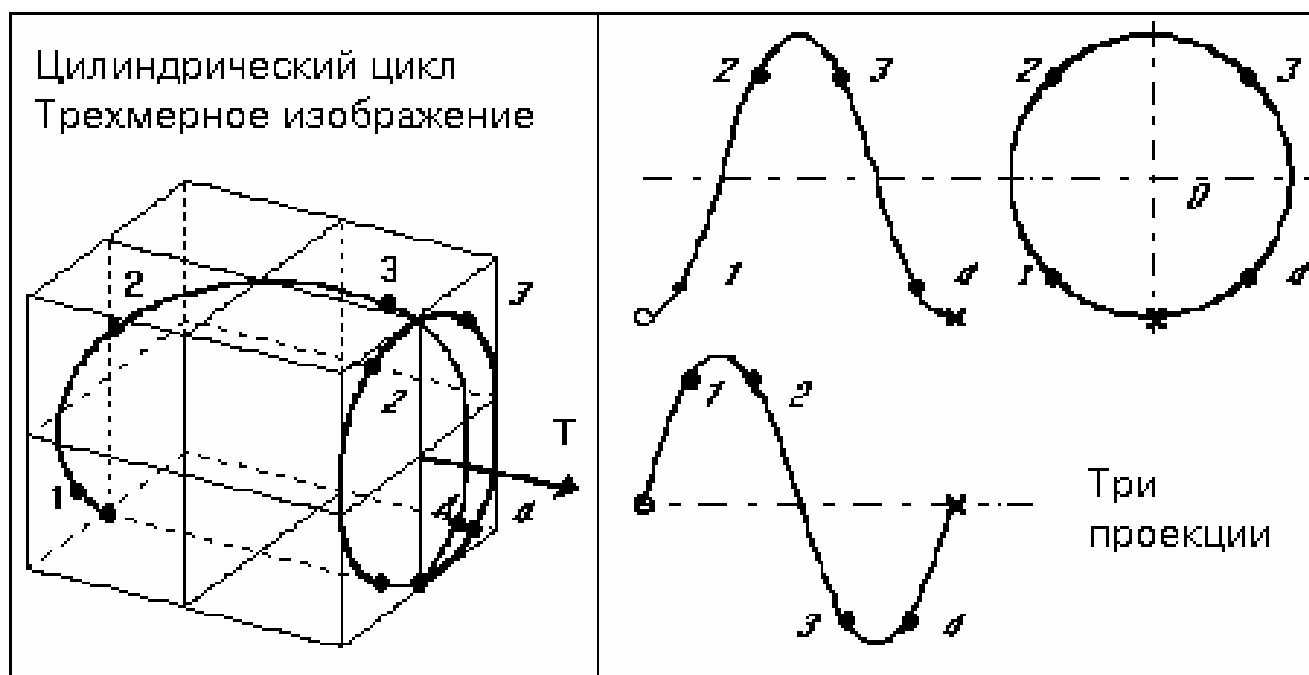


Рис. 4.

Итак, цикл имеет некоторые устойчивые фазы, площадки во времени, где качество можно принять относительно неизменным. Относительно неизменных качеств, выраженных как эстетические категории, автор насчитывает их шесть [23]. Это его основные и предельные категории, представленные на круговой проекции в соотношении дополнительности: прекрасное – безобразное, трагическое – комическое, возвышенное – изменное. Это построение позволяет накрыть множество иных типологических эстетик. Обратим внимание на выявление основной тройки категорий: трагическое – прекрасное – низменное. Подобно основным цветам в спектре, эта тройка является тройкой устойчивых состояний, в то время как вторая тройка – это смешанные категории, подобные смешанным цветам в спектре. Проведем сравнение шестиричного построения Крюковского с известной в литературе шестицветовой схемой:

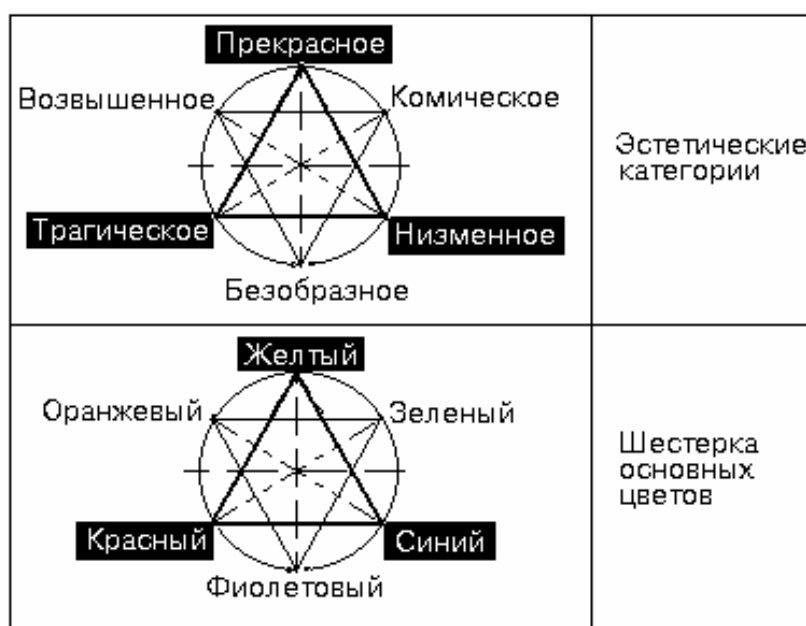


Рис. 5.

При всей соблазнительной простоте это построение несколько ограничено и требует уточнения и дальнейшего системного развития.

Первое уточнение вносит обращение к эстетике Л.А. Зеленова. Опуская принципиальное расхождение исходных постулатов, можно отметить, что в деятельностной эстетике Зеленова первичной является пара "прекрасное – отвратительное" [16]. У Крюковского ту же функцию выполняет указанная устойчивая тройка пар [21]. Предельные эстетические категории Крюковского не подвержены дальнейшей модификации и, что самое интересное, уже сами они являются модификациями его первичного понятия "эстетическое отношение". Л.А. Зеленов, всегда верный принципу раздвоения, от своей пары *прекрасное – отвратительное* переходит к их модификациям, не применяя генетический подход по форме, но соблюдая его по сути. Так возникают у него все те же три основные модификации прекрасного, противостоящие трем модификациям отвратительного. В итоге мы можем привести его схему к той же схеме из шести типов или, по его определению, "модусов". Модифицирует он свою пару по двум основаниям, одно из которых все та же тройка: трагическое – утвержденное – комическое (термин

"утвержденное" появляется у него как необходимость, поскольку "прекрасное" уже применено, а комическое по трактовке совершенно эквивалентно "низменному" у Крюковского). Если привести к одному виду его схему, она будет выглядеть так:

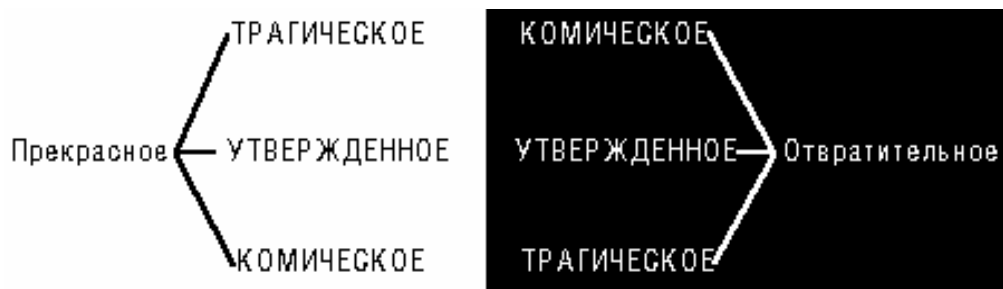


Рис. 6.

Перед нами два применяемых теоретиками эстетики противоположных хода, приводящих на определенной плоскости к одному и тому же результату: раздвоение на первом уровне и выделение трех фаз на втором (у Зеленова), выделение трех фаз на первом уровне и удвоение на втором (у Крюковского). Анализируя сам метод, можно сказать, что здесь явственно различается троичность как принцип трех фаз или как минимизированная динамическая модификация и двоичность как предельно простая статическая модификация. Совокупная шестиричная модель есть статико-динамическое образование:

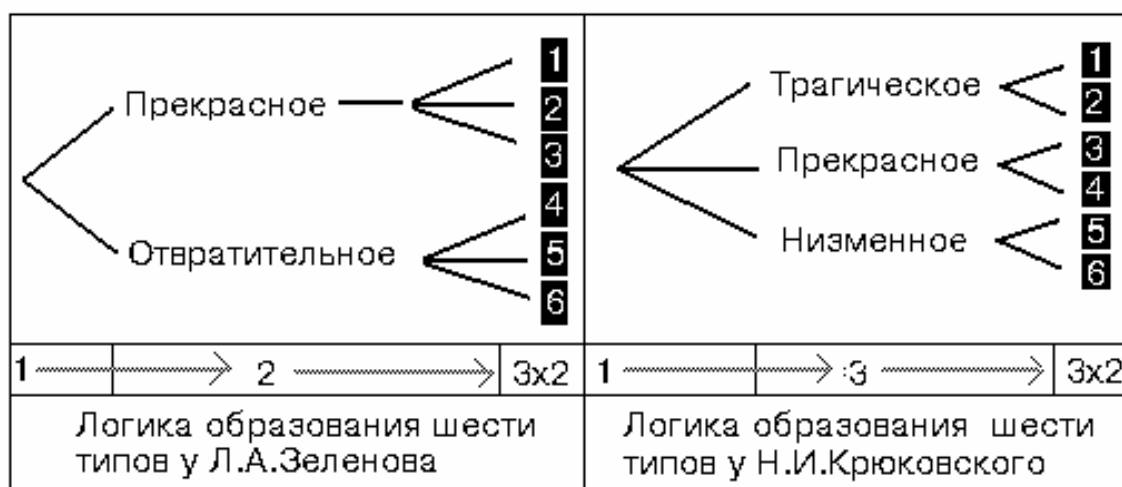


Рис. 7.

Сделаем небольшой шаг в сторону, чтобы вернуться к вопросу о достаточности и оптимальности шести эстетических категорий. Излюбленный принцип раздвоения не просто минимальный, но и присущ неразвитым ранним этапам культуры [7]. Дуальна родовая организация, дуальность лежит в основе полового диморфизма, дуальны ранние тотальные системы ценностей ("и людей будем долго делить на своих и врагов"). Дуальность есть построение типологии по одной оси, то есть простейшая линейная классификация. В работах А.И. Субетто этот принцип доведен до понятия "биполярного универсума", что отражается и в нашем сознании в бинарном классиологическом принципе [46]. Удвоение удвоенного, то есть, введение еще одной классиологической оси, первоначально всегда приводит к выделению четырех типов. Например, четыре типа темпераментов или четыре стороны света (решение проблемы оптимальной ориентации на плоскости), четыре стихии в космогонической модели античности и средневековья, четыре устойчивых вкуса еды и так далее. Четверка проста и оптимальна как статическая модель. Следует заметить, что и далее статические модели строятся на четных числах. Соответственно, динамические модели строятся на нечетных (в нашем понимании это фазовость, которая в статических моделях сворачивается не в типы, а в уровни иерархии).

Так, тройка тоже оптимальна как динамическая модель, даже великий методолог философии Гегель принципиально выделяет три фазы. Отсюда комплексон из 12: четыре времени года + три фазы в них = 12 месяцев, четыре мировые стихии + три фазы в них = 12 зодиакальных знаков, дюжина как некоторая оптимально-органическая единица счета и т.д. Отсюда вроде бы логично, что оптимальным следует считать и 12 неких эстетических модификаций. Между тем, 12 хорошо работает, если мы разворачиваем целостное явление, некий микроуниверсум. Но эстетическое входит как составляющий тип в четверку ценностей, принятую еще древними:

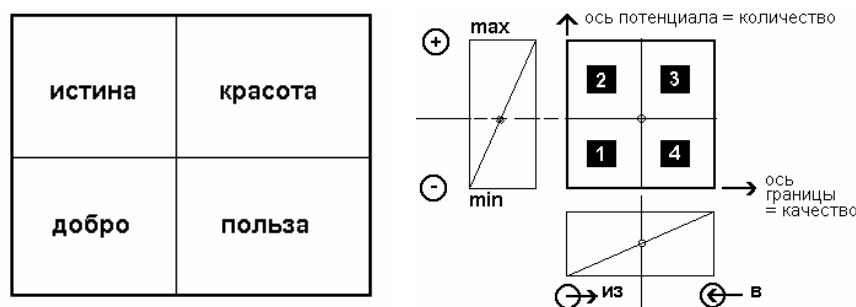


Рис. 8. Четыре типа ценностей Универсальная типологическая четверка.

Отсюда эстетическое как часть целого является по сути уже модусом ценностного отношения. В частичном границы сужены и применение универсальной схемы не обязательно, хотя и возможно. История эстетической мысли показывает как взаимодействовали две школы: одна выделяла пару (например, гармония и дисгармония и все дальнейшее как ее модификации, например, в московской эстетической школе М.Ф. Овсянникова), другая тройку (трагическое – прекрасное – комическое, например, в театре это трагедия – драма – комедия как жанры). Отсюда шестиричная Рис. Крюковского есть динамико-статическая Рис. (в ранних работах он выделял три категории, и тройка у него идет первой, см. [21]), а упрощенная нами до шестерки Рис. Зеленова есть статико-динамическое образование (первым идет статическое раздвоение). Остановимся на том, что шесть эстетических категорий являются достаточным типологическим рядом для раскрытия верхнего уровня эстетического. При этом три категории (трагическое – прекрасное – низменное) будут выступать как сильные или доминирующие, а вторая тройка (возвышенное – комическое – безобразное) как дополнительная (см. схему 4). Это имеет простой системный смысл, если самобытие категорий опрокинуть на реальную историю искусств: один большой ментальный цикл проходит три самостоятельные ментальные фазы, описываемые системой противоречий, переводимых в индикаторы. Нами предложена следующая удобная графема, где цикл, фазы и индикаторы цикла совмещаются:

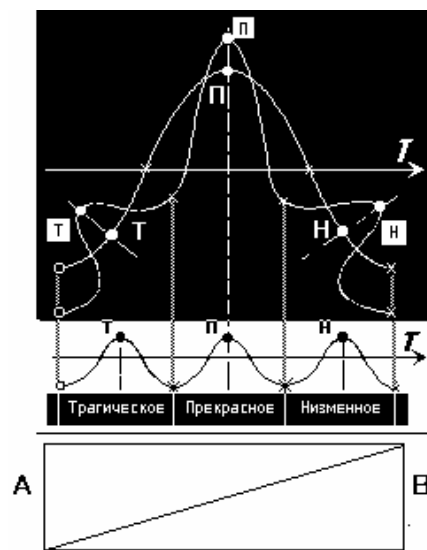


Рис. 9.

Противоречие $A = B$ порождает целый набор индикаций. Индикаторы могут быть взяты в виде процентов, шкал, отрезков и т. д. За этим противоречием скрывается целая иерархия индикаторов, которую можно выстроить в виде иерархизированной таблицы.

Противоречие Фаза цикла Индикатор	A	A – B	B
	становление	равновесие	деградация
Категории	Трагическое	Прекрасное	Низменное
СО – СЛ	Свобода общества	СО – СЛ	Свобода личности
Пространство	Большое	Нормальное	Мизерное
Время	Будущее	Настоящее	Прошное
Асимметрия полушарий мозга	Левополушарность	ЛП – ПП	Правополушарность
Напряженность	Контраст	Контраст-Нюанс	Нюанс
Р–Ч	Рациональное	Р–Ч	Чувственное
Р–И	Рациональное	Р–И	Иррациональное
Типы знаков	Знак-Символ	Знак-Образ	Знак-Вещь
Репрезентация - интонирование	Репрезента – тивность	Р–И	Интонирование
Уровни понимания	Семантизирующий	Когнитивный	Распредмечивающий
Контрастность	1-12 тона	3-8 тона	5-6 тона
Типы линий	Геометрические	Геомет.+ Природ.	Природные
Экстра-Интро	Экстравертность	Э–И	Интровертность
Симметрия	Симметрия	Диссимметрия	Асимметрия
Конструктивность- декоративность	Конструктивность	К–Д	Декоративность

Рис. 10.

Например, противоречие $A = B$ на верхнем уровне раскрывается как соотношение "свободы общества" (сторона А) и "свободы индивидуальности (личности)" (сторона В). Следующий уровень раскрытия противоречия есть две стороны хронотопа: время и пространство. Время раскрывается как "бесконечно удаленное будущее" (сторона А) и "бесконечно удаленное прошлое" (сторона В). Их соединение порождает в пропорции разное "настоящее" [20]. Пространство можно раскрыть и так, как это делает Зеленов, но можно и при помощи пары: "бесконечно большое пространство" (сторона А) и "бесконечно малое пространство" (сторона В). И, если соотнести эту пару с произведениями искусства, то это противоречие содержания и формы. В духе модного ныне противопоставления иррационализма рационализму можно рассмотреть и эту пару "рационалистическое – иррационалистическое" в менталитете. Наконец, в качестве индикаторов более простого уровня можно взять преобладание мужского и женского начал в культуре – половой диморфизм (Рис. 9).

Сразу стоит отметить один парадокс социального (ментального) времени в крупных циклах: время течет из будущего в прошлое и таким образом дискретно, на переходах ментальностей возникают фантастические скачки, бифуркационно смыывающие прошлое и утверждающие будущее.

Остановимся на этих трех индикаторах (Рис. 9). Каковы характеристики фазы трагического в ментальном цикле? Первый показатель: преобладание общественного над индивидуальным, что и порождает трагическое по определению (герой, жертвующий собой ради общества). Эта фаза мощного давления общественной машины на личность вплоть до нивелировки последней, она тоталитарна и тиранична. Преобладающая временная характеристика этого времени: жизнь идеей будущего, отрицание прошлого. Преобладающая пространственная характеристика: огромное, космичное по масштабу пространство. В истории человечества такими культурами были египетская (в рабовладельческом цикле менталитета), византийско-романская (в феодальном цикле менталитета), ранняя

капиталистическая культура, 20-е годы в СССР. Эта фаза порождает громадные и устойчивые империи, мощные эпические произведения и "архитектуру как послание в будущее" (например, египетские пирамиды или футуропроекты супрематизма). В искусстве примат содержания над формой, отсюда содержание предельно уплотнено в предельно бедной форме (отсюда загадочность тех же пирамид или Сфинкса, проблема Атлантиды и т. п.). Ментальность этого времени предельно рационалистична [28]. Герои трагического – мужчины, культура настолько мужественна, что даже женщин она наделяет мужественностью ("Оптимистическая трагедия" Вс. Вишневского).

Характеристики фазы прекрасного точно описываются как совокупность гомеостатических характеристик. Равновесие интересов личности и общества, их равновеликость. Нормальное человекосомасштабное пространство (как середина между большим и малым), жизнь в настоящем времени (как равновеликость, уравновешенность прошлого и будущего). Такими показателями обладали: греческая демократическая культура (в цикле рабовладения), романо-готическая классическая культура (в цикле средневековья), классическая культура капитализма после Просвещения, хрущевская оттепель в СССР. Например, равновесный характер средневековья выражается в том, что все уютные сказки, ностальгические утопии и авантюрные романы отнесены в нашей культуре ко временам королей, рыцарей, мушкетеров и пиратов, к средневековью. Тарковский в фантастическом фильме "Солярис" в качестве суперметафоры Земли выбирает именно картину Брейгеля. Вообще это фаза создания всех классических произведений в той или иной формации, в мировой культуре в целом. Содержание и форма в идеально гармоничном соотношении: формы искусства достаточны и оптимальны для этого содержания, отсюда и классичность [2]. Ментальность этого времени характеризуется равновесием рационального и иррационального начал, вот почему классические произведения одинаково подходят для последующих их трактовок и в духе рации и в духе мистики. Наконец, это культура, где мужчина и

женщина равны (периодически возникают даже названия этого типа – книга "Мужчина и женщина" 19 века и великий фильм К. Лелюша в 20-м веке с тем же названием в том же состоянии культуры).

Характеристики фазы низменного обратны характеристикам фазы трагического. Надо признать, что сам термин "низменное" страдает неточностью, но он традиционно работает в эстетике как определенный знак, имеющий за собой совокупность значений. Как ни парадоксально, за низменным стоит человекоцентризм в культуре, а ругательно-уничижительный оттенок "низменности" возник в связи с тем, что предельным состоянием человекоцентризма является извращенный животный гедонизм. Характеристики этой фазы: преобладание интересов личности над интересами общества (что и ведет к распаду самого общества, ослабляются общественные связи). Ментальное пространство уменьшается от масштаба "нормального городка" типа средневекового или античного до зоны досягаемости рук человека, то есть становится малым и мизерным (в эти периоды расцветает мелкая пластика и ювелирное искусство). Наконец, ментальное время становится прошлым: жизнь культуры прошлыми ценностями, масса "сказок о золотом веке" и регрессивных утопий, общество как бы лишается проективности и будущего. Это – времена наивысшего формального расцвета искусств, декоративного по основе и предельно разнообразного по форме [2, 4]. Но из искусства уходит социальное содержание, форма полностью подавила "содержание для всех". Ментальность этого времени иррационалистична. Герои этого времени – женщины, мужчины феминизируются, а в пределе приобретают те самые "низменные" животнo-женственные признаки, которые и задают неприятный оттенок этой категории. Например, входит в обычай выщипывать волосы на теле, доводить мужское до изнеженного женского.

Уровень особенного и его модификации

Уже у Л.А. Зеленова просматривается вариант дальнейших операций модификации, хотя принципы применения этой процедуры недостаточно обоснованы. Основанием, или "оператором", следующего уровня модификации у него выступает показатель масштаба: великое – обыкновенное – мизерное. Ясно видно, что за этим скрывается то же самое противоречие $A==B$, описывающее у нас пространство, причем только три его фазы. Это неплохо срабатывает при трактовке классических литературных произведений, особенно сказок (мальчик-с-пальчик – и злобный великан). Но с таким же успехом можно ввести три модуса времени и найти основания в литературе для не менее остроумных трактовок и построить еще одну эстетику. По сути же в качестве оператора модификации взята одна сторона хронотопа (пространство) и ее троичностью модифицированы эстетические типы. Зеленов даже переставил этапы модификации местами (удвоение, затем модификация по пространственной тройке, затем модификация по трем фазам). Таким образом, если описывать процесс эстетического отражения, эстетический объект как бы фильтруется в нашем сознании, классифицируется относительно меры предмета и затем меры человека. Именно развернутые в троичную шкалу эти две меры (мера предмета и мера человека) выступают у Зеленова операторами модификации. На этом примере нам важно показать, что при переходе от эстетических категорий к модификационному разнообразию могут возникать не вполне обоснованные и ясные типологические новообразования. Их смысл не надсистемный, а системный. Частичность такого хода Зеленова накрывается более универсальным принципом "в малом большое", за этим скрывается структурно-динамический изоморфизм надсистемы и системы [41, 45].

Ту же модификационную процедуру подсказывает и Крюковский, но и его набросок разворачивания в модусы не развит. Он отметил, что категории и стили хорошо коррелируются между собой [23]. Например, архаический стиль

несет печать трагического, классика – прекрасного, декаданс – низменного. Но и только. На самом деле перед нами структурное сходство между надсистемным и системным уровнями, структурно-типологический изоморфизм [49]. Действительно же следует каждую из трех категорий модифицировать тройкой стилей (надсистемная модификация – категории, системная модификация – стили). Тогда появляются такие модусы второго уровня, как архаика трагического или маньеризм прекрасного, которые иногда исторически обозначаются как одно слово, один исторически преходящий стиль (натурализм как архаика низменного). При этом следует уточнить, что "модификация по Крюковскому" проведена нами только в динамической плоскости, отсюда девять модусов как особый тип временных модификаций, свойственный определенной культуре (например, поздней римской или индийской поэтике "дхавани-раса", см. [40]). Девятка циклов не только методологически продуктивна, но и объективна, такой циклист как А.Л. Чижевский прямо указывает на девятку одиннадцатилетних циклов в столетнем солнечном цикле и влияние этой девятки на земные события [55]. С точки зрения прогностики это – девять модифицированных состояний объекта, которые мы можем фиксировать как развернутое качество надсистемного целого. Назовем это девяткой динамических модификаций:

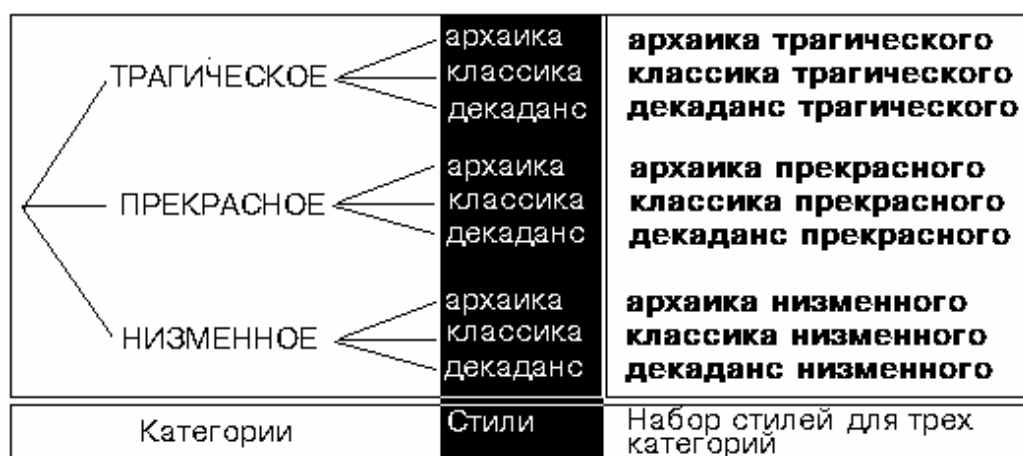


Рис. 11.

Произведя это построение в плоскости динамики, мы можем провести осмысленную операцию модификации и в статике. Например, путем удвоения, как это делает Л.А. Зеленов (Рис. 12). Интересно, что при этом мы имеем две взаимообратные спирали по типу ДНК. Принцип нашей методики в разделении и взаимопроверке статического (классификационного, типологически-структурного, иерархизированного) и динамического (генетического, фазового, фазово-уровневого) типов исследования.



Рис. 12.

А вот как то же построение выглядит на двух спиралях (по типу ДНК):

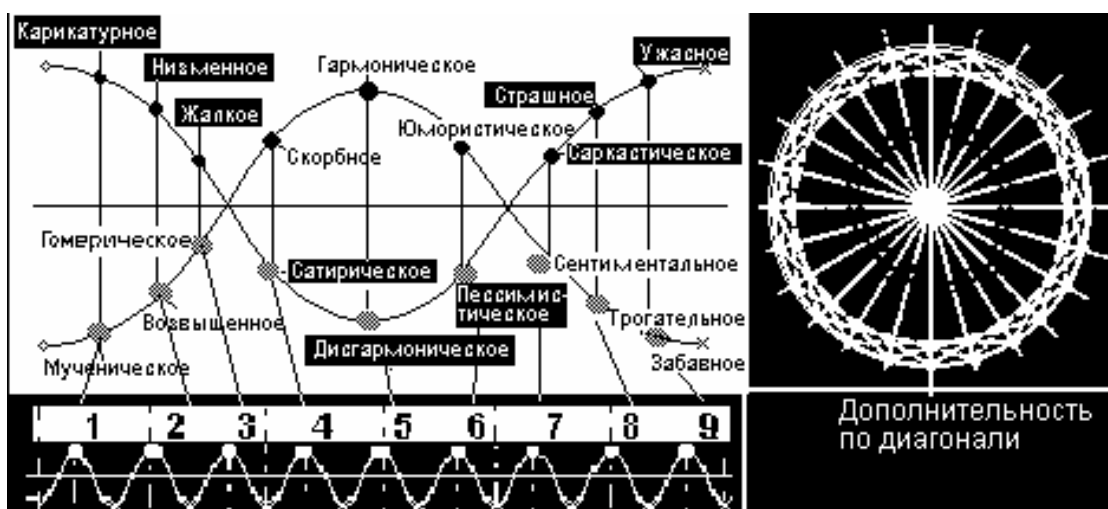


Рис. 13.

Поскольку мы имеем дело с пространственной спиралью, мы только выводим на плоскостные проекции то, что на спирали неразрывно. В науке аппарат статического исследования развит значительно больше, чем динамического, особенно в областях человековедения и обществоведения. Разведение предмета исследования на "остановленный", умервщенный, анатомируемый предмет и предмет во времени, живущий или живший предмет есть только дань традиции. Системогенетический подход мыслит предмет по крайней мере в трех плоскостях исследования. Мы изображаем это в виде куба, где есть плоскость статической проекции (свернутый генезис) и две плоскости динамики: количественная динамика и качественная динамика. Индикаторы описываются системой трех противоречий, которые могут быть заменены векторами или переведены в шкалы. Вопрос с типами измерений количества-качества в системогенетической парадигме был фундаментально проработан в ряде публикаций А.И. Субетто. Мы же ограничимся указанием на то новое, что применено нами, а именно графически-иллюстративный способ представления этих мерностей. Сделаем это на примере выделения четырех основных типов:

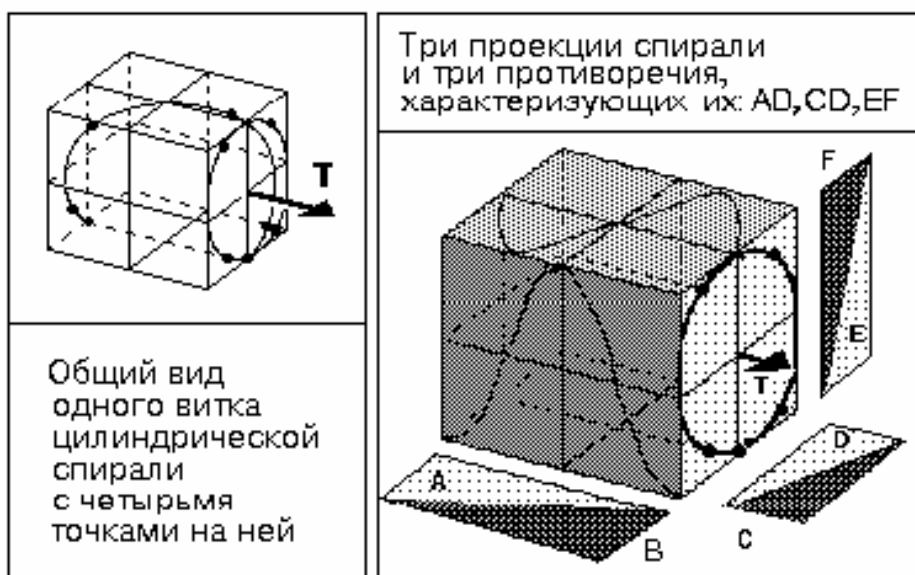


Рис. 14.

Если мы разворачиваем дифференцированное количество-качество одновременно в плоскостях статики и динамики, то индикаторы выражаются уже на трех осях одновременно. Каждая полученная модификация способна порождать свой веер модификаций уровнем ниже, но только до определенного предела. В нашем случае с эстетическими модификациями мы приходим к некоторому набору конечных эстетических квантов, во многом совпадающих со структурой языка. Но это все-таки не есть в чистом виде структура языка, поскольку более бедный словами английский язык дополняется достаточно богатой интонационной модификацией, что особенно хорошо заметно при сопоставлении английской популярной песни и аналогичной русской. В английской акцент интонаций перенесен на музыку, в русской – на слово (например, ранние песни "Битлз" и Высоцкого). Интонация имеет еще большее значение в таких языках, как вьетнамский. По-видимому, все языки мира образуют некую матричную структуру целого, где слова и интонации есть только две оси этой матрицы, а еще есть и ее генезис.

Разумеется, за этим простым рассуждением скрывается целое поле исследований, близкое к языкознанию и лингвистике. Однако в интересующем нас ракурсе работ не так уж много [9, 26, 30]. Можно сказать, что только при попытке выделения квалиметрико-эстетических характеристик эта проблема встает перед исследователями и они решают ее как бы заново. Наиболее разработана структура интонации в музыке [30,39], периодически эта тема возникает в архитектуре [10], особенно при попытке оценить эстетические качества памятников архитектуры и культуры [9]. В шестидесятые годы квалиметрические работы в эстетике имели широкую базу в архитектурно-дизайнерском образовании [10,33], однако развития не получили. Эстетические квалиметрические характеристики выявляются как средства и поэтому периодически осмысляются в двух областях : при построении систем оценки качества продукции и в сфере образования.

Например, совокупность интонаций, которую вычленяет Ражников [39] для музыкального образования содержит словарь, включающий практически всю классическую музыку. Существуют более узкие словари, например, интонационные словари того или иного писателя. Как только начинает анализироваться артистическая составляющая того или иного искусства или художественно-утилитарной деятельности, возникает такой словарь. Даже в области дизайна в рамках Сенежской студии М. Конином был наработан интонационный словарь художественного проектирования, а первые опыты такого рода делались еще во ВХУТЕМАСе и БАУХАУЗе. Вообще именно дизайн в каждой своей новой школе нарабатывает интонационный словарь для всех видов эстетической деятельности [12, 38].

Каков же основной принцип модификаций? Мы уже дважды упомянули о нем. Это принцип инвариантности уровней эстетического и изоморфизма этих уровней. Пока мы распространили модификацию на уровень надсистемы и самой системы. Например, стиль живет по тем же законам и проходит те же фазы, что и категория, которую он модифицирует. Но цикл его короче надсистемного, он вложен в надсистемный цикл, как вложены друг в друга подсистемы в систему, система в надсистему. А.И. Субетто эту вложенность циклов образно назвал принципом "матрешки" [43]. Структурно-типологический и фазово-типологический изоморфизм надсистемы и системы различается только величиной, длительностью цикла. Например, в нашем случае надсистемный цикл в три раза больше системного, ибо включает в себя три отдельных фазы самой системы.

Теперь, если говорить о характеристиках самой системной фазы, то они абсолютно аналогичны выделенным выше надсистемным характеристикам. Это то же противоречие $A=B$, но только количество показателей здесь может быть увеличено. Почему? Потому что в надсистеме мы выбирали сущностные, законосообразные, сильно детерминирующие характеристики менталитета. Общее

беднее особенного, уровень особенного, как отмечал еще Гегель, наиболее богатый уровень в смысле разнообразия. Система и есть особенное в нашем подходе.

Но что делать с этими характеристиками? И для чего нам нужны вычлененные ранее надсистемные (категориальные) характеристики? Здесь мы должны выделить некий новый принцип, о котором нет упоминаний в доступной нам литературе, хотя не исключено, что это давно известный принцип где-то в другой отрасли знания. Суть этого принципа в "сложении" надсистемного и системного набора показателей в любой "точке" пространственной спирали, по поводу которой мы производим индикацию. Например, фоном для площадки "декаданс трагического" будет являться большое пространство как надсистемный показатель трагического, но на него будет накладываться мизерное пространство декаданса. Отсюда парадоксальное "сложение" двух пространств, порождающее в произведении искусства этого периода почти нормальное пространство и масштабность (или же детальную, дробную, мизерную разработку масштабно громадного: сталинская поздняя архитектура или поздний Египет). Но парадоксальнее всего временной показатель в этом же примере: на фоне общей устремленности в будущее обращение в прошлое. Иногда эти две характеристики складываются, тогда возникает тип мировосприятия "здесь и сейчас", иногда они работают независимо и параллельно (в конце 40-х годов в СССР, идеология твердит о будущем и коммунизме, а вводится почти царская система мундиров по ведомствам, печатается масса исторической литературы, ставятся фильмы о прошлом, в ракурсе "героев русской истории", например, фильм Эйзенштейна "Иван Грозный"). Вообще, выработать чувство парадоксального "сложения" характеристик удастся только с опытом работы на основе этой модели. Но можно представить это и в простейшей графеме, которая может являться только опорой для работы с характеристиками-индикаторами. Например, с пространством:

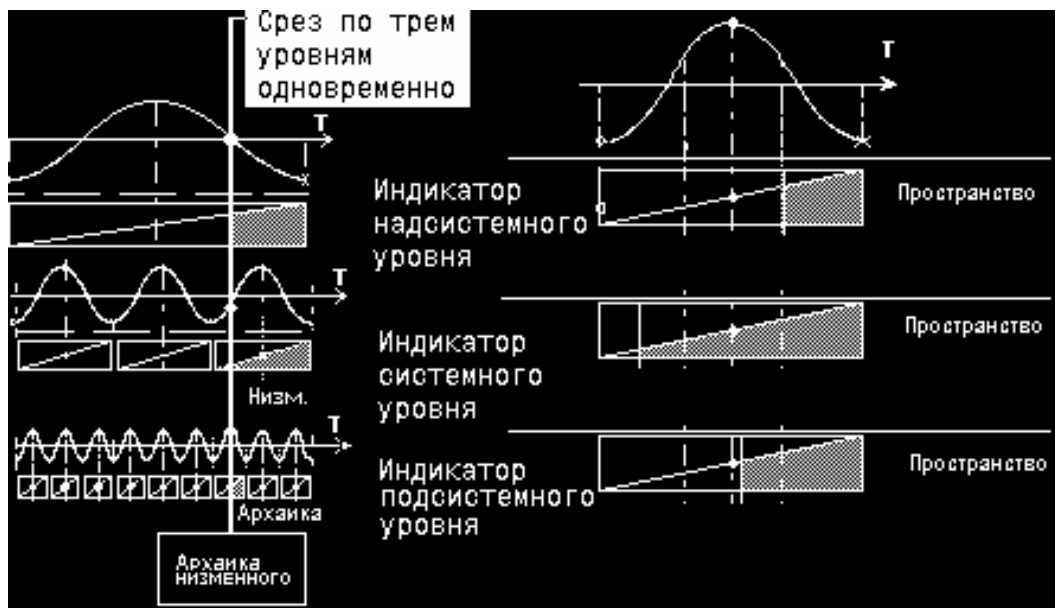


Рис. 15.

Слой исследования, в котором мы находимся, есть искусство и другие виды эстетической деятельности (художественно-утилитарный и теоретико-художественный виды эстетической деятельности). Здесь важное значение имеет морфология эстетического поля и ее работа в истории, то есть генетико-морфологический аспект. Это наиболее бедное в смысле публикаций направление. За исключением книги М.С. Кагана, серьезных источников нет [15]. Между тем значение этой темы трудно переоценить, поскольку морфология видов и жанров эстетического есть всегда свертка истории их становления и бытия. Кроме того, центральное понятие системного уровня "эстетическое произведение" предстает перед нами не вообще, а в одном из проявлений: музыкальная симфония, речь оратора, живописное полотно или медаль и т.д. Отнесение к виду или жанру специализирует набор характеристик общего плана, а проявленность в композиции этих общих закономерностей несет на себе отпечаток материала того или иного вида, например, определенного искусства. Между тем трактовать какой-нибудь рисунок 17-го века мы должны не вообще, а именно как рисунок. В нем, в его ограни-

ченности, мы должны выделить и проявленность времени-пространства и взаимодействие общественного-личного, и так далее. Двухуровневое сложение показателей еще больше затрудняет дело. Наконец, остается центральный вопрос искусствознания: как механизм эстетической композиции воплощает все эти сложности.

Морфология эстетического поля построена нами на основе нескольких морфологий и проанализирована генетически. Вот ее простейшее представление для моноискусств в видово-жанровом варианте:

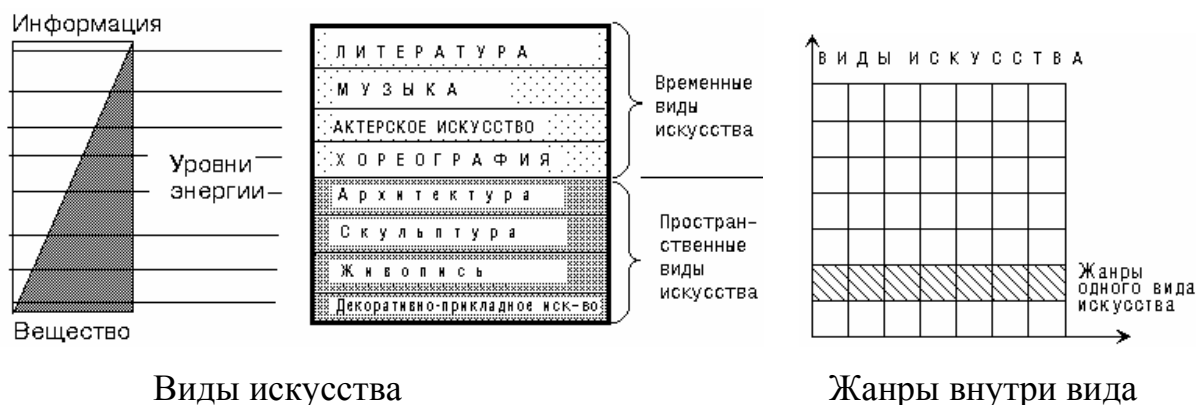


Рис. 16. Морфологический ящик искусства.

Можно сослаться на работу Б.М. Кедрова по поводу Периодического закона Менделеева, где прекрасно были выделены основания морфологических таблиц вообще [19]. В нашем случае качественные уровни задаются разделением искусства (и эстетического вообще) на виды, а по количественному разнообразию – на жанры. Элементарной ячейкой морфологической матрицы будет являться некоторый жанр некоторого вида искусства (или шире – эстетического).

Здесь обнаружен ряд интереснейших законов. Во-первых, морфология эстетического поля остается постоянной в цикле, меняется только доминирование ее элементов (автор предполагает, что это касается любой системогенетической конструкции). Во-вторых, морфология художественного находится внутри морфологии эстетического изоморфно-повернутым образом, что ясно из схемы:

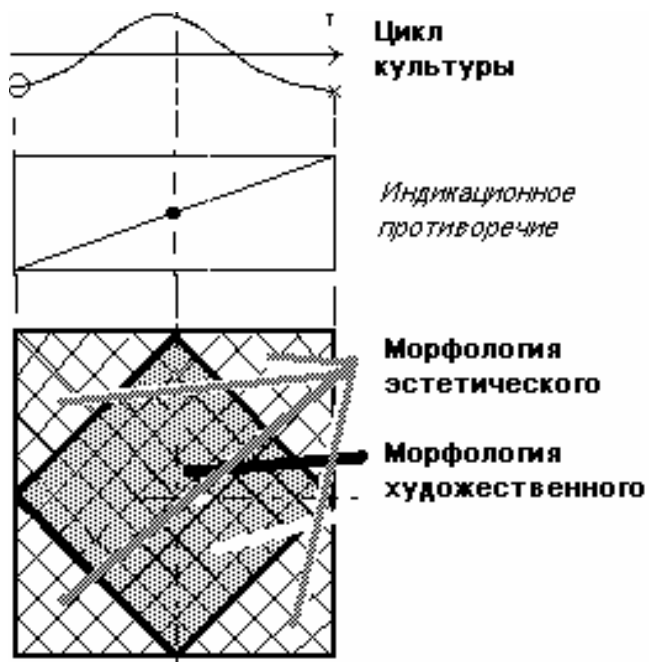


Рис. 17.

В третьих, цикл является своеобразным "шаговым переключателем", который идет по ячейкам морфологии, что выражается в законе соответствия морфологии циклу:

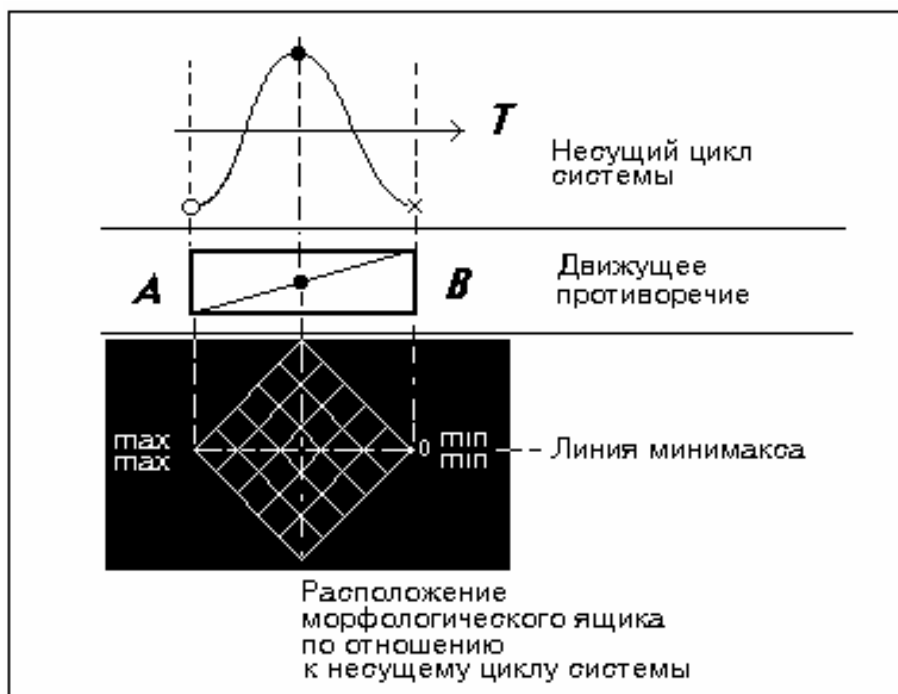


Рис. 18.

Это же можно представить и в объеме:

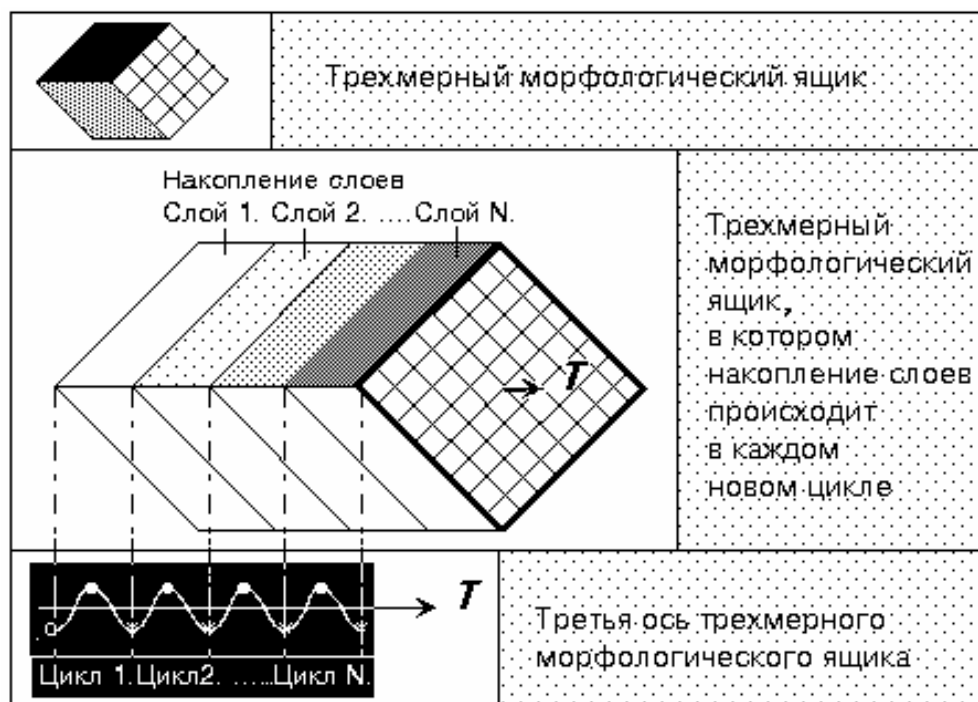


Рис. 19.

Последний закон наиболее интересен. Дело в том, что волна, идущая по траектории цикла, захватывает, актуализирует работу морфологических ячеек художественного неравномерно. Историкам искусства это явление известно как доминирование того или иного искусства в некотором отрезке истории. В начале это немного жанровых ячеек, в середине предельно много, в конце снова немного. Даже безо всякого знания математики можно предположить, что это нормальное распределение свойств, по Гауссу. Если построить гауссиану под этой схемой, то суть становится предельно ясна. По сути дела за гауссианой и скрывается свертка цикла в морфологию и дисперсия свойств, но интересно, что это распространяется и на эстетические явления. Вся система выделена нами по одному признаку: именно в системном уровне происходит полное разворачивание и исчерпание морфологии в генезисе. Мы называем такой цикл несущим циклом в альтитуде, несущим или морфологическим циклом.

Заметим и еще один момент: интонационная структура, выразительные модусы распределяются по тому же закону и существует некоторая корреляция

между выразительным модусом и тем или иным жанром в эстетическом поле. Недаром трагедия как жанр театрального искусства специально отработана под выразительное поле трагического. В других искусствах это не так очевидно, но тем не менее закономерность сохраняется. Несущая способность жанра ограничена с точки зрения возможностей выражения. В то же время все жанры движутся в сторону универсальной выразительности, то есть стремятся стать изоморфными искусству вообще.

Итак, жанр в момент своего доминирования, актуализации в истории эстетического порождает ряд произведений. Композиция этих произведений содержит в себе слепок:

- надсистемной разновидности эстетического менталитета, грубо говоря, принадлежит к одной из эстетических категорий (назовем это крупной сеткой различения, большой цикл длительности),

- системной или стилевой разновидности эстетического менталитета (средняя сетка различения, средний цикл длительности), например, классика трагического,

- определенного вида искусства с ограниченностью его материала, это относится и к эстетической деятельности в целом,

- определенного жанра внутри вида, который ограничивает возможности выбора композиционных средств еще больше.

Сами эти произведения не обязательно удовлетворяют все названные условия, но если они "резонируют" с общественной ментальностью этого момента истории, то такая вероятность однозначна. Более того, нет ничего более жесткого, чем соответствие параметров резонирующих произведений модификации менталитета. Это делает эстетическое прогнозирование одним из самых сильных прогностических методов. Кроме того, у него есть невероятное преимущество: эстетическая информация, закодированная в произведениях искусства, является надсистемной и приходит с опережением. Искусство

предуготовливает человечество к идущим изменениям, оно дает закодированное предупреждение, но считать эту информацию из будущего способны единицы. Задача построения индикаторов для "улавливания" этой опережающей информации и стоит перед нами.

Подсистемный уровень

Эстетическая композиция как основной носитель системного уровня в подсистемном обнаруживает свое устройство. Поскольку это вплотную связано с генезисом (порождением) и восприятием произведений искусства, здесь тоже лежит огромное поле исследований, примыкающее к психологии, психофизиологии и физиологии. Но эти области знания выступают здесь не непосредственно, а в связи с проблемой участия человека в указанных процессах. Если говорить точнее, надсистемный уровень с его детерминистической составляющей описывал большой цикл, связанный с обществом, системный цикл описывал оптимальный процесс коммуникации, где вместо общества в целом выступает некая референтная группа или сообщество групп. Подсистемный уровень имеет дело с человеком в его психо и физиологических (шире – биологических) проявлениях.

Постараемся кратко изложить суть этого уровня и порождаемые им индикаторы. Во-первых, от выразительной композиции системного уровня мы переводим наше внимание на композицию формально-выразительную и формальную. Во-вторых, мы имеем дело с короткопериодными циклами, близкими к циклу моды, но все же несколько большими. Размер цикла таков, что он ощущается человеком. Длиннопериодные и среднепериодные циклы крайне редко и только на уровне мысли охватываются выдающимися личностями. Подсистемный уровень через физиологию связан с циклами природы, например, с солнечными 11-летними циклами. Большие природные циклы влияют на другой объект – человечество, средние на некоторое сообщество, например, на этнос или

поколение. Чижевский и Кондратьев задавали определенные корреляции для этих циклов, основой которых выступает циклозадающий, "раскачивающий" столетний цикл. И если влияние на отдельную личность в короткопериодном цикле достаточно жесткое, то корреляция на верхних уровнях проблематичнее: необходимо иметь некоторую связанную, взаимоналоженную совокупность всех космических факторов, чтобы выявить корреляцию [31]. Такие работы делались для гео- и биосферы; очень близко к этому подходит теория этногенеза Л. Гумилева, но общество как отдельный объект-организм целостно не рассматривалось. Единственная работа А.Л. Чижевского "Физические факторы исторического процесса" [54] затрагивает только политическую историю и является скорее беглым эскизом. Коррелирующим у него выступает не только один цикл [53,54,55]. Существует ряд работ, связывающих локальные проявления с ритмикой Солнца, например творческие достижения [37,56].

Формальные аспекты композиции у нас уже специализированы на уровне системного цикла. Видово-жанровые ограничения задают материал, а вместе с ним и структуру восприятия. Тогда и вступает в силу аппарат психологии: визуальное восприятие как способ исследования живописи, графики и декоративно-прикладного искусства, восприятие пространства как специальная проблема архитектуры, скульптуры и дизайна, проблема времени в пространственных искусствах и т. д. Можно назвать ряд работ, в которых проблематика восприятия и творчества произведений искусства выводила авторов на другие уровни, что неизбежно для искусства. Например, начиная разбирать формальную композицию и ее составляющие Р. Арнхейм [8] вводит главу о выразительности, которая восходит к гештальту в его первичном смысле. Наоборот, разрабатывая свою знаменитую систему, К.С. Станиславский от проблем выразительности переходит к психике актера и вырабатывает целую школу с ее приемами, которая порождает В.Э. Мейерхольда. Последний свел приемы своего бывшего учителя в комплекс биомеханических упражнений, сделав еще один шаг к форме. И, хотя

Мейерхольда били за формализм, он на этом выстроил просто иную эстетику, накоротко замкнув био-формальную выразительность с новыми ментальными постулатами. В принципе, все искусство 20-х годов проделало эту операцию, и кое-где успело это осмыслить. Недолго просуществовавшая психотехническая лаборатория ВХУТЕМАСа подвела базис под поиски конструктивистов и рационалистов, ее работы еще ждут своего открытия. Но исходные постулаты бихевиоризма, положенные в основу ее методов, тоже ограничены.

Итак, формальную композицию можно осмыслять только в рамках одного из жанров. Но есть и некая универсалия, объединяющая все композиционные построения и относимая нами к системному уровню. Это понятие напряженности композиции, ее энергонесущая характеристика. Здесь есть весьма интересный момент, связанный с проблемой социального времени. Энергетический показатель фиксирует не скорость течения времени, а ускорение. Давно было замечено, что в первой фазе цикла время течет с огромной скоростью, происходит предельное насыщение событиями. Напротив, последняя фаза цикла событиями бедна, и время замедляется. Срединка дает оптимум, нормальное человеческое течение времени. Вспомним, что термины "ускорение" и "застой" появляются в русской истории с пугающей периодичностью в каждом веке [1,2]. Искусство схватывает этот показатель ускорения в художественной форме, произведения искусства выступают как точечные индикаторы энергии общества.

Мы начинаем говорить об этом индикаторе только на третьем уровне потому, что ее выразить можно только через конкретное или по аналогии с конкретным. Наиболее просто применить пару "контраст – нюанс" из графики и дизайна. Если мы возьмем черную и белую краски и будем смешивать их, то получим тональные ступени серого, скажем 12 ступеней. Этот так называемый тональный градиент имеет количественную мерность, что и определяет его преимущество. В художественной композиции можно столкнуть белое с черным, и тогда мы имеем максимальную степень напряжения глаза, контраст в

предельном виде. Но можно и наоборот, соединить очень близко лежащие оттенки 6-5 ступеней, тогда мы имеем нюанс, минимальное напряжение глаза. Соединение 3-8 тонов градиента дает нам оптимальное напряжение глаза, то есть некоторую идеальную пропорцию контраста-нюанса. Напряжение, таким образом, объясняется нами формально, на самом деле оно жестко связано с выразительностью и волной. Тональный контраст обладает преимуществом очевидности, но и в других искусствах пара контраст-нюанс, отражающая напряженность, применяется повсеместно. Это касается и всех видов эстетической деятельности вообще.

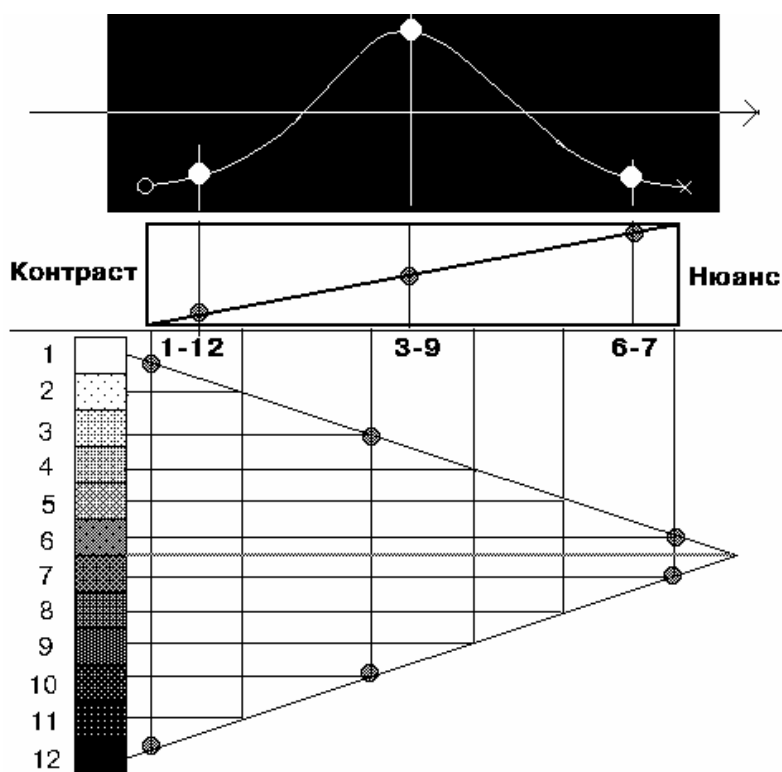


Рис. 20. Изменение тональных ключей за цикл.

Приведу пример из своего опыта восприятия. Будучи студентом первого курса художественно-промышленного института, я снова посетил знакомые залы Третьяковки и вдруг заметил, что ранние парсуны имеют очень жесткий и «непрофессиональный» тональный контраст, а поздние работы мирискусников и вовсе лишены контрастов тона. Классические работы XIX века имеют

оптимальное соотношение контраста-нюанса. Я решил проверить это наблюдение и тут же зашел в ГМИИ им. Пушкина, где увидел то же самое в зарубежной живописи и графике. Это было настолько очевидно, что я стал искать описание этой закономерности в искусствоведческой литературе. Но литература молчала. Мои познания в формальных аспектах композиции тогда ограничивались книгой А. Беды о живописи. Значительно позже я узнал, что это был ученик ВХУТЕМАСа, сохранивший метод 20-х годов. Он выделял тон, цвет, линию и перспективу, причем преимущественно живописную. Уже этот небольшой набор формальных составляющих композиции связался у меня в закономерность относительно волны. Я заметил, что сильный контраст тона в начале как бы «душит» мощность цвета и делает линию жесткой и геометричной (тональный этап). Затем наступает время доминирования линии, при некотором ослаблении тона, а цвет все еще неразвит (линейно-тональный этап). В классике все компоненты сгармонизированы и уравновешены. Но постепенно в качестве доминанты начинает выступать линия с цветом (линейно-цветовой этап). Этот процесс завершается царством цвета, в котором нет тонального контраста и исчезает линия, она становится как бы точечной, очень сложной по траектории, органической (цветовой этап). Треугольник формальных средств как бы поворачивался на протяжении одного витка:

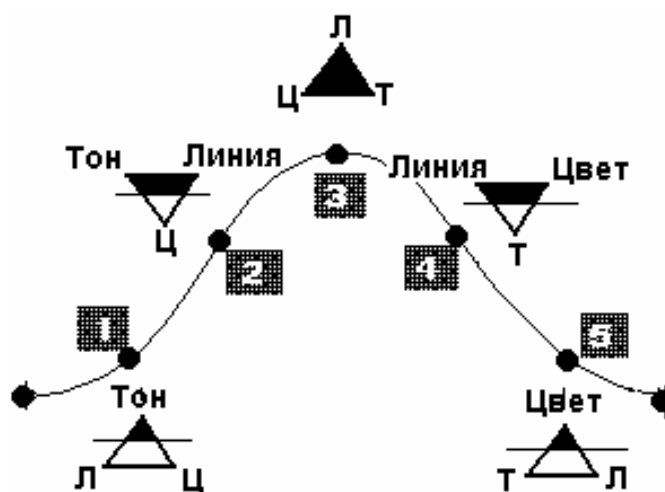


Рис. 21.

Впоследствии это построение стало выглядеть слишком простым, поскольку были установлены гораздо более сложные связи, порождающие эту простую схему, но она и сейчас обладает привлекательной простотой. Всякий раз, рассматривая категории композиции какой-либо школы в дизайне или в театре, я дополнял это построение новыми компонентами. Скоро количество их превысило сотню и возник вопрос об иерархии и степени общности-подчиненности того или иного показателя. За простым понятием "линейности" обнаружилась пугающая терминологическая неопиcуемость, цветность не схватывалась без тональности и т. д. Появились порождающие и производные уровни, и эта система перестраивается всякий раз, когда удается обнаружить новое. Это и хорошо и плохо. Для машинной обработки индикаторов скорее плохо, но для педагогического процесса скорее хорошо (способствует постановке динамического интеллектуального гомеостаза, по А. И. Субетто [45]).

Удалось обнаружить ряд работ, как бы лежащих посредине между психологией и формальной композицией и исповедующих генетический, волновой подход. Давно и интересно работающий в этой области В. Петров [34, 35, 36] придерживается идеи 50-летних циклов в культуре, то есть по нашим понятиям работает со второй проекцией спирали (аналогично инновационным циклам Н.Д. Кондратьева), являющейся количественной. Интересный подход содержится в статье Ю. Лотмана и Н. Николаенко [27], где исходной парой является работа левого-правого полушария мозга. Фундаментально эту тему проработал Ю. Маслов. Через функциональную асимметрию мозга, действительно, можно прояснить многие парные характеристики. Даже в сугубо психологических работах по этому направлению есть ряд сильных прогностических обобщений. В рамках же системогенетики само появление функциональной асимметрии мозга человека объясняется при помощи более общих законов [46].

Отметим одну особенность, касающуюся изоморфизма уровней. Мы можем вывести все составляющие подсистемного уровня из совокупности все тех же надсистемных индикаторов, поскольку они содержат наиболее общие пары. От хронотопа (время-пространство) и социально-личностного взаимодействия выстраивается характеристика напряженности в системном уровне и из нее веер формальных признаков. Связь достаточно очевидна: например, огромное пространство и жизнь ради будущего, социальное давление на личность явно порождают максимальную напряженность выразительной структуры. А ее можно выразить только предельным контрастом или самым мощным физиологическим ударным средством. Так в архаиках появляется известное сочетание черного – белого – красного. Если в это момент применяется перспектива, то она должна выразить громадное, космичное пространствосприятие, это либо сферическая перспектива, либо ракурс, взятый из космоса на объект. Парящие города Велимира Хлебникова и ПРОУНЫ Эль Лисицкого, мистический черный квадрат К. Малевича и иконописная сферичность у Петрова-Водкина – проявление одной и той же закономерности. Но мы можем обнаружить ее и в не столь развитом виде в раннем Египте, в раннем христианстве, в ранних этапах множества иных культур, удаленных друг от друга во времени и пространстве. Аналогичная фаза в цикле выражается единственно возможным набором формальных средств. Но история всегда добавляет к этому набору нечто новое, поэтому сходное всегда различно. Степень сложности художественного образа и количество формальных средств нарастают, а инварианты сохраняются. В консервативных проявлениях, типа фольклора, формальный набор средств становится традиционно-ритуальным. Поэтому с удивлением обнаруживаешь, что черно-бело-красная гамма не только русская, но и мордовская, микенская, инкская и т. д.

Это приводит нас к простейшей прогностико-индикационной модели, где можно обойтись минимальным набором показателей. В таблице это выглядит уже привычным для нас образом:

		ИНДИКАЦИОННАЯ ШКАЛА		
ВИДЫ ИНДИКАТОРОВ				
		Парные	А	-
Св. Об-Св.Л.		Свобода общества - Свобода личности		
Экстра-Интра		Экстравертность - Интровертность		
Тройные		А	А - В	В
Эстетические категории		Трагическое	Прекрасное	Низменное
ПРОСТРАНСТВО		Большое	Нормальное	Мизерное
ВРЕМЯ		Будущее	Настоящее	Прошлое
ПОЛУШАРИЯ		Левое	Л-П равновесие	Правое
Радио-Чувств.		Рациональное	Р-Ч	Чувственное
Радио-Иррацио		Рациональное	Р-И	Иррациональное
НАПРЯЖЕНИЕ		Максимум	Оптимум	Минимум
Контрастность		Контраст	Контраст-Нюанс	Нюанс
Репр.- Инт.		Репрезентация	Р-И	Интонарование
СИММЕТРИЯ		Симметрия	Диссимметрия	Асимметрия
Констр.-Декор.		Конструктивность	К-Д	Декоративность
Тип линий		Геометрические	Г-П	Природные
Типы знаков		Знак-символ	Знак-образ	Знак-вещь
Типы понимания		Семанти- тизирующее	Когнитив- ное	Распредме- чивающее

Рис. 22.

Мы теперь должны производить операцию сложения всех этих показателей уже на трех уровнях. Например, возникает трехуровневое время.

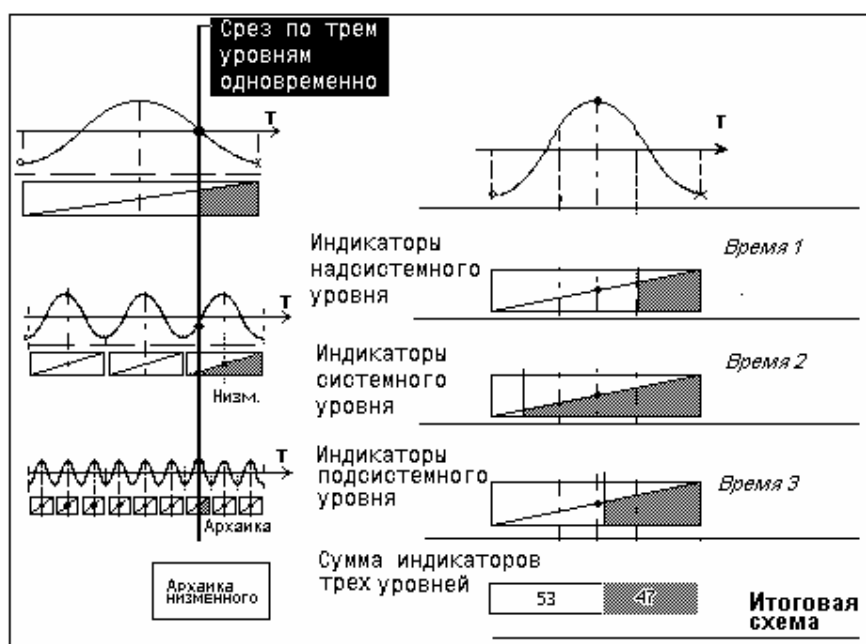


Рис. 23.

Его легко почувствовать, но достаточно трудно формализовать, поскольку возникает множество парадоксов. Во-первых, время течет в этих уровнях взаимнообратно. Во-вторых, ускорение в каждом уровне свое, а это дополнительная и важнейшая характеристика времени в социуме. В третьих, у каждого времени есть свой носитель, свой объект: в надсистеме это общество, в системе это группа (например, в столетнем цикле это поколение с 33-х летним периодом), в подсистемном – это личность. Есть произведения, отражающие некоторый один цикл, а есть два и даже три. Скажем, мировосприятие Николая Рериха построено на громадных циклах, передвижники работают в пределах поколения, а К. Коровин в короткопериодном человеческом измерении. В один и тот же момент времени все они могут создавать разные (по уровням) произведения с несомненными художественными достоинствами. Если использовать эти произведения как прогностические индикаторы, то в этой точке времени нужно задаваться вопросом – что именно мы прогнозируем, каков сам объект. Скажем, трагическое предчувствие революционной бури у Блока и у Маяковского – опережающее, но в первом случае это ужас одинокого человека, а во втором это радость обновления у социума.



2. О ГРАНИЦАХ ПРИМЕНИМОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИНДИКАТОРОВ

Мы выяснили две важные вещи:

1. Эстетические произведения несут опережающую и в этом смысле прогностически ценную информацию. Она не может быть выведена никаким иным образом и обладает монолитной целостностью.

2. Эстетические индикаторы поддаются формализации и измерению, но аппарат измерений пока носит скорее качественный, чем количественный характер. Тем не менее, это качество можно измерять, для чего и строится наш аппарат исследования. Мы работаем над машинными способами индикации, но пока гораздо удобнее в процессе образования передавать этот метод непосредственно.

Поскольку тематика данной конференции обозначена как квалиметрия образования, следует коснуться и этого ракурса проблемы. Фактически мы выходим на комплекс знаний, лежащий в пространстве между обществом и человеком, куда входят поля эстетики, этики, социологических дисциплин, философии и т. д. Но если мы в ходе построения методики привлекали методы исследования из этих полей с целью синтеза, то полученную модель многоуровневых эстетических индикаторов мы вправе распространить уже на эти поля. Не считая возможностей, связанных с эстетическим развитием.

Применение методики в эстетическом развитии личности

Здесь два аспекта: возможность упаковки всей совокупности знаний и возможность обучения на основе этой методики.

Описанная нами модель строилась для прогнозирования, но полученный аппарат может работать и обратным образом: задавая историческую рекон-

струкцию. Мы выстраиваем все эстетические произведения по возрастанию степени сложности формы и по датам. Получается картина, аналогичная выстраиванию атомных весов элементов в ряд у Менделеева на первом этапе. Далее образуются периоды по уровням. В полном виде это не три, а пять уровней: уровень всеобщей истории, уровень формации, уровень фазы-категории, уровень стиля-фазы внутри категории, уровень манеры-фазы внутри стиля, уровень моды или генезиса художника. Мировая культура предстает в системогенетическом виде хорошо упакованной, доступной для перевода на машинный язык. Здесь есть интересный аспект: по совокупности показателей мы можем вычислить характеристики утраченных произведений, иногда целых культур. Структурированное эстетическое знание хорошо соотносится со всей совокупностью социогенетических знаний, при единстве менталитета можно проводить аналогии между, скажем, математикой и произведениями искусства. Итак, первая разновидность применения нашей модели есть банк информации и специальные операции по его использованию: каталогизация (упаковка исторического материала), идентификация (отнесение произведений к дате его появления по показателям или выявление совокупности показателей через дату появления, установление авторства или школы и т.п.), операции с контекстом культуры (по каждому уровню) и множество близких операций, которые можно развернуть на готовом историческом материале. Вторая разновидность знаниевого типа – это прогностика. Продолжая тенденции, мы можем получать характеристики для новых объектов или прогнозировать тенденции по видам и жанрам искусств, по разделам культуры и по культуре в целом. Поскольку детерминизмом обладает высший ярус модели, мы можем прогнозировать форму только с вероятностью.

Применение в обучении очевидно. Если мы можем получить прогноз или историческую реконструкцию, то мы тем самым получаем набор ограничений по поводу произведения, его параметры. Мы можем достигнуть как минимум двух

целей: научимся работать в любом модусе эстетического (из прошлого) и можем проектировать произведение для будущего. Поскольку это касается любого вида эстетической деятельности, то возможности практического применения безграничны. Вот уже в течение десяти лет эта модель апробируется в обучении. Например, самые простые упражнения для дизайнеров были построены на различении трех категорий, что отражается в трех видах композиций: конструктивная композиция (трагическое), изобразительная композиция (прекрасное), декоративная композиция (низменное). Именно этот набор использует и автор новой экспериментальной школьной программы Г. Неменский. Но у него это предел, а в нашем случае только начало. Далее каждую категорию мы разворачиваем в стили, то есть делаем различение более тонким, а композиций становится девять. На следующем уровне их количество утраивается, и так продолжается до того момента, пока учащийся не достигает своего предела. Предел различения интонации у каждого свой, но именно с третьего уровня можно отличить природную одаренность от работоспособности. Как афористично выразился великий русский художник В. Серов "искусство – это чуть-чуть". Есть природные способности к различению оттенков цвета, они делают живописца (например, А. Куинджи обладал такой врожденной способностью, поражая современников умением одним мазком попасть в точку), но только способность различать и воплощать интонацию делает художника. Музыканты особенно тщательно отработывают эту способность, поскольку музыка – это интонация в чистом виде. Но это процесс интимный, передача умения происходит на уровне мастер-ученик и не формализуется. В нашем случае можно вербализировать, предъявить и описать задачу по созданию тончайшей интонации. Мы можем не воспитать таким образом художника (это все же больше целостность, не поддающаяся анализу), но утонченного, рафинированного зрителя и слушателя мы получим гарантировано. При достаточном количестве времени и при

овладении системой эстетических модификаций с показателями обучение может быть проведено предельно эффективно.

Основные задачи классического эстетического развития личности: эстетическое образование (знания), эстетический вкус и эстетические установки, эстетическое обучение. Все три целокупно выполняются при использовании этой модели, поскольку взаимосвязаны процессом: знания нужны не сами по себе, а как знание о материале, наборе композиций из исторического багажа, как исследуемое эстетическое поле. Оно исследуется учеником для приобретения собственных умений. Утонченное различение вырабатывает и вкус, умение отличить искусство от грубой рыночной работы и мастерство от ремесленничества.

Интересно следующее: модель не апеллирует к чувствам, но обращение с ней развивает тонкость чувств. Видимый рационализм модели с графиками и противоречиями очень быстро уходит на второй план, поскольку становится языком общения учащихся и педагога, учащихся между собой. Умение переживать и искренне восхищаться произведением мастера приобретает даже некий оттенок рафинированности. Простое вчувствование, практикуемое по большей части во всем многообразии эстетического воспитания, уступает место некому интуитивному акту, сочетающему разум и чувство.

Применение методики для иных видов развития личности

Поле применимости данного метода зависит от того, какой объект перед нами. Если это любые формы взаимодействия личности с социумом, методика применима. Чаще всего он требует незначительной корректировки, а если освоена эстетическая сторона, то экстраполяция происходит вообще безболезненно.

Если перечислять в той же уровневой последовательности, то мы можем вывести из эстетической ментальности историю становления и смены философских учений, этических доктрин, социологические конструкции и устройства

обществ. На этой основе можно выстроить курс становления цивилизации (естествознание, технознание, социознание, человековедение). Попеременное доминирование в менталитете одного из типов ценностей, одна из которых эстетическая.

Наиболее простым примером применения данной методики может быть политическое проектирование и прогнозирование. На практике нам еще в 1983 году удалось сделать трехуровневый прогноз развития политической ситуации в СССР. Степень его оправданности достаточно высока:

- после смерти Брежнева должен наступить период «дворцовых переворотов» с длительностью до трех лет,

- кризис приходится на минимум солнечной активности в районе 1985-86 годов, после чего открывается новый 33-х летний цикл менталитета одного поколения с преобладанием индивидуализма и опорой на личный интерес. Интересно следующее: этот цикл не изменяет предыдущую советскую систему, а только перераспределит власть и богатство между той же номенклатурой и нуворишами-мафиози. Период узаконенного рабства остается, но меняется одежда – частная собственность тех, кто и был у власти. Вместо изжившей себя идеологемы марксизма сталинского типа новая идеологема "гуманного социализма" или же рынка,

- наибольшей активностью обладает первый 11-летний цикл, это период смены форм власти и экономической доктрины, начало цикла 1985-6, окончание в 1996 году, когда политическая власть будет стабилизирована,

- пиковый год в смене форм власти наступит через год-полтора после максимума солнечной активности (классическая фаза архаики низменного), это в районе 1991-1992 года. Августовский путч достаточно точно спрогнозировал Глоба, использовавший точные астрономические данные,

- последующее движение будет идти в сторону диктатуры, с некоторым сдерживанием и борьбой множества линий. Очередной, но уже не слишком

сильный кризис власти приходится на 1993-94 годы, (он аналогичен 19-й партконференции по значению).

Теперь о показателях и индикаторах. Времяощущение – прошлое в столетнем цикле. Здесь все, начиная от взрыва историзма, охраны памятников, восстановления церквей, до возвращенной литературы и возрождения русского идеализма. В качестве золотого века вдруг выступил царизм, а в качестве героя-мученика Николай II. Пространствоощущение – резкое уменьшение пространства. Отсюда мгновенный распад соцлагеря и Союза, всплеск национализма, резня на окраинах империи, аналогичная резне столетней давности. При этом в 33-х летнем цикле противоположная тенденция удержания большого пространства и будущетворения. Именно это не дает развалиться той же России на ряд удельных княжеств и активизирует политику.

Интересна эстетическая ментальная окраска этого периода. Наложение категории низменного на архаику дает натурализм, в частности, эстетику документа. Сложение будущего и прошлого порождает парадоксальное настоящее: отсюда восприятие происходящего как эстетически ценного. Если вспомнить, что документальное кино резко вытеснило художественное, а вся страна неделями без сна смотрела заседания съездов, то становится понятно, что за этим скрывается. Излюбленное чтение – мемуары, причем максимально неприкрашенные. Натурализм проявляется в резком биологизаторстве искусств: эротика и порнография, боевики, фильмы ужасов, некрофильные тенденции. Запад давно и постепенно прошел эти стадии, бывший Союз все это впитывает запойно. В философии – неизбежный идеализм, в обыденном сознании – все виды мистики (целители, экстрасенсы, тоталитарные секты). Начинает осваиваться мистический потенциал Востока. Все эти тенденции, хотя и не в такой бурной форме, были свойственны циклу низменного сто лет назад.

Приведенный пример доказывает, что по эстетическим показателям можно реконструировать и прогнозировать политическую ситуацию в принципе. Но

политика – вещь быстротекущая, наподобие моды. Поэтому для полноценной работы в этой области необходим еще и эстетический мониторинг. Очень многие повороты прямо-таки очевидно находили свое воплощение в эстетических произведениях нашего времени за год-два до самого события. Иногда нужные признаки были косвенными, иногда очень и очень явными. Сочетание политического прогнозирования и мониторинга можно класть в основу учебного курса по подготовке политических проектировщиков. Это учебная задача не ахти какой сложности. Скажем откровенно, сегодня необходимо подготовить политиков для 1996 года, умеющих грамотно проектировать и удерживать политическую ситуацию.

Мы не коснулись еще многих возможных направлений, где потенциал эстетической системогенетики может оказаться полезным, но мы достаточно очертили само это поле. Это поле взаимодействия человека и социума, через которое происходит взаимообмен ценностями, установками. Скажем, этическими – тогда можно детально описать, почему этические нормы сталинизма есть "жертвой собой на благо", а хрущевский Моральный Кодекс Строителя Коммунизма начинался словами "человек человеку друг, товарищ и брат", на что наше время отвечает римской пословицей "человек человеку – волк". И вообще, почему и этические, и эстетические, и политические, и еще Бог знает какие аналогии нашего времени с Римской Империей так буквальны (вплоть до слова "аренда" и муниципальной милиции)?

Можно было заметить, что основной способ применения эстетической системогенетики в других областях состоит в проведении неких тонких аналогий, сопоставления отдаленного. Мы работаем не через эстетические индикаторы, а при помощи них. То есть, фактически мы придаем окраску более широким принципам общей системогенетики. Например, тяготение ментальности трагического и архаик к будущему в общей системогенетике объясняется способом наследования из надсистемы, открытием там ниши, которая и

заполняется историей, отсюда прилив будущетворения; тяготение декадансов и ментальности низменного к прошлому – подсистемной программой наследования, которая делает доминирующей прошлое в сознании общества. Но когда от суждений столь глобальных мы переходим к конкретике и говорим, что египетские пирамиды есть послание в будущее и отражение ментальности трагического, становится как-то яснее. Возможно, что упаковка в классиологическую конструкцию множества эстетических модусов сложна по первому впечатлению, но только по первому.

В рамках Университета АвтоВАЗбанка мы опробовали применимость наших принципов на ряде учебных предметов. Нам удалось за два года перестроить концепции литературы, истории, комплекса естествознания. И, разумеется, курса мировой художественной культуры. Возникает некая межпредметная парадигма, использующая и развивающая описанный выше метод. Возникает ряд специальных новых предметов, например, художественная герменевтика. Все это свидетельствует, что границы применимости эстетической системогенетики обширны.

Эстетические индикаторы преимущественно качественные. Они хорошо транслируются в педагогических процессах и плохо формализуются. Тем не менее весь описанный выше аппарат исследования перекладывается сейчас на машинный носитель, причем с педагогическими целями. Мы ставим своей задачей освободить личность от рутинной работы и длительного освоения художественных техник. Ведь художник творит не красками, а при помощи красок. Он творит новые модификации выразительных состояний. Так почему бы этим и не заняться сразу, минуя длинный путь ремесленных штудий. Это меняет педагогический процесс, в котором главным становится проектирование, прогнозирование и прожектирование, то есть все виды будущетворения. А именно для этого и разрабатывалась нами методика эстетического системогенеза.



ЛИТЕРАТУРА

1. Александров Н. Н. Между прошлым и будущим. // Молодежный акцент. 1989. N 3.
2. Александров Н. Н. Импульс будущего. // Молодежный акцент. 1989. N 6.
3. Александров Н. Н. Лезвие сексуальной бритвы. // Молодежный акцент. 1989. N 10.
4. Александров Н. Н. Чернуха или эстетика безобразного // Молодежный акцент. 1990. N 2.
5. Александров Н. Н. Битва с хроносом. Пророчество и прогноз // Интер-Волга, N 4, 1990.
6. Александров Н. Н. Дуальность свободы общества и свободы личности в мере человека. // В сб. Человек – мера всех вещей. Горький, 1990.
7. Алексеев В. Становление человека. У истоков разума. // Знание-сила, 1983, N 10.
8. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М., "Искусство", 1974.
9. Артемьева Е. Ю. Семантические аспекты изучения памятников культуры. В сб. Памятниковедение. Теория, методология, практика. НИИ культуры. М., 1986.
10. Божко Ю. Г. Эстетические свойства архитектуры. Моделирование и проектирование. Киев, Изд-во "Будивэльнык", 1990.
11. Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч. 1. М., Изд-во "Искусство", 1972.
12. Глазычев В. Л. О дизайне. М., Изд-во "Искусство", 1970.
13. Зарипов Р. Х. Кибернетика и музыка. М., 1971.

14. Зеленов Л. А. Генезис и функции эстетической деятельности. В сб. Проблема нормативности в эстетике и этике. Горький, 1979.
15. Зеленов Л. А. Методология человековедения. Нижний Новгород, 1991.
16. Зеленов Л. А. Методологические проблемы эстетики. Горький, 1971.
17. Зеленов Л. А. Основы эстетики. Курс лекций. – Горький, ГИСИ, 1974.
18. Зеленов Л. А. Процесс эстетического отражения. – М., Изд-во "Искусство", 1969.
19. Кедров Б. М. О творчестве в науке и технике. – М., Изд-во "Молодая гвардия", 1987.
20. Кроник А., Головаха Е. Психологическое время: путешествие в "давно" и "не скоро". // Знание-сила, 1984, N 2.
21. Крюковский Н. И. Логика красоты.- Минск, 1965.
22. Крюковский Н. И. Основные эстетические категории. Опыт систематизации.- Минск, Изд-во БГУ, 1974.
23. Крюковский Н. И. Кибернетика и законы красоты.- Минск, Изд-во БГУ, 1977.
24. Крюковский Н. И. Человек прекрасный. Очерк теоретической эстетики человека. – Минск, Изд-во БГУ, 1983.
25. Каган М. С. Морфология искусства. – Л. 1973.
26. Лихачев Д. С. Будущее литературы как предмет изучения. //Новый мир. 1969. N 9.
27. Лотман Ю. Николаенко Н. "Золотое сечение" и проблемы внутримозгового диалога. //ДИ СССР. 1983. N 9.
28. Мазаев А.И. Концепция "производственного искусства" 20-х годов.- М., Изд-во "Наука", 1975.
29. Марков М.Е. Искусство как процесс. – М., Изд-во "Искусство", 1970.
30. Мелик-Пашаев А.А. Педагогика искусства и творческие способности. – М., Изд-во "Знание", 1981.

31. Мизун Ю. Г, Мизун П. Г. Космос и здоровье. – М., Изд-во "Знание", 1984.
32. Моль А. Социодинамика культуры. – М., 1974.
33. Переверзев Л. Б. Искусство и кибернетика. – М., Изд-во "Искусство", 1966.
34. Петров В. М. Прогнозирование художественной культуры. – М.: Изд-во "Наука", 1991.
35. Петров В. М. Эта таинственная цикличность. // В сб. "Число и мысль". – М., 1986. Вып. 9.
36. Петров В. М. Художественная культура как объект прогнозирования. // Вопросы социального функционирования художественной культуры. – М., 1984.
37. Пэрна Н. Я. Ритм, жизнь и творчество. – Л.-М.: 1925.
38. Раппопорт С.Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве. – М., Изд-во "Советский художник", 1968.
39. Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике. – М., Музыка, 1989.
40. Розенеберг Г. Тройка, семерка, туз... // Знание-сила, N 7, 1987.
41. Сороко Э.М. Структурная гармония систем. – Минск: "Наука и техника", 1984.
42. Сороко Э.М. Концепция уровней, отношение, структура (к методологии социологического исследования). – Минск. Изд-во "Наука и техника", 1978.
43. Субетто А.И. Творчество, жизнь, здоровье и гармония (Этюды креативной онтологии). – М.: Изд-во фирмы "Логос", 1992.
44. Субетто А.И. Генезис классификационной деятельности и информационная эволюция живого. // Классификация в современном мире. Новосибирск, 1989.
45. Субетто А.И. Творчество. Синтетическая теория и проблема творческого долгожительства. // Теория и практика принятия решения изобретательских задач

с использованием методов активизации и повышения эффективности технического творчества. – Л.: 1989.

46. Субетто А. И. Феномен пост-футуристического диморфизма систем как возможная гипотеза построения прогнозов. // Прогнозирование научно-технического и экономического развития основных звеньев народного хозяйства. – Л.: ЛДНТП, 1990.

47. Субетто А. И. Системогенетика как общая теория преемственности в развитии систем. //Всесоюзная научно-теоретическая конференция по фундаментальной междисциплинарной проблеме "Организация и управление". Минск. 13-15 ноября 1989 г. Тезисы докладов. Минск: 1989.

48. Субетто А. И. От комплекса наук о человеке к интегральной науке. // Организационные факторы повышения эффективности социально-экономических исследований: пути активизации человеческого фактора (Методические рекомендации). – Л.: ЛДНТП, 1988.

49. Субетто А. И. Системогенетические закономерности формирования и развития качества сложных объектов. – Л.: 1983.

50. Субетто А. И. "Русский космизм" и грядущая "четвертая волна" развития человеческой цивилизации. // На страже Родины. 1990. 8, 9, 13, 16 июня.

51. Субетто А.И. Социогенетика: системогенетика, общественный интеллект, образовательная генетика и мировое развитие (опыт синтеза). // С-Пб-М., 1993.

52. Субетто А.И. Введение в квалиметрию высшей школы. Кн. 1-4. – М., труды ИЦ Гособразования, 1991.

53. Чижевский А. Л. Земное эхо солнечных бурь. – М., Мысль, 1973.

54. Чижевский А. Л. Физические факторы исторического процесса. – Тверь, 1923.

55. Чижевский А. Л. Солнечные пятна и психозы. М. , "Русско-немецкий медицинский журнал", 1928, март.

56. Ягодинский В. Н. Ритм, ритм, ритм. Этюды хронобиологии. – М., Изд-во "Знание", 1985.



СОДЕРЖАНИЕ:

ВВЕДЕНИЕ

1. МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Принцип трех уровней исследования

Эстетические категории и модусы, их динамика

Уровень особенного и его модификации

Подсистемный уровень

2. О ГРАНИЦАХ ПРИМЕНИМОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИНДИКАТОРОВ

Применение методики в эстетическом развитии личности

Применение методики для иных видов развития личности

ЛИТЕРАТУРА

Сведения об авторе:

Александров Николай Николаевич

Доктор философских наук,

Член Союза дизайнеров РФ



АВТОР СЛЕДУЮЩИХ МОНОГРАФИЙ:

Философия бренда
Генезис ментального хронотопа. В 2 т.
Эволюция перспективы.
История психологии восприятия.
Системогенетика геополитики.
Философия конструирования будущего.
Системогенетика. Очерк истории и теории.
Методология ментосферизма.
Эволюция видения. Генезис выразительных средств в искусстве.

Изданы:

Понимание времени. Культура и циклы. Избранные статьи. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16682, 27.07.2011
Дизайн как претеча бренда // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16658, 21.07.2011
Методология системно-генетического исследования общества // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16633, 13.07.2011
Философия экономики. Рыночный период // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16624, 09.07.2011.
Платформа философии. Философия, менталитет, цикличность // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16617, 06.07.2011
Философские вопросы теории менеджмента // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16554, 09.06.2011.
Числовые инварианты в менталитете // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16542, 02.06.2011
Деятельностная антропология // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16521, 21.05.2011
Эстетика (курс лекций) // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16518, 16.05.2011
Звезда деятельности // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16510, 14.05.2011
Формула истории // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16506, 07.05.2011
Системогенетика ментосферы // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16449, 25.03.2011
Генезис пространствоощущения в истории // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16425, 09.03.2011
Экзистенциальная системогенетика // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16416, 06.03.2011
Эволюция симметрии в искусстве // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16294, 15.01.2011
Менталитет и эгрегор // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16213, 11.12.2010.
Структура и динамика многоуровневых образных систем. // В сб. Системогенетика, 94. Раздел 1 // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16703, 31.07.2011
Моделирование индикаторов качества в эстетической системогенетике. // В сб. Системогенетика, 94. Раздел 2 // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16720, 03.08.2011.
Стагнация, или Декаданс // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16532, 28.05.2011
Конкуренция и конкурентоспособность. Основные понятия и история их становления. – Нижний Новгород: изд-во ВВАГС, 2004. – 176 с. (в соавторстве).

УДК 18

ББК 87.8

А 46

Александров Н. Н.

Моделирование индикаторов качества в эстетической системогенетике.
Научное издание. – М.: Изд-во Академии Тринитаризма, 2011. – 55 с.

Авторский лекционный спецкурс 1994 года был построен на базе нового междисциплинарного научного комплекса – экзистенциальной системогенетики и предназначен для студентов, аспирантов и всех, кто интересуется новыми направлениями исследований в гуманитарной сфере.

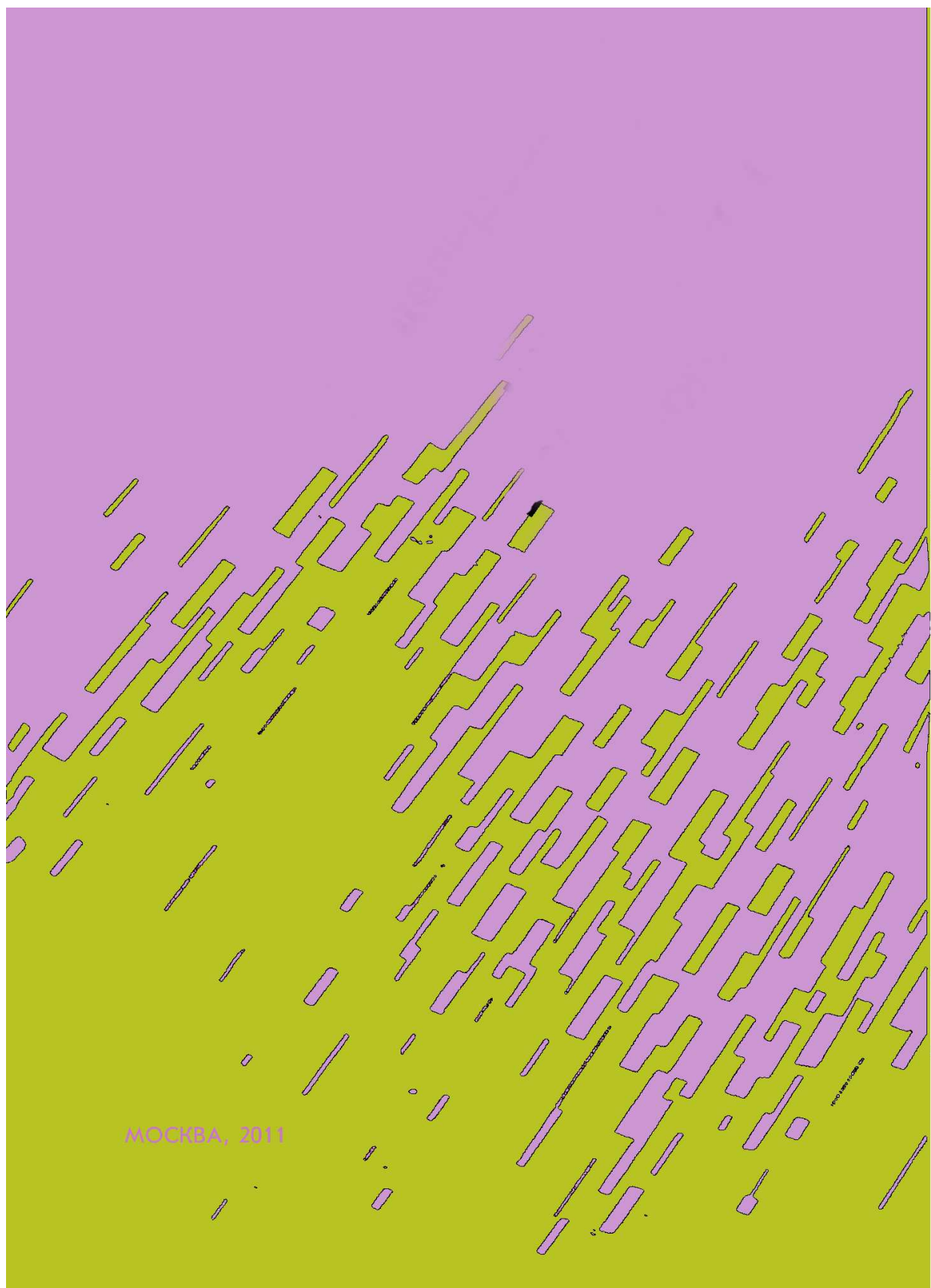
Для широкого круга читателей гуманитарной ориентации.

Компьютерный набор, верстка и дизайн Н.Н. Александрова.
Редактор: Т.В. Зырянова.



Впервые опубликовано:

Моделирование индикаторов качества в эстетической системогенетике. // В сб.: Квалиметрия образования. Методология и практика. – М.: Изд-во ИЦ ПК ПС, 1993. С. 70-137.



МОСКВА, 2011

Н.Н. Александров МОДЕЛИРОВАНИЕ ИНДИКАТОРОВ КАЧЕСТВА В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМОГЕНЕТИКЕ