

Фундаментальные  
проблемы  
культурологии

Том III

Культурная  
динамика

Редакционная коллегия:

директор Российского института культурологии,  
доктор искусствоведения, профессор *К. Э. Разлогов* (председатель)

директор СПб отделения Российского института культурологии,  
зав. кафедрой ЮНЕСКО по компаративным исследованиям духовных традиций,  
специфики их культур и межрелигиозного диалога,  
доктор филологических наук *Д. А. Стивак* (зам. председателя)

ассоциированный член кафедры ЮНЕСКО по компаративным исследованиям  
духовных традиций, специфики их культур и межрелигиозного диалога  
*С. Берн* (США)

научный сотрудник Государственного института искусствознания,  
доктор искусствоведения, профессор *В. С. Жидков*

председатель Международной ассоциации «Русская культура»,  
доктор технических наук, профессор *Д. А. Ивашищев*

зав. кафедрой теории и истории культуры  
Санкт-Петербургского Государственного университета культуры и искусств,  
доктор философских наук, профессор *С. Н. Иконникова*

зав. кафедрой теории и истории культуры  
Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена,  
доктор искусствоведения, профессор *Л. М. Мосолова*

декан философского факультета  
Санкт-Петербургского Государственного университета,  
доктор философских наук, профессор *Ю. Н. Солонин*

директор Музея антропологии и этнографии  
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН,  
доктор исторических наук *Ю. К. Чистов*



ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ

ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ  
ПРОБЛЕМЫ  
КУЛЬТУРОЛОГИИ

в четырех томах



Санкт-Петербургское отделение  
Российского института культурологии



Кафедра ЮНЕСКО  
по компаративным исследованиям духовных традиций,  
специфики их культур и межрелигиозного диалога

Т о м III

# КУЛЬТУРНАЯ ДИНАМИКА

Санкт-Петербург  
АЛЕТЕЙЯ  
2008

УДК 008  
ББК 71  
Ф94

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Министерства культуры Российской Федерации*

Том подготовлен к печати:

Д. А. Спиваком (отв. редактор), А. В. Венковой (зам. отв. редактора),  
Е. В. Луняевым, Р. Г. Пиотровским, И. Б. Соколовой,  
А. Ю. Тимашковым, Е. А. Чудновской

**Фундаментальные проблемы культурологии : В 4 т. Том III: Куль-**  
Ф94 **турная динамика / отв. ред. Д. А. Спивак. — СПб. : Алетейя, 2008. —**  
**518 с. : ил.**

ISBN 978-5-91419-050-4

ISBN 978-5-91419-152-5 (Т. III)

Книга посвящена рассмотрению фундаментальных проблем культурологии — новой, динамично развивающейся дисциплины на стыке гуманитарных и общественных наук. В третьем томе представлен систематический анализ фундаментальных проблем динамики культурных кодов, форм и сценариев в рамках гендерных, возрастных и профессиональных субкультур. Особое место уделено рассмотрению стратегических проблем адаптации традиционных культурных институтов к условиям формирующегося постиндустриального общества. Широко представлено осмысление развития культурно-психологических типов, показаны процессы трансформации культурных норм, раскрыты актуальные проблемы современного художественного процесса. Книга подготовлена на основе ключевых докладов I Российского культурологического конгресса, переработанных и дополненных специально для настоящего издания.

Для студентов, преподавателей высшей школы и научных сотрудников.

УДК 008  
ББК 71



*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ),  
грант 08-06-07005-д*

ISBN 978-5-91419-050-4  
ISBN 978-5-91419-152-5 (Т. III)



© Коллектив авторов, 2008  
© Санкт-Петербургское отделение РИК, 2008  
© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2008  
© «Алетейя. Историческая книга», 2008

# Динамика социокультурных практик

В. С. Глаголев

*Московский государственный институт международных отношений*

## КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ В СОВРЕМЕННОМ РЕЛИГИОВЕДЕНИИ

Объем статьи позволяет остановиться лишь на ключевых аспектах заявленной тематики. Соответственно, предметом обсуждения здесь будут проблемы взаимодействия искусства и религии (в основном на материале, касающемся изобразительного искусства и архитектуры) с точки зрения современной культурологии.

При этом возникают некоторые методологические нюансы. Так, целый ряд видов и жанров искусства (например, музыка, театр, кино и т. д.) окажется в данном случае на периферии исследовательского внимания, хотя и в этих сферах можно почерпнуть немало ценного материала, раскрывающего особенности взаимодействия искусства и религии. Определенную методологическую сложность вызывает также само обращение к культурологии — «синтетической» дисциплине, находящейся в наши дни на пике своего научного становления.

Следует иметь в виду, что по словам известного культуролога Л. М. Баткина «история религий» была во всех традиционалистских обществах, т. е. во всех обществах Западной Европы XV–XIX вв., всеобщей «знаковой системой светской истории»<sup>1</sup>. Думается, было бы весьма интересно развернуть названный подход в плане междисциплинарного исследования, привлекая к нему такую актуальную отрасль знания, как психология творчества.

С этой точки зрения в качестве предмета исследования культуролога предстает комплекс взаимодействия религиозного и художественного аспектов культуры, одной из сторон которого окажется психологический срез творческой деятельности, понимаемой (прикладным образом) как самораскрытие глубинных слоев личности в художественной практике.

Таким образом, понятным становится обращение культуролога к изучению определенных ракурсов сознания творческих личностей, создающих художественные произведения и одновременно утверждающих основополагающие идеи и образы того или иного религиозного вероучения. С другой стороны, не менее важным является своеобразие восприятия этих идей и образов общественной средой, неоднородной по своему культурному уровню, нравственным, философским и религиозным устремлениям, убеждениям и интересам.

Неоправданно отрицать за этой средой способность к творческой переработке того, что ею воспринято, равно как и способность вносить собственный творческий вклад в созданные ранее религиозно-художественные образцы, трансформируя их по мере собственного вкуса и разума. Вместе с тем, нереалистично закрывать глаза на консерватизм религиозной среды как фактора социальности и ограниченность ее возможностей компетентно оценивать множество высочайших достижений художественной культуры. Среди них есть произведения, напрямую связанные с религиозной проблематикой;

<sup>1</sup> Баткин Л. М. Пристрастия. Избранные эссе и статьи по культуре // Октябрь. М., 1994. С.278

имеют место открыто антирелигиозные работы. Особое (и наиболее объемное) место занимают образы, отразившие сложные состояния и драматические перепутья секуляризирующегося сознания.

За культурологией в этом случае сохраняется просветительская функция и статус медиатора между профессионалом-художником и профессионалом-богословом, равно как и между массовым сознанием и сознанием элитарным. Причем под «элитарным» имеется в виду не только теоретическое сознание профессионалов, но и ход их образного мышления, питающегося в искусстве и в религии интуитивно-непосредственным восприятием и его преломлением в художественном сознании. Здесь раскрывается наиболее общий философско-методологический уровень осмысления художественного творчества как раскрытия величайших загадок человеческого существования, деятельности и судьбы.

Однако эта посредническая, по существу «идеологическая», функция культурологии, разумеется, не является единственной, в том числе и для данного контекста. Помимо процесса «расшифровки», декодирования тех или иных феноменов (что свойственно, в общем, любой науке), сопровождающего творческий акт, данная дисциплина призвана осуществить синтез отдельных подходов к процессу творчества. Это значит, что информационный пласт религиозоведения, искусствоведения, психологии творчества и прочих конкретно-научных подходов должен быть в некоторой мере превзойден; научное видение должно получить некий новый статус, иную, более высокую степень общности. В этом смысле культурология должна подняться на уровень подлинного метанаучного синтеза, предполагающего, по всей видимости, весьма неоднозначные и неожиданные результаты.

Одно можно сказать наперед довольно уверенно: подобный «прыжок в неведомое» неизбежно будет иметь синергетический эффект, предсказать который заранее не представляется возможным. В данной связи симптоматично признание человека, оставившего неоднозначный, и вместе с тем заметный след в отечественной образно-эстетической практике и осмыслении ее значений: «Когда меня спрашивают, что такое искусство, — писал А. Д. Сиявский, — я начинаю тихо смеяться от удивления перед его непомерностью и своей неспособностью выразить, в чем же начинается все-таки его непрестанно меняющееся и притягивающее как свет содержание... искусство всегда более или менее импровизированная молитва. Попробуйте поймать этот дым».<sup>2</sup>

Однако радужные перспективы «синергетического прорыва» не должны смутить умы неоправданным оптимизмом. Заявленный прыжок пока не совершен. Образно говоря, современная культурология только пробирается наощупь к выходу на свет из пещеры дифференцированного — а потому жестко специализированного — научного знания. Не стоит, разумеется, впадать и в безотрадный пессимизм, — поскольку у исследователя остается возможность шаг за шагом продвигаться в область синтеза, потихоньку осуществляя его на конкретном материале конкретных культур.

Возвращаясь к психологии религиозно-художественного творчества, следует отметить, что подобная деятельность в искусстве осуществляется как серия последовательных актов самораскрытия личности, преобразующих совершенно определенный исходный материал. И

<sup>2</sup> Сиявский А. Д. Голос из хора. М., 1990. С. 28

поскольку человек живет и творит среди предметов «первой» и «второй» природы, современная культурология не может обойти своим вниманием образно-эстетические возможности материалов природных и материалов искусственных. В том числе и создаваемых индустриальными способами. Если, допустим, обратиться к исследованию креативных возможностей такого «простого» материала, как бумага, то обнаружится много интересного. Например, помимо способности бумаги сохранять следы написанного, нарисованного или расцвеченного, в качестве объектов искусства существуют скульптуры из бумаги, геометрические орнаменты, тени людей и животных, портреты, коллажи, подсвеченные композиции. И все это выполнено с использованием широко производимого индустрией продукта. Черно-белые контрасты и бумажные «объемы» раскрывают в современной художественной практике границы объема и плоскости, разнообразно варьируя их соотношение и ставя под вопрос само соотношение «плоскостного» и «объемного» видения.

Сама плоскость позволяет, во-первых, оставить знак, символ и образ в соответствии с замыслом рисующего. Во-вторых, видоизменить возможности эмоционального воздействия графического видения, выразив то же самое (но иным образом) в цвете. В-третьих, придать изображениям объемные, стереометрические параметры. В-четвертых, соотносить части плоскости, заполненные изображением, с незаполненным пространством плоскости. При этом видоизменение линий в изображении и элементов цветовой гаммы придаст композиции дополнительное разнообразие.

Известно, что структурирование изображения возможно, как минимум, в чертежной, обратной и прямой перспективе. Восток знает еще и перспективу бесконечную. Существуют такие сложные пространственные построения, как «вывернутое» и «замкнутое» пространство, равно как и их соотношения с прямой и с обратной перспективой.

Приведенные элементарные примеры обращения с бумагой, плоскостью и линией, несомненно, имеют значение для культуролога (а не только для искусствоведа), — в частности, при попытках объяснения той смысловой нагрузки, которую несет конкретное живописное религиозно-художественное решение, вступающее во взаимодействие с трансцендентным — предметом «крайней озабоченности» (П. Гиллих) в религии.

«Лист — это космос, — утверждал недавно скончавшийся художник Петр Дик, — как ты коснулся к нему, так он тебе и отвечает. Как ты к нему, так и он к тебе... Работа начинает жить какой-то внутренней жизнью. Я заранее не знаю, чем она кончится. Все моменты и элементы начинают взаимодействовать друг с другом, возникает собственная структура пространства, пластики, ритма, цвета, — путь к тому, что я называю органикой».<sup>3</sup>

Специалисты выделяют такие компоненты творчества в области живописи и скульптуры, как рабочий рисунок, творческий рисунок, эскиз, перевод эскиза в задуманные формы. Скульптор затем обычно выполняет модель, адаптирует ее к свойствам избранного материала, переводит модель в натуральные размеры, в случае литья изготавливает формы, исправляет их и по ним отливают скульптуру. И, наконец, доводит ее до окончательного вида (при работе с камнем используются и другие приемы).

<sup>3</sup> Дик П. Вычитание случайностей. Каталог выставки в ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 2005. С. 4.



Еще сложнее и многослойнее процесс создания художественного фильма. Здесь сплавлены усилия сценариста, кинорежиссера, операторов, художников кино, костюмеров, визажистов и многих других творческих работников (композиторов, звукооператоров, музыкантов и др.) Каждая из этих специальностей, как известно, имеет свои особенности и секреты мастерства.

Понятно, что внимание художника к технике работы не менее важно, чем и выбор им материала. Известно, что Антонио Гауди не только закончил Высшую школу архитектуры, но и освоил профессии столяра и стеклодува, гончара и мастера мозаики, владел всеми строительными специальностями от каменщика до маляра. Разумеется, выявление скрытых возможностей материала, интерес к моменту его преобразования в целостное художественное произведение предопределило то неповторимое своеобразие, которое отличает реализованные замыслы барселонского архитектора. Но тактика обращения с этими материалами оказалась не менее (если не более) важной. Примечательно: критики выделяли особенности творческого метода Гауди как «почвенничество» и «народность». Некоторые считали, что его творчество обусловлено бессознательной близостью к древнему космическому процессу борьбы между плазмой и кристаллом, между хаосом и структурой. Эти особенности неповторимо своеобразно, мощно и пронзительно дали знать о себе в тех частях собора Саграда Фамилия, которые художнику было дано довести до относительного завершения.

Считается, что современное искусство все дальше отходит от идеи творческой самобытности как стержня художественного творчества, оставляя ее в прошлом как рудимент романтического восприятия действительности. Однако данный «рудимент» пока не готов окончательно исчезнуть из анализа религиозно-художественного творчества: даже если сводить последнее лишь к поиску новых материалов, само «техно» при этом нельзя отделить от техники исполнения.

Итак, культурологу целесообразно выделять в качестве определяющего свойства творческого процесса подчинение материала «технике» — воле, мысли, чувству художника в ходе раскрытия фундаментальных загадок, волнующих сознание человека. Вместе с тем, не следует преувеличивать степень новизны прорыва, совершенного творческой личностью, абсолютизировать его кажущуюся неповторимость. «Кубизм хорошая вещь, — размышляла Н. Гончарова в 1912 году, — хотя и не совсем новая. Скифские «каменные бабы», русские крашенные деревянные куклы, продаваемые на ярмарках, выполнены в манере кубизма. Для скульптурных работ во Франции, сделанных в манере кубизма, исходной точкой в живописи послужили готические скульптурные изображения».

Полезно не забывать также, что протообразами новых художественных стилей и методов часто служили решения, выполненные в другое время и в иных культурно-художественных контекстах. Так, некоторые религиозные композиции Эль Греко, несущие предельное напряжение религиозной личности, прорывающейся к трансцендентному источнику, предвосхитили ключевые стилистические особенности рисунка и цветовой гаммы многих полотен европейских экспрессионистов начала XX столетия.

Некоторые художественные открытия совершались параллельно и, возможно, независимо друг от друга художниками, принадлежавшими к одной эпохе. Так, творческий подход П. Филонова можно обнаружить в работах художника Немо-Самуйло В. А. (1902–1965), — например,

в картине «Голова и домик» (1927), представленной в экспозиции Государственной Третьяковской галереи на Крымском валу. Вряд ли все случаи подобного рода можно считать заимствованиями, — прямыми либо косвенными. Очевидно, речь может идти о некоторой «художественной доминанте эпохи», в которой раскрывается нечто большее, чем полагаемая неподвижной архитектура человеческого сознания. Живая жизнь, духовный поиск имеют свойство искать и находить пересечения, часто неожиданные, иногда — весьма показательные. Не эта ли мысль сформулирована Б. Л. Пастернаком в его замечательной идее «скрещений», образно раскрытой не только в лирике, но и в романе «Доктор Живаго»?

В ряде случаев можно констатировать сознательное сопротивление, идущее со стороны творческой личности и направленное против искусственно насаждающейся художественной моды. Такое сопротивление нередко выражается не негативно, а конструктивно — в упорном воспроизводстве традиции, изгоняемой по различным идеологическим соображениям (в том числе, с применением административного ресурса). Примером может служить живописное наследие Н. М. Чернышева, — известного специалиста по русской фресковой живописи<sup>4</sup>. Следуя живописным традициям Нестерова и Борисова-Мусатова, он в мягкой тональности утверждал непреходящие ценности человеческого бытия, избегая каких бы то ни было идеологических штампов.

В свою очередь, П. И. Никонов осваивал уроки древнерусской живописи в своей графике и станковых композициях, посвященных экзистенциально значимым ценностям русского деревенского быта. Реквиемом бездумно загубленной красоте стала разработка им темы затопленного города Калязина, прочтенная сквозь призму креста колокольни городского собора, до сих пор возвышающегося над гладью рукотворного водохранилища. В отличие от множества работ, содержащих прямую православную символику (и вследствие этого воспринимающихся как идеологизированные манифесты), эти картины П. Никонова лишены нарочитой публицистичности, окрашены подлинной скорбью и не умирающей надеждой на преобразование человеческого духа.

Следующий крупный «сегмент» творческого процесса — то, что скрывается за таинственным и не очень внятным понятием «манера творческой работы». Достоверно о ней можно сказать, что она всегда очень индивидуальна. Однако такая индивидуальность иногда проявляется в рамках не отдельной личности, а целой школы, направления (художник — подмастерья, ученики; основоположник — последователи и т. д.).

Как это ни парадоксально, описывая манеру как индивидуальные проявления особенностей личного видения мира, трудно сформулировать что-либо, кроме весьма общих соображений. Конкретизировать их помогают, однако, автобиографические признания, проливающие свет одновременно и на психологию творчества, и на его ценностную базу. Так, японская художница М. Андо, работая с красками, добивается, по ее признанию, такого внутреннего состояния, когда выбор и нанесение определенного слоя краски «наполняет душу ощущением достигнутого». Именно тогда, полагает она, происходит совпадение ритмов природы и ритмов души, достигается гармония того и другого, — что и выражается в художественном произведении. Результатом этого «состояния гармонии» становятся созданные Андо

<sup>4</sup> Чернышев Н. М. Искусство древней фрески. М., 1954.

картины — крупные полотна, не имеющие, как правило, названий (что поощряет зрителей к самостоятельным поискам «разгадки» скрытого смысла увиденного). При этом мощные, поистине космические панорамы созданных ею композиций отдаленно ассоциируются с озерами в не тронутых цивилизацией уголках Земли, с клочкотанием лавы вулканов или буйством плазмы в термоядерных установках. Достигается ощущение подспудной, — неразгаданной, глубоко скрытой и грозной тайны мира. Это и позволяет говорить о религиозном содержании картин художницы — при характерном для синтоизма отсутствии конкретной соотнесенности с той или иной конфессией.

Из приведенного примера достаточно хорошо видно, что логико-аналитический подход к искусству ставит, как правило, под сомнение целостность образов искусства вообще и образов религиозного искусства в частности. Это было замечено еще В. Дильтеем и Г. Риккертом. Переживание содержания произведения и логическое изложение этого содержания находятся примерно в таком же соотношении, как роман И. А. Гончарова «Обломов» и дайджест этого романа. В результате велик риск превращения художественной ткани в поле с синтетическим покрытием, в мертвые цветы. Избежать подобной опасности, превращающей «идеологическую» интерпретаторскую функцию культурологии в единственную, данная дисциплина может, используя вводимые понятия, предпосылки и схемы с максимальной осторожностью и деликатностью. А в определенных случаях прибегая и к намеренной недоговоренности. Заведомая условность метатеоретической интерпретации произведений религиозного искусства просто обязана следовать великому принципу Гиппократов «Не навреди!» Но уже не физическому здоровью, а непосредственности и целостности мира эстетико-религиозного освоения произведений религиозного искусства. При этом нельзя освободиться от ограничений, налагаемых историческим контекстом создания произведения и периода его жизни в той или иной конкретной культуре. Так, Б. Шкловский вспоминал, что постановка в Японии пьесы по роману Л. Н. Толстого «Воскресение» сопровождалась примечательной ремаркой в программке спектакля: «„Любовь“ в этой драме — это то особое чувство, которое испытывает самурай Нехлюдов к падшей гейше Катюше». Без этого комментария японский зритель был бы просто шокирован, так как возвышенная любовь князя, т. е. «самурая», к простой крестьянке в рамках японской культуры — явление просто невозможное.

Вместе с тем, многие произведения искусства, как и образы религиозного сознания, наделены способностью преодолевать конкретные контексты, обретать общенациональное и всемирно-историческое значение, вызывать неподдельную радость, восторг и катарсис у людей, принадлежащих к поколениям, разделенным странами и континентами, веками и тысячелетиями. Было бы самонадеянностью пытаться перечислить эти произведения: любой список будет всегда неполным и одновременно спорным по конкретным позициям.

Отталкиваясь от психологии религиозно-художественного творчества, следует отметить, что культуролог, в силу названных выше методологических особенностей своей дисциплины, не может ограничиться исключительно анализом интеракций, связанных с бытованием художественного произведения в культуре. Необходимым условием искомой полноты культурологического синтеза является учет религиозноведческой классификации художественных феноменов, взаимодействующих с религиозной проблематикой. Эстетико-религиозные объекты можно разделить на следующие группы.

1. Сакральное искусство, т. е. то, что включено в обрядово-культурную систему той или иной конкретной религии и является источником религиозных переживаний верующих. Термин «сакральное искусство» достаточно широк по своему объему. Вместе с тем далеко не всегда можно однозначно установить его границы. Например, в какой мере скульптурные фризы Парфенона относятся к сакральному искусству Древней Греции? В то же время приходится иметь в виду, что стержнем сакрального искусства является особая установка: обеспечить образными средствами трепетное созерцание и восприятие объектов религиозного поклонения, переживание благоговения перед ними. Нетрудно заметить, что процессы десакрализации и секуляризации разрушают эту установку, превращая ее в социально-психологический феномен, который оказывается привлекательным лишь в среде людей, включенных в религиозную жизнь.

Следуя чисто формальным критериям можно ограничить область сакрального искусства теми произведениями, которые непосредственно представлены в ходе богослужения. Но легко заметить, что возможность восприятия их в качестве сакральных объектов существует лишь для людей, эмоционально включенных в данную конфессию. Либо для тех, кто относится к религиозным объектам с чувством глубокого суеверия (как к олицетворению непонятных, грозных и опасных сил).

Историческая динамика места и значения конкретной религии в обществе также создают трудности для однозначного проведения границ, включающих сакральное искусство (языческое искусство для византийского подданного V–VII вв. и далее).

2. За пределами сакрального искусства остается множество художественных произведений, не включенных в обрядово-культурную практику, но являющихся профессиональными по замыслу, направленности и исполнению. Например, фильм польского кинорежиссера К. Занусси «Из далекого края», посвященный биографии будущего папы Иоанна Павла II. Пока повествование этого художественного фильма касается детства и юности, обстоятельств принятия сана священника Каролом Войтылой, роль будущего папы играют актеры. Однако с возведением Кароля Войтылы в сан епископа, а затем архиепископа и кардинала, К. Занусси отказывается от актерского исполнения; события и ситуации жизни главного героя воспроизводят либо косвенная речь, либо кадры официальной кинохроники. Здесь соблюдается правило отношения к центральным персонам католической церкви и главным образам христианского вероучения как к сакральным явлениям. Действует внутренний запрет верующего католика, а в определенных случаях и санкции церковной иерархии. Данные роли нельзя исполнять, «играть». Для католика невозможно (или по крайней мере мучительно ответственно) играть роль Богоматери, Христа или Иоанна Крестителя. В этом самоограничении проявляется одна из особенностей выделенной группы произведений профессионального искусства.

Последние пятнадцать лет один за другим стали создаваться православные игровые фильмы. Появился и фильм о детских и юношеских годах Патриарха Русской Православной Церкви Алексия II. В нем представлено его детство в Эстонии до прихода советских войск в 1939 году, период насильственного утверждения советской власти в 1939–1941 гг., немецкая оккупация 1941–1944 гг. и возвращение советской власти в Эстонию. На этом фоне образно-психологическими средствами прорисовывается созревание решения будущего

Патриарха посвятить свою жизнь служению Церкви и обоснованность этого решения. Хотя некоторые сцены кажутся наивными (с учетом уровня художественных возможностей мировой кинематографии), в целом этот фильм свидетельствует о несомненном интересе к одному из массовых искусств современности. Картина нередко демонстрируется в православных приходах.

3. Внеконфессиональное религиозное искусство также содержит серьезную и довольно разнообразную мировоззренческую проблематику, отражает многие существенные особенности духовного состояния творцов художественных ценностей и их аудитории. Так, в середине 1990-ых гг. в Концертном зале им. П. И. Чайковского в Москве состоялась премьера оратории российского композитора О. Янченко «Апокалипсис». В ее основе лежал полный текст «Откровения» Иоанна Богослова, исполненный известным актером В. Лановым, оперными солистами, хором и сопровождаемый симфоническим оркестром. Любопытно, что одним из слушателей в зале был ныне покойный митрополит Питирим (достаточно компетентный музыкант и многолетний руководитель издательства Московской Патриархии). Когда по окончании премьеры раздались горячие аплодисменты слушателей (они пришли на светский концерт), владыка старательно прятал свои руки в рукава рясы. Для него, как и для любого осознанно верующего христианина, аплодировать исполнению слова последней из книг Библии было равносильно кощунству.

Всемирно известна «Военная месса» Б. Бриттена. В Московской консерватории одно из исполнений этого произведения состоялось с участием М. Ростроповича и произвело на слушателей неизгладимое впечатление. Ведь эта «Месса» — проникновенный отклик композитора и музыкантов на Вторую мировую войну, нетленный духовный памятник тем жертвам, которые понесла в ней Великобритания и другие страны антигитлеровской коалиции (она была написана в 1948 г.). Воплощенная в ней неизбывная скорбь по-своему религиозна: надежда на бессмертие душ павших — единственное утешение их родным, потомкам, оставшимся в живых друзьям и современникам.

Особое место в мире внеконфессионального религиозного искусства занимает народное творчество, основанное на религиозных темах и мотивах. В нем нередко представлены глубокие традиции этнорелигиозного сознания, воплощенные в своеобразных и часто неожиданных формах (например, у известной народной художницы Кати Медведевой и др.)

4. Многочисленна группа произведений искусства, в которых религиозная тематика используется художниками исключительно или преимущественно в поисках самовыражения — личного или группового. Присутствуют и разнообразные формально-технические эксперименты, обращенные к архетипическим образованиям массового сознания. Примером может служить серия Н. Гончаровой «Евангелисты», появившаяся в 1916 году (четыре картины). Тогда же эта серия получила известность в кругах русских авангардистов, вызвав протесты тогдашних православных традиционалистов. Не удивительно, что картины были сняты с выставки полицией.

В 1906 году в Москве на выставке коллекции супругов Н. А. Дудакова и И. М. Кошуру была представлена картина «Распятие» А. Лентулова, наглядно и с конкретными деталями демонстрирующая разложение плоти. Раскрывая существенные особенности духовного состояния художника в определенное время жизни, ее содержание противоречит основным догматам

христианства. Идея картины неприемлема для последователей этой религии (и, возможно, для мусульман). Вместе с тем, она наглядно проиллюстрировала ту эстетическую концепцию, согласно которой «художественным» является достоверное. Во французской культуре эту идею воплотил в свое время, как известно, Ш. Бодлер в стихотворении «Падалъ», а в российской живописи 1910-х гг. — К. Фешин в картине «Бойня». Разумеется, ни одно из названных произведений нельзя свести к одной идее, в том числе и той, которая выступает в конкретном толковании как центральная. Однако полный отказ от контекстной трактовки также видится неуместным снижением планки теоретичности для исследователя-культуролога.

5. Заметное ослабление авторитета церковной иерархии в католицизме (и менее выраженное — в православии), противоречивость и незавершенность секуляризационных процессов способствовали расширению влияния так называемого «евангельского христианства», для которого несущественны межконфессиональные различия внутри этой религии. Художественные искания его сторонников расширяют круг феноменов христианского искусства.

Нередко к тому же результату ведет художественное творчество многих ортодоксальных сторонников той или иной христианской конфессии, чувствующих себя в поэтическом и драматургическом творчестве более свободными от необходимости простого воспроизводства христианской догматики (стихи и пьесы папы Иоанна Павла II).

В мировой литературе и связанном с не изобразительно искусстве протекают в настоящее время процессы философско-эстетического осмысления исторического опыта христианства с использованием «призм» язычества, иудаизма, буддизма, ислама, разнообразных экуменических проектов «религий будущего», включая их теософские и антропософские варианты. Наряду с неизбежной критикой христианства и размыванием — до известной степени — его догматико-теологических принципов, происходит выявление новых эстетико-нравственных аспектов этой религии путем оригинальных интерпретаций и фиксации внимания на отдельных элементах ее учения. В этом — одна из причин возрождения интереса к созданию философско-религиозных романов, в которых проявили себя за прошедшее столетие авторы Старого и Нового Света.

Искусство было и остается той сферой деятельности, в которой настойчиво утверждает приоритет свободы духа. Его произведения воспринимаются как расширение пределов художественной и общечеловеческой свободы в творчески содержательном направлении. Пример события такой личностно-значимой «встречи», оказавшей влияние на судьбу героя, описан Г. И. Успенским в рассказе «Выпрямила!», где речь идет о духовном преобразении «маленького человека» от созерцания скульптурного образа Венеры Милосской.

При утверждении принципа варибельности возможностей самовыражения личности проблемой остается соотношение необходимого, допустимого и принципиально невозможного для искусства в разработке тем, связанных с религиозными образами. Скандалы вокруг некоторых произведений (фильм «Код да Винчи», «Сатанинские стихи» С. Рушди, карикатурные изображения пророка Мухаммеда в датских газетах).

Однако свобода духа была и остается тем неизменным состоянием, при котором человечество достигает инновационных результатов не только в сфере искусства, но и в культуре в целом. Кроме свободы творчества у человечества просто нет иного перспективного пути в этом направлении. Ведь традиция и иные формы регулирования культуры (в том числе

и государственно-политической) лишь отбирают из «творческих заготовок» некоторые результаты, выживая и воспроизводясь во взаимодействии с ними и часто исключительно благодаря им. Отсутствие новаций останавливает и обесмысливает любые способы регулирования, превращая их в заведомо шаблонные и тупые. Поэтому взаимодействие традиций и новаций в истории религиозного искусства, развертывающееся довольно неоднозначно и противоречиво, представляет несомненный интерес для культурологии, религиоведения и искусствознания.

В Европе и в Соединенных Штатах Америки, равно как и в странах, находящихся под нарастающим влиянием американской и европейской культуры, это взаимодействие протекает достаточно сложно. Так, для общин христианизирующегося местного населения Южной Кореи, переживающей бурные процессы индустриализации и модернизации, характерно освоение стилистических решений католической и протестантской архитектуры Запада. Сходный феномен имеет место в духовной жизни современных христиан Японии и ряда стран Юго-Восточной Азии.

Современные церкви, утратив прежние способы влияния на художника (монастырские художественные школы, использование чувства религиозного долга и авторитета Церкви как высшей инстанции на земле, престижность заказа, часто при этом носившего не только сугубо церковный, но одновременно и государственный характер и т. д.) ставят перед искусством достаточно своеобразные задачи, поощряя к соревновательности определенную часть художников и обеспечивая известность решениям, удачным с церковной точки зрения. Общая тенденция в современных взаимоотношениях церкви и искусства — оптимизация психологического воздействия на верующих (часто за счет отступлений от канонических традиций), поощрение новых художественных форм и их неожиданных сочетаний, если последние позволяют выразить серьезную экзистенциальную и нравственную проблематику. В качестве примера можно назвать танцы, исполняемые в ходе богослужения в некоторых католических и протестантских приходах; исполнение в протестантских храмах богослужебной музыки с помощью колокольчиков и т. д.

Католические и протестантские церкви поощряют воскресные музыкальные концерты в храмах, в том числе и первое исполнение музыкальных произведений, выступления начинающих музыкантов и музыкальных групп, солидарных идеями христианства и т. д. В обществах с преимущественно традиционалистской ориентацией новации также имеют место. Они затрагивают взаимоотношения искусства и религии. Таковы трансляция богослужебных церемоний по радио и телевидению, использование современных материалов и конструкций при строительстве храмовых зданий, распространение аудио и видео кассет и дисков с записями религиозных песнопений и церемоний и т. д. в христианстве и исламе.

Периодически некоторые государства Ближнего Востока, Африки, Юго-Восточной Азии и Латинской Америки реализуют амбициозные инновационные проекты культовых сооружений. Вместе тем, новаторские образно-художественные решения в этих обществах получают распространение преимущественно в протестантских и католических общинах, — в соответствии с эстетическими запросами и идеалами христианских миссий, как следование европейской и американской моде современных архитектурных и интерьерных церковных решений.

Рекомендации Второго Ватиканского собора, постановления епископальных комиссий по вопросам культовой практики призывают сочетать общехристианские основы культа с местными и национальными религиозными традициями. Аналогичные позиции характерны для представительных совещаний протестантских церквей и организаций.

В свою очередь местные священники учитывают особенности эстетических запросов населения, что способствует популяризации разнообразных форм церковно-художественного синкретизма, широкому использованию региональных и местных художественных традиций (католическое искусство Пуэрто-Рико, Латинской Америки и Африки).

Периодическое оживление религиозных настроений в зонах устойчиво развивающихся секуляризационных процессов способствует сотрудничеству с церковью значительных художественных сил. Это наблюдается и в современной России. Появляются новые смысловые поля и значения — как для устоявшихся образов христианского искусства, так и для художественных претензий на их более глубокое и актуальное прочтение.

*V. S. Glagolev*

### **Culturological aspects of artistic and aesthetic problems in modern religiology**

In the report are considered several social-cultural functions of design. It allows to specify the limits of design-activity and to present all the problems which are solved with the help of design in the contemporary culture more completely. The general social-cultural function of design is considered as aesthetical harmonization of the world of objects in conditions of the large-scale industry.



## **КУЛЬТУРА КОНФЛИКТА В КОНФЛИКТОЛОГИЧЕСКОМ СЦЕНАРИИ**

### **1. Значение культурологических факторов в конфликтологических исследованиях**

Одной из важнейших задач современного обществознания является прогнозирование общественных процессов и разработка сценариев общественно-политического развития. Практические работники ждут от научного сообщества не привычных, но бесполезных «рекомендаций и предложений», а научно обоснованных прогнозов и сценариев как глобального, так и регионального масштаба. В современном обществоведении эта задача реализуется, как правило, в рамках социологии и особенно политологии, при этом культурные и культурно-антропологические основания и факторы общественных процессов чаще всего находятся на периферии научного и прогностического анализа.

В середине первого десятилетия XXI века в мировом обществоведении отчетливо прослеживаются два подхода к анализу новейших социально-политических процессов. Первый из них — политологический, обретший особую популярность к середине 1990-х гг. Согласно этому подходу ключевые процессы объясняются через интересы политических структур. Культурные и культурантропологические факторы играют подчиненную роль, выполняют функцию культурного фона, на котором разворачиваются события, действительным двигателем которых является интерес, чаще всего материальный. «Многие считают культурологию своего рода «запасным аэродромом», где совершают посадку ленивые социологи, не способные создать подлинно научные теории. Действительно, в попытках объяснить те или иные экономические и политические результаты воздействием культурных факторов следует проявлять осторожность», — отмечает Ф. Фукуяма в своей быстро ставшей популярной, как и предшествующие работы, статье «Кальвинистский манифест», опубликованной в газете «Нью-Йорк Таймс» 14 марта 2005 г.<sup>1</sup>

Второе направление, набирающее силу к середине первого десятилетия XXI века, наоборот, подчеркивает значимость культурно-антропологических факторов и оснований современного социально-политического процесса. Его сторонники настаивают на том, что культуре должна отводиться роль, по крайней мере, не менее значимая, чем социально-политическим факторам. По сути, это возрождение мировых научных традиций 1970-х — 1980-х гг., когда анализ актуальных социально-политологических процессов предполагал обращение к различным культурно-антропологическим (в широком смысле, в противовес, в соответствии с тогдашней научной парадигмой, «упрощенным марксистским схемам») методологиям и объяснительным моделям. Многие из них оказались незаслуженно забытыми в прагматичные 1990-е гг. Это касается, например, социобиологии, исключительно популярной в зарубежном, особенно англоязычном обществоведении 1970–1980-х гг., но почти полностью исключенной из научного арсенала обществоведения с начала 1990-х гг.

<sup>1</sup> <http://www.archipelag.ru/authors/fukuyama/?library=1596>

Научная дихотомия «социология-политология/культурология» в полной мере прослеживается и в рамках такой относительно молодой научной отрасли, как конфликтология. Последняя вступила на научную арену в середине XX века как практико-ориентированная дисциплина, ее принципы формировались, прежде всего, на основе изучения трудовых конфликтов и конфликтов в организациях, в которых люди действуют на основе интересов. Расширение объекта исследования новой отрасли обществоведческого знания и включение в него других типов конфликтов, особенно этнических, потребовало уточнения некоторых фундаментальных установок конфликтологии, но ориентация на потребности и интересы, в первую очередь витальные, как основные мотивы участия в конфликтах, сохранилась. И хотя во многих исследованиях влияние культурных разломов в различных регионах планеты все же рассматривалось как конфликтогенный фактор, ему отводилась явно второстепенная роль. «Существование различных групп, действительно, проблематично и хрупко, — отмечает Р. Тоскано, — но в основании насильственного межгруппового конфликта (не просто напряженности, не просто различий и не просто противоречий) мы практически неизбежно видим сознательные, систематические и интеллектуально нечестные действия политических лидеров, направленные на убеждение группы: а) в ее исключительности и совершенстве; б) в негативной, достойной презрения природе соперничающей группы, при этом убеждение должно стереотипизироваться в абстрактных терминах, чтобы не допустить индивидуальных различий или исключений; в) в объективном характере определенных групповых интересов, определяемых как «неизбежные цели»; г) в абсолютности соперничества по типу «игры с нулевой суммой». Согласно такой террористической установке все проблемы (употребление названия или флага, нескольких квадратных миль территории, берега реки или вершины горы) могут быть представлены как «жизненно важные» для самого существования группы»<sup>2</sup>.

Такой подход в конфликтологии можно обозначить как «реалистический», сильной стороной которого, по мнению самих ее представителей, является то, что это направление убедительно объясняет всплеск этнической конфликтности в 90-е гг. XX века такими факторами, как распространение идеологии либерализма и особенно экономического либерализма, ослабление роли государственности, создание идеальных условий для этнического антрепренерства. Подобные объяснения были вполне валидными до тех пор, пока эти конфликты имели локальный или региональный характер. Сторонники многочисленных вариантов «реалистической» школы в конфликтологии склонны достаточно прагматично оценивать действия людей в конфликтах: люди преследуют в них конкретные, чаще всего материальные интересы. Конфликты — это борьба за материальные блага в виде ресурсов, особенно если эти ресурсы ограничены, или за общественный статус, который позволяет иметь доступ к этим ресурсам.

Альтернативные «реалистической» концепции конфликтов подходы не отрицают того, что в основе многих конфликтов лежат интересы, но исходят из того, что интересы являются не единственным мотивом конфликтного поведения людей. Такой подход к проблеме социальных расколов можно обозначить как социокультурный, согласно которому культурные факторы и идентичности рассматриваются как не менее важные, чем политические. Этот подход,

<sup>2</sup> *Toscano, R.* The face of the other ethics and intergroup conflict // *The Handbook of Interethnic Coexistence / Ed. by E. Weiner.* N. Y., 1998. P. 68.

представленный в 70-е — 80-е гг. прошлого столетия многообразием школ и направлений, оказался на периферии обществоведческой методологии в 1990-е годы. Однако события начала и середины первого десятилетия XXI века актуализировали те объяснительные модели социальной конфликтности, в которых культуре отводится значимая роль. В научный оборот конфликтологии прочно вошел концепт конфликта ценностей, нередко оспариваемый сторонниками «реалистического» видения конфликтов. Сформировалась теоретическая дихотомия «конфликт интересов — конфликт ценностей».

Вопрос о мотивах и стимулах участия людей в конфликтах остается одним из наиболее дискуссионных вопросов современной конфликтологии, и это не случайно: ответ на него — ключевой момент конфликтологического анализа и построения конфликтологических сценариев. Адекватное выявление механизмов инициации конфликта и вовлечения в него новых участников — путь к прогнозированию и раннему предупреждению конфликтов, предотвращению их эскалации. Иногда в диаду «конфликт интересов — конфликт ценностей» вводятся новые элементы, например, потребности как мотивы участия людей в конфликтах даже более фундаментальные, по мнению некоторых авторов (концепция Дж. Бертона), более «антропологичные», чем интересы. С другой стороны, как «надстройка» над конфликтом ценностей, как нечто еще более всеобъемлющее, чем ценности, в 1990-е гг. в научный оборот в конфликтологической литературе вошло понятие «конфликт идентичностей». В концепции Дж. Бертона эти два основания конфликта — потребности и идентичности — оказались объединенными в одно: Бертон рассматривает идентичность в качестве базовой потребности человека<sup>3</sup>.

## 2. Конфликт идентичностей

Концепт конфликта идентичностей (*identity conflicts* или *identity based conflicts*) вошел в научный оборот еще в середине 1990-х гг., но не получил пока должного научного признания, прежде всего в силу господства политологических объяснительных моделей в обществоведении 1990-х гг. Одной из причин, склоняющих многих исследователей рассматривать конфликты прежде всего как конфликты интересов, является потребность в рациональном объяснении поведения людей. Конфликт идентичностей не всегда укладывается в простые схемы. Как отмечает Дж. Ротман, «одним из атрибутов конфликта идентичностей является его «неуловимость». Другими словами, такой конфликт глубоко субъективен; соперники, оказавшиеся в конфликте идентичностей, иногда сами с большим трудом могут объяснить природу своего соперничества. Когда конфликтующие стороны описывают свои спорные проблемы в категориях истории, событий или значимости, внешнему наблюдателю может показаться, что он слышит совершенно различные рассказы. И так оно и есть на самом деле. Субъективный опыт соперников формируется специфической культурной реальностью и историческим контекстом. Более того, восприятие соперниками друг друга совершенно различно. То, что одной стороне представляется как борьба за свободу, другой — как терроризм»<sup>4</sup>.

Концепт конфликта идентичностей является ключевым для объяснения феномена «конфликта цивилизаций», к которому в середине 2000-х гг. все чаще обращаются и политики, и

<sup>3</sup> Burton, J. Conflict Resolution: Its Language and Processes. Lanham, Md, & London, 1996.

<sup>4</sup> Rothman, J. Resolving Identity-Based Conflicts. San Francisco, 1997. P. 35.

аналитики, и философы. Тема «конфликта цивилизаций», занимавшая умы многих мыслителей эпохи краха социализма после публикации знаменитой статьи С. Хантингтона в начале 1990-х гг., заметно утратила популярность уже во второй половине десятилетия, уступив место более «прагматичному» анализу мировых и региональных процессов. Однако первое десятилетие XXI века обнаружило как новые черты глобального развития, так и вывело на поверхность глубинные социокультурные напряжения, находившиеся в латентном состоянии в течение 1990-х годов. Ранее скрытые напряжения приобрели разнообразные и зачастую столь острые формы манифестного проявления в различных частях планеты, что исследователи заговорили уже не просто о конфликте, но о войне цивилизаций. Глобальная общественно-политическая ситуация первой половины 2000-х гг. породила сопутствующий всплеск интеллектуальной активности, концепт «конфликта цивилизаций», до недавнего времени рассматривавшийся большинством обществоведов как недопустимая для строгого научного анализа метафора, вернулся в обществоведческий дискурс.

По нашему мнению, конфликт цивилизаций — это все же не строгая научная категория, а научная метафора, но имеющая полное право на существование в современном обществоведческом лексиконе. Именно кризисное состояние идентичностей во многих регионах интенсивного этнокультурного контакта (Балканы, Кавказ, Ближний Восток, если говорить об ареалах, находящихся в культурно-цивилизационном пространстве западного мира) порождает участников этих контактов рассматривать межцивилизационное взаимодействие через призму дилеммы безопасности, т.е. воспринимать статусные позиции группы, находящейся в состоянии потенциального или актуального конфликта со своей собственной, как угрозу статусу собственной группы.

Конфликт идентичностей, являясь сложносоставным по своей природе, отражает транзитивное состояние не только кризисных регионов, таких как, например, Кавказа и Балкан, или стран, переживающих состояние транзита — России и «новой Европы», но и всего человечества. Если в 1990-е годы через кризис идентичностей прошел весь посткоммунистический мир, то в 2000-е годы этот кризис расширился до масштабов человечества, по крайней мере, его западной ойкумены (включающей христианский, иудейский и мусульманские миры). Неоднократно отмеченная в XX и XXI вв. европейскими философами исчерпанность потенциала развития западной цивилизации (именно цивилизации как социокультурного феномена, а не экономики) имеет множественные формы проявления: спад рождаемости, отрицательные величины демографических процессов, обширная миграция на территорию развитых стран Запада инокультурного населения, меняющего цивилизационный облик западного мира, расползающийся терроризм, неудачи в модернизационных проектах в исламском мире — только некоторые наиболее выраженные проявления этой исчерпанности. Все это вселяет тревогу в общественное сознание Запада, уверенного в единственности собственного пути развития.

Конфликт идентичностей, являясь по своей природе смещенным конфликтом, эволюционирует в сторону затяжных противостояний без определенного предмета и объекта и, как следствие, с трудом поддается разрешению. Дж. Ротман подчеркивает: «Мы должны различать конфликты идентичностей от конфликтов, основанных прежде всего на интересах, потому что переговорные подходы к улаживанию споров, основанных на интересах, могут привести только к обострению конфликтов идентичностей. Традиционные подходы к

переговорам и управлению конфликтами сосредотачиваются почти исключительно на интересах по поводу весьма ощутимых, практических ресурсов, из-за которых и идет соперничество. Западная переговорная культура развилась на убеждении, что закон является той основой, на которой решаются конфликты, основанные на интересах... Однако в случаях конфликтов идентичностей как правовые механизмы, так и традиционные переговорные подходы могут просто подлить масла в огонь»<sup>5</sup>.

В силу смещенного характера манифестация такого конфликта может выглядеть спонтанной, недостаточно мотивированной, лишенной смысла. «Вследствие чрезмерной субъективной и эмоциональной составляющей в этнической, национальной, культурной или религиозной идентичности, конфликты между разными национальностями характеризуются заметной долей иррациональности, обнаруживаемой в большом потенциале агрессивности, зверства, ненависти и враждебности, далеко выходящих за рамки рациональных интересов, — отмечает У. Шлихтинг. — Характеристикой конфликтного процесса является высокий потенциал эскалации и быстрая эскалация как типичные черты его динамики, и опять, в первую очередь, благодаря его иррациональности»<sup>6</sup>.

### 3. Культура конфликта

Для конфликтологических сценариев различие конфликта интересов, конфликта ценностей и конфликта идентичностей представляется принципиально важным. Мотивы участия человека и социальных групп в конфликте будут во многом влиять на перспективы исхода конфликта; ради удовлетворения своих материальных интересов обычный человек вряд ли станет сознательно рисковать здоровьем и жизнью. Однако имеется немало случаев, когда участие людей в конфликтах имеет характер жертвенности, а не неизбежного риска, иногда готовность нести жертвы ради возвышенных идеалов четко осознается или обозначается участниками конфликтов в актах коммуникации.

Разумеется, в конкретном социальном конфликте всегда присутствуют и интересы, и ценности, и идентичности как мотивы деятельности, но их соотношение различно, что и дает возможность идентифицировать тот или иной конфликт как конфликт интересов, ценностей или идентичностей. Более того, это соотношение может быть различным как в структурном плане (конфликтующие группы неоднородны, состоят из различных подгрупп, и для одних слоев группы в качестве основного стимула участия в конфликте могут выступать интересы, для других — ценности), а также во временном аспекте: конфликт, начавшись как конфликт интересов, может, по мере расширения конфликтующих сторон, перерасти в конфликт ценностей или идентичностей. Различение конфликтов интересов и конфликтов ценностей/идентичностей принципиально важно для прогнозирования и конструирования исхода социального конфликта. Сторонниками концепции конфликта интересов разработаны многочисленные методики разрешения конфликтов на основе согласования интересов. Особенно

<sup>5</sup> Rothman, J. Op. cit. — P. 9.

<sup>6</sup> Schlichting, U. Conflict Between Different Nationalities: Chances for and Limits to their Settlement // Ethnic Conflict and Civil Society: Proposals for a New Era in Eastern Europe / Ed. by A. Klinke, O. Renn. Aldershot, UK, etc., 1997. P. 43.

успешными эти методики оказались в сфере разрешения трудовых конфликтов. Именно такие подходы реализованы в большинстве пособий по разрешению конфликтов, опубликованных на русском языке в 1990-е гг. Вместе с тем, использование этих механизмов оказалось малопродуктивным при разрешении конфликтов, имеющих ценностный или идентификационный характер, в том числе этнических конфликтов.

Непредвзятые сторонники «реалистического подхода» в конфликтологии нередко оказываются перед вопросом: почему сходные по типу конфликты протекают с разной динамикой в различных странах, почему апробированные в одной части земного шара методы урегулирования конфликтов терпят очевидные неудачи в другой. Ответ на этот вопрос предполагает обращение к культуре как одному из важнейших оснований конфликтологического анализа и прогнозирования. В этой связи уместно вновь обратиться к Ф. Фукуяме: «Культура — лишь один из многих факторов, определяющих успех того или иного общества. Об этом необходимо помнить, сталкиваясь с утверждениями, будто терроризм, отсутствие демократии и другие явления, присущие Ближнему Востоку, связаны с исламом. В то же время, нельзя и отрицать значение религиозных и культурных факторов при анализе вопроса о том, почему в одних обществах институты функционируют эффективнее, чем в других»<sup>7</sup>.

Среди важнейших элементов культурной среды, влияющих на динамику и эволюцию социальных конфликтов, необходимо выделить комплекс социокультурных явлений — идеологических концепций, стереотипов массового сознания, образов художественной культуры, — в которых фиксируются отношение к конфликтам в данной культуре, нормы поведения людей в конфликтах, пределы допустимых компромиссов. «Культуры, — отмечает классик конфликтологии Л. Крисберг, — предоставляют нормы и ценности относительно того, что такое конфликты и как вести себя в них. Культуры весьма различны по степени приемлемости открытой конфронтации и правил ее выражения и действий в ней. Среди народов, или среди сегментов одного и того же общества манифестация или даже признание определенных типов конфликтов может быть неприемлемым. Например, во многих культурах социализация женщины происходит таким образом, что считается принятым подчинять их интересы интересам мужей, а потому многие проблемы не воспринимаются как конфликтные»<sup>8</sup>.

Обращение к культуре конфликта как инструменту анализа социальной конфликтности в обществе дает наибольший результат, во-первых, при анализе и прогнозировании динамики конфликта, во вторых, при анализе перспектив выхода из конфликта, особенно при подготовке и организации переговорного процесса. Во многом, хотя, разумеется, не во всем, различия в динамике, механизмах эскалации/деэскалации, формировании исхода объясняются существенными различиями в **культурах конфликта, присущих разным обществам**. Культура конфликта является одним из важнейших компонентов социальной картины мира и одновременно одним из ведущих компонентов среды конфликта. Л. Крисберг относит эти культурные пласты к базе социального конфликта<sup>9</sup>. Однако в целом в исследованиях

<sup>7</sup> <http://www.archipelag.ru/authors/fukuyama/?library=1596>

<sup>8</sup> Kriesberg L. *Constructive Conflicts: From Escalation to Resolution*. Lanham, Boulder, N.Y., Oxford, 1998. P. 39.

<sup>9</sup> *Op. cit.* P. 30–39.

этнических конфликтов на эту составляющую среды протекания конфликта внимание обращается редко даже в теоретических работах, не говоря о том, что практикующие конфликтологи обычно работают в рамках собственной культуры конфликта. Апелляция к культуре конфликта как инструменту анализа этнических конфликтов — нечастое явление даже в многочисленных этноконфликтологических исследованиях, выполненных по типу *case studies*, хотя в зарубежных библиотечных каталогах работы, посвященные анализу этнических конфликтов, чаще всего проходят под рубрикой *culture conflicts*.

Обращаясь к культурной составляющей конфликтного процесса, аналитики чаще всего акцентируют внимание на провалы в коммуникации между конфликтующими сторонами, обычно обнаруживающиеся в ходе переговорного процесса; кросс-культурному анализу переговорного процесса действительно посвящено немало серьезных исследований. Однако это лишь верхняя часть айсберга, глубинные же основы которого остаются за пределами внимания историко-политологических методологий современной этноконфликтологии, а также многочисленных конфликтологических тренингов, популярных во всем мире.

В качестве удачного примера учета культурных особенностей в организации переговорного процесса приведем социокультурные модели переговорного процесса В. Эммингауза, П. Киммеля и Е. Стюарта<sup>10</sup>:

	Немецкий подход	Японский подход	Американский подход
<b>Основной смысл</b>	Подтвердить абстрактные истины	Утвердить и укрепить отношения	Решить текущие проблемы
<b>Цель</b>	Диалог	Консенсус	Компромисс
<b>Перед встречей</b>	Логическое исследование предыстории проблемы	Создание условий для положительного решения проблемы	Мозговой штурм, поиск альтернатив
<b>Во время встречи</b>	Спор об идеях и позициях	Демонстрация церемониального консенсуса	Оценка через призму ожидаемых результатов
<b>После встречи</b>	Подтверждение авторитета	Быстрое воплощение позиций	Убеждение принимающих решение
<b>Ценящаяся информация</b>	Корректные концепции и теории	Правила и прецеденты	Эмпирические данные
<b>Стиль беседы</b>	Серьезный, критический, прямой и конкретный	Формальный, уклончивый, непрямой, скрытный	Неформальный, откровенный и открытый
<b>Ценящиеся черты</b>	Знание и риторика	Обходительность и общительность	Компетентность и креативность
<b>Формы закрытия</b>	Документ юридического значения	Устное соглашение, которое можно изменить	Устное или письменное окончательное соглашение
<b>Конфликтная терпимость</b>	Высокая	Низкая	Средняя

<sup>10</sup> *Emminghaus W. B., Kimmel P. R., Stewart E. C. Primal Violence: Illuminating Culture's Dark Side // The Handbook of Interethnic Coexistence.*

Среди зарубежных исследований, в которых культуре конфликта отводится важное место при разработке конфликтологических сценариев, можно также выделить исследования американского конфликтолога К. Авруха, в частности, его работу «Культура и разрешение конфликта». Главный тезис К. Авруха заключается в том, что межкультурный анализ и разрешение конфликта является нередуцируемой частью решения проблем<sup>11</sup>. При этом К. Аврух, в свою очередь, не редуцирует конфликты к культурному аспекту и подчеркивает необходимость и неизбежность учета соотношения потребностей и интересов в конфликте. К. Аврух призывает к всестороннему анализу конфликтов, к диалектическому (по его собственной, и столь непривычной для современной русскоязычной обществоведческой литературы терминологии) пониманию этого феномена: «Даже власть... в ее социополитической манифестации как сила или принуждение, конституируется через культуру. Даже интересы подвержены интерпретации. Это не означает, что добрая воля в сочетании с чем-то теплым и удобным, именуемым «культурное взаимопонимание» достаточно, или что конфликт просто-напросто является результатом провалов в коммуникации, скажем между образованными и не очень образованными переговорщиками. Интересы, конечно же, значимы. Даже после взаимного признания у израильтян и палестинских арабов еще на долгое время останутся споры относительно прав пользования водными ресурсами, так как некоторых ресурсов (как, например, вода на Ближнем Востоке, всегда не будет хватать. Однако материалистическое или реалистическое одностороннее увлечение ресурсами (как и властью) также недостаточно. В глубоко укоренившихся конфликтах (чаще всего это расовые, этнические или национальные конфликты), стороны никогда и не доберутся до точки интересов, по которым могут вестись переговоры, до тех пор, пока не получат должного признания проблемы восприятия и эмоций — проблемы интерпретации. А здесь мы находимся в сфере аффектов, языка, метафор — в сфере культуры. По существу, интересы и интерпретации очень редко бывают взаимоисключающими. Они не находятся в состоянии взаимоисключения, скорее это диалектическое отношение. Они взаимопроникают друг в друга, и тем более глубоко, когда речь идет о глубоко укоренившихся конфликтах<sup>12</sup>.

Л. Крисберг, в свою очередь, считает, что культурная среда конфликта формируется вокруг двух оснований — индивидуализма и коллективизма. Западная конфликтологическая ориентация предполагает, что в конфликте участвуют самостоятельные акторы, вовлеченные в случайное взаимодействие. К урегулированию таких конфликтов можно и целесообразно подходить с юридических позиций, в которой одна из сторон бывает правой, а другая — неправой. В незападных культурах конфликт рассматривается как нарушение норм и правил общения, и в этих культурах поиск выхода из конфликта предполагает восстановление нормальных отношений между конфликтующими сторонами внутри сообщества или между сообществами<sup>13</sup>.

Не менее важным представляется и то, какой стратегии поведения в конфликте отдается предпочтение в той или иной культуре — избеганию, уступанию, компромиссу, победе над

<sup>11</sup> *Avruch, K. Culture and Conflict Resolution. Washington, DC, 1998. P. 98.*

<sup>12</sup> *Op.cit. P. 100–101.*

<sup>13</sup> *Kriesberg L. Constructive Conflicts: From Escalation to Resolution. P. 273.*



противником. М. Росс считает, что культурная среда конфликта глубоко коренится в раннем историческом опыте народа, в то время как социокультурная структура общества определяет конкретные цели и объекты конфликтного поведения. Именно ранний исторический опыт, по мнению исследователя, помогает объяснить, почему некоторые общества более конфликтны, чем другие<sup>14</sup>. Психокультурные диспозиции, коренящиеся в раннем культурном опыте народа, формируют общий уровень конфликтности в обществе, в то время как цели конфликта локализуются в существующей в данный момент времени внутри общественной системы, либо вне ее, либо то и другое. М. Росс утверждает, что как бы ни были важны для развития конфликтности социологические моменты и разница в интересах, решающими в определении того, как эти интересы определяются и как они защищаются, являются психокультурные факторы<sup>15</sup>.

Социобиологи увязывают выбор стратегии конфликтного поведения с традициями ранней социализации ребенка, свойственным разным культурам. Утверждается, например, что более жесткая социализация ребенка определяет более конфликтный потенциал общества. Л. Крисберг считает, что имеется достаточно теоретических и эмпирических доводов в пользу таких воззрений. Жесткая социализация включает как физические наказания, так и эмоциональную депривацию. Связь между таким ранним опытом и последующей склонностью человека к агрессии могут быть объяснены теорией обучаемости, включающей всеобъемлющую имитацию и воспроизводство моделей поведения. Нельзя также, по мнению Л. Крисберга, окончательно отбрасывать популярную в 1970–1980-е гг. теорию фрустрации-агрессивности<sup>16</sup>.

#### 4. Культура конфликта, кризис идентичности и российская специфика

Проблемы культуры конфликта являются исключительно важными для конфликтологических сценариев развития России и ее отдельных регионов. Российское общество является одной из наиболее конфликтных культур в европейском мире. Установки на бескомпромиссную борьбу, на безусловную победу над соперником как единственный достойный способ завершения конфликтов, презрительное отношение к торгу как варианту переговорного процесса в конфликтах, отсутствие четких правовых ориентаций в менталитете русского и других народов России — эти характерные признаки культуры конфликта российского общества делают проблематичным использование многих наработок западной конфликтологии, особенно в конфликтах, имеющих ценностный и идентификационный характер.

Советский период российской истории с пропагандой революционного насилия и «революционной романтики» внес дополнительный вклад в повышение конфликтного потенциала общества. Достаточно вспомнить, что в нашей стране фактически отсутствовало и отсутствует понимание патриотического воспитания в каком-либо ином варианте, кроме военно-патриотического. Конфронтационные образы оказались доминирующими в социальной картине мира как советского, так и постсоветского периода, а развернувшаяся в

<sup>14</sup> Ross M. N. *The Culture of Conflict*. New Haven & London, 1993. P. 2.

<sup>15</sup> *Op. cit.* P. 9–10.

<sup>16</sup> Kriesberg L. *Op. cit.* P. 36.

1990-е гг. пропаганда насилия в средствах массовой информации, прежде всего, на телевидении, существенно понизили культурный порог насилия российского общества. Продолжающийся экономический раскол российского социума привел к глубокому культурно-антропологическому расколу, который имеет многочисленные формы манифестации, в том числе экстремистские проявления в этнонациональных отношениях. Наблюдается медленный, но неуклонный рост протестных настроений. Деление общества на «наших» и, очевидно, «не наших» обостряет чувство социальной несправедливости в молодежной среде. С телевизионных каналов за последние два года исчезли программы, рассчитанные на рефлексивное осмысление политического процесса, на их место пришли передачи, пропагандирующие жесткую, недемократическую культуру конфликта. Отсутствует эффективная система формирования новой российской идентичности, об этой важнейшей проблеме политики федерального уровня стали говорить лишь с 2004–2005 гг. Не вполне удачным представляется предложенный российскому обществу концепт «русской нации». «Национальные проекты» вероятным следствием будут иметь эффект «понижающей идентичности». Бесперспективным и даже деструктивным представляется в этом контексте настойчивое продвижение в общественное сознание концепта толерантности — одного из нескольких десятков возможных образов неконфликтного отношения между людьми.

Неудачи в формировании новой российской идентичности являются одним из основных негативных результатов реформирования российского общества в 1990-е годы. Социокультурная идентичность современного российского общества так и осталась по крупному счету *постсоветской*, и те явные тенденции формирования новой российской идентичности, очевидные в середине — второй половине 1990-х гг., которые, как тогда представлялось, приведут к становлению новой российской идентичности, оказались незавершенными. Постсоветская идентичность сформировавшаяся в первой половине 1990-х гг., по своей природе могла быть только конфликтной идентичностью и отражать период отхода от одной идентичности («советскости») к другой, российской. Личности с такой переходной идентичностью не могут чувствовать себя тождественными друг другу, конфликты идентичностей в такой ситуации неизбежны. «Общественное сознание расколото и расколото именно по идентификационной проблеме», — справедливо отмечает В. С. Рахманин<sup>17</sup>.

Таким образом, переходное состояние современного российского общества вызвало кризис макросоциальных идентичностей, проявляющийся в многочисленных конфликтах, не имеющих очевидного характера конфликта интересов. Кризис макросоциальной идентичности, вызванный распадом СССР и постепенным угасанием советской идентичности, стимулировал поиск новых устойчивых межпоколенных аффилиаций и заметное повышение социального статуса тех, кто может выступить источником новых идентичностей. В постсоветском социуме такими источниками новой идентичности выступили этнические и профессиональные общности. В России в условиях полиэтничности и поликонфессиональности произошло соединение этих двух типов макросоциальных идентичностей, а также их наложение на сохранившиеся постимперские идентичности, связывавшие православие и его этнических носителей — русских, а также созданные ими как досоветские, так советские и

<sup>17</sup> Демократия: конфликтность и толерантность / Под ред. В. С. Рахманина. Воронеж, 2002. С. 67.

постсоветские социальные институты с имперской и квазиимперской властью, с более высоким социально-политическим статусом.

Вектор социально-политических предпочтений российских граждан свидетельствует о социокультурной реставрации некоторых характерных для советской эпохи имперских макросоциальных идентификаций и эклектичном синтезе российской идентичности и советскости как незавершенного проекта. *Политизированная реставрационная ностальгия* в новом веке — один из важнейших конфликтогенных культурных факторов современного российского общества.

Представляется, что новая российская идентичность должна:

во-первых, отражать геополитические реалии современного мира и фиксировать желаемое место России в геополитическом устройстве мира через 15–20 лет;

во-вторых, иметь четкие цивилизационные ориентиры;

в-третьих, быть обращенной в будущее, а не прошлое и как следствие

в-четвертых, иметь светский характер;

в-пятых, быть основанной на нескольких прорывных проектах, в которых Россия теоретически может стать мировым лидером.

России необходим завершенный идентификационный проект, в рамках которого и возникнут условия для формирования той *культуры конфликта*, которая сделает возможной реализацию конструктивного потенциала конфликта, превратит конфликт из разрушителя в созидателя.

V. A. Avksentiev

### **Culture of Conflict in Conflict Studies Scenario**

The paper draws attention to the role of cultural and anthropological factors in conflict studies and conflictological practices. The cultural approach in conflict studies is not sufficiently developed, while the culture of conflict is an important component a basis of a conflict. This fact is seldom taken into consideration in conflict management and in conflicts studies. In first case mediation in conflict is usually accomplished within the culture of conflict of a mediator resulting in failure of the mediation process. Theorizers pay attention to failures in communication or cross-cultural analysis of negotiations, while prevailing in a definite society culture of conflict remains beyond their interest. Culture of conflict is important for defining the ways of conflict management in Russian society because of conflict generating potential of its culture: ideas of a fight without compromise, victory as the only acceptable result of conflict, contemptuous attitude towards bargaining make the usage of experience, accumulated in western conflict studies problematic in peacekeeping activities in Russian society.

*Л. Н. Велиховский*

*Государственная Третьяковская галерея, Российский институт культурологии  
(Москва)*

*Т. Н. Кандаурова*

*Российский институт культурологии (Москва)*

## **СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ РОССИЙСКИХ ПРЕДПРИНИМАТЕЛЕЙ: ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕТРОСПЕКТИВА**

Вторая половина XIX — начало XX вв. в истории России стали временем включения представителей отечественного предпринимательского сословия в социальную и культурную жизнь страны, временем формирования и развития данным сообществом множества социокультурных практик<sup>1</sup>. Отмечаются в этот период и различные по характеру или типу социокультурные практики среди представителей предпринимательского общества: индивидуальная социокультурная деятельность и личные инициативы предпринимателей в социальной и культурной сферах, семейные социокультурные практики, развитие семейных традиций и семейных инициатив в социокультурной сфере, корпоративные инициативы и корпоративная (сословная) практика и участие в общественных социокультурных проектах. В пореформенный период также наблюдается движение или трансформация от индивидуального включения предпринимателей в различные социокультурные практики и программы в сторону формирования семейных практик и закрепления традиций участия в культурных и социальных проектах и развитии коллективного или корпоративного начала в социокультурной деятельности предпринимательского сословия<sup>2</sup>.

Одновременно наблюдалось сочетание всех означенных направлений: отдельные представители предпринимательского сообщества выступали с личной инициативой в социальной и культурной сферах или практиковали индивидуальную социокультурную деятельность, развивая параллельно семейные традиции на общественном и культурном поприщах. При этом российские предприниматели также активно поддерживали корпоративную социокультурную инициативу и участвовали в различных общественных и государственных проектах социальной и культурной направленности. По мнению историков предпринимательства, «существенной чертой менталитета многих представителей российского «третьего сословия» была идея служения своим богатством делу милосердия и просвещения»<sup>3</sup>.

Например, формирование художественных коллекций было характерно не только для братьев Павла и Сергея Третьяковых, подаривших Москве художественную галерею, но и для других членов их семьи, также как и вклад в развитие музейного дела в России. Жена С. М. Третьякова Е. А. Третьякова уже после смерти мужа, в начале XX в. передала средства

<sup>1</sup> Социокультурная практика — любая форма активности, проявляющаяся в социокультурной системе.

<sup>2</sup> Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей. 1860–1914. М., 1997. С. 259–267.

<sup>3</sup> Крупные предприниматели. Социальный портрет // Предпринимательство и предприниматели России от истоков до начала XX в. М., 1997. С. 3. (<http://www.rus-lib.ru/book/35/52/208-225.html>)

в сумме более 365 тыс. руб. и свои коллекции в «Государеву Ратную палату» в Царском селе (до 1914 г. Палата Хранилища Собрания «Войны России»)⁴. Участие в различных образовательных проектах также стало семейной традицией Третьяковых: Павел Михайлович материально поддерживал Арнольдо-Третьяковское училище для глухонемых детей, вложив в него более 340 тыс. руб., на собственные средства построил для него учебное здание, мастерские, церковь, хозяйственные постройки и теплицу. Он оставил, как и Сергей Михайлович, значительные средства на стипендии в различных учебных заведениях — Московском университете, Московской консерватории, коммерческих училищах, мещанских мужском и женском училищах, основанных Московским купеческим обществом и др.; жена Павла Третьякова — Вера Николаевна также передавала средства в учебные заведения. Сын Сергея Третьякова Николай оставил средства на стипендии в Московской консерватории. Сестра Третьяковых Софья Михайловна Каминская пожертвовала 1000 руб. Обществу любителей художеств «на образовании в училище» живописи, валяния и зодчества стипендии имени ее мужа архитектора Александра Степановича Каминского⁵.

При этом братья Павел и Сергей Третьяковы, Вера Николаевна и Елена Андреевна состояли попечителями нескольких московских учебных заведений⁶. Зять братьев Третьяковых Владимир Дмитриевич Коншин также являлся попечителем или почетным попечителем нескольких учебных заведений: Рукавишниковского приюта (1869–1878 гг.), начального училища при Илии-Обыденской церкви (с 1874 г.), Нагодакского инородческого училища Стерлитамакского уезда (с 1883 г.), Арнольдовского училища глухонемых и др. В 1865 — 1868 гг. он состоял казначеем, а в 1873–1877 гг. являлся почетным членом совета Московского коммерческого училища, а с 1878 г. — почетным членом попечительства о недостаточных студентах при Демидовском лицее в Ярославле⁷.

Дочь В. Д. Коншина, племянница братьев Третьяковых, Александра Владимировна Алексеева, жена московского городского головы Николая Александровича Алексеева, состояла с 1877 г. попечительницей Мещанских училищ и попечительницей Рогожского 4-го женского начального училища⁸. Она же пожертвовала Московскому городскому общественному управлению средства на устройство «детского приюта на 30 девочек в попечительстве о бедных Пресненской части 2-го участка»⁹. По духовному завещанию Александра Владимировна определяла более 1 млн. руб. на строительство приюта имени А. В. и Н. А. Алексеевых «для полусирот обою пола всех званий» за Пресненской заставой, около приюта, устроенного ранее». «Помимо этого на строительство ремесленного училища для воспитанников приюта

⁴ РГИА. Ф. 525. Оп. 2. ДД. 83, 89.

⁵ РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Д. 580. Л. 1.

⁶ РГИА. Ф. 468. Оп. 42. Д. 1740. Л. 4 об.; Ф. 613. Оп. 1. Д. 103. Л. 141 об.; ОР ГТГ. Ф. 1. Д. 6748; Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей. С. 470–471.

⁷ Справочная книга о лицах, получивших на 1898 год Купеческие Свидетельства по 1й и 2й гильдиям в Москве. М., 1898.

⁸ Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей. С. 288.

⁹ Там же. С. 287. Подробнее см.: Городские учреждения Москвы, основанные на пожертвования и капиталы, пожертвованные Московскому городскому общественному управлению в 1863–1904 гг. М., 1906. С. 421.

предназначалось 171000 руб.»<sup>10</sup>. Для семьи мужа А. В. Алексеевой также было характерно участие во многих образовательных программах и проектах и попечительство в учебных заведениях<sup>11</sup>. Николай Александрович в 1883 г. пожертвовал Московскому городскому общественному самоуправлению 71807 руб. на строительство мужского и женского городских начальных училищ, каждое из которых предназначалось для 100 детей<sup>12</sup>. Тогда же он передал 6000 руб. на содержание стипендий для детей лиц, служащих по Московскому городскому общественному управлению<sup>13</sup>.

Н. А. Алексеев состоял попечителем нескольких начальных учебных заведений, являлся почетным членом Общества для пособия нуждающимся студентам Императорского Московского университета, членом попечительного совета Общества распространения практических знаний между образованными женщинами и почетным членом Комиссии публичных народных чтений<sup>14</sup>. Свою социокультурную и общественную деятельность Николай Александрович начинал в Московском отделении Императорского Русского музыкального общества, где был казначеем и одним из директоров, «оказывая ему и материальную, и нравственную поддержку», а впоследствии и Московской консерватории<sup>15</sup>. В Московской консерватории, после гибели Николая Александровича, будет учреждена стипендия его имени на средства, поступившие в декабре 1893 г. от Правления Товарищества «Владимир Алексеев» в сумме пяти тысяч руб. серебром<sup>16</sup>.

Занимая пост московского городского головы, Н. А. Алексеев также заботился о формировании и развитии сети городских учебных заведений и образовательного потенциала столицы, «уделял пристальное внимание медицинскому обслуживанию в Москве, способствовал увеличению числа больниц», благоустройству города и развитию коммунального хозяйства<sup>17</sup>. «Большое внимание Алексеев уделял строительству школ. В Москве было вновь открыто 18 мужских, 10 женских и 2 смешанных городских училища»<sup>18</sup>. В 1889 г. Городская дума выразила Н. А. Алексееву благодарность за «энергичную деятельность и привлечение пожертвований на дело народного образования»<sup>19</sup>. Николай Александрович, по словам современников, «с изумительной быстротой» умел собрать огромные средства на

<sup>10</sup> Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей. С. 288.

<sup>11</sup> Там же. С. 284–290.

<sup>12</sup> Городские учреждения Москвы... С. 313; Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей... С. 284.

<sup>13</sup> Городские учреждения Москвы... С. 312.

<sup>14</sup> Адрес-календарь города Москвы, изданный по официальным сведениям на 1892 г. М., 1892; Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей. С. 284.

<sup>15</sup> Энциклопедия российского купечества. Алексеев Николай Александрович // <http://www.okipr.ru/statia.php?NBR>

<sup>16</sup> РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Д. 163. Л. 18 об.; Д. 151. Лл. 2, 4.

<sup>17</sup> Год благотворительности в России. Знаменитые благотворители России. Алексеевы // <http://www.infoblogo.ru/charity/history/famous/article.wbp?article-id>

<sup>18</sup> Там же. С. 24; Быков В. Н., Павлова О. Ф., Писарькова Л. Ф., Шапошников М. Б. Московская власть: городские головы (1872–1997). Вып. 1. М., 1997. С. 129.

<sup>19</sup> Год благотворительности в России. Знаменитые благотворители России. Алексеевы... С. 2.

благотворительные дела, «начиная всегда с первого самого себя». Работал он бесплатно, жалование городского головы оставлял городу, жертвуя при этом огромные суммы на городские сооружения»<sup>20</sup>.

Мать Николая Александровича Елизавета Михайловна (урожденная Бостанжогло) являлась попечительницей Николаевского дома призрения вдов и сирот купеческого сословия<sup>21</sup>, основанного братом мужа — Семеном Владимировичем Алексеевым, членом Мариинского дамского комитета Общества попечения о больных и раненых воинах. Она пожертвовала Московскому городскому общественному управлению 40 тыс. руб. на богадельню пресненского попечительства о бедных<sup>22</sup>. Отец Н. А. Алексеева Александр Владимирович состоял почетным членом совета Коммерческого училища и почетным членом-благотворителем Дома милосердия под покровительством Елены Максимилиановны, принцессы Ольденбургской<sup>23</sup>. Сестра Николая Александровича — Четверикова Александра Александровна вкладывала значительные средства в медицинские программы. Она пожертвовала Московскому городскому общественному управлению по завещанию 150 тыс. руб. на устройство санатория для туберкулезных больных, который был открыт в Сокольниках в 1913 г. В 1915 г. от нее перешло Московскому городскому управлению 3,5 тыс. руб. «на учреждение койки ее имени в Медведниковской богадельне для неизлечимо больных»<sup>24</sup>.

Дядя Николая Александровича — Семен Владимирович Алексеев являлся членом совета Московской практической академии коммерческих наук и в 1873 г. пожертвовал по духовному завещанию академии средства в размере 40 тыс. руб. на стипендию имени Семена Алексеева<sup>25</sup>. Московскому купеческому обществу С. В. Алексеев передал в 1866–1873 гг. 212 тыс. руб.: 6000 руб. вместе с братьями Александром и Сергеем на 8 стипендий в Андреевской богадельне, дом с землей стоимостью около 40 тыс. руб. на устройство Николаевского дома призрения вдов и сирот купеческого сословия и 100 тыс. руб. по завещанию на содержание этого дома, по завещанию 40 тыс. руб. на содержание пансионеров в Мещанских училищах и 30 тыс. руб. на содержание престарелых в Андреевской богадельне<sup>26</sup>.

Другой дядя Н. А. Алексеева — Сергей Владимирович был старшиной Московского купеческого сословия и гласным Московской городской думы в 1877–1893 гг. В 1880-х гг. он пожертвовал Московскому городскому общественному самоуправлению 10 тыс. руб. на учреждение кровати в Старо-Екатерининской больнице и на призрение душевнобольных по почину племянника Н. А. Алексеева. Сергей Владимирович возглавлял Комитет для оказания вспомоществования семьям воинов русско-турецкой войны 1877–1878 гг. «По его инициативе московским купечеством было собрано свыше 1 миллиона рублей в пользу семей

<sup>20</sup> Быков В. Н., Павлова О. Ф., Писарькова Л. Ф., Шапошников М. Б. Указ. соч. С. 129–130.

<sup>21</sup> Адрес-календарь города Москвы, изданный по официальным сведениям на 1892 г. М., 1892.

<sup>22</sup> Энциклопедия российского купечества. Алексеев Николай Александрович... С. 1.

<sup>23</sup> Справочная книга о лицах, получивших на 1881 год Купеческие Свидетельства ... в Москве. М., 1881; Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей. С. 292–293.

<sup>24</sup> Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей. С. 484.

<sup>25</sup> Столетие Московской Практической Академии коммерческих наук. 1810–1910. М., 1911. С. 346.

<sup>26</sup> История Московского купеческого общества. 1863–1913 г. Т. V. Вып. 2. М., 1914. С. 675–676; Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей. С. 285.

погибших и инвалидов русско-турецкой войны 1877–1878 годов»<sup>27</sup>. Сергей Владимирович участвовал в деятельности 11 благотворительных организаций<sup>28</sup>. Он состоял членом-благотворителем в московском попечительном комитете Императорского Человеколюбивого общества, членом Попечительного совета Александровского коммерческого училища, являлся членом Общества для попечения о детях лиц, ссылаемых в Сибирь по судебным приговорам и постоянным членом Харьковского общества исправительных приютов<sup>29</sup>. Также он являлся попечителем Солодовниковской богадельни и Солодовниковского училища, почетным членом дома призрения и ремесленного образования бедных детей в Петербурге, почетным членом Комиссии публичных народных чтений и почетным членом Екатерининского благотворительного общества<sup>30</sup>. В 1860-х годах он стал основателем и попечителем Николаевского дома призрения вдов и сирот купеческого сословия и передал 100 тыс. руб. на его устройство и содержание<sup>31</sup>. В 1886 г. Сергей Алексеев участвовал в строительстве Александровской больницы Московского купеческого общества, передавал средства на ее нужды<sup>32</sup>.

Семейное предприятие Алексеевых также принимало участие в финансировании студентов коммерческих учебных заведений. Стипендия на пожертвованный Торгово-промышленным товариществом «Владимир Алексеев» капитал была учреждена в Московском коммерческом институте, созданном в начале XX в.<sup>33</sup>

Семья Третьяковых и В. Д. Коншин приняли участие в финансировании проекта по созданию по инициативе известного московского предпринимателя Н. А. Найденова и при поддержке предпринимательского сообщества Александровского коммерческого училища в Москве в 1870–1880-х гг. Училище создавалось как «среднее учебное заведение для образования преимущественно детей купеческого сословия». По окончании русско-турецкой войны, в 1880 г., на училище было собрано 550 тыс. руб. от 425 фирм и частных лиц, и на эти средства создано Александровское коммерческое училище<sup>34</sup>. Среди жертвователей на училище были такие крупные торговые дома, как «В. Алексеев», «Л. Кноп», «П. и С. братья Третьяковы и В. Коншин», «Вогау и Ко», А. и Г. Ивана Хлудова сыновья», целый ряд мануфактур, Московский купеческий банк.

Братья Третьяковы и В. Д. Коншин и Василий Иванович Якунчиков, муж сестры Веры Николаевны Третьяковой Зинаиды Николаевны, состояли членами совета Общества любителей

<sup>27</sup> Год благотворительности в России. Знаменитые благотворители России. Алексеевы ... С. 2.

<sup>28</sup> Там же. С. 1–2.

<sup>29</sup> Справочная книга о лицах, получивших на 1881 год Купеческие Свидетельства ... в Москве. М., 1881.

<sup>30</sup> Адрес-календарь города Москвы, изданный по официальным сведениям на 1892 г. М., 1892; Ульянова Г. Н. Указ. соч. С. 286; Год благотворительности в России. Знаменитые благотворители России. Алексеевы ... С. 2.

<sup>31</sup> История Московского купеческого общества. 1863–1913 г. Т. V. Вып. 1. М., 1913. С. 670–682; Год благотворительности в России. Знаменитые благотворители России. Алексеевы ... С. 2.

<sup>32</sup> Год благотворительности в России. Знаменитые благотворители России. Алексеевы ... С. 2.

<sup>33</sup> Отчет Московского коммерческого института. 1914–1915 год (по учебной части). М., 1917. С. 116.

<sup>34</sup> Ульянова Г. Н. Благотворительность московских банков // Предпринимательство и городская культура в России. 1861–1914. /Ред.-сост. Уильям Брумфильд, Борис Ананьич, Юрий Петров. М., 2002. С. 84.



коммерческих знаний, которое создавалось в среде московских предпринимателей для поддержки специального коммерческого образования<sup>35</sup>. Одновременно они все являлись учредителями Общества взаимного кредита, которое финансировало Московскую Практическую академию коммерческих наук и благотворительные заведения Московского Купеческого общества<sup>36</sup>. За период с 1871 по 1914 гг. Московская Практическая академия «получила от Общества взаимного кредита» более 2,4 млн. руб<sup>37</sup>.

Участие в формировании художественных собраний, на основе которых были сформированы позднее музейные коллекции и музеи, принимали два поколения семьи известных российских чаепромышленников Боткиных-Шукиных — Дмитрий Петрович Боткин, Михаил Петрович Боткин, Сергей Сергеевич Боткин, Петр Иванович Шукин, Сергей Иванович Шукин, Дмитрий Иванович Шукин<sup>38</sup>. Поддержка и участие в развитии отечественного образования была также одним из направлений социокультурной деятельности семьи Боткиных.

Василий Петрович Боткин, известный публицист, филолог, общественный деятель по заведению передавал средства Московской и Петербургской консерваториям, филологическому факультету Московского университета (для бедных студентов и на премии «за лучшее сочинение по классической древности»), Художественному музею при Московском университете, по 5 тыс. руб. московским мещанскому училищу и училищу глухонемых, художественно-промышленному музею, Художественному обществу<sup>39</sup>. Сергей Петрович Боткин, известный врач-клиницист, профессор Военно-медицинской академии во второй половине XIX в. возглавил научную медицинскую школу в России, поддерживал молодых ученых, издавал на собственные средства научные журналы, где публиковал работы своих учеников<sup>40</sup>. Брат С. П. Боткина Петр Петрович Боткин пожертвовал дачу профессора в Гатчине Дому попечения о хронически больных детях, где призревался 21 ребенок<sup>41</sup>. Павел Петрович Боткин

<sup>35</sup> Там же. С. 80.

<sup>36</sup> Столетие Московской Практической Академии коммерческих наук ... С. 341; Ульянова Г. Н. Благотворительность московских банков... С. 80, 96–97.

<sup>37</sup> Ульянова Г. Н. Благотворительность московских банков. С. 80.

<sup>38</sup> Каталог картинам, составляющим собрание Д. П. Боткина в Москве / Сост. Д. В. Григорович. СПб., 1875; Каталог картинам из собрания Д. П. Боткина. М., 1882; Шукин П. И. Краткое описание Шукинского музея в Москве. М., 1895; Прахов Н. Художественное собрание Д. И. Шукина в Москве // Художественные сокровища России. 1905. № 6–12; Шукин П. И. Краткое описание нового владения Российского исторического музея в городе Москве. М., 1906; Собрание М. П. Боткина. СПб., 1911; Каталог картин собрания С. И. Шукина. М., 1913; Думова Н. Г. Московские меценаты. М., 1992. С. 56–61; Демская А., Семенова Н. У Шукина на Знаменке... М., 1993; Полунина Н., Фролов А. Коллекционеры старой Москвы. М., 1997. С. 59–63, 433–449; Егоров Б. Ф. Боткины. Преданья русского семейства. СПб., 2004. С. 124–126, 202–203, 234–243, 248–253; Горбушина Н. В. Боткин Михаил Петрович // Российская музейная энциклопедия (далее РМЭ). М., 2005. С. 80; Семенова Н. Ю. Шукин Дмитрий Петрович // РМЭ. М., 2005. С. 759; Равикович Д. А. Шукин Петр Иванович // РМЭ. М., 2005. С. 759; Семенова Н. Ю. Шукин Сергей Иванович // РМЭ. М., 2005. С. 759–760.

<sup>39</sup> РГАЛИ. Ф. 54. Оп. 1. Д. 45. Лл. 4 — 4об.

<sup>40</sup> ОР РНБ. Ф. 1000. Собрание отдельных поступлений. Оп. 2. Д. 423. Л. 34; Егоров Б. Ф. Указ. соч. ... С. 172.

<sup>41</sup> РГАЛИ. Ф. 54. Оп. 1. Д. 133. Л. 1.

«завещал в Императорскую Московскую Консерваторию шесть тысяч рублей серебром, на проценты с коих должны содержаться ученик или ученица Консерватории без различия рода искусства, который они себе выбрали»<sup>42</sup>. По духовному завещанию он также жертвовал деньги Московскому обществу любителей художеств<sup>43</sup>.

Родная сестра братьев Боткиных Анна Петровна Пикулина по завещанию оставляла «в пользу благотворительного заведения малолетних преступников» — 1000 руб. Эти деньги предназначались для Рукавишниковского приюта<sup>44</sup>. Дмитрий Петрович Боткин завещал часть своего капитала Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества. В училище были утверждены стипендии имени его имени<sup>45</sup>. Д. П. Боткин также являлся председателем Московского общества любителей художеств<sup>46</sup>. При Ново-Таволжанском сахарном заводе Боткиными была построена сельская школа «с содержанием и жалованьем учителя на средства заводской конторы»<sup>47</sup>.

Широкой и многогранной социокультурной практикой, как и другие предпринимательские семьи, отличалось семейство Бахрушиных, оставившее в Зарайске Рязанской губернии церковь, богадельню и училище. Они выделили средства на строительство там же родильного дома, больницы, амбулатории<sup>48</sup>. Москве эта предпринимательская династия подарила: больницу, родильный приют, дом призрения, сиротский приют, приют-колонию для брошенных детей в Тихвинском городском имении; дом бесплатных квартир с бесплатной столовой, двумя детскими садами, начальным училищем для детей обоего пола, мужским ремесленным училищем и профессиональной школой для девочек и общежитием на 160 курсисток; музейные собрания и музей. Она активно принимала участие и в других социокультурных практиках своего времени<sup>49</sup>. В 1915 г. на средства Бахрушиных был построен в Москве Народный дом для досуга детей и подростков с библиотекой и читальным залом. Перед Февральской революцией они пожертвовали свое имение под Подольском для создания приюта-колонии для беспризорных детей. Под театр Корша семья пожертвовала собственный земельный участок в Москве<sup>50</sup>. «Бахрушины много жертвовали на благотворительные цели.

<sup>42</sup> Там же. Ф. 2099. Оп. 1. Д. 83. Л. 1.

<sup>43</sup> Там же. Ф. 660. Оп. 1. Д. 91.

<sup>44</sup> ЦИАМ. Ф. 179. Оп. 59. Д. 8. Лл. 2, 3об.

<sup>45</sup> РГАЛИ. ф. 54. Оп. 1. д. 52.

<sup>46</sup> Там же. Д. 109.

<sup>47</sup> Московские ведомости. 1889, № 151. С. 4.

<sup>48</sup> Год благотворительности в России. Знаменитые благотворители России. Бахрушины // <http://www.infoblago.ru/charity/history/famous/article.wbp?article-id>

<sup>49</sup> Городские учреждения Москвы... С. 309, 333; Современное хозяйство города Москвы / Под ред. И. А. Вернера. М., 1913. С. 127; *Боханов А. Н.* Коллекционеры и меценаты в России. М., 1989. С. 14–16; *Бурыйшкін П. А.* Москва купеческая. М., 1991; *Думова Н. Г.* Московские меценаты. М., 1992. С. 283–291; *Аронов А. А.* Золотой век русского меценатства. М., 1995. С. 99–100; *Полунина Н., Фролов А.* Коллекционеры старой Москвы. М., 1997. С. 39–42; 43–45; *Ульянова Г. Н.* Благотворительность московских предпринимателей... С. 262, 299–307; *Фролов А. И.* Бахрушин Алексей Александрович // РМЭ. М., 2005. С. 59; *Фролов А. И.* Бахрушин Алексей Петрович. С. 59; Год благотворительности в России. Знаменитые благотворители России. Бахрушины... С. 1–2.

<sup>50</sup> Год благотворительности в России. Знаменитые благотворители России. Бахрушины... С. 2.

В конце успешного финансового года они традиционно выделяли определенную сумму на помощь бедным, больным, престарелым, учащимся»<sup>51</sup>. При этом Бахрушины были попечителями и членами советов многих образовательных и социальных учреждений<sup>52</sup>.

Алексей Петрович Бахрушин собрал крупнейшую книжную коллекцию, «насчитывавшую около 25 тысяч томов, главным образом по истории, географии, археологии, этнографии России»<sup>53</sup>. Им также была собрана обширная комплексная «коллекция русского прикладного и декоративного искусства», включавшая «медали, миниатюры на кости, гравюры, литографии, рисунки, фарфор, стекло и майолику, древнерусское шитье, изделия из бисера, бронзу, иконы, картины, графику, русский рисованный лубок»<sup>54</sup>. А. П. Бахрушин принимал участие в работе Общества любителей древней письменности, Московского общества любителей художеств<sup>55</sup>. Он также участвовал в деятельности Общества любителей русского исторического просвещения, Русского общества книжных знаков, Московского библиографического кружка, Владимирской и Симбирской ученых архивных комиссий<sup>56</sup>. Свое собрание, оценивавшееся в 140 тыс. руб., А. П. Бахрушин по духовному завещанию передал в Императорский Российский Исторический музей, где были созданы два зала его имени<sup>57</sup>.

Двоюродный брат А. П. Бахрушина Алексей Александрович Бахрушин, по примеру Алексея Петровича занявшийся коллекционированием<sup>58</sup>, собрал крупнейшую в России коллекцию по истории русского и западноевропейского театра<sup>59</sup>. 30 октября 1894 г. в родительском доме в Кожевниках был открыт Театральный музей<sup>60</sup>. В 1913 г. А. А. Бахрушин передал свое собрание Академии наук и был назначен пожизненным почетным попечителем музея, а с 1919 г. стал пожизненным директором музея<sup>61</sup>. Он также пожертвовал финансовые средства на строительство театра Ф. Корша<sup>62</sup>. Алексей Александрович был членом совета Русского театрального общества и членом общества «Старая Москва»<sup>63</sup>. А. А. Бахрушин, подобно

<sup>51</sup> Там же. С. 1.

<sup>52</sup> Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей... С. 299–307.

<sup>53</sup> Фролов А. И. Бахрушин Алексей Петрович... С. 59; Год благотворительности в России. Знаменитые благотворители России. Бахрушины... С. 2.

<sup>54</sup> Каталог книг библиотеки Алексея Петровича Бахрушина. Вып. 1–3. М., 1911–1912; Полунина Н., Фролов А. Коллекционеры старой Москвы. М., 1997. С. 43–45; Фролов А. И. Бахрушин Алексей Петрович... С. 59; Год благотворительности в России. Знаменитые благотворители России. Бахрушины... С. 2.

<sup>55</sup> Фролов А. И. Бахрушин Алексей Петрович... С. 59; Год благотворительности в России. Знаменитые благотворители России. Бахрушины... С. 2.

<sup>56</sup> Полунина Н., Фролов А. Коллекционеры старой Москвы. М., 1997. С. 46.

<sup>57</sup> Там же; Год благотворительности в России. Знаменитые благотворители России. Бахрушины... С. 2.

<sup>58</sup> Бахрушин Ю. А. Воспоминания. М., 1994. С. 149.

<sup>59</sup> Полунина Н., Фролов А. Коллекционеры старой Москвы. М., 1997. С. 39–42; Фролов А. И. Бахрушин Алексей Александрович... С. 59.

<sup>60</sup> Год благотворительности в России. Знаменитые благотворители России. Бахрушины... С. 3.

<sup>61</sup> Там же; Полунина Н., Фролов А. Коллекционеры старой Москвы... С. 42; Фролов А. И. Бахрушин Алексей Александрович... М., 2005. С. 59.

<sup>62</sup> Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей... С. 302.

<sup>63</sup> Год благотворительности в России. Знаменитые благотворители России. Бахрушины... С. 3.

многим другим представителям предпринимательского сообщества, принимал активное участие в общественной и культурной жизни Москвы, в практической реализации многих социокультурных проектов и программ. В 1901–1916 гг. он был гласным Московской городской думы, возглавлял комиссию по сбору пожертвований на памятник М. Ю. Лермонтову, являлся членом комитета для сбора пожертвований на постройку в Москве «Дома Пирогова» при Обществе русских врачей, членом совета библиотеки им. Забелина, попечителем больницы и дома призрения имени Бахрушиных. В 1906–1908 гг. А. А. Бахрушин руководил городским Народным домом на Введенской площади, а также был членом Московского столичного Комитета о народной трезвости<sup>64</sup>.

Отец Алексея Александровича Бахрушина Александр Алексеевич, купец 1 гильдии, потомственный почетный гражданин, вместе с братьями Петром и Василием являлись крупнейшими благотворителями и жертвователями на различные социокультурные проекты города. В 1873–1912 гг. он являлся гласным Московской городской думы, в 1870–1884 гг. выборным Московского биржевого общества и старшиной Московского биржевого комитета<sup>65</sup>. В 1864–1870 гг. он состоял экономом и попечителем Андреевской богадельни, был попечителем богадельни и школы Бахрушиных в Зарайске, членом совета больницы и дома призрения имени Бахрушиных, членом совета церковно-приходского попечительства при церкви Святой Живоначальной Троицы в Кожевниках, с 1895 г. он также состоял старостой этой церкви<sup>66</sup>. Брат Алексея Александровича Владимир Александрович также был гласным Московской городской думы в 1905–1912 гг. В 1916 г. он «пожертвовал средства на устройство городского детского санатория»<sup>67</sup>.

Дядя Алексея Александровича Василий Алексеевич Бахрушин, купец первой гильдии, потомственный почетный гражданин также принимал участие в деятельности городского управления, в 1877–1906 гг. он был гласным Московской городской думы, и помимо пожертвований на социокультурные программы, являлся членом попечительских советов и советов социальных учреждений. Он был председателем совета больницы и дома призрения имени Бахрушиных, членом попечительства Александро-Мариинского Замосворецкого училища и попечителем дома бесплатных квартир имени братьев Боевых<sup>68</sup>. Его жена Вера Федоровна (урожденная Мазурина) пожертвовала Московскому городскому общественному управлению 95300 руб. на медицинские и образовательный проекты. В 1887 г. она передала 300 руб. на церковь Бахрушинской больницы, и в центре главного здания была устроена церковь «Всех скорбящих радость». В 1900 г. Вера Федоровна пожертвовала 50 тыс. руб. на расширение сиротского приюта постройкой корпуса, который был открыт в 1901 г., и в 1911 г. по ее духовному завещанию поступило

<sup>64</sup> Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей... С. 302.

<sup>65</sup> Справочная книга о лицах, получивших на 1901 год Купеческие Свидетельства ... в Москве. М., 1901; Вся Москва. Адресно-справочная книга на 1910 г. М., 1910.

<sup>66</sup> Вся Москва. Адресно-справочная книга на 1897 г. М., 1897; Вся Москва. Адресно-справочная книга на 1911 г. М., 1911; Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей... С. 300–301.

<sup>67</sup> Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей... С. 301.

<sup>68</sup> Там же. С. 304.

45 тыс. руб. на устройство амбулатории на 230 посещений в день в Бахрушинской больнице (открыта в 1913 г.)<sup>69</sup>. Другой дядя А. А. Бахрушина Петр Алексеевич Бахрушин, купец первой гильдии, потомственный почетный гражданин г. Зарайска состоял гласным Московской городской думы в 1889–1892 гг., был выборным Московского биржевого общества в 1870–1875 гг. и 24 года исполнял должность старосты церкви Святой Живоначальной Троицы в Кожевниках<sup>70</sup>.

«...Бахрушины без сомнения, — как отмечает А. А. Аронов, — входили в число крупнейших благотворителей (наряду с московскими купцами К. Т. Солдатенковым, Г. Г. Солодовниковым, Алексеевыми, Капцовыми, Копейкиными-Серебряковыми, Лепешкиными, Ляминами, Морозовыми, Рукавишниковыми, Третьяковыми и некоторыми другими). Только за 20 лет, с 1892 по 1912 гг., Бахрушины пожертвовали почти 4 млн. руб.» на самые разные социальные и культурные проекты<sup>71</sup>. Представители династии Бахрушиных не только финансировали строительство и создание благотворительных учреждений, но и оставляли средства на их развитие в виде капиталов, проценты с которых и использовались впоследствии на содержание созданных ими заведений<sup>72</sup>.

Масштабная социальная и культурная деятельность и разнообразные социокультурные практики были характерны и для семьи московских и ярославских предпринимателей Карзинкиных. Чаеоторговец, купец первой гильдии, потомственный почетный гражданин, директор Ярославской большой мануфактуры, выборный Московского биржевого общества Андрей Александрович Карзинкин пожертвовал в 1873–1902 гг. Московскому купеческому обществу 69,9 тыс. руб. на образовательные программы и увеличение капитала Вспомогательной кассы московского купеческого сословия (12 тыс. руб.). Он передал 7900 руб. в капитал Мещанских училищ и 50000 руб. на учреждение стипендий в Николаевском доме призрения вдов и сирот купеческого сословия<sup>73</sup>. Из процентов на капитал, переданный в Мещанские училища, выдавалось в 1870–1890-х гг. четыре стипендии. В 1857–1866 гг. Андрей Александрович являлся членом-благотворителем Коммерческого училища<sup>74</sup>, с 1885 г. — членом попечительского совета Николаевского дома призрения, с 1892 г. — попечителем богадельни имени Д. А. Морозова<sup>75</sup>. Он также состоял старостой церкви Трех Святителей, что на Кулишках<sup>76</sup>.

Жена А. А. Карзинкина Софья Николаевна (урожденная Рыбникова) пожертвовала Московскому городскому общественному управлению в 1893–1907 гг. 23694 руб. Из них 3000 руб. предназначались на койку в Бахрушинской больнице, а 20694 руб. — на постройку в

<sup>69</sup> Там же. С. 307; Городские учреждения Москвы... С. 321, 408; *Власов П. В.* Обитель милосердия. М., 1991. С. 187.

<sup>70</sup> *Ульянова Г. Н.* Благотворительность московских предпринимателей... С. 306.

<sup>71</sup> *Аронов А. А.* Золотой век... С. 98.

<sup>72</sup> Там же. С. 98–99;

<sup>73</sup> *Ульянова Г. Н.* Благотворительность московских предпринимателей... С. 355.

<sup>74</sup> Справочная книга о лицах, получивших на 1873 год Купеческие Свидетельства ... в Москве. М., 1873;

*Ульянова Г. Н.* Карзинкины / Энциклопедия «Москва» // <http://www.tea.ru/d-1239/html>

<sup>75</sup> *Ульянова Г. Н.* Карзинкины / Энциклопедия «Москва» ... С. 3.

<sup>76</sup> Вся Москва. Адресно-справочная книга на 1904 г. М., 1904.

Бахрушинской больнице барака для туберкулезных женщин<sup>77</sup>. С. Н. Карзинкина была попечительницей 1-го Таганского женского училища<sup>78</sup>. Сын Андрея Александровича и Софьи Николаевны Александр Андреевич Карзинкин являлся одним из крупнейших московских домовладельцев и директоров Товарищества Ярославской Большой мануфактуры. В 1908 г. он пожертвовал 50 тыс. руб. «в равных долях Московскому городскому общественному управлению и Купеческому обществу на образование фондов для выдачи пособий бедным»<sup>79</sup>. Александр Андреевич на свои средства построил и оборудовал лечебницу на 15 грудных детей, которая была открыта при Морозовской больнице в 1914 г.<sup>80</sup> Ранее в 1889 г. он передал 1000 руб. «на призрение душевнобольных по почину городского головы Н. А. Алексева». А. А. Карзинкин состоял членом совета городской художественной галереи имени Третьяковых, являлся членом Московского Нумизматического общества и членом совета Музея гигиены и санитарной техники. Им были написаны исследования по истории нумизматики<sup>81</sup>. После 1917 г. он работал в Историческом музее старшим помощником хранителя Отдела георетического музееведения по разделу русской нумизматики<sup>82</sup>.

Дядя Андрея Александровича Карзинкина Иван Андреевич Карзинкин, брат отца, купец первой гильдии, потомственный почетный гражданин, служил помощником старосты в доме Градского общества в 1824 г., был известен как попечитель Мещанских училищ в 1835–1838 гг. и состоял членом Комитета для сбора пожертвований на государственное ополчение и другие военные надобности (1855–1856 гг.)<sup>83</sup>. Сын Ивана Андреевича Иван Иванович Карзинкин стал одним из учредителей и совладельцев Товарищества Балашихинской мануфактуры бумажных изделий. При фабрике в с. Никольском Московской губ. была устроена богадельня для престарелых «с капиталом свыше 140 тыс. руб.»<sup>84</sup>. «Иван Иванович, — как отмечает Г. Н. Ульянова, — известен как благотворитель: состоял почетным блюстителем Заиконоспасского духовного училища, жертвовал средства Мещанским училищам и Николаевскому дому призрения вдов и сирот купеческого сословия, завещал 40 тыс. руб. на пособия бедным, на вклады в церкви и монастыри»<sup>85</sup>. Сын И. И. Карзинкина Сергей Иванович состоял в 1879–1886 гг. членом попечительского совета Московской глазной больницы. Его вдова, Юлия Матвеевна, также была «известна благотворительной деятельностью», в своем имении Карзинкино в селе Троице-Лыкове Московского уезда (ныне в черте Москвы) в конце

<sup>77</sup> Городские учреждения Москвы, основанные... С. 352; Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей... С. 357.

<sup>78</sup> Адрес-календарь города Москвы ... на 1892 г. — М., 1892.

<sup>79</sup> Ульянова Г. Н. Карзинкины / Энциклопедия «Москва» ... С. 3.

<sup>80</sup> Там же.

<sup>81</sup> Карзинкин А. А. О медалях царя Дмитрия Иоанновича (Лжедмитрия I). М., 1889; Карзинкин А. А. Материалы по русской нумизматике. Вып. 1. М., 1893.

<sup>82</sup> Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей... С. 354–355; Она же. Карзинкины / Энциклопедия «Москва» ... С. 3.

<sup>83</sup> Ульянова Г. Н. Карзинкины / Энциклопедия «Москва» ... С. 1; Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей... С. 356.

<sup>84</sup> Там же. С. 2.

<sup>85</sup> Там же; Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей... С. 356–357.

XIX в. устроила лечебницу и богадельню на 80 мест. В 1904 г. пожертвовала 5 десятин земли близ Рублевской водокачки и 30 тыс. руб. на устройство летней дачи приюта» для детей, чьи родители страдали хроническими заболеваниями<sup>86</sup>. На фабрике Товарищества Ярославской Большой мануфактуры Карзинкины реализовывали широкую социальную программу для рабочих: «значительные средства тратились на жилье, школы, больницы, детский сад<sup>87</sup>».

Примеры династий Алексеевых, Бахрушиных, Боткиных, Карзинкиных, Третьяковых позволяют говорить не только об активном участии их представителей в социальной и культурной жизни пореформенной России, но и увидеть масштабность и разнообразие социокультурных практик российских предпринимателей, которые позволяли значительно расширять культурное пространство столиц и провинции и одновременно приумножать и увеличивать культурный потенциал страны.

Коллективные социокультурные практики в пореформенный период получают также все большее развитие в среде российского купечества и предпринимателей. На призыв московского городского головы Н. А. Алексеева, вложившего вместе с женой около 350 тыс. руб., собрать средства на строительство и содержание больницы для душевнобольных, т. е. на достаточно значимый для города медицинский проект, откликнулись многие представители Московского купеческого общества<sup>88</sup>. Пожертвования поступили от Морозовых, Баевых, Солдатенкова, Абрикосова, Боткиных, Третьяковых. Среди участников данного социокультурного проекта было 60 представителей московского предпринимательского сообщества<sup>89</sup>. К 1889 г. сумма пожертвований превысила 1 миллион рублей<sup>90</sup>.

По коллективной подписке собирались московскими купцами средства и на многие другие социокультурные программы и проекты в сфере охраны историко-культурного наследия и мемориализации — памятники в честь исторических и военных событий, выдающимся деятелям отечественной культуры, военным, государственным деятелям, создание историко-культурных и мемориальных комплексов, включая музейные проекты<sup>91</sup>. Российские банки, и в частности, Московский купеческий, выделяли средства на стипендии студентам и развитие образовательных структур — коммерческих училищ<sup>92</sup>.

Столичные купеческие общества содержали на свой счет ряд социокультурных институтов и финансировали содержание ведомственных учебных заведений и учащихся в них, а также ряда социальных учреждений<sup>93</sup>. Московское купеческое общество содержало на свой счет такие учебные заведения, как Мещанское мужское училище (с 1835 г.), Мещанское женское училище (1845 г.), Александро-Мариинское замоскворецкое училище (1867 г.),

<sup>86</sup> Ульянова Г. Н. Карзинкины /Энциклопедия «Москва» ... С. 2.

<sup>87</sup> Там же. С. 3.

<sup>88</sup> Современное хозяйство города Москвы... С. 129; Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей... С. 448, 468, 470.

<sup>89</sup> Энциклопедия российского купечества. Алексеев Николай Александрович... С. 2.

<sup>90</sup> Год благотворительности в России. Знаменитые благотворители России. Алексеевы... С. 2.

<sup>91</sup> Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей... С. 122–129.

<sup>92</sup> Ульянова Г. Н. Благотворительность московских банков... С. 84.

<sup>93</sup> Эволюция социального облика российского предпринимательства //Предпринимательство и предприниматели ... // <http://www.rus-lib.ru/book/35/52/208-225.html> С. 6.

Солодовниковское городское училище (1869 г.), Начальное училище имени Востряковых при доме призрения Г. И. Хлудова (1893 г.), Женское ремесленное училище имени Е. К. Прохоровой при доме призрения Г. И. Хлудова (1899 г.), Ремесленное училище имени К. Т. Солодовникова (1909 г.), а пожертвования Мещанским училищам обеспечивали более 200 стипендий для учащихся данных учебных заведений. В различных учреждениях московским купечеством содержалось свыше 400 стипендиатов<sup>94</sup>.

Помимо этого Купеческое общество Москвы содержало на пожертвования ряд медицинских учреждений, богаделен и домов призрения, в числе которых были: Александровская больница, Андреевская, Хлебниковская, Солодовниковская, Куманинская богадельни, Николаевский дом призрения, приют имени Блохиных для неизлечимых больных, богадельня имени Немировых-Колодкиных, дом призрения Мазуриных, богадельня имени Внукова, богадельня имени Морозова, Петро-Николаевская богадельня, богадельня имени Грязнова, богадельня имени Т. Гурьевой, богадельня им. П. М. Третьякова, богадельня имени Новиченкова, дом Московского купеческого общества для бесплатных квартир, три корпуса бесплатных квартир при доме призрения имени Г. И. Хлудова, дом бесплатных квартир имени братьев Мазуриных, странноприимный дом Ф. Самойлова<sup>95</sup>.

Из доходов Купеческого общества ежегодно жертвовалось на дела благотворения до 1,4 млн. руб. (1913 г.). Общее число призреваемых и обучаемых в учреждениях, подведомственных Московскому купеческому управлению, достигало 6000 человек (1913 г.). «...Более 80% своей расходной сметы Московское купеческое общество тратило на благотворительные выплаты, а именно: на заведения, находящиеся в сословном заведовании, — 69%, на содержание стипендиатов в заведениях других ведомств — 10%, на выплаты с благотворительной целью по просьбам разных учреждений — 3%. И только оставшиеся 18% шли на ведение словных дел»<sup>96</sup>.

Санкт-Петербургское купеческое общество содержало на свои средства Коммерческое училище, два дома призрения, богадельню со школами, около 300 стипендиатов, имело «специальный» капитал в размере 7 млн. руб. и недвижимых имуществ на сумму свыше 3,5 млн. руб.<sup>97</sup> Московское и Санкт-Петербургское купеческие общества были двумя «крупнейшими сословными обществами», следом за ними шли «одесское и киевское купеческое управления: первое содержало в одесском Обществе призрения 300 нищих и ежегодно ссужало 300 рублями «Одесскую лечебницу для приходящих», второе — на собираемые средства содержало основанное в 1896 г. Коммерческое училище и выплачивало учащимся из числа купцов четыре десятка именных стипендий»<sup>98</sup>.

На формирование активных социокультурных практик российских предпринимателей влиял ряд факторов объективного и субъективного порядка. Основания социокультурных практик были обусловлены в первую очередь социально-экономической деятельностью

<sup>94</sup> Ульянова Г. Н. Благотворительность московских предпринимателей... С. 92–93.

<sup>95</sup> Там же. С. 50–73, 76–91, 115–122.

<sup>96</sup> Там же. С. 130.

<sup>97</sup> Эволюция социального облика... С. 6–7.

<sup>98</sup> Там же. С. 7.



представителей предпринимательского сословия, что позволяло иметь значительные свободные финансовые средства, которые направлялись на меценатство и благотворительность, реализацию множественных социокультурных программ. Немаловажное значение имела и государственная инициатива, поддержка и поощрение со стороны государства участия российских предпринимателей в различных социальных проектах и культурных программах. Личная инициатива или осознание значимости социокультурных практик и понимание необходимости их поддержки и помощи соединялось с государственной поддержкой через систему поощрений, наград и отличий, что позволяло также укреплять свои сословные позиции и поднимать социальный статус. Семейные традиции и семейная практика в деле развития социокультурной составляющей предпринимательской культуры также были важны и имели большое значение. Можно отметить и влияние средового фактора, и в частности, корпоративной инициативы и опыта, корпоративной практики и традиций. Значимым в числе оснований социокультурных практик был и корпоративный менталитет, в том числе христианские нормы и конфессиональные установки. Во многом развитию социальной и культурной практической деятельности способствовали общественная инициатива и вполне закономерная адекватная реакция на нее со стороны предпринимательского сообщества.

Сферы приложения социокультурной активности российских предпринимателей и реализации культурных и социальных практик были многочисленны. Можно выделить такие области культуры и социальной практики, где находили реализацию инициативы предпринимательского сообщества, как: образование, наука, охрана историко-культурного наследия, музейная деятельность, коллекционирование, выставочная практика, мемориализация, издательское дело, библиотечное дело, искусство, медицина и здравоохранение, попечительство и призрение, благотворительность, меценатство, просветительство, церковная благотворительность, общественная деятельность. В каждой из обозначенных областей в свою очередь определяется множество конкретных социокультурных практик, развивавшихся российскими предпринимателями.

Поддерживая и развивая отечественное образование, представители предпринимательского сообщества участвовали в создании и содержании школ, училищ, вузов, библиотек, передавали здания под учебные заведения и создавали практическую базу образования, выделяли средства на развитие учебных заведений, формировали стипендиальные фонды многих учебных учреждений различного уровня, выделяли средства на содержание учащихся и студентов, поддержание профессоров и преподавателей, жертвовали средства на стажировки и заграничные командировки, содержали ведомственные учебные заведения (начальные школы, училища, коммерческую академию и коммерческий институт). Некоторые из них принимали участие в создании летних школ или художественных колоний, формировании коллекций учебных музеев, формировали и укрепляли материальную базу учебных заведений (лаборатории, клиники, опытные хозяйства на базе имений, экспедиции). Многие предприниматели участвовали в деятельности советов и попечительских советов учебных заведений, занимались устройством общежитий для студентов Московского университета (покупка и передача здания, передача средств на содержание общежития) и других учебных учреждений, выплачивали пособия выпускникам учебных заведений, состояли членами в Обществе пособия нуждающимся студентам Московского университета или других

учебных заведений, создавали образовательные и учебные заведения при собственных промышленных предприятиях<sup>99</sup>.

В области науки для представителей предпринимательского сообщества были характерны такие виды социокультурных практик, как: поддержка научных школ и научных обществ, помощь отдельным ученым, выделение средств на именные стипендии преподавателям и исследователям, организация и финансирование научных экспедиций, издание материалов научных экспедиций на собственные средства, издание исторических и краеведческих трудов, организация археологических раскопок, сбор этнографических материалов, поддержка молодых ученых, формирование и развитие научной периодики, издание научной литературы, формирование коллекций и собраний (музейных и книжных) и издание научных каталогов, формирование учебных музеев и коллекции учебных музеев с научной целью.

В сфере охраны историко-культурного наследия отмечались следующие виды практик: формирование профильных коллекций (документальных, художественных, книжных, нумизматических, этнографических, музыкальных инструментов и др.) и многопрофильных или комплексных коллекций, собирательская деятельность, предоставление средств на формирование или пополнение различных коллекций, создание на базе коллекций музейных собраний и музеев. Выставочная практика и деятельность предпринимательского сообщества включала в себя организацию выставок, членство в оргкомитетах выставок, личное или корпоративное финансирование выставочной деятельности, участие в строительстве выставочных комплексов, предоставление коллекций и экспонатов на российские и международные выставки, формирование коллекций на выставках (покупка экспонатов)<sup>100</sup>. Участие в развитии отечественного библиотечного дела заключалось в организации публичных городских библиотек, в содержании публичных библиотек и их финансировании, в формировании книжных собраний, передаче библиотек музеям, городам, учебным заведениям и передача книжных собраний учебным заведениям, музеям, городам, в выделении средств на развитие книжных собраний и их пополнение.

Многогранная деятельность российских предпринимателей в социокультурной сфере или множественность социокультурных практик представителей данного социального сообщества способствовали решению проблемы дополнительного финансирования различных

<sup>99</sup> *Мартынов С. Д.* Предприниматели, благотворители, меценаты: Строгановы, Алексеевы, Третьяковы, Морозовы, Гучковы. Серия «Деловая Россия: история в лицах». Кн. 1. — СПб., 1993; *Аронов А. А.* Золотой век русского меценатства. М., 1995; *История российского предпринимательства: Финансисты, промышленники, меценаты. Учебное пособие.* / Под ред. Б. В. Леванова. Ч. 2. М., 1996; *Полунина Н., Фролов А.* Коллекционеры старой Москвы. М., 1997; *Ульянова Г. Н.* Благотворительность московских предпринимателей. 1860–1914. М., 1997; *Гавлин М. А.* Предприниматели и становление русской национальной культуры (выдающиеся меценаты и коллекционеры, деятели отечественной культуры из предпринимательской среды) // *История предпринимательства в России. Вторая половина XIX — начало XX века.* Кн. 2. М., 2000. С. 467–548; *Предпринимательство и городская культура в России. 1861–1914.* / Ред.-сост. У. Брумфилд, Б. Ананьич, Ю. Петров. М., 2002; *Княгиня Мария Клавдиевна Тенишева.* Впечатления моей жизни. М., 2002; и др.

<sup>100</sup> *Полунина Н., Фролов А.* Коллекционеры старой Москвы...; *Российская музейная энциклопедия.* М., 2005.

сфер и институтов культуры, образовательных и медицинских заведений, учреждений призрения и других социальных проектов, что способствовало росту социокультурной деятельности в стране. Расширение финансирования всех сфер культуры и укрепление ее материальной базы позволяли активизировать их развитие и расширить многие социальные программы, поддерживать национальное искусство. Это также способствовало более динамичному развитию образовательного и научного потенциала страны, активизации формирования культурного потенциала как отдельных регионов, так и России в целом, приобщению широких слоев населения к культурным ценностям, развитию практики сохранения отечественного культурного наследия, освоению мирового культурного опыта и европейской культуры<sup>101</sup>. Одновременно через развитие множественных социокультурных практик шло формирование и завершалось оформление социокультурной составляющей предпринимательской культуры<sup>102</sup>.

*L. N. Velikhovsky, T. N. Kandaurova*

### **Sociocultural Practices of the Russian Businessmen: Historical Retrospect**

The representatives of the Russian enterprise community have brought in the large contribution to development of domestic culture. The sociocultural practices of the Russian businessmen in the past differed significant scales and variety and constantly extended.

In the report all variety sociocultural practices and forms sociocultural of activity of the Russian businessmen in second half XIX — beginning XX century is represented. The domestic businessmen put the large means in development of formation, science, art, public health services, publishing base, in business of protection of a historiko-cultural heritage. Many from them accepted active participation in formation of various educational, museum, medical establishments, libraries, charitable funds and institutions, in creation of system of the trust, institutes of culture in capitals and in a province. They also were the members of trustee societies and councils of set of establishments of culture.

<sup>101</sup> Гавлин М. А. Предприниматели и становление русской национальной культуры... С. 475.

<sup>102</sup> Велиховский Л. Н., Кандаурова Т. Н. Предпринимательская культура в пореформенной России: социокультурная составляющая // История предпринимательства в России: XIX — начало XX века. Вып. 2. Сб. статей. / Под ред. А. Л. Дмитриева, А. А. Семенова. Серия «Труды конференции». — СПб., 2006. С. 92–124.

## **КОРПОРАТИВНАЯ КУЛЬТУРА КАК СУБКУЛЬТУРА ОБЩЕСТВА**

Корпорация представляет собой организацию, в чем-то близкую и вместе с тем отличную от других человеческих организаций, таких как общины, ассоциации, союзы, институты и т. д. Особенность корпорации в том, что она собирает людей прежде всего по профессиональным признакам, но включает также и другие связи, не такие тесные, как в общине, но все же позволяющие индивиду ощутить стабильность и идентичность своей социальной группе. Корпорацию также можно определить как место, где человек обретает ощущение единства самого себя в своей телесности благодаря плотному единению со своим ближайшим окружением. Такое единство может быть дорефлексивным, как в традиционном обществе и начальном периоде целерационального, так и отрефлектированным, как это наблюдается в информационной цивилизации. Но и в том и другом случае тело понимается не в биологическом смысле, а как единство материи и духа, субъекта и объекта, граница Я и Другого, и, следовательно, интерпретированное семиотически. В таком случае корпоративное пространство может пониматься как место сборки коллективного тела, присутствие в котором позволяет индивиду ощутить собственное тело.

Обратимся теперь к понятию субкультуры. Субкультура обычно определяется как самостоятельное образование внутри доминантной культуры, имеющее собственные ценности и нормы поведения, свой стиль жизни. Стремясь к автономии, субкультуры отличаются одновременно терпимостью к доминирующей культуре и в этом они отличны от контркультуры, которой присуща агрессивность. Поскольку субкультуры образуются из многообразных устойчивых общностей людей, имеющих общие интересы и объединяющую символику, их невозможно классифицировать по одному признаку. Различаются субкультуры, существующие внутри национальной культуры, и транснациональные; субкультуры демографических групп (молодежные и зрелого возраста); культуры небольших этносов и конфессиональных групп; объединения людей по профессиональным или любительским интересам (например, коллекционирование), по сексуальным ориентациям, стремящиеся заявить о себе броской символикой, так называемые «фанаты» (поклонники рок-групп, звезд шоу-бизнеса, спортивных клубов) и т. п.

Современная корпоративная субкультура относится к транснациональным образованиям, но ее отличает от других транснациональных субкультур, вроде рок-культуры или «культуры Макдональдс» то, что она представляет собой деловую культуру, тогда как все или почти все другие субкультуры являются досуговыми.

Ретроспективный обзор корпоративной культуры убеждает, что на ранних этапах цивилизации она совпадает с культурой общества в целом. Древневосточные жреческие, бюрократические и военные корпорации, которые Л. Мамфорд назвал «мегамашиной»<sup>1</sup>, создавали единую культуру, не имевшую альтернатив. Иначе и не могло быть, ведь свободного времени у граждан этих государств не было, жизнь была сплошь ритуализирована.

---

<sup>1</sup> Мамфорд Л. Миф машины. М., 2001.

В античности уже появились корпорации ремесленников, актеров и представителей других профессий, но они еще не набрали силы и не сыграли такой серьезной общественной роли, какая выпала на их долю в следующую эпоху — в европейское средневековье.

Средние века в Европе — заповедник корпоративной жизни и корпоративных культур. Каждая социальная группа стремилась превратиться в корпорацию, т. е. сплотиться, получить устав и признанный статус, утвердить себя через формы аудио-визуального выражения, создать свою символику. Специфика средневекового мирозерцания создавала ситуацию, когда субъектом правовых и моральных отношений выступала не личность, а социальная группа<sup>2</sup>. Причем чем выше статус группы, тем считалась выше ценность входящей в нее личности. Отношения между личностью и ее группой (корпорацией) строились не по принципу механической связи, а по принципу причащения, когда часть презентует собой целое. Отсюда рождается понятие корпоративной чести (или в последствии — «честь мундира»), когда проступок, совершённый одним лицом, бросает тень на всю корпорацию.

Западная Европа к тому времени, которое И. Хейзинга назвал «осенью средневековья», являла картину настоящего «столпотворения» различного рода корпораций, формирующих государственные тела и надгосударственные образования. К последним принадлежали монашеские и рыцарские ордена, средневековые университеты, носившие международный характер, дробившиеся в свою очередь на студенческие корпорации, корпорации профессоров (магистров), близко стоявшие к ним организации юристов, медиков — людей умственного труда — и более отдаленные — актеров, странствующих циркачей, не достаивающихся такого звания.

Особое место среди средневековых корпораций занимали городские цеха. В то время они были основной производительной силой общества. Говоря так, мы не забываем, что средневековье в целом оставалось еще аграрной цивилизацией. Но если смотреть на него с точки зрения развития, то становится ясно, что именно ремесленные цеха стимулировали развитие рынка, рост капитала и другие факторы, способствующие переходу европейского сообщества от аграрной цивилизации к индустриальной.

Средневековый цех в максимальной мере отвечает представлению о том, что такое корпоративное тело. В отличие от незавершенного (по характеристике М. Бахтина) гротескного тела, не имеющего границ, это тело завершенное, плотное, состоящее из воплотившихся в него элементов с четко очерченным контуром и выраженным вовне лицом (имиджем). Вместе с тем оно не сплошное, не сбито так крепко, как античное пластическое тело; внутри него совершается работа, создавая напряженное поле, оказывающее энергетическое воздействие на окружающую жизнь. Таково же и тело каждого человека — компонента корпоративного целого. Это еще не «экономический человек» — homo economicus Нового времени, который определяется не тем, что он есть по своим телесным и духовным качествам, а только одним показателем — тем, что он имеет. Средневековому человеку важно быть, а не иметь (по классификации Э. Фромма). Ведь здесь не абстрактный трансцендентальный гносеологический или моральный субъект (как трактовала человека философия Нового времени), а человек телесный, участник дискурсивных практик, тело которого стабилизирует и энергетически

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб, 2004.

организует совместный опыт. Таково же и тело той корпорации, к какой он принадлежит. Такова же телесность вещей, которые он создает — плотная фактура и символическая насыщенность. О такой вещиности вещи, воплощающей в себе бытие сущего, ностальгировал М. Хайдеггер, понимая, что вернуть её может только полнота бытия, чем обладал человек, оставивший тепло своих рук на изготовленной вещи. Следовательно, корпоративная культура, или культура корпоративного тела — это особого рода творение, не воспроизводящее мир, а встроенное в мир и утверждающее его своим присутствием.

Переходя от средневековой корпоративной культуры к попытке ее реставрации в деятельности английского художника и социалиста XIX века У. Морриса, необходимо отметить, что он пытался осуществить в эстетической сфере нечто похожее на то, что К. Маркс предначертал для философии: не объяснить мир, а изменить его. (Недаром впоследствии Моррис стал социалистом, изучал труды Маркса, хотя до «Тезисов о Фейербахе», где было выдвинуто это требование, вряд ли добрался). Тем не менее в эстетической утопии Морриса перед искусством ставится требование не отражать мир, а активно вторгаться в него, участвовать в жизненных процессах, воспитывать и преобразовывать не только вкус, но и мораль, а след за этим и сами общественные отношения. Такая программа социальной нагруженности искусства открывала путь в XX век с его упованиями на возможности эстетической практики в освобождении репрессированной чувственности и преодолении отчуждения человека.

Создавая свои мастерские, Моррис стремился сделать их антиподом капиталистической фабрики: машинному производству противопоставлялось ручное, разделению труда — возможность целостной выделки изделия одним мастером, но главное, на что особенно обращал внимание английский гуманист, это, чтобы в отвоеванном им уголке «старой доброй Англии» царил радостный труд, товарищеская поддержка и взаимопомощь. Собственно и само искусство он понимал и определял очень просто — как радость, получаемую человеком от свободного творческого труда. «Под истинным искусством я понимаю выражение человеком радости его труда», — говорил Моррис.<sup>3</sup> Он добивался создания «подлинного искусства, выражающего радость человеческого труда, искусства, творимого народом и для народа, как радость и для творца и для потребителя искусства»<sup>4</sup>.

Образ будущего, который Моррис нарисовал в своем утопическом романе «Вести ниоткуда», по существу представлял собой картину рационализированного средневековья. Эта эпоха привлекала его моральной устойчивостью общества, базировавшегося на стабильных социальных группах, сплотившихся в корпорации, где человек обретал идентичность и чувство значимости. Поскольку социальным субъектом этого времени была не личность, а корпорация, то стремление утвердить себя воплощалось в тщательной разработке знаковой костюма, поведения, жилой среды. С незаурядной фантазией создавались корпоративные символы — изобразительные и орнаментальные, обязательные участники ритуальных действий. Моррис зримо представлял себе средневековую культуру как яркую, красочную, полную жизненной энергии и вместе с тем не безвкусную, чему наглядным доказательством служили сохранившиеся от той эпохи памятники. И эти представления были

<sup>3</sup> Моррис У. Искусство и жизнь. М., 1973. С. 89.

<sup>4</sup> Там же. С. 93

не беспочвенными — Моррис обладал глубокими знаниями английской старины — готической архитектуры, прикладного искусства, книжной миниатюры, способов средневековой выделки бумаги и тканей, обработки дерева, металлов, гончарного и стекольного производства. Для него художественная и материальная культура представляла собой основной исторический источник, по которому лучше, чем по летописям и хроникам можно судить о прошлом. Ведь хроники обычно фиксируют деяния королей и других исторических личностей, а события жизни простого народа в них не попадают. Зато архитектура жилых помещений, мебель, ткани, изделия ремесла сохраняют историческую память больше, чем письменные памятники. Красота предметного мира рождалась не от бессмысленного декорирования, как это происходило в современную Моррису эпоху разрыва между художественным творчеством и промышленным массовым производством вещей, а из любовной выделки каждой вещи. «Было время, — ностальгически повторял Моррис, — когда любой, кто делал какую-нибудь вещь, создавал не только полезный предмет, но и художественное произведение, и всем это доставляло радость»<sup>5</sup>.

В художественной продукции своих мастерских Моррис добился того, чего он хотел — продемонстрировать возможность создавать вещи, отмеченные высоким вкусом. Тайна его «ноу-хау» заключалась в том, что он объединил деятельность художника и мастера, восстановил издревле сложившиеся принципы предметосозидания: уважение к природе материала, знание технологии его обработки, соответствие облика вещи ее функции, понятой не узко утилитарно, а как широчайшая культурная (включая символическую составляющую) функциональность.

Но в целом эксперимент Морриса — произвести «эстетическую революцию» в обществе и воплотить свой идеал рационализированной средневековой корпоративной жизни не удался. Давление рыночной экономики, окружавшей «эстетический островок» Морриса, привело к тому, что в социальном плане его продукция оказалась совсем не той, какая задумывалась. Вместо того, чтобы быть демократической, массовой, о чем мечтал основатель «обители» радостного труда, из-за своей уникальности и дороговизны она оказалась не способна заполнить жилища простых людей, а только коллекции и дома богатых «ценителей красоты», против которых художник-социалист метал «громы и молнии» в своих статьях и выступлениях.

Моррис не учел того, что искусство не существует само по себе: оно является образным (или символическим) выражением мифа, то есть тотального мировоззрения эпохи. И если Моррис жил уже в эпоху рыночных отношений, то переломить сознание, сформированное этими отношениями, было невозможно. Восхищаясь красотой архитектуры и прикладного искусства готики, он принимал следствие за причину. Секрет цветения готической и ранне-ренессансной культуры оставался от него скрыт.

Нельзя забывать, что в доиндустриальных формациях вплоть до средневековья еще господствовала «экономика дара»<sup>6</sup>, то есть обмен носил символический характер, основывался не на принципе взаимовыгодности, а поддерживался ритуалом братания, идеей бескорыстного служения, благодарения, верой в слово, в клятву и другими возвышенными

<sup>5</sup> Там же. С. 135

<sup>6</sup> Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. М., 2003.

соображениями, выраженными на перформативном языке. Эфемерный характер этих ментальных конструкций стал ясен ко времени утвердившегося господства рыночных отношений, потребовавших вместо принципов личного служения, клятв и обетов формальных в своей безличности юридических отношений. И если Моррис сумел создать миф взаимного служения для себя и своих единомышленников, то придать ему массовый характер было невозможно. Поэтому вместо возрождения корпоративной культуры, распространенной на все общество, ему удалось осуществить лишь часть задуманной задачи — выстроить художественную систему с собственной субкультурой, получившую подражателей в других странах, и создать художественный стиль, ставший предшественником модерна.

Своеобразная ситуация во взаимоотношениях искусства и власти, искусства и социального порядка сложилась в Советской России 20-х годов. Будущее социалистическое и коммунистическое общество рассматривалось как единая корпорация, где всё построено на принципе коллективистического единства, где каждый член этого объединения будет обладать не индивидуальной, а коллективной психологией. Считалось, что такое состояние продемонстрирует высшую степень организованности, в создании которой должны участвовать все формы культуры. Искусство, как в высшей степени мощный культурный механизм, было призвано выступать организующим фактором. Соответственно художник понимается как организатор, «формовщик» произведения (вещи), которое в свою очередь осуществляет «формовку» (организацию) жизни. Такой «активистской» позицией объясняется категорическое нежелание теоретиков и практиков левого искусства 20-х годов принять традиционное представление об искусстве как воспроизведении и познании жизни. В противовес ему теоретики новой эстетики, получившей название «эстетики жизнестроения», или «теории производственного искусства», Д. Аркин, Б. Арватов, О. Брик, А. Ган, Н. Пунин Н. Чужак и др. выдвигали перед искусством задачу быть не «вне жизни», не отражением ее, а в самой жизни, участвовать в процессе жизненного строительства, что означало требование к художнику включиться в процесс промышленного производства. Основные идеи и противоречия «левой» эстетики 20-х годов достаточно подробно рассмотрены в литературе<sup>7</sup>, поэтому нет необходимости говорить о них подробно. Взглянем на них в ракурсе, соответствующем направленности нашего исследования.

Можно заметить, что борьба против «миметической» (отражательной) природы искусства у «производственников» совпадает с требованием к художнику перестать быть профессионалом, создающим произведения «изящного искусства», и стать мастером, производящим полезные предметы. Приведем соответствующее высказывание О. Брика: «Сапожник делает сапоги, столяр — столы. А что делает художник? Он ничего не делает, он „творит“. Неясно и подозрительно... Коммуне ни жрецы, ни дармоеды не нужны. Только люди труда найдут в ней место... Труд дает художнику право встать рядом с трудовыми группами коммуны, с сапожниками, со столярами, с портными».<sup>8</sup> Данное высказывание можно трактовать

<sup>7</sup> См.: *Мазаев А.И.* Концепция «производственного искусства» 20-х годов. М., 1975; *Сидорина Е.В.* Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. М., 1994; *Хан-Магомедов С.О.* Пионеры советского дизайна. М., 1995.

<sup>8</sup> *Мазаев А.И.* Концепция «производственного искусства» 20-х годов. С. 118.



как протест против того исторического процесса, начавшегося с эпохи Возрождения, который привел к выходу художников из ремесленных цехов и возникновению такой культурной формы и социального института как «изящное искусство» («институт искусства»). «Ренессансное сознание вычленило художественно-творческую деятельность из нивелирующей массы цехового ремесла — путем введения искусства в малорасчлененную сферу интеллектуальных занятий», — пишет Б. Бернштейн. — «Образ художника, сформированный гуманистами, был несовместим с цеховой системой, и по мере того, как он получил признание, усиливалось напряжение между традиционной структурой, с одной стороны, и новым статусом, самосознанием и поведением художника, с другой»<sup>9</sup>.

Брик предлагал ликвидировать это «напряжение» между художественной деятельностью и остальными видами труда в пользу возвращения к старому доренессансному решению вопроса «кто такие художники» — просто мастера как и все другие хорошие работники производственной сферы: «Мы утверждаем, что архитекторы, скульпторы, живописцы — такие же рабочие, как инженеры, металлисты, текстильщики, деревообделочники и прочие и нет никаких оснований квалифицировать их труд как творческий в отличие от какого-нибудь другого — не творческого»<sup>10</sup>. Вместе с художниками должно было вернуться в жизнь и искусство. Б. Арватов трактовал историю взаимоотношений искусства и общества как качание маятника: искусство внутри общества (доренессансное), искусство вне общества (профессиональное художественное творчество в Новое время, станковизм), искусство, вновь вернувшееся в общество (искусство коммуны).

«Рабочий класс, — пророчествовал Арватов, — будет осуществлять сознательное слияние эстетического с практическим, формального с целевым, пойдет... по пути объективной целесообразности формальной организации жизни, по пути целостного отношения и целостного управления всеми конкретными элементами действительности»<sup>11</sup>.

Человек получает эстетическое удовольствие от целесообразного, мастерски сработанного предмета. Отсюда — непрерывные повторения о том, что художника надо понимать как «мастера, владеющего наиболее совершенными способами обработки материала» (Д. Аркин). Художественное творчество — «максимально квалифицированная организация различных форм социального строительства» — труда, быта, вещного окружения. Такова была теоретическая платформа конструктивизма, из которой следовало, что художники должны оставить станковое творчество и идти на фабрики, включиться в процесс материального производства для конструирования новой пространственной среды.

Идея создания новой среды увлекла художников. Такие выдающиеся мастера, как А. Родченко, В. Степанова, Л. Попова, Г. Клуцис, Эль Лисицкий, А. Ган, братья Веснины и др., вовлеченные в революционный шторм, соглашались с теоретиками и переходили от станкового творчества к тому, что мы сейчас называем дизайном. Они создавали рекламу, прозодежду, мебель для производственных, деловых интерьеров и помещений для

<sup>9</sup> Бернштейн Б. М. Художественная культура Возрождения. Институциональный аспект. // Художественная культура в капиталистическом обществе. — Л., 1986. С. 27.

<sup>10</sup> Мазаев А. И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов. С. 143.

<sup>11</sup> Там же. С. 215.

отдыха, архитектурные проекты жилых и общественных зданий, конструировали выставочные павильоны.

В поисках конструктивистов был открыт важный для дизайна момент: не ограничиваться обработкой формы готового изделия, придавая ей привлекательный для покупателя вид, декорируя и стилизуя под модные стереотипы (это называлось в их терминологии «прикладничеством»), а выводить зримую форму «изнутри» проходя вместе с инженерной психологией весть путь конструирования вещи так, чтобы ее форма была тесно слита с конструкцией, и в ее облике запечатлевались конструктивные идеи.

Как известно, в конце 20-х, начале 30-х годов идеи конструктивистов подверглись разгромной критике и конструктивизм как художественное течение и эстетическая концепция перестал существовать. Но только ли внешними причинами был обусловлен его конец? В самой теории существовали непреодолимые противоречия, которые заставили бы рано или поздно отказаться от неё. В стремлении активизировать созидательную роль искусства, соединить его с процессами изготовления вещей, необходимых для жизни, — можно найти много общего с эстетикой и практической деятельностью Морриса, так же как и в наименовании искусства — просто трудом. Но дальше наступает существенная разница. Для Морриса — радостный труд — это ручной свободный труд, позволяющий мастеру проявить творческие возможности. Конструктивисты же признавали только труд промышленный. Возникает вопрос: как в условиях массового производства при неизбежной стандартизации всех операций и узком разделении труда возможно сохранить целостность личности и ее творческое проявление в изделии, проходящем сквозь тысячу операций? Как объяснить художнику, что занимаясь общественным трудом наряду со всеми он останется художником, не потеряет свой уникальный дар? Конечно такие вопросы беспокоили теоретиков и практиков конструктивизма, и они все время пытались скорректировать свой проект. Сначала была выдвинута гипотеза, что при коммунизме все станут художниками, мастерами, творцами. Затем Арватов утверждал, призывая мастеров кисти и резца идти на производство, что и там они останутся художниками, так как будут отличаться от всех остальных работников своим мастерством, высочайшей квалификацией. Но в чем будет проявляться художественное качество вещи, в чем ее отличие от вещи просто мастерски сработанной, он сказать не мог, а потому его заявления повисали в воздухе.

Интерпретируя идеи и художественную практику конструктивистов, создававших новый вариант корпоративной культуры, можно сказать следующее. Сами не осознавая того, они продолжали в мировой эстетике линию, уходящую корнями к Платону и имевшую в последствии много сторонников. Основной теоретический постулат этой линии заключается в том, чтобы рассматривать художественную деятельность как часть жизненного процесса, как одного из лидеров организации общественной жизни, как жизнетворческое начало. Поскольку в таком случае искусство слабо вычленяется в какую-то особую форму деятельности, не кристаллизуется в самостоятельный феномен, оно не получило адекватного отражения в теории. Противоположная позиция, исходящая из того, что искусство надо рассматривать в сфере духовной деятельности, связанной с отражением, познанием жизни, позволила создать развернутую теорию искусства и включить ее в философию под названием эстетики. Но если не сводить эстетику только к тем трактовкам, которые именуются классическими,

то есть ориентированы на индивидуальную деятельность художника-творца (гения), то и те позиции, которые были заявлены Моррисом и русскими конструктивистами, представляют собой самостоятельную линию в развитии эстетической теории. Они демонстрируют положения, относящиеся к корпоративному, то есть коллективному творчеству. И хотя их эксперименты кажутся неудачными, ушедшими в прошлое, они вносят вклад в развитие этой линии эстетики и представляют собой ступеньки, по которым теория и практика данного направления будет подниматься дальше.

Что конкретно нового и оригинального вложили они в мыслительный фонд эстетики и культурологии? Прежде всего они показали два типа возможностей, какими обладает искусство. Оно может давать знания, информацию о жизни, это его информационная способность. И оно обладает энергетическим потенциалом, способностью творить, организовывать. Так как последняя — более активная сторона искусства, то именно она привлекается в периоды социального напряжения или ломки общественных отношений, что мы и видели на примере Морриса, для которого искусство было мощной оппозиционной силой по отношению к неприемлемым для него промышленному и рыночному строю, который он считал несправедливым. И второй пример — в условиях отрицания старых общественных отношений и культуры (в России 20-х годов) на искусство также возлагалась жизнестроительная миссия, то-есть активизировался его энергетический потенциал.

Неудачи, преследовавшие реформаторов эстетической теории и практики вытекали из того, что они рассматривали художественную практику независимо от того контекста, куда она заключена. Сейчас уже достаточно общепризнано, что она заключена в мифологическую структуру общества, в общественный миф где неразлично слиты бытие и сознание. Причем искусство само является одним из активнейших создателей этого мифа. Поэтому, когда говорится о жизнестроительной миссии искусства, имплицитно имеется в виду создание «жизненного мифа». Как мы видели, Моррис сумел создать и некоторое время поддерживать такой миф, внутри которого, как в оранжерейной оболочке, существовали его мастерские. Но она не выдержала внешнего давления реалий рыночной действительности и рухнула.

Что касается теории практики русских конструктивистов, то о них можно сказать, что они также были талантливыми мифотворцами. Исполненные верой в светлое будущее, они сконструировали свой образ коммунизма, миф, в котором искусство действительно должно было играть активнейшую роль. И пока они жили внутри своего мифа, они могли создавать интересные, логически последовательные концепции и программы для деятельности художников, не оставлявшие тех равнодушными. Но за пределами данного мифа всё это обрывалось в пустоту. Кроме того их миф пришел в столкновение с другим мифом, тем, который формировался по пути сложения тоталитарного государства. Такому государству не нужны были художники-жизнестроители. Организацию экономической и политической жизни взяли на себя партийные деятели. А художников «попросили» бросить заниматься экспериментами с искусством и вернуться к своим прямым профессиональным занятиям. На первый взгляд такое требование означало «возвращение к классическим традициям», к реализму как воспроизведению и познанию жизни, то-есть смещение акцента с энергетической стороны искусства на информационную. Но дело в том, что ни одна сторона не существует без другой. Как энергетическая составляющая искусства (мифотворчество) закладывает в сознание

определенную информацию, так и информационная воздействует энергетически на своих «клиентов» и формирует их определенным образом. Поэтому «организационное» начало никуда не ушло из искусства даже и после того, когда все теории, основывающиеся на нем, были преданы анафеме, и даже само слово «организация» оказалось под подозрением, так как связывалось с учением А. Богданова («Тектологией»), объявленным идеалистическим.

Искусство социалистического реализма оставалось «организационным», ему поручено было воспитывать, то есть «организовывать» психологию и сознание граждан. Но с искусства были сняты полномочия на доминирующее положение в процессе организации жизни, каким наделяли его авангардисты 20-х годов. Теперь ему было отведено место воспроизводить и своим языком передавать миф, создаваемый властями. И в этом смысле в нем тоже присутствовало корпоративное начало. Но вопрос о корпоративности тоталитарного государства и его культуры — особый, требующий специального рассмотрения.

В начале XX века над экономикой промышленно развитых стран витал призрак мегамашин. Финансово-промышленные корпорации представляли собой гигантские объединения с пирамидальной иерархической структурой управления, стремившиеся утвердить принципы унификации и стандартизации умственных и физических трудовых операций. (Система Тейлора–Форда). Но к наступлению XXI века в связи с общими процессами, связанными с постепенным переходом индустриального общества в постиндустриальное, ситуация в наиболее передовых компаниях стала меняться.

Э. Тоффлер отмечает следующие преобразования, набравшие силу в последние десятилетия уходящего столетия:

1. Необходимость принимать решения во все ускоряющемся темпе.
2. Превращение корпораций в многоцелевые институты.

Если раньше компании имели единственную цель — экономическую (производство товаров), то теперь они превращаются в многоцелевые. На повестку дня стали задачи социального, морального и экологического характера. Руководителям предприятий приходится задумываться, к каким социальным, моральным, этническим, экологическим, информационным последствиям (резонанс дальнего действия) приведет деятельность их фирм. Цели и ценности корпораций меняются не только на внешнем уровне — в стремлении создать наиболее благоприятный имидж с помощью рекламы и PR, но и на уровне внутреннего самоощущения.<sup>12</sup>

В новых условиях производительность компании зависит не только и не столько от уровня техники, но в значительной мере от эффективности управления, т. е. от способности высвободить тот огромный запас творческой энергии, который заложен в менталитете человека. Возникла необходимость в появлении работников нового типа — изобретательных, способных принимать самостоятельные решения в противоположность послушным исполнителям, выпестованным бюрократической системой.

Значительные изменения в деятельности компаний наступили тогда, когда начался лавинообразный поток «сетевых образований», и неподвижные до тех пор монолиты стали дробиться на мелкие единицы. Сетевая организация восстанавливает в «новой редакции» принципы общины Ф. Тенниса, так как в социальных группах, образующих клеточки сети, люди

<sup>12</sup> Тоффлер Э. Третья волна. М., 2002.

получают возможность вступать в многоаспектное общение, позволяющее каждому участнику многосторонне проявить себя.<sup>13</sup> Сетевая организация обеспечивает не только плюрализм целей организации, но и многообразие целей и интересов каждого работника. Он выполняет теперь не одно какое-нибудь «спущенное сверху» задание, а входит сразу в несколько проблемных групп, решающих разные задачи. В этих группах встречаются люди разных рангов и разных квалификаций. У каждой группы есть свой руководитель, но поскольку член одной группы входит одновременно в другую, третью и т. д. и может быть ее лидером, принцип единоначалия отпадает и заменяется «расщепленным лидерством» Схема управления, основанная на вертикали власти, уступает место «горизонтали». В связи с этим возрастает роль коммуникативных процессов и ценность информации. Характер коммуникации внутри корпорации принимает вид, обрисованный Ю. Хабермасом: коммуникативное действие в отличие от стратегического ориентировано на партнера и может отклоняться от заранее установленных образцов поведения, поскольку само вырабатывает нормы и ценности, по которым ориентируются участники коммуникации, стремящиеся к выработке консенсуса в решении намеченной проблемы.

В литературе, посвященной строению современных организаций, указывается, что их структуру со все большим правом можно трактовать как семиотическую.<sup>14</sup> Так как секрет эффективной работы организации зависит от активности ее сотрудников, а творческая активность стимулируется коммуникативными процессами, то немаловажное значение приобретают такие, отмеченные И. Гоффманом моменты, как успешная презентация сотрудников друг другу, создающая взаимное заражение поиском творческих находок или такой, казалось бы совсем не деловой феномен, как юмор. Все это способствует накоплению «символического капитала» работника, помогающего ему продвигаться по лестнице карьеры. Признанный авторитет в институциональной теории 50-х годов американский социолог Т. Парсонс считал, что люди действуют в соответствии с установленными нормами и ценностями. Теперь же действие рассматривается как реализация в поступке сценария или повествования: «Новый институционализм больше внимания уделяет сценариям и установленным порядкам как секретам организационной устойчивости. Так как организации принимают все более глобальный характер и при этом более распределенный (рассеянный), то главными средствами контроля становятся сети лидеров и культура, которую решительно внедряют».<sup>15</sup> Значит для того, чтобы понять структуру и характер функционирования организации, надо расшифровать ее текст — репертуар легитимных нарративов, в которых заключены планы действий и цели, на какие они ориентированы.

Таким образом корпорация остается полем идентификации личности, местом сборки его тела, но это не физическое, а энергетическое (творящее артефакты) и информационное тело-текст (в понимании, близком толкованию Р. Барта). Идентификация субъекта происходит не путем утверждения верности традиции, как это было в средневековых корпорациях, и не

<sup>13</sup> Олескин А. В., Кировская Т. А. Проблематика сетевой самоидентификации // Логос живого и герменевтика телесности. М., 2005.

<sup>14</sup> Мюллер А., Кизер А., Организационная коммуникация. Харьков, 2005.

<sup>15</sup> Там же. С. 383.

путем отказа от личности и превращения её в артефакт (конструкцию), как мыслили конструктивисты 20-х годов, а как процесс непрерывного обновления, как событие, как процесс проговаривания. В таком случае резко возрастает роль дизайна.

Идея «жизнестроителей» 20-х годов о театре, перенесенном с подмостков сцены в жизнь, и режиссере, как организаторе человеческих отношений с целью их оптимизации, только теперь может реализоваться, поскольку в информационной цивилизации драматургия человеческих отношений все больше приближается к типу той, по канве которой актеры создают свои образы. Поэтому наряду с дизайном вещей возникает «дизайн-режиссура». Определение дизайна как проектирования вещей, принятое на конгрессе ИКСИДа в 1969 году, теперь считается устаревшим, так как оно зауживает возможности и границы приложения таланта художника<sup>16</sup>. Если рассматривать вещи (изделия, выпускаемые той или иной фирмой, ее интерьер и предметную среду, образ вещей в рекламе) как невербальный текст, куда, как и в вербальную нарратацию, вписаны поведенческие программы участников коммуникации, то профессию дизайнера можно определить как работу с телом, ведь он конструирует само корпоративное тело-текст, находит его стиль, придает ему значимость желаемого, эротического (в терминологии Р. Барта) тела-текста, сочиняет поведенческие сценарии взаимоотношений людей и вещей. Причем дизайн-режиссура коммуникации людей является исходным пунктом на пути к вещам. Ибо, каковы отношения людей, таковы и вещи, вовлекаемые в их отношения. Этим объясняется расширение поля деятельности и усиление социокультурной значимости дизайна в современной цивилизации.

Описанный выше образ жизни и стиль культуры современной корпорации осуществляется в условиях структурной перестройки экономики потребления. В работах по теории менеджмента западных теоретиков современную экономику именуют «экономикой переживаний». Один из влиятельнейших лидеров американской управленческой науки Т. Питерс выстраивает следующую шкалу ориентаций в экономике США с середины до конца XX века: 40-е годы — «сырьевая экономика», главная цель которой — производство продуктов первой необходимости; 50-е годы — «товарная экономика» — производство товаров широкого спроса; 70–80-е годы — «производство услуг»; 90-е годы — «экономика приключений», переживаний.<sup>17</sup> Именно в этот последний период дизайну, отводится роль эмоционального провокатора, обещающего придать любой вещи игровой характер, в любую стандартную ситуацию, любое рутинное задание внести игру, поиск, превратить в захватывающе интересное занятие, снимающее психическое напряжение.

Каждое дело должно быть эмоционально насыщенным, каждая вещь провоцировать на игру, таково кредо современного дизайна, выраженное Вирджинией Пострел в кратком слогане: «Стремиться обогатить любое повседневное занятие чем-нибудь чувственным и эмоциональным».<sup>18</sup>

Тем не менее необходимо четко представлять себе, что «экономика переживаний» становится реальностью только тогда, когда удовлетворение первичных потребностей уже не

<sup>16</sup> Рунге В. Ф., Сеньковский В. В. Основы теории и методологии дизайна. М., 2001.

<sup>17</sup> Питерс Т. Дизайн. Изобретай, различай, сообщай. СПб, 2006.

<sup>18</sup> Там же. С. 71.

составляет проблемы, а конкуренция на рынке переносится на новый уровень, связанный с борьбой за привлечение потребителей уже на основании других ценностей. Подразумевается также, что конкурирующие на одном поле фирмы достигли примерно одинакового уровня в создании технически и функционально совершенных вещей. Следовательно приоритет начинает переходить к другим факторам. Предложим смелое сравнение. У допущенных на какой-нибудь престижный международный музыкальный конкурс изначально предполагается высочайшая техника исполнения. Конкурсанты будут соревноваться не столько в технике, сколько в художественной интерпретации конкурсных произведений. Победителем станет тот, кто продемонстрирует наибольшую силу воображения, создаст незабываемо яркие образы, способные пленить жюри и публику. Нечто подобное, напоминающее конкурс талантов на эстраде, происходит и в пространстве современного маркетинга, ставшего ареной соревнования дизайнерских талантов. Любая корпорация, вступающая на путь конкурентной борьбы, прекрасно сознает, что при равенстве прочих условий, первенство получит та, чьи дизайнеры создадут бренды, притягивающие самые скрытые желания потребителей, производящие на них наибольшее эмоциональное впечатление, вызывающие наиболее широкую гамму переживаний. Таков облик ландшафта корпоративной культуры первого десятилетия XXI века.

*V. V. Prozersky*

### **Corporate Culture as a Subculture of Society**

The author proposes the retrospective view of the development of the corporative culture from the time of its origin till our days. Much attention is paid to the medieval corporative culture and the attempts of its restoration made by William Morris in the XIX century. W. Morris — the outstanding british artist and socialist by his convictions was the enemy of the bourgeois society with its alienation of personality. He was sure that the true social order can be established with the help of “aesthetic revolution” when the work will be transformed from the hard toil to a creative labour which is art itself. In order to achieve this goal he founded the workshops where all job was produced by hand only. Thus Morris opposed handicrafts to the division of labour at industrial factories.

The next step in the development of corporative culture was made by Russian avantgardists of 20<sup>es</sup> of the former century. They promoted the idea of “productive aesthetics” and the style of constructivism. The “aesthetic experiment” though it was unsuccessful in practice, was the valuable contribution to science.

The last part of the article is devoted to the present state of the corporative culture. Its main features are: the division of large corporations to the small working groups, the so-called “net organization”, the splitting leadership, the hightening role of human communication and the spread of design all around.

## СОВРЕМЕННАЯ ИГРОВАЯ КУЛЬТУРА МОЛОДЕЖИ КАК ФЕНОМЕН ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ВОСПИТАНИЯ: ПРОБЛЕМЫ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ<sup>1</sup>

*«Ужаснее же всего в этом то, что все эти бесчеловечные насилия и убийства, кроме того прямого зла, которое они причиняют жертвам насилий и их семьям, причиняют еще большее, величайшее зло всему русскому народу, разнося быстро распространяющееся, как пожар по сухой соломе, развращение всех сословий русского народа. Распространяется это развращение особенно быстро среди простого, рабочего народа потому, что все эти преступления... совершаются под видом чего-то нужного, хорошего, необходимого, не только оправдываемого, но и поддерживаемого... И распространяется это развращение с необычайной быстротой».*

Толстой Л. Н. Не могу молчать // Путь жизни. М., 1993. С. 498.

Характеризуя эволюцию современного человеческого потенциала, логично обратиться к тем видам и сферам деятельности, в которых такой потенциал имеет возможность полной и всесторонней реализации, в которых человек снимает внутренний самоконтроль и предстает в своем естественном состоянии, максимально приближенном к его истинному Я. Одним из таких видов деятельности является игра, в которой, как в зеркале, проявляется истинная сущность человека, его внутренний мир, духовная культура, жизненное кредо. Особенно выразительны изменения, происходящие с человеком, проявляющиеся в игровых увлечениях молодежи, поскольку эта часть общества особенно подвержена изменениям, открыта внешним воздействиям, наименее устойчива к влияниям «чужих» культур. Молодежь быстрее интериоризирует, осваивает и ретранслирует в другие социальные слои культурные нормативы, привнесенные техническим прогрессом, становится проводником новых культурных норм и смыслов, усматривая в этом демократичность, открытость изменениям, новизне, готовность к преобразованию мира. Однако такая открытость и чувствительность к новизне не всегда имеет позитивное значение, особенно когда речь идет об отрицании культурных архетипов собственного этноса и замещении их чужими. Эти явления зримо обнаруживаются в развитии игровой культуры современной молодежи. Причем особенно убедительно свою расположенность к таким изменениям демонстрирует юношество, все меньше и реже обнаруживая типичные, характерные для русского этноса и его менталитета черты, человеческие качества, потенциал.

Социокультурная неопределенность расшатывает традиционные формы и способы трансляции культуры; в своем социальном развитии дети ориентируются уже не на взрослых, а

<sup>1</sup> Статья подготовлена при поддержке РГНФ (грант РГНФ 06–06–00295а).



на своих продвинутых сверстников. Именно игра в этом случае способна создавать зоны вариативного развития, характеризующиеся открытостью ребенка к восприятию социокультурных традиций других стран и народов. Игра становится «школой произвольного поведения» (В. В. Абраменкова), «школой морали в действии» (А. Н. Леонтьев), а своеобразное моделирование социальных отношений является ведущей деятельностью растущего ребенка по совершенствованию и управлению собственным поведением (Д. Б. Эльконин). Характер и содержание развития современной игровой культуры демонстрирует устойчивую тенденцию утраты ею этнического своеобразия. Народные игры практически ушли из игровой культуры, освободив тем самым пространство, которое мгновенно заполнилось суррогатом игрового бизнеса — шоу, азартными играми, состязаниями на грани дозволенного. Большинство этих игр откровенно чужды русской культуре. В современном «водовороте» культур наблюдается процесс ассимиляции зарубежной игровой культуры, в которой ребенку очень трудно разобраться, обрести собственную индивидуальность и определить жизненные приоритеты.

Современная социокультурная ситуация в российском обществе характеризуется проникновением игры во все сферы человеческого бытия, — такое явление получило в гуманитаристике название *игроизации*, на что обращают внимание многие известные философы и социологи (В. А. Разумный, С. А. Кравченко, Л. Т. Ретюнских и др.). Последствием активного распространения этого явления становится выхолащивание социально-ценностных смыслов бытия человека и обесценивание ценностно-смыслового содержания традиционной культуры. Примитивизация игровых форм ослабляет их культурный и морально-нравственный потенциал. Культура, поглощаемая игрой примитивного характера, задает дрейф обесмысливания жизни, целью которой становится получение простых удовольствий от упрощенных игровых форм. Вместе с тем игра как форма, метод и способ организации обучения уходит из практики современного образования, что существенно обедняет образовательный процесс, поскольку таким образом из образования вместе с игрой уходят и эмоции, что заметно снижает качество подготовки специалистов в вузах. Что несут с собой новые тенденции в развитии игровой культуры?

Эти явления, на наш взгляд, совпадают с обнаруживаемыми негативными тенденциями в развитии современной игровой культуры молодежи — *социального отчуждения* (О. В. Долженко, В. Н. Дружинин, И. С. Кон, В. А. Разумный, Э. Тоффлер, Э. Эрикссон), *виртуализации сознания* (А. Г. Асмолов, В. Н. Дружинин), *гедонизации*, *эгоизации* и *индивидуализации игрового процесса*, «варваризации» содержания молодежной игры и уже были охарактеризованы нами<sup>2</sup>. Каждая из этих тенденций имеет свое специфическое отражение в содержании игры

<sup>2</sup> См. подробнее: Репринцева Е. А. Гедонизм как феномен современной игровой культуры // Мир образования — Образование в мире. 2003, № 4. С. 21–43; Репринцева Е. А. «Невинные забавы» российского студенчества: симптомы «болезни роста» или признаки деградации? // Alma mater. 2003, № 11. С. 17–22; Репринцева Е. А. Игра в образовании ребенка: от прошлого к настоящему. Курск, 2004; Репринцева Е. А. Тревожные тенденции и векторы надежды (О статусе игры в практике современного профессионального образования) // Alma mater. 2005, № 6. С. 6–13; Репринцева Е. А. Педагогика игры: Теория. История. Практика. Курск, 2005; и др.

и последствия влияния, проявляясь в наиболее характерных особенностях социального поведения молодых людей и отношениях между ними, в наборе жизненно важных для них смыслов и ценностей бытия, в доминирующих параметрах молодежной субкультуры. Явление социального отчуждения подготовлено современной ситуацией развития общества и характеризуется постепенной утратой человеком своей индивидуальности. Эти процессы обусловлены многими факторами, среди которых — научно-технический прогресс, достижения в сфере телекоммуникаций, в которых человеческое индивидуальное «Я» обезличивается, нивелируется, усредняется, стереотипизируется. Причины «ухода» (отчуждения) кроются, по мнению В. Н. Дружинина, в индивидуально-психологических особенностях людей и складывающейся ситуации социального бытия человека.

Для современной детской игровой культуры характерно усиление тенденции индивидуализации игры, и, как следствие, социального отчуждения детей. Причины этого явления кроются не только в изменении характера игры, но и в тех моментах развития детской индивидуальности, на которые не обратили внимание взрослые — родители и педагоги. Одним из них можно считать «чувство глупого и незрелого саморазоблачения, которое мы называем стыдом, и ... «удвоенного» недоверия, которое мы называем сомнением, — сомнением в себе и сомнением в твердости и проницательности своих учителей» (Э. Эриксон). Желание избежать чувства стыда и недоверия порождает у ребенка стремление удалиться от всех тех, кто вольно или невольно породил у него эти чувства. В результате отчуждения усугубляется «уход в себя» замыканием на собственных комплексах и недостатках, погружение в личные интересы, не получающие поддержки и признания извне. Отчуждение может быть спровоцировано и чувством неполноценности. Проявление неловкости, неточности выполнения игровой задачи, недостаточная активность, безэмоциональность ребенка в игре может привести к ощущению собственной неполноценности. Отчуждение может усугубляться противоречием между стремлением участвовать в игре и недостаточным игровым опытом, который остается непризнанным сверстниками.

Изучая природу отчуждения в детской среде, Э. Эриксон обратил внимание на то, что одной из них может быть «спутанность идентичности», которая проявляется в неспособности молодежи найти свое место в жизни и основывается на «предшествующих сильных сомнениях в своей этнической принадлежности, или ролевой спутанности, соединяющейся с застарелым чувством безнадежности». Активная миграция этнических групп осложняет приспособление ребенка к «другой культуре». Это явление опасно тем, что на представителя другой этнической группы проецируется сначала образ чужака, а потом и врага, что, в конце концов, приводит к окончательному разрыву отношений. В лучшем случае представители одной этнической группы объединяются и организуют свои игры, в худшем — ребенок становится изгоем. Избавление от тяжести чувства стыда и недоверия, комплекса неполноценности и спутанности идентичности ребенок ищет в «играх-грезях», в том желанном варианте жизни, который очень близок к «светлому прошлому», где не было проблем, боли, тревог, а был покой и эмоциональный комфорт. Ребенок изобретает «внутреннюю жизнь», пассивную «жизнь-сон», «жизнь-игру-грезы» наяву. Он начинает «грезить наяву» и «отлетать» в определенные моменты от реальности, погружаясь в мир своих фантазий, которые не всегда красочны и зачастую однообразны, но всегда желанны» (В. Н. Дружинин).

Социальное отчуждение может иметь индивидуальный и групповой характер. Автономность личности, осознающей собственную самодостаточность, не вызывает тревог и опасений. Самоизоляция же ребенка-изгоя, находящегося под гнетом комплекса неполноценности, — очень серьезная социальная проблема. Однако игра — это оружие обоюдоострое, так как она в одних случаях выступает эффективным педагогическим средством, в других — антипедагогическим. Следовательно, неумелое ее использование может не только не приостановить тенденцию социального отчуждения и самоизоляции ребенка, но и усилить ее. Явление социального отчуждения подготовлено современной ситуацией развития общества, постепенной утратой человеком своей индивидуальности. Эти процессы обусловлены научно-техническим прогрессом и достижениями в сфере телекоммуникаций, в которых человеческое индивидуальное Я обезличивается, нивелируется, усредняется, стереотипизируется.

Уход в виртуальную реальность проще всего осуществить при помощи компьютера. Особенно опасна эта тенденция для тех детей и подростков, которые выбрали в качестве ухода «жизнь-блуждание по виртуальной реальности». Зависимые от компьютерных игр подростки и взрослые отличаются повышенной тревожностью, депрессивным фоном настроения, проблемами во взаимоотношениях с близкими. Любая компьютерная игра представляет собой упрощенную модель подлинной жизни, а компьютерная графика позволяет создать эффект присутствия, чтобы играющий мог уйти от жизненных проблем. У игрока, увлеченного компьютерной игрой, возникает иллюзия обратимости действия и ощущение вечности, возобновляемости существования. Таким образом, виртуальная реальность — это еще одна разновидность «игры-грез», позволяющая ребенку забыть, уйти от проблем реальной жизни, ощущая себя вне времени. Причины ухода-отчуждения кроются в индивидуально-психологических особенностях людей и социальной ситуации; кроме того, социально-одобряемые варианты жизни требуют от многих людей невозможного. Такие же ситуации складываются и в детской игре, многие из которых не соответствуют мотивации детей, их темпераменту, способностям, а игровая команда требует от игрока, неспособного стать автономным — быть самостоятельным, от эмоционально ранимого и тревожного — контролировать себя. Ребенок не видит смысла в своем участии в игре, в достижении игровой цели, он разочарован в тех, с кем вступил в игру, он не в состоянии преодолеть барьер непонимания. И он уходит в сторону, предоставляя свое место другим — более умелым и успешным. Однако дети с сильной волей способны приобрести навыки автономного поведения и внутренне преобразить себя при помощи все тех же «игр-грез». Постоянное пребывание в виртуальном пространстве размывает границы между реальным и виртуальным. У ребенка возникает иллюзия грез наяву, «сновидений без сна», «теряется четкое представление о границе возможного и невозможного, которое всегда лежало в основе рационального планирования действия» (В. А. Лекторский). В молодежной среде фиксируется предпочтение жизни виртуальной (в киберпространстве) жизни в обычном мире. Этим затрудняется не только предвидение человеком результатов его действий, но и соотнесение способов их достижения с «существующими в обществе нормами поведения, с коллективными представлениями о дозволенном и недозволенном, с представлениями действующего субъекта о самом себе, о своей биографии, о принятых на себя в прошлом обязательствах, о принадлежности к той или иной общности, т. е. с тем, что называется индивидуальной идентичностью.

Современные школьники не знают коллективных игр, — тех, в которые играли дети еще 5–6 лет назад. Коллективная игра ныне ушла из содержания воспитательной работы школы, она очень редко присутствует в работе внешкольных учреждений, практически не свойственна игра семейным торжествам и праздникам. Несмотря на достаточно широкое тиражирование сборников игр, игровых праздников, они остаются невостребованными ни современными учителями, ни студентами педагогических вузов. На смену старой доброй коллективной игре пришла игра техническая, электронная. Прагматичный XX век сделал свое дело и из феномена культуры превратил игру в феномен, предполагающий не саму игру, а выигрыш. Именно эту мысль подчеркивает А. Г. Асмолов, обращая внимание еще и на то, что в настоящее время начинается другое прочтение игры, как у Ф. Достоевского: «И здесь начинаются другие игроки». Парадокс по мнению А. Г. Асмолова в том, что именно с играми Достоевского более всего ассоциируется наступающая на нас совершенно особая реальность, которую мы не знаем, — реальность виртуальных миров, приходящая через компьютерные игры.

Компьютерные игры представляют собой ключ к виртуальным мирам. Опасность массового увлечения компьютерными играми состоит в том, что «в виртуальном мире может возникнуть виртуальная ответственность — то есть виртуальный мир позволяет убежать от ответственности в другой, третий, десятый... в вереницу виртуальных миров, и поэтому так важно понять: когда ребенок оказывается в пространстве компьютерной игры, куда поведет его эта игра? Будет ли она школой агрессии или школой гуманного отношения к миру?». Представляет интерес оценка компьютерных игр И. Бурлаковым, считающим такие игры не только развлечением, они мало похожи на балетную сцену, галерейную стену или книжную страницу, но точно так же фиксируют современную мораль, этику, иллюзии, надежды и представления о прошлом и будущем большинства людей<sup>3</sup>. Компьютерные игры расширяют границы возможностей человека, переносят его в мир иллюзий и грез. Человек получил уникальную возможность погружаться в нереальный мир и иметь там неограниченную свободу поведения. Интерактивность компьютерных игр превосходит возможности кино, театра и книг. Игрок перестает быть сторонним пассивным наблюдателем, он активно влияет на события виртуального мира, к нему приходит сознание собственной принадлежности к этому миру. Разнообразные карнавалы или массовые загородные игры толкиенистов тоже вовлекают в совместную деятельность, но в них свобода самовыражения игрока ограничена сложной системой запретов. «Персональная» сущность компьютера освобождает от законов физики, морали и уголовного кодекса<sup>4</sup>. Компьютерные игры не перестали быть шок-ом и до сих пор ощущаются как угроза не только культуре, но и жизни человека. Бесплезно утверждать, что в видеоиграх нет агрессии, и что проживание боевых сюжетов не влияет на психическое здоровье человека. Компьютерные игры способны так стимулировать освоение чужих культур (включая прошлое своей собственной), обеспечивать такое детальное вхождение в подробности чужого культурного быта и в сам механизм исторического устройства (вырасти-ка собственную «Цивилизацию», не представляя себе детально, как она устроена!), как не под силу ни ученым трудам, ни литературе, ни кино. Читая книги, просматривая

<sup>3</sup> Бурлаков И. «Номо Gamer». М., 2000. С. 14.

<sup>4</sup> Там же. С. 15.

фильмы, человек остается потребителем. В играх он — участник. Там можно прожить любое количество любых жизней. В чувственных подробностях, в повседневных действиях, изнутри. Можно прожить жизнь шофера-дальнобойщика, Билла Гейтса, боксера, бармена, бога, волка в стае, химического существа с вымышленной планеты. Еще мощнее игры-стратегии, где действие разворачивается в иных мирах, исчезнувших или не существовавших. Например, игра «Dragon Throne: Battle of Red Cliffs» построена на сюжетах китайской мифологии и требует, чтобы игрок ориентировался в этих сферах, знал особенности психологии китайцев, представлял себе, что повествует трактат о военном искусстве Сунь-цзы. Играющий должен обладать некоторым объемом знаний и чувствовать логику чужого мира. Борьба с противником здесь — повод. Игра — это искусство быть Другим. Ее перспективы — многомирие как реальное состояние культуры и цивилизации. На полигонах Игр оно отработывает свои будущие формы.

Почему же игры вызывают сопротивление? Дело не только в том, что они довольно агрессивны. Они пока еще не созрели, поэтому остаются на обочине культуры. Пока они не научатся быть восприимчивыми к высоким смыслам культуры и говорить о них высоким языком; пока альтернативные жизни в альтернативных мирах невозможно будет проживать всерьез; пока они не станут магическим Театром, в котором человек будет испытывать то, чего не может испытать в реальности. Человек будет уходить в эти миры так же и с теми же далеко идущими последствиями, как теперь уезжает в другие города и страны. И Компьютерная игра перестанет быть игрой. Она станет жизнью: трудной, жестокой, захватывающей, рутинной, настоящей — какой бывает жизнь в чужой культуре<sup>5</sup>.

К проблеме разработки и применения компьютерных технологий, а вместе и ними — и компьютерных игр в образовании сегодня обращено внимание многих ученых; проводятся семинары, конференции, круглые столы, заседают экспертные комиссии, в которых вместе с учеными участвуют представители ведущих компаний России по разработке компьютерных игр. Обсуждаются вопросы о том, какие игры допустимы к разработке, а на разработку каких необходимо наложить запрет. Тревогу у большинства педагогов и родителей вызывают игры-«стрелялки». Если парень «косит» на мониторе сотни людских фигурок, — не может такой опыт пройти бесследно, он притупляет чувства, потому что *это азарт убийства*. Ребенок постоянно находится в водовороте криминальной информации: радио, телевидение, газеты, журналы пестрят заголовками о кровавых схватках, происшествиях и разборках криминальных группировок, а игра лишь повторяет, воспроизводит эти же сюжеты. В кино, например, убийство уже перестало быть чрезвычайным происшествием. По данным Ассоциации психологов США, к окончанию школы подросток был свидетелем 18000 телеубийств и около 100 000 актов насилия! Это нельзя назвать приобретением навыков поведения, — *это новая модель поведения*. Поэтому в американском кино уже ввели ограничения: не показывают кровь, нет прежнего натурализма. Многие считают, что боевик помогает ребенку сбросить агрессию — и в жизни он станет гуманистом. Практика показывает обратное.

В интервью журналисту газеты Известия М. Рыбьянову психолог, профессор Рейнальдо Перес Ловелле отметил, что агрессивное и аффективное поведение современных подростков

<sup>5</sup> Балла О. Магический театр на обочине // Известия. 2002. 26 июля.

обусловлено теми ценностями, которые навязываются СМИ и компьютерными играми. Если общепринятые нормы не передаются детям родителями, дети заимствуют их из другого источника. Самыми значимыми альтернативными источниками для детей сегодня являются компьютерные игры, шоу-бизнес и ТВ. Ценности, которые проповедуют компьютерные игры и СМИ, формируются продюсерами, режиссерами, медиа-магнатами, сценаристами компьютерных игр. Они искусственны, поскольку существуют лишь в воображении авторов, и в соответствии с этими ценностями принимают решения только персонажи игр и фильмов.

Ценности мира родителей оказались для детей менее значимыми, чем ценности мира кино и компьютерных игр<sup>6</sup>. Родители перестали воспитывать детей в рамках традиционной морали. Они приучают детей к гигиеническим нормам, но не говорят: нельзя убивать людей. Ребенок таких родителей включает телевизор, компьютер и видит как самый «сексапильный», элегантный, «крутой» и высокооплачиваемый актер убивает на экране одного за другим всех врагов и «делает это красиво». И ребенку очень хочется быть таким же красивым и так же красиво убивать. Когда в реальной жизни человек стоит перед выбором: убивать или нет — он не чувствует себя нарушителем закона, или заповеди, а наоборот, ощущает удовлетворение, поскольку делает то же самое, что и его кумир. Маленький мальчик, играя в «Doom» или «Quake», подчиняется очень простой идеологии этих игрушек: тебе мешают монстры, и ты должен их убивать. За всем этим лежит парадигма «убивай, и ты решишь все свои проблемы». Следствием этих антигуманных игрушек является перенос виртуальных отношений в реальную жизнь. А виртуальные убийства могут провоцировать реальные. Они могут уменьшить социальный запрет на настоящее убийство. Как действует запрет «не убий»? Убивать — неприятно. А в игрушках убийство, наоборот, — самое приятное занятие.

Естественно, если бы на эти игрушки не было спроса, они и не создавались бы. Продавцы же игрушек не формируют в человеке жажду насилия, они всего лишь ее эксплуатируют. Мышцы человека, например, без использования атрофируются, а при тренировке растут, так и жажда насилия без ее эксплуатации притупляется, а при усиленной «накачке» — возрастает. Ребенок, считающий своими врагами тех, кто над ним посмеивается, унижает его, уже знает, как эту проблему решить, так он много раз решал ее с помощью компьютера. Ему никто не объяснил, что существуют другие способы. До настоящего времени никто не создал даже общественных организаций, которые попытались бы решить эту проблему. Очевидно, мало кто осознал факт ее наличия<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Как здесь не вспомнить появившуюся в начале 90-х годов, одновременно с развалом СССР, «невинную» компьютерную забаву «Морской бой», в которой геймер становился участником борьбы двух флотов — российского и украинского — за Крым!.. Как геймеру-подростку в 10–12 лет выбрать, на чьей стороне «воевать»? Как объяснить ему, что на безжалостно уничтожаемых им судах «вражеского» флота находятся тысячи людей — чьих-то отцов, братьев, дедов? А как объяснить ему после этой игры, за что погиб его прапрадед под Севастополем в 1854 году, а за что воевал и остался лежать в крымской степи его прадед в 1942-ом? Как объяснить, что ребенок, играя, становится жертвой чьей-то далеко идущей политики? Да и захочет ли он сам после поражения своего компьютерного флота стать защитником многострадальной крымской земли?

<sup>7</sup> Рыбьянов М. Виртуальное убийство провоцирует реальное // Известия. 2002. 26 июля.

Немаловажная проблема, порождаемая компьютерными играми и практически доказанная психологами, — компьютерная «наркомания», зависимость поведения ребенка от сидения за компьютером. Любая компьютерная игра расслабляет, т.к. в ней нельзя проиграть, и в то же время, как любая праздность — способствует агрессии. Проблема заключена не столько в содержании видеоигр, сколько в самом их факте. И если что-то не выходит, можно просто выключить компьютер. Когда ребенок играет в реальную игру, он должен преодолевать себя физически, интеллектуально, подчинять свои действия правилам игры, проявлять чувство товарищества. Есть еще одна проблема: общение реальное, человеческое подменяется в компьютерной игре общением виртуальным, — контакты в таком общении, с одной стороны, безопасны, но с другой — абсолютно безответственны. В реальной жизни виртуальное общение порождает агрессию.

В мире компьютерных игр появились и коллективные, сетевые. *На чемпионате мира по компьютерным играм в 2002 г. россиянам не было равных.* Русские победили в самых популярных в мире играх, в тех, что называются «стрелялками» («стрелялка-дуэль» и «командная стрелялка»). Устроители чемпионата всерьез заявляют об интеграции компьютерных развлечений в культуру современного общества. Дома, в офисах, в клубах играет вся планета поголовно. В национальных отборочных турнирах участвовало полмиллиона (!) человек. Глобальным спонсором выступила компания Самсунг, — кроме мирового чемпионата она спонсировала и чемпионаты отдельных стран, в том числе и России. Пять молодых людей в возрасте от 17 до 20 лет представляли «виртуальный боевой отряд» «М-19». Имена у бойцов тоже виртуальные: «MADFAN», «КАЛЫЧ», «RIDER», «NOOK», «RADO». Команда одержала победу в одной из самых популярных в мире игр «CONTRL-STRIKE». Эта игра — зрелище драматичное, но в ней всегда можно «возродиться». Во время соревнований разрешалось общаться, и это напоминало радиоперехват с настоящей боевой операции. Бешеные «клики» и напряженные лица игроков означали, что «М-19» пошел в атаку и победил со счетом 13:9. Россияне последовательно выбили из турнира 9 команд. Слаженность и точность действий обыкновенных ребят из Санкт-Петербурга показала, что в мире «виртуальных войн» Россия по-прежнему «сверхдержава». В одиночных соревнованиях также победил россиянин с виртуальным именем «UNKIND», — он не проиграл ни одного из 11 матчей! Выпускник 2002 года специально отказался поступать в ВУЗ, посвятил все лето подготовке к чемпионату. В интервью российскому корреспонденту капитан голландской команды сказал, что русские — самая сильная команда, с которой им приходилось когда-либо играть, они — единое целое.

И все-таки, воспитательный эффект от большинства компьютерных игр сомнителен, ибо их смысл всегда сводится к убийству. Особенно увлечены компьютерами так называемые «проблемные дети», дети с заниженной самооценкой, плохо успевающие в школе, испытывающие трудности в общении со сверстниками и т. п. Чем больше у ребенка психологических барьеров в жизненной реальности, тем глубже он погружается в реальность виртуальную. Одновременно с этим в мире нарастает тревога за будущее детей, подверженных влиянию компьютерных игр. По данным Крэга Андерсона, профессора психологии из Айовы (США), видеоигры инициируют агрессивное и жестокое поведение, их воздействие сильнее кино и ТВ. По заявлению хирурга Эверетта Копы, видеоигры входят в число главных причин насилия в семье. Сотни семей США подали иски против разработчиков игр насилия. После

трагедии в Эрфурте (когда подросток-школьник расстрелял несколько десятков своих одноклассников и учителей) глава Христианско-социального союза (Германия) Штойберг потребовал запретить пропаганду насилия в компьютерных играх, бундесканцлер Шредер созвал круглый стол для обсуждения проблем распространения современных компьютерных игр, а министр образования земли Бранденбург Райхе призвал родителей ограничить время, которое дети проводят перед монитором. По данным японских ученых, видеоигры мешают развитию лобных участков мозга, которые контролируют эмоции и поведение человека. Открытие проводит прямую связь между игрой и участвовавшими случаями насилия в обществе. Правительство Греции приняло к рассмотрению законопроект о запрете на видеоигры в публичных местах, включая Интернет-кафе. За нарушение — год тюрьмы. Педагоги, психологи и родители обсуждают проблему ограничения пользования Интернетом для школьников. Например, со школьного компьютера нельзя будет зайти на сомнительный сайт. Такие решения зреют во многих странах Европейского сообщества, идут дискуссии о том, как оградить и защитить детство. По мнению разработчиков компьютерных обучающих программ, агрессивные игры будут запрещены в России. Идет работа над тем, чтобы сделать Интернет цивилизованнее.

Компьютер можно максимально использовать для развития творческих способностей ребенка. В этом плане его возможности огромны: «Пазлы», развивающие пространственное и логическое мышление; «Поле чудес», развивающее филологическое мышление; программа «Логомиры» знакомит детей с возможностями компьютерной графики, позволяет детям создавать и оживлять свой собственный мир; вариант «Перволог» позволяет из заготовок выполнить подобие открытки, сложить узор, создать картину и, отпечатав свое творение на принтере, получить не виртуальное, а реальное произведение. Так дети могут постепенно потерять интерес к компьютерному смертоубийству<sup>8</sup>. Компьютер предоставляет широкие образовательные возможности: можно побродить по залам Британского музея, или познакомиться с уникальными книгами Библиотеки Конгресса США. Разработаны обучающие программы по иностранным языкам, математике, физике, литературе — практически по всем учебным предметам общеобразовательной школы. Они снабжены прекрасным видеорядом и озвучены. А вот телевидение не занимается просвещением и качает деньги из человеческих слабостей. Все надежды на него как великого просветителя рухнули. Но если такое мощное орудие как компьютер будет использоваться только для коммерции, — это будет приговор человечеству. Задачей ученых и государственных деятелей является поиск путей и средств подчинения этого пространства, по природе своей свободного от нормальных законов цивилизации, приведения его в гармонию с социальными потребностями образования и прогресса.

Мы проанализировали, в какие игры играют современные школьники, каково содержание этих игр, каковы мотивы включения ребенка в игру? Знакомство с результатами опроса школьников и их педагогов показало, что их игры не отличаются большим разнообразием. Из 1518 опрошенных школьников более 83% ответили, что в свободное время они предпочитают играть в компьютерные игры. Иногда играют и в футбол, в настольный теннис. Однако

<sup>8</sup> Шишова Т. В плену у «Умного ящика» // Народное образование, 2002. С. 180.



все они требуют наличия команды, игровых атрибутов: формы, мячей, клюшек, шайбы, а для того, чтобы поиграть на «компе», достаточно пойти к другу, у которого он есть, или иметь в кармане 20–30 рублей, чтобы пойти в Интернет-клуб. Педагоги (около 80%) не одобряют пристрастия школьников к компьютерным играм. Изучение мотивов, побуждающих школьников ежедневно часами просиживать за компьютером, осваивая новые «стрелялки», показало, что большинство из них привлекает в игре эмоциональное напряжение, концентрация внимания, тренировка сноровки в работе с «мышью». Таким образом, обнаруживается устойчивое игнорирование игры как формы организации досуга детей. Тенденция гедонизации жизнедеятельности школьников прослеживается и в отношении к ней другой возрастной категории молодежи — студенчества. Ориентация на эмоциональную привлекательность, стремление к получению удовольствия — вот те установки, которые побуждают студенчество включаться в игру.

Проведенный нами анализ феномена игры в общественной и педагогической культуре на рубеже XX и XXI веков подтверждает предположение о том, что игра претерпевает существенные и сущностные изменения, она становится другой, меняя привычные и апробированные формы своего бытия. Постепенно утрачивается развивающая функция детской игры. Это явление связано с тем, что к игре педагоги обращаются уже не ради развития или совершенствования каких-либо качеств личности, имеющегося социального опыта, а ради стремления большей части молодежи удовлетворить свои гедонистические потребности. Гедонистическая функция игры превалирует над такими, как коммуникативная, корректирующая, ориентирующая, организующая, регулирующая и др., стимулирующими включение молодежи в социально полезные виды деятельности. Гедонизация игры пропагандируется средствами массовой информации, усиливающими не только узко-эгоистический индивидуализм игровых форм, но и жажду азартных состязаний, которые становятся все более популярными.

Современная постиндустриальная эпоха создала новые игровые формы, заимствованные преимущественно в других странах и культурах, и потому не гармонирующие с традициями русской национальной культуры. Игровые формы все более откровенно приобретают массовый, зрелищный характер, ориентированный на заражение высоким уровнем эмоциональности, гедонизацию и азарт. Каждая из таких новых игровых форм привносит свою игровую атмосферу, чуждую традиционной отечественной игровой культуре. В играх человек ориентирован не на строгое соблюдение правил, а на установление корпоративных связей, дающих уверенность в победе за счет других. Развивающаяся индустрия игр и развлечений подпитывает тенденцию гедонизации игры. Молодежь, участвуя в таких играх как «Фактор страха», «Последний герой», «Остаться в живых», получает удовольствие не только от приятных игровых ощущений, но и, напротив, от тех, которые в обыденной жизни вызвали бы у участников игры отвращение. В этих играх наслаждение усиливается стремлением индивида к победе, подогреваемым желанием выиграть большой денежный приз. Участники таких игр проходят, порой, через унижения собственного достоинства ради легкой наживы.

Гедонизация игры порождает противоречия между естественной природой игры и искусственно насаждаемыми извне правилами; между присущей игре свободой и необходимостью

подчиняться иным, чем в реальной жизни, стандартам и нормативам поведения; между собственным желанием игрока действовать согласно моральным нормам и установкам и искусственно созданной ситуацией, вызывающей стремление действовать вопреки всем правилам. Таким образом, можно с полным основанием утверждать о явном кризисе современной игры и игровой культуры, ведущему к вырождению собственно игры и подмене ее игровым суррогатом, чуждым традициям и ценностям отечественной культуры. Возрастающая гедонистическая направленность игровой культуры требует изменения политики государства по отношению к культуре в целом. Сейчас, как никогда прежде, остро стоит проблема пропаганды разнообразных игровых форм, ориентированных на развитие интеллектуального и творческого потенциала российской молодежи, реализации ее природных способностей и задатков. Создаваемая ныне новая игровая культура не должна жидиться на бездумном, примитивном копировании зарубежных аналогов, — от современной науки и практики требуется использование собственных, апробированных этнокультурным опытом, игровых технологий, отвечающих интересам и потребностям подрастающего поколения, равно как и интересам русской национальной культуры.

Огромный поток заманчивых шоу, рекламируемых как инновационные игровые проекты, захлестнувших современное телевидение, нацелены лишь на реализацию гедонистических функций, подавление свободы индивида и манипуляцию его сознанием. Под таким же пресингом инновационных игровых технологий находится незащищенная детская душа, неокрепшее детское сознание. И если взрослый человек в состоянии противопоставить этому электронному «монстру» свой опыт, активизировать силу воли, или просто выключить телевизор или компьютер, то ребенок, не обладающий устойчивым жизненным опытом, попадает в зависимость от виртуальных игровых программ. В результате постоянного погружения в виртуальное пространство ребенок теряет самого себя, расстается с ощущением себя реальным и начинает воспринимать себя как часть виртуального мира. Человек с «виртуализированным» сознанием не несет ответственности за свои действия и поступки. Этот момент как раз и является наиболее привлекательным для детей, увлекающихся компьютерными играми. Жизнь в виртуальном мире позволяет избежать ответственности за действия, не соответствующие нормам человеческого бытия: тебя никто не призовет к ответу за сотни погубленных тобой жизней — они все виртуальные. Насаждение таких игр осуществляется с целью притупления рациональных способностей человека, отвлечения его от аналитико-критической рефлексии.

Какие же факторы могут противостоять размыванию индивидуальности и идентичности человека? Одним из средств спасения человека является *сохранение традиций и ценностей культуры*. Игра, как одна из составляющих традиционной культуры, также нуждается в защите, поскольку все изменения, происходящие в обществе, затрагивают и ее. Размываются понятия «коллективизм», «коллективный», а вместе с ними обнаруживается тенденция угасания интереса детей к коллективным играм. В лучшем случае сохраняется игра в малых группах. Игры детей носят преимущественно индивидуальный характер. Преданы забвению многие народные игры, однако, именно они предполагают коллективное взаимодействие детей разного возраста, именно в них ребенок впервые ощущает принадлежность к этнической группе, свою этнокультурную идентичность. В современной детской культуре

утрачивается коллективность и солидарность игры, так как обесцениваются переживания одного за успехи или поражения других; перестало быть актуальным признание за другими, как за самим собой, равных прав и обязанностей в оказании содействия и поддержки, а также требовательное отношение к себе, как и к игрокам команды. Размывается мотивация субъекта к переживаниям и действиям в отношении другого, как если бы этим другим являлся он сам (В. А. Лекторский). Вместе с тем, усиливается эгоизация игры, характеризующаяся предпочтением личных интересов и действий в игре интересам игрового коллектива. Основными мотивами выступают себялюбие и своекорысть на фоне утверждения исключительности своего Я. Индивидуализация игры проявляется в самоизоляции личности, в создании своего замкнутого мира, утрате потребности в социальных контактах, отношениях, связях. Погружение в игру с виртуальным партнером восполняет утраченные способы бытия в реальном мире.

Изучение процессов, происходящих в современной культуре, позволили наряду с явлениями социального отчуждения, виртуализации сознания, и гедонизации игрового процесса, выявить тенденции «варваризации» культуры, в том числе — и детской игровой культуры. Термин «варваризация» (А. С. Ахиезер, В. П. Даниленко, В. С. Елистратов, С. Г. Кара-Мурза, В. В. Колесов, Х. Ортега-и-Гассет, А. С. Панарин, И. Яковенко) употребляется преимущественно в двух смыслах: в первом — он используется как синоним слову «одичание», а во втором — для обозначения процесса языковых заимствований. С нашей точки зрения оба варианта толкования «варваризации» адекватны процессам, происходящим в молодежной игровой культуре, ибо в ней налицо и явления «одичания» (архаизации), и заимствований (и не только языковых) из других культур. «Варваризация» культуры ярко обнаружила себя особенно в последнее десятилетие XX — первые годы XXI вв. Характеризуется она, во-первых, откатом в прошлое, к архаичным формам культуры, упрощением традиций, и особенно — моральных норм; во-вторых, внедрением в культуру иной логики жизни — поворота к мифологизации жизни; в-третьих, стремлением элиты общества подавить (завоевать, подчинить) низшие слои; в-четвертых, откровенной пропагандой насилия, жестокости, культя физической силы. Изучение детской игровой культуры показывает, что эти тенденции уже проявляют себя как в реальной детской среде, так и в играх детей.

Явление архаики в игровой детской культуре связано с отказом от традиционной игры, ее привычных форм, правил и табу, быстрой сменяемостью состава игровых сообществ современных школьников, размыванием границ постоянных игровых коллективов, разрывом устоявшихся связей и отношений, доминированием стихийности игровых команд. Происходит подмена названий традиционных игр такими, которые, с одной стороны, не отражают содержания игры, а с другой — иллюстрируют бедность игрового репертуара, ограниченность лексического запаса детей, его обеднение, выхолащивание, отражают общую тенденцию к наполнению речи современных детей сленгом и нецензурными выражениями. Архаизация детской игровой культуры тесно связана с ее мистификацией. Основной причиной подобных явлений стали СМИ, TV и Интернет, широко popularизирующие астрологию, парапсихологию, гадания, разного рода магии. В детской литературе фиксируется тенденция к мистификации, отрыву от реального рационального мира и уход в мир грез, фантазий.

Мистификации подвергается и содержание мультипликационных сериалов и игровых программ, широко тиражируемых комиксов, главными героями которых стали фантастические монстры, уродцы. Все это является фактами, свидетельствующими о «варваризации» современной игровой культуры.

Анализ современной детской игровой культуры показывает, что ее все чаще сопровождает явление риска. Риск становится атрибутом социальной жизни и ему в одинаковой мере подвержены все социальные группы людей. Детское сообщество и жизнь, которой оно живет, тоже сращено с риском, но этот риск трансформирован, преобразован в средство, доставляющее наслаждение от щекочущих нервы стрессов и выброса адреналина. Нагнетание стресса — обратная сторона «стоимости комфорта», однако и эту, обратную сторону игры, молодые люди способны принимать как *наслаждение*. Отсюда вывод: чем выше стресс от риска, тем разнообразнее потребление подобных игровых шоу, чем «запредельнее» стресс, тем изощреннее содержание предлагаемых испытаний, тем выше потребность в разнообразии состязаний, связанных с риском. Следствием этого становится потребность другого уровня, вновь подтверждающая процесс «варваризации» культуры, — потребность «выплеснуть» взбудораженное нутро в асоциальных действиях, сексуальных патологиях и других деструктивных актах и формах поведения (И. А. Мальковская).

Есть ли предел привыкания к наслаждениям от риска и порождаемого им стресса, или нет той грани, за которой может начаться массовый послеигровой стресс, психоз, чреватый взрывом насилия, разрушения, наркотической зависимости и пьянства? Современная игровая индустрия сама определяет «цену» человеческой свободы в выборе «гедонистических» способов и средств, не задумываясь о психологической безопасности людей, и детей — в первую очередь. А именно они сегодня не застрахованы от массовой истерии, психоза и депрессии в результате «погружения» в «гедонистическую» среду, организация которой направлена на манипуляцию человеческим сознанием посредством новых, более изощренных технологий. В постмодернистских научных теориях обнаруживается сдвиг от научной (рациональной) к обыденной (чувственной) перцепции риска. Предпочтение последней считается прогрессивным и либеральным действием. Однако чувственная оценка риска, в отличие о рациональной, легко поддается манипуляции, особенно в современных условиях, когда достижения игровой индустрии сулят изысканность наслаждений на грани дозволенного и недозволенного. Благодаря всемирной паутине, широко используемой дельцами игровой индустрии, риск имплантируется в ткань других социальных организмов, внедряясь в их информационное пространство, взаимно переходя друг в друга, вызывая кумулятивный эффект. В результате происходит взаимообусловленное изменение, всеобщее «схватывание риском».

Современная детская игровая культура переживает глубокий кризис, проявляющийся во всех ее сферах, — как в самой детской игре и ее характере, так и в том содержании, которым наполняют детские игры ее разработчики. Как и в любые времена, детская игра облачилась в «одежды времени» (Ю. М. Лотман), — в одежды отчуждения, гедонизации, виртуализации, «варваризации» и риска. — Именно эти тенденции стали характерными для детской игровой культуры. Наполнение содержания детской литературы, анимации, художественных фильмов, комиксов идеями разрушения порождает подобное стремление и в душе ребенка:

разрушение, а не созидание становится привычным стереотипом социального поведения тех, кому предстоит принимать культурную эстафету.

Кризис современной игры и игровой культуры породил целый ряд противоречий: между достаточно высоким уровнем разработанности теории игры в отечественной и зарубежной философско-педагогической науке и локальным, преимущественно досуговым ее применением в практике образования отечественной молодежи; между большими потенциальными возможностями игры и эпизодическим обращением к ней в реальной образовательной практике современной школы; между потребностью детей в педагогически организованных играх и технологической некомпетентностью значительной части современных учителей в обеспечении игровой деятельности школьников; между знанием педагогами воспитательных возможностей игры и нежеланием обращаться к ним в процессе организации воспитательной работы; между богатым арсеналом разнообразных игровых форм и недостаточной информированностью о них педагогов и школьников; между содержанием традиционных игр и стремительным распространением новой игровой индустрии развлечений, их неограниченным потреблением молодежью.

Культура начинается с запретов (Ю. М. Лотман): именно запреты (табу) вывели человечество из состояния дикости на уровень развитых цивилизаций, именно запреты лженаук дали толчок развитию истинных наук, именно запреты регулируют отношения людей на основе норм морали, именно запреты творят внутренний мир человека. На взрослых лежит ответственность за духовное здоровье детей. В отношении детской игры и игрушки нужна четкая стратегия, основанная на традициях отечественной культуры, способная противостоять влиянию чуждых тенденций, навязываемых извне. Эта стратегия должна быть принята как доктрина отечественной игровой индустрией, которая способна переориентироваться со слепого и бездумного копирования зарубежных образцов игровых программ на разработку отечественных композиций, направленных не на трансляцию способов разрушения мира человеком, а на созидание, творение добра, справедливости, мира, красоты, человечности. Мир детства невозможно представить без игры, невозможно искусственно лишить его игровой романтики, игровых красок, эмоций, глубоких и волнующих переживаний. В арсенале педагогических средств нет другого, более эффективного средства, чем игра, способного компенсировать эти неизбежные при сохранении нынешних тенденций потери. Следовательно, чтобы сохранить игру в школе, она должна стать обязательным, необходимым атрибутом профессионального становления будущего учителя в вузе, она должна сопровождать студента на протяжении всего периода его обучения в университете. Игра, по выражению А. С. Макаренко, «должна пропитывать» всю жизнедеятельность каждого студенческого коллектива, каждого студента. Без игры школу заполнит скука, тоска, уныние, серые и невыразительные «формы воспитания», порождающие потерю ребенком интереса к своему образовательному учреждению, к своей национальной культуре. Только в союзе с игрой возможно создание «Дома радости» (В. да Фельтре), возможно внедрение «эстетики детской жизни» (А. С. Макаренко), возможно подлинное открытие Мира детства.

*E. A. Reprintceva*

**Modern Playing Culture of Young People  
as Phenomenon of Theory and Practice of Formation**

The author is giving proof of unity of culture and education. She opens its interaction and analyzes the condition of modern playing culture of youth. She characterizes the main ways of alienation and virtualization of human consciousness and of individualization, selfishness, hedonism of the gaming process. Every of these ways has its own specific view in matter of game and the consequences which appear in the behavior of youth, in their relations and in their life-choice. The author spares special attention to the mechanisms of appearance of game's addiction and the addiction behavior of youth, and its dangerous spreading in the society of young people. She says about some effective ways of prevent the dependence of game, and necessity of young teacher's training to prevent the school children's dependence of game.

# Теория динамики культурных форм

А. В. Бондарев

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,  
Санкт-Петербург

## ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРОГЕНЕТИКИ: ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ<sup>1</sup>

Одной из самых фундаментальных проблем культурологии как науки является изучение динамики развития системы культуры. Российскими учеными за прошедшее время было создано значительное количество трудов, посвященных изучению динамики культурогенеза, и возникла настоятельная потребность исследовать и обобщить эту литературу.

В первую очередь, обращает на себя внимание различное понимание исходного понятия — *культура* — и соответственно разное понимание масштабов процессов ее возникновения и развития (*культурогенеза*). Имеются не только различные дефиниции понятия «культурогенез» — многие авторы вовсе не используют его в своих работах, предпочитая ему иные термины, которые также отражают бытие культуры во времени, но обладают тем не менее своей собственной смысловой спецификой («процессы культурного развития», «инновационная динамика культуры», «конфигурации культурного роста», «эволюция культуры», «онто- и филогенез культуры», «происхождение культуры» и др.). В связи с этим по-разному определяется и соотношение между такими понятиями, как «культурогенез» и «динамика культуры», «культурогенез» и «исторический процесс» и др.

Необходимо по возможности избежать отождествления и модернизации терминологии, использованной в свое время авторами разных направлений, а также перекодировки основополагающих концептов, которыми они оперируют. Важно не допустить отождествления и симметризации явлений, относящихся у разных ученых к различным онтологическим средам изучения культурогенеза, каждый из которых в свою очередь требует основательной категориальной коррекции. Поэтому нам представляется, что с точки зрения корректности анализа, само сопоставление существующих в литературе направлений изучения культурогенеза проблематично, поскольку каждое из них разнится по своим концептуально-категориальным установкам, исследуемому материалу и т. д. Вместе с тем современное состояние историографии культурологической мысли характеризуется полным отсутствием широко-масштабного осмысления обозначенной проблемы.

Еще одна проблема, которая настоятельно требует своего решения, заключается в том, что сторонники различных направлений в культурогенетике, к сожалению, зачастую не знают работ друг друга. Отсутствует какое-либо институционализированное оформление для координации исследований в области изучения процессов культурогенеза, сама культурогенетика еще недостаточно конституирована в структуре современных наук о культуре. Вместе

<sup>1</sup> Мы приносим глубокую признательность нашему учителю ак. В. М. Массону, а также науч.рук. проф. Л. М. Мосоловой, А. Я. Флиеру, ак. Э. С. Маркарян, Р. Х. Бариеву и В. С. Бочкареву за заинтересованную поддержку и направляющие советы при разработке данной темы.

с тем настоятельно требуют дальнейшей теоретической и конкретно-исторической разработки такие фундаментальные проблемы, как морфология и динамика культурогенеза, очаги культурогенеза, диалектическое сопряжение традиций и инноваций, культурогенетические скрещивания и взрывы, наследственность и вариабельность в процессах культурогенеза.

Для определения адекватной стратегии обновления и возрождения России в соответствии с ее многовековыми традициями немаловажным является глубокое понимание закономерностей культурогенеза как процесса самообновления культуры. Это предполагает разработку выверенной культурной политики государства, базирующейся на общей теории динамики культуры. В этой связи представляется в высшей степени актуальным всестороннее комплексное изучение опыта российских ученых в осмыслении ритмов и закономерностей социо- и этнокультурных трансформаций. Отечественные концепции культурогенеза включают в себя теоретические положения, которые в том числе позволяют понять многие социально-политические и духовные процессы, происходящие в современном российском обществе.

Приоритетная цель настоящей работы — исследовать историю развития и основные проблемы отечественной культурогенетики как области междисциплинарного синтеза многообразных направлений теоретического изучения культурогенетических процессов. Формирование российских традиций изучения культурогенеза проходило относительно с развитием зарубежных исследований в этой области, поэтому мы при необходимости попытаемся рассмотреть их становление на фоне развития мировой философии истории культуры и научно-научных разработок по смежной тематике.

В специальной литературе уже неоднократно указывалось на принципиальную важность исследования культурогенеза для целостного изучения исторического процесса<sup>2</sup>, что невозможно без систематизации, обобщения и осмысления уже накопленного в отечественной науке опыта изучения динамики развития системы культуры.

**Степень научной разработанности.** Несмотря на весьма обширный список авторов и их работ, которые можно отнести к данной проблематике, история отечественной культурогенетики на настоящий момент остается в значительной мере неизученной. Отдельные попытки реконструкции ее некоторых аспектов предпринимались, как правило, лишь в рамках историографических разделов диссертационных работ, посвященных теоретическим и конкретно-историческим проблемам динамики культуры и собственно культурогенеза<sup>3</sup>

<sup>2</sup> См., напр.: Бариев Р. Х. Философские аспекты этногенеза волжских булгар / Автореф. дис. д.ф.н. СПб., 1997. С. 4; Окладников А. П. Этногенез и культурогенез // Проблемы этногенеза народов Сибири и Дальнего Востока: (Тезисы докладов Всесоюзной конф., 18–21 декабря 1973). — Новосибирск, 1973. С. 5, С. 10; Массон В. М. Формации, цивилизации, культурное наследие (Перспективы методологических разработок в исторической науке) // Диалог цивилизаций. 2005. № 1 (6). С. 11; Массон В. М. Вопросы культурного наследия: (Материалы для методологических семинаров). Ашхабад, 2002. С. 9–11, 26–38; Массон В. М. Древний Кыргызстан: процессы культурогенеза и культурное на–III. СПб., 1993; Флиер А. Я. Культурогенез. М.: РИК, 1995. С. 5–7; Флиер А. Я. Структура и динамика культурогенетических процессов: Автореф. дисс. д.ф.н./ Российский институт культурологии. М., 1995. С. 3 и след.

<sup>3</sup> Агаркова А. Б. Филогенез культуры: теоретические основания и реконструкция процесса / Автореф. дис. ф.н. Сургут, 2004; Арцыбашева Т. Н. Центральная Россия как историко-культурный регион: Культурогенез Средневековья и раннего Нового времени / Дис. д-ра культурол. наук. СПб., 2004;



Однако историографические обзоры литературы, присутствующие в диссертационных работах этих авторов, имеют, как правило, весьма беглый и описательный характер. В них рассматриваются прежде всего те аспекты культурогенетической проблематики, которые связаны с темой той или иной диссертации.

О культурно-генетическом направлении в этнографии и в современных археолого-этнографических исследованиях имеются публикации С. И. Вайнштейна, однако они также носят очень сжатый, тезисный характер<sup>4</sup>.

Итак, мы видим, что избранная тема еще практически совершенно не исследована, а задачи полномасштабного культурфилософского и собственно культурологического осмысления истории формирования и содержания культурогенетической проблематики до сих пор в полной мере не решены.

Все это в значительной мере обусловило новизну настоящей работы. Она заключается, главным образом, в том, что впервые в историографии культурологии мы постараемся реконструировать историю различных течений в культурогенетике, раскрыв развитие отечественных подходов применительно к теоретическим аспектам конкретно-исторического изучения культурогенеза.

### **Основные периоды истории развития отечественной культурогенетики**

История зарождения и формирования отечественной культурогенетики глубоко драматична и поучительна. Она неразрывно переплетена со всеми перипетиями, выпавшими на долю нашей страны и науки в XX столетии.

Прежде чем приступить к собственно периодизации развития отечественной культурогенетики, необходимо выяснить, с какого времени вообще следует начинать историю

---

*Бариев Р. Х.* Философские аспекты этногенеза волжских булгар / Автореф. дис. д.ф.н. СПб., 1997; *Богучький Ю. П.* Культурогенез як філософсько-історичний феномен / Автореф. дис. канд. філос. наук. К., 2000; *Игошева М. А.* Культурологический статус концепции этногенеза Л. Н. Гумилева / Автореф. дис. канд. филос. н. Р-н-Д, 1998; *Коган И. Л.* Возникновение и развитие культуры: этнопсихологические предпосылки / Дис. доктора культурологии. Мн., 2002; *Ларин Ю. В.* Мировоззренческо-методологические основы постижения культуры: проблема концептуализации / Автореф. дис. д.ф.н. Тюмень, 2004; *Лях В. И.* Культурогенез как проблема теории культуры / Автореф. дис. д.ф.н. / МГУКИ. М., 1999; *Мазаева Т. А.* Инновационная динамика в этнокультурной среде / Автореф. дис. д.ф.н. Р-н-Д, 2007; *Оленев С. М.* Информационная детерминация культурогенеза (философский категориальный и историко-генетический анализ) / Автореф. дис. д.ф.н. М., 2004; *Пелипенко А. А., Яковленко И. Г.* Культура как система. М., 1998; *Селиванов В. В.* Предмет искусства (в генетическом освещении) / Автореф. дис. канд. филос. наук. Л., 1969; *Флиер А. Я.* Структура и динамика культурогенетических процессов / Дис. д.ф.н./ Российский институт культурологии. М., 1995.

<sup>4</sup> *Вайнштейн С. И.* Культурно-генетическое направление в этнографии и полевые исследования // Всесоюзная сессия по итогам полевых этнографических и антропологических исследований 1984–1985 гг. Тез. докл. Йошкар-Ола, 1986. С. 64–65; *Вайнштейн С. И.* Культурно-генетические исследования // Этнография и смежные дисциплины, этнографические субдисциплины, школы и направления. Методы / Свод основных этнографических понятий и терминов. Вып. 2. М., 1988. С. 64–65; *Вайнштейн С. И.* Культурно-генетическое направление в современных археолого-этнографических исследованиях // II Международный конгресс этнографов и антропологов. Резюме докладов и сообщений. Уфа, 1997. С. 39, Т. 1

культуругенетических исследований, т. е. что считать отправной точкой. Для ответа на этот вопрос нужно прежде всего уточнить, что мы должны класть за основание при определении начала истории отечественной культуругенетики.

- Описание конкретных историко-культурных данных, касающихся культуругенетических процессов.
- Появление терминологического аппарата культуругенетики.
- Формирование концептуально-категориального и методологического фундамента, создание первых культуругенетических теорий.

От того, какой позиции мы будем придерживаться, будет зависеть как начальная датировка возникновения культуругенетических исследований, так и длительность истории самой отечественной культуругенетики.

Поскольку мы разделяем последнюю точку зрения, то, на наш взгляд, процесс культуругенеза лишь сравнительно недавно стал предметом специального научного изучения. В большинстве философско-исторических произведений прошлого к теоретическому изучению истории преобладал синкретический подход, который не позволял адекватно выделить в историческом процессе соответствующие уровни аналитического исследования<sup>5</sup>.

В целом, исходя из внутренней логики становления отечественной культуругенетики, можно предложить следующую периодизацию истории ее развития.

- I. Истоки: *философско-эмпирический синкретизм и диффузное состояние* протокультуругенетических исследований (прибл. XIX — начало XX вв.)
- II. Период теоретических поисков и *скрещенных* разноаспектных подходов к изучению культурно-исторического процесса (прибл. 1920-е — 1930-е гг.)
- III. Период *анабиоза* из-за гонений на все генетические области исследований (нач. 1940-х — конец 1950-х гг.)
- IV. Период *регенерации* и пробуждения интереса среди представителей различных дисциплин к занятиям в области изучения культуругенеза (прибл. 1960-е — нач. 1990-х гг.)
- V. Концептуально-теоретические разработки (1990-е — 2000-е гг.)

Теперь попытаемся кратко охарактеризовать каждый из этих периодов.

I. Истоки: **Описательно-дисциплинарный период** (прибл. XIX — начало XX вв.). В отечественной науке уже начиная с середины XIX в. осознавалась важность самостоятельных исследований процессов этнической и культурной динамики. Первые опыты такого рода разработок были предприняты в рамках философии истории (П. Я. Чаадаев, кн. В. Ф. Одоевский, А. С. Хомяков, братья Киреевские, Н. Я. Данилевский, К. Н. Леонтьев и др.). В начале XX в. теоретико-философское постижение процессов культурно-исторического развития было продолжено в трудах крупных отечественных ученых ак. Н. И. Кареева, П. Н. Милюкова, ак. Р. Ю. Виппера, П. А. Сорокина и др. Значительный вклад в конкретно-историческое изучение процессов этнокультурного развития был сделан такими выдающимися российскими этнографами, как ак. Д. Н. Анучин,

<sup>5</sup> См.: Бондарев А. В. Человек в постижении алгоритмов культуругенеза // Человек в мире культуры: исследования, прогнозы. Материалы международного научного конгресса 17–18 апр. 2007 г. М., 2007. С. 45–47.

ак. В. В. Радлов, ак. А. А. Шахматов, С. М. Широкогоров, Л. Я. Штеренберг, В. Г. Богораз-Тан, Э. Ю. Петри, Ф. К. Волков и др.

Теоретические предпосылки генетического изучения культуры:

- Накопление массива эмпирических данных, необходимых для теоретической рефлексии;
- Сложение философско-исторических и историософских основ изучения процессов культурно-исторического развития;
- Формирование теоретико-методологической базы исследований (эволюционистская, органицистская, процессуально-энергетическая парадигмы);

В целом можно дать следующую общую характеристику этого периода:

- 1). Состояние протокультурогенетических знаний носит синкретический характер.
- 2). Происходит накопление фактических данных по динамике историко-культурного развития.
- 3). Изложение отдельных аспектов изучения культурогенеза дается в описательной форме.
- 4). Отдельные вопросы культурогенеза рассматриваются в рамках различных дисциплин (истории, этнографии, археологии, философии культуры, социологии, эстетики и т. д.).

**II. Период теоретических поисков** (прибл. 1920–1930-е гг.). В начале XX в. понятия «генетичность», «генетизм» и отчасти «генетика», предложенное в 1906 г. У. Бэтсоном, имели более широкое смысловое содержание, нежели это принято сейчас. По всей видимости, они изначально раскрывались как *диалектика наследственности и вариативности в развитии некоего явления*<sup>6</sup>. Но особенно важно, что эти понятия использовались не только в отношении наследственности-изменчивости биологических генов, но и для исследования социально-генетических, психогенетических, ноогенетических, этногенетических и культурно-генетических процессов. Причем, когда впоследствии благодаря усилиям В. Л. Иогансена научным сообществом было принято слово «ген», то название биологической науки «генетика» начали связывать с этим термином, хотя он, как известно, появился на несколько лет позже (в 1909 г.). Указанные же «внебиологические генетики» стали вполне оправданно считаться восходящими к понятию «генезис»<sup>7</sup>. Именно

<sup>6</sup> См. историю вопроса: Полякова С. В. Из истории генетического метода // Литературное обозрение. — 1994. № 7–8. С. 13–20; Гайсинович А. Е. Зарождение генетики. М., 1967; Гайсинович А. Е. Зарождение и развитие генетики. М., 1988; У истоков академической генетики в Санкт-Петербурге. СПб., 2002; Климов Г. А. Вопросы методики сравнительно-генетического исследования. М., 1971. Левонтин Р. Генетические основы эволюции. М., 1978; Маковский М. М. Лингвистическая генетика. М., 2007; Равич-Щербо И. В. Исследования по психогенетике // Вопросы психологии. 1972. № 2; Ригер Р., Михаэлис А. Генетический и цитогенетический словарь. М., 1967; Смирнов В. А. Генетический метод построения научной теории // Философские проблемы современной формальной логики. М., 1962; Эфроимсон В. П. Генетика этики и эстетики. М., 1995; Яковец Ю. В. Социогенетика: становление интегрированной отрасли знаний // Общественные науки и современность. 1993. С. 82–88. № 4; Goldschmidt R. Physiological Genetics. New York; L., 1938; Goldschmidt R. Theoretical Genetics. Los Angeles, 1955.

<sup>7</sup> См.: Иогансен В. Л. Элементы точного учения об изменчивости и наследственности. Л., 1933; Филиппенко Ю. А. Генетика. М.; Л., 1929; Фогель Ф., Мотульски А. Генетика человека. М., 1989. Т.1.; Гайсинович А. Е. Зарождение генетики. М., 1967 С. 138–146; Weiss V. Psychogenetik. Humangenetik in Psychologie und Psychiatrie. VEB, 1982.

поэтому во избежание биологизаторских коннотаций Н. Я. Марром был выдвинут термин «генесиологический метод» (от слова «генез»)». Размах «историко-генетических» работ был столь велик, а достижения столь значительны, что можно говорить о том, что в 1920–1930-х гг. были созданы предпосылки для создания полномасштабной *процессуально-генетической* (или, по Н. Я. Марру, *генесиологической*) *парадигмы*, которая могла бы создать единое теоретическое пространство для целого ряда междисциплинарных направлений. В конце 1910 — нач. 1920-х гг. в нашей стране были заложены основы не только биологической генетике человека:

— начинали формироваться *социальная генетика* (М. М. Ковалевский, П. А. Сорокин и отчасти Н. Д. Кондратьев, изучавший *экономическую генетику*);

— В. И. Вернадский, как и П. Тейяр де Шарден, каждый через призму своих взглядов углубились в постижение *процессов ноогенеза*;

— на новом уровне были поставлены проблемы *этногенетики* — изучения этнических процессов (С. М. Широкогоров),

— ак. Н. Я. Марр выдвинул на первый план необходимость исследования *глоттогонических* и сопряженных с ними *этногонических процессов* (это не снимает во многом обоснованных обвинений, выдвинутых В. М. Алпатовым и др. по поводу «нового учения о языке»).

— Все это в целом само по себе не могло не подвести к тому, что уже в нач. 1920-х гг. ак. Н. Я. Марром были намечены контуры *генетики культуры* — именно так он сам называл эту смежную область<sup>9</sup>.

Однако развиваться в полноценные научные отрасли в те годы в силу ряда обстоятельств оказалось возможным лишь *биолого-генетике* и *психогенетике*, да и то с перерывом после кампании против «менделистов-вейсманистов-морганистов», а также *антропогенетике* и *этногенетике*, которые оказались существенно редуцированы и политизированы (особенно этногенетика). Почему так произошло — это особый вопрос.

Для возникновения российской культуругенетики большую роль сыграла организационная деятельность ак. Н. Я. Марра. Так, в 1919 г. в т. ч. по его инициативе в Петрограде была учреждена Российская академия истории материальной культуры (РАИМК), ставшая *первым в мире центром разработки культурно-генетических проблем*.

Если подводить итоги этого периода, то не трудно заметить, что его значение для будущего культуругенетики чрезвычайно велико. Перечислим только некоторые достижения:

<sup>8</sup> *Марр Н. Я.* Лингвистически намечаемые эпохи развития человечества и их увязка с историей материальной культуры // Избранные работы. Т. III. Язык и общество. М.; Л., 1934. С. 45.

<sup>9</sup> *Марр Н. Я.* Лингвистически намечаемые эпохи развития человечества и их увязка с историей материальной культуры // Сообщения Государственной академии истории материальной культуры. Л., 1926. С. 37–70. Т. I.

*Марр Н. Я.* Что дает яфетическая теория истории материальной культуры? // Сообщения ГАИМК. 1931. С. 7–24. № 11–12; *Марр Н. Я.* В тупике ли история материальной культуры? // Известия ГАИМК. 1933. Вып. № 67; *Марр Н. Я.* Яфетический Кавказ и третий этнический элемент в созидании средиземноморской культуры. Избранные работы. М.; Л., 1933 С. 79–124. Т. I; *Марр Н. Я.* Значение и роль изучения нацменьшинства в краеведении // Избранные работы. С. 231–248. Т. I; *Марр Н. Я.* О числительных (К постановке генетического вопроса) // Избранные работы. С. 246–306. Т. III.

- 1). Создание и разработка особой системы терминов, ставшей прочной основой отечественных этногенетических и культурогенетических изысканий («генетика культуры», «очаги культуротворчества», «культуротворческие процессы» «глоттогония», «этногония», «этнические процессы» и др.)
- 2). Выработка отдельных методов изучения генетики культуры (генесиологический метод, палеонтологический анализ, диахронический и синхронистический анализ).
- 3). Уточнение содержания генетического метода в изучении культуры. Лишь сейчас можно по достоинству оценить всю глубину мысли О. М. Фрейденберг о том, что этот метод направлен на выявление постоянного соотношения «фактора» как скрытого потенциала любой формы культуры и «факта» как проявления этого потенциала в конкретике культурных феноменов. По ее мнению, *эволюционный метод изучает формацию факта, а генетический — природу фактора*<sup>10</sup> («Система литературного сюжета», 1925 г.).
- 4). Складываются предпосылки и начинают развиваться парадигмальные основы изучения культуры: процессуально-генетический (Н. Я. Марр, О. М. Фрейденберг, И. И. Мещанинов и др.), а также системный (тектологический, А. А. Богданов) подходы.
- 5). Предприняты попытки выявить взаимообусловленность процессов *глоттогенеза и социогенеза*, причем указывалось на необходимость учитывать в этой связи *этногенез и историю развития материальной культуры*.
- 6). Определен приоритет автохтонного (местного) развития над внешними воздействиями (миграциями).
- 7). Выявлена роль взрывных процессов («этнокультурных скрещиваний») в сравнении с постепенными эволюционными трансформациями<sup>11</sup>.
- 8). Осуществлены первые попытки проведения междисциплинарных исследований по разноаспектному изучению процессов возникновения и развития культуры, ставших необходимой предпосылкой для дальнейшего формирования исследований культурогенеза. Появление первых опытов культурогенетических разработок на стыке языкознания, археологии и этнографии (Н. Я. Марр, И. И. Мещанинов и др.); натурфилософии, естествознания и истории культуры (В. Н. Муравьев, А. А. Богданов, ак. В. И. Вернадский и др.).
- 9). Выполнены первые разработки в области личностного культурогенеза (Л. С. Выготский, А. Н. Леонтьев и др.)

III. **Период «анабиоза»** из-за гонений на все генетические области исследований (нач. 1940-х — 1950-е гг.). Сталинские репрессии конца 1930-х гг., а затем и Мировая война в значительной мере прервали развитие почти всех направлений генетических исследований. Рассматривая же внутринаучные причины кризиса, следует указать на неготовность научной среды к такого рода новаторским и высокотeorетическим разработкам<sup>12</sup>. Сыграла здесь свою

<sup>10</sup> Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 216.

<sup>11</sup> См. краткое изложение концепции школы Н. Я. Марра: Мещанинов И. И. Введение в яфетидологию. Л., 1929.

<sup>12</sup> Сам Н. Я. Марр неоднократно в отчаянии признавался, что его не понимают ни дружески расположенные коллеги, ни собственные ученики и многочисленные аспиранты.

роль и насильственная советизация наук, приведшая к стремительному падению ее уровня прежде всего в гуманитарных областях (имеется в виду качество теоретико-концептуальных разработок, эмпирические исследования по большей части сохраняли свой профессиональный уровень). Кроме того, нельзя в этой связи не упомянуть и о процессе перемещения всех крупных академических институтов из Ленинграда в Москву. Нельзя закрывать глаза также на доносительство и интриги, которыми была отягощена научная среда тех лет.

Институт истории материальной культуры АН (ИИМК) — преемник главного детища Н. Я. Марра РАИМК и основной центр культурогенетических исследований — был одним из немногих ведущих научных учреждений, который оставался к началу Великой Отечественной войны в Ленинграде. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в тяжелейших условиях блокады города, было принято решение о переведении дирекции ИИМК из Ленинграда в Москву. При этом директором ИИМК был назначен ак. Б. Д. Греков, хотя все дела находились в ведении московского археолога С. В. Киселева, не без участия которого была начата подготовка кампании против ленинградской археолого-культурогенетической школы. Уже в 1944 г. последовало распоряжение Президиума АН СССР о создании двух равноправных отделений ИИМК в Москве и Ленинграде. Когда же война уже близилась к победному завершению и мог встать справедливый вопрос о возвращении приоритета Ленинградскому отделению, то в директивном порядке административное руководство ИИМК 9 января 1945 г. было окончательно передано в руки Московского отделения. С этих пор Ленинградское отделение стало филиалом Московского ИИМК.

Но это было лишь только началом разгрома ленинградской археолого-культурогенетической школы. Особенно этому поспособствовал ряд «квазинаучно-политических» демаршей, инициированных лично «корифеем всех наук» И. Сталиным и на долгие годы в принципе подорвавших возможность любых генетических разработок. Вспомним хотя бы «философскую дискуссию» (1947 г.), разгром биологической генетики после XVIII сессии ВАСХНИЛ (июль–август 1948 г.)<sup>13</sup>, небезызвестное выступление самого Сталина «Относительно марксизма в языкознании» (июнь 1950 г.), содержавшее резкую критику «нового учения о языке» ак. Н. Я. Марра, а также заседание объединенной научной сессии АН СССР и АМН СССР (июнь — июль 1950 г.), посвященной проблемам учения ак. И. П. Павлова и установившей монополию агенетизма по философским вопросам эволюции. В результате — по сути была сделана попытка изгнать саму идею развития из области гуманитарных наук, подменив ее сталинским истматом, что привело у нас к длительному торжеству *агенетизма* (термин Б. Ф. Поршнева). Была дискредитирована вся генетическая терминология, особенно применительно к изучению социально-культурных процессов, а смысл некоторых выживших генетических понятий был существенно редуцирован (напр., «этногенез», «антропогенез» именно в те годы были сведены до одной проблемы происхождения этноса и человека соответственно). Оказалась полностью сокрушена марровская научная школа, хотя и носившая неоднозначный характер, но в области генетических изысканий имевшая безусловные заслуги. Начался поток новых проработок, массовых саморазоблачений и грубых обвинений, касающихся рецидивов «марризма» «у ряда безответственных ученых». Причем, основной

<sup>13</sup> См.: *Сойфер В.* Власть и наука. История разгрома генетики в СССР. М., 1993.

удар этой кампании против «марризма» пришелся именно по ленинградским ученым, в той или иной степени занимавшихся культурно-генетическими проблемами (ак. И. А. Орбели, ак. В. В. Струве, чл.-корр. В. И. Равдоникас, А. П. Окладников, М. И. Артамонов, О. М. Фрейденоберг и др., лишившихся своих прежних должностей и в ряде случаев подвергавшихся неприкрытой травле). Но главное — эти события привели к тотальному запрету и идеологическим гонениям на *все* генетические области исследований, а не только на одну биологическую генетику, как принято считать.

В 1930-х — 1950-х гг. в ведущих западных научных школах (и, прежде всего, в англо-американской) также предпринимались разного рода попытки изучения динамики эволюции культуры и самой ее основы — культурно-генетических процессов (хотя и с использованием, разумеется, несколько иного понятийного аппарата). Несмотря на различия в подходах западных авторов и марксистскую фразеологию советских ученых, эти разработки в целом ряде аспектов имели общую направленность и во многом перекликались с достижениями зарождавшейся в тяжелые 1920-е гг. отечественной культурогенетики. Из всех зарубежных специалистов хотелось бы особо выделить крупного американского культурантрополога А. Л. Кребера (1876–1960). Его работы относятся к числу первых и наиболее плодотворных опытов в создании теории макрокультурного развития, действительно отвечающей критериям научности. В 1944 г. им был издан трактат «Конфигурации развития культуры», ставший провозвестником начала качественно нового этапа в теоретико-культурных исследованиях в целом и культурогенетики в частности. И хотя Кребер в своих работах и не использовал понятие «культурогенез», тем не менее, современное значение этого термина вполне укладывается в его дефиницию «процессов культурного роста» (*«process of culture growth»*).

Также в этой связи нельзя не упомянуть работы Ф. Броделя (концепция «глобальной истории» и различных масштабов «процессуальной протяженности»), Л. Э. Уайта (изучение эволюции культуры), Дж. Стюарда (теория многолинейной эволюции), М. Харриса (универсальные уровни организации общества), М. Салинса и Э. Р. Сервиса (соотношение «общей» и «специфической» эволюции культуры), А. Моля (анализ социодинамики культуры), Р. Л. Карнейро (закономерности культурного процесса) и др.

**IV. Аналитико-дисциплинарный период (прибл. 1960-е — нач. 1990-х гг.).** Примерно с конца 1950-х и в большей степени с 1960-х гг. началось трудное возрождение искоженного «генетического древа». Однако пресеклась та связь, которая до 1930-х гг. придавала некое парадигмальное единство различным генетическим направлениям (разумеется, это было во многом лишь начинавшее формироваться «парадигмальное единство»). Поэтому «отрастание ветвей» от прежде единого «генетического древа» пошло в разных научных областях параллельно и изолировано друг от друга (так сказать, «в разные стороны»). Именно после этого прежде довольно широкое значение, которое вкладывалось в понятие генетичность, было существенно редуцировано до одной только биологической генетики. Как уже было отмечено, даже такие уцелевшие проблемные области, как изучение антропогенеза, социогенеза и этногенеза свелись в основном к поискам начального периода их происхождения. Это и понятно — работать над этими фундаментальными генетическими вопросами было безопаснее на далеком материале первобытности, чем на основе изучения их

дальнейшего протекания в более близких к современности эпохах, которыми позволительно было заниматься только на базе марксизма-ленинизма.

Краткий ренессанс историко-генетических исследований вт. пол. 1960-х — начала 1970-х гг. был слишком непродолжителен, хотя и ярок (Б. Ф. Поршнев, Ст. Лем, ак. А. П. Окладников, Л. Н. Гумилев, В. М. Массон, М. М. Камшилов, ак. В. П. Алексеев, Л. С. Клейн, Вяч. Вс. Иванов и др.). Однако биологическая генетика как раз в это время вырвалась настолько далеко вперед, что с ней, к сожалению, было уже невозможно идти в ногу, как это было в значительной мере в 1920-х годах. Кроме того, у еще неоформившейся «генесиологической парадигмы» появились более успешные в силу ряда обстоятельств «парадигмальные соперницы» (системный подход, кибернетика, а затем и синергетика), которые «перетягивали» потенциальных приверженцев генесиологического подхода (напр., Ст. Лем, Л. Н. Гумилев, Ю. М. Лотман, Л. С. Клейн, Вяч. Вс. Иванов и др.).

В западной науке происходили примерно те же тенденции к сужению сферы применения генетической методологии к изучению культуры, но по другим причинам. Отчасти это было связано с тем, что после войны обозначились новые научные приоритеты, появились новые подходы, сменилось поколение ученых, да и по большей части прервалась связь научной традиции расширительного понимания генетизма как одного из проявлений историзма и особого рода процессуального мировидения.

Тем не менее, в трудах второй половины XX в. продолжает уточняться терминологический аппарат и появляются первые попытки изучения собственно проблем культурогенеза и этногенеза. Здесь следует обратить внимание на то, что к постановке культурогенетических проблем отечественные ученые пришли, во многом отталкиваясь, как и в 1920-х гг., от конкретно-исторических исследований процессов этногенеза, которые уцелели лишь в силу политико-конъюнктурной востребованности<sup>14</sup>. И более того, даже получили в советской науке 1930–1970-х гг. довольно широкое распространение<sup>15</sup>. В числе первых, кто подошел к осознанию научной важности постижения законов культурогенеза, был ак. А. П. Окладников (1908–1981), возглавлявший одно время Институт истории материальной культуры АН и являвшийся одним из наиболее знаменитых последователей школы Н. Я. Марра. В 1973 г., характеризуя состояние исследований данной области в мировой науке, Окладников констатировал общую неразработанность методологии изучения процессов культурогенеза. Со своей стороны, в этом направлении им был выдвинут целый ряд весьма конструктивных предложений, ставших первоначальными ориентирами для последующих исканий многих отечественных ученых (ак. В. П. Алексеев, ак. А. П. Деревянко, Л. Н. Гумилев, В. М. Массон, Л. С. Клейн, В. Е. Ларичев и др.). В частности, в одной из своих статей А. П. Окладников обращал внимание на то, что «понятие культурогенеза охватывает, разумеется, все стороны культуры, как духовной, так

<sup>14</sup> Шнирельман В. А. Злоключения одной науки: этногенетические исследования и сталинская национальная политика // *Этнографическое обозрение*. 1993. С. 52–68. № 3; Уяма Т. Марризм без Марра: возникновение советской этногенетики // *Новая волна в изучении этнополитической истории Волго-Уральского региона*: Сб.ст. / Под ред. К. Муцузато. Sapporo: Slavic Research Center, Hokkaido University, 2003. С. 23–51.

<sup>15</sup> Кучумов И. От науки к мифу: теории этногенеза как практика этницизма // *Новая волна*. С. 60–104.



и материальной»<sup>16</sup>. Ученый указывал на глубокую взаимообусловленность таких феноменов, как этнос и культура. По словам А. П. Окладникова, — *сама постановка проблемы этногенеза невозможна в отрыве от изучения процессов культуuroгенеза*<sup>17</sup>. На наш взгляд, представляется весьма глубокой его мысль о том, что *культурогенез и этногенез являют собой две стороны единого исторического процесса, в которых находит свое отражение диалектика действительного развития истории*<sup>18</sup>. К сожалению, влияние культуuroгенетических разработок А. П. Окладникова и их значение для современной культуuroлогии еще совершенно не изучены, хотя можно смело утверждать, что фигура этого неординарного ученого стоит у истоков сразу двух течений в отечественной культуuroгенетике: археологического и этнографического направлений реконструкции процессов культуuroгенеза.

В рассматриваемом плане заслуживает особого внимания модель культуры как игры, выдвинутая польским философом Станиславом Лемом (1921–2006), который являлся не только оригинальным писателем, но и глубоким мыслителем. По мнению Ст. Лема, Культура — по отношению к Природе — обладает своеобразным *люфтом* (полосой свободы), что объясняет существование чисто культурно изменяемых форм и смыслов. В 1968 г. Ст. Лем в своем труде «Философия случая» выдвинул **стохастическую концепцию культуuroгенеза**<sup>19</sup>, которая по своей сути вполне близка синергетическому мировидению. Ст. Лем писал так: «Культурогенез есть заполнение люфта между сообществом и миром, т. е. того промежутка, в котором мир, получив от сообщества адаптационную дань, сохраняет по отношению к нему нейтралитет»<sup>20</sup>. Ст. Лем обращает особое внимание на *стохастичность* в процессах культуuroгенеза. Он указывает, что этот люфт между сообществом и миром постепенно начинает заполняться поведенческими актами, поначалу случайными, а затем прилаживающимися друг к другу по законам зарождающегося культурного синтеза. Итак, согласно Ст. Лему, культуuroгенез — это длительный *процесс самоусложняющейся игры*, которая, не имея внешних парадигм, должна создавать их сама. Воздействие стохастической концепции культуuroгенеза Ст. Лема прослеживается в работах многих исследователей, затрагивавших данную тематику, среди которых можно назвать — Л. Н. Гумилева, А. Я. Флиера, Ю. М. Лотмана, В. П. Бранского, А. А. Пелипенко, И. Г. Яковленко и др. (хотя в культуuroлогии это воздействие, пожалуй, в полной мере еще не осознано<sup>21</sup>).

Весомый вклад в изучение процессов этнокультурного развития принадлежит работам Л. Н. Гумилева (1912–1992). Сразу стоит оговориться, что хотя для Л. Н. Гумилева проблема

<sup>16</sup> Окладников А. П. Этногенез и культуuroгенез // Проблемы этногенеза народов Сибири и Дальнего Востока: (Тезисы докладов Всесоюзной конф., 18–21 декабря 1973). Новосибирск, 1973. С. 5.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же. С. 7.

<sup>19</sup> *Let S. Filozofia przypadku*. Kraków, 1968. Первый полный перевод на русский язык этого трактата появился лишь спустя сорок лет после его написания: Лем С. Философия случая / Пер. с пол. Б. А. Старостина. М., 2005. (Philosophy).

<sup>20</sup> Лем С. Этика технологии и технология этики; Модель культуры. Пермь; М., 1993. С. 72–73.

<sup>21</sup> См.: Чернов И. Три модели культуры // *Quiquagenario*: Сборник статей молодых филологов к 50-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1972. С. 5–18; *Лейттане И. Лем* // *Культурология. XX век. Энциклопедия в 2-х тт.* Т. 1. СПб., 1998. С. 393–395.

динамики культурогенетических процессов не была предметом отдельного обстоятельного исследования<sup>22</sup>, все же тема взаимосоотношения природного и сверхприродного начал человеческой истории проходит ярким лейтмотивом во всем творческом наследии ученого<sup>23</sup>. По всей вероятности, понятийно-категориальный аппарат культурогенетики, восходящий к ак. Н. Я. Марру, был в значительной степени воспринят Гумилевым именно от А. П. Окладникова, который был одним из его учителей еще на истфаке ЛГУ<sup>24</sup>. Однако это не исключает влияния на формирование его концепции и других выдающихся ленинградских ученых, которые также являлись учителями Гумилева и которые были в той или иной мере наследниками и продолжателями «марровской» традиции (М. И. Артамонов, С. И. Руденко, ак. В. В. Струве и др.).

В концепции Гумилева творцами и носителями культуры выступают этнические системы, а сама культура предстает как *кристаллизованная энергия пассионарности*. В ходе рассмотрения качественных отличий природы этноса и создаваемой им культуры, ученый высказывает, на первый взгляд, парадоксальную мысль о том, что *культура существует, но не живет*, ибо без введения в нее *творческой энергии людей* она может либо сохраняться, либо разрушаться. И далее Гумилев продолжает: «Но эта „нежить“ влияет на сознание своих создателей, лепит из него причудливые формы и затем штампует их до тех пор, пока потомки не перестают ее воспринимать. Последнее же принято назвать «одичанием»...»<sup>25</sup>. Особую роль в процессах культурогенеза играет *аттрактивность* как бескорыстное влечение к идеальным ценностям (истине, красоте, справедливости и др.). По своему содержанию данное понятие является во многом синонимом психологического термина «идеальные потребности», разработанного

<sup>22</sup> Гумилев Л. Н. Культурогенез и этногенез кочевых и оседлых цивилизаций в средние века // Взаимодействие кочевых культур и древних цивилизаций. Тезисы докладов советско-французского симпозиума по археологии Центральной Азии и соседних регионов: Алма-Ата, 19–24 октября 1987 г. Алма-Ата, 1987. С. 18–19; Гумилев Л. Н. Истоки ритма кочевой культуры Средней Азии: (Опыт историко-географического синтеза) // Народы Азии и Африки. 1966. С. 85–94 — № 4; Гумилев Л. Н. Искусство и этнос: постановка проблемы // Декоративное искусство СССР. 1972. С. 36–41. № 1(170); Гумилев Л. Н. Художественное наследие народов древнего Востока // Искусство стран Востока. М.: Просвещение, 1986. С. 5–19; Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. Л., 1989; Гумилев Л. Н. Этнос, история, культура // Декоративное искусство. 1989. С. 32–33. № 4; Гумилев Л. Н. Древняя Русь и Великая степь. В 2-х кн. М., 1997. Кн. 1, С. 336, С. 371, С. 489; Гумилев Л. Н. Тысячелетие вокруг Каспия. М., 2004. С. 42.

<sup>23</sup> См. подробнее: Бондарев А. В. Ментальность и закономерности корреляции процессов этногенеза и культурогенеза // Ментальность этнических культур. Материалы международной конференции. Санкт-Петербург, 9–10 июня 2005 г. СПб., 2005. С. 31–40; Бондарев А. В. Синергетические принципы корреляции этногенеза и культурогенеза // Методология культурологического исследования (Культурологические исследования '06): Сборник научных трудов. СПб., 2006. С. 18–31.

<sup>24</sup> См., напр., их совместную работу: Гумилев Л. Н., Окладников А. П. Феномен культуры малых народов // Декоративное искусство СССР. — 1982. С. 23–28. — № 8

<sup>25</sup> Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. С. 163. Эта идея Гумилева в чем-то кажется удивительно созвучной некоторым недавним выводам ряда американских представителей меметического подхода о специфике функционирования т. н. «мемоконплексов», а также при определенных условиях об их антисистемном действии (Р. Докинз, Р. Броди, Д. Дэннет и др.).

П. В. Симоновым и П. М. Ершовым<sup>26</sup>. «Природа аттрактивности неясна, как, впрочем, и природа сознания, но соответствие ее <...> с пассионарностью такое же, — образно описывал Гумилев, — как в лодке соотношение *двигателя* (весла или мотора) и *руля*»<sup>27</sup>.

Затрагивая проблему происхождения и развития культуры, ученый принимает концепцию Ст. Лема, согласно которой в культурогенезе, наряду с факторами физического, биологического, социального и техноэкономического характера, участвует и «*чисто культурная вариация*», связанная с возможностью выбора тех или иных решений (уже упомянутая «полоса свободы») <sup>28</sup>. Вместе с тем, ставя вопрос, «чем же заполнена «полоса свободы»», и размышляя над ним, Гумилев развивает эту идею польского мыслителя. Для него вполне очевидно, что эта «полоса свободы» заполнена человеческими деяниями, историческими свершениями. При этом он доказывает, что для реализации выбора необходима особая форма энергии, преломленная через психофизиологию особи, т. е. пассионарность<sup>29</sup>, которая играет роль *негэнтропийного импульса* в процессах этногенеза и культурогенеза<sup>30</sup>. Следовательно, пассионарность понимается ученым, как то, *за счет чего* происходит развитие любой культуры, в то время как факторы Лема обуславливают сугубо культурную изменчивость форм и смыслов<sup>31</sup>.

Опыт реконструкции исторических условий истоков культурогенеза на основе анализа археологических и этнографических данных нашел свое отражение в сочинениях А. Ф. Еремеева, Б. Я. Замбровского, С. Н. Замятина, М. О. Косвена, В. Р. Кабо, М. В. Крюкова, В. Б. Мириманова, Б. Ф. Поршнева, В. В. Селиванова, С. И. Семенова, Ю. И. Семенова, А. Д. Столяра, В. А. Шнирельмана, Л. А. Файнберга, А. А. Формозова, А. М. Хазанова и др.

Некоторые методологические вопросы генезиса и развития различных этнокультурных феноменов, а также форм человеческой деятельности и культуры, поднимались рядом представителей советской академической этнографии и теории культуры: В. П. Алексеевым, М. И. Артамоновым, С. А. Арутюновым, Ю. В. Бромлеем, В. Е. Давидовичем, И. М. Дьяконовым, Ю. А. Ждановым, М. С. Каганом, Э. С. Маркаряном, В. М. Межуевым и др.

Выдающееся значение в культурогенетике принадлежит археологическим изысканиям и конкретно-историческим работам ак. РАЕН В. М. Массона. Во многих его исследованиях в свете данных археологии разрабатывались теоретические и практические аспекты изучения пульсирующих ритмов культурогенеза<sup>32</sup>, диалектического характера взаимодействия тра-

<sup>26</sup> См.: Симонов П. В., Ершов П. М. Темперамент, характер, личность. М., 1984. С. 28–29.

<sup>27</sup> Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. С. 319.

<sup>28</sup> См.: Лем Ст. Модель культуры // Вопросы философии. 1969. С. 49–62. № 8

<sup>29</sup> Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. Л., 1989. С. 222.

<sup>30</sup> Гумилев Л. Н. Эволюция и диссипация (к статье В. Ю. Ермолаева «Самоорганизация в природе и этногенезе») // Изв. Всесоюз. географич. общества. 1990. С. 32–33. Т. 122, вып. 1.

<sup>31</sup> Ср.: Шаблага А. В. Гумилев // Культурология. XX век. Энциклопедия в 2-х тт. Т. 1. СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. С. 160.

<sup>32</sup> Массон В. М. Исторический процесс и ритмы культурогенеза // Северо-Западное Причерноморье: ритмы культурогенеза. Тезисы докл. Одесса, 1992. С. 6–9; Массон В. М. Ритмы культурогенеза и концепция ранних комплексных обществ // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 1998. С. 41–47. № 3; Массон В. М. Культурогенез Древней Центральной Азии. СПб., 2006.

диций и инноваций в процессах развития культуры<sup>33</sup>, роли культурного наследия в культурогенезе и этногенезе евразийских народов<sup>34</sup> и т. п. По сути, его работы, сочетающие в себе обширный фактический материал и теоретическую рефлексию, являются связующим звеном между миром археологии и миром культурологии — пока еще друг от друга очень отдаленными и, к сожалению, слабо общающимися между собой. Кроме того, именно В. М. Массону принадлежит заслуга восстановления автономии и возвращения исконного наименования первоначальному средоточию культурогенетических исследований в нашей стране — Институту истории материальной культуры РАН (до того это учреждение потеряло даже собственное название, т. к. было переименовано в институт археологии). Его же усилиями научной деятельности учреждения была возвращена прежняя масштабность и стратегическое видение перспектив. При этом одним из приоритетных направлений Института было избрано изучение культурогенетических процессов на основе археологических данных, что нашло свое отражение во множестве опубликованных за годы его директорства солидных изданий<sup>35</sup>.

Поступив работать в Институт истории материальной культуры, В. С. Бочкарев, ученик М. И. Артамонова, уже в сер. 1970-х гг. попытался уточнить понятийно-категориальный аппарат археологической науки<sup>36</sup>. В результате многолетних исследований и опираясь на отечественные и зарубежные традиции исследования археологических материалов, ученому удалось осуществить переход от статичного рассмотрения археологических культур к комплексной реконструкции историко-культурной динамики, которую он — как и А. П. Окладников — обозначил понятием культурогенез. Хотя, как признается сам Вадим Сергеевич, о том, что еще ранее это понятие было предложено Окладниковым, он тогда ничего не знал. В своих работах В. С. Бочкарев дает следующее понимание исследуемого им вида культурной динамики: *культурогенез в широком смысле можно рассматривать как процесс всех тех*

<sup>33</sup> Массон В. М. Традиции и инновации в процессе культурогенеза (в свете данных археологии) // Преемственность и инновации в развитии древних культур. Материалы методологического семинара ЛОИА. Л., 1981. С. 38–42; Массон В. М. Перспективы методологических разработок в исторической науке. СПб., 2004; Массон В. М. Формации, цивилизации, культурное наследие (Перспективы методологических разработок в исторической науке) // Диалог цивилизаций. 2005. С. 8–15. № 1 (6)

<sup>34</sup> Массон В. М. Первые цивилизации. Л., 1989; Массон В. М. Культурогенез и этногенез в Средней Азии и Казахстане // Проблемы этногенеза и этнической истории народов Средней Азии и Казахстана. Вып. 1. М., 1990. С. 42–53; Массон В. М. Феномен культуры и культурогенез древних обществ // Археология культуры и культурная трансформация. Археологические изыскания. 1991. С. 5–10. № 1; Массон В. М. Культурные взаимодействия и культурогенез в древней истории народов России // Изучение культурных взаимодействий и новые археологические открытия. СПб., 1995. С. 6–7; Массон В. М. Народы евразийских степей в эпоху палеометалла и синташтинский пик культурогенеза // Россия и Восток: Проблемы взаимодействия. Челябинск, 1995. С. 106–109; Массон В. М. Древний Кыргызстан: процессы культурогенеза и культурное наследие. Бишкек, 2002.

<sup>35</sup> Напр.: Проблемы культурогенеза и культурное наследие. Материалы к конференции. Чч. I–III. СПб., 1993; Археологические изыскания. Вып. 1–65. Л.; СПб., 1991–2003 и др.

<sup>36</sup> Бочкарев В. С. К вопросу о системе основных археологических понятий // Предмет и объект археологии и вопросы методики археологических исследований. Л., 1975.

изменений, которые приводили к возникновению и становлению новых культурных образований<sup>37</sup>. Как пишет ученый, этот процесс протекал в различных формах: путем эволюции, трансформации или же через резкий катастрофический скачок. В ходе полевых раскопок и конкретно-исторических изысканий В. С. Бочкарев пришел к заключению, что применение трехступенчатой периодизации, подразделяющей бронзовый век на ранний, средний и поздний этапы, в качестве универсальной установки не позволяет учесть всю сложность культурных взаимодействий в эпоху бронзы. Ученым была предложена и, на наш взгляд, убедительно обоснована концепция, в соответствии с которой на территории Восточной Европы в бронзовом веке существовали три крупных очага культуругенеза: карпато-балканский, кавказский и волго-уральский<sup>38</sup>. В этих очагах, которые можно охарактеризовать как центры внедряемых инноваций, зарождались традиции, распространение которых формировало обширные блоки культур<sup>39</sup>. Эта идея была поддержана и существенно дополнена с привлечением других историко-культурных зон довольно широким кругом специалистов (В. М. Массон, В. В. Отрощенко, Д. Г. Савинов, А. В. Кияшко, В. И. Ключко, Р. А. Литвиненко, И. Т. Черняков и др.)

Среди зарубежных археологических исследований 1960-х — 1970-х гг. также происходит обращение к процессуальному рассмотрению культуры и получают распространение попытки выявить закономерности «культурного процесса». Основываясь, разумеется, на иных методологических установках и привлекая несколько иной круг археолого-исторических материалов, нежели в Советском Союзе. Несмотря на это, весьма созвучными по отношению к отечественным культуругенетическим поискам выступают разработки основоположников т. н. «новой археологии» или направления процессуалистов, предпринятые в США (Л. Бинфорд) и Англии (Д. Кларк и К. Ренфру)<sup>40</sup>. Важным достижением этого направления было применение системного подхода и математического анализа для объяснения и моделирования изменчивости и взаимосвязанности культурных комплексов, которые удается реконструировать по археологическим находкам. Однако, как указывал в свое время Л. С. Клейн, представители «новой археологии» при этом анализе игнорировали дискретность и структурность культурных систем, а их смену пытались объяснить довольно эклектически — взаимодействием равноправных факторов (плюрализм), хотя на практике под-

<sup>37</sup> Бочкарев В. С. Культуругенез и развитие металлопроизводства в эпоху поздней бронзы // Древние индоиранские культуры Волго-Уралья (II тыс. до н. э.): Межвуз. сб. науч. тр. Самара, 1995. С. 114.

<sup>38</sup> Бочкарев В. С. Волго-Уральский очаг культуругенеза эпохи поздней бронзы // Социогенез и культуругенез в историческом аспекте: Материалы методолог. семинара ИИМК АН СССР. СПб., 1991.

<sup>39</sup> Бочкарев В. С. Карпато-дунайский и волго-уральский очаги культуругенеза эпохи бронзы // Конвергенция и дивергенция в развитии культур эпохи энеолита-бронзы Средней и Восточной Европы: Материалы конференции. Саратов; СПб., 1995. С. 18–19, 25–26; Массон В. М. Исторические реконструкции в археологии. Изд. 2-е, доп. Самара: СамГПУ, 1996. С. 35–37.

<sup>40</sup> См.: Binford L. R. Some comments on Historical vs. Processual archaeology. // South-western Journal of Anthropology. 1968. S. 257–275. № 24; Binford L. R. Archaeological systematics and study of culture process // American Antiquity. Vol. 31. 1965. S. 203–210; Renfrew C. Trade and culture process in European prehistory // Current Anthropology. 1969. S. 151–169. № 10; Models in archaeology / Clarke D. L. (ed.). — L., 1972; The explanation of culture change: models in prehistory / Renfrew C. (ed.). L., 1973; Watson P. J., LeBlanc S. A., Redman Ch. L. Explanation in archaeology: An explicitly scientific approach. N.Y.; L.: Columbia University Press, 1971.

черкивали роль демографического фактор<sup>а</sup>, связанного с экологическими условиями<sup>41</sup>. Тем не менее, новации процессуальной археологии были учтены советскими авторами, а благодаря в т. ч. и Л. С. Клейну это направление оказало определенное позитивное влияние на ряд отечественных археологов.

С другой стороны, со второй половины 70-х гг. по отношению к отечественным культурогенетическим разработкам довольно близким направлением исследований начинает выступать *меметика*, исходные идеи которой были заложены в книге Р. Докинза «Эгоистичный ген»<sup>42</sup>. Хотя в действительности меметическое движение, как признаются сами его сторонники, начинает набирать силу не ранее середины 1980-х годов (Д. Хофстадтер, А. Линч, Р. Броди, С. Блэкмор, Гуденуг, Р. Аунгер, Бэлл, У. Бензон, Д. Денетт, А. Фог, Д. Гатерер, А. И. Холлоуэлл и др.)<sup>43</sup>. Представители этого направления утверждают, что мемы, подобно генам, следует рассматривать в качестве *репликаторов*, т. е. как информацию, которая копируется *вариабельно* и которая проходит жесткую *селекцию*<sup>44</sup>. Иными словами, мемы — это поведенческие или культурные стереотипы, передающиеся от поколения к поколению *не биологически, а имитационно*. Меметика выясняет распространение мемов через людей и причины происхождения мемов. Мемы (и, следовательно, человеческие культуры) развиваются по причине того, что выживают лишь некоторые вариации<sup>45</sup>. Мемы копируются путем имитации, обучения и других методов. Они борются друг с другом за выживание и шанс быть вновь воспроизведенными (реплицированными)<sup>46</sup>. В этой связи следует упомянуть также работы Д. Кампбэлла, Л. Кавалли-Сфорца, Сомита и Петерсона, проводивших свои исследования в этом же русле<sup>47</sup>.

Однако, несмотря на существенные достоинства — причем именно культурогенетического плана — для работ в области меметики характерен и целый ряд недостатков: размытость со-

<sup>41</sup> Клейн Л. С. Проблема смены культур в современных археологических теориях // Вестник Ленинградского Университета. 1975. С. 95–103. № 8.

<sup>42</sup> Dawkins R. The Selfish Gene. New York, 1976; Рус.пер.: Докинз Р. Эгоистичный ген. М., 1993. См. также: Dawkins R. The Extended Phenotype. New York, 1982.

<sup>43</sup> См. историю вопроса: Fog A. Cultural Selection. Dordrecht, 1999. <http://www.agner.org/cultsel/>, а также материалы электронного издания «Journal of Memetics — Evolutionary Models of Information Transmission», ставшего центральным органом публикации и обсуждения меметики: <http://www.cpm.mmu.ac.uk/jom-emit/>. Розов С. М. Дарвинизм и эпистемология: генетика и меметика // На теневой стороне. Материалы к истории семинара М. А. Розова по эпистемологии и философии науки в Новосибирском Академгородке. Новосибирск: Изд-во НГУ, 1996. Кроме того, при подготовке раздела по меметике были привлечены некоторые сведения из Википедии. <http://ru.wikipedia.org/wiki/>

<sup>44</sup> Blackmore S. J. Die Macht der Meme; Heidelberg, Berlin, 2000; Blackmore S. J. The Meme Machine / Foreword by Richard Dawkins (April 1999). <http://194.207.34.114/meme-lab/BLACKMOR.HTM>; Lynch A. Units, Events and Dynamics in Memetic Evolution // Journal of Memetics — Evolutionary Models of Information Transmission. 1998. № 2. [http://www.cpm.mmu.ac.uk/jom-emit/1998/vol2/lynch\\_a.html](http://www.cpm.mmu.ac.uk/jom-emit/1998/vol2/lynch_a.html)

<sup>45</sup> Behavior. Journal of Memetics — Evolutionary Models of Information Transmission, 1. [http://www.cpm.mmu.ac.uk/jom-emit/1997/vol1/best\\_ml.html](http://www.cpm.mmu.ac.uk/jom-emit/1997/vol1/best_ml.html); Best M. L. Models for Interacting Populations of Memes: Competition and Niche. 1997; Cavalli-Sforza L. L., Feldman M. W. Cultural Transmission and Evolution: A Quantitative Approach. N.Y., 1981.

<sup>46</sup> Brodie R. Virus of the Mind: The New Science of the Meme. Seattle, 1996.

<sup>47</sup> См.: Fog A. Cultural Selection. Dordrecht, 1999.

держательных границ; разноречивой всевозможных определений самого понятия «мем»; слабая привлекательность исторических, этнологических и историко-лингвистических данных; бьющая в глаза броскость проводимых биологизаторских аналогий, граничащая порой с вульгарным натурализмом. Остаются нерешенными многие ключевые вопросы: возможно ли измерить мем как информативную единицу культурной эволюции? Если да, то каким образом? Предполагается ли наличие инструментов по прогнозированию будущего мемов? Наконец, следует ответить, насколько отличаются биологическая и сугубо культурная эволюции?

Другая линия поисков западных ученых представлена в рамках социобиологии (К. Лоренц, Э. О. Уильсон) работами по генетической и культурной эволюции (Р. Бойд и П. Ричердсон), а также концепцией гено-культурной коэволюции, построенной на аналогии между механизмами передачи генетической и культурной информации (Ч. Ламсен, Э. О. Уильсон, Финдлэй, Хансэлл и др.). Вместе с тем, следует подчеркнуть, что в отличие от отечественной культурогенетики, современная западная социобиология подходит к проблеме генетичности культуры с принципиально иных позиций, ставя вопрос о взаимосвязи биологической и культурной линий в историческом развитии человечества и, по сути, утверждая биолого-генетическую детерминированность культуры<sup>48</sup>. Именно поэтому в ходе исследования различных типов поведения (альтруистического, эгоистического, агрессивного, полового и др.) социобиология стремится установить их инварианты у животных и человека<sup>49</sup>.

Таким образом, в этот период культурогенетика выходит на совсем иной уровень своего развития, для которого были характерны следующие черты:

- 1) дифференциация дисциплинарных направлений в изучении культурогенеза.
- 2) создание и первые опыты применения системной, кибернетической, синергетической парадигмы для изучения процессов культурогенеза (Э. С. Маркарян, Ст. Лем, Л. Н. Гумилев, Вяч. Вс. Иванов, Л. С. Клейн и др.);
- 3) появление первых культурогенетических исследований на стыке различных дисциплин: истории первобытности, археологии и этнографии (А. П. Окладников); истории, географии и этнологии (Л. Н. Гумилев); археологии, этнографии и языкознания (Л. С. Клейн) и др.
- 4) разработка основ категориально-понятийного аппарата и уточнения методологического инструментария культурно-генетических исследований в рамках исторической этнографии (С. И. Вайнштейн, Ю. В. Бромлей и др.)

**В. Концептуально-теоретические разработки** (1990-е — 2000-е гг.). Состояние неопределенности, неустойчивости, непредсказуемости после краха Советского Союза, а также удары, связанные с шокowymi реформами 1990-х годов, породили повышенный интерес гуманитарного сообщества к проблемам, находящимся в центре внимания синергетики и уже изучавшихся представителями естественных наук. Отдельные вопросы, связанные с культурогенетической проблематикой в контексте синергетической парадигмы, затрагивались Л. Н. Гумилевым и В. Ю. Ермолаевым (синергетические закономерности этногенеза и

<sup>48</sup> Lumsden C. J., Wilson E. O. *Genes, Mind and Culture: The Coevolutionary Process*. Cambridge, 1981; Lumsden C. J., Gushurst A. C. *Gene-Culture Coevolution: Humankind in the Making // Sociobiology and Epistemology*. S. 9.

<sup>49</sup> Lorenz K. *Evolution and Modification of Behaviour*. L., 1966; Lorenz K. *Die instinktiven Grundlagen menschlicher Kultur // Die Naturwissenschaften*. 1967. S. 377–388. Bd. 54. Hf. 15/16

культурогенеза); Е. Н. Князевой и С. П. Курдюмовым (философско-культурологические аспекты синергетики); М. С. Каганом (системно-синергетический анализ историко-культурного процесса); Д. С. Лихачевым (порождение в культуре нового через хаос); Ю. М. Лотманом (самоорганизация семиосферы культуры); В. С. Степиным (фундаментальные проблемы морфологии и динамики научного познания, традиции и новации в научном развитии); Г. Г. Малинецким (синергетические аспекты механики исторического процесса); О. Н. Астафьевой (изучение возможностей и перспектив синергетического подхода к исследованию социокультурных процессов); В. П. Бранским и С. Д. Пожарским (социальная синергетика и акмеология); В. В. Васильковой (порядок и хаос в развитии социокультурных систем: синергетика и теория социальной самоорганизации); А. П. Назаретяном (глобальные кризисы в развитии мировой культуры); И. А. Евиным (искусство и синергетика); Н. С. Розовым (структура цивилизаций и закономерности исторического процесса); Н. А. Хреновым (проблемы переходности культуры в эпоху социального хаоса); В. П. Шалаевым (методологический и мировоззренческий потенциал социосинергетики) и др.

Собственно одним из основателей общей теории культурогенеза по праву можно считать проф. А. Я. Флиера, исследования которого явились, на наш взгляд, новой вехой в фундаментальной культурологии. В 1995 г. в Российском институте культурологии А. Я. Флиером была защищена диссертация, специально посвященная структуре и динамике культурогенетических процессов<sup>50</sup>. В своих работах, посвященных этой проблеме, ученым был в значительной мере заложен методологический базис культурогенетики и намечены многие перспективные направления дальнейшего изучения в том числе и вопросов, касающихся инновационных механизмов культурогенеза. Вместе с тем, сейчас А. Я. Флиер уточняет, что инновации — это не базовые основы, а продукты развития, т. е. культурогенез — это инновация, преодолевающая традицию под давлением внешних обстоятельств<sup>51</sup>.

В 1998 г. в совместной монографии «Культура как система» А. А. Пелипенко и И. Г. Яковленко высказали мнение, что к неоднократно постулируемому единству онто- и филогенеза имеются основания добавить еще и культурогенез. Они отмечают, что если все эти три онтологические уровня рассматривать как единосущные и единоструктурные, то выброс новорожденного младенца в мир оказывается онтологически параллелен выпадению предчеловека из природного континуума<sup>52</sup>. Следовательно, для данных авторов первой, невыводимой и постулируемой, теоретической посылкой является полагание единства онто-, фило- и культурогенеза. Последнее, по их убеждению, означает, что культурогенез не исчерпывается событием, отнесенным в далекое доисторическое прошлое, а он есть *перманентно длящееся состояние, переживаемое и проживаемое всяким субъектом культуры с момента его рождения*<sup>53</sup>.

Рассмотрением культурогенеза как категории теории культуры занимается проф. В. И. Лях, защитившая в 1999 г. по данной тематике докторскую диссертацию. Исследовательница

<sup>50</sup> Флиер А. Я. Структура и динамика культурогенетических процессов. / Автореф. дисс. д.ф.н./ Российский институт культурологии. М., 1995.

<sup>51</sup> Письмо А. Я. Флиера от 12.02.08. Хранится в домашнем архиве автора.

<sup>52</sup> Пелипенко А. А., Яковленко И. Г. Культура как система. М., 1998. С. 12.

<sup>53</sup> Там же. С. 153.



понимает под культурогенезом сложный, постоянно развивающийся, интегративный процесс, способный к самовозобновлению, рождению новых форм и интеграции их в социальную практику. По словам В. И. Лях, культурогенез — это процесс, обладающий *собственными имманентными особенностями*, но развертывающийся на одном общем фундаменте, построенном в результате формирования нации и ее культуры<sup>54</sup>.

Сравнительно не так давно в 2002 г. И. Л. Коганом в Белорусском государственном университете культуры, в Минске, была защищена докторская диссертация, посвященная этнопсихологическим предпосылкам возникновения и развития культуры. Культурогенез является, согласно И. Л. Когану, воспроизводимым процессом производства культуры как совокупности моделей и результатов культурной деятельности человека. Сам культурогенез рассматривается им в качестве результата культурной деятельности этносоциальной общности и индивида, наиболее существенными элементами которой является систематичность и системность, берущие начало в психологических феноменах памяти и устремленности человека к самодетерминации<sup>55</sup>.

Поскольку, как мы полагаем, *феномен культуротворчества* является системообразующим для процессов культурогенеза, то при их изучении нам представляется чрезвычайно перспективным использовать блестящие разработки в области общей теории творчества проф. А. А. Коблякова. Рассмотрению культуротворческой активности личности посвящены некоторые публикации А. И. Арнольдова, Ц. Г. Арзаканьяна, Э. А. Баллера, А. П. Валицкой, Н. С. Злобина, А. С. Кармина, В. М. Межуева, К. С. Пигрова, Я. А. Пономарева, Д. А. Поспелова, В. Н. Пушкина, В. И. Самохваловой, М. Г. Ярошевского и др.

Отдельные проблемы социокультурной динамики затрагиваются в соответствующих разделах работ Э. Г. Абрамяна, Г. А. Аванесовой, С. А. Арутюнова, Ю. В. Арутюняна, Н. Г. Багдасарьян, Л. Голиковой, П. К. Гречко, В. М. Диановой, Л. Зубановой, Л. Г. Ионина, Ю. В. Ларина, И. Я. Левяша, Э. С. Маркаряна, Э. А. Орловой, В. И. Пантина, Ю. М. Плотинского, В. Н. Романова, Н. З. Чавчавадзе, И. Чернова, А. Е. Чучин-Русова, И. Е. Ширшова, О. М. Штомпеля, А. В. Шубина, Ю. В. Яковца и др.

К числу конкретно-исторических исследований процессов культурогенеза примыкают работы Т. Н. Арцыбашевой (культурогенез народов Центральной России в Средневековье и раннее Новое время); А. С. Ахиезера (Россия: критика исторического опыта); И. В. Кондакова (закономерности развития российской культуры); Т. А. Мазаевой (инновационная динамика в этнокультурной среде); О. В. Сизовой (культурогенез и парадигмальность феномена Голливуда); А. В. Шестаковой (южнорусский культурогенез: территориальные особенности, факторы, следствия) и др.

Большую роль в упорядочивании и систематизации исследовательских практик по многим проблемам культурогенеза и культурного наследия имела организация в 1980-х — 1990-х гг.

<sup>54</sup> Лях В. И. Культурогенез как категория теории культуры // Человек в информационном пространстве цивилизации: культура, религия, образование. Краснодар, 2000. С. 23 (курсив мой — А. Б.); Лях В. И. Культурогенез как проблема теории культуры / Автореф. дисс. д.ф.н./МГУКИ. М., 1999.

<sup>55</sup> Коган И. Л. Возникновение и развитие культуры: этнопсихологические предпосылки / Дисс. доктора культурологии. Мн., 2002. С. 8.

директором Института истории материальной культуры РАН проф. В. М. Массоном целого ряда весьма представительных конференций и методологических семинаров, неоднократно собиравшихся по его инициативе в России (в первую очередь в Петербурге), Казахстане, Кыргызстане и Туркменистане. В последние годы конференции, посвященные изучению культурогенеза, проводились в Томске, Нижнем Новгороде, Тюмени и ряде других городов. Благодаря самоотверженным усилиям Вяч. Кулешова и несмотря ни на какие преграды, в Санкт-Петербургском университете на протяжении нескольких последних лет удавалось проводить международные студенческие научные конференции «Проблемы культурогенеза и древней истории Восточной Европы и Сибири»<sup>56</sup>. Все это свидетельствует о неуклонном росте интереса исследователей к культурогенетической проблематике.

Исходя из этих кратко перечисленных вех в становлении отечественной культурогенетики, можно сделать заключение, что в развитии этого периода на первый план выступают следующие тенденции:

выработка концептуально-категориального аппарата и методологических основ культурогенетики (В. М. Массон, В. С. Бочкарев, А. Я. Флиер).

создание первых отечественных культурогенетических теорий (А. Я. Флиер, В. И. Лях, А. А. Пелипенко, И. Г. Яковленко, С. М. Оленев и др.).

конституирование культурогенетики как особой отрасли культурологии (А. Я. Флиер, В. И. Лях, Ю. П. Богущкий, И. Л. Коган).

Таким образом, подводя итоги этого раздела, можно наметить общий алгоритм развития культурогенетики: *синкретиз — диффузное состояние — скрещение — анабиоз — регенерация — дифференциация*.

### **Общая классификация основных направлений в теоретическом исследовании культурогенеза**

В отечественной науке сложился целый ряд различных тенденций в теоретическом изучении культурогенеза<sup>57</sup>. Попытаемся представить в виде приводимой ниже схемы общую классификацию стратегических линий культурогенетических исследований<sup>58</sup>, а затем постараемся кратко охарактеризовать наиболее значимые из авторских подходов.

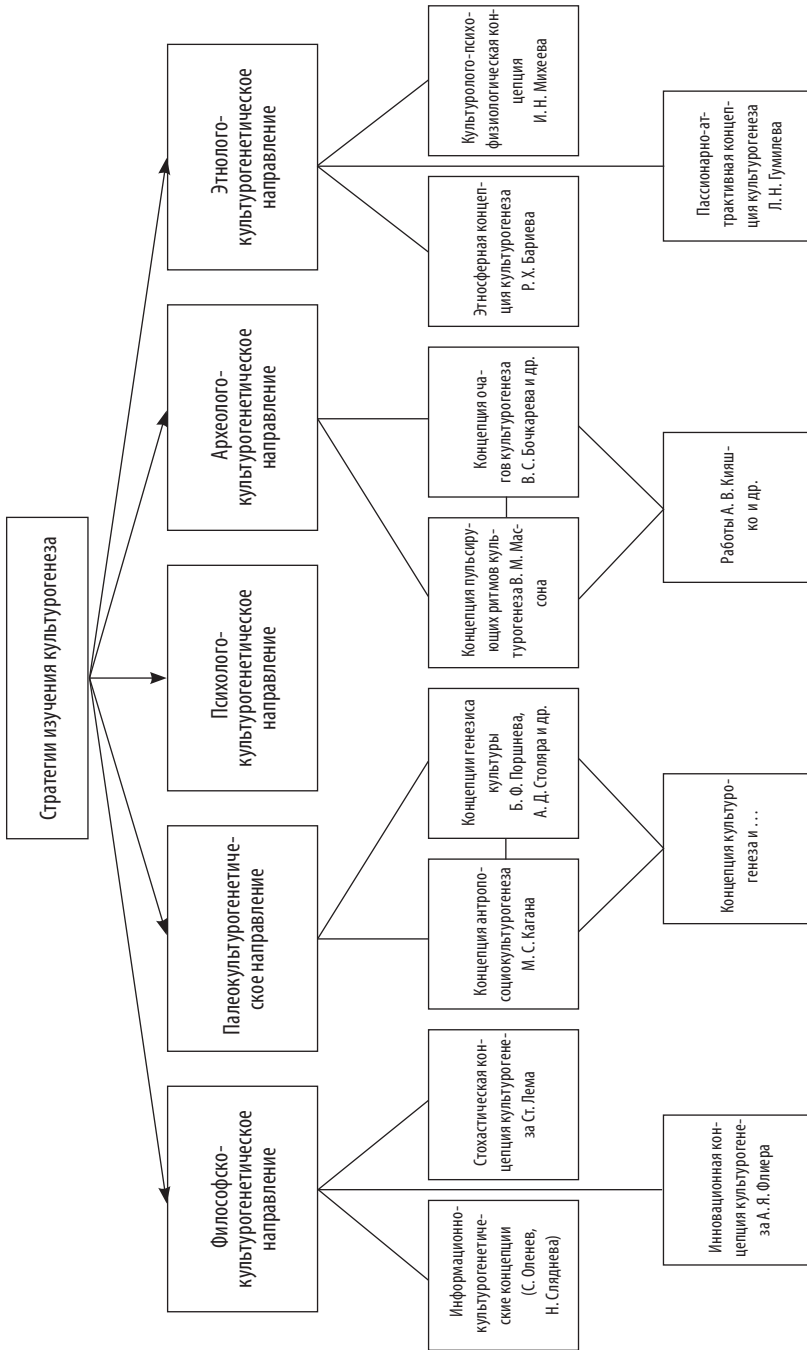
<sup>56</sup> Альманах молодых археологов 2005. По материалам II Международной студенческой научной конференции «Проблемы культурогенеза и древней истории Восточной Европы и Сибири». СПб., 2005; Альманах молодых археологов 2006. По материалам III Международной студенческой научной конференции «Проблемы культурогенеза и древней истории Восточной Европы и Сибири». СПб., 2006.

<sup>57</sup> См. более подробно:

1) *Бондарев А. В.* Пути отечественной культурогенетики: подведение итогов и открытие новых перспектив // Дни петербургской философии-2006. Материалы круглого стола «Философия культуры и культурология: вызовы и ответы». СПб., 2007. С. 46–55.

2) *Бондарев А. В.* Основные направления теоретического изучения культурогенеза // *Мир философии — мир человека*: прил. к журналу «Философские науки»: [сб.ст.] / [Редкол.: Ю. Н. Солонин (предс.), М. С. Уваров и др.]. М., 2007. С. 385–409.

<sup>58</sup> Следует оговорить весьма условный и предварительный характер этой схемы, которая, безусловно, нуждается в дальнейшей корректировке и доработке.



1. **«Палеокультурогенетическое направление»** (М. С. Каган, Ю. И. Семенов, А. Д. Столяр, В. В. Селиванов, А. С. Кармин, А. В. Шнирельман, М. Н. Яковлева, учебные пособия И. Ф. Кефели, А. П. Садохина и др.). Культурогенез понимается сторонниками этого подхода как зарождение культуры в эпоху первобытности. Появление культуры выделяется в особый период — «культурогенез», который характеризуется как *фаза перехода от биологической формы движения к социокультурной* (М. С. Каган)<sup>59</sup>. Следовательно, сторонники этой точки зрения отделяют период появления культуры («культурогенез») от ее последующего развития, которое рассматривается, как правило, на основе однолинейной эволюционистской парадигмы<sup>60</sup> (либо в модернизированном варианте — допуская «разветвления» в определенные периоды историко-культурного становления человечества<sup>61</sup>).

2. **«Археолого-культурогенетическое направление»** (А. П. Окладников, В. М. Массон, В. С. Бочкарев, Д. Г. Савинов и др.). Здесь культуuroгенез рассматривается как *процесс возникновения и становления культурных образований*. В свете данных археологии разрабатываются теоретические и конкретно-исторические аспекты изучения очагов и пульсирующих ритмов культуuroгенеза, диалектического характера взаимодействия традиций и инноваций в процессах развития культуры, роли культурного наследия в культуuroгенезе и этногенезе евразийских народов и т. п.

3. **«Этнокультурогенетическое направление»**, которое в себя включает:

- *этнографо-культурогенетический подход*, изучающий происхождение и формирование современных этнических культур; генезис отдельных компонентов традиционно-бытовой культуры; генетические связи и взаимовлияния традиционных народных и профессиональных форм культуры (С. И. Вайнштейн, В. П. Алексеев, М. В. Крюков, Р. Ф. Итс, Л. А. Чиндина и др.)
- *этнолого-культурогенетический подход*, в рамках которого культуuroгенез исследуется как процесс развития культуры конкретных этносов и их более крупных объединений — суперэтносов. На обширном историко-культурном материале выявляется функциональная зависимость между интенсивностью процесса культуuroгенеза и уровнем пассионарного напряжения этносистемы. Другими словами, пассионарность определяет степень интенсивности этнокультурных процессов, а доминанта (ментальность) — направление и своеобразие их проявления (Л. Н. Гумилев, В. Ю. Ермолаев, Р. Х. Бариев, И. Н. Михеев и др.).

4. **«Философско-культурогенетическое направление»** (А. Я. Флиер, В. И. Лях, А. Б. Агаркова, А. С. Кармин, А. А. Пелипенко, И. Г. Яковленко и др.). В соответствии с этим

<sup>59</sup> Напр.: Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. СПб., 2003. Кн. 1. С. 83–112; ряд разделов в монографических сборниках: История первобытного общества. Кн. 1–3. М., 1983–1988. См. также: Вопросы палеоэкономики, культуuroгенеза и социогенеза. СПб., 1996 и др.

<sup>60</sup> См.: Семенов Ю. И. Предпосылки становления человеческого общества // История первобытного общества. Кн. 1. М., 1983. С. 230; Семенов Ю. И. Введение во всемирную историю. Выпуск I. Проблема и понятийный аппарат. Возникновение человеческого общества. Учебное пособие/ МФТИ. М., 1997; Селиванов В. В. Проблема генезиса культуры и искусства // Искусство в системе культуры. Л.: Наука, 1987.

<sup>61</sup> Напр.: Каган М. С. Философия культуры. СПб.: Изд-во «Петрополис», 1996.

подходом культурогенез понимается как перманентный процесс порождения новых культурных форм и систем. В этих работах в значительной мере был заложен методологический базис культурогенетики и намечены многие перспективные направления дальнейшего изучения в том числе и вопросов, касающихся инновационных механизмов культурогенеза.

5. **«Информационно-культурогенетическое направление»** (С. М. Оленев, А. С. Дриккер, Н. А. Сляднева и др.). Отправная идея сторонников этого подхода состоит в попытке применить принципы информационного и метаинформационного детерминизма к процессу происхождения и эволюции культуры (культурогенезу).

6. **«Психолого-культурогенетическое направление»** (И. Л. Коган, А. А. Леонтьев, А. Г. Асмолов, А. А. Майер, В. А. Шкуратов, А. А. Пелипенко, И. Г. Яковленко и др.). Здесь предметом изучения становится *личностный культурогенез* как процесс вхождения ребенка в мир культуры и всей культуротворческой деятельности человека.

Все эти направления культурогенетики, естественно, находятся друг с другом в сложном взаимодействии и в целом ряде случаев тесно переплетены между собой.

Рассматривая все многообразие существующих подходов, особо обращает на себя тот факт, что до сих пор в ряде археологических и культурологических работ культурогенез зачастую постулируется исключительно как процесс собственно происхождения элементов культуры в виде простейших каменных орудий труда и предметов быта, осуществившейся в первобытную эпоху. В более общем определении: культурогенез — это процесс зарождения материальной и духовной культуры человечества, происходивший в тесной связи с антропологическим формированием человека, становлением орудийной деятельности и социальных отношений<sup>62</sup>. Иначе говоря, при таком толковании, «культурогенез» — это лишь первоначальный период феноменального происхождения культуры в эпоху первобытности<sup>63</sup>. Решительно не понятно, чем маркированы у этих исследователей моменты начала и конца «зарождения», и зачем надо обособлять время «сложения» культуры в отдельный период «культурогенеза» от всего процесса ее дальнейшего развития. Разве формирование человеческой культуры не есть начало ее развития?

Это воззрение на культурогенез было подвергнуто в специальной литературе вполне обоснованной критике. Так, проф. Э. С. Маркарян доказал несостоятельность монолинейного эволюционизма применительно к развитию культуры локальных цивилизаций<sup>64</sup>, а проф. А. Я. Флиер в своей монографии задает приверженцам этой точки зрения ряд риторических вопросов: разве с концом первобытной эпохи (т. е. периодом, по их убеждению,

<sup>62</sup> См., напр.: *Кефели И. Ф.* Культурогенез и бытие культуры / Культурология. Учебное пособие. Кн. 1. Теоретические основания культурологии / Под ред. И. Ф. Кефели, В. Т. Пуляева. СПб.: ООО «Изд-во Петрополис», 2004. С. 57–63; *Садохин А. П.* Культурогенез и начало культуры // Культурология: теория и история культуры. М.: Изд-во Эксмо, 2005. С. 109–117.

<sup>63</sup> *Яковлева М. Н.* Шаг в пустоту: от логики культуры к «культурогенетике» // Культурологические исследования 02: Сборник научных трудов / Гл. ред. Г. К. Щедрина. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2002. С. 13–32.

<sup>64</sup> *Маркарян Э. С.* О концепции локальных цивилизаций. Ереван: Изд-во АН АССР, 1962; *Маркарян Э. С.* Теория культуры и современная наука: (логико-методологический анализ). М.: Мысль, 1983. С. 197–211. *Маркарян Э. С.* Наука о культуре и императивы эпохи. М., 2000. С. 61–70.

завершения генезиса культуры) прекратилось порождение новых культурных форм, социальное и этническое формирование новых культурных систем? Разве за пять тысяч лет, прошедших со времени зарождения первых городских цивилизаций, человеческое общество сохранило морфологию своих культурных черт? И сам дает ответ на выдвинутые им вопросы: «Совершенно очевидно, что в течение всего этого времени порождение новых культурных явлений не прекращалось и продолжается в наши дни»<sup>65</sup>.

Как мы видим, по существу спор идет вокруг смыслового наполнения самого термина «генезис», который можно перевести с греческого и как «*процесс развития* (приведший к определенному состоянию, виду, явлению)», а не только как «*зарождение*». В данном случае ограничение семантики данного понятия лишь моментом или периодом происхождения культуры представляется некорректным этимологически и не вполне удачным в теоретическом плане, да и не отражает всей сложности конкретно-исторического развития культурогенеза. Как известно, *генезис* как философская категория еще со времен Гераклита Эфесского и Аристотеля выражает весь процесс возникновения и становления развивающегося явления в целом (γενεσις το μεταξυ το ειναι και μη ειναι, sc. εστιν Aristoteles). В этом смысле представляется справедливым мнение А. Я. Флиера: «Поскольку культура всякого общества не только единожды рождается, но и в последующем, откуда это общество существует как устойчивая социальная целостность, непрерывно воспроизводится, культурогенез в наиболее расширительном смысле слова тождествен истории культуры»<sup>66</sup>. Поэтому, заключает А. Я. Флиер, *вся история культуры представляет собой процесс постоянного самовозобновления, т. е. генезиса*<sup>67</sup>.

Таким образом, следует признать наиболее адекватным широкое понимание культурогенеза как процесса не только возникновения, но и всего имманентного развития системы культуры. Если же в исследовательских целях возникает настоятельная необходимость выделить феноменальное зарождение культуры в качестве самостоятельного объекта изучения, то чисто терминологически этот период было бы более точно обозначать понятием «*культурогония*», которое составлено нами по аналогии с такими словами, как «космогония» (Парменид) или «этногония» (Марр) и т. д. (γονη — рождение, произведение на свет) Что же касается древнейших этапов становления культуры, то их было бы тогда возможно определить как *процессы палеокультурогенеза*, поскольку для них был присущ целый ряд характерных особенностей, которые действительно весьма их отличают от последующего культурного развития (дипластия, «прелогичность» и «мифологичность» мышления, партиципация, трудмагизм, полигенезисность и синкретичность различных форм деятельности, видов изобразительного искусства и т. д.).

Из всех многочисленных стратегий исследования культурогенетических процессов наиболее перспективными представляются две тесно связанных линии поиска. В одном случае — культурогенез раскрывается как *процесс культуротворчества* (Н. Я. Марр,

<sup>65</sup> Флиер А. Я. Культурогенез. М.: РИК, 1995. С. 17–18.

<sup>66</sup> Флиер А. Я. Культурогенез в истории культуры // Общественные науки и современность. 1995. С. 140. № 3.

<sup>67</sup> Там же.

И. И. Мещанинов), *самообновления и самопорождения культуры* (А. Я. Флиер). С другой стороны, культурогенез предстает как *процесс возникновения и развития культуры конкретных единиц исторического процесса* (А. П. Окладников, В. М. Массон, Л. Н. Гумилев). Причем, оговорим, что здесь речь идет не о двух параллельных линиях, а о двух уровнях абстракции, теоретического обобщения. Для первого подхода более характерен дедуктивный ход мысли (от созданной абстрактно обобщенной модели культурогенеза к конкретике), а второй — отталкивается от изучения конкретно-исторических единиц культурогенеза и уже на этой основе приближается к построению некоей модели этого процесса. Иными словами, это не параллельные, а взаимно устремленные направления культурогенетических исследований, которые *пока* тем не менее еще не встретились.

Весь опыт изучения истории отечественной культурогенетики показывает, что культурогенез не сводим ни к *генезису (зарождению) культуры*, ни к *филогенезу культуры*, что культурогенез не есть *эволюция культуры*, более того, культурогенез не тождественен и *динамике культуры*.

Поэтому можно подойти к выводу, что сущность культурогенеза заключена в самом генетическом аппарате **внебиологического наследования и вариативных отклонений**, создаваемых внедрением новаций в жизнедеятельность общества. Культурогенетическая преемственность же осуществляется через механизмы передачи накопленного культурного опыта (обычаи и традиции, система образования, инкультурация и аккультурация). В этом смысле может быть весьма полезным опыт, накопленный западными учеными в области меметической теории эволюции культуры.

Следовательно, культурогенез определяется *диалектическим сопряжением внебиологической наследственности и вариативной изменчивости системы культуры* (ее «генотипа», «матрицы», «паттерн», «конфигураций»). Стало быть, культурогенез — это **внутренняя несущая основа процессов развития культуры (возникновения, самообновления и распада)**.

Поскольку культура создается не сама по себе, а выступает объектом в саморазвитии сложноорганизованного субъекта, то правомерным будет считать, что культурогенез — это *процесс культуротворческой деятельности субъектов любого таксономического уровня общественной самоорганизации* (отдельной личности, производственных коллективов, профессиональных групп, определенной этнической целостности, локальной цивилизации и т. д.). В культурогенетическом исследовании важно учитывать, что реально культура существует только в виде более или менее автономных конкретно-исторических локусов<sup>68</sup>, образующихся за счет совокупной деятельности входящих в этнические системы людей. Именно этим и объясняется очаговый характер культурогенеза.

Таким образом, **культурогенез** — это *процесс культуротворческой деятельности субъектов определенного таксономического уровня общественной самоорганизации, заключающийся*

<sup>68</sup> Об этом см.: Флиер А. Я. Культурогенез. М., 1995. С. 14–16; Флиер А. Я. Процессы культурогенеза и исторические типы восприятия // Материалы годичной научно-методической конференции МГУКИ. М., 1994; Флиер А. Я. О типологии российской цивилизации // Цивилизации и культуры. Научный альманах. М., 1994. Вып. 1. Россия и Восток: цивилизационные отношения. С. 94–115.

в диалектической сопряженности традиций — новаций и порождающий все многообразие видов динамики во всех сферах культуры.

Предложенное понимание данной дефиниции опирается на подход к культурно-генетическим процессам, разработанный В. М. Массоном и восходящий к ак. А. П. Окладникову и ак. Н. Я. Марру. И здесь прослеживается четкое его отличие от точки зрения, выдвинутой А. Я. Флиером в сер. 1990-х гг. Это отличие заключается в частности и в понимании соотношения таких терминов, как «культурогенез» и «динамика культуры». В концепции А. Я. Флиера «культурогенез» — это один из типов «динамики культуры», имеющий инновативный характер, т. е. этот процесс выступает стартовым импульсом существования и изменчивости конкретно-исторических культурных систем и форм. Однако представители петербургской школы культурогенетики В. М. Массон, В. С. Бочкарев и др. в своих исследованиях показали, что динамика культуры разворачивается во всем своем разнообразии в самих процессах культурогенеза. Это не один из многих рядоположенных, переходящих один в другой и равноправных типов динамики культуры, а их фундаментальная основа и диалектическая сущность, определяющая неизменное постоянство и вечную изменчивость культуры. Образно рассматриваемое соотношение можно представить в виде следующей аналогии. Как рябь волн на поверхности океана вызывается общим воздействием глубинного движения океанических недр и дуновением ветров, так и все множество проявлений культурной динамики есть результат протекания внутренних тектонических процессов культурогенеза и внешних воздействий. Или используя биолого-генетическую терминологию, можно сказать, что динамика культуры — этого своего рода фенотипическое (экстериорное) проявление генотипических (интериорных) качеств культурогенеза.

Иными словами, культурогенез — это базовый процесс образования и разворачивания культуры, создаваемой конкретными людьми и их объединениями. Данный подход означает, что в определение культурогенеза предлагается ввести, прежде всего, самого **субъекта** осуществляющего и созидающего этот процесс, **субъекта**, которого возможно было бы рассматривать в различных иерархических масштабах общественного самоустройства (микро-, мезо- и макроуровнях). Именно благодаря такому подходу, как мы думаем, оказывается возможным действительно адекватное применение **человекомерного подхода** к изучению культурогенетических процессов.

Особенно важно возрождение этого понятия, в том числе, и в связи с проблемами внедрения **синергетики** в культурологию, этнологию и гуманитарные науки в целом. Само применение синергетической парадигмы к изучению социокультурного развития не должно сводиться к механической экстраполяции уже готовых результатов, полученных основоположниками синергетики (И. Р. Пригожиным, Г. Хакеном и др.) в ходе изучения физико-химических процессов, поскольку антропосоциокультурные системы отличаются от физико-химических гораздо большим уровнем сложности (о чем вполне справедливо говорил в т. ч. и М. С. Каган).

Необходимо учитывать «человекомерность» истории, человека как **главного субъекта и творца истории**, обладающего широкой полосой свободы выбора, что чрезвычайно усложняет наше исследование, особенно по сравнению с т. н. «точными» науками.

Кроме того, принципиально важно, что **категория творчества**, на которой мы специально акцентируем здесь внимание, имманентно сочетает в себе как **инновационные импульсы**,



так и *культурные традиции*. «Творчество — это механизм не только созидания нового, — подчеркивает А. С. Кармин, — но и удержания старого в «работоспособном состоянии». Созидая новое, оно не просто отвергает старое, а преобразует его, развертывает заложенные в нем потенции»<sup>69</sup>. Это позволяет в конкретном историко-культурном исследовании учитывать не только исключительно одни *инновационные* проявления (как предлагал А. Я. Флиер), но и сами культурные *традиции*, представляющие собой базовую основу в развитии любой культуры (на чем настаивают Э. С. Маркарян и С. Н. Артановский), тем самым *выявляя диалектическую сопряженность традиций и новаций, которая и составляет сущность процессов культурогенеза*. Внешние по отношению к культуре условия и факторы при своем существенном изменении могут стимулировать и в дальнейшем обуславливать этот имманентно заданный механизм развития.

Основываясь на этом, возможно поставить вопрос о *творческой активности* как имманентном факторе развития культурогенеза, вводя градацию уровней культуротворческой деятельности: от близких к нулевой (рутинное воспроизводство обычаев и простая передача традиций) до наивысших проявлений креативности (рождение новых паттернов как синтез антитез, образующий «новую сущность» культуры, эпохи расцвета в развитии культуры локальных цивилизаций, пики творческой активности человека).

Можно предположить, что *сила творческой активности* как одного из наиболее значимых факторов культурогенеза выражается в **степени сложности культуры**, ее многообразия и оригинальности, специализированности составляющих подсистем и элементов, т. е. **уровне дивергентности/конвергентности системы культуры общественного субъекта**, ибо степень сложности системы — единственный критерий, включающий пристрастие и предвзятость. Это последнее обстоятельство особенно важно, поскольку, имея дело со сферой искусства, непосредственно связанной с миром чувств и эмоций человека, нам необходимо твердое объективное основание для того, чтобы не впасть в субъективизм при установлении динамики культурогенеза на конкретном историко-культурном материале.

Здесь встает вопрос о способах измерения уровней сложности культуры, в которой запечатлевается сила творчества как один из возможных параметров культурогенеза<sup>70</sup>. Это действительно фундаментальная проблема культурогенетики, решение которой, как нам представляется, наиболее плодотворным было бы искать в общей теории информации и семиотике (А. А. Ляпунов, Е. А. Седов, Г. А. Голицын, В. М. Петров, Ю. М. Лотман, Вяч. Вс. Иванов, А. С. Кармин и др.), опираясь на серьезные наработки основателя общей теории творчества проф. А. А. Коблякова. Но это тема для отдельного обстоятельного исследования.

**К проблеме определения границ содержательной области культурогенетики.** Современный уровень развития культурогенетических исследований позволяет нам лишь весьма

<sup>69</sup> Кармин А. С., Новикова Е. С. Творчество — движущая сила культуры // Культурология. СПб., 2004. С. 339.

<sup>70</sup> См.: Бондарев А. В. Синергетические принципы корреляции этногенеза и культурогенеза // Методология культурологического исследования (Культурологические исследования '06): Сборник научных трудов. СПб., 2006. С. 18–31.

приблизительно наметить контуры той содержательной области, которая в дальнейшем могла бы быть закреплена за культурогенетикой. Хотя следует признать, что во многом придется идти по еще пока не тронутой и не возделанной целине.

*Объект* — исторический процесс во всем многообразии и многоуровневости своих проявлений.

*Предмет* — **культурогенез** как процесс культуротворческой деятельности субъектов любого таксономического уровня общественной самоорганизации (отдельной личности, творческой группы, определенной этнической целостности, локальной цивилизации и т. д.), заключающийся в диалектической сопряженности традиций — новаций и порождающий все многообразие видов динамики во всех сферах культуры.

Парадигмальные основы и методология культурогенетики. Методолого-концептуальными основами культурогенетического исследования могут выступать *процессуально-генетическая, системная, синергетическая парадигмы*.

Специфика проблематики культурогенетического исследования обуславливает необходимость применения комплексного сочетания сразу нескольких категорий методов: собственно генесиологических, культурологических, историографических, историко-археологических, а также философских и общенаучных методов. Совместное применение этих различных групп методов на практике показывает, что все они во многом пересекаются и взаимно дополняют друг друга.

Группы возможных междисциплинарных методов культурогенетики:

- I. Комплекс генесиологических методов: синхронистический и диахронический анализ, палеонтологический анализ, генеалогический анализ, гомологический анализ, ретроспективный, проспективный и перспективный анализ.
  - II. Культурологический комплекс методов.
  - III. Меметический комплекс методов.
  - IV. Комплекс системно-синергетических методов: структурно-компонентностный анализ, структурно-функциональный анализ, системно-процессуальный анализ, кибернетические методы анализа, нелинейное моделирование, полифакторный анализ, гетерохронный анализ, фрактальный анализ и др.
- Помимо перечисленных методов, также возможно было бы использовать в конкретном культурогенетическом исследовании:
- V. Комплекс исторических методов: аналитико-описательный метод, метод сравнительно-исторического анализа, проблемно-хронологический подход, методы т. н. «устной истории», археологические методы (секвенционный анализ, стратиграфический и трассологический методы, различные способы датировки, статистический и типологический методы и др.)
  - VI. Комплекс философских методов, а также комплекс общенаучных методов.

### **Основные проблемы культурогенетики:**

1. Комплекс фундаментальных проблем:

- Эпистемологические проблемы культурогенетического исследования,
- Вопросы методологии изучения культурогенеза, дальнейшее совершенствование комплекса генесиологических методов,

- Создание типологии информативных единиц наследования в культуругенезе (т. н. «культуругенов» или «мемов»),
- Морфология культуругенеза,
- Факторы, параметры, модусы и детерминанты культуругенеза,
- Динамика культуругенеза,
- Переходные периоды и кризисы в процессах культуругенеза,
- Очаги культуругенеза, пространственные характеристики протекания культуругенетических процессов,
- Культуругенетические ветви, семантические пучки, переплетения,
- Культуругенетические скрещивания и взрывы,
- Диалектическое сопряжение традиций и инноваций,
- Наследственность и вариабельность в процессах культуругенеза,
- Меметические механизмы передачи единиц культурной информации («культуругенов»)
- Проблема стадильности, континуальности и дискретности; специфические особенности их проявления на различных подуровнях культуругенеза.

#### 2. Комплекс прикладных проблем:

- Сбор и обработка статистических данных, касающихся процессов культурного развития,
- Культуругенетическая аналитика и диагностика,
- Прогнозирование развития конкретных факторов и тенденций в культурной жизни страны,
- Выявление и анализ возможных альтернативных путей по наиболее эффективной оптимизации протекания культуругенетических процессов,
- Выработка рекомендаций по проведению культурной политики государственных органов власти,
- Моделирование и разработка основ проектирования ведущих параметров на различных подуровнях культуругенеза.

### Заключение

I. Итак, нынешнее состояние исследования проблем культуругенеза характеризуется значительным многообразием подходов, которые мы сгруппировали в довольно условно нами названные направления: «палеокультуругенетическое», «археолого-культуругенетическое» «этнолого- культуругенетическое», «философско-культуругенетическое», «информационно-культуругенетическое», «психолого-культуругенетическое» и др. Следовательно, современная культуругенетика рождалась не из одного, а из многих источников; объективная логика ее формирования шла сразу по нескольким независимым траекториям, различавшихся по своим терминологическим, методологическим и концептуальным основаниям. Общим был сам предмет исследования — культуругенез, хотя авторские подходы и сами стратегии его изучения были тем не менее различны. Вместе с тем, эти разнообразные стратегии во многом, как мы видим, взаимодополняют друг друга, ибо имеют общее парадигмальное основание. Многогранность культуры и сложность алгоритмов ее многоуровневого развития обусловили особую специфику культуругенетики — ее принципиальную *междисциплинарность*.

- II. Особое место в начале становления культурно-генетического направления исследований в нашей стране занимали разработки плеяды петербургских ученых во главе с ак. Н. Я. Марром, и включавшей его учеников и последователей (ак. И. И. Мещанинов, О. М. Фрейденберг, С. Н. Быковский, Ф. В. Кипарисов, В. И. Равдоникас, В. Б. Аптекарь, М. И. Артамонов, П. П. Ефименко, ак. И. А. Орбели, ак. В. В. Струве, Б. Б. Пиотровский, ак. А. П. Окладников и др.). Основанный Марром *Институт истории материальной культуры Российской академии наук* (правопреемник РАИМК, ГАИМК, ИИМК, ЛОИА) на протяжении уже многих десятилетий, несмотря на все подъемы и спады, является одним из лидирующих центров разработки культурно-генетических проблем во всем мире.
- III. В начале XX в. понятие «генетичность» имело более широкое значение и, по всей видимости, изначально раскрывалось как «*диалектика наследственности и вариативности в развитии некоего явления*». Причем, это понятие использовалось не только в отношении наследственности-изменчивости биологических генов, но и для исследования социально-генетических, психогенетических, ноогенетических, этногенетических и культурно-генетических процессов (М. М. Ковалевский, П. А. Сорокин, Н. Д. Кондратьев, В. И. Вернадский, П. Тейяр де Шарден, Ж. Пиаже, Н. Элиас, В. Н. Муравьев, ак. Н. Я. Марр, ак. И. И. Мещанинов, О. М. Фрейденберг, М. П. Жаков, Б. Ф. Поршнев и др.). Размах этих «историко-генетических» разработок был столь велик, а достижения столь значительны, что можно говорить о том, что в 1920–1930-х гг. были созданы предпосылки для создания полномасштабной *генесиологической (процессуально-генетической) парадигмы*, которая могла бы создать единое теоретическое пространство для целого ряда междисциплинарных направлений. Однако драматические события сер. XX в. не дали возможности завершить этот процесс, поэтому в обиходном словоупотреблении и научной лексике значение термина «генетика» оказалось редуцировано до одной лишь «биологической генетики». Вместе с тем такие в известном смысле «рудиментарные» понятия, как «генетический метод» (в истории или лингвистике), «генетическая классификация языков», и в еще большей мере «психогенетика», «ноогенетика», «социогенетика», «этногенетика», «антропогенетика» и др. — хранят в себе память о первоначально более расширительном значении данного термина (что несложно обнаружить, проведя его краткий палеонтологический анализ).
- IV. Основываясь на предпринятой реконструкции основных этапов истории отечественной культурогенетики, можно выявить обобщенный алгоритм ее развития: *синкрезис* (XIX в.) — *диффузное состояние* (начало XX в.) — *скреещение* (прибл. 1920-е — 1930-е гг.) — *анабиоз* (нач. 1940-х — конец 1950-х гг.) — *регенерация* (прибл. 1960-е гг.) — *дифференциация* (прибл. 1970-е — нач. 1990-х гг.) — *концептуально-теоретические разработки* (1990-е — 2000-е гг.). Кроме того, можно предположить, что дальнейшие исследования пойдут в сторону большей междисциплинарности и укрепления интегративности, а также взаимопроникновения между различными научными отраслями, изучающими процессы культурогенеза. Поэтому в ближайшем будущем следует ожидать наступления *комплексно-синтетического периода* в развитии культурогенетических исследований.

- V. Понятие «культурогенез» содержит в себе множество смысловых пластов, выступая своего рода концептуально-семантическим пучком. Весь опыт исследования истории отечественной культурогенетической мысли, позволяет нам подойти к заключению, что *культурогенез — это процесс культуротворческой деятельности субъектов любого таксономического уровня общественной самоорганизации (микро-, мезо- и макро), заключающийся в диалектической сопряженности традиций–новаций и порождающий все многообразие видов динамики во всех сферах культуры.*
- VI. Представляется, что дальнейшие успехи в продвижении культурологии во многом могут быть связаны с интенсивным развитием *культурогенетики как специальной междисциплинарной научной отрасли, изучающей законы наследственности и вариативной изменчивости культуры, а также выявляющей методы управления этими законами.*
- VII. Сравнительное изучение работ по рассматриваемой теме показывает, что задачи полномасштабного культурфилософского и собственно культурологического осмысления содержания культурогенетической проблематики в полной мере до сих пор не решены. Кроме того, существенным недостатком немногочисленных российских исследований процессов культурогенеза является значительный разрыв между теоретическим выкладками и их наполнением конкретным историко-культурным содержанием.
- VIII. Необходим парадигмальный синтез лучших отечественных традиций теоретического изучения проблем культурогенеза и поиск основ единого концептуального их представления. Поэтому если возникновение культурогенетических изысканий можно уподобить множеству стихийно пробивавшихся родников и речек, то хотелось бы надеяться, что эта работа поможет устремить их течение друг к другу, с тем чтобы они образовали полноводную реку.
- IX. Однако на данный момент ученые-культурогенетики разобщены; отсутствует какое-либо организационное оформление для координации исследований в области изучения процессов культурогенеза, сама культурогенетика еще недостаточно конституирована в структуре современных наук о культуре. Все это приводит к *распылению* исследовательских усилий, научная работа ведется *пока* по большей части *разрозненно и кустарно*. Да и ее плоды еще мало востребованы в практической жизни страны.
- X. В связи с этим вполне отчетливо встает главная задача ближайшего времени — *скорейшее завершение укоренения культурогенетики в системе культурологических дисциплин*. В сер. 1990-х гг. культурогенетика была *конституирована* как особая отрасль культурологии (А. Я. Флиер, В. И. Лях и др.), теперь настало время *институционализировать* разработки в области культурогенеза. Поэтому следует задуматься над возможностью включения культурогенетической проблематики в систему гуманитарного образования. Тот, кто первым сможет это реализовать получит существенное стратегическое преимущество и в системе образования, и в академической науке, да и вообще в непростом современном глобализирующемся мире.

По сути сейчас выпадает шанс придать новый импульс формированию культурогенетики и вывести ее на качественно новый уровень развития в нашей стране. Сообщество российских культурологов должно быть готово дать *ответ* на этот *вызов* времени. В завершении

хотелось бы выразить надежду, что начало этому процессу будет положено именно в Петербурге, где в трудные 1920-е годы впервые и зародилась культурогенетика как особое междисциплинарное поле исследований и где теперь оказалось возможным на столь высоком уровне провести I Российский культурологический конгресс.

A. V. Bondarev

### **History of the Russian Culturogenetic: The main stages of its development and topical issues**

One of the most important issues of culturology as a humanitarian study is investigation of the moving forces and trends of culture system development. During the last two centuries there has been written a plenty of works by Russian and foreign researchers concerning culturogenesis (culturegenesis, culturogeny). So, the need to study and summarize this type of literature has arisen.

The integrated algorithm of culturogenetics research development was explored, namely: syncrethis (XIX c.) — diffuse state (early XX c.) — crossover (early 1920s — 1930s) — anabiosis (early 1940s — late 1950s) — regeneration (around 1960s) — differentiation — (around 1970s — early 1990s) — conceptual and theoretical works (mid. 1990s — 2000s).

In contemporary Russia investigation of the problems of culturogenetical processes is characterized by a great variety of approaches, that can be sorted in rather conventionally named directions, such as:

- «paleoculturogenetical» (M. S. Kagan, Ju. I. Semenov, textbooks by I. F. Kefeli, A. P. Sadokhin, etc.),
- «archaeologico-culturogenetical» (A. P. Okladnikov, V. S. Botchkarev, V. M. Masson, V. V. Otroshchenko, Leo S. Klejn, A. V. Kiyashko, V. I. Klochko, I. T. Chernyakov, etc.),
- «ethnologico-culturogenetical» (L. N. Gumilev, R. H. Bariev, M. A. Igosheva, N. G. Lagoida, I. N. Mikheev, etc.),
- «philosophico-culturogenetical» (A. J. Flier, V. I. Lyakh, I. L. Kogan, A. S. Karmin, Yu. P. Bogutsky, etc.),
- «informational-culturogenetical» (S. M. Olenev, Leo S. Klejn, A. S. Drikker, N. A. Slyadnyeva, etc.),
- «psychologico-culturogenetical» (A. N. Leontiev, A. A. Mayer, I. L. Kogan, V. A. Schkuratov, and others).

Thus, it is necessary to perform paradigmatic synthesis of the best native traditions of theoretical studying of culturogenesis and seek for their uniform conceptual representation bases.

The quite similar to Russian culturogenesis directions in foreign countries (Europe and America) is Memetic (R. Dawkins, Goodenough, Ball, W. Bazon, S. J. Blackmore, R. Brodie, D. Dennett, A. Fog, A. I. Hollowell, A. Lynch, etc.). Other cognate issues are researched by D. Campbell, L. Cavalli-Sforza, M. W. Feldman, Somit & Peterson, etc. Additional approaches are: sociobiology (K. Lorenz, E. O. Wilson), genetic and cultural co-evolution (C. J. Lumsden, E. O. Wilson; R. Boyd & P. Richerson, W. Durham, Findlay, Hansell, and others).

The fundamental issues, as morphology and dynamics of culturogenesis, hearths of culturogenesis, dialectical connection of traditions and innovations, culturogenetical crossing and explosions, heredity and variability in processes of culturogenesis require further theoretical and historical research, development and formulation.

The whole experience of studying Russian culturogenetics ideas history permits us to arrive at a conclusion as follows: culturogenesis is the process of cultural creative activity of subjects of any taxonomic rank of the social self-organization (micro-, meso- & macrolevel). Its essence is in dialectic conjugation of traditions and innovations, and generates all the diversity of culture dynamics forms.

The author supposes, that the further successes of cultural studies will be connected with the development of culturogenetics as a special interdisciplinary scientific branch, studying regularity of heredity and variability of culture and also revealing methods of management these processes.

## **ТЕЗАУРУСНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ**

В 90-х гг. XX века в языкознании происходит новый поворот, в основе которого лежит тезис о том, что язык – это не только система равноуровневых единиц, но и история, культура, традиции, дух народа. Данный тезис послужил толчком для формирования нового междисциплинарного направления в лингвистике – **лингвокультурологии**, которая располагается на стыке лингвистики, страноведения и культурологии и исследует проявления культуры народа, отраженной и закрепленной в его языке. Лингвокультурология непосредственно связана с изучением национальной картины мира, языкового сознания, особенностей ментально-лингвального комплекса (Красных, 2002: 12).

По мнению В. В. Воробьева, лингвокультурология как научная дисциплина характеризуется рядом специфических особенностей:

а) это научная дисциплина синтезирующего типа, пограничная между науками, изучающими культуру, и филологией (лингвистикой);

б) основным объектом лингвокультурологии являются взаимосвязь и взаимодействие культуры и языка в процессе его функционирования и изучение интерпретации этого взаимодействия в единой системной целостности;

в) предмет лингвокультурологии – национальные формы бытия общества, воспроизводимые в системе языковой коммуникации и основанные на его культурных ценностях, все, что составляет «языковую картину мира»;

г) объективная, полная и целостная интерпретация культуры народа требует от лингвокультурологии системного представления культуры народа в его языке, в их диалектическом взаимодействии и развитии, а также разработки понятийного ряда, который способствует формированию современного культурологического мышления (Воробьев, 1997).

Если со времен Ф. де Соссюра язык рассматривался в основном как система, «в самом себе и для себя», то на стыке двух веков происходит явный поворот в сторону человека как носителя языка и определенной культуры, которая отражается в языке. В этом состоит суть так называемой антропоцентрической парадигмы, которая составляет основу развития лингвокультурологии. Антропоцентрическая парадигма предполагает новый подход к языку как объекту исследования, новые ключевые понятия и новую терминологию, которая отражает эти понятия и составляет особый метаязык лингвокультурологии.

Цель настоящей статьи состоит как раз в том, чтобы выявить терминопле и терминосистему предметной области лингвокультурологии и проследить тенденции их взаимодействия в процессе развития лингвокультурологии как молодой междисциплинарной дисциплины. В основу настоящего исследования положен метод тезаурусного моделирования семантики терминов-знаков, который составляет стержень информационно-семиотической теории Р. Г. Пиотровского (Пиотровский, 1999: 43–92).



Поскольку антропоцентрическая парадигма на первое место выдвигает человека и его язык, это дает основание для выделения одного из главных понятий лингвокультурологии — понятия «языковой личности». Термин «**языковая личность**» был введен Ю. Н. Карауловым, который определяет его, как «многослойный и многокомпонентный набор языковых способностей, умений, готовностей к осуществлению речевых поступков разной степени сложности, поступков, которые классифицируются, с одной стороны, по видам речевой деятельности (аудирование, говорение, чтение, письмо), а с другой — по уровням языка, т. е. фонетике, грамматике и лексике (Караулов, 1987: 29).

Структура языковой личности, по Караулову, состоит из трех уровней:

1) вербально-семантического, или структурно-системного, предполагающего для носителя нормальное владение естественным языком, а для исследователя — традиционное описание формальных средств выражения определенных значений;

2) лингвокогнитивного, или тезаурусного, единицами которого являются понятия, идеи, концепты, складывающиеся у каждой языковой индивидуальности в более или менее упорядоченную, более или менее систематизированную «картину мира», отражающую его иерархию ценностей; лингвокогнитивный уровень устройства языковой личности и ее анализ предполагает расширение значения и переход к знаниям, а значит, охватывает интеллектуальную сферу личности, давая исследователю выход через язык, через процессы говорения и понимания — к знанию, сознанию, процессам познания человека;

3) мотивационно-прагматического, включающего цели, мотивы, интересы, установки и интенциональности; этот уровень обеспечивает в анализе языковой личности закономерный и обусловленный переход от оценок ее речевой деятельности к осмыслению реальной деятельности в мире (Караулов, 1987: 9–10).

В свою очередь, В. В. Красных выделяет общее понятие «**человек говорящий**» как личность, одним из видов деятельности которой является речевая деятельность, и которое включает в себя конкретные видовые понятия: «**языковая личность**», «**коммуникативная личность**» и «**речевая личность**». При этом языковая личность представляет собой личность, которая проявляет себя в речевой деятельности, обладает определенной совокупностью знаний и представлений. Коммуникативная личность предстает как конкретный участник конкретного коммуникативного акта, реально действующий в реальной коммуникации, а речевая личность как личность, реализующая себя в коммуникации, выбирающая и составляющая ту или иную стратегию и тактику общения, выбирающая и использующая тот или иной репертуар средств (как собственно лингвистических, так и экстралингвистических (Красных, 2002: 22).

Языковая личность всегда национальна, она всегда принадлежит определенному лингвокультурному сообществу. В этом аспекте понятие языковой личности соотносится с понятием «языковой картины мира», которое представляет собой модель лингвокультурной специфики того или иного народа, сообщества. **Языковая картина мира** отражает реальность через культурную картину мира. Язык подчиняет себе, организует восприятие мира его носителями. Эта картина мира тесно связана с культурной картиной мира, находится в непрерывном взаимодействии с ней и восходит к реальному миру, окружающему человека (Грушевицкая, Попков, Садохин, 2002: 160).

Своеобразие любой культуры получает свое завершение в культурной картине мира (ККМ), которая постепенно формируется в процессе возникновения и существования самой культуры. **Культурная картина мира** является результатом того, что в различных культурах люди воспринимают, чувствуют и переживают мир по-своему и тем самым создают свой неповторимый образ мира, представление о мире, получившее название «картины мира». Культурная картина мира представляет собой совокупность рациональных знаний и представлений о ценностях, нормах, нравах, менталитете собственной культуры и культур других народов. Эти знания и представления придают культуре каждого народа самобытность, благодаря чему становится возможным отличить одну культуру от другой (Грушевицкая, Попков, Садохин, 2002).

Культурная (понятийная) картина мира – отражение реального мира через призму понятий, сформированных в процессе познания мира человеком на основе как коллективного, так и индивидуального опыта. Эта картина специфична для каждой культуры, возникающей в определенных природных и социальных условиях, отличающих ее от других культур (Грушевицкая, Попков, Садохин, 2002: 160). В связи с этим возникла гипотеза лингвистической относительности, или гипотеза Сэпира–Уорфа, согласно которой структура языка определяет структуру мышления и способ познания внешнего мира. Люди членят мир, организуют его в понятия и распределяют значения так, а не иначе, поскольку являются участниками некоторого соглашения, имеющего силу лишь для этого языка (ЛЭС, 1990: 443). Однако сторонники данной гипотезы не учитывают тот факт, что язык не представляет собой самодеятельной силы, творящей мир, а является результатом отражения человеком окружающего мира. Различия в способах его членения возникают в период первичного означивания и могут быть обусловлены ассоциативными различиями, несходством языкового материала, сохранившегося от прежних эпох, влиянием других языков и т. д. (ЛЭС, 1990: 443).

Содержание языковой картины мира раскрывается в совокупности понятий, которые принято обозначать общим термином – ментефакты. **Ментефакты** представляют собой элементы «содержания» сознания и включают **культурно маркированные знания, концепты и представления** (Красных, 2002: 36). В общем плане знания представляют собой некие информационные, содержательные единицы, совокупность которых представляет собой определенным образом структурированную и иерархизированную систему. Знания могут быть национально нейтральными или национально маркированными, окруженными культурно-значимым ореолом, занимающими в культуре особое положение.

К основным понятиям лингвокультурологии относится также понятие «**культурного концепта**», или «**лингвокультурного концепта**» («**лингвоконцепта**»). По мнению В. П. Нерознака концепты культуры отражают национальную картину мира и к ним следует относить те концепты, которые обозначаются безэквивалентными лексическими единицами, т. е. теми словами, которые в процессе лингвокультурной трансляции требуют не пословного, а описательного толкования» (Нерознак, 1998: 85). Ю. С. Степанов пишет, что «концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека, то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек-рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее... Концепт – основная ячейка культуры в ментальном мире человека» (Степанов, 1997: 40–41).

В наиболее важных культурных концептах языка актуализируется ментальность народа, которая представляет собой способ видения мира, уровень общественного сознания, на котором мысль не отчленена от эмоций, от латентных привычек и приемов сознания, незримый минимум духовного единения людей, без которого невозможна организация любого общества (Маслова, 2001: 49). Типология культурных концептов включает концепты, обозначающие, во-первых, универсальные категории культуры, к которым относятся космические и философские категории; во-вторых, социальные категории; и в третьих, категории национальной культуры.

Культурные концепты образуют соответствующие лингвокультурологические поля. **Лингвокультурологическое поле** представляет собой иерархическую систему единиц, обладающих общим значением и отражающих в себе систему соответствующих понятий культуры (Воробьев, 1997: 60). Термины «культурный концепт» и «лингвокультурологическое поле» связаны между собой тезаурусным отношением «часть-целое» или «мероним-голоним». В связи с понятием «культурного концепта» следует рассмотреть также понятие «лингвокультурема». Термин **«лингвокультурема»**, введенный В. В. Воробьевым, соответствует комплексной межуровневой единице, которая представляет собой диалектическое единство лингвистического и экстралингвистического (понятийного или предметного) содержания (Воробьев, 1997: 44, 49). В понимании В. В. Воробьева лингвокультурема есть совокупность формы языкового знака, его содержания и культурного смысла, сопровождающего этот знак.

Особое значение для понимания лингвокультуремы В. В. Воробьев придает глубинному смыслу, который потенциально присутствует в значении как элемент его содержания. Такой подход к пониманию содержания термина «лингвокультурема» некоторым исследователям представляется весьма туманным, так как в нем не раскрывается механизм того, где и как прикрепляется культурная информация в языковом знаке, как она «работает» в языке, а указывается лишь на факт ее наличия в языковом знаке, что известно еще со времен В. Гумбольдта (Маслова, 2002: 52).

**Представления** включают в себя собственно представления и образы, а также связанные с ними оценки и коннотации. К представлениям относятся прецедентные феномены, артефакты, духи или бестиарии, и стереотипы.

**Прецедентные феномены** включают феномены: 1) хорошо известные всем представителям национально-лингвокультурного сообщества (имеющие сверхличностный характер); 2) актуальные в когнитивном (познавательном и эмоциональном) плане; 3) обращение (апелляция) к которым постоянно возобновляется в речи представителей того или иного национально-лингвокультурного сообщества (Красных, 2002: 44–45)].

В общем плане различают следующие виды прецедентных феноменов:

а) **социумно-прецедентные феномены** — феномены, известные любому среднему представителю того или иного социума (генерационного, социального, профессионального, профессионального и т. д.) и входящие в коллективное когнитивное пространство, т. е. феномены, которые могут не зависеть от национальной культуры: общие, например, для всех мусульман (конфессиональный социум) или для врачей (профессиональный социум);

б) **национально-прецедентные феномены** – феномены, известные любому среднему представителю того или иного национально-лингвокультурного сообщества и входящие в национальную когнитивную базу;

в) **универсально-прецедентные феномены** – феномены, известные любому современному homo sapiens и входящие в «универсальное» когнитивное пространство («универсальную» когнитивную базу) (Красных, 2002: 50–51).

Прецедентные феномены включают прецедентные высказывания, имена, ситуации и тексты. **Прецедентное высказывание** – это репродуцируемый продукт речемыслительной деятельности, законченная и самодостаточная единица, которая может быть или не быть предикативной; сложный знак, сумма значений компонентов которого не равна его смыслу: последний всегда «шире» простой суммы значений; в когнитивную базу входит само прецедентное высказывание как таковое; прецедентное высказывание неоднократно воспроизводится в речи носителей языка. К числу прецедентных высказываний принадлежат цитаты из текстов различного характера (например, «Не спится, няня!», «Кто виноват?» и «Что делать?», «Ждем-с!»), а также пословицы (например, «Тише едешь – дальше будешь») (Красных, 2002: 49)].

Если обратиться к предметной области французской лингвокультурологии, то здесь обнаруживаются такие прецедентные высказывания, как: 1) «Après moi le déluge!» – «После меня, хоть потоп!», высказывание, предписываемое французскому королю Людовику XV, который тем самым выражал свое полное презрение к тому, что будет после него; 2) «Chercher la femme!» – «Ищите женщину!», цитируемое часто высказывание, смысл которого состоит в том, что причиной всех мужских бед является исключительно женщина.

**Прецедентное имя** – это индивидуальное имя, связанное или с широко известным текстом, как правило, относящимся к прецедентным (например, Печорин, Теркин), или с прецедентной ситуацией (например, Иван Сусанин), это своего рода сложный знак, при употреблении которого в коммуникации осуществляется апелляция не к собственному денотату (референту), а к набору дифференциальных признаков данного прецедентного имени; может состоять из одного (напр., Ломоносов) или более элементов (например, Куликово поле, «Летучий голландец»), обозначая при этом одно понятие (Красных, 2002: 48).

Во французской лингвокультурологии в качестве прецедентных имен рассматриваются:

1) персонажи волшебных сказок, имена которых приобрели нарицательный характер, как-то:

– «Le Petit Chaperon Rouge» – «Красная шапочка»: персонаж сказки Ш. Перро того же названия (1697), который воплощает образ ребенка, пережившего большую опасность и который представляет собой символ открытости и доверчивости;

– «Le Petit Poucet» – «Мальчик-с-пальчик»: персонаж сказки Ш. Перро того же названия (1697), который является символом сообразительности и находчивости;

– «Le Petit Prince» – «Маленький принц»: персонаж философской сказки А. де Сент-Экзюпери того же названия, который является символом чистоты и поэтичности;

2) персонажи популярных комиксов и мультфильмов:

– «Pif (le chien)» – «(собака) Пиф» – персонаж из комиксов, созданный Ж. К. Арналем (J. Arnal, 1909–1982); впервые появился на страницах газеты «Юманите» («Humanite») в 1948 году; Пиф – воплощение находчивости;

— «Asterix (le Gaulois)» — «Астерикс (житель Галлии)»: персонаж комиксов и мультфильмов, создателями которых являются А. Юдерзо (Albert Uderzo, 1927) и Р. Гошиньи (Rene Goscinny, 1926–1978). Уроженец Бретани, он храбро сражается с римскими солдатами, воплощение французского характера: маленький, насмешливый, лукавый, патриот своей родины;

— «Obelix» — «Обеликс»: персонаж комиксов и мультфильмов об Астериксе — жителе Галлии; сильный, добрый и наивный;

3) прозвища, среди которых наиболее распространен «Gros Guillaume» — «Толстый Ги-йом»: это прозвище относится к Роберу Герену (Robert Guerin, dit Gros Guillaume, 1554–1634), популярному комическому актеру XII века, который играл в фарсах. Робер Герен был толст, подпоясан под грудь и под животом, благодаря чему его тело имело форму винной бочки, лицо густо обсыпано мукой, которая летела во все стороны, когда он двигался. Робер Герен создал образ веселого балагура-мечтателя, имя которого стало нарицательным (см.: Франция: ЛСС, 1997).

Помимо этого следует отметить, что в современном французском языке словосочетание gros Guillaume используется также в качестве названия хлеба для слуг, выпекаемого из дешевой муки грубого помола. Возникновение такого названия объясняется, в частности, фонетическими причинами. Во французском обществе сложилась установка ассоциировать фонему [g] со словами, имеющими снисходительные, грубые коннотации, что прослеживается в словах guignol (простофиля, гиньоль), guilledou (courir le guilledou — шататься по значным местам, прожигать жизнь). Аналогично рассматривается и gros Guillaume, благодаря аллитерации gr — g (см.: Степанова, 2004: 9).

**Прецедентная ситуация** — это некая «эталонная», «идеальная» ситуация, связанная с набором определенных коннотаций, дифференциальные признаки которой входят в когнитивную базу, означающим прецедентной ситуации могут быть прецедентное высказывание или прецедентное имя, например, «Бородино» или «Бородинское сражение», которое в русской традиции является символом духовной победы русских над французами в то время, как во французской традиции принято иное название данной прецедентной ситуации, а именно: «la Bataille de Moscou» («Московская битва»), которая рассматривается во Франции как победоносное сражение, несмотря на большие потери и последовавшее затем бегство французских войск из России.

В качестве прецедентной ситуации можно рассматривать «Столетнюю войну» — «Guerre de Cent Ans», которая велась между Англией и Францией с 1337 по 1453 год и представляет собой период феодальных смут и междоусобиц, знаменуемый победами французских войск под предводительством национальной героини Жанны Д'Арк, что привело к централизации французского государства.

Термин «прецедентный текст» был введен Ю. Н. Карауловым, под которым он понимает тексты:

- 1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношении;
- 2) имеющие сверхличностный характер, т. е. хорошо известные широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников;
- 3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности (Караулов, 1987: 216).

**Прецедентный текст** — это законченный и самостоятельный продукт речемыслительной деятельности; (поли)предикативная единица; сложный знак, сумма значений компонентов которого не равна любому среднему члену национально-лингвокультурного сообщества; обращение к прецедентному тексту может многократно возобновляться в процессе коммуникации через связанные с этим текстом прецедентные высказывания или прецедентные имена. К числу прецедентных текстов принадлежат произведения художественной литературы (напр., «Война и мир», «Le Rouge et le Noir»), тексты песен («La Marseillaise», «La Carmagnole»), рекламы, анекдотов, политические публицистические тексты, в частности знаменитое письмо Эмиля Золя президенту Франции «J'accuse» — «Я обвиняю», опубликованное 13 января 1898 года, которое оказало большое влияние на формирование общественного мнения в связи с так называемым «делом Дрейфуса» и т. д.

**Артефакты** — это предметы из вторичного, сказочного мира, которые являются национально-маркированными и значимыми для данной культуры. Изначальный образ артефакта основывается на реалии с последующим наращением качеств и/или свойств предмета. Так в русской лингвокультурологии «ковер-самолет» представляет собой предмет — «ковер», который обладает дополнительным свойством — свойством «летать». То же самое можно сказать и в отношении других артефактов: «скатерть-самобранка», «избушка на курьих ножках», «шапка-невидимка» — все это отдельные предметы, каждый из которых наделен особым, волшебным свойством.

Во французской лингвокультурологии с артефактом соотносится «волшебная палочка» («la baguette magique»), которая принадлежит, как правило, волшебнику или фее, и с помощью которой можно творить чудеса (см. сказку Шарля Перро «Золушка»).

**Духи** или **бестиарии** не единичны, косвенным доказательством чего является множественность образов, в которых они предстают человеку. В русской лингвокультурологии обнаруживаем такие персонажи, как: «домовой», который вообще невидим, может принимать образ отсутствующего члена семьи, животного и т. д.; «водяной» — старик, который может оборачиваться камнем, корягой, плывущим по воде яблоком, даже туманом; «русалка» — прозрачное существо, обитающее в воде, может выходить на берег в виде молодой девушки.

Во французской лингвокультурологии к бестиариям относятся химеры (chimères) — фантастические чудовища, олицетворяющие пороки и силы зла. Химеры входили в наружное скульптурное убранство готических соборов; всемирной известностью пользуются химеры Собора Парижской Богоматери. В мифологии кельтской Бретани, а также в бретонских сказках встречаем корриганов (korrigans): это духи источников, обитавшие в богато изукрашенных подземных пещерах, которые являлись в образе прекрасных женщин в белых платьях, принимали, по поверьям, облик паука, змеи и т. п. Корриганы песнями завлекали мужчин и заставляли становиться их супругами под угрозой смерти.

**Стереотип** — это социо-культурномаркированная единица ментально-лингвального комплекса представителя определенной этнокультуры, реализуемая в речевом общении в виде нормативной локальной ассоциации к стандартной для данной культуры ситуации общения (Прохоров, 1996). В. В. Красных определяет стереотип как некоторое «представление» фрагмента окружающей действительности, как фиксированную ментальную «картинку», являющуюся результатом отражения в сознании личности «типового» фрагмента реального мира, как некий инвариант определенного участка картины мира (Красных, 2002: 178).

В самом термине «стереотип» заложена «полифоничность» предметов, это собирательный образ. В отличие от артефактов, где идет наращение, здесь происходит редуцирование качеств и свойств предмета до значимого минимума. Среди стереотипов выделяются стереотипы ситуации (транспорт > билет и т. д.) и стереотипы-образы (пчела > труженица). Стереотипы-образы в свою очередь подразделяются на основе того, к какому фрагменту мира принадлежит «предмет». Таким образом в русской лингвокультурологии выделяются: «мир флоры и фауны»: дуб, ворон, крыса, паук; «мир человека»: этнические стереотипы — англичанин, француз, немец; профессиональные стереотипы — учительница, банкир, геолог; социальные стереотипы — новый русский, бомж и др.

В результате анализа научных источников (научных статей, монографий и т. п.) в предметной области лингвокультурологии были выявлены ключевые понятия и термины, которые отражают основное содержание этой новой лингвистической области знаний. Компонентный анализ дефиниций ключевых терминов лингвокультурологии позволяет выявить их иерархическую зависимость, установить родо-видовую или гиперо-гипонимическую связь и представить их в виде синоптической схемы, которая является основой разрабатываемого нами «Тезауруса лингвокультурологических терминов» (см. таблицу 1).

Таблица 1. Синоптическая схема лингвокультурологии

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ		
ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ		
ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА		
МЕНТЕФАКТЫ		
ЗНАНИЯ	КУЛЬТУРНЫЕ КОНЦЕПТЫ	ПРЕДСТАВЛЕНИЯ
индивидуальные знания социальные знания национальные знания универсальные знания	<i>универсальные категории культуры</i> космические категории философские категории <i>социальные категории</i> <i>категории национальной культуры</i>	<i>прецедентные феномены</i> прецедентное высказывание прецедентное имя прецедентная ситуация прецедентный текст <i>артефакты</i> <i>духи / бестиарии</i> <i>стереотипы</i> стереотип-образ стереотип-ситуация

В дальнейшем планируется провести более глубокий анализ содержания ключевых терминов лингвокультурологии, а также выявить диапазон их семантических отношений в пределах русской лингвокультурологии, с одной стороны, и в рамках французской лингвокультурологии, с другой стороны.

Сопоставительный анализ тезаурусов двух лингвокультур позволит определить общие закономерности формирования языковой картины мира и выявить национально-специфические особенности русских и французских лингвокультур.

**Библиографический список**

- Воробьев В. В. Лингвокультурология (теория и методы): Монография. М., 1997.
- Грушевицкая Т. Г., Попков В. Д., Садохин А. П. Основы межкультурной коммуникации: Учебник для вузов (Под ред. А. П. Садохина). М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2002.
- Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.
- Красных В. В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология: Курс лекций. М.: ИТДГК «Гнозис», 2002.
- Маслова В. А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2001.
- Нерознак В. П. От концепта к слову: к проблеме филологического концептуализма // Вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков. Омск, 1998.
- Пиотровский Р. Г. Лингвистический автомат (в исследовании и непрерывном обучении). СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1999.
- Прохоров Ю. Е. Национальные социокультурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев. М., 1996.
- Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997.
- Степанова И. И. Номинация мучных изделий в современном французском языке (лингвокультурологический аспект). Автореф. дис. ... канд. филолог. наук. СПб.: Российск. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2004.
- Словари
- Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. М.: Советская энциклопедия, 1990. — (ЛЭС, 1990).
- Франция: Лингвострановедческий словарь / Под ред. Л. Г. Ведениной. М.: 1997. — (Франция: ЛСС, 1997).

*Y. I. Gorbunov*

**Thesaurus modeling of linguocultural terminology**

This article is devoted to the problem of thesaurus modeling of linguocultural terminology, which implies component analyses of term definitions and the reveal of the notional field of cultural linguistics.



## К ИСТОРИИ ПОНЯТИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В ЗАРУБЕЖНОЙ НАУКЕ

В настоящее время в работах западных и особенно немецких исследователей, а также российских ученых, изучающих человека, общество и культуру, важное место занимает разработка феномена интермедиальности и теории интермедиального анализа. В самом общем смысле интермедиальность означает некие взаимодействия, возникающие между медиа. Поэтому прежде, чем перейти к определению интермедиальности, необходимо определить значение термина *медиа*.

Само слово медиум (мн. ч. медиа) имеет латинское происхождение и означает «середина, нечто среднее, промежуточное, посредствующее»<sup>1</sup>. Широкое употребление в русском языке слов с корнем *-сред-* соответствует употреблению в западноевропейской традиции слова *medium* и однокоренных с ним. Под этим словом понимают «чего-либо представителя, передатчика, посредника»<sup>2</sup>. Специфических же значений у этого слова очень большое количество. В немецком разделе Википедии насчитывается 10 значений этого слова в разных научных дисциплинах, а в новом словаре Брокгауза — 11.

Так, в исследованиях журналистики и в теории коммуникации это слово означает «**средства** коммуникации» и «**техническое средство** публикации», в физике — «**среда**, в которой происходит передача волнового движения», в химии — «**среда** — кислая или щелочная», в биологии — «питательная **среда** для бактерий, грибов и растений», в грамматике — «диатеза, то есть такое употребление глагола, когда его наклонение определяется через **посредство** контекста», в технике — «**техническое средство**», в оккультизме и парапсихологии — «**посредник** между мирами» и т. д.<sup>3</sup>

Аналогичная картина многообразия значений слова *Medium* наблюдается в англоязычных культурах, где оно так же высоко востребовано в различных областях человеческой деятельности. В этом легко убедиться, если заглянуть в англоязычный раздел Википедии<sup>4</sup>.

В конце 1950-х — начале 60-х годов, т. е. во время возникновения общей теории систем, когда в 1956-м году была опубликована работа У. Р. Эшби «Введение в кибернетику», а в следующем — монография Л. фон Берталанфи «Общая теория систем», настало время и для систематического философского осмысления посредничества в культуре. Именно в это время складывается философское направление в изучении медиа (нем. *Medienphilosophie*<sup>5</sup>). Начало

<sup>1</sup> Медиум // СЭС. — М., 1985. С. 777.

<sup>2</sup> См. <http://de.wikipedia.org/wiki/Medium> : Ein **Medium** (v. lat.: *medium* = Mitte (Ipunkt), Zentrum, dazwischen liegend, in der Mitte befindlich; Plural **Medien** oder **Media**) ist im Allgemeinen ein Träger oder ein Übermittler, Vermittler von Jemandem oder Etwas. (**Медиум** (от лат. *medium* = середина, центр, расположенный между чем-либо, находящийся в середине) в общем смысле значит представитель или передатчик, посредник кого-либо или чего-либо. — перевод мой).

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> См.: <http://en.wikipedia.org/wiki/Medium> и [http://en.wikipedia.org/wiki/Media\\_%28disambiguation%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Media_%28disambiguation%29)

<sup>5</sup> См.: <http://de.wikipedia.org/wiki/Medienphilosophie>

этому направлению положил теперь общепризнанный классик философско-культурологической мысли XX века, канадский философ, филолог и теоретик СМИ Маршалл Маклюен (1911–1980).

В 1962-м году выходит его книга «Галактика Гутенберга»<sup>6</sup>, в которой исследуется процесс изменения сознания под влиянием возникновения книгопечатания. Результатом распространения книгопечатания, по мнению М. Маклюена, стало то, что визуальное восприятие действительности начало занимать доминирующее положение в культуре, а развитие печатного станка, как технического средства передачи информации, оказало непосредственное влияние на возникновение национализма, дуализма, привело к торжеству рационализма, автоматизации научных исследований, информатизации и стандартизации культуры, разобщению людей. Уже через два года после выхода в свет книги о «медиуме Гутенберга» выходит новая книга М. Маклюена — «Понимание Медиа. Внешние расширения человека» — о всех существовавших к тому времени медиа.

Говоря о медиа, М. Маклюен охватывает этот термин фактически во всей полноте его значений. Среди медиа оказываются и язык (как говорение, так и письмо), и числа, и средства передвижения (велосипед, самолет, автомобиль), и средства коммуникации (телефон, книгопечатание, телевидение), и средства идеологического воздействия (реклама), и средства уничтожения (оружие). Порой кажется, что нет никакой системы в отборе тех феноменов, которые являются медиа. И в каком-то смысле это действительно так, поскольку взгляд на медиа, как на продолжение человеческого тела или мысли, позволяет этому термину обозначить вообще любой объект, созданный человеком, поскольку он направлен на расширение возможностей человека.

Медиа, с точки зрения М. Маклюена, развиваются в направлении становления технологической симуляции сознания — такой симуляции, которая смогла бы включиться в творческий процесс наравне с самим человеком. По принципу близости к аттрактору такой эволюции медиа подразделяются Маклюеном на «горячие» и «холодные». Недавно появившийся медиум почти всегда «горячей» уже существующих, поскольку он более детализирован и требует меньшей степени вовлеченности человеческого сознания в процесс интерпретации содержания сообщения. При этом каждый новый медиум в процессе развития общества «охлаждается» и оказывается имплицитированным в новые медиа, которые являются более «горячими», чем данный.

Импликация медиа — очень важный момент в теории М. Маклюена. Во-первых, именно через этот процесс возможно систематизировать существующие медиа, а во-вторых, медиум как таковой оказывается вехой в эволюции человечества, а его содержанием становится другой медиум: средства оказываются целью, а медиум — сообщением. Здесь возникает знаменитая формулировка М. Маклюена — *The medium is the message*. Хотя формулировка *The medium is the message* содержит намек на то, что медиум оказывает воздействие на чувство — как бы массирует сознание, развивая его, — одной из важнейших идей, получающих развитие в этой книге является *the medium is the message*, то есть «медиум — это сообщение».

<sup>6</sup> Русские переводы: Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. М., 2003. Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего. М., 2005.

Именно по этой причине слово *massage* — «массаж» — в заголовке книги зачастую исправляют на *message* — «сообщение».

Медиа, в понимании М. Маклюена, берут на себя функцию продолжения и усиления определенных чувств человека и становятся важным средством самоопределения человека в мире. Кроме того, способность медиа к импликации (о которой сказано выше) и их гибридизация — то есть сочетание двух медиа, «момент истины и откровения, рождающий новые формы... момент свободы и пробуждения из обычного оцепенения и немоты, в которые сами же медиа повергают наши чувства» — позволяют людям ощутить системность мира, приблизиться к пониманию его целостности.

Из определения, данного М. Маклюеном гибридизации медиа, следует, что сочетание двух медиа порождает новые формы, и здесь мы сталкиваемся с важным вопросом о соотношении медиума и формы.

Этот вопрос рассматривает известный немецкий социолог Н. Луман (1927–1998) в своем труде «Общество общества»<sup>7</sup>, в разделе «Медиа коммуникации». Он считает, что «медиум и форма» являются оппозицией, посредством которой коммуникативные системы конституируют сами себя<sup>8</sup>, а поэтому «как для информации, так же и для дифференции медиум / форма не существует соответствия в окружающем мире»<sup>9</sup>. По этой причине «дифференциация медиума и формы является собственным достижением воспринимающего организма»<sup>10</sup>, а единственное отличие медиума от формы заключается в том, что «медиум состоит из свободно связанных элементов, форма же, напротив, жестко спрягает те же самые элементы»<sup>11</sup>. Эту мысль поясняет немецкий искусствовед И. Пэч: «когда мы смотрим телевизор, мы имеем намерение видеть не телевизор, а то иное, что передают посредством его. Аналогично, воздух и свет — средства возникновения и визуального восприятия чего-либо, что точно не является воздухом и светом, но оставалось бы невидимым без них»<sup>12</sup>. Такое определение медиума является логическим продолжением понимания медиа М. Маклюеном, ведь если медиум является технологическим продолжением чувства человека, т. е. одним из способов восприятия, то форма оказывается результатом такого восприятия, либо его объектом. Таким образом, медиум — это исследовательская абстракция. В одном случае медиумом оказывается свет, как таковой, на более высоком уровне — игра света и тени и т. д. Либо, на базовом уровне медиумом является звучание, как таковое. На более высоких уровнях возникают такие медиа, как фонема, звук, слог, слово, и каждый из этих медиумов имплицитно предшествует предыдущие.

Представленное в работах М. Маклюена широкое понимание медиа привело к тому, что его разные аспекты стали разрабатываться в рамках разнообразных исследовательских

<sup>7</sup> Luhmann Niklas. Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt am Main, 1997. S. 190–412.

<sup>8</sup> Луман Н. Медиа коммуникации. / Пер с нем. А. Глухов, О. Никифоров. М., 2005. С. 11.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же. С. 13.

<sup>11</sup> Там же. С. 14.

<sup>12</sup> Paech J. Artwork — Text — Medium. Steps en route to Intermediality // ESF 'Changing Media in Changing Europe'. Paris 26–28 May 2000. Located at the official website of University of Konstanz: <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html>

направлений, среди которых философия и психология медиа, исследования медиатехнологий, исследования медиарта и экранных искусств и проч. В принципе, их можно разделить на две большие группы по тому, что понимается под «медиа».

К первой группе, в которой под «медиа» понимаются *технологически*, как информационные технологии и технические средства коммуникации следует отнести работы Г. Мейна, У. Пайлиотета, М. Лехтоннена и некоторых других. Так, М. Лехтоннен определяет медиа как «нечеловеческие» объекты и силы<sup>13</sup>, применяемые людьми для коммуникации. Сюда следует отнести все многообразие работ, в которых под медиа понимаются СМИ, и педагогических методик, в которых фигурирует термин «медиа».

Ко второй группе относятся в основном исследования литературоведческие и искусствоведческие, поскольку медиум здесь понимается *семиотически*, как некая знаковая система, и весьма показательными для процессов, протекающих в знаковых системах, оказываются именно вторичные моделирующие системы. К этой группе относятся работы О. Ханзена-Леве, Е. Хесс-Люттиха, Д. Хиггинса, И. Пэча, Ю. Мюллера, Ф. Хэйурда, И. Шпильман и др. Здесь уместным представляется привести определение медиа, данное российским философом И. П. Ильиным: под многозначным термином «медиа» «имеются в виду ... любые знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение. С семиотической точки зрения, все они являются равноправными средствами передачи информации, будь то слова писателя, цвет, тень, и линия художника, звуки (и ноты как способ их фиксации) музыканта, организация объемов скульптором и архитектором, и, наконец, аранжировка зрительного ряда на плоскости экрана — все это в совокупном плане представляет собой те медиа, которые в каждом виде искусства организуются по своему своду правил — коду, представляющему собой специфический язык каждого искусства. Все вместе эти языки образуют «большой язык» культуры любого конкретного исторического периода»<sup>14</sup>. Ему вторит немецкий исследователь, музыковед В. Вольф, который определяет «медиа» как «определенные средства коммуникации, характеризующиеся не только конкретными каналами коммуникации, но также использованием одной или более знаковых систем, обслуживающих передачу культурных «сообщений». Это определение включает традиционные виды искусства, а также новые формы коммуникации, которые еще не обрели статус «видов искусств», например компьютерные «нипертексты» и виртуальные реальности»<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> В оригинале — «non-human» objects and powers» См. *Lehtonen, Mikko*. 'On No Man's Land. Theses on Intermediality' // *Nordicom Review*. Vol. 22. No 1. 2001.

<sup>14</sup> *Ильин И. П.* Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. М., 1998. С. 8.

<sup>15</sup> "[d]istinct means of communication, specified not only by particular channels of communication but also by the use of one or more semiotic systems serving for the transmission of cultural 'messages'. This definition encompasses the traditional arts but also new forms of communication that have not or not yet advanced to the status of an 'art' such as computerized 'hypertexts' and virtual realities." См. *Wolf Werner*. *The Musicalization of Fiction: A study in the Theory and history of Intermediality*. Amsterdam, 1999. P. 35.

Для исследований медиа важными оказываются вопросы их соотношения. Именно это привело к появлению термина интермедальность и бурному развитию исследований этого феномена. Исследования интермедальности восходят к представлениям М. Маклюена о гибридации и об импlications медиа, а его мнение о том, что изучение этих процессов дает возможность более глубокого понимания медиа, разделяют исследователи и наших дней<sup>16</sup>. В 1970-е годы в работах У. Культермана<sup>17</sup> (Udo Kultermann) и Й. Йалкута<sup>18</sup> (Jud Yalkut) появляется термин интермедиум для обозначения некоторого иного, чем традиционные, медиума, возникающего на их стыке. Десять лет спустя, в 1983-м О. Хансен-Леве вводит в научный обиход термин «интермедальность»<sup>19</sup>, и очень скоро после этого выясняется, что не существует единого мнения о том, что такое интермедальность. Это объясняется вышеупомянутой многозначностью самого термина медиум.

При технологическом понимании медиа интермедальность предстает как процессы взаимодействия, интеграции и синтеза средств коммуникации, процессы сетизации.

Семиотическое понимание интермедальности, с одной стороны, не тождественно технологическому, а с другой, неоднозначно само по себе. В семиотическом понимании интермедальности можно выделить, по крайней мере четыре подхода (здесь мы опираемся на статью Й. Шрётера «Интермедальность»<sup>20</sup>):

Интермедальность как синтез медиа, результатом которого становится возникновение некоего единства — *Gesamtkunstwerk*'а. Такой подход предполагает выделение «мономедальных» форм как результата дифференциации в обществе и эстетике; представление о четкой, но с трудом определяемой границе между интермедальной формой и простой совокупностью пересекающихся медиа; мнение о том, что синтез медиа позволит возратить утраченную целостность бытия. К этому направлению относятся работы Д. Хиггинса<sup>21</sup>, Ю. Йалкута<sup>22</sup> и некоторых других.

Трансмедальная интермедальность понимается как соотношение проявлений одного и того же нарратива в разных т. н. «медальных субстратах» — медиа (например, воплощение одного и того же сюжета средствами различных видов искусства). Нарративы, являясь достаточно независимыми от медиа, способны выявить взаимоотношения медиа, их отличия друг от друга

<sup>16</sup> Таково, к примеру, мнение Сибиллы Кремер (Sybille Krämer) о том, что интермедальность следует считать «эпистемным условием познания медиа».

<sup>17</sup> *Kultermann U. Leben und Kunst. Zur Funktion der Intermedia.* Tübingen: Ernst Wasmuth, 1970.

<sup>18</sup> *Yalkut J. Understanding Intermedia.* In: *Avantgardistischer Film 1951–1971, Theorie.* Hrsg. von Gottfried Schlemmer. München: Hanser, 1973. S. 92–95.

<sup>19</sup> *Hansen-Löve A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst — am Beispiel der russischen Moderne // Wiener Slawistischer Almanach.* Sbd.11. Wien, 1983. В пользу того, что авторство термина принадлежит О. Хансену-Леве, свидетельствуют Й. Шрётер, Н. В. Тишунина, И. Е. Борисова.

<sup>20</sup> *Schröter J. Intermedialität.* Located at [http://www.theorie-der-medien.de/text\\_detail.php?nr=12](http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12)

<sup>21</sup> *Higgins D. Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia.* Carbondale and Edwardsville, 1984.

<sup>22</sup> *Yalkut J. Understanding Intermedia.* In: *Avantgardistischer Film 1951–1971, Theorie.* Hrsg. von Gottfried Schlemmer. München, 1973. S. 92–95.

и сходства друг с другом. В этом ракурсе интермедиальность исследуют И. Пэч<sup>23</sup>, С. Четмен<sup>24</sup>, И. Шпильман<sup>25</sup> и др.

Трансформационная интермедиальность. Здесь речь идет о репрезентации одного медиума другим, и такая репрезентация предполагает перевод с одной знаковой системы в другую, своеобразную трансформацию информации при переходе в другой медиум. Так, живописное полотно, изображенное в кино, или здание на фотографии уже являются не картиной или зданием, а неотъемлемой частью репрезентирующего медиума. Трансформационная интермедиальность исследуется в работах относятся работы Ф. Хейурда<sup>26</sup>, Г. Винтера<sup>27</sup> и др.

Онтологическая интермедиальность предполагает наличие неких общих и отличных черт у различных медиа, например музыкальности поэзии или театральности прозы, обусловленных свойствами этих медиа и свидетельствующими об их системном характере. Онтологическая интермедиальность исследуется в работах М. Ветцеля<sup>28</sup>, Ю. Мюллера<sup>29</sup>, Н. Кэрролла<sup>30</sup> и др.

Помимо этого многообразия подходов к интермедиальности в рамках ее семиотического понимания, следует выделить новую тенденцию, согласно которой интермедиальные отношения обнаруживаются не только внутрикомпозиционно, в рамках одного текста, но и внекомпозиционно, во взаимоотношениях текстов разных видов искусства, когда возникает некая художественная целостность, либо в рамках текста синтетического вида искусства. Такое разграничение отрефлектировано в работе В. Вольфа «Переосмысливая интермедиальность: Размышления о связях слова и музыки в контексте общей типологии интермедиальности»<sup>31</sup>.

<sup>23</sup> Paech J. Paradoxien der Auflösung und Intermedialität. In: HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien. Hrsg. Martin Warnke, Wolfgang Coy und Georg Christoph Tholen. Basel & Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Nexus, 1997. S. 331–368; Paech J. Rodin, Rilke und der kinematographische Raum // Kinoschriften. 2. 1990. S. 145–161. И: Paech J. Ein-BILD-ungen von Kunst im Spielfilm // Kunst und Künstler im Film. Hrsg. von Helmut Korte & Johannes Zahlten. Hameln, 1990. S. 43–50.

<sup>24</sup> Chatman S. What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa) // On Narrative. Hrsg. von W. J. T. Mitchell. Chicago/London, 1981. S. 117–136.

<sup>25</sup> Spielmann, Yvonne Zeit, Bewegung, Raum. Bildintervall und visueller Cluster // montage/av 2.2. 1993. S. 49–68; Spielmann Yvonne Fading, Framing, Fake. Peter Greenaways Kunst der Regeln // Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität. Hrsg. von Joachim Paech. Stuttgart und Weimar: Metzler, 1994. S. 132–149.

<sup>26</sup> Hayward P. Echoes and Reflections. The Representation of Representations // Picture This! Media Representations of Visual Art and Artists. Hrsg. von Philip Hayward. London/Paris, 1988. S. 1–25.

<sup>27</sup> Winter G. Kunst im Fernsehen. In: Kunst und Künstler im Film. Hrsg. von Helmut Korte & Johannes Zahlten. Hameln: CW Niemeyer, 1990. S. 69–80.

<sup>28</sup> Wetzel M. Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Weinheim, 1991.

<sup>29</sup> Müller J. E. Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster, 1994.

<sup>30</sup> Carroll N. Medium Specificity Arguments and Self-Consciously Invented Arts: Film, Video and Photography // Millennium Film Journal. 14/15, 1984–1985. S. 127–153.

<sup>31</sup> См. Wolf W. Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality // <http://www.ingentaconnect.com/content/rodopi/wms/2002/00000004/00000001/art00003>

В этой работе интермедиальность понимается, соответственно, как «интракомпозиционные феномены» (или интермедиальность в узком смысле) и «экстракомпозиционные отношения» (или интермедиальность в широком смысле)<sup>32</sup>.

Такое широкое понимание интермедиальности разделяют не все исследователи (поэтому статья и называется «Переосмысливая интермедиальность»), но оно явно свидетельствует о наметившейся тенденции к расширению семиотического понимания интермедиальности, обнаружению интермедиальных отношений за пределами конкретного текста. Интермедиальный анализ становится, таким образом, одним из способов описания полихудожественных пространств внутри культуры.

Неоднозначность семиотического понимания интермедиальности обусловлена, помимо прочего, тем, что само понятие интермедиальности возникает на стыке разных дисциплин, на основе разнообразных дискурсов. Когда представления о полиглотизме любой культуры, выраженные Ю. М. Лотманом в тезисе о том, что «зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры»<sup>33</sup>, встречаются с философским представлением о «медиа», интерпретированным как каналы художественных коммуникаций между языками разных видов искусства, методы интертекстуального анализа становится возможным применять для исследования взаимодействий текстов разных семиотических рядов — возникает интермедиальный анализ<sup>34</sup>.

В настоящее время интермедиальные исследования являются бурно развивающейся отраслью гуманитарных и естественнонаучных знаний. Благодаря таким исследованиям становится возможным более глубокое понимание целого ряда феноменов, находящихся на стыке различных медиальных, в том числе и художественных структур. Но для плодотворного проведения исследований, безусловно, необходимо уточнение терминологического аппарата. Существованием понятия интермедиальности на стыке разных дисциплин и научных дискурсов обусловлено многообразие его определений, которое, с одной стороны, усложняет задачу исследователям, а с другой, открывает перед ними возможность и ставит задачу разработки комплексного подхода к определению феномена интермедиальности.

*A. Y. Timashkov*

### **On history of the notion of intermediality in the world science**

This paper deals with the history of the notion «intermediality» in world science. Since the very beginning of the media studies, the polysemy of the term «media» together with the multiplicity of scientific discourses, within which media research has been conducted, have determined the

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры // Избранные статьи в 3-х т. Таллинн. 1996. Т. 1. С. 144.

<sup>34</sup> См. об этом Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Выпуск № 12. СПб., 2001. С. 149–154.

existing variety in understanding media and their interaction — intermediality. According to two aspects of understanding «media» — technological and semiotic — two perceptions of «intermediality» emerge. Moreover both of these perceptions include further differentiations within themselves. The variety of perceptions results in ambiguity of the term «intermediality» and impedes shaping of a common approach to intermediality.



## КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА МУЗЕЕВЕДЕНИЯ

Вторая половина XX столетия отмечена в культуре как время «музейного бума». Из всего числа существующих в мире музеев половина создана в течение последнего пятидесятилетия. Такая ситуация обусловлена достаточно глубинными причинами, заложенными в природе музейного отношения человека к действительности, в многомерности самого феномена музея, в необходимости его существования и развития в культуре. Результатом осмысления этих причин стало оформление музееведения в самостоятельное научное направление и дисциплину, которое происходило на протяжении XX века и особенно интенсивно во второй его половине. Однако несмотря на факт появления музееведения (музеологии)<sup>1</sup> его понимание до сих пор остается неоднозначным среди зарубежных и отечественных специалистов. Выделяются различные точки зрения на музееведение:

— оно не существует, поскольку невозможно определить однозначно предмет, объект, структуру и методы изучения;

— это интегративная наука, которая охватывает связанные с человеком и его деятельностью области культуры и имеет междисциплинарные связи с философией, социологией, психологией и педагогикой и другими социально-гуманитарными науками;

— это формирующаяся наука с определившимся предметом изучения, который может исследоваться в различных ракурсах: институциональном, ценностном, функциональном, семиотическом и др.

Сегодня весьма многочисленны и разнообразны исследования отечественных и зарубежных авторов, посвященные различным аспектам функционирования музеев, освещающие теоретические и методологические основы их деятельности. Не углубляясь в анализ литературы по музейной проблематике, отметим, что это труды музееведов, историков, социологов, философов, искусствоведов, психологов, педагогов, этнографов, археологов, антропологов, архитекторов, художников, филологов, экологов, которые свидетельствуют о парадигме «пограничья» в изучении музея.

Собственно музееведческие изыскания отечественных специалистов долгое время были сфокусированы преимущественно на анализе музейных собраний, на институциональной организации музейной деятельности, на изучении процесса функционирования музеев во взаимодействии с общественными системами более высокого порядка: политической, экономической, правовой, идеологической и др. В последнее десятилетие предпринимаются попытки проследить развитие музееведческой мысли в России на протяжении XIX–XX веков.

---

<sup>1</sup> Термин «музеология», получивший широкое распространение во всем мире (в отечественной практике он чаще заменяется термином «музееведение»), впервые появился в немецком журнале *Zeitschrift für Museologie und Antikitätenkunde* в 1878 г. Он был введен основателем и главным редактором данного издания, директором знаменитого «Зеленого свода» и мюнц-кабинета Й. Г. Т. Грессе, который одним из первых пытался обозначить рождение новой научной дисциплины, названной им «музеология».

Усилия исследователей сосредоточены на изучении проблем музейной коммуникации вообще, и применительно к музейной аудитории в частности; появляются исследования в области музееведения, не только обобщающие историю, теорию и практику музейного дела, но и направленные на философское осмысление музея и его роли в постиндустриальном обществе и базирующиеся на принципиально новых концептуальных подходах. Знаменательно, что в конце XX — начале XXI века были опубликованы работы отечественных авторов, посвященные феноменологии музея<sup>2</sup>, фундаментальные труды по истории музейного дела<sup>3</sup>, новые учебники и пособия<sup>4</sup>, сборники статей, освещающих проблемы теории и методики музейного дела, а также проблемы разработки и внедрения новых технологий музейной деятельности<sup>5</sup>. Не вдаваясь в детальный анализ разнообразных публикаций последних лет, мы полагаем, что сам факт их появления можно рассматривать как новый рубеж развития музееведения как научной и учебной дисциплины. В этом контексте показателен и выход в свет «Российской музейной энциклопедии» в 2001 году.<sup>6</sup>

Однако несмотря на стремительный рост музееведческих исследований, ликвидирующих «белые пятна» в истории музейного дела и создающих теоретико-методологический фундамент формирующейся науки, все еще остается нерешенным целый ряд проблем, к основным из которых можно отнести неразработанность концептуальных основ музееведения, отсутствие трудов, объясняющих внутреннюю логику строения и развития музея как подсистемы культуры, рассматривающих соотношение музея с другими подсистемами (например, с подсистемами психики и сознания человека как субъекта культуры) и др. Очевидно, что на многие вопросы нельзя дать однозначные ответы не только потому, что круг их достаточно широк, но и потому, что границы музееведения пока не очерчены строго, а возможности развития музееведческих исследований в русле культурологии как магистрального направления были обозначены лишь недавно.<sup>7</sup>

<sup>2</sup> См.: *Алешина Т. А.* Музей как феномен культуры. / Автореф. дис. канд. филос. наук. Ростов-на-Дону, 1999; *Калугина Т. П.* Музей как феномен культуры. / Автореф. дис. докт. филос. наук. СПб., 2002; *Иванова Ю. В.* Статус музея в современной культуре. / Автореферат дисс. канд. культурологии. СПб., 2005.

<sup>3</sup> *Грицкевич В. П.* История музейного дела в мире до XVIII века. СПб., 2001; *Юренева Т. Ю.* Музей в мировой культуре. М., 2003; *Грицкевич В. П., Гужаловский А. А.* История музеев мира. Учеб. пособие. Минск, 2003; *Шустрова И. Ю.* История музеев мира: Учеб. пособие. Ярославль, 2002.

<sup>4</sup> *Шляхтина Л. М., Фокин С. В.* Основы музейного дела. СПб., 2000; *Музеи. Маркетинг. Менеджмент.* М., 2001; *Шляхтина Л. М.* Основы музейного дела: Теория и практика. М., 2005; *Юренева Т. Ю.* Музееведение: учебник для высшей школы. М., 2003; *Сотникова С. И.* Музеология. М., 2005; *Музейное дело России* / Под ред. М. Е. Каулен. М., 2005; *Основы музееведения* / Под ред. Шулеповой Э. А. М., 2005.

<sup>5</sup> См.: *Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX–XXI веков* / Сост. Н. М. Полунина // Тр. ГИМ. Вып. 127. М., 2001; *Проблемы теории, истории и методики музейной работы* // Музейное дело. Сб. науч. тр. Вып. 25. М., 2000; *Современная историография и проблемы содержания исторических экспозиций музеев.* М., 2002; *Музей и новые технологии.* Сб. ст. / Сост. Н. А. Никишин. М., 1999; *Музей будущего: информационный менеджмент.* М., 2001; *Триумф музея?* СПб., 2005.

<sup>6</sup> См. *Российская музейная энциклопедия.* В 2-х тт. М., 2001.

<sup>7</sup> *Культурологические проблемы музееведения.* Тез. докл. науч.-практ. конф. (Москва, 26 ноября 1999 г.) / Науч. ред. Н. Г. Самарина. М., 1999; *Культурологические основания музееведческих исследований* // *Науки о культуре — шаг в XXI век.* Сб. материалов ежегодн. конф. молодых ученых. Мос-

Долголетие музея как исторического явления, гибкость музея как культурной формы, адаптивность как социокультурного института и проективность как культурной модели позволяют, по-нашему мнению, говорить о правомерности его изучения в культурологической парадигме. Культурологический подход с учетом вариативности теорий и концепций позволяет синтезировать данные социальных и гуманитарных наук для построения эпистемологического базиса музееведения. В силу этого системное исследование музея как явления культуры, позволит рассмотреть изучаемый феномен в комплексе взаимосвязей, наиболее полно раскрывающем его природу и сущность. Концептуальное включение музея в культуру представляет возможность установления тех существенных генетических связей музея, которые прежде всего объясняют специфику его духовного содержания, а также способы и формы его функционирования как социокультурного института.

Современное музееведение определяет в качестве основных функцию документирования, образовательно-воспитательную, сегодня трактуемую более широко — как коммуникативную, а также функцию организации свободного времени<sup>8</sup>. Некоторые авторы дополнительно выделяют охранную и исследовательскую, а также эстетические функции. Есть интересная исследовательская позиция, обосновывающая присущие музею функции межкультурной трансляции и внутрикультурной рефлексии<sup>9</sup>. Не углубляясь в дискуссию вопроса о функциях музея, считаем необходимым подчеркнуть, что по сути все перечисленные функции являют собой специфическое выражение таких основных функций культуры, как трансляция социальной памяти, средство познания и создания картины мира, формирования системы норм и ценностей и др. Следовательно, культурологическая парадигма исследования музея позволяет трактовать его как специфический инструментарий культуры, через который она осуществляет свои функции. Музееведение в этом контексте призвано глубоко и всесторонне выявить специфику данного инструмента. Изучение исторически долгого, сугубо эмпирического пути становления музея и постоянно меняющегося на протяжении его существования акцентирование его назначения, роли в общественной жизни позволяет утверждать, что главная его функция, всегда и неизменно присутствующий в музее смысл, заключается в том, что он был, есть и будет не столько средством, сколько своеобразной моделью адаптирования человека к культуре. Воплощение заложенного смысла обеспечивается благодаря имманентно присущим феномену музею следующих характеристик:

- неразрывной связью интеллектуально-аналитического и эмоционально-образного начала;
- единством непосредственной и опосредованной коммуникации;
- пространственно-временное единство.

Остановимся более подробно на последней из обозначенных характеристик. Каждый музей вне зависимости от вида и профиля, на основе имеющихся в его собраниях предметов

---

ква, декабрь, 2002 г. / Сост. и ред. И. М. Быховская, Е. Шенкарева. М., 2003. С. 424–432; Мосолова Л. М. Культурология музея, <http://www.rusmuseum.лд/ru/m.useum/educational/center/tez24.htm>

<sup>8</sup> Шляхтина Л. М. Основы музейного дела: Теория и практика. М., 2005. С. 46–56.

<sup>9</sup> Кузьмин А. С., Кузьмина Е. Е. О диалектике функций историко-культурного музея (музей как средство межкультурной трансляции и внутрикультурной рефлексии) // Музееведение. Музеи мира. М., 1991.

и памятников, создает новую реальность. Факты и события прошлого интерпретируются в настоящем и, как результат этой интерпретации, музейная экспозиция становится явлением настоящего. Таким образом, музей хранит культуру и одновременно бытует в ней, осуществляя диалог культур во времени и в пространстве, транслирует прошлое через настоящее. Он является элементом современности, частью актуальной культуры, но в то же время он является хранилищем социальной памяти, в нем происходит процесс взаимопроникновения прошлого в настоящее, что приводит к обогащению настоящего опытом и смыслами прошлого, настоящее же пролонгирует этот опыт в будущее. Поэтому музей можно считать пространством диффузии времен. Это проникновение идет от культуры к культуре, от социума к социуму, от человека к человеку. Следовательно, музей является моделью некоего пространственно-временного континуума, в котором культуры интегрируют, взаимодополняют друг друга, а также происходит культурная самоидентификация личности в процессе ощущения своей принадлежности к родной культуре и сопоставления ее с другими.

Культура включает в себя «мир человеческой деятельности», то есть совокупность артефактов, предметов и результатов человеческой деятельности, искусственно созданных человеком предметов и явлений (вещи, средства и способы действия). Но люди не только практически, но и духовно «обрабатывают» предметы, своею деятельностью наделяют творения смыслом. Смысл создания и придается вещам людьми, поэтому нет ничего удивительного в том, что одна и та же вещь приобретает в разных культурах (и даже в рамках одной культуры для разных людей) совершенно различные смыслы.<sup>10</sup> Культура является источником придания смысла не только словам и вещам, но и поведению человека. В соответствии с тем, как человек познает, оценивает и регулирует происходящее внутри себя и вокруг него явления и процессы, можно выделить три вида смыслов: знания, ценности, нормы. Но человек живет не только в мире вещей, но и в мире знаков или «текстов», в которых зашифрована социальная информация, то есть вложенное в них людьми содержание, значение, смысл. Не случайно культура понимается как своеобразное информационное обеспечение общества, то есть как социальная информация, которая сохраняется и накапливается в обществе с помощью создаваемых людьми знаковых средств.<sup>11</sup> А музей является той системой, которая разрабатывает и анализирует базы данных по культуре и окружающей среде, а также хранит, пополняет и изучает свои коллекции предметов и памятников, обеспечивая их демонстрацию с помощью постоянных экспозиций и временных выставок, образовательных и информационных технологий. Как держатель информационного ресурса, музей действует в интересах поддержания и распространения знаний, сохранения исторической памяти, повышения уровня осведомленности об окружающей природной и историко-культурной среде и ответственности за ее состояние. Сила музея в подлинности, оригинальности, чувстве временной перспективы. Он аккумулирует в себе ту часть многогранного исторического опыта, которая необходима человеку в бурных конфликтах современности, позволяя проследить неразрывную путеводную нить, соединяющую древнейшие пласты истории с сегодняшним днем, ибо «настоящее совершается на основе исторического прошлого, воздействие которого мы

<sup>10</sup> Кармин А. С. Основы культурологии: морфология культуры. СПб., 1997. С. 27.

<sup>11</sup> Там же. С. 42.

ощущаем на себе».<sup>12</sup> Освоение культурного опыта и достояния — это способ вхождения в целостное бытие культуры, постижение и осуществление индивидом родовых и видовых смыслов жизни. Мир смыслов — это своего рода «вторая Вселенная», создавая и развивая которую, человек создает и развивает себя. Чтобы расшифровать смыслы артефактов, каждому новому поколению необходим посредник, поскольку обретение смыслов находится в сфере социального наследования и культурной среды. Таким посредником и выступают важнейшие социокультурные институты, прежде всего, музеи, дающие установку на освоение культурного наследия и включение его в контекст собственной жизни.

Культура многолика. Сегодня говорят о глобальной, мировой культуре и культуре локальной применительно к исторически определенному обществу. Существование локальных культур «объясняется различием в географических и социально-исторических условиях существования стран и народов и их относительной обособленностью друг от друга».<sup>13</sup>

Особое место в ряду локальных культур принадлежит этнической и национальной культуре, создаваемой отдельными племенами, народами и нациями. Этническая культура объединяет наиболее древние компоненты национальной культуры. Говоря о национальной культуре, обычно имеют в виду образ жизни того или иного народа или этнической общности. Вместе с тем, в связи с процессом глобализации все чаще говорят о глобальной или метакультуре, а также культурных особенностях отдельных регионов в привязке к определенному географическому ареалу. В этой связи уместно упомянуть еще один механизм культурного развития, схема которого читается в музее, а потому также требует культурологического осмысления. Имеется в виду указанное соотношение «локальное — универсальное» в культуре. Музей транслирует традицию, то есть собирает, хранит информацию и передает ее, генерируя таким образом новую информацию. По сути, он выступает средством интеграции локальной культуры в мировую культурно-информационное пространство и местом диффузии национальной и мировой культур. Вместе с тем музей возникает и как продукт понимания смысла развития человека и человечества, осознания этносом своей специфики. Следовательно, в музее заложен принцип взаимообусловленности и взаимодействия универсальной и локальной составляющих не только мировой культуры, но и имманентно присущие возможности формирования индивидуального культурного кода личности. Люди оказывают влияние на культуру, одновременно, являясь объектом ее воздействия. Культура определяет человеческое поведение, управляет им. Поскольку культуры различаются, разнятся и интерпретации социальных явлений. В процессе социализации люди используют культуры в качестве интерпретации. Но понимание и оценивание других осуществляется, как правило, в границах собственной культурных представлений, что искажает полноту и объективность восприятия других людей и культур. Не случайно поэтому представители других культур воспринимаются нами как особенные, странные или даже чуждаковатые. Культурная обусловленность настолько глубоко укоренена, что собственную культурную приверженность люди обнаруживают лишь в столкновении с другими культурами.

<sup>12</sup> Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1991. С. 28.

<sup>13</sup> Кармин А. С. Основы культурологии: морфология культуры. СПб., 1997. С. 56.

Культурологический ракурс музееведения в данном контексте позволяет утверждать, что в XXI веке роль музеев в глобальном пространстве культуры будет возрастать, поскольку музей — это система, которая способствует выживанию в условиях быстроменяющегося мира на основе использования всеобъемлющих с исторической точки зрения баз данных и коллекций, служащих для передачи социокультурного опыта от одного поколения к другому. Работая с публикой, раздвигая границы своего влияния, музеи помогают людям справиться с проблемами многокультурного мира, приучая их ценить жизнь и быть терпимыми к различиям. В эпоху глобализации назначение музея видится в том, что он, способствуя решению жизненных проблем, воспитанию толерантности, служит инструментом структурирования действительности, формирования культурной и духовной самобытности.

К проблеме междисциплинарного характера музееведения уже неоднократно обращались исследователи.<sup>14</sup> Однако в число задач не входило рассмотрение соотношения музееведения с культурологией или с отдельными ее направлениями. Несмотря на неоднозначное понимание культурологии как науки, постараемся, опираясь на те позитивные сдвиги, которые произошли в ее развитии в последнее время, выделить идеи и подходы, способные дать новый импульс изучению музея как особого явления культуры и музейной деятельности как области социокультурных практик.

В качестве методологической предпосылки обозначим тезис о поливариантности культурологических теорий, их альтернативности и порой диалогизме. В современной научной литературе получили распространение постмодернистские представления о науке, которые исходят из признания множественности ответов на одни и те же вопросы, симфонизме мышления, реализующего множество позиций и исключающие любые претензии на истину в последней инстанции. Не соглашаясь с утверждением релятивизма знания и как бы неспособностью человека постичь истину, мы рассматриваем этот тезис как способ сопротивления критической мысли каким бы то ни было монополизирующим истину учениям. В условиях полифонии дискурса и отсутствия единой, господствующей теории коммуникативность и диалогичность выступают в науке на первый план, означая поворот к плюрализму методов и моделей.

Значительное место в системе культурологического знания занимает историко-культурный пласт. Его особенностью является прежде всего опора на мощную базу исторических источников (архивные материалы, документы, периодика). По отношению к истории музейного дела задачей историко-культурных исследований является выявление этапов, тенденций, факторов возникновения и развития музеев в диахроническом ключе, обнаружение культурного смысла происходивших в музейном деле с течением времени изменений. Историко-культурные музееведческие исследования, сохраняя свою актуальность, строятся на основе идеографического, описательно-систематизирующего метода, стремящегося

<sup>14</sup> *Мастеница Е. Н., Шляхтина Л. М.* Музеология и ее методы в системе социально-гуманитарных наук // Факты и версии: Историко-культурологический альманах Исследования и материалы. Кн. 4. Методология. Символика. Семантика. / Гл. ред. и сост. В. Ю. Жуков. СПб., 2005. С. 23–34; *Мастеница Е. Н.* Ведущие тенденции в современном музееведении // Науки о культуре — шаг в XXI век: Сб. материалов ежегодн. конференции-семинара молодых ученых. Т. 5. М., 2005. С. 41–47.

последовательно, объективно и хронологически точно воспроизвести фактологию. Их цель — «построение научно-отрафлексированных историко-культурных рядов на основе факторов и событий реальной культурной жизни».<sup>15</sup>

Однако следует заметить, что границы истории культуры, и истории музеев как ее составной части, не столь безусловны. Данная проблематика традиционно включалась в поле зрения философов, историков, филологов, искусствоведов. В гуманитарных науках давно разрабатываются исторические разделы (история философии, языка, искусства, техники и т. д.) Историческое знание о культуре также относится к сфере фундаментального знания. В настоящее время оно получило признание и развитие как самостоятельное направление — историческая культурология. Ее контуры достаточно четко очерчены в трудах С. Н. Иконниковой.<sup>16</sup> Для музееведения представляются чрезвычайно актуальными и плодотворными такие разделы исторической культурологии как культурогенез, трактуемый в исследованиях А. Я. Флиера как процесс возникновения и развития культурных явлений, технологий, норм, стилей, открытий, произведений и других форм процесса становления и развития субкультур.<sup>17</sup> Не менее важным для исследования взаимодействий музея и общества может стать раздел, отражающий динамику и диалектику культуры, ее диффузию, взаимодействие культурных сред и групп. При рассмотрении музея как социокультурного института, осуществляющего хранение и трансляцию культурного наследия, следует, на наш взгляд, опираться на раздел исторической культурологии, изучающей мировой процесс сохранения и трансформации культурного наследия. Таким образом, некоторые постулаты исторической культурологии могут стать основополагающими для изучения генезиса музея и его функций.

Теория музееведения, состоящая из четырех взаимосвязанных концептуальных блоков: общая теория музееведения (метамузеология); теория документирования; теория тезаврирования; теория коммуникации, по-нашему мнению, также нуждается в методологической опоре, учитывающей новые концепции, касающиеся структуры и динамики научного знания, в частности, те, которые характерны для настоящего времени. Если объектом классической науки были простые объекты, а неклассической — сложные системы, то в центре внимания постнеклассических исследований оказываются исторически развивающиеся системы, которые с течением времени формируют все новые уровни своей организации, причем возникновение каждого нового уровня оказывает воздействие на ранее сформировавшийся, меняя связи и композицию элементов.<sup>18</sup> При этом внимание ученых концентрируется не только на объекте и его функциях, но и на ценностно-целевых аспектах. Применительно к музееведению это означает активное использование аксиологических и гносеологических подходов, а так же герменевтики

<sup>15</sup> Александрова Е. Я., Быховская И. М. Культурологические опыты. М., 1996. С. 35.

<sup>16</sup> Иконникова С. Н. Контурсы исторической культурологии // Культурология: как она есть и как ей быть. СПб., 1998. С. 257–267; Иконникова С. Н. История культурологии: Идеи и судьбы. СПб., 1996; Иконникова С. Н. Культурология в системе гуманитарных наук: междисциплинарные связи // Гуманитарий: Ежегодник. СПб., 1995. С. 73–82.

<sup>17</sup> Флиер А. Я. Культурогенез. М., 1995.

<sup>18</sup> Проблемы методологии постнеклассической науки. М., 1992.

в музееведческой трактовке принципов отбора объектов действительности в музейное собрание, в исследовании музейных предметов, их учете и сохранении, а также в при осуществлении процесса коммуникации в музее, в основе которой лежат музейные предметы, специально организованная музейная среда и специфические способы передачи музейной информации.

Одной из характерных черт постнеклассической науки является усиление роли междисциплинарных исследований. Культура в целом как сложноорганизованная система, а также формы ее сохранения и способы презентации в музее требуют для их исследования взаимодействия различных научных дисциплин. Определенную трудность представляет то, что каждая наука, с которой музееведение имеет пограничные области, обладает присущей ей логикой и понятийно-терминологическим аппаратом, что делает необходимым их согласование и синтез. В данном случае методология всегда наддисциплинарна, она в определенном смысле объединяет науки, что свидетельствует о серьезном интегративном потенциале методологической рефлексии.<sup>19</sup>

В этой связи для музееведческих исследований представляется плодотворным положение о том, что культурология не только область знания, но и специфический метод. Так, В. М. Розин одним из первых выделил характеристики культурологического метода, представленные как логическая последовательность этапов познания.<sup>20</sup> Музееведению еще предстоит осознать, что гуманитарное познание связано с изучением свойств музейного предмета, которые выражают сложные взаимосвязи вещественного и духовного, социального и психологического, культурного и природного как в человеке, так и в результатах его деятельности. Развитие науки предопределяет необходимость постановки вопроса о качестве представляемой в нем информации, ее объективности и соответствии новейшим научным взглядам. Культурологический подход, по нашему мнению, может рассматриваться как метод познания реального мира, позволяющий изучать музейные предметы как целостную совокупность созданных в ходе исторического развития материальных и духовных реалий. Письменные, вещественные, изобразительные, этнографические, фото-кино-фоно-документальные, устные источники отражают явления, события и факты, свидетельствующие о взаимодействии человека с природой, обществом, а также о целях, возможностях, психологических мотивациях материальных и технических средств их производства. В соответствии с этим подходом методология исследования стала представлять собой систему приемов, представляющих музейный предмет как явление культуры своего времени. Традиционно он использовался в качестве доказательства определенного факта, идеи или явления и рассматривался как объект различных наук, например, археологии, этнографии, искусствоведения, вспомогательных исторических дисциплин и др. Сегодня стало необходимым сопоставление всего комплекса источников для характеристики явлений с максимально полным учетом

<sup>19</sup> См.: Пиеничная С. В. Музей как информационно-коммуникационная система. Автореф. дис. ... канд. культурологии. СПб., 2000; Мишина И. В. Музей в системе ценностных ориентации российского студенчества. Автореф. дис. ... канд. культурологии. СПб., 2002.

<sup>20</sup> Розин В. М. Культура и проблемы ее изучения // Методологические проблемы теоретико-прикладных исследований культуры. М., 1988. С. 234–247.



особенностей конкретной эпохи. Музейный предмет, прежде всего, изучается как продукт культуры, то есть как результат человеческой деятельности. Поэтому для его исследования, по-нашему мнению, вполне обосновано использование культурологического подхода, предполагающего рассмотрение условий, обстоятельств или целей создания музейного предмета, его значения в контексте данной культуры, породившей его реальности. Особое внимание обращается на изучение роли, которую предметы играли в природе и обществе определенно-го времени. Это связано с выявлением семантики музейного предмета как такового и отражаемых им процессов и явлений. Таким образом, новые способы осмысления предметного мира с позиций музееведения позволяют всесторонне исследовать материальное наследие и извлечь закодированную информацию в целях исторической и культурологической интерпретации, восстанавливая тем самым связь с социокультурным контекстом.

Основанием исследования музейных предметов могут стать принципиальные положения культуроведческой теории Ю. В. Рождественского. По его версии, культуроведение занимается «фактами культуры», которые включают в себя «не любой факт, а факт, представляющий либо правило, либо прецедент».<sup>21</sup> Такие факты представляют культурную значимость, имеют собственный хронотоп. При этом уникальность и типичность фактов культуры соотносится со свойствами музейного предмета, который является подлинным свидетельством, убедительным доказательством исторического прошлого или настоящего национальной, инациональной или мировой культуры. Долгое время он изучался преимущественно как исторический источник и первооснова существования музея. На наш взгляд, правомерно изменить традиционный угол зрения и рассматривать музейный предмет в качестве объекта информации и факта культуры.<sup>22</sup>

Междисциплинарный характер культурологии обуславливает интердисциплинарность музееведения, помогая выйти на новый уровень обобщения, актуализируя историко-культурную проблематику (генезис и эволюция музея, историческая типология, динамика социокультурных функций), катализируя теоретические изыскания (феноменология музея, гносеологический и аксиологический смысл «музейности», информационно-коммуникационный потенциал музея, его статус в современной культуре), а также способствуя исследованию прикладных проблем (сохранение и трансляция материального и нематериального культурного наследия, социализация и инкультурация личности, информационные технологии в музее). «Музей может рассматриваться в контексте общественных, гуманитарных, культурологических наук в отдельности и в их диалогическом синтезе».<sup>23</sup> Продолжая высказанную Л. М. Мосоловой мысль, отметим, что использование полипарадигмальности позволит применить позитивные подходы для комплексного теоретического анализа музея и разносторонней музейной деятельности, что станет основой развития музееведения в будущем.

<sup>21</sup> Рождественский Ю. В. Введение в культуроведение. М., 1996. С. 13.

<sup>22</sup> Подробнее об этом см.: Мастеница Е. Н. Музейный предмет как объект информации и факт культуры // Человек в информационном пространстве цивилизации: культура, религия, образование. Тез. докладов. Краснодар, 2000. С. 87–90; Мастеница Е. Н. Информационный потенциал музейного предмета: этнокультурный аспект // Музей. Традиции. Этничность. XX–XXI вв. СПб.; Кишинев, 2002. С. 328–330.

<sup>23</sup> Мосолова Л. М. Культурология музея // <http://www.rusmuseum.ru/ru/museum/educational/center/tez24.htm>

*E.N. Mastenitsa***Museology in paradigm of cultural studies**

The registration of museology in an independent scientific direction and discipline has been taking place during XX century, especially intensively in its second half. However it is impossible to consider this process completed. Longevity of a museum as historical phenomenon, flexibility of a museum as cultural form, its urgency as social institute and as cultural model allow to speak about multiform of a phenomenon and about necessity of its study in interdisciplinary paradigm. Cultural studies in spite of multialternativeness of the theories and concepts give us the approach, which allows to synthesize the data of social and humanitarian sciences for construction basises of museology. Cultural studies can help museology to leave on a new level of generalization, staticizing a historic problems (genesis and evolution of a museum, historical typology, dynamics of its functions in culture and society), stimulating theoretical researches (phenomenon of a museum, its gnosiological and axiological sense, information and communication potential of a museum, its status in modern culture), and also promoting research of applied problems (preservation and compilation of a material and non-material cultural heritage, socialization of the person, information technologies in a museum).

## **«ТЕОЛОГИЯ ПРОЦЕССА» КАК КОНЦЕПЦИЯ РАСОВОЙ И ГЕНДЕРНОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ**

Культура в традиционном понимании связана с убеждением в существовании вечных и неизменных — абсолютных оснований бытия. Физический мир представлялся их несовершенным проявлением. Существование природы и человеческого общества мыслилось возможным только благодаря привнесению абсолютного во временное. Всякий человек и общество в целом были ориентированы на прояснение вечного и неизменного в себе как упорядочивающего и объединяющего начала. Неизменность социальной структуры представляла воплощением вечного порядка в традиционной культуре. Она направляла общество и каждого человека к истинной сущности через преодоление неистинного — индивидуального, эгоистического в себе. Естественным и неизбежным выглядел диктат института культуры: религии, государства, семьи по отношению к индивиду, как и на уровне отдельного человека — диктат интуиции абсолютного над уникальным и особенным. Человек формировался, вписываясь в предзаданную ему систему координат. Таким образом, осуществлялась регулирующая и координирующая роль культуры, обеспечивающая достаточно высокую степень гармонии.

Но параллельно в традиционной культуре всегда присутствовала мысль о ценности единичного человека в его особенности и уникальности — ведь именно единичный человек способен к особой активности по восприятию и трансляции абсолютного в мире.

В Европе Нового времени произошла трансформация оснований культуры. Главный ее принцип можно обозначить как освобождение индивида. Со времен Возрождения для европейского сознания характерна идея, что сила, которая направляет его самого, общество и природу в сторону гармонизации, целостности — его свободная творческая активность. Традиционные институты культуры, в первую очередь, религия и церковь, оказались главным врагом. Их гармонизирующая и координирующая роль была оставлена без внимания, акцент делался на их репрессивном характере по отношению к индивиду. Новое время начинается с требования свободы каждого жить сообразно собственным убеждениям. Функция держания и трансляции всеобщего смысла передавалась единичному человеку. Оставался открытым вопрос об альтернативных путях организации индивидов в целостное сообщество. В эпоху Просвещения была популярна идея, что гармоничное единство общества должен гарантировать разум человека, который способен воспринимать всеобщее и абсолютное и направлять действия каждого к благу всех.

Впоследствии претензии единичного «Я» на актуальное постижение и выражение всеобщего смысла были признаны необоснованными. На рубеже XIX–XX вв. подверглось сомнению положение о присутствии «объективного» смысла в бытии; в XX в. возникли постмодернистские идеи равноправия истин и смыслов. Децентрализация — отсутствие единой истины, общепринятой иерархии ценностей — предстала основополагающей характеристикой человеческого бытия. Соответственно, проблема освобождения индивида, как и проблема

оснований для единства общества рассматривается в постмодернизме иначе, нежели в эпоху Просвещения.

«Философия процесса» А. Н. Уайтхеда — одна из значительных попыток возвращения к метафизике в XX в. Она утверждает, во-первых, существование онтологической структуры мира, во-вторых, способность человеческого интеллекта к ее познанию. Будучи неоклассической концепцией, философия Уайтхеда предстает современной интерпретацией изначальных человеческих представлений о мире как о целостном организме и о человеке, как о включенном в эту целостность. Она содержит идею об объективно существующем рациональном начале мирового порядка — о Боге. В то же время она сохраняет свойственные новоязепрпейскому сознанию представления о субъекте как о творческой, преобразующей силе. Она утверждает, что свободное творчество атомарных субъектов не только не деструктивно для организма в целом, но является непременным условием его гармонии.

Структура мира представлена А. Н. Уайтхедом как множество «актуальных сущностей» или «актуальных событий» — монад опыта, атомов восприятия. Другим полюсом этой структуры предстают «вечные объекты», вместилище которых — Бог. Имеет место бесконечный процесс самораскрытия в мире вечных объектов. Стимулом к нему выступает стремление к переживанию удовлетворения, завершенности, которое венчает процесс усвоения опыта. Мир движется к гармонизации посредством этого процесса. Первичными фактами непосредственного опыта каждой «монады» являются «схватывания» (*prehensions*) — восприятия, с одной стороны, других «актуальных сущностей», с другой — «вечных объектов»; а также «связи» (*pexus*) — каузальная преемственность «актуальных событий». Если «схватывание» завершается «усвоением», т. е. включением в процесс формирования данной «актуальной сущности» другой «сущности» или «вечного объекта», то налицо «позитивное схватывание». «Негативное схватывание» реализуется в исключении из «чувствования» некоторых данных опыта — «событий» и «объектов». В первом случае происходит завершение процесса «сращения» (*concrascention*), т. е. формирование данного события как определенной целостности. Это — момент преодоления разрыва в становлении, контраста между миром плюралистических единичных событий и миром «вечных объектов». Именно эта целостность предстает эстетически прекрасной, ее ощущение — переживание удовлетворения (*satisfaction*) — цель, к которой стремится каждая монада опыта. Появившись, данная целостность тут же исчезает, становясь материалом для новых сращений. Происходит «присвоение мертвого живым» — объективное бессмертие всякой «актуальной сущности». Прошлый опыт участвует в творчестве настоящего. Тем не менее, хотя «актуальное событие» обусловлено прошлым, цепью причинно-следственных связей, но в настоящем оно свободно от них. Способность переступать момент настоящего, перейти в будущее заключена только в его индивидуальном бытии. Уайтхед характеризует свободу как «причинную независимость» одновременных событий и как усвоение единства универсума, воплощенного в Боге.

Движение к соединению «актуальных событий» сменяется движением к их разьединению и наоборот. Но чем больше «актуальная сущность» сумеет присвоить, чем больший чужой опыт преобразовать в свой, тем больше привнесено в мир гармонии, тем меньше разрыв между становлением незавершенного множественного мира и состоянием

его единства и завершенности. Таким образом, всеобщее движется к гармонии благодаря индивидуальному, не обладающему полнотой истины, но максимально реализующему внутреннее стремление к полноте. Реальность, таким образом, монистична и, в то же время, плюралистична: ведь каждое событие — результат перекрещивания различных векторов.

Понятия «реальность» и «Бог» у Уайтхеда взаимозаменяемы. Главное отличие Бога философии процесса от Бога в традиционном христианском понимании — его биполярность. Изначальная божественная природа характеризуется как вечная, неизменная, надмирная. Она — основа порядка и резервуар всех возможностей. Вторая природа Бога — актуализация этих возможностей. Она относится к физическому космосу и характеризуется как временная, конечная, претерпевающая. Таким образом, концепция Уайтхеда, открывает единство, целостность бытия. Бог предстает как трансцендентный и имманентный одновременно; его полнота находится в союзе с актуальностью, с действительным миром. Он не может полностью реализовать ее иначе, чем через полноту всех созданий. Также и всякое создание, в свою очередь, не может реализовать себя иначе, чем через реализацию возможностей других монад опыта. Бог — не за пределами мира и истории. Бог переживает бесконечную творческую эволюцию, соединяя процесс преобразований в мире с завершенностью своей первой природы.

А. Н. Уайтхед считал свою теорию результатом развития европейской метафизики, истоки которой — в философии Платона. Действительно, в платоновском диалоге «Тимей» обнаруживается двойственное понимание бога — как неизменного самодовлеющего совершенства, основы мирового порядка с одной стороны, и как креативной силы, стремящейся, чтобы все возможное получило максимальную реализацию, с другой. Вторая тенденция — представление о стремлении к полноте как к максимальной дифференциации созданий в Новое время была представлена в философии Лейбница. Согласно его концепции, каждая монада отражает мир со своей уникальной точки зрения, своим уникальным способом и именно вследствие этого достигается полнота многообразия, создающая совершенство Вселенной.

Наследницей идей Лейбница можно назвать философию романтизма. Романтики также считали, что раз совершенное и самодостаточное божество все же творит мир, значит, творение необходимо для совершенства. Следовательно, бесконечная потенция всего обязательно должна развернуться во множественность вещей для того, чтобы реализовать свою полноту. Бог стал провозглашаться тем, кто проявляет себя посредством изменения и становления; целью процесса оказалось порождение все новых типов бытия. В основе порядка, таким образом, оказывается не послушание внешнему закону, а свободное творческое самораскрытие уникальной единицы.

Философия Уайтхеда легла в основу теологии процесса, которая существует сегодня наряду с другими протестантскими теологиями, возникшими после провозглашения Д. Бонхоффером «смерти Бога»: теологией надежды, черной теологии и т. п. В США она была экстраполирована на социально- исторический процесс Ч. Хартшорном, Б. Лумером, К. Дейчем и др. Ситуация человека выглядит в ней как позиция ответственности, которая состоит в «освобождении жизни» во всем ее многообразии, благодаря которому стремление реальности к

полноте и совершенству. Социально-политические доктрины, сформулированные на основе философии Уайтхеда, основаны на признании значимости всякой творческой активности для этого движения. Важно отметить, что в рамках теологии процесса допускается применение силы, насилия по отношению к человеку или группе людей — в случае, если их самореализация становится препятствием для творческой активности других. «Сила» — это направленность самой монады на достижение самореализации, которая на уровне человека и человеческого сообщества выступает как идеал истины, красоты, мира. Человек или общество применяют силу, преобразуя определенную структуру (композицию), в свою очередь, претерпевая оказываемое влияние. Б. Лумер полагает, что проблема силы — это проблема типа возможностей, которые должны расцвести и типа контекстов, способствующих возникновению возможностей. Он выдвигает два понятия силы — как одностороннюю, линейную и как взаимно скоординированное, соотносительное влияние. Б. Лумер считает, что нужен принципиальный отказ от раскрытия направления исторического процесса, формирования его идеалов и средств их осуществления.

Следующий уровень интерпретации идей А. Н. Уайтхеда в теологии процесса — использование ее как идеологии — например, идеологии расового движения или феминизма. Действительно, она может быть хорошим инструментом для разоблачения культуры демократического общества, претендующей на всеобщую нормативность для «человека вообще» как культуры белого, мужчины, американца. Теология процесса помогает обосновывать правомерность борьбы за самореализацию людей, идентифицирующих себя как черных или как женщин. А также справедливость борьбы за преобразование мира сообразно своей самоидентификации. Бог Уайтхеда оказывается на стороне угнетенных. В этом смысле теология процесса оказывается родственной теологии освобождения.

Попытки взять на вооружение теологию процесса были предприняты в рамках Черной теологии. Возникновение в последней трети XX в. Черной церкви и соответственно, Черной теологии — чрезвычайно характерное явление современной культуры. Ее представители считают, что черное христианство несет всю полноту бремени двоемыслия темнокожего населения США — быть черным и быть американцем. Они признают, что христианская церковь, в первую очередь, методисты и баптисты, сыграла решающую роль в возникновении особой — афро-американской культуры, проложила пути социализации черного населения, его интеграции в складывающуюся национальную культуру. Именно сознавая себя христианами, темнокожие американцы смогли выстоять в тяжелейших условиях. Но в то же время для них изначально было очевидно, что христианство — идеология доминирующей «белой» культуры угнетателей, которая, молчаливо признавая деление на высшую и низшую расы, вполне допускала и даже способствовала угнетению черных.

Идея «черного христианства» существует с конца XVIII в. Это время ознаменовалась возникновением церквей для черных, основанных черными священниками. Появление черных пасторов, разумеется, было результатом деятельности баптистов и методистов среди черного населения.

Политические цели — цели борьбы за изменение положения черного населения в мире изначально оказались для этой церкви в одном ряду с целями с целью внутреннего преобразования христианина. Но при этом всегда существовала дихотомия в вопросе о том, в каком

направлении должна вестись борьба: а) за интеграцию в «белое сообщество», за единые гражданские права и законы для всех. б) за утверждение достоинства быть черным в отличие от белых (в смысле культурном и биологическом). В 60-х гг. XX в. борьба темнокожих американцев за свои права, возглавляемая Мартином Лютером Кингом, привела к торжеству идеи интеграции, гражданского равенства белых и черных. Но параллельно утверждалась и противоположная тенденция: еще в конце XIX в. Г. М. Тернер утверждал, что христианский Бог — черный.

Начиная с 1970-х гг. и по сей день доминирует идея черного национализма и черного расизма. По словам Ч. Э. Линкольна, «в моральном и этическом пожаре движения протеста афроамериканцев в 60-е годы старая «негритянская церковь» умерла, и из пепла ее погребального костра, подобно птице Феникс, возникла новая — самоутвердившаяся и уверенная в себе черная церковь»<sup>1</sup>.

Современный этап роста «черного самосознания» привел к утверждению идеи самобытности черной расы, с отказом от интеграции в сообщество, где доминирует идеология белых; к требованию создания черных штатов, отделения государства черных от США. Главной темой Черной теологии стала борьба за избавление от взгляда на себя сквозь призму доминирующих представлений белых — как на низшее существо; воспитание гордости быть черным.

Одним из проявлений тенденций сегрегации явился поиск собственных, независимых от идеологии белых, истоков расового самосознания. Естественно последовало обращение к «корням»: к религиозным культам и традициям «Черного континента», а также поиск оснований собственного миропонимания, отличного от образа мыслей «белых» в других мировых религиях — мусульманстве, иудаизме. В то же время, Черная теология проявляет активный интерес к различным направлениям современной неоклассической философии и теологии, в частности, к теологии процесса, так как любая неоклассическая теология претендует на видение мира, радикально отличное от традиционного для западной культуры. Что касается теологии процесса, то представители Черной теологии отмечают ее соответствие исконной африканской ментальности.

Одну из интерпретаций идей Уайтхеда в контексте Черной теологии предлагает Генри Джеймс Янг<sup>2</sup>. Он пытается ответить на вопрос: каким образом категории теологии процесса могут служить целям освобождения черных. На его взгляд, А. Н. Уайтхед выработал метафизическую систему, которая способна объяснить каждый конкретный элемент опыта. Это касается и опыта борьбы за освобождение черных, а также других слоев населения, оказавшихся на нижних ступенях социальной лестницы. Борьба за освобождение представлена Дж. Янгом, прежде всего, как борьба за освобождение сознания от навязываемых стереотипов. Он отмечает, что белое население США рассматривает собственные критерии и оценки человеческого опыта как нормативные. Черные американцы принуждаются белым большинством к конформизму; они вынуждены рассматривать и оценивать собственный опыт сквозь

<sup>1</sup> *Пико делла Мирандола*. Речь о достоинстве человека // Эстетика Ренессанса: Антология: В 2-х тт. М., 1981. Т.1. С. 248–265. С. 249

<sup>2</sup> *Young H. J. Process Theology and Black Liberation: Testing the Foundations of Whiteheadian Metaphysics // Process Studies*. Claremont, 1989. Vol. 18, № 4. S. 259–267

призму стандартов белых, то есть смотреть на самих себя с презрением и жалостью. Чувство приниженности у представителей черной расы вызвано фальшивой самооценкой; не менее фальшивым является чувство превосходства, свойственное белым.

По мнению Янга, метафизика процесса может стать путем к разрешению проблемы освобождения сознания от стереотипов белых, поскольку это — плюралистическая метафизика. Представления А. Н. Уайтхеда о плюрализме как основополагающей характеристике реальности можно использовать и применительно к социуму. Согласно его учению, Бог создает цель для каждого конечного случая; это означает, что Он направляет к самореализации всякую актуальную сущность, участвующую в процессе. При этом подлинная свобода и самоопределение присутствуют в каждом возникающем в мире творении. Бог лишь побуждает, а не принуждает. Тем более, Он не принуждает никакую реальность стремиться к цели, которая не совместима с ее уникальностью. Свободный опыт самоопределения всякой монады опыта привносит в мир нечто новое и тем обогащает мир в целом, приближает его к полноте. Хотя индивидуальный опыт — уникален, он не существует отдельно от других, равноправен с ними. Таким образом, утверждение нормативности единичного опыта, в том числе, и опыта отдельной социо-культурной группы, согласно метафизике Уайтхеда, лишено каких-либо оснований.

Другой пример рассмотрения теологии процесса в перспективе Черной теологии — статья Т. Уолкера мл. «Неоклассический теизм Хартшорна и Черная теология»<sup>3</sup>.

Свой теоретический экскурс Т. Уолкер, как и Дж. Янг, предпринимает для того, чтобы подтвердить, что она может быть использована в социально-политической борьбе за освобождение. Он находит объединяющий момент Черной теологии и концепции Хартшорна в отрицании классического представления о Боге и его атрибутах — полной трансценденности, неизменности и т. д. При этом он ссылается на одну из книг Ч. Хартшорна: «Всемогущество и другие теологические ошибки», где автор суммирует неоклассический вызов традиционному или классическому теизму. Хартшорн понимал классический теизм, как ошибочный, поскольку тот утверждает божественное совершенство, всемогущество, всеведение, бессмертие и т. д.

Действительно, основываясь на концепции Уайтхеда, Хартшорн предлагает взамен классической биполярную концепцию Бога, где Бог описывается не только вечный, но как вечный и временный, не только как духовный, но как духовный и физический, не только как бесконечный, но как бесконечный и конечный, не только как абстрактный, но как абстрактный и конкретный, не только как активный, но как активный и пассивный. Он указывает, что классический теизм принимает только одну из любой пары таких метафизических противоположностей, применимых к Богу.

Основываясь на биполярной концепции Бога Ч. Хартшорна, Уолкер предлагает двойственное понимание Бога: как G-of-A (God of All) и как G-of-O (God of Oppressed). Затем он обнаруживает подтверждение этим выводам в теории Хартшорна. По его мнению, теория Хартшорна также, как и Черная теология, оправдывает насилие в борьбе угнетенных за свое

<sup>3</sup> Walker T. Neoclassical Theism of Hartshorn and Black Theology //Process Studies. Claremont, 1989. Vol. 18, № 4. S. 240–258



освобождение. Кроме того, он находит в ней подтверждение того, что Откровение не является исключительным источником знания о Боге.

Еще один представитель Черной церкви Арчи Смит также обнаруживает точки соприкосновения Черной теологии с теологией процесса<sup>4</sup>, отмечая при этом, что указанные теологии рассматривают Бога и его деятельность в мире с различных позиций. Черная теология утверждает, что истинная природа Бога проявляется в Его освободительной деятельности в истории. Черные открывают присутствие Бога в конкретных обстоятельствах собственных жизней. В то время, как для теологии процесса приоритетными являются онтологические проблемы — понимание Бога как процесса, цель которого — возрастание полноты всех его агентов; определение реальности божественного присутствия и творческой активности в мире и т. п. А. Смит полагает, что в контексте теологии процесса может быть по-новому понята роль Черной церкви, которая представляет собой основу духовной, материальной, социальной, политической деятельности общины. Для Смита плюралистическая метафизика процесса актуальна тем, что представляет реальность не как сумму изолированных и независимых друг от друга элементов, но напротив, утверждает значительную зависимость индивидуальности от многочисленных взаимосвязей, в которые она включена. Индивидуальность просто не может существовать вне контекста среды. Деятельность Черной церкви может рассматриваться, как деятельность по формированию той среды, которая впервые конституирует подлинный и уникальный опыт черных. Именно благодаря ей обретают возможность самореализации, самоопределения и, соответственно, возможность творческого преобразования мира.

Что касается гендерных исследований, то влияние теологии процесса здесь пока невелико, но потенциально оно может быть весьма значительным. Характерно, что женские движения и соответствующие исследования активизировались одновременно с движением за освобождение черных — в 60–70 гг. Но феминистское движение из борьбы за равные гражданские права женщин и мужчин также превращалось в борьбу за освобождение от стереотипов мужского мировосприятия, за право быть собой. В этом контексте для феминизма свойственно проводить параллели между угнетением женщин и черных.

Пример использования идей Уайтхеда для обоснования радикального феминизма — статья Н. Р. Хоуэлл «Радикальная взаимосвязь и феминистский сепаратизм»<sup>5</sup>. В ней в перспективе философии процесса рассматривается позиция женского сепаратизма и женской сегрегации. Большая часть статьи представляет собой анализ работ сторонниц радикального феминизма Мэри Дэйли и Джэнис Раймонд, посвященных этому вопросу. Он раскрывает логику предлагаемого ими обоснования стремления женщин к созданию собственного гомогенного сообщества. Она сводится к следующему: современное гетерогенное общество с точки зрения женщины — неподлинная реальность, поскольку оно отказывает «второму полу» в подлинном существовании. Гетеро-реальность (*heteroreality*) на самом деле, гомогенна: ее

<sup>4</sup> *Smith A. Jr. Black liberation and Process Theologies // Process Studies. Claremont, 1987. Vol.16, № 3. S. 174–150*

<sup>5</sup> *Howell N. R. Radical Relatedness and Feminist Separatism // Process Studies. Claremont, 1989. Vol.18, № 2. S. 118–126*

облик в социальном, политическом, экономическом аспектах определяют мужчины. Женщина используется лишь инструментально: ее энергия служит поддержанию патриархальных связей в обществе.

Ситуация женщин парадоксальна: отдавая свои силы на укрепление андроцентрического общества, они обрекают себя на отчуждение друг от друга. Такое общество не предполагает взаимосвязи женщин между собой; они могут находиться лишь в состоянии соперничества или отчуждения. Единственная связь, благодаря которой женщина может самоутверждаться в нем — это связь женщины с мужчиной.

В неподлинном обществе женщина отделена не только от своих сестер, но и от себя самой, от своего настоящего Я. Женская самость дезинтегрирована, так как женщина имеет возможность определять себя лишь сквозь призму отношения к ней мужчины. Современным обманутым женщинам представляется, что они достигли равенства с мужчинами. Однако это равенство — лишь кажущееся, на деле они поддерживают приоритеты патриархального общества. Сегодня большинство женщин все еще прилагают усилия для воспроизводства неподлинности женского существования, подготавливая дочерей к необходимости служения интересам патриархального общества.

Целью движения радикального женского сепаратизма является объединение женщин в альтернативное сообщество, в котором отсутствует андроцентрический фокус. Новый способ коммуникации женщин, в свою очередь, должен позволить ей раскрыть (dis-cover) собственное Я. Женщина может преобразиться, если произойдет трансформация ее целей: от жертвенного служения к творческому усилию, к объединению с истинной собой и с другими женщинами.

В статье перечисляются следующие гипотетические формы женского сепаратизма: во-первых, постоянные сегрегированные сообщества женщин — попытка создать среду, где они смогут свободно и творчески отнестись к самоидентификации и к своему статусу в обществе. Идея полностью сегрегированного женского сообщества отражает ощущение безнадежности преодоления патриархата. Во-вторых, женщины могут выбрать форму временного сепаратизма, объединяясь на определенный период в исключительно женские коллективы. Это — путь к депрограммированию себя от влияния гетерогенной реальности, а затем — к возможности осознания и утверждения собственно женских приоритетов: в бизнесе, государственных делах, в домашнем хозяйстве. Временная сегрегация позволяет женщине сформировать мета-патриархальную идентичность с тем, чтобы с обновленной самооценкой вновь включиться в патриархальное общество или ожидать трансформации патриархата в постпатриархат. В-третьих, женщины могут ограничиться сепаратизмом в избранных сферах своей жизни. Например, они организуют женский бизнес, участвуют в группах, поднимающих уровень самосознания, поддерживают женские политические организации, создают семьи лесбиянок. Цель такого сепаратизма без сегрегации — формирование женской личной и политической идентификации внутри патриархального общества.

Радикальный сепаратизм призван помочь женщине преодолеть страх отчуждения от мира и от самой себя, указывая, что такое отчуждение — свершившийся факт. Он предлагает ей само-определение. Его цель — не бегство от мира, а его изменение. Процесс нового рождения женщины для себя самой и становления женского сообщества представлен как

онтологический процесс преодоления неподлинной реальности и восстановления естественного отношения к себе и естественных взаимосвязей с другими Я. Н. Р. Хоуэлл приводит слова Дж. Рэймонд о том, что «женская дружба — это контекст, в котором женщины могут возобновить интеграцию своих дезинтегрированных Я и восстановить первичный порядок — женщина во взаимосвязях с женщинами»<sup>6</sup>. Она также отмечает, что для М. Дэйли лесбиянство «не просто особый случай сестринства и женской дружбы, это — парадигма, освобождение от фальшивой верности мужчинам»<sup>7</sup>.

В заключительной части статьи Н. Р. Хоуэлл утверждает, что позиция М. Дэйли и Дж. Раймонд может получить дополнительную поддержку в перспективе философии А. Н. Уайтхеда, несмотря на то, что он — «мертвый, белый философ-мужчина»<sup>8</sup>. Вселенная включает женский опыт, как и всякий другой. Он оказывается точкой, с которой наличная реальность может быть оценена негативно, как псевдореальность. Первичное движение сознания — как правило, негация. Но эта отрицательная реакция на данность необходима для движения к полноте, к новым формам, так как предполагает поиск альтернативных возможностей. Осознание женщинами проблемы собственной идентификации создает новый ответ данному миру. Согласно Уайтхеду, новизна может развивать и разрушать порядок, но хорошо уже само по себе то, что она вступает в творение.

Подобную интерпретацию философии процесса предлагает в своей статье другая представительница феминистского движения «Тессс» Л. Тессер<sup>9</sup>. Она не считает себя последовательной сторонницей теории А. Н. Уайтхеда, однако отмечает, что в ее контексте становится очевидным следующее: открывая свое «я», создавая свое сообщество, женщины оказываются вовлеченными в создание вселенной, действуют в сотворчестве с Богом. Представленное в философии процесса плюралистическое понимание вселенной преодолевает такую тенденцию западного мышления, как использование опыта частичной социо-культурной группы: расовой или гендерной, как нормативный для остальных. Она содержит понимание Бога как разделяющего опыт угнетенных — опыт, который отрицает наличный мир и стремится к новизне. Бог оказывается на стороне угнетенных: сообщает им энергию для борьбы за свое освобождение. Свобода, стремление к самоопределению, таким образом, оказывается встроенной в структуру реальности.

В основе философии и теологии процесса — фундаментальное положение классического рационального представления о бытии как о единстве и цельности мироздания, а также положение о том, что эта цельность открыта философскому разуму. Уайтхед — наследник Платона, в особенности, для него важен принцип органического строения вселенной, предложенный античным мыслителем и развиваемый его последователями на протяжении всей европейской истории. Уайтхед лишь повторил утверждение Платона о том, что начало мира

<sup>6</sup> Howell N. R. Radical Relatedness and Feminist Separatism // Process Studies. Claremont, 1989. Vol. 18, № 2. S. 118–126

<sup>7</sup> Там же. С. 122

<sup>8</sup> Там же. С. 124

<sup>9</sup> Tessier L. J. Feminist Separatism — the Dynamic of Self-Creation // Process Studies. Claremont, 1989. Vol. 18, № 2. S. 127–130

и мир представляют собой целостность, монаду; о том, что бытие, разделенное на два уровня, в то же время, едино. Затем, у эллинистических и средневековых последователей античного мыслителя природа оказалась понята как минимум бытия — воплощение максимума бытия — необходимая составляющая целого. Источник целостности бытия — его максимум, являл себя именно тем, что распространялся вовне. В неоплатонической метафизике бытие представляло собой иерархию уровней нисхождения Единого, разворачивания единства — во множество, покоя — в движение, духа — в материю. Первый уровень объективации Начала — Ум, где Единое адекватно представлено как вечные и неизменные чистые сущности, ноумены, которые воплощаются во временном и изменчивом физическом мире. Таким образом, хотя и постулируются различия между идеей и ее явлением, становлением — бытием, временным и вечным, тем не менее, очевидно, что лишь вместе они являют полноту. Движению разумной энергии вниз соответствует возвратное стремление природы к своему истоку, которое выражается в стремлении всякого единичного существования к максимальной реализации своей сущности.

Важнейшее для платоновской органической метафизики понятие — эрос, которое в неоплатонизме преобразуется в представление о мировой душе. Это низший разум, бессознательно воплощающий идеи в мире и тем самым соединяющий высший и низший уровни бытия. Благодаря этому связующему компоненту онтологической структуры становится ясно, как возможно соединение свободной самореализации всякой единичной сущности с поддержанием целостности мироздания, его разумного порядка. Единство бытия поддерживается таким образом, что закон не навязывается миру извне, а действует изнутри, выступает как собственное свободное стремление каждой вещи к самоосуществлению, к максимуму возможного для нее бытия. При применении этой концепции к человеку возможно развитие мысли о том, что именно эта пластическая стихийная сила (а не сознание) может расцениваться как высшая способность человека, божественное начало в нем. Отсюда возможен вывод о том, что человек следует Богу, когда свободно следует своим желаниям (но не когда он сознает существование законов, данных Богом и признает необходимость следования им). Эти известные следствия классического платонизма существенно расходятся с постулатами христианской веры, которая, напротив, учит человека ради его спасения следовать сознательно принятой заповеди, а не страсти. Неоплатоническая метафизика необычайно созвучна христианскому мировосприятию; тенденция к синтезу христианства и платонизма существовала на протяжении всей истории христианства, но, в то же время, очевидно, что христианское учение об отпадении человека и мира от Бога, об отсутствии у возможности самостоятельного движения человека к Нему противоречит платоновским представлениям об органическом строе мироздания. Не раз оно использовались для обоснования еретических учений, например, пелагианства. Критики (в частности, яansenисты) усматривали ошибку этого учения том, что, претендуя спасти человеческую свободу, оно на деле возносит человека выше самого Бога. Если пелагианство право, то любые нормы, в том числе, и моральные, должны быть собственно человеческим достижением, результатом его свободного самовыражения. Идеи пелагианства действительно созвучны Ренессансному пониманию человека — достойному быть собственным свободным создателем и хозяином.

В средневековом христианском платонизме идеи о служении Богу путем свободной — органической реализации своей божественной сущности не получают значительного развития; здесь, как и в античном платонизме, возможность максимальной реализации человека, будучи связанной с восприятием всеобщего и вечного, предстает результатом обретения знания, разумное созерцание мироздания в его целостности и единстве. Возможность прояснения вечного в единичной жизни связывается с освобождением от индивидуальных желаний, кроме желания воплощать вечное в себе.

В теории А. Н. Уайтхеда платонизм оказывается как бы вывернутым наизнанку, и те его положения, которые имели второстепенное значение, оказались доминирующими, получили развитие. Особенно это касается понимания человека. Человек в понимании Уайтхеда (как у Платона) — органичен: предполагается, что вечный Бог направляет его к осуществлению полноты мироздания через стремление к индивидуальной самореализации. Но при этом (в противоположность Платону) неразумен — в том смысле, что его разум (кроме разума самого Уайтхеда) признается неспособным постичь мир в его целостности и, следовательно, он не способен сознательно действовать на благо целого, испытывать чувство ответственности за него. Перспективой человека оказывается аутизм, ограниченность собственным опытом. Борьба за самореализацию соединяется с отказом воспринимать другого как равную себе реальность, с которой, наряду с различиями, имеется и существенная общность. Происходит отказ от утверждения универсальных ценностей, которые могли бы разделять все люди; ведь «вечные объекты» каждой монадой опыта воспринимаются уникальным образом.

Нельзя считать случайностью, что эта абстрактная метафизическая концепция оказалась инструментом самоутверждения маргинального сознания, рассмотренного на примерах Черной теологии и радикального феминизма.

Стремление указанных групп к обособлению, к созданию собственной среды объясняется в контексте теологии процессом стремлением реализовать свою уникальность, и тем приближать мир к полноте, гармонии и единству. Однако более очевидна противоположная тенденция — к разделению мира, к распаду связей — между белыми и черными, между мужчинами и женщинами. Теология процесса могла бы представить бесконечным процесс дробления, фрагментации мира: например, она могла бы объяснить возникновение наряду с феминизмом вуменизма (термин, предложенный американской поэтессой Алисой Уолкер для обозначения черных и цветных представительниц феминизма).

Философия процесса утверждает, что в результате раскрытия индивидуального творческого потенциала все более обнаруживаются подлинные основы человека и природы. Однако рассмотренные примеры свидетельствуют, скорее, о способности человека к разрушению естественного порядка. Они демонстрируют, что теория А. Н. Уайтхеда получает как политическую, так и антропологическую интерпретацию. В стремлении к свободному самовыражению можно желать и добиваться освобождения не только от социальной, но и от биологической обусловленности, как это происходит, например, в феминизме.

Теология процесса позволяет по-новому взглянуть на ренессансное представление о назначении человека, который не должен быть обусловлен ничем, даже собственной природой, но призван свободно создавать себя таким, каким он хочет быть; на тот идеал, который явствует из слов знаменитой «Речи о достоинстве человека» Пико дела Мирандолы: «Не даем мы тебе, о

Адам, ни определенного места, ни собственного образа, ни особой обязанности, чтобы и место и лицо и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно твоей воле и твоему решению. Ты, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению»<sup>10</sup>. В ее интерпретации пафос освобождения человека выглядит как перспектива абсурда.

*S. G. Gladysheva*

### **«Process Theology» as Concept of Race and Gender Self-Identification**

There is a new vision of culture considering postmodernist ideas of equality of truths and senses in XX century. There is also a problem of development of new understanding of the foundations and ways of association of a society, another than those that determined both traditional culture, and culture of a modernist style. A. N. Whitehead's «Process Philosophy» — one of significant attempts in this direction. It looks as modern interpretation of primary human ideas about the world as an organism and about the person, as included in it. Thus it keeps conception of the subject as a creative force. It approves, that free creativity of atomic subjects is not only destructive for an organism as a whole, but is an indispensable condition of its harmony. The structure of the world is presented by Whitehead as a set of «actual entities» which are monads of experience. «Eternal objects» represent other pole. Their receptacle the God is. Infinite process of self-disclosing of eternal objects in the world takes place. The world moves to harmony owing to individual, not possessing completeness of true, but realizing as much as possible internal aspiration to completeness. Whitehead's theory became known as Process Theology when it has been extrapolated on social — historical process by B. Lumer, Ch. Hartshorn, etc. Situation of the person looks as a position of the responsibility, which consists in «emancipation of life» in all its variety. Next level of interpretation of Process Theology is to use it as ideology of racial and feministic movements. It is the good tool for exposure of culture of the democratic society — the culture of «the person in general» as a culture of white, man, the American. Using the Process Theology, they prove equal legitimacy of existence of culture of the people identifying themselves as black or as women. They prove the validity of struggle for transformation of the world in compliance with the self-identification. Whitehead's God is on the side of oppressed.

<sup>10</sup> Пико делла Мирандола. Речь о достоинстве человека. С. 248–265 // Эстетика Ренессанса: Антология: В 2-х тт. М., 1981. Т.1. С. 249

*А. А. Хисматулин*

*Санкт-Петербургский филиал института востоковедения РАН*

## **ОЧЕРК ИСТОРИИ ИРАНИСТИКИ ИСЛАМСКОГО ПЕРИОДА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ И КАЗАНИ. ЧАСТЬ 1.**

Иранистика, как отдельная дисциплина и направление исследований, явление достаточно новое для отечественного, да и пожалуй, мирового востоковедения. По формальным критериям восточные факультеты ВУЗов СССР стали готовить и выпускать иранистов лишь к 30-м годам XX в. До этого на территории Российской империи и в начале советского периода существовала эффективная разрядная система квалификации выпускников. Она предполагала специализацию по всему мусульманскому Востоку с одинаковым знанием трех-четырех основных языков: арабского, персидского, одного-двух тюркских. Поэтому говорить об иранистике и «чистых» иранистах XIX — начала XX вв. было бы до какой-то степени некорректно. Тем не менее, предпочтения исследованиям иранского этнолингвистического региона (современные территории республик Центральной/Средней Азии, Ирана, Афганистана и частично Индии), отдававшиеся некоторыми российскими учеными уже в XIX в. (Б. А. Дорн, К. Г. Залеман, В. А. Жуковский), позволяют судить об их довольно ранней «узко» иранистической специализации, которая, кстати, сделала их основателями многих иранистических дисциплин современного востоковедения.

В течение всего XIX в. шел процесс активной колонизации европейскими странами стран мусульманского Востока, в который была вовлечена и Россия. Ее войны с Ираном и Турцией, присоединение к Российской империи Кавказа и территорий Центральной Азии привели, с одной стороны, к увеличению численности мусульманского населения Российской империи и реальному превращению ислама во вторую государственную религию после христианства, а с другой, вызвали взрыв интереса среди образованных слоев российского общества (А. С. Пушкин, П. Я. Чаадаев, Л. Н. Толстой, В. С. Соловьев и другие) к исламу вообще, персоязычной поэзии в частности и религиозно-национальному возрождению среди российских мусульман (Муса Джаруллах Бигиев, Атаулла Баязитов, Исмаил-бей Гаспринский и др.).

В результате на интеллектуальном рынке России возник повышенный спрос как на академических, так и на прикладных, практических востоковедов (переводчиков, дипломатов, резидентов). Этот спрос был удовлетворен созданием эффективной модели для изучения стран Востока: рукописная коллекция — научно-исследовательский институт — восточный факультет (или отделение) высшего учебного заведения, которая позволяла говорить о появлении в России своей собственной школы научного востоковедения. В дальнейшем эта модель, опробованная сначала в Санкт-Петербурге, Москве и Казани, к концу 20-х годов XX в. была вновь использована советской властью с регионально-национальной ориентацией в столицах всех среднеазиатских и закавказских республик СССР.

### **Казань: Казанский Императорский университет и православная Казанская духовная академия**

До середины XIX в. Казань представлена двумя основными центрами востоковедения, где развивалась иранистика: кафедрой восточных языков Казанского Императорского

университета и противомусульманская кафедра православной Казанской Духовной академии (1842–1920). Первая вошла в историю иранистики тем, что здесь в течение десяти лет (1807–1817) до перевода в Санкт-Петербург проходил рост как ученого немецкого востоковеда Christian Martin Fraehn (русифиц. Христиан Данилович Френ, 1782–1851) с его малоуспешным преподаванием арабского и персидского языков для русских студентов на латинском языке. Но самым важным университетским вкладом в иранистику исламского периода было создание огромной коллекции мусульманских рукописей и подготовка вместе с Казанской Духовной академией собственных иранистов и исламоведов, среди которых значительный вклад в науку оставили уроженец г. Рашт (Иран) *мирза* Мухаммад ‘Али-хаджи б. Касим-оглы (русифиц. Александр Касимович) Казем-бек (1802–1870), Илья Н. Березин (1818–1896), уехавшие в Санкт-Петербург, и Николай П. Остроумов (1846–1930), перебравшийся по долгу службы в Ташкент.

### ***Мусульманская историография***

По инициативе И. Березина организовывается издание серии под названием *Библиотека восточных историков*. В ней профессиональные востоковеды публикуют переводы сочинений мусульманских историков. Уже после переезда в Санкт-Петербург И. Березин сам продолжает эту работу и публикует в 6 томах избранные части из *Тарих-и Рашиди*, касающиеся истории монгольских и тюркских племен и, в особенности, империи Чангиз-хана, снабдив перевод изданием персидского текста по четырем спискам.

### ***Литературоведение и поэзия***

С 1842 по 1849 г. до переезда в Москву в Казанском университете работал Степанос Назарианц (1814–1879), который одним из первых в России начал изучать творчество Рудаки, Дакики и Фирдауси и защитил по ним докторскую диссертацию. Там же он публикует первый том своего исследования по *Шах-наме* с кратким обзором истории персидской поэзии до XV в., а уже в Москве издает второй том (1849; 1851) и следом за ним публикует *Гулистан* Са’ди (1857). Творчеством Са’ди занимался в Казани и Иван Н. Холмогоров (1825–1891), также переехавший потом в Москву. Он, опубликовав о нем ряд исследований, был, по мнению современников, одним из лучших биографов и переводчиков Са’ди.

### ***Исламоведение***

В Казани эта область исследований была мало связана с иранистикой и скорее имела самостоятельное значение. Тем не менее, в качестве первой серьезной работы по исламоведению в России следует упомянуть обширное предисловие к изданию текста *Мухтасар ал-вика’йа* ‘Убайд Аллаха б. Мас’уда (XIII в.), предпринятого А. Казем-беком (1845).

### ***Коранистика***

До начала 20-х г. XX в. в России вышло в переводах с западно-европейских языков и непосредственно с арабского (первый русский перевод с арабского — Д. Н. Богуславского в 1871 г., второй — Г. С. Саблукова в 1878 г.) в общей сложности 172 издания Корана, 191 издание подборок различных сур, более 100 изданий отдельных сур. И в области коранистики Казань несомненно являлась одним из важнейших центров. Перевод Корана преподавателя Казанской Духовной академии Гордия Семеновича Саблукова (1804–1880) до сих пор переиздается в России. За Конкорданс к Корану, который А. Казем-бек составлял в течение 25 лет на средства, выделенные православной церковью, в 1855 г. он был награжден шахом Ирана орденом



Льва и Солнца первой степени, когда текст Конкорданса был еще в рукописи и до фактического издания оставалось 4 года (СПб., 1859). Первый словарь к Корану был издан в Казани И. Ф. Готвальдом (1863), затем В. Ф. Гиргасом и в Санкт-Петербурге (1881).

Научная деятельность выпускника Казанской Духовной академии Николая П. Остроумова в основном связана с Ташкентом, куда он переезжает в 1877 г. и где принимает активное участие в работе Туркестанского кружка любителей археологии, протоколы заседаний которого (*ЛТКЛА*, с 1893 по 1921 г.) до сих пор остаются в науке востребованными. Он автор более 300 работ по различным проблемам изучения мусульманского Востока.

После закрытия в 1854 г. кафедры восточных языков, передав рукописную коллекцию, именитых профессоров и лучших студентов в Санкт-Петербург, Казанский университет фактически передал учрежденному Факультету восточных языков (ФВЯ) Санкт-Петербургского университета сложившуюся исконно российскую школу иранистики, которая в сочетании с научными подходами востоковедов немецкой школы Азиатского музея в Санкт-Петербурге сделала вторую половину XIX первую треть XX вв. поистине золотым периодом российской иранистики, но которая после этого уже так и не смогла восстановиться в Казани. Сейчас с помощью иранских преподавателей и в меру своих сил там делаются первые шаги по возрождению иранистики.

### Санкт-Петербург

К концу XIX в. в столице Российской империи крупные востоковедные центры были представлены Азиатским музеем (АМ, основан в 1818 г.) со своей коллекцией мусульманских рукописей, монет и артефактов восточной культуры и Факультетом восточных языков (указ к основанию издан в 1854 г., открыт в конце августа 1855 г.) Санкт-Петербургского университета, который после перевода сюда наряду с преподавателями и лучшими студентами также и рукописей из Казанского университета основательно пополнил свое арабграфичное рукописное собрание (библиотека ФВЯ заложена еще в 1819 г.). Кроме них хранилищами мусульманского культурного наследия выступали Императорская публичная библиотека (основана в 1814 г., сейчас Российская Национальная библиотека, РНБ) и Институт, или Учебное отделение, восточных языков при Азиатском департаменте МИД. Именно данные столичные центры востоковедения задавали тон развитию востоковедения во всей России. При этом следует отметить факт, ранее как-то не особо выделявшийся в истории отечественного востоковедения: академическое востоковедение в России на базе Азиатского музея, как самого крупного из перечисленных центров, сложилось во многом благодаря немецкой школе востоковедения и ее представителям, которые приглашались в крупные города Российской империи и, в первую очередь, в ее столицу. Такой подход, господствовавший в царской России, дал возможность не только использовать научные связи и традиции, уже наработанные в Западной Европе, но и общаться с ней в прямом и переносном смысле на одном языке, что привело к формированию единого западноевропейского научного сообщества со своей периодикой, критикой, обменом научными достижениями, рукописями и т. п., куда органично влились и ученые России.

Это сообщество было так или иначе деформировано к 30-м годам XX в., на его месте создано новое, внутрисоюзное, которое, по сути, развалилось в середине 90-х годов, сегодняшние

попытки восстановления и того и другого пока малоэффективны. В связи с чем деление истории российского востоковедения, включая иранистику, вслед за политической историей на три периода: I — до 1917 г., II — с 1917 по 1991 г., III — с 1991 по настоящее время, представляется искусственным и неоправданным. При пристальном взгляде более или менее кардинальные политические изменения в истории страны влияли на научную жизнь востоковедных учреждений с запозданием в среднем на 8–10 лет, то есть I период — ориентировочно до 1930 г., II — с 1930 по середину 90-х гг., III — с середины 90-х гг. по настоящее время, а для истории собственно АМ и ИВ можно добавить еще один период с 1930 по 1956 гг. — результат Великой Отечественной войны (далее ВОВ) и перевода Института востоковедения (ИВ) на время эвакуации в Москву.

Официальное становление иранистики в качестве самостоятельной дисциплины в организованном в 1930 г. на базе Азиатского музея Институте востоковедения (ИВ) произошло в 30-х г. XX в., что организационно отразилось в утверждении в 1931 г. Кабинета иранистики, или с 1936 г. Иранского кабинета, создании Ассоциации иранистов в 1935 г., проведении в том же году в Ленинграде III Международного конгресса по иранскому искусству и археологии, а также в принятии перспективных пятилетних планов на издание серии материалов и монографий по истории Ирана и сопредельных стран. Этим планам, по большей части, не суждено было осуществиться из-за Великой Отечественной войны.

Те сотрудники Иранского кабинета, которые избежали политических репрессий, выжили в блокаде и вернулись из эвакуации (Москва, Ташкент, 1942–1945), в послевоенные годы работали в Секторе иранской филологии (с 1946 до 1950 г.), с осени 1956 г. до ноября 1957 г. — в составе Группы иранистов Сектора Восточных рукописей ИВАН СССР, а затем до января 1978 г. — во вновь возрожденном Иранском кабинете. С 1978 г. по настоящее время — Сектор Среднего Востока ЛО ИВАН СССР (сейчас СПбФ ИВ РАН).

Деятельностью Кабинета, Группы и Сектора на протяжении истории руководили: С. Ф. Ольденбург (1931–1932), Е. А. Бертельс (1932–1945), А. А. Фрейман (1945–1956), И. П. Петрушевский (1956–1959), М. Н. Боголюбов (1960–1961), Г. В. Шитов (1961–1963), З. Н. Ворожейкина (1963–1971) и О. Ф. Акимушкин (с 1971 г. по настоящее время).

Общемировая тенденция к специализации, накопление фактического (рукописи, монеты, артефакты) и исследовательского материала привели на сегодняшний день к возникновению еще более узко профилированных дисциплин, которые, выделившись из иранистики, стали вполне самостоятельными направлениями востоковедной науки. Речь, прежде всего, идет об афганистике, курдоведении и кавказоведении, поэтому в данном обзоре они уже не рассматриваются. Однако результаты иранистических исследований Среднеазиатского кабинета ИВ вошли в настоящий очерк. Он был образован также в начале 30-х гг. XX в., разделен по научной работе на тюркологическую и таджикскую секции и имел в своем составе поначалу всего 7 сотрудников. С 1946 по 1950 гг. — Туркологический сектор (зав. А. К. Боровков), состоявший из двух кабинетов: Среднеазиатского и Турецкого.

#### ***Каталогизация и описание рукописей***

Благодаря немецким ученым в Азиатском музее довольно рано началось выделение нескольких направлений в области иранистики, среди которых каталогизация и описание рукописей вышли на первый план. Данному направлению всегда придавалось первостепенное

значение, ведь прежде, чем что-либо изучать, надо знать, что имеется в наличии. Для этого в Азиатский музей был приглашен сначала один немецкий ученый Christian Martin Fraehn, ставший его первым хранителем (= директором) и академиком, а затем, по рекомендации Френа, и второй — Johann Albrecht Bernhard Dorn (русифиц. Борис Андреевич Дорн, 1805–1881), сменивший Френа на посту хранителя и также ставший академиком Императорской академии наук. Вместе с Френом Дорн выпускает каталог арабографичных мусульманских рукописей Азиатского музея (1855–1877). Уже самостоятельно Дорн описывает арабографичные рукописи Императорской публичной библиотеки (1852), где он подрабатывал библиотекарем, и поступившую в нее позже коллекцию известного российского ираниста Н. В. Ханыкова (1864; 1865). Работа по каталогизации персидских рукописей Публичной библиотеки была, в общем, завершена уже в советское время Г. И. Костыговой (1926–1999).

Над мусульманскими рукописями Азиатского музея продолжил работу и его третий директор академик барон Victor R. Rosen (Виктор Р. Розен, 1849–1908), воспитавший целое поколение выдающихся ученых и вошедший в историю востоковедения еще и организацией издания крупнейшего печатного органа дореволюционной научной периодики — ЗВОИРАО/ЗВОРАО (Записки Восточного отделения (Императорского) Русского археологического общества, СПб.–Пг.). Он же составил список коллекции Учебного отделения восточных языков при МИД (1886), которую позже описал его ученик В. А. Жуковский (1974 – посмертное изд.).

К мусульманскому рукописному наследию обращались многие иранисты Санкт-Петербурга (см.: Карская, 2000, 82–98), благодаря чему происходило становление их научных интересов и формирование направлений иранистики. Ученик Розена Carl Gustav Hermann Salemann (русифиц. Карл Германович Залеман, 1849–1916), который впоследствии стал академиком и шестым директором Азиатского музея (1890–1916), также проводил огромную работу по описанию постоянно пополнявшейся коллекции Азиатского музея и наряду с этим подготовил первый список мусульманских рукописей Санкт-Петербургского университета (1888). Второй университетский список по новым поступлениям был позже составлен его учеником, преподавателем СПб университета и сотрудником ИВ (с 1936 по 1942 г.) А. А. Ромаскевичем (1925), третий, также по новым поступлениям, — А. Т. Тагирджановым (1957). Последним было опубликовано очень подробное описание более 80 исторических, географических и биографических сочинений на персидском языке, представленных в 169 единицах описаний из этой коллекции — *Описание таджикских и персидских рукописей Восточного отдела библиотеки ЛГУ. Т. 1. История, биографии, география* (Л.: Изд-во ЛГУ, 1962). Сводного каталога персидских рукописей университетской коллекции по сей день нет.

Работа над каталогизацией пополнявшейся в годы советской власти рукописной коллекции Азиатского музея–ИВ–ЛО ИВАН СССР была продолжена коллективом авторов: Н. Д. Миклухо-Маклай (1915–1975), О. Ф. Акимускин (род. 1929), В. В. Кушев (1927–2001), А. М. Мугинов (1896–1967), М. А. Салахетдинова (1920–1990). Ее результатом стало издание краткого сводного каталога персидских и таджикских рукописей Азиатского музея (1964), включившего в себя 4680 единиц описания. Одновременно Н. Д. Миклухо-Маклаем была разработана схема детального описания персидских сборников, которую сначала он сам успешно применил для описания географических, биографических и исторических сочинений (1955; 1961; 1975), а затем дело было продолжено С. И. Баевским (род. 1923) в описании персидских толковых и

двуязычных словарей (1962; 1968), Н. М. Туманович (1928–2005) — фольклора (1981), З. Н. Ворожейкиной (род. 1925) и Х. Н. Ниязовым (1927–1986) — персоязычной художественной литературы (1980; 1979) и О. Ф. Акимушкиным — поэтических сборников и альбомов (1993).

По завершении основного объема работ по каталогизации некоторые сотрудники Сектора приняли активное участие как в проекте *Культура народов Востока* (1984), так и в аналогичном проекте *Рукописная книга в истории культуры народов Востока* (1987). В первый проект внесли свой вклад О. Ф. Акимушкин, З. Н. Ворожейкина и Н. Д. Миклухо-Маклай, которые написали соответствующие очерки, составившие коллективную монографию. Во втором проекте участвовал О. Ф. Акимушкин с главой «Персидская рукописная книга». Лучшие работы последнего, который на сегодняшний день является ведущим специалистом в различных областях иранистики и, в первую очередь, манускриптологии и кодикологии, вместе с хронологическим списком его 260 публикаций недавно изданы отдельной монографией (2004).

Следует немного сказать о способах пополнения Санкт-Петербургских рукописных коллекций вообще и АМ, в частности. Их было несколько: 1) целевые закупки (у коллекционеров, благотворительных обществ и организаций) и закупки рукописей во время поездок сотрудников АМ по странам Востока (на специально выделявшиеся для этого средства — общепринятая практика в основном до начала 20-х годов XX в.); 2) рукописи, передававшиеся в дар (в составе частных библиотек родственниками того или иного востоковеда после его смерти, дарения ориенталистов, дипломатов, посольских миссий и т. п.); 3) военные трофеи и конфискат (незначительный процент, в основном в первые годы Советской власти). На сегодня, в силу изменившихся экономических и политических условий, а также крайне незавидного бюджетного обеспечения гуманитарных научных учреждений федерального подчинения, пополнение рукописной коллекции СПбФ ИВ РАН практически свелось к нулю, исключая, быть может, редкие поступления в виде микрофильмов с рукописей, хранящихся в зарубежных коллекциях, да и те — благодаря личным усилиям научных сотрудников и по их просьбам.

### ***Литографское книгопечатание***

Ученых, вовлеченных в данную область иранистики, в мире можно считать на пальцах одной руки. Одним из них, по сути дела пионером, является О. П. Щеглова (род. 1936), составившая три каталога персидских литографированных изданий соответственно по коллекциям бывшего Азиатского музея ныне СПбФ ИВ РАН — всего 1486 изданий (1975); Ленинградского ныне Санкт-Петербургского ГУ (1989) — всего 702 издания и Императорской Публичной ныне Российской Национальной библиотеки (2002) — всего 173 издания, к которому также прилагается описание 43 персоязычных издания в коллекции Русского Этнографического музея. Ей же были проведены основательные исследования по истории, культуре и тематической направленности литографированного книгопечатания в Иране — *Иранская литографированная книга (из истории книжного дела в Иране в XIX — первом десятилетии XX в.)* (М.: Наука, 1979) и Индии — *Персоязычная литографированная книга индийского производства (XIX в.)* (СПб.: Петербургское Востоковедение, 2001). В настоящее время О. П. Щеглова готовит каталог литографий СПб собраний, напечатанных в Центральной/Средней Азии в конце XIX–начале XX вв.

### Нумизматика

Хотя данная отрасль и является ныне независимой дисциплиной востоковедения и не только, однако ее истоки также восходят к иранистике. Среди отцов-основателей нумизматики следует, прежде всего, отметить Х. Д. Френа, составившего по собранию АМ едва ли не первый в мире каталог мусульманских монет. Региональной среднеазиатской нумизматикой занимался один из первых отечественных специалистов по Центральной/Средней Азии, двоюродный брат известного российского востоковеда и дипломата Н. В. Ханыкова (1819–1878) В. В. Вельяминов-Зернов (1830–1904), который издал довольно объемное исследование под названием *Монеты бухарские и хивинские* (1859). Несмотря на то, что в начале 30-х годов XX в. вся нумизматическая коллекция АМ была передана Государственному Эрмитажу, его дело продолжила сначала О. И. Смирнова (1910–1982), ставшая основателем нового направления в нумизматике — согдийской нумизматики, по которой ею опубликованы *Каталог монет с городища Пенджикент* (1963) и «Сводный каталог согдийских монет» (1981), а затем А. И. Колесников (род. 1935) с глубоко фундированной монографией *Денежное хозяйство в Иране в VII веке* (1998).

### Текстология и исследования

Научное издание отдельных памятников (в оригинальной графике, факсимиле и/или в переводе) и их исследование являлись и продолжают являться одними из основных сфер деятельности сотрудников Азиатского музея и СПбФ ИВ РАН. Обеспечение более или менее широкого доступа к памятнику письменной культуры наряду с его введением в иноязычную культурную традицию и ее обогащением дает возможность проверки результатов научных изысканий, которые получены тем или иным специалистом на основании самостоятельного изучения этого памятника, и их критической оценки не только со стороны коллег-современников, но и последующих поколений ученых. Такие изыскания предворяют научное издание любого текста (с переводом или без него) иногда в виде краткого, а зачастую весьма солидного исследования, которое, по сути, является самостоятельной научной работой, включающей характеристику эпохи возникновения памятника и жизни его автора, принадлежность к литературному жанру, анализ самого текста и т. п. Спустя какое-то время, по мере накопления отдельно взятых текстологических и источниковедческих исследований происходит их суммирование, как правило, в виде обобщающих монографий, что в свою очередь приводит к появлению нового видения на ту или иную историческую проблему или явление, которое на определенном этапе может устаревать и изменяться в связи с вновь публикуемыми текстами и исследованиями.

### Доисламская иранистика

Здесь нельзя вкратце не упомянуть о доисламской иранистике, огромный вклад в становление которой внес К. Г. Залеман своими публикациями манихейских текстов в специально созданной им серии *Manichaëica* и филологическими исследованиями по среднеперсидскому и согдийскому языкам. Эти исследования были затем продолжены Ф. А. Розенбергом (1867–1934) и А. А. Фрейманом (1879–1968) — одним из основоположников изучения хорезмийского языка — *Хорезмийский язык. Материалы и исследования* (М.-Л., 1951) и согдологии. Последняя получила новый толчок к развитию в 30-х гг. XX в. в связи с огромным количеством археологических находок, найденных в верховьях Зеравшана и превращенных

в целый корпус документов (77 единиц), которые были полностью опубликованы в серии работ уже после ВОВ коллективом авторов — *Согдийские документы с горы Муз* (Вып I–III, М., 1962, 1963). Дальнейшее развитие по указанным направлениям доисламской иранистики происходило благодаря работам М. Н. Боголюбова (род. 1918), В. А. Лившица (род. 1923), И. М. Оранского (1923–1977), которым издано несколько обобщающих монографий по древнеиранской филологии, И. М. Стеблин-Каменского (род. 1945), специализирующегося на памирских языках и изучении Авесты, М. А. Дандамаева (род. 1928), издавшего ряд монографий по истории доисламского Ирана — *Иран при первых Ахеменидах (IV в. до н. э.)* (1963), *Рабство в Вавилонии VII–IV вв. до н. э.* (1974), *Культура и экономика древнего Ирана* (1980, совм. с В. Г. Лукониным), *Вавилонские писцы* (1983) и др., О. И. Смирновой, опубликовавшей *Очерки по истории Согда* (1974), А. П. Рагозы (1932–1998) — *Согдийские фрагменты центральноазиатского собрания ИВ АН СССР* (1985), О. М. Чунаковой (род. 1948) — *Книга деяний Ардашира, сына Папака* (1987), А. И. Колесникова, который в настоящее время занимается переводом на русский язык 4 и 5 книг *Денкарда*, и П. Б. Лурье (род. 1976) — исследователем согдийской топонимики.

### Библиография

- Азиатский музей — Ленинградское отделение Института востоковедения АН СССР. М.: ГРВЛ, 1972.
- История отечественного востоковедения с середины XIX века до 1917 года. М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1997.
- Л. Н. Карская. Аннотированная библиография отечественных работ по арабистике, иранистике и тюркологии 1818–1917 (Научная периодика). М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 2000.
- А. М. Куликова. Востоковедение в российских законодательных актах (конец XVII в. — 1917 г.). СПб., 1994.
- А. М. Куликова. Российское востоковедение XIX века в лицах. СПб.: Петербургское востоковедение, 2001.
- С. Д. Милибанд. Библиографический словарь отечественных востоковедов с 1917 г. В 2-х т. М.: Наука, 1995 (2-е изд.)
- Памятники литературы народов Востока. Памятники письменности Востока: Каталог серийных изданий 1959–1985 / Сост. В. Д. Бузаева и Н. В. Исаева. Под ред. С. С. Цельникера. М.: ГРВЛ «Наука», 1986.

A. Hismatulin

### Essay of the history of Iran studies of islamic period in St. Petersburg and Kazan. Part I.

In the history of all the scientific disciplines there are their flights and falls. The Russian sciences about Iran are not exceptions. We'll show the most important stages of its development, its successes and falls in two principal centers of Russian oriental studies — Saint-Petersburg and Kazan. In Saint-Petersburg Iran studies are formed due to the German scientists. In Kazan is the national

tradition. Later, in Saint-Petersburg, these two traditions are unified. As a result, a lot of outstanding oriental studies scientists and iran studies scientists appeared. This essay show the principal ways of their activities (catalogisation and describing of the manuscripts, numismatics, lithography, textology, studies of islam, studies of literature, folkloristic etc), their followers and pupils. The results of the work of the iranists during the period of two hundred years are also shown.

## ГЕРМЕТИЗМ В КУЛЬТУРЕ: ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ

Бесспорный универсализм эпохи Просвещения требует универсального же комплексного подхода для его изучения и философского осмысления. Для получения подлинной философской, исторической или психологической картины той или иной эпохи необходимо включать каждый вывод, каждое умозаключение в культурно-исторический, философский контекст, рассматривать явление не с позиций современного индивидуума, но сообразовываясь с ментальными установками времени и места.

Нередко сама эпоха подсказывает исследователю методы и приемы познания — так, немало сказано про Просвещение, энциклопедизм, универсализм. Однако как только дело касается изучения закрытых, герметичных явлений культуры, как, например, масонское движение второй половины XVIII века, после которых не остается ни открытых архивных материалов, ни трактатов и сочинений ведущих идеологов — на мой взгляд, следует рассматривать явление именно в широком культурологическом смысле. Изучать именно культурный текст — этические и эстетические воззрения видных представителей изучаемого течения, то есть прочитывать их литературные, архитектурные или даже законотворческие произведения в контексте эпохи на предмет выявления мировоззренческих особенностей группы. В этом случае, происходит своеобразная «утечка информации», получается, что текст прочитывается с позиций посвященного.

В настоящей статье предпринимается попытка выделить универсальные методологические принципы, позволяющие наиболее полно охарактеризовать замкнутое культурное явление. На мой взгляд, наиболее объективными здесь будут выступать именно субъективные приемы эстетического и культурологического анализа. Сказанное в равной степени будет работать и при исследовании этических/эстетических воззрений конкретной исторической личности.

### 1. Актуальность, или Ближний круг

По справедливому мнению крупного специалиста по истории русского масонства XVIII века Т. Бакуниной, масонство эпохи Просвещения было *школой морального воспитания*, едва ли не единственной в России, если не считать религии. Ведь нравственный идеал масонства, «особенно в эпоху екатерининскую, отождествлялся, — пишет в предисловии ко второй книге Татьяны Бакуниной один из Вольных Каменщиков (по всей вероятности, сам Михаил Осоргин), — с чистым христианством». По сообщению того же В. К., общественным идеалом масонства «была широкая терпимость», а в основе масонского учения «всегда лежала задача „познания тайны бытия“, к которому ведет человека просвещение, самосовершенствование и духовное творчество...»<sup>1</sup>. По мнению масонов, лишь посвященные, приобщившиеся к «мудрости веков», смогут в полной мере развить в себе высокие нравственные качества

<sup>1</sup> Бакунина Т. А. Знаменитые русские масоны. М., 1991. С. 4.



и «строить храм» будущего человечества, руководствуясь не только опытом, но и мистическим вдохновением, которое развивается в человеке изучением символов, практикой братских отношений, хранения масонской тайны.

Самая «тайна» есть то внутреннее ощущение «посвященного», которое не может быть сообщено «профану», стороннему человеку, уже потому, что этот профан все равно понять его не может, пока, принятый в Братство, сам не пройдет путь познания и посвящения в масонские степени. Сама же масонская организация никакой тайны не представляет. Но ради сосредоточенности своей работы и нежелания допускать к ней людей чужих и неподготовленных, масоны не открывают своих имен, условных знаков и слов, по которым они распознают друг друга. Отсюда интересно рассмотреть эмблемы и символы русских масонов с позиций *этических*.

Масонство дало стимул развитию одной из сфер портретной живописи, а именно — *интимному мужскому портрету*. Дело в том, что у масонов было обыкновение дарить «братьям» свои портреты. Это было не только знаком дружбы, но и символическим залогом братской верности. Кроме того, стены ложи было принято украшать портретами ее членов. К портрету в то время относились так же, как сегодня к фотографии. Но речь идет исключительно о поясном портрете. Именно такой портрет, где все внимание сосредоточивается на лице, способен дать глубокую психологическую характеристику образа. Парадных портретов во весь рост масоны избегали. Ничего удивительного, что крупнейшие портретисты эпохи — Рокотов, Левицкий, Боровиковский — были масонами.

В письмах Новикова Лабзину постоянно мелькают просьбы о присылке портретов «братьев» и благодарности при получении их. 27 марта 1998 года он пишет: «О портретах, что получил уже выше, сказал. Поблагодарите л.<убезного> д.<руга> Дмитр. Гр. (Левицкого — Е. Л.) и поцалуйте за меня... Ежели есть у него еще оконченные портреты, то он весьма бы утешил меня присылкою их». 11 декабря 1802 года Новиков пеняет племяннику за невниманье: «Дражайший племянник, когда же вы заплотите долг, и тем утешите своего дядю? По крайней мере, привезите его с собою, вместо подарка на новоселье. Что? Вы уже позабыли об нем? Но я помню. Я говорю о вашем портрете. Утешьте своего прихотливого дядю, сим подарком»<sup>2</sup>. Речь идет о портрете Лабзина кисти Боровиковского.

Не удивительно, что до нас дошли изображения почти всех известных масонов екатерининского времени. Портретов же Новикова, повторяющих известный портрет кисти Левицкого, существует целых шесть. Вообще иконография художника значительно богаче, чем кого-нибудь другого из людей той эпохи. Портретам издавна приписывались магические свойства. По-видимому, в масонских кругах бытовали реликты этой веры. Но для непосвященной публики подобное пристрастие подчас было лишним доказательством того, что в ложах творится нечто богопротивное. В анонимном стихотворении «Изъяснение известных дел франк-масонских», датированном 1760 годом, говорится:

Появились недавно на Руси франк-масоны  
И творят почти явно демонские законы  
Живописец искусный по сем к ним приходит,

<sup>2</sup> Письма Н. И. Новикова / Сост. А. И. Серков, М. В. Рейзин. СПб., 1994. С. 90.

И портрет с него негнусный на холстине наводит.  
Нарисовав, в палату особливу ставит...

Многи тому примеры, говорят, бывали,  
Которые они сей веры отстать пожелали,  
Но из оных никого в живых нет на свете,  
Вить стоит смерть его и живот в портрете,  
Который лишь поранят пулями из пистолета,  
Тотчас в жизни увянет и лишится света<sup>3</sup>.

Образы Рокотова встают как бы из поэтического тумана; персонажи Левицкого — люди мысли, но всегда подчеркнута земные; изображения Боровиковского рафинированно утонченные. Кажется, трудно найти столь разных художников. Но вглядываясь в их произведения, всегда ощущаешь некую тайну, как бы зашифрованную в предметах, окружающих изображаемого человека. Здесь и книги и музыкальные инструменты и те же циркули с угольниками. В руках у женщин с портретов Боровиковского розы — символ розенкрейцерства. Но тайна не только в этих вещах; загадкой кажется и сам человек. «Знаковость» русского портрета XVIII века общепризнанна. Словно художник запечатлевает только «иероглиф натуры», а не саму натуру. Очевиден соблазн рассматривать портреты перечисленных мастеров в свете символического мышления масонов.

## II. Эмблематика, или Зеркало видимого

Масонство — это не религия, а инициационная школа, которая считает мистерию Истины интимно связанной с внутренним содержанием отдельной личности, которая эту истину способна понять, ибо уже содержит ее. Масонство полагает себя вместилищем надысторической и универсальной религиозности, основанной на чувстве единства жизни, на внутренней уверенности в существовании нравственного закона, на опыте одновременно мистическом и рациональном, связанном с переживанием «священной» стороны жизни, вторгающейся в обыденное существование. Приоритетом является воспитание и образование, а не борьба за нового человека, убеждение, а не принуждение, прощение, а не месть. Лейтмотив символики — универсализм. Масонство помогает пройти путь, но не претендует на обязательность. Для масона совершенствование равнозначно самостроительству, он призван вечно строить, продвигать дело роста, подъема, познания — такова его «дхарма». Это великое дело он должен затем передать миру. «Храм» есть не только отражение мира, но и воспроизведение на земле трансцендентной модели.

Как оккультное тайное общество, масонство широко использует язык символов, открывающих его смысл и цели и помогающих масонам узнавать своих. Масоны используют символы тайной иудейской черно-магической науки Каббалы, внедренной в иудаизм сатанистами через вавилонских магов-астрологов (халдеев-сабеистов) во время покорения иудейского народа царем Навуходоносором. Символы, заимствованные масонами из других народов и религий, интерпретируются ими по-своему, тщательно скрываются от постороннего глаза.

<sup>3</sup> Позднеев А. В. Ранние масонские песни // Scando-Slavica. 1962. С. 130.

Это и затрудняет их понимание. По справедливому замечанию Лорена Дж. Лейтона, «Знак сам по себе ничто: сила его только в том догмате и „слове“, которые он собою во всей полноте воплощает»<sup>4</sup>. Каждый символ по Каббале имеет 77 значений, из которых 76 ложных и только одно истинное (масонам нижних степеней оно не сообщается).

Масонская символика основана на принципе «работы», Вольные каменщики, или масоны, то есть архитекторы, строители и ремесленники, — это «работники» Ордена Великого Архитектора Вселенной. Работа для масонов состоит в участии ритуалах и «учении», то есть в запоминании текстов ритуалов и овладении их символическим значением. Этот основной орден свободных каменщиков с его культом «практических работ» имеет три ступени, или степени совершенствования в «мастерстве» или «искусстве ремесла»: масон-подмастерье, масон-ремесленник и магистр. Каждый, посвященный в тайны ремесла, должен построить «храм внутри себя», то есть достичь таких целей, как самопознание, самосовершенствование и самопожертвование, или самоотречение. Эти основные моральные качества достигаются в свою очередь через достижение семи добродетелей, в число которых чаще всего включают благоразумие, или терпимость, покорность, нравственность, или религиозность, любовь к ближнему, мужество, бескорыстие и любовь к смерти (перечень меняется от источника к источнику, но общее направление остается неизменным). Любовь к ближнему включает в себя любовь к семье, друзьям, родине, всему человечеству. Высшей из добродетелей является любовь к смерти, так она подразумевает преодоление страха смерти, иначе говоря, глубокою веру в существование Бога и «лучшего мира».

Каждый масон клянется хранить тайны ремесла. Они общаются друг с другом посредством определенных знаков, сигналов и слов. Ученые обычно делят масонство на «мистическое» и «рационалистическое», или масонство «строгого наблюдения» и «слабого наблюдения». Обобщая, часто говорят, что немецкое масонство склонялось к мистицизму, а английское — к рационализму. «Строгое наблюдение» подразумевает чистоту ритуалов и необходимость соблюдать как букву, так и суть масонских предписаний. Покорность, укрощение воли обязательны. Ложи «слабого наблюдения» отдают предпочтение сути перед формой, более свободно относятся к правилам; посвящение в тайны ремесла в них есть результат акта свободного волеизъявления. Обряд «строгого наблюдения» был разработан в 1754 году Иоганном Готлибом фон Гундом, а более строгий обряд Шведской системы был основан князем фон Экклефом в 1759 году. Третьим, еще более сложным обрядом «строгого наблюдения» является так называемая Циннендорфская система, основанная И. В. Циннендорфом (Элленбергом).

Системы «слабого наблюдения» иногда называют «Свободными и Принятыми обрядами». Самая известная среди них — Старинная английская система с упрощенной символикой трех практических степеней. Старинная английская система оказала значительное влияние на немецкое и — шире — европейское масонство через Орден Королевского Йорка.

Шведская система в России XVIII века могла сравниться по популярности с розенкрейцтерством с его тридцатью тремя степенями. Циннендорфская система, как и Тамплиерство, также играла заметную роль в России. Однако в начале XIX века, когда в царствование

<sup>4</sup> Лейтон Л. Дж. Эзотерическая традиция в русской романтической литературе. Декабризм и масонство. / Пер. с англ. Э. Ф. Осиповой. СПб., 1995. С. 220.

Александра I масонство возродилось, доминировали уже Свободные и Принятые обряды. Новое время требовало от европейского масонства терпимости и реформ. Немецкое масонство было реформировано такими известными масонами, как Лессинг, Фихте, Игнатий Фесслер, Фридрих Шредер. Они разочаровались в мистицизме и перешли к более простой Старинной английской системе. Когда Фесслер был назначен профессором философии Петербургской духовной академии в 1810 году, под его влиянием русское масонство стало склоняться к Свободным и Принятым обрядам.

Новые русские масоны *стремились упростить ритуалы*, для них важнее всего были религиозная терпимость, сама организация и, как правило, честное исповедование масонских идеалов самопознания, самосовершенствования, самопожертвования. Они занимались тем, что принимали новых членов, открывали новые ложи, претворяли в жизнь масонские идеалы, уточняли тексты ритуалов, занимались филантропией. В 1803 году Александр I разрешил вновь открыть ложи, а официальное снятие запрета последовало в 1809 году. К 1815 году действовали уже две масонские организации: возобновленная Великая Директориальная ложа «Владимира к порядку» и заново открытая «Великая ложа Астреи», обе в Востоке Петербурга. В то время как «Великая Директориальная ложа» тяготела к Шведской системе, «Астрее» было разрешено работать по правилам Старинной английской системы. Ко времени закрытия лож в 1822 году «Астрея» уже играла главенствующую роль. Ее авторитету подчинялись двадцать пять регулярных лож, из которых только некоторые работали по Шведской системе.

Начальным требованием к вновь принятым масонам-подмастерьям в России, как, впрочем, и везде, было овладение тремя искусствами: алхимией, кабалистикой и нумерологией. Члены «Великой ложи Астреи», подобно своим предшественникам, почитали такие добродетели, как филантропия, братство, любовь к мудрости. Их интерес к масонству был прежде всего рациональным: они понимали практическое значение тайных искусств и ценили масонскую символику. С трудами Великих Магов они не были хорошо знакомы, но неплохо знали эзотерическую традицию.

Теософия, мистицизм, кабастика, неэмпирическая наука и тавматургия<sup>5</sup> приняли в русском Просвещении форму мистицизма розенкрейцеров и масонской теософии. Масоны, близкие к кружку Новикова, прекрасно разбирались во всех этих областях тайного знания. В то же время не совсем ясно, что о них знали поздние романтики. Единственное, что можно утверждать со всей определенностью, это то, что в период романтизма масонскую символику и тавматургические приемы использовали в социальной и политической борьбе (как это делали декабристы в XIX веке). Кроме того, к ним прибегали и в журналистике, где царил всепроникающая цензура. Отношения между тавматургией и литературой следует рассматривать именно в этом контексте, а также в связи со взглядами на эзотерическую традицию более рационалистически мыслящих и скептически настроенных масонов романтической эпохи.

Такое отношение можно определить, сравнивая его с гораздо более изученным явлением, а именно, с концепцией конспирации, распространенной в Европе начала XIX века.

<sup>5</sup> Тавматургия — «Чудотворство»; способность творить чудеса с помощью богов. От греческих слов *thauma*, «чудо», и *theurgia*, «божественная работа».

«Конспиративные» объяснения политических событий были приемлемыми в начале XIX века, причем придерживались их «люди, известные своей образованностью и прогрессивными социальными взглядами, нередко гордившиеся тем, что имеют определенный политический опыт». Начало XIX века было временем радикальных перемен. Пытаясь объяснить их, многие считали, что за всем этим стоит деятельность тайных обществ, так как подобный взгляд подтверждал распространенное мнение о происхождении и движущих силах истории.

### III. Над-эмблематика, или Перевод посвященных

Символика масонского храма была узнаваема как для людей нашего времени, так и для современников. Поэтому построить масонский храм в городе было невозможно, это сразу же вызвало бы запрет властей и активное противодействие Православной Церкви. Масоны предприняли попытку использовать как свою церковь знаменитую Меншикову башню в Москве, соответствующим образом расписав и украсив внутренние стены и алтарь этого неоготического храма архангела Гавриила. Но все нам известные попытки возвести орденский храм проводились в загородных усадьбах влиятельных и состоятельных масонов. В подмосковном имении графа Владимира Орлова Отрада, построенном в 1774–1778 годах по чертежам великого зодчего-масона Василия Баженова рядом с церковью Успения Пресвятой Богородицы и семейной усыпальницей, есть странное небольшое здание, именуемое кузницей. Оно, как и дворцовый комплекс в Царицыно, выполнено из красного кирпича в стиле баженовской псевдоготики, имеет в плане прямоугольник и два восьмигранника. Для сельской кузницы что-то уж очень сложно, не говоря о том, что автор ее уникального проекта — сам Баженов, мало интересовавшийся кузнечным делом. Масонская символика цифр указывает, что, по-видимому, здесь был орденский храм Астреи.

В русских масонских романах XVIII века, начиная с «Путешествия в землю Офирскую» Михаила Щербатова, орденский храм описывается совсем иначе. Романы эти чаще всего были социально-философскими утопиями, и речь там шла о чаемом, идеальном храме. Такова традиция мировой масонской литературы (см., например, описание храма в утопическом романе французского писателя-масона Луи Мерсье «Год две тысячи четыреста сороковой»). Но и сам облик орденского культового здания традиционен, его основные черты и детали повторяются в художественной прозе масонов. Он всегда в плане круглый, близок к любимому масонскому символу — *улью с пчелами*, часто встречающемуся на замшевых фартуках «запонах», грамотах, печатях и знаках лож.

В различных зданиях и архитектурских проектах зодчих-масонов мы встречаем сходство с этим подробным и вполне научным описанием идеального орденского храма. В знаменитом московском доме Юшкова (Москва, Мясницкая ул. 21), построенном тем же Баженовым по особому проекту для хозяина-масона и видевшем в своих стенах Федора Дмитриева-Мамонова, Николая Новикова, Михаила Хераскова и других вольных каменщиков, центр здания — круглый светлый зал с купольным сводом и прорезанными в нем окнами, помещенный в как бы выделенной из общего плана полуротонде. По-видимому, это заранее отведенное место для масонских собраний и ритуалов, то есть храм. Заметим, что круглой ротондой с портиком, украшенной масонскими символами (циркуль, наугольник, ромбы, звезды), является и усыпальница Орловых в Отраде. Подобный храм Дружбы спроектирован шотландским

архитектором-масоном Чарльзом Камероном для Павловска, где при дворе Великого Князя Павла Петровича собиралась масонская оппозиция. В подмосковном имении Совинское розенкрейцера Ивана Лопухина было возведено парковое строение с тем же названием, тоже имевшее купол и портик. Но мы можем лишь предполагать, что все эти схожие по замыслу храмовые здания предназначены были именно для ритуала вольных каменщиков.

Собственно, профессия архитектора для масонского ордена, впитавшего в себя организацию и символику средневекового цеха каменщиков, всегда рассматривалась как одна из самых высоких, а архитектура — как элитарное искусство. Общеизвестно, что в основу идеологии и ритуалов ордена легла легенда о Великом Архитекторе Хираме, руководившим строительством Храма Соломона. Отсюда необходимость отдельного рассмотрения архитектурной составляющей жизни российских городов второй половины XVIII века, в особенности Москвы, как центра средоточия масонских лож (до смерти Екатерины II), и Петербурга (со времени воцарения Павла I).

Так, и в Петербурге, и в Москве активно работал архитектор-масон Василий Иванович Баженов. В числе прочих известных и малоизвестных проектов, его перу принадлежат и несколько проектов перестройки Московского Кремля, так никогда и не бывших воплощенными.

Сохранился не датированный набросок, хранящийся в Музее Академии художеств, который мы можем, по-видимости, датировать весной-летом 1767 года. Идея этого плана — внесение в пространственную структуру Кремля «правильности» и симметрии, организация внутри него системы обширных четко геометрически очерченных пространств, связанных сетью симметрично расходящихся из нескольких точек коротких улиц, которые образуют между собой углы в 60 градусов. От Боровицких ворот Баженов протягивает по бровке Кремлевского холма, параллельно реке, прямой проспект, отрезающий южный выступ старого дворца с Набережными садами и неровную цепочку примыкающих один к другому приказов XVII века. Весь южный склон к реке расчищается, а оставшаяся заостренной основная часть Кремля получает почти правильную форму *равностороннего треугольника*, одного из древних мистических символов, взятых на вооружение масонами. Соборная площадь, прежде замкнутая, раскрывается к югу, к Замоскворечью, а на месте Ивановской, вместе со всем почти юго-восточным углом Кремля, архитектор намечает колоссальную круглую площадь. Через ее центр проходит улица к Троицким воротам, пополам делящая пространство нового Кремля, и другие, образующие между собой равные углы, осевые улицы.

Глубже постичь баженовскую концепцию реконструкции Кремля позволяют исследования историка архитектуры Д. Б. Бархина<sup>6</sup>. Анализ кремлевских проектов в контексте социокультурных процессов в России того времени дали основание Бархину выдвинуть гипотезу

<sup>6</sup> См. *Бахрин Д. Б.* О религиозных основах и прообразе архитектурной композиции Большого Кремлевского дворца архитектора В. И. Баженова (1737 (1738)–1799 гг.) // *Архитектурное наследие*. Вып. 34. / Под ред. О. Х. Халпахьяна. М., 1986. С. 2–42; *Саваренская Т. Ф. и др.* Архитектурные ансамбли Москвы XV — начала XX веков. Принципы художественного единства. М., 1997; *Бондаренко И. А.* Формирование градостроительной структуры средневековой Москвы. // *Архитектурное наследие* № 42. М., 1997. С. 7–25. *Бондаренко И. А.* Ансамбль столичного Кремля (XV–XVII вв.) // *Архитектурное наследие* № 42. М., 1997. С. 26–51.

об ансамбле Святого Петра в Риме как о символе и исходном композиционном образце (естественно, трансформированном соответственно условиям места, вживленном в абрис у холма и историческую застройку) для нового Кремлевского ансамбля, понимаемого как воплощение образа Третьего Рима. То есть, сквозной идеей ансамбля в этой логике становится воплощение идеи «Москва — Третий Рим».

Вспомним, в какой атмосфере имперских амбиций проходило царствование Екатерины II. Возрождение Кремля в новых формах было одним из тех грандиозных проектов, которые должны были укрепить репутацию России как великой державы. Стремление «догнать и перегнать» европейских партнеров было очень характерным. Хорошо известно, например, как, заказывая архитектору К. Геруа проект огромного собора в Екатеринославле, князь Г. А. Потемкин просил выстроить его в подражание храма Св. Петра в Риме, но в высоту «пустить его на аршинчик длиннее»<sup>7</sup>. А в случае с Кремлевским дворцом к этой общей настроенности добавляется глубокий московский патриотизм молодого, честолюбивого зодчего, талант которого недавно получил европейское признание и который желал прославить Отечество.

Гипотеза, предложенная Д. Б. Бархиным, представляет несомненный интерес и привлекает внимание к теме зарождения замысла одного из значительнейших проектов русского классицизма. Впервые в его работах так полно проанализирован весь комплекс причин — экономических, политических, идеологических, психологических, — вследствие которых гениальный проект В. И. Баженова был обречен на неисполнение.

В проекте Баженова находит свое отражение и второй символ: «Москва — Второй Иерусалим»<sup>8</sup>. Трехчастность была, как известно, выражена в структуре храма Соломона. Трехчастность сделалась основой для построения храма Гроба Господня в Иерусалиме, с ротондой-мавзолеем над пещерой Гроба, базиликой Константина — крещатым храмом Воскресения и церковью Голгофы — Обретения Креста Господня. Трехчастность же выявлена и в пространственном построении собора Святого Петра в Риме с его площадями. Идея строительства Воскресенского собора в Новом Иерусалиме была связана с желанием патриарха Никона подчеркнуть святость Москвы и создать святыню, противопоставленную Ватикану в Риме, но играющему ту же роль в православном мире, поскольку русские еще в XVI веке полагали, что старый Иерусалим сделался «непотребным» после осквернения неверными сарацинами, поэтому Иерусалимом должна называться Москва<sup>9</sup>.

Итак, трехчастность Воскресенского собора в Иерусалиме получила осмысленную трактовку в трех частях Большого Кремлевского дворца, где в символической форме церковь Креста Господня это — Царский Дворец с церковью Спаса; Храм Воскресения это — Соборная площадь; ротонда над Гробом Господним это — Овальная (Ивановская) площадь Большого Кремлевского дворца. Трехчастностью композиции дворца Баженов вновь подтвердил символ «Москва — Второй Иерусалим».

<sup>7</sup> Потемкин Г. А. Воспоминания. Дневники. Письма. (Серия «Государственные деятели России глазами современников»). Книга 2. — СПб.: Издательство «Пушкинского фонда», 2003. С. 140.

<sup>8</sup> Михайлова М. Б. К вопросу о месте ансамбля Казанского собора в европейской архитектуре // Архитектурное наследие, № 24. М., 1976. С. 49.

<sup>9</sup> Там же. С. 52.

Соборная площадь Московского Кремля также в соответствии с традицией рассматривалась Баженовым как *собор под открытым небом*<sup>10</sup>. Баженов придавал этому символу и этой реальности чрезвычайно важное значение. Так, в поисках объяснения формы площади у Архангельского собора, образованной центральной частью Большого Кремлевского дворца, обращает на себя внимание план церкви Богоматери Всех Скорбящих Радости, построенной Баженовым в 1783 году. Форма южного придела трапезной является уменьшенной копией части Большого Кремлевского дворца у Архангельского собора в проекте 1769 года. По этой части дворца можно воссоздать всю проекцию плана «собора под открытым небом», нарисованного в формах, свойственных Баженову. По существу, Кремлевские соборы оказались как бы в интерьере гигантского храма, а здание дворца превратилось в его стены.

Следует отметить удивительно мощный художественный прием в создании контраста между пространством Соборной площади и Овальной площади Большого Кремлевского дворца. Соборная площадь — статичная, почти квадратная в плане, создает чувство покоя и возможность в молитве сосредоточиться на духовном общении с Богом. Овальная площадь, наоборот, динамичная, и воплощает идею путешествия. Время царствования Екатерины II — время увлечения путешествиями. Страсть к ним, отмечавшая конец XVIII века, была характерна для эпохи Просвещения. Так Ж.-Ж. Руссо в письмах к императрице Екатерине доказывал необходимость и полезность путешествий. Усиливался познавательный характер путешествий, о чем свидетельствуют «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина.

Мог ли быть осуществлен проект Баженова? Вспомним, в каком культурном контексте проектировался Большой Кремлевский дворец и как это связывалось с реализацией строительства новой столицы — Петербурга как Нового Рима? Для этого вернемся ко времени Петра I. По замыслу Петра I, Петербург должен был полностью заменить Москву и в политическом, и в идейно-символическом планах. Так, наименование новой столицы Градом Святого Петра неизбежно ассоциировалось не только с прославлением небесного покровителя Петра I, но и с представлением о Петербурге как о Новом Риме. Эта ориентация на Рим проявляется не только в названии столицы, но и в ее гербе: герб Петербурга содержит в себе трансформированные мотивы герба города Рима (или Ватикана как преемника Рима), и это, конечно, не могло быть случайным<sup>11</sup>. В градостроительстве обращение к античному Риму выразилось, в частности, в переносе в Петербург римского трехлучия как символа императорского Рима.

Одновременно сквозь «римскую» символику собора Петра и Павла просвечивала символика Москвы как Третьего Рима, — «после смерти Петра, Петропавловский собор в Петербурге оказывается как бы заместителем Архангельского собора в Москве, поскольку он делается усыпальницей русских государей...»<sup>12</sup>. В этом находит свое выражение «претензия Петербурга на святость и тенденция к унижению Московских святынь»<sup>13</sup>. Петр I представлял себе,

<sup>10</sup> Бахрин Д. Б. Указ.соч. С. 26.

<sup>11</sup> Там же. С. 28.

<sup>12</sup> Лотман Ю. М. Отзвуки концепции «Москва — Третий Рим» в идеологии Петра Первого (к проблеме традиции в культуре барокко). Журнал «Радуга», № 6. 1991. С. 29.

<sup>13</sup> Там же. С. 29–30.



что «подлинность Петербурга, как Нового Рима, состоит в том, что *святость* в нем не главенствует, а подчинена *государственности*»<sup>14</sup>.

Причин отказа от строительства может быть несколько. Первая, назовем ее личной причиной, изменение вкуса императрицы, изменение стилистических предпочтений и пристрастий в архитектуре. И вторая причина — идейная. Можно предполагать, что у Екатерины II и ее окружения существовало опасение потери престижа Петербургом в связи со строительством столь великолепного дворца в Москве, тем более что в самом Петербурге еще не сложился ни один из существующих блистательных градостроительных ансамблей, окончательно сформировавшихся лишь к 30-м годам XIX века. Реализация Большого Кремлевского дворца могла рассматриваться в Петербурге как посягательство Москвы на право Петербурга называться столицей, Третьим Римом и святым городом.

Екатерина II прекрасно понимала, что реализация проекта Большого Кремлевского дворца послужила бы возвышению Москвы, но императрица этого не хотела и поэтому отказалась от строительства Большого Кремлевского дворца. Но тут же вернулась к строительству здания Коллегий — в будущем — Сената (1776–1787 гг.). Доказательством того, что автором первоначального проекта здания Сената был Баженов, могут служить ясно прочитываемые *масонские символы*: треугольник плана здания, продиктованный не только формой участка, далее — пятиугольник главного внутреннего двора и, наконец, ротонда, завершающая всю композицию. Такие символы, как ротонда и многогранники планов, в то время еще не сделались лишь формальными композиционными приемами и не были тиражированы.

В. И. Баженов проектом Большого Кремлевского дворца на многие годы опередил свое время. Неосуществленный проект вызвал мощный резонанс в архитектурной среде того времени и дал сильнейший импульс развитию архитектуры и градостроительного искусства. Проект Большого Кремлевского дворца, безусловно, оказал влияние на градостроительные работы К. И. Росси. Он нашел свое отражение в великолепной пространственной композиции Дворцовой площади в Петербурге с выдающимся зданием Главного штаба (1819–1829 гг.), его влияние ясно прочитывается в замечательном ансамбле зданий Сената и Синода (1829–1834 гг.)

Первым из русских зодчих Баженов выступил за *нравственность в искусстве*, за служение художника обществу и человеку. В своем Завещании В. И. Баженов излагает свои взгляды, так созвучные масонскому учению, так: «Прошу вас всех детей моих вспоминать обо мне окаянном во всякое время и на всяком месте словом и сердцем. <...> Молитесь и о себе, обо мне же не плачьте и не сожалайте о потере тела моего, яко люди, не имеющие никакого упования, я вас поручаю лутшему отцу небесному, которому известны сердца ваши. Будьте только крепко в заповедях его и не предайте его яко суда, не отгоняйте его нелюбовию вашею к нему и ко ближним нашим, а Господь близок ко всем призывающим его во истине паче всего царствия Божия и правды о его просьбе, тогда все преложится вам. Царствие же его внутри нас, следовательно оно близко да и далеко. Близко оно потому, что скрыто оно в воле

<sup>14</sup> *Евсина Н. А.* Русская архитектура в эпоху Екатерины II. Барокко-классицизм-неоготика. М., 1994. С. 24.

всякого человека и если вы будете искать его, то воззрите на Иисуса, как он терпел до креста смерти в сем злом мире...»<sup>15</sup>.

Обратимся к другому примеру архитектурного текста «от масонов», связанного с именем Александра Сергеевича Строганова.

Начало *строгановской архитектурной эпохи* приходится на один из самых интересных периодов истории русской архитектуры XVIII века — 1750-е годы. Список зодчих Строгановых велик и великолепен. Тогда оспаривали первенство архитекторы разных национальностей и направлений — итальянцы Франческо Растрелли, Антонио Ринальди, француз Жан Батист Валлен-Деламот.

Уже с середины XVIII века дома Строгановых стояли и на Невском проспекте, и на северной окраине столицы (в 1790-х годах здесь образовался огромный Строгановский сад, в котором с течением времени было построено целых десять дач), и на южной. К концу XIX века строгановский Петербург достиг внушительных масштабов. В городе Строгановым принадлежало 60 домов. Не все они были роскошными дворцами, но все отличались архитектурными достоинствами и возводились самыми престижными зодчими своего времени.

Но, конечно, жизненным и духовным центром деятельности знатного рода на протяжении двух веков был Строгановский дворец. Именно отсюда направлялась вся хозяйственная жизнь в их огромных владениях на Каме, здесь заключались торговые сделки, находились главные коллекции, фамильные иконы и архив. Родовым гнездом дворец оставался по 1918 год, и все это время важнейшие события, происходившие в семье, прямо или косвенно затрагивали дворец, сам ставший архитектурной летописью.

По мнению С. О. Кузнецова, исследователя архивов семьи Строгановых, «исключительность Строгановского дворца на Невском проспекте в глазах современников выразилась уже не столько в абсолютных размерах и престижности места, а прежде всего в том, что его спроектировал — в своем фирменном имперском стиле — Ф. Растрелли — придворный архитектор, автор главных императорских резиденций. Растрелли был чрезвычайно загруженным мастером, который почти не строил для частных лиц, и тот факт, что он не только сам спроектировал дом Строгановых, но и нашел возможность в течение одного строительного сезона им заниматься, говорит о влиятельности Строгановых»<sup>16</sup>. Это означало, что Строгановский дворец занимал место в иерархии дворцовой архитектуры столицы место сразу после императорского (Зимнего) и канцлерского (Воронцова) дворцов. Это соответствовало рангу камергера, каковым и был Сергей Григорьевич Строганов.

Каждый, кто пытается исследовать строгановское наследие неминуемо испытывает чувство отчаяния — слишком мало сведений сохранилось — архив графа еще в XIX веке загадочным образом исчез (случайно ли?). Это в полной мере относится к Строгановскому дворцу. Практически нет архивных сведений о строительных работах, и теперь мы можем судить о замыслах нескольких поколений владельцев только по архитектурным фрагментам

<sup>15</sup> Баженов В. И. Письма. Пояснения к проектам. Свидетельства современников. Биографические документы. / Сост. Ю. Я. Герчук. М., 2001. 120 с.

<sup>16</sup> Кузнецов С. Дворец и его архитекторы // Наше наследие. 2001. № 59–60. С. 36. (Граф Строганов: просвещенная любовь к отечеству).

или сохранившимся деталям интерьеров. В них тесно переплелись разные художественные идеи, сквозь которые в то же время отчетливо проглядывает главная, автором которой был Ф. Растрелли.

Растрелли спроектировал фасад дворца таким образом, что обе его стороны — и вдоль Невского и на реку Мойку — равны. В центре каждого из фасадов портик, над которым фронтон с гербом. Помимо фасадов Растрелли выполнил главные интерьеры в стиле барокко. До сегодняшнего дня сохранился огромный для этого здания — в 128 квадратных метров — Большой зал. Он расположен в западном корпусе и через него прошла исключительно важная для дворца XVIII века центральная ось. Зал украшает огромный и сложный многофигурный живописный плафон, выполненный в 1750-е годы известным декоратором Джузеппе Валериани (1708–1762). Его сюжет — «Триумф Энея» (См. рис.<sup>17</sup>) — представляет апофеоз мифологического героя, известного по поэме Вергилия. В центре композиции Валериани «было предписано изобразить богиню мудрости Минерву, поражающую Властолюбие, Зависть, Злость и Леснь». Так аллегорически была выражена программа жизни, составленная Строгановым за границей<sup>18</sup>. Это ли не позиция просвещенного масона?

В этом зале происходило много важных событий. Именно здесь, в Большом зале, под эгидой богини Разума на плафоне, в 1760-е годы заседали инициаторы создания в российской столице Публичной библиотеки. Она, как известно, появилась только в начале XIX века. (Примечателен факт участия А. С. Строганова в этом проекте: центральный фасад здания Публичной библиотеки на нынешней площади Островского венчает фигура Афины-Паллады, у которой на шлеме излюбленный масонский знак — *сфинкс* — самый маленький в Петербурге, однако стоящий *над* мудрой богиней, даже *выше* фигуры Екатерины Великой). В качестве прообраза Публичной библиотеки в Строгановском дворце еще пятьюдесятью годами ранее существовала некая общественная библиотека, которой, как свидетельствует уникальный журнал посетителей, пользовались императрица, Воронцовы, Сумароков и многие другие известные люди. Наконец, в Большом зале в декабре 1766 года в присутствии императрицы Екатерины II проходили выборы депутатов Комиссии по составлению Нового Уложения.

«Главная „архитектурная интрига“ Строгановского дворца, по мнению Н. В. Мурашовой, заключена в диалоге между Растрелли и Воронихиным — архитектором, работавшим над дворцом полувеком позже»<sup>19</sup>. Воронихин, как и Растрелли, рассматривал дворец как целостный ансамбль. К большому сожалению, все детали его реконструкции неизвестны, что дало возможность историкам архитектуры даже поставить под сомнение авторство зодчего по отношению к хрестоматийным интерьерам дворца.

Судя по всему, до 1790 года, когда Воронихин вернулся из-за границы, Александр Сергеевич никаких серьезных перестроек во дворце не предпринимал. Действительно, перепланировку

<sup>17</sup> Валериани. Дж. Триумф Энея. Плафон в Большом зале Строгановского дворца. 1750-е гг. Холст, масло.

<sup>18</sup> Кузнецов С. О. Дворец и его архитекторы // Наше наследие. 2001. № 59–60. С. 39. (Граф Строганов: просвещенная любовь к отечеству). [Курсив мой. — Е. Л.]

<sup>19</sup> Мурашова Н. В. Федор Демерцов // Зодчие Санкт-Петербурга. XVIII век. / Под ред. Ю. В. Артемьевой, С. А. Прохвятилова. СПб.: «Лениздат», 1997. С. 929–980.

интерьеров в духе масонских идей удобнее было доверить «брату по ордену»<sup>20</sup>. Начал Воронихин с реставрации Большого зала, где появились люстры и мебельный гарнитур. Проникнувшись барочными идеями Растрелли, Воронихин на месте Зеркальной галереи 1750-х годов создал в 1792 году Парадную столовую или Угловой зал. Не очень значительный по площади интерьер, окна которого выходят как на Невский проспект, так и на Мойку, кажется гораздо большим благодаря огромным зеркалам. Они расположены не только вокруг дверей, но и между полуколоннами ионического ордера, что показывает необыкновенную изобретательность мастера. Сохранившаяся авторская акварель этого интерьера позволила воссоздать первоначальный замысел Воронихина при реставрации дворца спустя двести лет, уже в 90-е годы XX столетия.

В невской анфиладе дворца, представлявшей собой пространство, расчлененное шестью арками, располагался Кабинет Александра Сергеевича. В его центральной части находился салон Юбера Робера. Обновлением Кабинета Воронихин занялся после восстановления Большого зала. А на стыке северного корпуса и восточного он проектирует двухэтажный Минеральный кабинет. Наверху располагалась коллекция минералов (отсюда и название), внизу — библиотека. Кабинет был задуман как святилище. В нем явно, и не случайно, проглядывает образ римского Пантеона. (Идея использования принципов архитектуры Пантеона для музейных целей восходит к архитектуре Ватиканского музея). Сама концепция коллекции минералов (иначе — по-масонски — обработанных «диких» камней) — включает в себе собственно цель жизни «вольного каменщика»: путем нравственного самосовершенствования превратить себя из необработанного дикого камня в совершенную по форме огранку. Возможно, для Строганова каждый камень обозначал какую-то особую масонскую добродетель, или учеников.

«Каннелированные колонны коринфского ордера, выполненные из искусственного мрамора, поддерживают паруса сводов, на которые опираются хоры второго яруса. Первый ярус декорирован четырьмя аллегорическими барельефами, изображающими четыре стихии: „Огонь“, „Воду“, „Землю“ и „Воздух“»<sup>21</sup>. В современном масонском труде «Природа франкмасонства» бр. Г. С. Бокс говорит о стихиях следующее: «Слово, обретаемое в степени Розы и Креста, обычно выводится из знаков, начертанных на табличке, прибитой к кресту над головой распятого Иисуса Назарянина, а именно: IESUS NAZARENUS, REX IUDAEORUM («Иисус Назарянин, Царь Иудейский»). Однако эти слова, относящиеся Его исключительно к одному народу и приписывающие ему титул, которого он никогда не имел и которому никогда не стремился, не могут служить нам верным толкованием этих букв, хотя они, в определенном смысле, и соответствуют истине. Другие исследователи толкуют эти буквы как начальные

<sup>20</sup> Согласно словарю А. И. Серкова, А. Н. Воронихин состоял в ложах рейхелевской и елагинской систем, впервые вступив в орден в 1759 году. Далее участвовал в работе ложи Совершенного Союза (согласия), посещал ложу в Париже (возможно вместе с А. С. и П. А. Строгановыми), сотрудничал в ложе Елизаветы к добродетели, ложе Соединенных друзей (вместе с А. С. Строгановым), ложе Умиряющего Сфинкса. Воронихин был посвящен во вторую масонскую степень. // Русское масонство 1731–2000 гг. Энциклопедический словарь / Сост. Серков А. И. М., РОССПЭН., 2001. С. 199, 970, 990, 1054, 1093, 1106.

<sup>21</sup> Карпова Е. В., Кузнецов С. О. Исчезнувшие интерьеры Строгановского дворца // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1999. М., 2000. С. 484.

буквы слов IGNE NATURA RENOVATUR INTEGRА — „Вся природа обновляется огнем“, — что позволяет им связывать Слово с величайшей тайной Природы — законом Воспроизводства Вселенной. Масоны-алхимики и герметисты толкуют эти буквы как начальные буквы слов следующего афоризма: IGNE NITRUM RORIS INVENITUR — „Огнем извлекается селитра из росы“. Другие же выводят эти буквы из первых букв названий четырех стихий на древнееврейском языке: IАMAYIM — моря или просто вода; NOR — огонь; RUAKH — ветер или воздух; IAB(V)ASCHAN — суша или земля»<sup>22</sup>. Так, барельефы, украшающие интерьеры дворца Строганова, становятся символами — символами, открывающимися при посвящении в высшие масонские степени.

В восточном корпусе находилась знаменитая Картинная галерея. Восток для масона любой страны и любого вероисповедания является многозначным символом — символ источника веры, ее первоначала. Недаром «правoverные» молятся обращаясь лицами на восток, даже православные храмы устроены с ориентацией алтарной части на восток. Напомню, в Париже Александр Сергеевич Строганов «в марте 1773 года при основании Великого Востока Франции являлся депутатом ложи La Perfаite Égalite (Безансон) и всех соединенных лож региона Франш-Канте. Со дня основания 21(26).06.1773 казначей Палаты администрации, с 27.12.1773 великий хранитель печати, в 1775 году 1-й надзиратель, с 20.07.1773 и в 1777 году 1-й эксперт Великого Востока Франции, его 2-й надзиратель с конца 1777 года. В 1775 году входил в комиссию по степеням Великого Востока Франции»<sup>23</sup>.

Достаточно протяженный интерьер галереи (его длина примерно 28 метров, ширина — около семи) именно по причине своей протяженности и получил название «галерея». Архитектор решил разделить это пространство на относительно самостоятельные части, по мнению многих исследователей историков и культурологов, для того — чтобы избежать монотонности. В конечном итоге их стало *три*, причем центральной отводилась ровно половина (14 метров), и она представляла собой зал с пологим кессонированным сводом. Такое трехчастное деление вполне отвечало традициям устройства масонской ложи: во-первых, каждая из частей соответствовала трем главным степеням масонства — ученика, товарища (подмастерья) и мастера; во-вторых, символ масонского «путешествия», которое каждый масон проделывает при посвящении в орден. Третья, наибольшая, часть была наиболее представительное пространство зала, где находились главные картины коллекции Строганова. В тимпанах были помещены барельефные аллегории Живописи и Скульптуры. Симметрично слева и справа за гипсовыми колоннами, искусно имитировавшими сиенский мрамор, располагались две небольших лоджии, каждая из которых была почти квадратной в плане и имела кессонированный купол. В одной из лоджий, как это видно на акварели Воронихина, изображающей Картинную галерею дворца, Александр Сергеевич принимал посетителей. Другая, с камином, возможно, представляла собой импровизированную «графскую спальню» — известно, что владелец не имел в своем обширном дворце особого

<sup>22</sup> Бокс Г. С. Природа франкмасонства. Лондон, 1952. / Перевод с английского и примечания в тексте Е. Л. Кузьмишина. 1996. С. 77.

<sup>23</sup> Русское масонство 1731–2000 гг. Энциклопедический словарь / Сост. Серков А. И. М., РОССПЭН, 2001. С. 994.

помещения для сна и чаще всего приказывал ставить свою походную кровать в Картинной галерее.

Развеска картин в галерее не была случайной. Первоначально в центре главной, расположенной против окон стены Воронихин предлагал сделать большое окно и поставить рядом с ним копии популярных в то время скульптур Геркулеса и Флоры Фарнезских. Но затем, после того как картины заняли свои места, и от окна, и от скульптур пришлось отказаться. Картин было слишком много даже для столь обширного, по меркам XVIII века, пространства. В центральной части разместились всего тридцать восемь полотен из восьмидесяти семи, упомянутых Строгановым в составленном и дважды изданном им Каталоге своей коллекции<sup>24</sup>. (В каталоге 1793 года упоминаются 87 картин пятидесяти пяти западноевропейских художников. В издании 1800 года в галерее уже было 116 произведений семидесяти двух живописцев.)

Отделка Картинной галереи отличалась особым изяществом и утонченностью, характерными для стиля А. Н. Воронихина. Изысканность и деликатность в пропорциях и пластической обработке проявляются во всех элементах декоративного убранства интерьера. Стены галереи были затянуты зеленым шелком, обрамленным золоченым багетом. (В советское время декоративная отделка зала была частично утрачена — поверхность стен штукатурили и красили зеленой краской. Облицовка колонн искусственным мрамором, имитировавшим сиенский, неоднократно реставрировалась и сохранилась до наших дней.)

Вдоль стен стояли несколько диванов и кресел с зеленой обивкой. Этот мебельный гарнитур, изготовленный по проекту А. Н. Воронихина, находится сейчас в фондах Русского музея. Здесь же находилась великолепная малахитовая ваза высотой 134 см и диаметром 107 см, выполненная на Екатеринбургской гранитной фабрике. (Сейчас она находится в Государственном Эрмитаже, также как и бронзовые трехметровые торшеры, сделанные в 1790-х гг. по модели скульптора Ж.-Ж. Фуку известным французским мастером Ф. Томиром.) Помещенная в центре третьей части галереи — по плану мasonicкой ложи — ваза могла отождествлять капище, жертвенник. Александр Бенуа<sup>25</sup> называл Картинную галерею «душой» Строгановского дворца<sup>26</sup>. Именно здесь размещалась знаменитая коллекция живописи, которую Александр Сергеевич Строганов собирал около сорока лет.

Из Каталога мы узнаем, что самое почетное место в Картинной галерее должен был занять Рафаэль, творчество которого тогда считалось вершиной живописи. Но произведений Рафаэля в коллекции Строганова не было. Главной картиной стало полотно «Поклонение волхвов» фламандского живописца Лересса — самое дорогое произведение собрания. По сторонам от «фламандского Пуссена», как называли Лересса, висели картины «Рафаэля Фландрии» Рубенса, а также Ван Дейка, Рембрандта, Рени и других не менее прославленных мастеров европейской живописи. Причем Александр Сергеевич подбирал их творения парами, для того чтобы произведения одного и того же мастера одинакового размера были представлены по обе

<sup>24</sup> Catalogue raisonne des tableaux qui composent la collection du comte A. de Stroganoff. Saint-Petersbourg, 1793; St. Petersburg, 1800.

<sup>25</sup> «А. Н. Бенуа — кандидат к посвящению в мasonicкий орден в 1870 г. в Париже.» // Русское масонство 1731–2000 гг. Энциклопедический словарь / Сост. Серков А. И. М., 2001. С. 104.

<sup>26</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Т. 1–2. М., 1980.

стороны оси галереи. На ее существование ясно указывают консоли с белоснежными мраморными столешницами, стоявшие против печей. Эти выдающиеся произведения мебельного искусства были изготовлены парижской мастерской Рене Дюбуа в 1775 году и, очевидно, поступили во дворец вместе с картинами. Таким образом, еще находясь в Париже, Строганов уже представлял себе план Картинной галереи и покупал произведения в соответствии с ним.

А. С. Строганов был членом и одним из учредителей наиболее влиятельной во Франции тех лет — клермонтской ложи «строгачей». Среди его друзей был знаменитый принц Ракоци, он же граф Сен-Жермен, прославленный как «чародей» и дипломат, живший при всех европейских дворах и участвовавший чуть ли не во всех дворцовых переворотах XVIII столетия (в том числе и в приходе к власти Екатерины II). Был знаком А. С. Строганов и с не менее известным графом Калиостро.

Дела и цели масонов середины XVIII столетия не во всем ясны. Но известно, что русские вельможи тогда имели в сих делах чуть ли не решающий голос. И ныне в этой области «всплывают» удивительные, загадочные факты — например, связи их учения с индийскими ведическими доктринами. Известно, к примеру, что тот же Сен-Жермен в сопровождении русского вельможи Р. И. Воронцова (кстати, дяди первой жены А. С. Строганова) совершил длительное путешествие в Индию. И в тех ложах тогда изучали не только индийские, но также и славянские ведические рукописи, ибо так называемое «русское язычество» по сути является одной из ветвей общемировой ведической традиции. Бр. Г. С. Бокс пишет: «Учение древних иудеев было эзотерическим в том, что касалось вопросов познания истинной природы и свойств Божества; они не передавали этих своих знаний основной части народа — только очень узкому кругу посвященных; происходила же передача этих знаний иницируемым в Египте и Индии, Персии и Финикии, Греции и Самофракии во время Великих Мистерий. Сообщенные им, эти тайны, многие из которых в наши дни, возможно, утеряны, и составили, правда, под другими названиями, то, что мы сейчас именуем „масонством“ или „франкмасонством“. В определенном смысле это знание было тем самым Утерянным Словом, которое узнают во время церемонии посвящения Великие, Избранные, Совершенные и Верховные Мастера Каменщики»<sup>27</sup>. Изучали тогда и знаменитую «Книгу Велеса». Можно с уверенностью предположить, что она с XI века хранилась в библиотеке французских королей, которую привезла во Францию из Руси дочь Ярослава Мудрого Анна, когда вышла замуж за французского короля Генриха I Капета.

А. С. Строганов был одним из тех трех высших масонов (наряду с Шевальери и бароном Гусэном), которые учреждали в 1773 году высшие степени в только что образованной ложе «Великий Восток Франции». Эта ложа с тех пор и поныне оказывает весьма заметное влияние на политику в мире. И ведь буржуазно-демократические идеи «Великого Востока» были отчасти выражением идей и самих русских промышленников Строгановых. Очевидно, сии идеи были унаследованы Строгановыми от их пращуров, новгородских купцов, помнивших о вечах власти, прославляемой и в родовых книгах из их рунического архива.

Тайное учение новгородских волхвов, заключенное в рунических славянских рукописях, со времен древнейших сохранялось в русских дворянских родах, среди коих мы можем

<sup>27</sup> Бокс Г. С. Указ. соч. С. 128.

назвать фамилии Воронцовых, Неклюдовых, Голицыных, — их имена то и дело всплывают, когда исследователи изучают по архивам историю изучения славянских рун. Но прежде всего речь идет, конечно, о знаменитом и древнейшем роде Строгановых.

«Именно этот круг людей, „посвященных“, и был в известной степени отчасти носителем идей новгородской „вечевой республики“ и, разумеется, идей строительства Великой Руси, восходящих к учению, изложенному в древних манускриптах. К XVIII и XIX векам эти идеи переросли в замысел создания великой Российской империи. Этот же круг русских вельмож составлял ближайшее окружение царей и императриц, во многом определяя внешнюю и внутреннюю политику России. Они же составляли высшую тайную русскую „масонскую“ ложу (или, по-русски, „круг зиждителей“). И их не следует смешивать с масонами, имевшими цели, отличные от идеалов усиления могущества России»<sup>28</sup>.

Именно «зидители» Отечества, и, прежде всего Строгановы, на рубеже XVIII и XIX веков покровительствовали исследованиям славянских рунических манускриптов. И в связи с этим следует вспомнить имена Александра Сергеевича Строганова и его сына Павла Александровича.

С древнейших времен они хранили в своих родовых архивах уникальнейшие русские летописи, древнейшую богослужебную христианскую и светскую литературу, а также рунические славянские манускрипты времен дохристианских: большая часть известной ныне «библиотеки новгородских волхвов» восходит к родовому строгановскому архиву. И можно с уверенностью заявить, что именно в этой непрекращавшейся высочайшей культурной традиции и была сила рода Строгановых, причина их удач на любом поприще — удач, позволивших Строгановым в течение столетий служить Отечеству.

С возведением Казанского собора в Физическом кабинете, куда к тому времени переместился идейно-культурный центр дворца, было создано большое венецианское окно — с видом на собор. «Интерьер Физического кабинета был выполнен в духе *египетского храма* и номинально предназначался для египетской коллекции. Однако гораздо более важную роль он играл в культовом сценарии интерьеров дворца: завершая восточную анфиладу, которая включала в себя Минеральный кабинет и Картинную галерею — римский и греческий „храмы“ соответственно — „египетский храм“ придавал всей анфиладе символическое значение этапов на масонской дороге посвящения»<sup>29</sup>.

От убранства Физического кабинета в настоящее время сохранился лишь портал и гранитное изваяние божества Аммона-Юпитера (по другой версии Зевса Отриколийского). Его гранитный постамент, по всей видимости, имел важное сакральное значение: в его объеме заложены пропорции интерьера Физического кабинета (1:10) и Казанского собора (1:50), что может служить дополнительным аргументом для предположения, что зал был не столько местом проведения научных опытов, сколько святилищем «вольных каменщиков». (Надпись на постаменте: *Ars egiptiaca Petropoli renata. MDCCCX.* можно перевести не только буквально

<sup>28</sup> Асов А. «Зидители» России: к 190-летию со дня смерти графа А. С. Строганова (1733–1811). // Наука и религия. 2001. № 2. С. 12.

<sup>29</sup> Кузнецов С. О. Дворец и его архитекторы // Наше наследие. 2001. № 59–60. С. 42. (Граф Строганов: просвещенная любовь к отечеству). — [Курсив мой. — Е. Л.]



(Искусство Египта возрождено в Петербурге. 1810), но и в масонско-мистическом контексте, примерно как „Жреческий дух Египта возрожден в Петрополе к моменту завершения строительства храма, который можно сопоставить с Пирамидами“.<sup>30</sup>) Есть основание предполагать, что две колонны с капителями в виде листьев лотоса при этом символизировали Яхину и Боаза, легендарных строителей Соломонова храма<sup>31</sup>.

Бр. Г. С. Бокс объясняет значение этих колонн так: «Когда строительство Храма Царя Соломона в Иерусалиме было завершено, его великолепии поразило все окрестные народы, и слава его достигла самых отдаленных уголков известного в те времена мира. Но среди всех достопримечательностей Иерусалима в те дни чаще всего все путешественники выделяли две великолепные колонны, украшавшие portик Храма. Левая носила имя „Боаз“, что означает „в силе“; правая — „Яхин“, то есть „установить“; вместе имена их означают „постоянство“, ибо Господь сказал: „В силе установлю я сей Дом Свой, и стоять ему нерушимо вовеки“. Колонны были сделаны полыми, чтобы в то же время служить тайными хранилищами масонской мудрости, ибо в них были помещены свитки древнейших Конституций. Надзирал за их отливкой сам Мастер Хирам Абифф. Каждую колонну венчала капитель высотой в пять локтей, украшенная узорами из сетей, цветов лилии и гранатов; сети, в переплетении своих ячеек, символизировали единение; цветы лилии, в силу своей белизны, — мир; гранаты же, со множеством своих семян, — изобилие. Наверху каждой из капителей было помещено по сфере с нанесенными на них картами Земли и небесного свода, которые должны были символизировать вселенскую природу масонства»<sup>32</sup>.

Невозможная из-за сложившейся структуры дворца точная ориентация «восток-запад», необходимая для масонского святилища, компенсировалась окном, с видом на стройку главного детища Строганова-«каменщика» — Казанского собора. (Здесь можно сделать еще одно предположение относительно известного портрета А. С. Строганова работы А. Варнека: Строганов возможно изображен в схематически представленном Физическом кабинете — самом сакральном месте дворца, из окна которого виден Казанский собор.)

Обобщая психолого-этическую картину, которая складывается из эстетических воззрений графа Александра Сергеевича Строганова, можно выделить несколько идейных концентров:

Аллегии-символы, на которых выстраивается содержание эстетического пространства интерьеров строгановского дворца (периода перестройки дворца масоном А. Н. Воронихиным) и других проектов зданий, строительство которых курировал А. С. Строганов: мудрость; властолюбие; зависть; злость; лесть; египетская идея души; жертвенность и милосердие.

Аллегии-символы, заложенные во внешние формы зданий, в организацию пространства: трехчастное деление; ориентация пространства на восток; строгое иерархическое подчинение пространств, своеобразная «поступенность»; «храмовость» построек, аллегорически-масонская организация работы учеников Академии.

<sup>30</sup> Кузнецов С. О. Вольный каменщик Петрополя / Граф А. С. Строганов: просвещенная любовь к отечеству // Интернет-журнал «Наше наследие» / <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6005.php>

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> По материалам: Бокс Г. С. Указ. соч. С. 140–142.

Концепции организации (наполнения) материалов коллекций — предметов искусства, минералов, книг: ориентация собраний на масонские источники; соблюдение масонской нумерологии (9 степеней познания, 3-х частное деление, 2-х-уровневость кабинета, 39 живописных полотен в галерее); внимание к масштабности каждого предмета (т. е. связь с масонской нумерологией); строгая иерархия видов науки и искусств; само обращение к области искусства<sup>33</sup>.

#### IV. Межстрочный текст

Среди русских писателей XVIII века Михаил Матвеевич Херасков занимает исключительное положение: это единственный поэт-масон, который в то время считался — справедливо или нет, это другой вопрос — крупной поэтической величиной в русской литературе вообще, а не только в масонской. «Кроткий по характеру, гуманный по взглядам, он представлял собой личность, как нельзя более подходящую для восприятия нравственных идей масонства»<sup>34</sup>.

Служебная деятельность М. М. Хераскова почти вся была посвящена Московскому университету: он прошел путь от ассессора конференции до директора и куратора университета. В 1770 году Херасков был назначен вице-президентом Бергколлегии — учреждения, ведавшего горной промышленностью в России, — и переехал на жительство в Петербург. «При тогдашних порядках не могло казаться удивительным, что поэт начальствует над специалистами горного дела, — ведь был же певчий Алексей Разумовский фельдмаршалом русской армии, хотя по этой своей должности он и не занимался ничем, но тут главное заключалось не в том, чтобы назначить Хераскова на новое место, а в том, чтобы удалить его со старого. Херасков был масоном»<sup>35</sup>.

Следует думать, что императрица опасалась влияния Хераскова на университетскую молодежь и пожелала держать его поближе к себе, чтобы чаще приглядывать. С другой стороны, именно столичный Петербург екатерининской эпохи был средоточием высших масонских степеней по всей России, всегда стремящихся быть ближе к власти. Известен факт, что во время путешествия Екатерины II по Волге в 1767 году Херасков принимал участие в переводах из «Энциклопедии», предпринятых кружком придворных императрицы, сопровождавших ее в поездке. Он переводил статьи, касающиеся поэзии, словесных наук и магии. Книга «Переводы из Энциклопедии» вышла в свет тремя частями в 1767 году. В этом путешествии императрицу сопровождал масон А. С. Строганов, вступивший в орден в Париже и в силу исключительных личных способностей сделавший быструю «карьеру» в масонских степенях. Именно пример личности Строганова мог сильно повлиять на молодого Хераскова, побудить

<sup>33</sup> Масыны понимали искусство не как творческое выражение души человека, но как культуру исповедания: «Масон обязан, в силу данного им обязательства, подчиняться Нравственному Закону; и если он верно понимает Искусство, он не будет ни глупым атеистом, ни отрицающим религию вольнодумцем». // Бокс Г. С. Природа франкмасонства. Лондон, 1952. / Перевод с английского и примечания в тексте Е. Л. Кузьмишина. 1996. С. 64.

<sup>34</sup> Розанов И. М. М. Херасков // Масонство в прошлом и настоящем. Под ред. С. П. Мельгунова, Н. П. Сидорова. В 2-х тт. М., 1914–1915. Репринт.: М., 1991. С. 38.

<sup>35</sup> Западков А. В. Творчество Хераскова // Херасков М. М. Избранные произведения. М.; Л., 1961. С. 9. [Курсив мой — Е. Л.]

вступить в орден, возможно, даже по его рекомендации. И было вполне по-масонски оказаться действительным «вольным каменщиком» — в руководстве Берг-коллегии. Не является ли это свидетельством особого положения поэта в масонской иерархии? (Особенно на фоне Минерального кабинета графа А. С. Строганова, масона высших степеней.)

Филантропическая жилка — самая характерная особенность Хераскова, как одописца. Сборник од 1762 года у Хераскова назван «Анакреонтические оды», но мы напрасно искали бы здесь прославления наслаждений жизни, как в «Анакреонтических песнях» Державина. У Хераскова и в этих одах та же проповедь воздержания и нравственного самосовершенствования. Анакреонтическими же Херасков назвал их, очевидно, не по содержанию, а по форме: в противоположность нравоучительным, они написаны белыми стихами и большей частью трехстопным ямбом.

В книгу «Анакреонтические оды» оказались включены оды:

- К своей лире
- Истинное благополучие
- Искренние желания в дружбе
- О важности стихотворства
- Сила любви
- «Тебе приятны боле...»
- О разуме
- «Иные строят лиру...»
- О злате

Каждое из этих стихотворных произведений представляет собой некое подобие катехизису: поэт ставит перед собой вопрос и на протяжении всей оды решает его художественными средствами. Наиболее интересными с этической точки зрения представляются оды «Истинное благополучие», «О разуме» и «О злате». В первой оде на рассмотрение читателя представлены четыре возможных формы благополучной жизни: 1) в богатстве и изобилии; 2) в удачливости; 3) в семейном благополучии; 4) в мудрости и умеренности; 5) в сопротивлении судьбе, в борьбе. Любая из этих форм возможна в жизни честного человека, однако истинное благополучие, по Хераскову, не во внешних формах, а внутри человека — оно наступает, когда человек относится к внешним формам проявления благости бесстрастно, спокойно, не потеряв собственного достоинства, не загордившись.

А всех благополучней,  
Кто страсти и желанья  
К богатству, чести, славе  
Преодолеть умеет...<sup>36</sup>

В оде «О разуме» Херасков поднимает по сути философский вопрос о предназначении разума. В ходе рассуждений поэт выделяет в противоположность светлomu и чистому разуму рассудок — и, что показательно, в паре со словом «хитрость», традиционно в литературе XVIII века несущим отрицательную окраску. Отсюда, «рассудок», «рассудочность»

<sup>36</sup> Херасков М. М. Истинное благополучие // Херасков М. М. Избранные произведения. М.; Л., 1961. С. 76.

у Хераскова отрицательны. А собственно разум в этой оде представлен в значении «совесть», как мы бы обозначили это понятие на современном языке:

И думаю, что разум  
На то одно потребен,  
Чтоб им могли проникнуть,  
Кто правил не имеет,  
От тех нам удаляться  
И, видя их безумство,  
Как можно исправляться.  
А паче нужен разум,  
Чтоб людям от скотины  
В сей жизни отменяться  
И к богу возвышаться<sup>37</sup>.

Опять же разум здесь выступает как основное средство постижения Бога, и, тем самым, приближения к нему. То есть, вполне по-масонски выражен самый смысл просвещения — путь к Богу по-восходящей, с использованием разума как основного действенного инструмента этого передвижения.

*Жанр дружеского послания*, столь характерный для творчества поэтов-романтиков, намечается уже Херасковым в стихотворении «Искренние желания в дружбе», где найден непринужденный тон сентиментальной беседы с другом, включившей в себя обязательные для Хераскова элементы морализма. А если вспомнить характерную для русского масонства традицию парадного портрета, которые дарились братьям по ордену и вывешивались в ложах, то сам факт зарождения самого жанра дружеского послания в литературе можно связать с этой традицией, таким образом, это рождение происходит в среде литераторов-масонов.

Морализм с годами все более и более заполняет произведения Хераскова. В 1764 году выходят его «Нравоучительные басни» в двух книгах — пятьдесят написанных разностопным ямбом назидательных стихотворений о том, что нужно избегать дурных поступков и обходиться с людьми по-хорошему. В 1769 году Херасков напечатал «Нравоучительные оды» — сборник стихотворений, посвященных этическим проблемам, людским отношениям, вопросам элементарной морали общежития. Ровные, спокойные стихи, лишённые ораторской интонации, были построены в форме задушевной беседы с читателем.

В этой книге М. М. Херасков собрал тридцать две «нравоучительные оды», и, если посмотреть на заглавия их, смысл титульного листа получит полное объяснение: «Благополучие», «Суета», «Тишина», «Богатство», «Злато», «Честь», «Терпение», «Гордость», «Родство», «Умеренность», «Наказание», «Беспечность» и т. д. Херасков учит тому, что все земные блага ничтожны по сравнению с небесными и что только добродетельные люди живут в душевном покое, мирно готовясь к переходу в лучший мир:

Так знать, что счастье наше  
В сем свете только сон.

<sup>37</sup> Херасков М. М. О разуме // Херасков М. М. Указ. соч. С. 84.

Есть мир земного краше;  
Какой? — на небе он...<sup>38</sup>

Ничто его как будто не веселит, он не может оторваться от мыслей о смерти, уничтожающей все живое. В числе «нравоучительных од» нет ни одной с заглавием типа «Радость», «Веселье», «Дружба», «Любовь», а ода «Красота» начинается с унылого утверждения:

Пригожество лиц минется,  
Проходит красота,  
И только остается  
Приятностей мечта<sup>39</sup>.

Однако это только вступление — вступление к гимну красоты внутренней, нравственной. Думается, именно в силу этих утверждений стоит внимательнейшим образом изучать эстетические воплощения масонских идей: на мой взгляд, русские масоны считали внешнюю форму, пусть даже идеально гармоничную, пустой — без внутреннего наполнения: «На что же величаться / Своею красотой? / ей скоро миноваться, / Пригожество — дар пустой»<sup>40</sup>; в этой же логике становится и учение масонов о «внутренней церкви». Таким образом, для русских масонов характерно старательное наполнение смыслом/смыслами любой формы, т. е. символизация пространства. С другой стороны, все то, что облекалось масонами в символы, оказывалось для них этически значимым.

В «Нравоучительных одах» прежде всего показателен набор этических категорий, вынесенный в заглавия. Во вторую очередь, важной характеристикой практически каждой оды из этой книги является афористичность, тщательность формулировок основных постулатов. К примеру, в оде «Лесть»: «Престолы лестью сокрушались»<sup>41</sup>; а из содержания умом творческим прямо читается: «В величии нет лести!». Такие заглавия, как «Лесть», «Ничтожность», «Благополучие», «Спокойство» — возможно, говорят о том, что поистине значимо для поэта-масона Хераскова, а потому вполне могут быть попыткой новой регламентации этических категорий. (Французская «Энциклопедия», «Наказ», сказки Екатерины II — творчество Хераскова оказывается в одном ряду с другими попытками упорядочивания этического лексикона эпохи.)

Херасков, судя по всему, в силу особенностей своего мировосприятия, нередко назидательно предлагает пути преодоления того или иного греха. Например, в оде «Ничтожность» прямо читается мысль: «По-тлену остается добродетель!», на современном языке, пожалуй, эта добродетель называлась бы «культурный текст». Еще одна интересная «формула» звучит в оде «Благополучие»: «Чины не исправляют нравы...». Замечательная емкость фраз говорит о том, что Херасков 1760-х годов — во-первых, сложившийся мастер слова, и во-вторых, обладает сложившейся системой взглядов, которую он и выражает в своем художественном творчестве. И снова рефреном звучат масонские идеи нравственного совершенствования:

За счастьем гонимся всечашно;  
Но где искать его венца?

<sup>38</sup> Херасков М. М. Благополучие / Оды нравоучительные // Херасков М. М. Указ. соч. С. 90.

<sup>39</sup> Херасков М. М. Благополучие / Оды нравоучительные // Херасков М. М. Указ. соч. С. 96.

<sup>40</sup> Херасков М. М. Красота / Оды нравоучительные // Херасков М. М. Указ. соч. С. 96.

<sup>41</sup> Херасков М. М. Лесть / Оды нравоучительные // Херасков М. М. Избранные Указ. соч. С. 94.

Увы!.. желать его напрасно,  
Когда испорчены сердца<sup>42</sup>.

Отвлекаясь непосредственно от поэзии Хераскова, стоит особо выделить двухтомный роман «Кадм и Гармония» (1786), который имеет в своей основе идею необходимости подчинения людей высшим силам. Роман Хераскова рассказывает на примере Кадма, одного из персонажей древнегреческой мифологии, о том, к каким опасным последствиям может привести человека свободная воля и как важно быть всегда добродетельным и законопослушным. Кадм не совершает каких-либо незаконных деяний, он только имеет дурные мысли и ведет неподобающие разговоры, соблазняя молодежь. Таким образом, наиболее опасно духовное развращение, подчеркивает Херасков, за него полагается и неизмеримо большая ответственность.

Белинский как-то заметил, что «Бедная Лиза» «убила» роман «Кадм и Гармония»<sup>43</sup>. Он не сказал только, что «Кадм и Гармония» сначала породили «Бедную Лизу», и что проза Карамзина имеет свои истоки в прозе Хераскова. Возможно, именно масонские литераторы — благодаря интересу вольных каменщиков к личности человека, к его внутреннему миру, к нравственным основаниям человеческого поступка, к проблемам познания — стали основоположниками «предромантизма» — сентиментальной прозы. В. И. Сахаров, основываясь на тех же основаниях, выделяет «масонскую поэзию» в особый стиль/жанр, сопоставляя манеру стихосложения и поэтической метафоры с организацией вольных каменщиков. Он пишет: «ясны черты типологического сходства между поэзией и масонством, позволяющие им соединиться и составить самостоятельное направление, поэтическую школу, оригинальный стиль. Это кружок (лога), сплоченная литературная среда (орден вольных каменщиков), оригинальная философия творчества (масонское поэтическое мирозерцание), отбор и воспитание учеников в гимназиях, пансионах и университетах (ученические ложи поучения и сама первая степень ученика), профессура (мастера и высшие степени шотландского масонства), журнальная и книгоиздательская деятельность»<sup>44</sup>.

Таким образом, в жизни М. М. Хераскова можно выделить несколько «сюжетных» линий — профессиональная, творческая и масонская деятельность<sup>45</sup>. Казалось бы, нет видимой зависимости между масонской и профессиональной деятельностью Хераскова. Обращает на себя внимание стремительный взлет поэта по лестнице масонских степеней, что скорее всего связано с покровительством А. С. Строганова и А. П. Сумарокова, занимавших высокие масонские должности. О времени и месте вступления Хераскова в орден вольных каменщиков данные отсутствуют, однако то, что в 1773–1774 годах в петербургской ложе Гарпократа поэт уже занимает должность Наместного мастера, говорит о том, что масоном он стал много

<sup>42</sup> Херасков М. М. Благополучие / Оды нравоучительные // Херасков М. М. Указ. соч. С. 90.

<sup>43</sup> Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 4. С. 416.

<sup>44</sup> Сахаров В. И. Иероглифы вольных каменщиков. Масонство и русская литература XVIII — начала XIX века. М.: Издательство «Жираф», 2000. С. 38.

<sup>45</sup> При сравнении этих линий жизни М. М. Хераскова были использованы следующие источники: Инф. по ист.: Розанов И. М. М. Херасков // Масонство в прошлом и настоящем. Под ред. С. П. Мельгунова, Н. П. Сидорова. В 2-х тт. М., 1914–1915. Репринт.: М., 1991. С. 38–51; Запалов А. В. Творчество Хераскова // Херасков М. М. Избранные произведения. М.; Л., 1961. С. 5–56; Русское масонство 1731–2000 гг. Энциклопедический словарь / Сост. Серков А. И. М., 2001. С. 851, 951–952, 953, 957, 959, 964, 969.

ранее, в 1760-х годах, как и предполагалось в тексте параграфа. Также отсутствует информация о масонстве Михаила Матвеевича в конце 1780-х-1790-х годах. Он находился в расцвете творческих сил, обладал широчайшими полномочиями и в профессиональной, и в масонской сфере (вплоть до возможности основания лож/капитулов), соответственно отойти от дел ордена он не мог. Следовательно, либо он достиг высших степеней масонства, документальных сведений о которых не существует в принципе, либо этот пробел связан с гонениями на масонство вообще, когда ложи уходят в подполье. Литературная линия показывает, что основная масса «морально-насыщенных» произведений, т. е. наиболее ценных для рассмотрения с позиций этики, приходится на «срединные» масонские чины, на период «университетского» масонства Хераскова, когда следовало учить, объяснять, поучать и посвящать. Собственно, характерные особенности тем, жанров, «масонских» сюжетов показательны и для других поэтов масонского круга эпохи Просвещения — А. А. Ржевского, Н. И. Панина, И. Ф. Богдановича, М. Н. Муравьева, С. Г. Домашнева.

### **V. Заключение, или «Масонский след»**

Рассмотрение фактической истории становления масонства в России в XVIII столетии и анализ философских, религиозных и оккультных корней учения русских масонов позволили выявить типологические характеристики этической системы русского масонства.

Прежде всего. В России масонство выступило в роли официальной оппозиции, существование которой стало возможным именно в силу либеральности и человечности взглядов членов ордена. Фактически, Екатерина, вступая в полемику с масонами, была вынуждена спорить сама с собой, оправдывая изменения в собственной политике.

Второе. Философские воззрения русского масонства характеризуются эклектизмом, но главное, особой чуткостью к общественно-историческим тенденциям. Так, в процессе выработки собственной идеологии масонство ассимилировало элементы различных, подчас противоположных идейных течений. При попытках построить моральную концепцию русские масоны обращались к отдельным положениям философии гностицизма и неоплатонизма, древнееврейской каббалы и средневековой алхимии.

И третье. Несмотря на тайный характер ордена, разрозненность масонских лож и ощутимое влияние западноевропейских масонов, учение русских масонов было уникальным явлением в мировоззренческой области, целостность которому придавал вектор нравственных исканий.

Таким образом, масонские искания эпохи Просвещения есть явление нравственного порядка, определявшее себя в этических доктринах. В этой логике эпоха Просвещения представляет собой сложный идеологический перекресток, на котором смыкаются нравственные идеи официально-охранительного, масонского (либерального) и радикального направлений культуры второй половины XVIII столетия.

Такие выводы позволила сделать комплексная методология, благодаря которой появилась возможность исследовать культурный контекст, в котором существовала герметичная группа, проникнуть в логику мотивации и поведения представителей исследуемой группы, и, как следствие, — прочитать тексты с позиций посвященного. Каждый текст — литературный, живописный, архитектурный, поведенческие модели — следует изучать в непосредственной логике места/времени, в которых существует исследуемое герметичное явление.

*E. V. Lunyaev***Hermetism in Culture: Experience of Research**

The self-evident universalism of the Age of Enlightenment hence requires a universal, complex approach to its analysis and philosophical comprehension. In order to attain to a pure philosophical, historical and psychological view of one or another period every deduction should be inscribed in its historical, cultural and philosophical context and seen not from the contemporary point of view but in adaptation to the mental setting of the due time and place.

Quite often the period itself suggests to a researcher the methods and means of study — thus it has been mentioned a lot about encyclopaedism and universalism of the Enlightenment. Although as the close, hermetic phenomena of culture are concerned (e.g., the Masonry of the second half of XVIII-th century), the ones after which neither archives, nor treatises, nor writings of their foremost ideologists remain, to my mind should be analyzed in a broad cultural perspective. One should study the cultural text itself — ethical and aesthetical attitudes of the eminent representatives of the studied trend, i.e. comprehend their literary, architectural and even legislative works in the context of the period with the goal of revealing the worldview peculiarities of the given group. In such a case a peculiar “leak of information” occurs and the text happens to be read from the point of view of an esoteric..

The author of this paper tries to distinguish universal methodological principles that would afford to characterize a close cultural phenomenon as profound as it is possible. To my mind these are the subjective means of aesthetic and cultural analysis that would be most objective in this case.



## КУЛЬТУРОЛОГИЯ: ОТ БЕСЕД ЗА ЧАШКОЙ КОФЕ К ДОКАЗАТЕЛЬНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ПАРАДИГМЕ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ<sup>1</sup>

**1. Вводные замечания.** Развитие и прогресс всех наук характеризуется периодическими сменами их парадигм, т. е. образцов решения научных проблем (Кун 1977). Каждый такой образец представляет совокупность фундаментальной теории и соответствующей ей приемов исследования. Если говорить о физике, выступавшей течение последних столетий в роли науки-лоцмана, то она за последние полтора столетия дважды меняла свою парадигму, переходя от ньютоновского детерминизма к квантовой механике, а затем к эволюционно-синергетической концепции.

Культурология переживает детский (если не сказать, — младенческий) период своего становления. Для многих гуманитарных наук он затягивался на многие десятилетия, а иногда и века. Их парадигма в этот младенческий период подвержена некоторыми типичными «инфекционными» (точнее — антинаучными) заболеваниями, от которых бывает непросто излечиться. Отметим наиболее опасные из них.

1. Дилетантизм или (если использовать более точный термин, введенный А. И. Солженицыным) *образованщина*. Причины и существо этой «болезни» известны. Молодые науки, а также новые направления в традиционных отраслях знаний, — направления, не успевшие выработать устоявшегося понятийно-терминологического аппарата, обладают притягательной силой для специалистов из самых разных областей знаний, часто очень далеких от данной молодой науки. Обычно это люди, которые либо по тем или иным причинам не нашли себя в своей основной специальности, либо не способны к кропотливым и часто рутинным исследованиям, но всегда готовы рассыпать за чашкой кофе блестящие неverifiedируемые идеи. Переполнение юной науки такими импровизаторами тормозит переход ее в зрелую парадигму и приводит в конце концов эту науку к увяданию, либо вызывает отпочкование от нее псевдонаук (ср. рождение парапсихологии, современное возрождение астрологии и т. п.).

2. Присутствие у большинства представителей рассматриваемой науки синкретизма актера и зрителя. Сущность этой «болезни» состоит в том, что ученый или даже целый научный коллектив, будучи лично связанным с изучаемым объектом или процессом, не способен отстраниться от этих автобиографических связей и стать сначала бесстрастным организатором и наблюдателем научного опыта, а затем незавербованным анализатором и интерпретатором получаемых экспериментальных данных. Эта «инфекция» наблюдается не только в младенческие периоды развития наук, но также в таких зрелых отраслях гуманитарного знания, как, например, история (особенно нового времени).

3. Отсутствие надежных исследовательских технологий. Опасность этой «болезни» заключается в том, что она заводит молодое научное направление в лабиринты коллекционирования

<sup>1</sup> Статья написана при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, Гранты: 06-06-80081а, «Синергетика языка и речемыслительная деятельность человека» и 06-0680048а «Религиозно-психологические ориентации в структуре личности».

вырванных из научного контекста фактов, историй вопросов и непроверяемых гипотез. Научные сообщества превращаются в собрания эрудитов, не подозревающих о том, что каждый настоящий ученый должен в первую очередь овладеть профессиональными аналитическими умениями в выбранной им отрасли знаний.

Современное языкознание и отчасти другие отрасли филологии в целом становятся в последние десятилетия на путь преодоления этих «болезней» и развивают доказательно-экспериментальную парадигму, присущую большинству современных естественных наук. Такой опыт одной из старейших отраслей гуманитарного знания может оказаться полезным для взросления молодой культурологии, особенно если учесть, что уже в начале прошлого века появились первые исследования внутренних структурных связей языка и культуры (Vossler 1929).

**2. Первые шаги взросления.** Задача создания собственных исследовательских филологических технологий обозначилась уже в первой половине XIX в. одновременно с формированием языкознания как науки. Однако эти технологии, ориентированные обычно на сравнение отдельно взятых фактов родственных языков и литератур, еще не превращали филологию в зрелую науку. Только в первой половине XX в. наметился переход от описательного подхода изолированных лингвистических и литературных явлений к новой парадигме, направленной на системное изучение стилистической типологии, звукового и лексико-грамматического строя отдельных языков и связанных с ними литератур.

**2.1. Лингвистическая синергетика.** Компьютерное моделирование лингвистических систем и процессов, начавшееся на рубеже 60-х гг. подготавливало смену парадигмы языкознания. Сущность новой парадигмы, назовем ее условно синергетической, состоит в поиске скрытых от прямого наблюдения механизмов самоорганизации и саморазвития языковых систем. Этот поиск опирается на фундаментальное представление о языке как об открытой саморазвивающейся не узальной «мягкой» системе. Со временем такое представление о внутренней системной организации культур наверняка заинтересует культурологов.

Основным приемом исследования, соответствующим такому представлению является метод моделей и гипотез, сочетающийся с широким набором опытов различной природы, опирающихся на общую для экспериментальных наук схему. Рассмотрим каждую из этих характерологических черт рассматриваемой парадигмы в отдельности.

**2.2.1. Исходные понятия синергетики.** При структурных исследованиях и изучении динамических процессов синергетика оперирует следующими исходными понятиями:

*развивающаяся система S*, которая может находиться в *состоянии устойчивости* или оказываться в *неустойчивом состоянии*,

*флуктуации*  $f_n$ , т. е. внешние воздействия на систему,

*управляющие параметры* системы, среди которых один ( $Q$ ), или малая группа параметров ( $Q_1, Q_2, \dots, Q_n$ ) может подчинять другие параметры  $q_1, q_2, q_k$  (эти последние именуются *параметрами порядка*).

Теперь, оперируя только что введенными понятиями, определим возможности развития некоторой сложной системы. Если такая, развивающаяся во времени, система вышла из

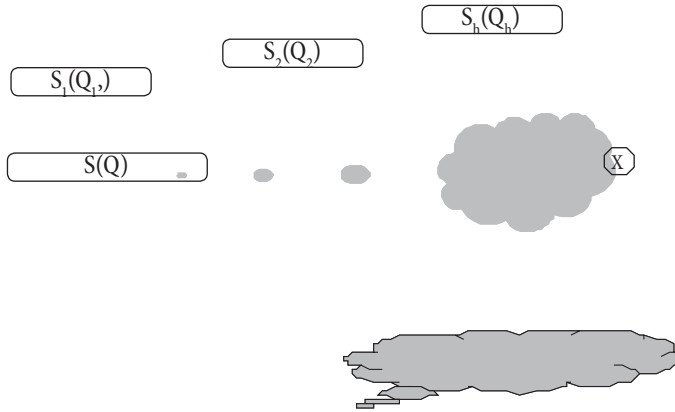







Рис. 1. Синергетические преобразования лингвистических систем

Условные обозначения:

- 1)  – районы равновесия системы;
- 2)  – район дезинтеграции системы;
- 3)    – зона неравновесия системы;
- 4)  $\uparrow \downarrow$  – флуктуации;
- 5)  $\textcircled{X}$  – точка бифуркации;
- 6) переходы системы:
  - а) в неравновесное состояние  $\cdots \cdots \rightarrow$
  - б) в новое (диссипативное) состояние  $\longrightarrow$
  - в) в район дезинтеграции (разрушение системы)  $- - - \rightarrow$

состояния устойчивого равновесия и оказалась в неравновесном (хаотическом) состоянии вблизи точки  $X$ , то она может в дальнейшем либо разрушиться, либо скачкообразно изменить свое состояние и преобразоваться, идя разными путями, в другую систему ( $S_1, S_2, \dots, S_h$ ), ср. рис 1.

Затухание или нарастание внешних воздействий не зависит от самой системы, но определяется эффективностью связи посторонних флуктуирующих областей с внешним миром. Поэтому предсказать судьбу системы, оказавшейся в критической точке  $X$ , невозможно. Случайность (*джокер*) может подтолкнуть ее как на разрушение, так и на новый путь развития. В последнем случае внутри хаоса возникает новый системный порядок (так называемая *диссипативная структура*) с новой самоупорядоченностью и новым механизмом самоорганизации. Подчеркнем, что при наличии нескольких  $Q$ - или  $q$ -параметров самоорганизация может пойти по разным путям.

Синергетике приходится иметь дело со скрытыми от прямого наблюдения объектами и процессами. Поэтому на начальном этапе этих исследований следует определить те сферы деятельности человека, в которых вероятнее всего можно обнаружить, действие внутренних механизмов самоорганизации и саморазвития.

Если говорить о речемыслительной деятельности человека, то первые шаги в области лингво-синергетического анализа показали, что проявление синергетического феномена можно обнаружить:

— в ходе наблюдений над скачкообразными изменениями структуры языка, которые проявляются в ходе его исторического развития и часто совпадают с периодами интенсивной межъязыковой интерференции (Lehfeldt, Altmann 2003);

— путем наблюдений над преобразованием «мягких» (хаотических) состояний пиджинов в более «жесткие» системы креольских наречий (Кауе, Tosco 2002);

— при исследовании «мягких» когнитивных расстройств, не достигающих уровня деменции и делирия, но уже отличающихся от нормы (ICD 2007);

— при сравнении энтропийных характеристик текстов разной тематики, стилевой принадлежности и патологичности (Пиотровский 2008: 5–8; Piotrowska and Piotrowska 2004: 133–140).

— при построении и реализации алгоритмов автоматической переработки текста, в частности при машинном переводе и аннотировании текстов (Пиотровский 2006: 116).

**3. Технология синергетической парадигмы.** Решение синергетических задач потребовало, как только что было показано, применения новых непривычных для гуманитариев исследовательских технологий, принципиально отличающейся от тех приемов, которыми пользовались филологи, работавшие в русле описательной и структурной парадигм. Работая в кадре синергетической парадигмы, исследователь не может ограничиться прямым наблюдением над изучаемым объектом и рассуждениями по поводу этих наблюдений, с тем, чтобы в заключение предложить некоторую гипотезу, которую невозможно проверить.

Технология синергетической парадигмы опирается на используемый в большинстве современных экспериментальных наук *метод гипотез, сочетающийся с модельным экспериментом* (рис. 2). Такой подход, немедленно отпугивающий эрудитов-импровизаторов, требует реализации более сложной и трудоемкой процедуры, чем та, к которой привыкли гуманитарии. Прямое наблюдение и выдвижение словесных гипотез рассматривается здесь лишь как начальный шаг познания истины. Современный гуманитарий должен дать точную, недвусмысленную инвариантную формулировку своей гипотезы, не забывая о существовании других альтернативных гипотез. После этого он должен перейти к доказательно-экспериментальной проверке справедливости каждой из приведенных гипотез.

Модельно-гипотезный эксперимент строится по следующей типовой схеме.

1. В результате обработки информации, полученной с помощью метода прямого наблюдения над натурным объектом, а также путем применения других приемов, формулируется гипотеза о внутреннем строении и динамике оригинала (рис. 2, блок 2).

2. Гипотеза представляется в виде конструкции, выполненной на некотором формальном языке (например, в виде математического выражения), см. рис. 2, блок 3. Такая конструкция, построенная с помощью эксперимента (блок 4) выступают в роли теоретического аналога (модели) натурального объекта. Проверка эпистемологической состоятельности модели оценивается на этом шаге по таким характеристикам как *непротиворечивость, исчерпывающий характер описания и простота*.

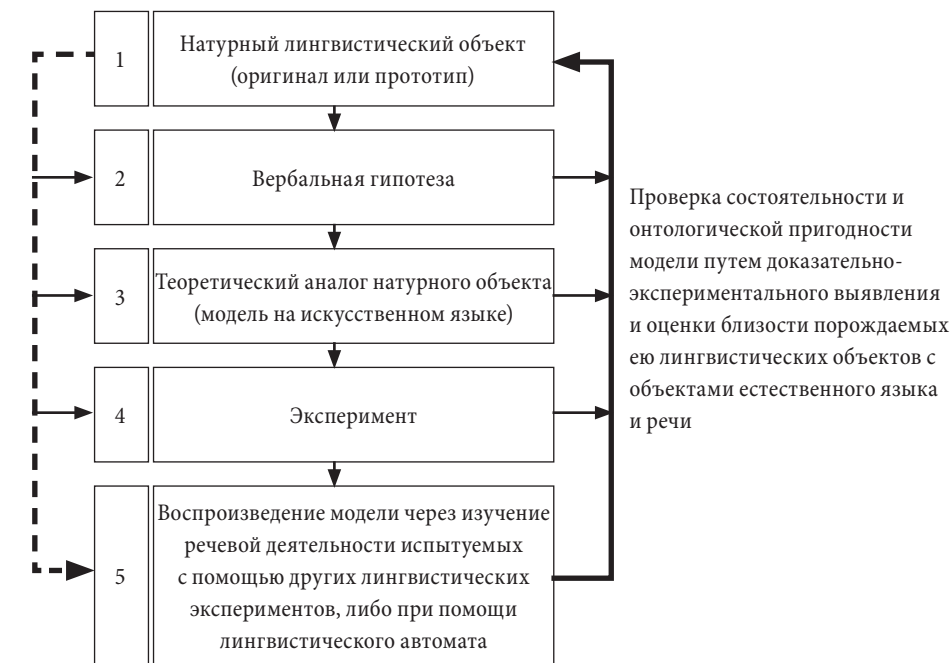


Рис. 2. Схема построения и функционирования лингвистических моделей

— сравнение модели с оригиналом.

- - -> — коррекция гипотезы и модели по результатам обратной связи

3. На следующем шаге пригодность модели проверяется исходя из того, насколько хорошо она объясняет и предсказывает вновь открытые объекты

и явления внешнего мира через обратную связь между моделью и оригиналом (рис. 2, стрелки , ). Такая проверка называется *эмпирической*.

Эта проверка характеризуется большим разнообразием конкретных ситуаций и доказательных приемов. К каждому из них должен быть применен критерий истинности (КИ). Наиболее эффективной с точки зрения КИ является такая счастливая ситуация, когда гипотеза подтверждается появлением новых неоспоримых фактов. Лингвистическим примером такой апробации явилось подтверждение гипотетической схемы индоевропейского корня, предложенной Ф. де Соссюром (1977, с. 423–425) еще в 70-х гг. XIX в., данными хеттских текстов, открытых, а затем и расшифрованных во втором и третьем десятилетиях XX в.

К сожалению, описанный случай апробации лингвистической гипотезы целиком зависит от благоприятного стечения обстоятельств. Хеттские тексты могли обнаружиться на столет позже, когда гипотеза Соссюра была бы уже забыта, они могли остаться не найденными вовсе. Поэтому современная парадигма языкознания требует выработки приемов, обеспечивающих оперативное получение КИ для той или иной гипотезы. Сильным ходом на пути создания таких приемов является компьютерное моделирование речевых процессов,

осуществляемое в лингвистических автоматах. Создаваемые этим путем блоки, входящие в архитектуру описываемой схемы, называют воспро-изводящими лингвистическими моделями (ВИЛМ), см. рис. 2, блок 5.

Примером одного из наиболее успешных филологических экспериментов, использовавших ВИЛМ, является опыт по определении авторства «Тихого Дона», осуществленного М. А. Марусенко (1990; 2001) и его помощниками в 80–90-х гг. прошлого века. Опуская детали матрично-статистической и компьютерной технологий, подробно описанных М. А. Марусенко (1990: 33–157), напомним основные шаги атрибуции шолоховского текста.

На первом шаге, соответствующем 2-му блоку стандартной исследовательской модели, изображенной на рис. 2, формулируется нулевая гипотеза ( $H_0$ ), согласно которой автором романа «Тихий Дон» является М. Шолохов. Одновременно выдвигаются три альтернативных гипотезы, согласно которым претендентами на авторство указанного текста являются: Ф. Крюков ( $H_1$ ), А. Серафимович ( $H_2$ ), С. Голоушев (Глагол) ( $H_3$ ).

На втором шаге, путем матрично-статистического анализа из 56 стилеразличающих параметров, разработанных авторами, выделяется пять независимых друг от друга параметров, обладающих наибольшей различительной силой относительно текстов указанных претендентов. Такими параметрами являются: 1) *число служебных слов*, 2) *число местоимений*, 3) *число подчинительных союзов*, 4) *число слов в аккузативе*, 5) *число подчиненных предложений без спрягаемой формы глагола*.

На третьем шаге были применены детерминистская, а затем вероятностная процедуры распознавания (рис. 2, блоки 3 и 4). Идея первой заключалась в том, чтобы определить, существенны или не существенны относительно t-критерия Стьюдента различия в статистических характеристиках указанных параметров для попарного сравнения текста «Тихого Дона» с текстами, наверняка принадлежащими претендентам. Ввиду их трудоемкости указанные процедуры были реализованы в блоке 5 с помощью компьютера.

К сожалению эта часть эксперимента дала надежную атрибуцию только для примерно 13 % текста «Тихого Дона». При этом были получены следующие надежные результаты относительно отдельных авторов: на первое место по объему атрибуированного текста вышел А. С. Серафимович (5,9 %), на второе — М. А. Шолохов (2,4 %), остальные претенденты показали еще меньшую долю атрибуированного текста. Вместе с тем выяснилось, что около 64 % текста несут отпечаток авторской манеры как Шолохова, так и Серафимовича.

В связи с этими обстоятельствами исследователям пришлось возвратиться по обратной связи (рис. 2) к началу всей процедуры с тем, чтобы скорректировать гипотезы и дальнейшие шаги атрибуции. В ходе этой коррекции был, во-первых, подключен текст «Поднятой целины», а во-вторых, введена еще одна комплексная гипотеза ( $H_4$ ), согласно которой «Тихий Дон» является результатом совместной работы пары 'основной автор и его соавтор'. Такие пары охватили всех перечисленных претендентов, включая и М. Шолохова.

Последний шаг эксперимента состоял в проверке новой гипотезы с помощью детерминистской, а затем и вероятностной процедур (рис. 2, блок 4). В итоге этой проверки выясняется, что большая часть текста романа обнаруживает близость с эталонами авторских пар. Основным участником этих авторских сообществ оказывается А. С. Серафимович. Практически

его сотрудничество статистически прослеживается в 87 % текста, причем 65 % текста объединяют в себе авторские манеры Шолохова и Серафимовича. Отсюда следует, что наиболее вероятной является гипотеза  $H_4$ , согласно которой основным автором «Тихого Дона» является А. Серафимович, который использовал и редактировал некоторые тексты, написанные М. Шолоховым. Возможно он использовал также небольшое количество текстов Ф. Крюкова и С. Голоушева (Глагола).

Этот вывод снова был сопоставлен по обратной связи с историко-литературным контекстом появления «Тихого Дона» и фактами биографий обоих писателей, описанными в книгах С. В. Корягина (2006) и З. Бар-Селлы (2005). Это сопоставление не обнаружило противоречий между результатами описанного выше матрично-статистического анализа и историко-литературными, этнографическими и биографическими фактами.

В последние десятилетия филология меняет свою научную парадигму. Она покидает дискуссионный клуб эрудитов-импровизаторов и постепенно занимает место в строю серьезных научных дисциплин. Этот процесс становится возможным не столько за счет появления новых идей и развития собственных исследовательских технологий, сколько благодаря сочетанию последних с экспериментальной техникой, взятой из «точных» наук. Такой опыт может оказаться полезным для культурологов, желающих превратить свое молодое научное направление в полноценную серьезную науку.

### Литература

- Бар-Селла З. Литературный котлован. Проект «Писатель Шолохов» М.: Изд. Российского государственного гуманитарного университета, 2005
- Корягин С. В. А. С. Серафимович — автор «Тихого Дона». Серия «Генеалогия и семейная история донского казачества». Вып.63. М.: Русаки, 2006
- Кун Т. С. Структура научных революций. Пер. с англ. М.: Прогресс, 1977
- Марусенко М. А. Атрибуция анонимных и псевдоанонимных литературных произведений методами теории распознавания образов. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1990
- Марусенко М. А., Бессонов Б. Л., Богданова Л. М., Аникин М. А., Мясоедова Н. Е. В поисках потерянного автора: Этюды атрибуции/ Под ред. М. А. Марусенко. СПб.:Филологический факультет СПбГУ, 2001.
- Пиотровский Р. Г. Лингвистическая синергетика: исходные положения, первые результаты, перспективы. СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2006
- Пиотровский Р. Г. Статистические модели текста и опыт их лингво-синергетического анализа// Научно-техническая информация. Серия 2. Информационные процессы и системы. Ежемесячный научно-технический сборник. 2007, № 8
- Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. Пер. с франц. М.: Прогресс, 1977
- ICD-10. Version 2007, Chapter V, Mental and Behavior Disorders (F00—F99)
- Kaye A.S. & Tosco M. Pidgin and Creole Languages: A Basic Introduction. München: Lincom, 2002
- Lehfeldt W., Altmann G. Протекание падения редуцированных в древне-русском языке в свете закона Пиотровских// Russian Linguistics. Vol. 27, No. 2, 2003

*Piotrowska W. and Piotrowska X.* Statistical Parameters in Pathological Text// Journal of Quantitative Linguistics. Vol. 11. No. 1–2, 2004: Special Issue: Festschrift in honour of Prof. Rajmund G. Piotrowski. Part III

*Vossler K.* Frankreichs Kultur und Sprache. 2-te Auflage. Heidelberg: C. Winter, 1929

*V. R. Piotrovskaya, K. R. Piotrovskaya, R. G. Piotrovsky, U. V. Romanov*

**Cultural Studies: A coffee break talk or the science with a experimental check-up paradigm**

Experiment, measurement and quantitation, which precede a profound qualitative notion, have often been regarded as the hallmarks of modern science. They still raise some fundamental problems in the field of the humanities. There exist a deep antinomy between modern experimental and quantitative investigations on the one hand, and arbitrary qualitative improvisations, inherent in the humanities, on the other. The developments of philology over the past forty years exemplifies this rivalry and opens the modelling way around this problem.



# Динамика культурных форм

С. В. Чебанов

Санкт-Петербургский государственный политехнический университет

## ОПТИМАЛЬНОСТЬ И ЭКСТРЕМАЛЬНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ И ЦИПФИАДА

Социальный опыт XX века и складывание в естествознании и гуманитарных дисциплинах диатропики как учения о разнообразии (Чайковский, 1990) позволяют утверждать следующее.

1. Разнообразие является фундаментальным свойством широкого класса разноприродных совокупностей («популярных объектов» по Г. П. Щедровицкому — Щедровицкий, 1976) — всех живых организмов (биологических и психосоциальных, включая присущие им культурные артефакты) и обширного круга косных образований, сопоставимых с ферми-ансамблями<sup>1</sup> (электронных оболочек атомов, радикалов молекул, лигандов комплексных соединений, парагенезисов минералов, комплексов горных пород, ярусов свит и т. д.).

Совокупность имеющихся данных, а также история изучения данных совокупностей показывают, что разнообразие является фундаментальным свойством в том смысле, что оно должно трактоваться как неотъемлемое свойство всех рассматриваемых объектов и не требует при этом никакого объяснения существования этого разнообразия (функционального, исторического, энергетического, трактовки как результата реализации экстремальных принципов и т. д.). Более того, подобные «объяснительные принципы», якобы указывающие источник и причину разнообразия, скорее затемняют, чем проясняют ситуацию.<sup>2</sup>

Особенно зловредным при этом оказался принцип историзма исходящий из того, что любое имеющееся актуальное многообразие является следом истории, каждый этап которой может быть представлен специфическим для него характерным типом организации, в то время как все остальные трактуются как результат исторического наследия. При этом всерьез принимается происхождение многообразия из единообразия, возникновение чего-либо мыслится как однократное возникновение унифицированной организации и т. д. При этом в качестве основной модели развития рассматривается дивергенция, хотя под давлением фактических данных и приходится признать наличие конвергенции или сетчатого развития. Но, даже признав их существование, им придается

<sup>1</sup> Ферми-ансамбли — совокупности частиц-фермионов, подчиняющихся статистике Ферми-Дирака. В ансамбле фермионов нет двух одинаковых частиц (частиц с одинаковым набором квантовых чисел), любые две частицы ферми-ансамбля хотя бы чем-нибудь различаются (различаются хотя бы одним квантовым числом — ср. принцип Паули: электроны одной орбитали должны различаться спином). Ферми-ансамбли являются антиподом бозе-кондесатов — образований, возникающих из бозонов, частиц подчиняющихся статистике Бозе-Эйнштейна. Бозе-кондесат есть обобщественное состояние всех образующих его частиц, которые неотличимы друг от друга, а поэтому и неразличимы как индивиды (нуклоны в атомном ядре). — (Примеч. автора).

<sup>2</sup> Сказанное относится и к предельно широким объяснительным принципам таким, как принцип спонтанного нарушения симметрии. — (Примеч. автора).

второстепенное значение, что не позволяет поставить под вопрос значимость дивергентного пути развития.<sup>3</sup>

2. Для совокупностей указанного типа требует объяснения не факт наличия разнообразия, а факт его отсутствия или сужения разнообразия, а также какие-то иные примечательные его особенности (полиmodalность распределения, необычные значения центральные моменты разных порядков и т. д.). Так, например, кристаллы гипса дают 179 основных типов, а галита почти всегда куб, что объясняется особенностями их кристаллической решетки.

Возможна и другая ситуация, когда можно говорить о влиянии установок человека на характер организации многообразия. В особенности сильно это проявляется тогда, когда речь идет об исследовании человека. Более того, таковым может быть влияние не только исследовательских установок, но и принятых житейских максим, которые сами по себе определяют характер спектра многообразия. Так, в brutальных культурах (в особенности военно-кочевого типа) существует очень жесткая оппозиция мужского и женского вариантов социализации. Наличие небольшого числа индивидов с морфологическими аномалиями половых органов или девиантным половым поведением практически никак не влияет на гендерную структуру таких обществ. В современном же либеральном обществе возникает большой набор критериев гендерности — генетический, морфологический, физиологический, психологический, социальный и т. д. В результате возникает полный спектр градаций половой принадлежности, заполняющих весь ряд между эталонным мужчиной и эталонной женщиной.

Подобная позиция требует пересмотра основных представлений традиционной философии, что является базой, например, для предложения о переходе от унитарной онтологии к полиморфной гетерологии (Керимов, 1999; ср. полионтологии — Чебанов, 2004).

3. Если с помощью каких-либо внешних целенаправленных воздействий достигается единообразие совокупностей рассматриваемого типа, а через некоторое время интенсивность этого воздействия ослабевает, то разнообразие через некоторое время восстанавливается. Время, которое необходимо для восстановления колеблется от ничтожных долей секунды (для элементарных частиц) до десятков (для социальных образований и биоценозов), сотен и тысяч лет (для цивилизаций, геологических тел).

Указанное обстоятельство интересно как для технологов, так и для политиков. Для политиков, в частности, важно то, что благодаря спонтанному восстановлению разнообразия, всякий тоталитарный режим обречен на гибель, причем гибель тем более быстрою, чем чаще и глубже в нем будут периоды либерализма. При этом, однако, такое восстановление разнообразия не будет очень быстрым, а потребует двух-трех поколений. При современных темпах развития государств это означает, что государства прошедшие через стадию тоталитаризма без иностранной помощи с неизбежностью оказываются на периферии истории.

<sup>3</sup> Помимо чисто познавательных затруднений, такая установка формирует особую когнитивную оптику для рассмотрения социальных процессов, причем такую, которая толкает к насильственному социальному действию. Таковы представления о закономерной смене общественно-экономических формаций с квалификацией одних из них как реакционных, а других как прогрессивных, трактовка многоукладности как результата накопления пережитков прошлого, тезис об отставании производственных отношений от развития производительных сил и т. д. — (Примеч. автора).

4. Совокупности указанного типа, существующие в достаточно гармоничных ситуациях (не на грани исчезновения, т. е. в ситуациях неэкстремальных в гуманитарно-идеографическом понимании), характеризуются как еще одним фундаментальным свойством не только разнообразием, но и резкой разнотенностью представительства их разных вариантов в конкретных ансамблях.

Так, в каждом кристалле или каждой пирамиде роста кристалла имеется только одна (обычно инородная) частица, с которой начинается их рост, и необозримое множество однородных частиц, из которых построен кристалл. Подобным же образом в стае копытных один вожак, несколько доминантных самцов и множество рядовых особей. Еще более разительно соотношения численностей в семьях общественных насекомых с одной маткой, несколькими плодовитыми самцами и множеством рабочих особей. Также построено и государство с одним верховным правителем, несколькими уникальными позициями высших чиновников, несколькими десятками министров, сотнями и тысячами крупных руководителей и тысячами и миллионами рядового населения.

При этом равночисленность представительства или хотя бы сопоставимая численность разных вариантов является таким же показателем экстремальности в гуманитарном понимании и неблагоприятности ситуации, как и отсутствие разнообразия.

Так, незакономерное сопоставимое содержание элементов характерно для магм и термальных вод, которое сменяется дифференциацией составов при их остывании. Сопоставимые по численности ассоциации живых организмах возникают на экологически неблагоприятных территориях — на свалках, насыпях железных дорог, на песчаных берегах рек, текущих в меридиональном направлении, на антропогенных пустырях возникают неустойчивые ассоциации сорных растений и животных.

Подобным образом и в неустоявшихся человеческих коллективах существует неопределенно большое число даже формальных лидеров с не вполне легитимным статусом, не говоря о теневого лидерах и множестве претендентов на верховное руководство и высшие руководящие должности.

4. Статистика многообразий указанного типа явно отличается от нормального распределения, причем конкретный вид распределения, описывающего эти многообразия, является предметом дискуссий.

Качественно эти распределения характеризуются тем, что для определенного ансамбля, построенного из элементов данного многообразия справедливы следующие свойства

— большая часть вариантов данного многообразия различается численностью (частотой), причем между некоторыми классами эти различия очень велики, в частности

— численность (частота) самого частого и следующего по частоте классов резко различаются;

— имеется большое число малочисленных (низкочастотных) классов, в том числе, большое число одноэлементных классов.

Разнообразия указанного типа в разных предметных областях описываются распределениями, известными под разными названиями — Виллиса, Лотки, Манделъброта, Парето, Ципфа (Арапов, Ефимова, Шрейдер, 1975 а, б; Козачков, 1978; Орлов, 1970, 1976 и мн. др.).

Существует два подхода к описанию этих распределений.

Первое из них основано на представлении распределения рассматриваемого типа как смеси двух распределений (Мартыненко, 1978). При этом распределения высокоактивных ядерных элементов описывается функцией  $n_r = q(k/r - 1)^\gamma$ , в которой  $k$  — число классов в распределении,  $r$  — ранг класса,  $n_r$  — численность класса ранга  $r$ , а  $q$  и  $\gamma$  — некоторые константы, причем  $q$  является некоторым аналогом медианы, а  $\gamma$  — характеризует скорость падения численности с возрастанием ранга. Распределение же редких периферических элементов описывается функцией  $n_r = q'(\ln k/r)^\gamma$ , в которой  $k$  — число классов в этом распределении,  $r$  — ранг класса,  $n_r$  — численность класса ранга  $r$ , а  $q'$  и  $\gamma'$  — некоторые константы, причем  $q'$  является своего рода «центром равновесия» экспонентоподобного распределения, а  $\gamma'$  характеризует скорость падения численности с возрастанием ранга. В результате получается суммарное распределение близкое в ранговой форме к гиперболическому, но имеющее некоторые отличия в деталях и, по мнению предлагающего его автора, лучше соответствующее эмпирическим данным. В частности, на границе высоко- и низкочастотных элементов в этом распределении есть область элементов с частотой более высокой, чем в случае описания материала гиперболическим распределением («бугорок» на гиперболе). Так или иначе, многообразия данного типа трактуются в этом случае как смесь двух совокупностей — совокупности небольшого числа (обычно 15–20) высокочастотных компонентов, из которых в основном построено «тело» рассматриваемого ансамбля и большого числа редких компонентов, «легирующих» данный ансамбль и выполняющих в нем уникальные функции.

Другой подход основан на представлении ансамблей данного типа как описываемых одним распределением, охватывающим как частые, так и редкие компоненты. Это и будут распределения, известные как распределения Виллиса, Лотки, Мандельброта, Парето, Ципфа. Они различаются значение параметров, но в общем имеют следующий вид:  $n_r = Br^{-\gamma}$  (где  $r$  — ранг класса,  $n_r$  — численность класса ранга  $r$ , а  $B$  и  $\gamma$  — некоторые коэффициенты).

Основные свойства этих распределений были описаны в первой половине XX века, но пристальный интерес к ним появился в 1970-ые годы. Начался он, по-видимому, с работ Ю. А. Шрейдера, поставившего вопрос о связи этих распределений с общесистемными принципами (Шрейдер, 1967) и Ю. К. Орлова, который, изучая текст «Войны и мира», установил, что точность соответствия эмпирического распределения данного типа теоретическому не растет монотонно с увеличением выборки, а зависит от нее более сложным образом (Орлов, 1970, 1976). Детальные исследования показали, что это распределение хорошо выполняется на отдельных частях романа, написанных на одном дыхании. Это дало основание трактовать факт соответствия эмпирического распределения указанного типа теоретическому как показатель целостности описываемого им ансамбля. Значительные отклонения от указанного распределения стали интерпретироваться либо как пребывание ансамбля в нестационарном состоянии, либо отсутствие его целостности — то, что он представляет собой либо неструктурированный фрагмент одного ансамбля, либо конгломерат фрагментов нескольких ансамблей.

Дальнейшие изучения математических свойств этих распределений и наблюдения над описываемыми ими ансамблями так или иначе развивали эту интерпретацию Ю. К. Орлова. Так, В. В. Налимов и Ю. А. Шрейдер стали интерпретировать соответствие распределению Ципфа как указание на наличие смысла (Налимов, 1978), а М. В. Арапов и Ю. А. Шрейдер как

указание на присутствие сознания (Арапов, Шрейдер, 1977). Появились различные, основанные на этих представлениях, варианты теоретического вывода таких распределений и множество интерпретирующих и объяснительных их моделей.

В целом, стало общепринятым, что для этих распределений не выполняется центральная предельная теорема, неопределенны центральные моменты всех порядков, отсутствуют характеристические совокупности, а отклонения от этих распределений характерны для нецелостных образований или ситуаций бифуркаций (см., напр., Шрейдер, Шаров 1982, С. 90 и далее).

Тем не менее, для практических целей при описании таких распределений использовалось представление разных их зон различными, более привычными распределениями (т.в. практически использовались те же приемы анализа, что и в подходе Г. Я. Мартыненко). Весьма примечательным итогом подобных исследований явилось в начале 2000-ых гг. предложение представителей школы Б. И. Кудрина с целью лучшего согласования с эмпирическими данными представлять эмпирические распределения данного типа в виде трех каст — высокочастотной саранчевой, низкочастотной, ноевой, и промежуточной, как раз соответствующей бугорку на гиперболе Г. Я. Мартыненко (Философские..., 2002).

Так или иначе, сложилась самостоятельная область исследований гиперболических распределений (получивших название *H*-распределений), которая ввиду неожиданности получаемых результатов стала несколько иронически именоваться «ципфиадой» (Борода, Поликарпов, 1984; Бычков, 1984; Крылов, 1982; Крылов, Кудрин, 1999, Кудрин, 1996; Трубников, 1996; Тулдава, 1987; Ценологические..., 1996 и мн. др.). Существующее в этой области положение дел указывает на то, что в изучении распределений указанного типа остается еще много нерешенных проблем. Однако понятно, что в чистом виде количественная модель Ципфа не удовлетворительна.

5. Весьма примечательно следующее обстоятельство. Многие модели теоретического вывода распределений данного типа, предложенные после работ Ю. К. Орлова, построены на использовании экстремального принципа в математическом его понимании (Арапов, Шрейдер, 1978; Левич, 1980; Трубников, 1996)<sup>4</sup>.

М. В. Арапов и Ю. А. Шрейдер целенаправленно задалась вопросом о связи таких распределений с экстремальными принципами. В результате ими была предложена следующая модель.

Очевидно, что в распределениях данного типа речь идет о минимальности симметрии, на что указывает резкая неравночисленность разных классов. Минимально симметричным таким распределением будет распределение, представленное двумя классами, одному из которых будут принадлежать все компоненты данного ансамбля, а другой будет пустым. Очевидно, что такое распределение неинтересно ввиду его тривиальности (хотя для него и можно

<sup>4</sup> Вообще говоря, приверженцем такого подхода был еще сам Дж. Ципф, рассматривавший наличие предлагаемого распределения как результат проявления принципа наименьшего усилия в процессе порождения текста (Zipf, 1949) — ср. принцип экономии усилия в речевой деятельности А. Мартине. Идея оптимальности важна и для Ю. К. Орлова, полагавшего, что подчиняющиеся обсуждаемой закономерности тексты оптимальны для восприятия (Орлов, 1970). — (Примеч. автора).

вести формальную меру симметрии). Поэтому предлагается рассмотреть коразбиение — разбиение, дополнительное к исходному. Каждый класс этого распределения содержит не более одного элемента из каждого класса исходного распределения и эти классы упорядочены как это принято для представления распределений в ранговой форме. Симметрия распределения характеризуется интегральной характеристикой произведения симметрии разбиения и коразбиения. Именно это произведение в соответствии с логикой экстремального принципа и должно быть минимальным.

Если в качестве величины симметрии принять  $S = n_1!n_2!\dots n_k!$ , где  $n_i$  — численность  $i$ -го класса рангового распределения, то  $A = f \cdot g$ , где  $A$  — интегральная характеристика симметрии распределения, являющаяся произведением симметрии разбиения  $f$  и симметрии коразбиения  $g$ , определяемых по приведенной формуле. Условие минимума  $A$  достигается при  $n_i = Vi^{-\gamma}$  (где  $V$  и  $\gamma$  — коэффициенты, зависящие от параметров функций  $f$  и  $g$  — решение уравнение Эйлера из вариационного исчисления; Шрейдер, Шаров, 1982, С. 91–104), что с точностью до коэффициентов соответствует распределению Ципфа.

Вслед за работами Ю. А. Шрейдера было получено еще несколько других выводов распределения данного типа на основании экстремальных принципов (например, как наиболее экономичный вариант использования ресурса конкурирующими за него потребителями — Левич, 1980; ср. Трубников, 1996).

Таким образом неэкстремальная в гуманитарно-идеографическом понимании ситуация (т. е. близкая к оптимальной в гуманитарно-идеографическом понимании) является экстремальной в прецизионно-нотетическом понимании (минимум произведения симметрий). Тем самым приводимый результат является примером соотношения понимание экстремальности и оптимальности в двух типах дискурса.

6. Содержательно полученные результаты означают следующее.

— Образования обсуждаемого класса, рассматриваемые как целостные, состоят из весьма разнообразных резко разночисленных компонентов, распределенных принципиально негуссовым образом. В стационарных и квазистационарных условиях такие распределения могут аппроксимироваться  $H$ -распределениями.

При этом число единичных компонентов (т. е. число классов однокомпонентных классов) в идеальном  $H$ -распределении равно разности численности первого и второго самых высокочастотных классов.

— Нарушение целостности образований, как и изменение лимитационной структуры приводит к видимым отклонения от  $H$ -распределения:

— Ограничение лимитирующего ресурса приводит к увеличению неравночисленности компонентов и уменьшению их разнообразия.

— Увеличение лимитирующего ресурса ведет к уменьшению неравночисленности и увеличению разнообразия.

Имея в виду ценность разнообразия, это означает, что при перестройках сложных образований, например, социальных (в кризисных ситуациях экстремальных в гуманитарном понимании) должны приниматься специальные меры по охране разнообразия, причем разнообразия как такового, его типа и раздельно разнообразия редких и частых компонентов.

7. Для плодотворного обсуждения проблемы всех видов охраны разнообразия целесообразно различить два типа компонентов целостных образований, и, соответственно, два типа этих образований.

Компоненты первого типа могут достаточно легко превращаться один в другой практически мгновенно. Таковы состояния элементарных частиц, энергетические состояния атомов, нейтральное и ионизированное состояние атомов, психические состояния отдельного человека и т. д. Такие компоненты и образования будут обозначаться как компоненты (и образования, построенные из них) без истории.

Компоненты второго типа либо вообще не могут превращаться друг в друга, либо эти превращения требуют значительного времени, так что для построения из них образований с новым типом разнообразия требуется предварительное «производство» самих новых компонентов, а не какая-либо модификация уже существующих. Таковы сложные молекулы, живые организмы, ландшафты, люди (в том числе, с учетом их профессиональных навыков, разделяемой идеологии, образовательного уровня и т. д.), социальные институты и т. д. Такие компоненты и образования будут обозначаться как компоненты (образования) с историей

Для компонентов с историей время отклика на управляющие и оптимизирующие воздействия сопоставимо с длительностью цикла воспроизведения компонентов. Так, для социальных образований это время не менее двух десятков лет — срока воспроизводства поколения. Проблема охраны (а не только оптимизации) разнообразия особенно актуальна для образований с историей.

8. Охрана разнообразия как такового заключается в том, что в процессе тех или иных преобразований (прежде всего, быстрых) надо следить за тем, чтобы не уменьшалось, например, сохранялось разнообразие. В особенности это актуально для образований с историей.

Это связано с тем, что согласно т. н. закону Лотмана во время кризисных ситуаций в культуре происходит исчезновение крайних вариантов спектра культурного полиморфизма (Шрейдер, 1997).

При этом возможно несколько стратегий работы с разнообразием.

— Сохраняются по возможности все морфологически обособленные единицы (например, персонал той или иной организации), но к ним предъявляются новые требования, они наделяются новыми функциональными обязательствами. Хотя это выглядит весьма гуманно, опасность таких преобразований в том, что изменения окажутся либо вообще невозможными, либо деятельность может обернуться имитацией и ничего не измениться по существу.

— Происходит замена единиц (например, персонала). Преобразования в этом случае могут быть весьма радикальными, а результаты эффективными, однако может быть утеряна аутентичность существовавшего образования. При этом будет утеряна возможность инноваций как из-за того, что происходит отказ от эвристического поиска, так и из-за того, что новый персонал начинает воспроизводить образцы организации, в которой сформировались образцы их деятельности.

— Сохраняются исходные морфологические единицы, но кардинально меняются условия деятельности, причем так, что перестройка деятельности становится абсолютно неизбежной. Это весьма трудный путь, который позволяет, как использовать историческое наследие, так и порождать инновации. Однако, с одной стороны, такой процесс (мучительный сам по себе)

может быть весьма длительным, а, кроме того, все время надо выдерживать соревнование с более успешными конкурентами. Именно поэтому, даже в случае успеха, он обесценивается проигрышем во времени.

9. Под охраной типа разнообразия понимается охрана типа распределения, которым описывается имеющееся разнообразие. В этом отношении при одинаковом спектре разнообразия оно может быть устроено «правильно» и «неправильно».

Как говорилось, для стационарных и квазистационарных ситуаций разнообразие описывается распределением, близким к гиперболическому. Поэтому если думать о том, что за периодом каких-то бурных изменений должно последовать некое хотя бы квазистационарное состояние, надо иметь в виду, что соответствующее ему распределение должно быть представлено резко неравночисленными классами. Переход к такому состоянию от состояния с сопоставимой численностью классов для образований с историей может потребовать значительного времени. Для того, чтобы предотвратить такого рода осложнения, необходимо думать о сохранении соотношения численности классов и в процессе самих преобразований.

Если же последующее распределением, соответствующее ожидаемому состоянию, будет представлено классами с сопоставимой численностью, то можно утверждать, что ожидаемое состояние заведомо не будет стационарным и рассматриваемому образованию предстоят новые крупные преобразования.

Следует обратить внимание на то, что анализ разнообразия, основанный на анализе  $H$ -распределений, дает возможность оптимизировать только общий вид распределения, но ничего не говорит о том, какими именно компонентами представлены те или иные его классы. Последнее требует анализа отдельных частей распределения и свойств компонентов конкретных классов.

10. Проблема состава сообществ является предметом пристального исследования в экологии. При этом работы В. В. Жерихина и А. С. Раутиана по перестройке биоценозов (напр., Раутиан, Жерихин, 1997), развивающие представления Л. Г. Раменского (Раменский, 1971) и С. М. Разумовского (Разумовский, 1981), позволяют выявить универсальные закономерности преобразования сообществ, в том числе, проходящих через критические состояния, и использовать эти закономерности для описания динамики (включая и кризисную) социальных образований (Жерихин, 2003, с. 374–382).

Параллельно с этим сложилась традиция описания устройства сообществ в контексте изучения  $H$ -распределений. Наиболее интересные разработки в этой области в последние годы были сделаны в последние годы благодаря исследованиям и организационной работе Б. И. Кудрина, собравшего вокруг себя широкий круг разработчиков данной проблематики. Отталкиваясь от сформулированного им представления о техноценозе, Б. И. Кудрин обосновал правомерность ценологического мировоззрения как такового (Философские..., 2002). В обсуждаемом контексте, биоценологические концепции приобретают не только междисциплинарный, но общеметодологический характер.

11. С ценологической (биоценологической) точки зрения можно различать группировки (Алехин, 1986) и (био)ценозы. Первые из них построены из более или менее случайных сочетаний компонентов, представляющих виды-оппортунисты (способные приспособляться практически к любым условиям — ср. сорняки, случайные группировки заносных



организмов и т. д.). Именно в таких группировках могут встречаться сопоставимые численности компонентов. Напротив, ценозы представляют собой устойчивые сочетания различных компонентов (только часть из которых может быть оппортунистами), описываемые, как выясняется, *H*-распределениями.

Единство ценозов обеспечивается наличием в его составе компонентов, представляющих виды-ценофилы (Разумовский, 1981), существование которых предполагает наличие их устойчивых функциональных связей с представителями других видов, входящий в состав данного ценоза. Помимо этого в состав ценоза входят и представители видов-ценофобов, которые будучи оппортунистами, могут факультативно входить в состав как ценозов, так и группировок.

12. Выявленные особенности динамики ценозов дают основания для оптимизации процессов экстремальных социокультурных преобразований. При этом характер действий зависит от целей, к которым стремятся те, кто старается управлять процессом преобразования.

Так, если делается ставка на длительные, многостадийные преобразования надо насыщать ценоз (например, социум) компонентами-ценофобами (скажем, кустарями-одиночками, разбойниками). При этом долгое время не будет устанавливаться устойчивой организации. Напротив, стабилизация социума будет обеспечиваться обогащением компонентами-ценофилами — торговцами, рекламистами, информационными работниками, связистами, педагогами и т. п.

При этом с практической точки зрения нет надобности думать о компонентах-оппортунистах, слагающих основной массив многочисленной «саранчевой» касты (Кудрин, 2002<sup>5</sup>): мелких торговцах, перекупщиках, контрабандистах, содержателях точек быстрого и дешевого питания и т. д. — они и так будут появляться в достаточных количествах, будучи при этом социально пассивными и не продвигая вперед реформ (хотя и могут поговаривать об их необходимости). Примечательно в этом контексте то, что, несмотря на непрекращающиеся в России разговоры о необходимости поддержки мелкого бизнеса, практически ничего для этого не делается. С точки зрения развиваемого подхода в этом и нет функциональной необходимости (если не принимать во внимание морально-психологические издержки).

Совершенно иначе надо работать с «нвоевой» кастой, представленной единичными экземплярами. Они требуют индивидуального подхода и каждый особый источник для их содержания. Будущее даже многомиллионного социума будет в значительной мере зависеть от того, каков исходный состав этой касты.

Проблема при этом заключается в том, что надо как-то отобрать тех, кого целесообразно поддерживать, ожидая определенных социально значимых результатов. Вопрос тут как в том, что нужно уметь предсказывать возможные последствия, так и в том, что у разных субъектов управления могут быть разные представления о желаемом положении дел. Именно поэтому в этой области важно проявление активности как государственных, так и частных структур, причем как отечественных, так и иностранных. Если их разнообразие будет

<sup>5</sup> В этой работе дается и наиболее полный обзор современного состояния математической стороны обсуждаемой области. — (Примеч. автора).

достаточно велико, то потенциал территории и ее населения может быть реализован весьма полно.

13. С точки зрения развиваемого подхода желательными будут изменения в направлении а) не-уменьшения разнообразия и б) его устойчивости, которая обеспечивается б1) оптимальностью распределения (приближением к  $H$ -распределению), предполагающей б2) полноту использования ресурсов и б3) наличие компонентов-ценофилов (их число и разнообразием). Под полнотой использования ресурсов при этом понимается следующее.

Как уже говорилось, идеология работы и интерпретации  $H$ -распределений основана на принятии экстремальных принципов, в частности, принципа наиболее полного использования лимитирующего ресурса. Весьма подробно этот подход разработан в исследованиях А. П. Левича (Левич, 1980).

С точки зрения экологии о полноте использования ресурса можно судить не только по количественным данным (что сопряжено с измерительными и вычислительными трудностями), но и по тому, как тонко нарезан ресурс — каким числом разных способов он потребляется. Если число таких способов увеличивается, то есть основания полагать, что ресурс используется полнее. В этом контексте, например, переход от одноукладной экономики к многоукладной может быть свидетельством большей полноты использования ресурса.

На основании сформулированных критериев можно выбирать желаемые направления преобразований, причем делать это по-разному в зависимости от того, что понимается под желаемым состоянием<sup>6</sup>.

14. Ранговые распределения могут быть использованы и для количественной оценки величины изменений ценозов. Можно указать, по крайней мере, три подхода к этому.

15. Первым из них является разработанная в середине XX века М. Сводешом лексикостатистическая глоттохронология, исходящая из постоянства обновления т. н. основного словаря за фиксированный отрезок времени (обычно за 1000 лет).

К основному словарю относится высокочастотная лексика, используемая для выражения основных грамматических функций и обозначения наиболее распространенных явлений и их универсальных характеристик (размера, космических явлений, обычных животных и т. д.). Очевидно, что при этом идет работа с компонентами-оппортунистами, относящимися к саранчевой касте.

Для оценки скорости обновления лексики используются словари в 100 или 200 единиц. При организации такой выборки возникают такие же проблемы, как и при организации выборки для опробования ранговых распределений.

Более глубоко со свойствами начала  $H$ -распределений связана техника расчета исторических изменений словаря, разработанная М. В. Араповым и М. М. Херц (Арапов, Херц, 1974). Она основана на рассмотрении соответствия рангов одних и тех же высокочастотных лексем в двух синхронических словарях, относящихся к разным временным срезам истории одного языка.

<sup>6</sup> При наличии количественных данных для первых членов  $H$ -распределения для определения желаемого направления изменений могут быть использованы расчеты энтропии  $H$  и анэнтропии  $A$  ранговых распределений (Петров, 2001; Чебанов, Петров, 2004) — см. далее. — (Примеч. автора).

16. Второй способ описания и анализа изменений состава является разрабатываемый с конца 1960-ых гг. Т. Г. Петровым метод RHA (Петров, 2001; Чебанов, Петров, 2004). Он основан на использовании начала рангового распределения с фиксированным числом наиболее частотных классов (ранговой формулы R, обычно включающей десять членов), количественное соотношение которых характеризуется информационной энтропией  $H = - \sum_{i=1}^n p_i \ln p_i$ , при  $i=1, 2, \dots, n$ , где  $p_i$  — содержания  $i$ -го компонента, выраженные в долях единицы ( $\sum p_i=1$ ) и анэнтропией  $A = - (\sum \ln p_i)/n$  (обозначения те же, что и в предыдущей формуле). Первая величина характеризует наиболее частые компоненты, а вторая чувствительна к содержанию наиболее редких из рассматриваемых компонентов. Этот способ работы также оперирует с компонентами-оппортунистами, относящимися к саранчевой касте.

При этом отображая процессы в координатах  $H$  и  $A$  такой способ представления данных позволяет охарактеризовать все многообразие процессов как результат разделения, сопровождающегося упрощением состава и ростом чистоты, и смешения, проявляющемся в усложнении состава и в уменьшении чистоты.

В силу термодинамических причин спонтанные природные процессы протекают в одном из указанных направлений — разделения и смешения. Целенаправленно управляемые процессы могут протекать и в других направлениях, например с одновременным ростом сложности и чистоты или одновременным их уменьшением. Однако, после окончания этих процессов, ценозы, предоставленные самим себе, будут изменяться в одном из ранее указанных направлений.

17. Третий, наиболее дорогой и технически сложный способ представления динамики ценозов, предполагающий обращение к компьютерной графике, разрабатывается Б. И. Кудриным и его последователями и заключается в представлении временных рядов ранговых распределений компонентов ценоза (см. напр., Кудрин, 2002 С. 399). Он позволяет наглядно проследить характер изменения распределений и ввести для этого те или иные количественные характеристики. При этом анализируются компоненты со всем спектром ценотических стратегий (а не только оппортунисты).

\* \* \*

Приведенный материал позволяет представить как прецизионно-номотетическое понимание оптимальности и экстремальности может использоваться в гуманитарном дискурсе, причем не только чисто созерцательно, но и для оптимизации процессов изменений, в том числе, быстротекущих и обеспечивающих тотальную перестройку ценоза. При этом как для прецизионно-номотетического, так и гуманитарного дискурсов центральной оказывается категория разнообразия и представление об его ценности.

### Литература

- Алехин В. В. Теоретические основы фитоценологии и степеведения. М., 1986.  
Арапов М. В., Ефимова Е. Н., Шрейдер Ю. А. О смысле ранговых распределений // НТИ, сер. 2. 1975 а, № 1.  
Арапов М. В. Ефимова Е. Н., Шрейдер Ю. А. Ранговые распределения в тексте и языке // НТИ, сер. 2. 1975б, № 2.

- Арапов М. В., Хериц М. М. Математические методы в исторической лингвистике. М., 1974.
- Арапов М. В., Шрейдер Ю. А. Классификации и ранговые распределения // НТИ, сер. 2. 1977, № 11.
- Арапов М. В., Шрейдер Ю. А. Закон Ципфа и принцип диссимметрии системы // Семиотика и информатика. Вып.10. М., 1978.
- Борода М. Г., Поликарпов А. А. Закон Ципфа — Мандельброта и единицы различных уровней организации текста // Учен. зап. ТГУ, вып. 689. Тарту, 1984.
- Бычков В. Н. К проблеме обобщения и интерпретации ранговых распределений в статистической лингвистике // Учен. зап. ТГУ, вып. 689. Тарту, 1984.
- Даллаго Б. Есть ли будущее у макроэкономического планирования в Восточной Европе? // Российский экономический журнал. 1992, № 4.
- Жерихин В. В. Избранные труды по палеоэкологии и филогенетике. М., 2003.
- Керимов Т. Х. Социальная гетерология. Екатеринбург, 1999.
- Козачков Л. С. Информационные системы с иерархической («ранговой») структурой // НТИ, сер.2. 1978, № 8.
- Койре А. От мира приблизительности к универсуму прецизионности // Койре А. Очерки истории философской мысли. М., 1985.
- Крылов Ю. К. Об одной парадигме лингвостатистических распределений // Учен. зап. ТГУ, вып. 628. Тарту, 1982.
- Крылов Ю. К., Кудрин Б. И. Целочисленное аппроксимирование ранговых распределений и идентификация техноценозов. М., 1999.
- Кудрин Б. И. Онтология и гносеология ценозов и их структурная устойчивость // Математическое описание ценозов и закономерности технетики. Абакан, 1996.
- Кудрин Б. И. Математика ценозов: видовое, ранговое, ранговое по параметру гиперболические  $H$ -распределения и законы Лотки, Ципфа, Парето, Мандельброта // Философские основания технетики. М., 2002.
- Левич А. П. Структура экологических сообществ. М., 1980.
- Мартыненко Г. Я. Некоторые закономерности концентрации и рассеяния элементов в лингвистических и других сложных системах // Структурная и прикладная лингвистика. Вып.1. Л., 1978.
- Налимов В. В. Непрерывность против дискретности в языке и мышлении. — Тбилиси, 1978.
- Орлов Ю. К. О статистической структуре сообщений, оптимальных для человеческого восприятия // НТИ, сер. 2. 1970, № 8.
- Орлов Ю. К. Обобщенный закон Ципфа-Мандельброта и частотные структуры информационных единиц разных уровней // Вычислительная лингвистика. М., 1976.
- Петров Т. Г. Информационный язык для описания составов многокомпонентных объектов // НТИ. 2001, № 3.
- Разумовский С. М. Закономерности динамики биоценозов. М., 1981.
- Раменский Л. Г. Избранные работы. М., 1971.
- Раутиан А. С., Жерихин В. В. Модели филогенеза и уроки экологических кризисов геологического прошлого // Журнал общей биологии. 1997, т. 58, № 4.
- Сноу Ч. П. Две культуры. М., 1973.

- Трубников Б. А. Распределение конкурентов // Математическое описание ценозов и закономерности технетики. Абакан, 1996.
- Тулдава Ю. Проблемы и методы квантитативно-системного исследования лексики. Тарту, 1987.
- Философские основания технетики. М., 2002.
- Ценологические исследования. Вып.1. Математическое описание ценозов и законы технетики. Абакан, 1996.
- Чайковский Ю. В. Элементы эволюционной диатропики. М., 1990.
- Чебанов С. В. Принцип адаптивности и «экстремальные» условия // Гомологии в ботанике: Опыт и рефлексия. СПб., 2001.
- Чебанов С. В. Интеллигенция: ценность полионтологий и межкультурный диалог // Дифференциация и интеграция мировоззрений: экзистенциальный и исторический опыт. Международные чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 20. СПб., 2004. С. 197–219.
- Шрейдер Ю. А. О возможности теоретического вывода статистических закономерностей текста (к обоснованию закона Ципфа) // Проблемы передачи информации. Т. 3, вып. 1. М., 1967.
- Шрейдер Ю. А., Шаров А. А. Системы и модели. М., 1982.
- Шрейдер Ю. А. Закон Лотмана в культурологии // Информационное общество: культурологические аспекты и проблемы. Тезисы докладов Международной научной конференции. Краснодар, 1997.
- Щедровицкий Г. П. Проблемы построения системной теории сложного популятивного объекта // Системные исследования-1975. М., 1976.
- Zipf J. K. Human behaviour and the principle of least effort. Cambridge (Mass.), 1949.

S. V. Chebanov

### **Optimality and extremality in culture and zipf-like distribution**

The formulation of a theme for this Congress involves the implicit collision of two discourses, which give for C. P. Snow the basis to speak about the conflict of two cultures.

Thus if for precise-nomothetical culture optimality is a kind of extremeness, for humanitarian-ideographic culture optimality is understood as a positively estimated situation of businesses (usually achievable as a result of compromises) as opposed to extremeness as negatively estimated marginality (for more detail see Чебанов, 2001). The given report is devoted to the question of how the methods of the first discourse can be used to analyse the second.

Social experience of the XX<sup>th</sup> century and folding in natural sciences and humanitarian disciplines diatropics as doctrines about a variety allow us to assert the following.

1. Diversity is a fundamental property of a wide class of sets, having different nature (“populative objects” in the sense of G. P. Shchedrovitsky) — all living organisms (biological and psycho-social, including the cultural artefacts inherent in them) and wide circle of inorganic formations comparable to Fermi-ensembles (of electronic envelopes of atoms, radicals of molecules, ligands of complex substances, parageneses of minerals, complexes of rocks, layers of suits etc.).

2. For sets of the specified type, it is not presence of a variety that must be explained, but rather its absence.

3. The sets of the specified type which exist in sufficiently harmonious situations (not on the verge of disappearance, i.e. in situations not extreme in humanitarian-ideographic sense), are characterised not only by variety as a fundamental property, but also sharply differing quantities of representatives of different variants in concrete situations. Equal number of representatives of different variants are as much an indicator of troubled situation as is absence of variety.

4. Varieties of this type are described in different subject domains by distributions known by different names — Willis, Lotka, Mandelbrot, Pareto, Zipf. They are characterised by the fact that for these distributions the central limit theorem is not applicable, the central moments of all orders are not certain, and there are no characteristic sets. The deviations from these distributions are characteristic of incomplete formations or situations of bifurcation.

5. M.V.Arapov and Ju.A.Shreider have shown that Zipf-like distribution are characterised by a maximum of the product of asymmetry of splitting and asymmetry co-splitting of sets of the specified type on classes of variants. Thus a non-extremal situation with respect to humanitarian-ideographic understanding (i.e. close to optimum in humanitarian-ideographic understanding) is an extremal situation in precise-nomothetical sense (i.e., a maximum of the product of asymmetries).

This thus provides a way is way to find a correspondance between two types of discourse in terms of the tension between their notions of extremeness and optimality.

From the practical point of view it means, that the main task in conditions of spasmodic change is the preservation of diversity, and in (quasi)stationary conditions the optimisation of diversity.

*Л. М. Хижняк*

*Харьковский национальный университет им. В. Н. Карамзина (Украина)*

## **«КРУГИ ОДИНОЧЕСТВА» КАК ФОРМА ИДЕНТИЧНОСТИ ЛЮДЕЙ ПОЖИЛОГО ВОЗРАСТА: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Как страшно жизни сей оковы  
Нам в одиночестве влачить.  
Делить веселье — все готовы:  
Никто не хочет грусть делить.

*М. Ю. Лермонтов*

Характерное для большинства европейских стран увеличение доли пожилых людей в общей численности населения вызывает необходимость внесения корректив в социальную политику и усиления ее гуманитарной миссии, ведь общество, считающее себя гуманным, должно увеличивать объемы потребления общественных ресурсов на социальное обеспечение в старости. Обеспечение гражданам достойной старости становится проблемой для органов власти и управления всех уровней, особенно для территориальных громад. Состояние старения, в котором находится современная цивилизация, актуализирует изучение идентификации старости (ее разграничения с изоляцией), требует изменения стратегии социальной работы среди пенсионеров.

Процесс перехода к обществу постмодерна характеризуется усложнением системы идентификаций и идентичностей социальных групп, особенно тех, в социальном положении которых происходят кардинальные изменения, и которые уже прошли длинный жизненный путь. Плодотворными оказываются исследования жизненного пути на основе концептуального синтеза модели поколения и модели возраста: «уже в базовой категории жизненного пути зафиксирована диалектическая взаимосвязь времени и пространства, т.к. жизнь представляет временное измерение, а «путь» — пространственное»<sup>1</sup>.

Социальную идентичность группы можно определить как осознание ее представителями своих интересов, представлений, норм и проблем, происходящее под влиянием состояния социокультурной реальности, повседневных интеракций и доминирующих общественных дискурсов. В последние годы в теориях социальной идентичности происходит преодоление противопоставления личностной и социальной идентичности, отмечается определенная индивидуализация идентичности. Идентификация выступает важным признаком социальной группы. При этом в изучении пространства групповой идентичности оказывается продуктивным обращение к социологическим методам, позволяющим дать оценку состояния социального сознания той или иной группы.

Одной из таких групп (становящейся наиболее многочисленной) можно считать людей пожилого возраста. Осознание представителями этой группы своего положения в обществе,

<sup>1</sup> *Ежов О. Н.* Парадигма жизненного пути в зарубежной социологии // Журнал социологии и социальной антропологии. — 2005, № 3. С. 22–33. С. 30.

социальных ресурсов и функций часто сопровождается чувством одиночества. Причем речь может идти об этом явлении как на индивидуальном уровне, так и на групповом. Психологи предлагают различать понятия «быть одиноким» и «пребывать в одиночестве», акцентируют внимание на том, что хроническое одиночество «вовлекает людей в порочный круг саморазрушительного социального познания и социального поведения»<sup>2</sup>. В «Словаре русского языка» С. И. Ожегова «одиночество» определяется как «состояние одинокого человека», а «одиноким» трактуется как: 1) отделенный от других подобных, без других себе подобных; 2) не имеющий семьи, близких; 3) происходящий без других, в отсутствии других»<sup>3</sup>.

Для пожилых людей одиночество связано с социальной изоляцией и ведет к снижению качества жизни, что позволяет говорить об одиночестве стариков как о социальной проблеме, которая нуждается в диагностике и разработке социальных технологий, способствующих преодолению негативных последствий «пребывания в одиночестве». В последние годы во многих странах меняются приоритеты социальной политики, вызванные старением населения, пересматриваются социальные обязательства государств перед пенсионерами. Эти перемены в обеспечении социальной защиты пожилых людей опираются на исторические и культурные традиции конкретных обществ<sup>4</sup>. Однако проблема социального одиночества все еще не получила достаточного освещения на основе анализа реальных жизненных практик представителей старших возрастных групп и разработки социоинженерных подходов ее решения. Чаще тема одиночества пожилых людей поднимается в связи с анализом факторов их качества жизни. Так, Е. В. Шмелева, анализируя настроения пенсионеров г. Санкт-Петербурга, приходит к выводу, что «фактор одиночества крайне остро воспринимается пожилыми людьми»<sup>5</sup>. М. В. Вдовина подняла тему отказа детей от родителей на почве конфликта поколений, вследствие чего старики оказываются в одиночестве. Исследователь пришла к выводу, что в современной России «меньше всего рискуют оказаться ненужными детям родители моложе 60 и старше 85 лет. Первые — потому, что это относительно молодые, здоровые и самостоятельные люди, которые способны поддержать не только самих себя, но и своих детей, вторые — потому, что это люди преклонного возраста, до которого в стране доживают очень немногие»<sup>6</sup>.

Э. Эриксон указал на то, что субъективное значение различных социальных реакций человека тем больше, чем сильнее они включены в общую модель развития, характерную для данной культуры<sup>7</sup>. Исследование идентичности как объекта социального конструирования предполагает обращение к дихотомии «мы» и «они», рассмотрение специфических черт социальной группы, выступающих как ее идентичности.

<sup>2</sup> Майерс Д. Социальная психология. СПб., 2004. С. 678.

<sup>3</sup> Ожегов С. И. Словарь русского языка: Ок. 57000 слов. М., 1988. С. 358.

<sup>4</sup> Григорьева И. А. Приоритеты социальной политики: пожилые люди // Журнал социологии и социальной антропологии. Т. VIII.– 2005, № 3. С. 131–145.

<sup>5</sup> Шмелева Е. В. Пожилые петербуржцы сегодня: факторы качества жизни // Журнал социологии и социальной антропологии. Т. VIII. 2005, № 3. С. 146–156. С. 150.

<sup>6</sup> Вдовина М. В. Социологическое исследование отказа детей от престарелых родителей // Вестник Моск. ун-та. Сер. 18. Социология и политология. № 3. С. 136–150. С. 142.

<sup>7</sup> Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / Пер с англ. М., 1996.



Пенсионеров объединяет прежде всего новая позиция в системе социальных отношений, возникшая с достижением пенсионного возраста и предоставлением со стороны общества возможности выхода на пенсию. Однако пожилые люди в ряде случаев рассматриваются в качестве препятствия для экономического роста, особенно в развитых индустриальных обществах, где вынуждены с увеличением доли пенсионеров больше средств тратить на их поддержку (пенсии и т. д.). У старости исследователи отмечают важные отличия от более ранних этапов жизненного пути: расставание со многими ролями, которые прежде обеспечивали социальную идентичность; ограниченные социальные ресурсы (в т. ч. денежные); ухудшение состояния здоровья и постепенное ограничение функциональных возможностей; переживание страхов (смерти, одиночества и т. д.). У пожилых людей отличные от других социальных групп адаптивные возможности. Если взять за основу четыре важнейших типа адаптивных механизмов, описанных Л. В. Корель (адаптация как развитие, адаптация как защита, адаптация как уход (уклонение), адаптация как реверсия)<sup>8</sup>, то можно предположить особую актуальность для пожилых людей механизмов адаптации как защиты. Незрелость социальных институтов, обеспечивающих такую адаптацию старикам, может провоцировать их самоотчуждение и одиночество.

Цель нашего исследования — определить «круги одиночества», в которых находятся лица пожилого возраста крупного мегаполиса (на примере г. Харькова), раскрыть механизмы воспроизводства одиночества среди стариков и возможности выхода из социального одиночества. Мегаполис — особое пространство, в котором сконцентрирована социальная жизнь представителей разных социально-демографических групп, однако не всегда эти группы одновременно выступают реальными статусными и культурными общностями, имеющими влияние на структурирование и использование пространства города. Неравнозначно участие различных групп также в трансформации городских форм, их социальной фрагментации, сегрегации и поляризации, в осуществлении городского самоуправления как элемента гражданского общества. Смена принципов городской политики и экономики в украинских мегаполисах происходит одновременно с изменениями в социальной структуре городского населения, где отчетливо прослеживается тенденция демографического старения и усиления социальной неоднородности лиц старших возрастных групп. Группа пенсионеров мегаполиса неоднородна по уровню образования и качеству жизни, но у нее есть и общие проблемы, одна из которых — одиночество.

Полученные в ходе реализации Проекта DFID (Department International Development) данные (с участием автора, анкетный опрос пенсионеров г. Харькова, Украина, выборка репрезентативна для мегаполиса и составила 401 чел., время реализации проекта — 12.2005–01.2006гг.) позволили рассмотреть одиночество пенсионеров как социальную проблему. В ходе исследования нами опрошено 401 чел. (женщины в возрасте старше 55 лет и мужчины старше 60 лет), соотношение мужчин и женщин составило 28 % и 72 % с перевесом женщин на 44 %. Следует отметить, что это явилось одним из следствий различной продолжительности жизни женщин и мужчин, причем эта разница в целом по Украине превышает 11 лет, тогда как в экономически развитых странах этот показатель составляет 5–6 лет. Образ, стиль,

<sup>8</sup> Корель Л. В. Социология адаптаций: вопросы теории, методологии и методики. Новосибирск, 2005.

качество жизни пожилых людей во многом зависит от их возрастной градации, поэтому целесообразно выделение нескольких возрастных групп среди лиц пенсионного возраста. Согласно классификации Всемирной организации охраны здоровья лица от 60 до 74 лет — это пожилые, от 75 до 90 — старые, после 90 лет — долгожители. Мы придерживаемся другой группировки, с учетом того, что в Украине верхняя граница выхода на пенсию составляет для женщин 54 года и для мужчин — 59 лет. Нами выделено три группы лиц пенсионного возраста: от 55 до 70 лет (таких 63 %), от 71 до 80 лет (30 %) и от 81 лет и старше (7 %). С возрастом среди пенсионеров увеличивается доля женщин: в группе до 70 лет их 70 %, а среди 80-летних уже 86 %; при этом доля мужчин стремительно снижается: их 30 % среди лиц до 70 лет, 28 % — среди 71–80-летних и только 14 % среди тех, кто старше 80 лет. Возрастная асимметрия среди пожилых людей объективно ограничивает их социальные контакты с представителями своей возрастной когорты, с которой, как правило, больше объединяющих идентификационных признаков. Это не может не повышать вероятность одиночества стариков при отсутствии коммуникации в рамках своего поколения.

Важное отличие пожилых людей от представителей других групп — снижение экономического потенциала группы пенсионеров по возрасту. Под экономическим потенциалом группы в данном исследовании понимаются социально-экономические возможности, которые имеются у различных социальных групп и которые они могут задействовать для повышения своей экономической мобильности (движения по лестнице доходов), обеспечения своего развития на уровне принятых в обществе стандартов качества жизни. Социологические мониторинги, проводимые нами в последние годы, свидетельствуют, что среди главных факторов, определяющих бедственное положение населения, — возрастные характеристики. Чем старше люди, тем хуже им живется. Даже на фоне бедственного положения большинства жителей украинских мегаполисов уровень жизни пенсионеров выглядит удручающим. Как следствие, у стариков начинают закрепляться минималистские социально-психологические установки на уровень жизни. Предпочтение многие отдают способу жизни, в основе которого лежат модели минимальных возможностей в различных сферах — в социально-трудовой, досуговой, жилищно-бытовой. Такая ситуация настораживает, поскольку делает трудно прогнозируемым социальное поведение значительной массы уставших, подавленных, неудовлетворенных пожилых людей.

Субъективная удовлетворенность жизнью занимает особое место среди показателей социального самочувствия пенсионеров. Наблюдаются различия уровня удовлетворенности пожилых мужчин и женщин: среди женщин намного больше удельный вес недовольных своей настоящей жизнью. Это существенно снижает социальную адаптацию пожилых людей к быстро меняющимся условиям жизни. Большинство пенсионеров ощущают значительный социальный дискомфорт, так как оказались в трудном материальном положении, высказывают неудовлетворенность своим статусом и условиями жизни. Этому способствует массовое обнищание людей пенсионного возраста, разрушение традиционных жизненных ценностей и стереотипов поведения, субъективная неготовность пожилых к жизни в рыночных условиях, социальная незащищенность и беспомощность перед общественными изменениями.

В то же время социально-экономические преобразования сказались на способах жизнеобеспечения людей: шире стал круг источников дохода; различные категории населения

существенно различаются по способности получения средств к существованию. Однако открывающимися новыми возможностями реально пользуются преимущественно представители тех слоев населения, которые связаны с предпринимательской деятельностью или с работой в частном секторе экономики. Конечно, высокие стандарты потребления не снимают проблему одиночества людей, но в целом бедность ухудшает социальный фон жизни пенсионеров, а переживания одиночества накладываются на осознание своей обездоленности. Социологические мониторинги удовлетворенности пенсионеров материальным положением становятся важным аспектом социальной политики, позволяют отслеживать влияние на этот показатель тех или иных государственных мер (например, монетизация льгот в России в 2005 г.<sup>9</sup>).

*Социальное одиночество пенсионеров мы определяем как состояние, при котором представители этой группы не могут реализовать свой потенциал в силу отсутствия (ограниченности) социальных контактов, самоотчуждения и испытывают в силу этого социальный дискомфорт.* «Круги одиночества» пенсионеров возникают не только по причинам социально-психологическим, но и собственно социальным. Это происходит, когда нарушаются важнейшие механизмы функционирования личности в территориальной общности. Такими механизмами принято считать следующие: а) проявление своего «социального Я», желание вмонтировать собственный социальный капитал в социальные практики по месту проживания; б) стремление реализовать свой социальный потенциал на основе выбора приемлемого с точки зрения выигрыша и негативных последствий варианта жизнедеятельности; в) наличные социальные (семья, родство, знакомства), структурные (трудовые, статусные, гражданские), культурные (воспитание, знания), личностные (квалификация, здоровье, умения) ресурсы<sup>10</sup>.

В ходе исследования нами выделены такие «круги одиночества» пенсионеров мегаполиса:

**1. Одиночество как проявление одинокой жизни или проживания вне расширенной семьи**

В такой круг одиночества попадают те, кто не имеет детей, супруга(и), а также те, кто проживает отдельно от родных и редко с ними общается. Среди наших респондентов одиноких пенсионеров оказалось свыше трети (36 %), они и попадают преимущественно под риск такого одиночества. Семейное положение оказывается значительным фактором идентификации пенсионерами себя в качестве одиноких людей. При этом палитра семейного положения пенсионеров довольно разнообразна. Среди опрошенных нами пенсионеров мегаполиса выделяются две примерно равные полярные группы: женатые (замужние) и вдовцы (вдовы). Эти группы составили примерно по 44 % каждая. Промежуточными стали такие группы: не состоят в браке, но раньше в нем были (7 %); брак зарегистрирован, но каждый из супругов живет отдельно (более 1 %); брак не зарегистрирован, но супруги живут как семья (около 1 %); никогда не состоявшие в браке (3 %). По размеру семьи опрошенных пенсионеров также многообразны. Проживают как одиночки 36 % опрошенных; около 37 % — живут

<sup>9</sup> Козлова Т. З. Мониторинг удовлетворенности пенсионеров материальным положением в 2000-е годы // Социс. 2006, № 5. С. 134–136.

<sup>10</sup> Піддубний В. Поселенський статус як чинник соціального комфорту // Українське суспільство 1994–2005. Динаміка соціальних змін / За ред. В. Ворони, М. Шульги. К., 2005. С. 273–283. С. 273–274.

в семьях, состоящих из двух человек; каждый седьмой — из трех человек; 8 % — из четырех человек; 2 % — из пяти человек; 1 % — из шести человек и около полпроцента — из семи человек и больше. Большинство респондентов (74 %) отметили, что у них есть дети. Бездетными оказались 16 % опрошенных. Однако наличие детей не означает, что пожилые люди постоянно находятся в поле их внимания получают от них необходимый уход и межличностные контакты. Только 30 % респондентов живут со своими детьми в одной квартире, еще у 42 % дети живут в одном городе, но отдельно от них, у 12 % респондентов дети постоянно живут за пределами мегаполиса, то есть непосредственные контакты с ними еще более ограничены.

Семья — особая социальная группа: «все остальные социальные группы созданы обществом, т. е. их можно считать «изобретениями» культуры, сфера их существования — общественная жизнь (включая производственную); сфера же существования семьи в первую очередь — личная жизнь. Общественные социальные группы на практике более мобильны и гибки, чем семья»<sup>11</sup>. Однако семья как социальная группа и социальный институт также меняется, ставится виртуальной реальностью, когда реальные отношения замещаются, подменяются виртуальными. «В виртуальных семьях образ, идея семьи явно преобладает над реальными отношениями. *Мы живем в эпоху семьи образов и образов семьи*», — замечает Д. В. Иванов<sup>12</sup>. Адаптация стариков к виртуальным формам жизни происходит болезненнее, чем аналогичный процесс у молодых, что также способствует их социальной изоляции и одиночеству.

Проживание подавляющего большинства пенсионеров в малочисленных семьях само по себе не способствует их включению в круг одиночества. Главное — регулярность контактов пенсионеров с близкими людьми, утрата которых и становится пусковым механизмом включения пожилых в данный «круг одиночества». Только половина опрошенных могут надеяться на еженедельные встречи с родственниками. Ситуация усложняется в случае необходимости оказания пожилым помощи как в экономическом аспекте, так и эмоционально-личностном.

Сегодня многие ученые подчеркивают тот факт, что ослабление домашних групп компенсируется усилением влияния родства. Родственные связи возникают на основе кровного родства или в результате брака, их значимость особенно наглядно проявляется, когда пенсионеры нуждаются в посторонней помощи. Опрошенные пенсионеры мегаполиса отдадут предпочтение уходу за собой тем лицам, с которыми у них имеются семейные или родственные связи. Услуги агентов социальных служб пользуются намного меньшей популярностью (таблица 1).

Конечно, было бы упрощением сводить социальное одиночество части пенсионеров только к утрате родственной поддержки в результате кризиса расширенной семьи, ведь «дома, состоящие из представителей более чем двух поколений, были редким явлением даже в доиндустриальном обществе, к тому же феномен социальной изоляции пожилых людей подвержен изменениям в соответствии с изменениями в жилищных, социально-классовых и

<sup>11</sup> Асп К. Введение в социологию / Пер. с фин. СПб., 2000. С. 233.

<sup>12</sup> Иванов Д. В. Виртуализация общества. СПб., 2000. С. 60.

Таблица 1. **Фактическая и желаемая структура субъектов, которые помогают пенсионерам в случае необходимости, в % (респонденты могли выбрать несколько вариантов ответов) (N=401 чел.)**

	1. Фактически помогают	2. Желательна помощь
1. Собственные дети	57	63
2. Муж (жена)	24	24
3. Собственные внуки	16	15
4. Соседи	13	3
5. Социальные работники	8	15
6. Друзья, знакомые	8	5
7. Другие родственники	4	6
8. Волонтеры	0	0,6
9. Не имеет значения	–	12
10. Другие лица	1	1

культурных факторах»<sup>13</sup>. Речь скорее идет о том, как в той или иной культуре решается проблема гармонизации межпоколенных отношений. Базовым принципом такой гармонизации в постиндустриальном обществе должно стать такое взаимодействие между различными возрастными группами, которое позволяет реализовать потенциал этих групп на основе взаимного уважения, ответственности, свободы волеизъявления и действия.

### **2) *Одиночество как социальное положение вне сферы занятости***

Одиночество как внеуродовое социальное положение отражает психофизический статус пожилого человека. После выхода на пенсию человеку трудно поддерживать старые социальные контакты, которые давала включенность в трудовую среду, а также трудно завязывать новые контакты (среди респондентов продолжают работать лишь 17 %, преимущественно это лица в возрасте до 70 лет, который определен в развитых странах как верхняя граница возраста экономически активного населения).

Для пенсионеров мегаполиса жизнь вне трудовой занятости оказывается «кругом одиночества». Этому способствует высокий образовательный уровень пенсионеров, который обусловил и достаточно высокие их статусные позиции по роду занятий, которые они имели в предпенсионный период, работая преимущественно в государственном секторе экономики. Половина респондентов занимали должности специалистов и служащих, 21 % — находились на должностях специалистов с высшим образованием и 22 % были служащими, 2 % — это военнослужащие и работники правоохранительных органов. Обращает на себя внимание тот факт, что среди опрошенных нами пенсионеров практически нет бывших предпринимателей. Слой частных предпринимателей формировался в мегаполисе на протяжении последних пятнадцати лет в основном без значительного участия тех, кто сегодня пополнил ряды пенсионеров. У последних, исходя из такой ситуации, недостаточный либо отсутствует опыт предпринимательской деятельности и практические навыки работы в рыночных условиях. Это также усложняет их адаптацию к реалиям рыночной экономики.

<sup>13</sup> Аберкромби Н., Хилл С., Тернер Б. С. Социологический словарь / Пер. с англ. Казань, 1997. С. 321.

По нашим данным, стрессогенным фактором для лиц старшей возрастной группы становится сам факт окончания трудовой карьеры и необходимость определиться с выходом на пенсию. С достижением пенсионного возраста перед многими респондентами стал вопрос: стремиться работать дальше или выйти на заслуженный отдых. Добровольность выхода на пенсию — залог успешной адаптации пенсионера к новому способу жизнедеятельности, ведь психологически он оказывается готовым к этому. Большинство респондентов (74 %) выход на пенсию считают своим добровольным решением. В то же время 18 % опрошенных, по их утверждению, были вынуждены прервать трудовые отношения с работодателями под давлением внешних обстоятельств, причем мужчины это делали гораздо чаще, чем женщины (24 % и 16 % соответственно). Около 8 % респондентов оказались на пенсии, до конца не осознав, как это получилось — добровольно или нет (среди женщин таких втрое больше, чем среди мужчин). *Добровольность выхода на пенсию — не только фактор самочувствия пенсионеров, но и механизм, позволяющий избежать вхождения в такой «круг одиночества», как социальное положение вне сферы трудовой занятости.*

После выхода на пенсию переживания утрат и приобретений происходит противоречиво, что неизбежно сказывается на отношении пенсионеров к жизни. Что же изменилось в жизни тех, кто вышел на пенсию? (Таблица 2).

На первом месте по значимости — ухудшение материального положения. Это коснулось каждого второго респондента и лидирует с большим отрывом от других изменений. На втором месте — появление свободного времени, которого стало намного больше, и возможности отдыхать (16 %). Третье место заняли утрата любимой работы (15 %) и необходимость искать дополнительный заработок (13 %). Включенность в трудовую занятость давала опрошенным трудовые доходы, а вместе с ними — возможность оплачивать свои счета и быть уверенным в завтрашнем дне.

Постоянная работа давала опрошенным деньги, а вместе с ними — возможность оплачивать свои счета и быть уверенным в завтрашнем дне. Поэтому выход на пенсию, который сопровождается пенсионными выплатами по размеру значительно меньшими заработной

**Таблица 2. Гендерные различия в оценке пенсионерами изменений в их жизни, связанных с выходом на пенсию, в % (N=401 чел.)**

<i>Изменения</i>	<i>Оценки женщин</i>	<i>Оценки мужчин</i>
1. Ухудшилось материальное положение	48	58
2. Появилось больше свободного времени	21	26
3. Стали больше заниматься домашним хозяйством	16	11
4. Стали больше отдыхать	15	19
5. Потеряли любимую работу	12	20
6. Вынуждены искать дополнительный заработок	12	16
7. Потеряли возможность общения с коллегами	8	9
8. Стали больше общаться с родственниками (детьми, внуками)	8	6
9. Больше внимания уделяют своему здоровью	8	8
10. Стали больше заниматься своими увлечениями	4	1
11. Затрудняются ответить	13	10

платы, становится для опрошенных проблемой, а не радостью от обретения времени для удовлетворения личных потребностей, желаний. Среди потерь пенсионеров особо острые переживания по поводу того, что прервалось постоянное их общение с коллегами по работе (на это указали 8 % опрошенных). Выход на пенсию дал возможность респондентам больше внимания уделять семье, заниматься домашним хозяйством. Незначительное число опрошенных воспользовались выходом на пенсию для того, чтобы больше заниматься своими увлечениями (3 %).

### **3) *Одиночество как следствие барьеров на пути общения из-за функциональных ограничений***

Особую группу составляют лица, которые вынужденно лишены или ограничены в социальных контактах. Прежде всего под угрозой оказываются одинокие люди, а также лица с ограниченными функциональными возможностями для передвижения (таких 15 %). Известно, что процесс старения человека сопровождается ухудшением состояния здоровья и снижением функциональных возможностей, в том числе возможности самообслуживания.

**4) *Одиночество как одинокий способ жизни***, обусловленный стремлением к уединению, желанием защитить свой образ жизни (такие пенсионеры практически не принимают в своем доме гостей, сами не ходят в гости даже к близким родственникам, не имея при этом никаких физических ограничений на передвижение). Среди опрошенных нами пенсионеров только 18 % принимают гостей дома, а 11 % время от времени сами гостят у родственников, друзей, знакомых. Удел остальных — одиночество даже в дни праздников, которое входит в привычку, в культуру быта и досуга. Досуг в условиях мегаполиса массовиден в силу выработки в этой сфере культурных форм, способных объединить на короткое время представителей разных возрастных групп. Однако большинство форм массового досуга (кино, эстрадные шоу, спортивные состязания) мало рассчитаны на общения, а ведь именно социальных контактов зачастую не хватает пенсионерам.

В разных «кругах одиночества» задействованы культурные формы, различные по доступности и активности, а также по силе влияния на повседневную жизнь и социальное поведение пенсионеров. Однако включение пожилых людей в социальные практики территориальной общности можно рассматривать как путь выхода из социального одиночества. Препятствием служит неразвитость форм самоорганизации пенсионеров по оказанию помощи другим и организованному представлению своих интересов в социальном пространстве мегаполиса.

Мы попытались очертить поля жизнедеятельности пожилых людей, выделить цепь событий, способствующих их включению в различные «круги одиночества» (зачастую одновременно в разные). Предполагается, что из «кругов одиночества» пожилые люди могут выходить при условии разработки и применения определенных технологий и инструментов социальной политики по защите представителей старших возрастных групп. Однако применение этих технологий должно учитывать культурологический аспект проблемы.

Например, переживание пожилыми людьми старости. Каковы социальные ожидания и культурные ценности, посредством которых на индивида наклеивается ярлык «пожилой»? (Таблица 3).

**Таблица 3. Гендерные различия в оценке признаков наступления пожилого возраста, в % (респонденты могли выбрать несколько вариантов ответов) (N=401 чел.)**

Признаки старости	Оценки женщин	Оценки мужчин
1. Ухудшение здоровья	57	44
2. Выход на пенсию	46	60
3. Чувство, что все в жизни уже позади	14	20
4. Изменение внешности	13	11
5. Потеря интереса к жизни	6	12
6. Ослабление сексуальных желаний	2	7
7. Трудно сказать	12	9

Индивидуальные вариации старости многогранны и почти не поддаются описанию и обобщению, но существуют определенные субъективные признаки старости, знание которых позволяет лучше понять поведенческие реакции лиц пожилого возраста. По данным нашего исследования, ведущий признак старости — ухудшение состояния здоровья, что отмечают более половины опрошенных (53 %). Следствием этого становится снижение трудоспособности, что часто и служит причиной выхода на пенсию и включения в «круг одиночества», обозначенный нами как «одиночество в результате жизни вне трудовой занятости». По-разному ощущают приближение старости мужчины и женщины: наибольшие гендерные различия наблюдаются по таким признакам, как уменьшение сексуальных желаний и потеря интереса к жизни (более значимы эти предвестники старости для мужчин).

На пути преодоления «кругов одиночества» пожилых людей два основных барьера: неразвитость системы социальной помощи этой категории населения и отсутствие у большинства лиц старшей возрастной группы потребностей, соответствующих современным представлениям о стандартах жизни. Среди первоочередных потребностей опрошенных нами пенсионеров — повышение уровня материального и финансового благосостояния (увеличение пенсий, уменьшение тарифов и т. д.). Экономические трудности, характерные для жителей многих постсоветских стран, потеснили в сознании пожилых людей целую группу потребностей, которые они не ощущают, но которые в цивилизованном обществе считаются важными, так как выступают элементом обеспечения личной безопасности личности и высокого качества жизни в целом. Среди таких потребностей — осознание необходимости иметь юридическую и психологическую помощь, чего наши респонденты практически не ощущают. Предоставление юридических и психологических услуг пожилым не стало еще повседневной практикой в мегаполисе, пенсионеры вообще не информированы о возможностях такого рода специализированной помощи и местах ее предоставления. Потребность в культурном досуге также не относится к таким, которые пенсионеры считают важными для себя. Поэтому наряду с организацией культурных мероприятий для этой категории горожан актуально формирование или возрождения у них культурных запросов.

Пожилые люди нуждаются в помощи по овладению технологиями и техниками современных коммуникаций (Интернет, сотовая связь и т. д.), что также может рассматриваться как преодоление «кругов одиночества». Формирование диалоговых межпоколенных коммуникаций способствует гармонизации межпоколенных связей, повышая чувство защищенности



одиноких пожилых людей. Достаточно популярной становится и социальная реклама в средствах массовой информации, направленная на повышение ответственности детей перед своими пожилыми родителями. Популяризация среди всех групп населения здорового образа жизни позволит человеку в преклонном возрасте оставаться физически крепким, расширит при этом круг его возможностей интеграции в социум.

Задача общества в целом, территориальных громад — обеспечить гражданам достойную старость, в том числе через систему социальной защиты пенсионеров по старости. При этом целесообразно учитывать сегментацию пенсионеров по таким признакам:

- функциональные ограничения и потребность в постороннем уходе (*около 30 % опрошенных пенсионеров постоянно или время от времени нуждаются в посторонней помощи*);
- активная позиция в преодолении материальных трудностей (*почти две трети опрошенных ничего не делают для изменения своего положения, поэтому вынуждены рассчитывать на социальную помощь*);
- трудовая активность;
- наличие родственников и близких людей, на помощь которых могут рассчитывать пенсионеры.

Подведем итоги. «Круги одиночества» пожилых людей имеют объективные причины, обусловлены субъективными факторами, а также социокультурным контекстом (отношение к старости и старикам, наличие системы социального обеспечения в старости и ее эффективность, самоорганизация пожилых). Преодоление «кругов одиночества» может позволить пожилым людям обрести возрождение в так называемом «третьем возрасте», когда перед ними открываются новые возможности образования, обучения, участия в гражданских делах. Однако пенсионеры мегаполиса — достаточно неоднородная группа и помощь отдельным их категориям должна быть адресной.

*L. M. Khijnyak*

### **«Circles of Loneliness» as form of identity of elderly people: cultural aspect**

The state of aging, which is characteristic of the modern civilization, actualizes the study of old age identification (its differentiations with isolation), and requires changing of strategy of social work among pensioners. «The Circles of Loneliness» of elderly people have objective causes, which are specified by subjective factors, as well as by the socio-cultural context (attitude towards old age and elderly people, availability of the system of social security in old age and its efficiency, self-organization of elderly people). The data received in the course of the Project DFID (Department International Development) realization (the polling of pensioners in the city of Kharkov, Ukraine, December of 2005 — January of 2006, with the participation of the author) allowed to single out the following «circles of loneliness» of pensioners in a megapolis: 1) loneliness caused by living out of family; 2) loneliness as a social status; 3) loneliness caused by barriers in socializing due to functional constraints; 4) loneliness as a solitary way of life specified by striving for living in solitude. Different «circles of loneliness» involve cultural forms, which differ as to their availability and activity, as well as to their impact on everyday practices and on social behaviour of pensioners.

*И. Ф. Игнатьева*

*Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,  
Санкт-Петербург*

## ТУРИЗМ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ИНСТИТУТ

Институционализация явлений культуры — процесс сложный и противоречивый. Туризм, выступая в форме социального и экономического института — один из основных элементов культурного процесса, через который происходит его институционализация. Кроме того, туризм выступает и как культурный институт и может быть оценен с различных позиций: со стороны деятельностного подхода, с позиции рекреации, с позиции сервиса. Туризм как социокультурный феномен — это «способ деятельности» и ценность одновременно. Антропологическая и ценностная составляющая туризма направлена на самореализацию человеческой единичности (частности), в отличие от деятельности человека в политике, экономике, производстве, где он демонстрирует свою публичность. Именно эти характеристики туризма определяют его особенности как культурного института.

В литературе понятие культурного института разработано слабо. Оно принадлежит социологической науке, в которой социальный институт трактуется по-разному, в частности, он понимается как система учреждений. Другой распространенной трактовкой является понимание социального института как системы относительно устойчивых комплексов социально закреплённых ролей, например, институт семьи. Мы будем рассматривать социальный институт во втором смысле. Применительно к сфере культуры институционализация выступает как закрепление ценностно-мотивационных комплексов за устойчивыми системами социальных ролей определенных групп людей и переживание типизированных смыслов на уровне отдельного человека. Роли, выполняемые в процессе туристской деятельности, ценностные мотивации этих ролей, переживания и личностные смыслы, реализуемые в туристской деятельности, включение туризма в целостный процесс культурной жизни, а отчасти и сам процесс организации туристских поездок можно рассматривать как различные стороны института туризма.

Туризм сегодня приобретает характер глобального явления. Универсальность, широкая распространенность, возрастающая значимость этого явления связана не только с изменившимся характером современного общества, но с самой онтологической природой туризма как социокультурного феномена.

Раскрывая понятие туризма с философско-культурологической позиции, следует первоначально обратить внимание на то, что это явление может быть оценено с различных позиций: со стороны деятельностного подхода, с позиции рекреации, с точки зрения развития культуры. Терминологически понятие «туризм» происходит от французского слова *tour*, и в словарях определяется как «путешествие в свободное время, один из видов активного отдыха». То есть туризм это прежде всего определенная сфера деятельности. Если исходить из классического разграничения понятий «труд» и «быт», а также «быт» и «досуг», то туризм — это деятельность, относящаяся к сфере досуга. Досуг рассматривается в философии как деятельность человека, направленная на рекреацию его способностей, необходимую для

последующей трудовой деятельности. Если термин «труд» содержит в себе признак необходимости, то досуговая деятельность, хотя она и может быть достаточно сложной и даже тяжелой, например, горный туризм, выступает как свободная деятельность.

Мы будем придерживаться понимания туризма как деятельности, связанной с путешествием, перемещением и пребыванием человека вне места своего постоянного проживания, в ходе чего возникает ряд явлений и отношений социокультурного характера. В таком широком смысле туризм является глобальным социокультурным феноменом, включается в процессы существования и развития мировой культуры. По определению Всемирной туристской организации турист — это лицо, которое путешествует, пребывает в местах, отличных от мест его обычного существования сроком не более 12 месяцев с любой целью, кроме занятий, оплачиваемых из источников в посещаемом месте. Выделяют три главных критерия, позволяющих отличить туристов от других путешествующих (сезонных рабочих, мигрантов, дипломатов и т. д.). Во-первых, выезд за пределы обычной среды, во-вторых, фиксированная продолжительность пребывания в месте поездки, в-третьих, цель путешествия — личностные мотивы (свободное волеизъявление). В отличие от других перемещающихся, эту категорию лиц движут туристские мотивы (отдых, посещение родных, лечение, знакомство с новой культурой). Туризм как социокультурный феномен — это «способ деятельности» и ценность одновременно. Человек в туристской поездке приобщается к миру своей собственной или иной культуры, к ее артефактам и ценностям. В целом любой вид туризма может быть рассмотрен в аспекте социальной и межкультурной коммуникации, а культурно-познавательный туризм в особенности.

Антропологическая и ценностная составляющая туризма направлена на самореализацию человеческой единичности (частности), в отличие от деятельности человека в политике, экономике, производстве, в которых он демонстрирует свою публичность. Туризм имеет сервисный, нетехнический характер. Туризм может быть проанализирован как некая индустрия, как экономическое понятие, однако особое значение в нем имеет «человеческое измерение» туризма. Человек в путешествии не просто потребитель «туристского продукта», но личность, которая в процессе странствий приобщается к культуре, осваивает ее, превращая полученные знания в достояние собственной духовности (ценности, убеждения, смыслы).

Субъектом туристской деятельности может выступать любой человек, если он отправляется в путешествие. Турист как лицо, временно переменившее место жительства, руководствуется определенной целью: познавательной, спортивной, оздоровительной и т. д. Особенность любой деятельности определяется характером ее целей. Цели человека, занимающегося туристической деятельностью, имеют социокультурное содержание. Простая смена места пребывания — это еще не туризм. Место жительства меняют, например, мигрант, кочевник, человек, возвратившийся домой из чужих мест. В отличие от мигранта турист ставит себе социокультурную цель, осуществляет свободное перемещение. Цель туристической деятельности чаще всего не является чисто утилитарной, а предполагает некоторые эстетические и познавательные аспекты. Перемещение кочевника также существенно отличается от туристической деятельности. Для него это способ существования, связанный с необходимостью выживания и определяемый особенностями его трудовой деятельности (скотоводство).

В последнее время в литературе получило распространение понятие «номадизма». Под номадизмом понимается интеллектуальное, экзистенциальное, сущностное кочевничество человека как субъекта. Номадическое сознание — стиль мышления, подобный перемещению без конечного места назначения. Это стиль релятивистского сознания. Номадизм — тип критического сознания, отказывающийся от социального нормирования. Номад как субъект — кочевник, не имеющий точек отсчета. Это своего рода турист — путешественник в сфере своего Я. Это понятие используется в постмодернистской, феминистической, феноменологической литературе. Туризм в общетеоретическом плане — это своего рода социальный номадизм, социальное кочевничество. Возрастающая потребность в перемещении как универсальное свойство современного человека — один из факторов, превращающих сегодняшний туризм в явление глобального порядка.

Современные проблемы развития туризма связаны с ростом потребности субъекта в свободном, познавательном, социокультурном перемещении с целью отдыха, самоосуществления и рекреации своих духовных и физических способностей. Эти потребности имеют всеобщий, глобальный характер. Потребность в туризме (путешествиях) существует у любого человека. Реализация этой потребности связана с экономическими возможностями субъекта с одной стороны, и с особенностями и уровнем организации туристической деятельности как социальной и экономической сфер с другой.

В туризме как явлении культуры особое значение приобретает «человеческое измерение». Именно это человеческое измерение туризма характеризует туризм в качестве культурного института. С помощью туризма активизируются процессы межкультурной коммуникации. Реализуясь на уровне частной жизни людей, их личностных переживаний и событий, туризм чаще всего сближает людей. Непосредственное знакомство с чужой культурой позволяют не только узнавать, но и сопереживать, проникать в ее глубины. Интерсубъективные процессы, диалогическое общение, реализуясь в ходе туристских обменов, способствует интегративным процессам в глобальном масштабе, позволяет преодолевать тенденции сепаратизма, вражды, взаимной подозрительности.

Человек в путешествии не просто потребитель «туристского продукта», но личность, которая в процессе странствий приобщается к культуре, осваивает ее, превращая полученные знания в достояние собственной духовности (ценности, убеждения, смыслы). При этом человек, приехавший в другую страну с целью постигнуть чужую культуру, сам выступает носителем культуры своей страны. Вступая в общение с местными жителями, он в той или иной степени демонстрирует, а в определенных случаях и транслирует, передает, распространяет свои ценности и смыслы.

Особое место в этом отношении приобретает такой вид туризма, как культурно-познавательный (культурный) туризм. Ресурсами культурно-познавательного туризма являются памятники архитектуры и искусства, музеи, обычаи и верования людей, их быт и культурные традиции, творчество музыкантов, актеров, ученых, народных умельцев и т. д. Соответственно культурно-познавательные туры бывают искусствоведческие, исторические, литературные, театральные, этнографические, фольклорные, музыкальные и проч. Среди мотивов культурно-познавательного туризма особое место занимают познавательные мотивы, отличающие этот вид туризма.

Большинство специалистов ведут речь о культурно-познавательном туризме как едином комплексе. Однако имеет смысл обратить внимание на различие целей и аспектов, характеризующих отдельно познавательные и, соответственно, культурные стороны. Познавательный аспект туризма связан с получением информации, новых эмоций, впечатлений. Культурный же аспект предполагает включение в культуру как живой организм, вхождение в иную культуру через процесс коммуникации и общения. Культурный туризм не сводится к познавательной составляющей. Зачастую, независимо от человека происходит ценностно-смысловой обмен, осуществляется межкультурная коммуникация.

Турист стремится не просто к изучению, но пониманию иной культуры, а это означает приближение к ней, определяет ее воспитательное значение. Освоение иной культуры происходит не с «чистого листа». Человек уже имеет некоторые предварительные знания и мнения об изучаемом культурном объекте. Чаще всего эти знания он мог бы основательно пополнить и не выезжая в тур. У туриста не чисто познавательный интерес к иной культуре. Это интерес человека, желающего приблизиться к ней. Новые восприятия накладываются на уже имеющиеся смыслы и ценности, дополняют, или меняют их. Воздействие туристического процесса на духовный мир человека гораздо большее, чем он сам это осознает. Ценностно-смысловые пласты личности определяют понимание изучаемой культуры, влияют на процессы интерпретации и осмысления новой культуры. Сегодня все более обособляются культурный и познавательный туризм, развивается отдельный вид туризма — туризм образовательный.

В культурном туризме познавательная составляющая довольно значительна, но не самодостаточна. В культурной коммуникации получение объективной информации не является самоцелью, как это имеет место в собственно познавательной деятельности. В турпоездке человек «сверяет» свои убеждения и предубеждения, знания и ценности с другими, недостаточно знакомыми ему, причем, осуществляет это в процессе непосредственного восприятия. Процесс познания в культурном туризме — сугубо личностный, по-особому мотивированный, даже интимный. Если человек пускается в путешествие ради какой-либо культурной реликвии, претерпевая при этом определенные неудобства (а человек всегда их испытывает вне дома, каким бы комфортным не было путешествие), значит отношение человека к этому артефакту культуры выходит за границы обыденного, оно обязательно эмоционально окрашено, связано с ожиданием чуда. Неслучайны фразы, ставшие поговорками, подобные следующей: «Увидеть Париж и умереть».

Главным в культурно-познавательном туризме является то незабываемое впечатление, эмоциональное переживание от встречи с историей, культурой, обычаями. Аксиологический, ценностный аспект является основной характеристикой этого вида туризма.

Институционализация туризма как феномена культуры может быть рассмотрена и со стороны экономических характеристик туризма. Туризм как экономическое явление связан с развитием сферы услуг. Термин «услуга» охватывает собой достаточно широкий круг действий, приносящих пользу, помощь, хозяйственные удобства. Эта сфера включает в себя, во-первых, услуги общехозяйственного назначения, обозначаемые обычно термином «производственная инфраструктура» (связь, транспорт, информационные системы, торговля, снабжение, финансирование и проч.), во-вторых, собственно социальные услуги (бытовые,

жилищно-коммунальные, медицинские, информационно-развлекательные, курортно-туристические и т. д.). Первый вид услуг оказывается обществу опосредованно, через другие сферы экономики, поскольку они тесно связаны или входят в процесс производства. Второй вид услуг оказывается обществу и личности непосредственно.

Как экономическая категория сфера услуг в последнее время получила стремительное развитие. Рост потребности общества в таких услугах объясняется нарастающей специализацией труда, вынуждающей человека все более испытывать потребность в услугах со стороны.

Учитывая вышесказанное следует отметить, что оценить природу и сущность сферы услуг, в том числе и организации туристической деятельности, недостаточно только в качестве экономической сферы. Социальные услуги — это прежде всего сфера рекреации, предполагающая восстановление и воспроизводство деятельного субъекта общества. Как рекреационная сфера туристическая деятельность обладает культурно-образующим и социо-образующим потенциалом. Важнейшим аспектом рекреации является рекреация семьи. Она осуществляется, в частности, через семейный отдых. Национальное обследование в Англии показало, что самыми распространенными видами отдыха являются просмотр телепередач и путешествие на машине. 59 % опрошенных отправляются в путешествия семьями. Развитие условий для семейного туризма сегодня является одной из наиболее актуальных задач как туристического бизнеса, так и социокультурной сферы туристской деятельности в целом.

Индустрия туризма выступает важной отраслью мировой и национальной экономики. В XXI веке туризм стал не только значительным социальным и политическим явлением, но для многих стран и регионов важным экономическим фактором. На сферу туризма приходится 6 % мирового национального продукта. К числу стран, получающих значительные доходы от туризма, относятся США, Япония, Франция, Германия и др., а для 38 % стран туризм — это главный источник дохода<sup>1</sup>. По прогнозам Всемирной туристской организации к 2020 году Россия войдет в двадцатку крупнейших стран по въезду туристов. Постепенно туризм займет существенное место в экономике нашей страны. Развитие предпринимательства, принятие правовых документов по туризму, упрощение туристских формальностей привело к появлению масштабных туристских потоков, оживлению туристской отрасли, движению капиталов в этой сфере. Однако по сравнению с другими странами Россия находится в начале своего пути (только 21 % населения России путешествует). Другим важным аспектом выступает анализ влияния туризма на человека в связи и изменениями соотношения рабочего и свободного времени. Повышение интенсивности труда, ведущее к сокращению рабочего времени зачастую сопровождается увеличением вероятности стрессовых ситуаций. Одним из средств поддержания трудоспособности является туризм. Современные тенденции в туризме связаны с увеличением количества свободного времени в жизни людей, дроблением отпускного периода и ростом непродолжительных поездок.

Одно из первых определений «индустрии туризма» было дано Конференцией ООН по торговле и развитию в 1971 году. Индустрия туризма определялась как совокупность производственных и непроизводственных видов деятельности, направленных на создание товаров и услуг для путешествующих лиц. В Федеральном законе «Об основах туристской деятельности

<sup>1</sup> См.: Жукова М. А. Менеджмент в туристском бизнесе. М., 2005. С. 4, 23.

в Российской Федерации» дается следующее определение этого понятия: «Туристская индустрия — совокупность гостиниц и иных средств размещения, средств транспорта, объектов общественного питания, объектов и средств развлечения, объектов познавательного, делового, оздоровительного, спортивного и иного назначения, организаций, осуществляющих туроператорскую и турагентскую деятельность, а также организаций, представляющих экскурсионные услуги и услуги гидов переводчиков». Сфера туризма в отличие от других отраслей экономики объединяет предприятия различной отраслевой принадлежности. Как экономическое образование туристская отрасль имеет свои производственные ресурсы (земля, персонал, капитал и т. д.). Развитие индустрии туризма предполагает строительство дорог, гостиничных комплексов, обустройство новых территорий, что требует больших капитальных вложений и финансирования из различных источников (государственные структуры, частные организации, международные организации и т. д.). Рост объектов производства в индустрии туризма сказывается на развитии других отраслей экономики (создаются новые рабочие места, расширяется торговый оборот, возрастает поток инвестиций). Государство получает доход в виде налогов. В этом смысле туризм выступает как крупный самостоятельный многоотраслевой хозяйственный компонент национальной и мировой экономики. В целом, экономические стороны туризма определяют немаловажные характеристика его институциональных проявлений как в культуре, так и в социуме в целом.

Анализ параметров туристского рынка в рамках изменения границ рынка государства связан с исследованием туристского потенциала разных регионов страны. «Пограничные рынки, имеющие дело со сферой услуг, становятся более заметными, привнося в экономику все больше социальной активности»<sup>2</sup>. Уже предпринимались попытки просчитать туристский потенциал отдельных регионов России и оценить условную величину, показывающую, в какой степени и при каких инвестиционных вложениях определенный регион может быть востребован туристами, и способен давать экономическую выгоду. Проведенный экспертный анализ показал, что наибольший потенциал имеют Южные регионы (79,2 %), затем по мере убывания идут Центральный (73,5 %), Северный (71,9 %), Поволжье (60,7 %), Урал (56,0 %), Западно-Сибирский (50,6 %), Черноземье (45,3 %), Северо-Западный (44,0 %), Восточно-Сибирский (40,3 %), Дальневосточный (36,9 %) <sup>3</sup>.

Переосмысление взглядов на судьбу современной Европы закладывает основы единого демократического пространства. Одна из самых демократических форм взаимоотношений людей — это туризм. С помощью туризма происходит обмен человеческими ценностями, осуществляется диалог культур, формируется новая коммуникативная культура. В этом смысле туризм гуманистичен по своей сути.

Генеральная Ассамблея Всемирного туристического общества в 1999 г. приняла «Глобальный этический кодекс туризма», который определил развитие туризма на многие годы. Главным является распространение общечеловеческих ценностей, толерантность, уважение

<sup>2</sup> Уайт Х. Рынки и фирмы: размышления о перспективах экономической социологии // Экономическая социология. Новые подходы к институциональному и сетевому анализу. М., 2002. С. 116.

<sup>3</sup> См.: Откуда нам взять 20 млрд долларов? // Туризм: практика, проблемы, перспективы. 2001, № 10. С. 105.

разнообразных религиозных, политических, нравственных убеждений, признание достоинства культурных традиций и обычаев всех народов, включая национальные меньшинства и коренные народы. Организаторы туристской деятельности должны учитывать особенности и уникальность национального и культурного наследия.

Таким образом, в силу универсальности и многообразия культурных форм характеристиками туризма как культурного института выступают социальные, экономические и собственно культурные проявления.

Культурно-ценностные мотивы, ролевые комплексы, социально закрепленные за определенными социальными группами, определяют туристские мотивы, цели и ценности, позволяющие развиваться институту туризма в разнообразных видах и формах.

*I. F. Ignatieva*

### **Tourism as Cultural Institute**

Institutionalization of cultural events is complicated and contravertional process. Being social and economical institute, tourism is also a cultural institute. It can be studied from different positions: from the positions of acting, of recreation, of service. Tourism as social and cultural phenomenon is a «way of acting» and a value at the same time. Anthropological and ethical side of tourism is targeted at self-realization of a human being, not at demonstration to public, like it is about actions in political, economical and industrial spheres. These characteristics of tourism show its special features as a cultural institute.



## **ФИРМЕННЫЙ СТИЛЬ КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА**

Высокий статус культурологической теории сегодня определяется ее постоянным стремлением к охвату все новых областей исследования с одной стороны, и тем фактом, что культурологический подход становится все более востребованным в различных сферах жизнедеятельности современного общества — с другой. И подтверждением тому служит современный бизнес: ориентация многих фирм на собственное развитие строится на основе новых, социокультурных подходов к управлению и организации бизнеса, которые опираются на гуманистическо-демократические организационные ценности и идут на смену обезличенной, механистической системе ценностей бюрократии индустриального общества. В качестве такой ценностноориентированной, гуманитарной практики менеджмента выступает корпоративная культура компании.

Качественно построенная корпоративная культура, являясь специфической субкультурой уникальности компании, способствует росту ее активности и долголетию, так как обладает всем набором присущих «большой» культуре характеристик, включая арсенал средств адаптации фирмы к внешней — экономической и социокультурной — среде и специфические техники интеграции корпоративной целостности, в результате действия которых возникает внутрикорпоративная солидарность. Последняя, в свою очередь, также работает на успешность компании, повышая ее устойчивость перед вызовами среды. Эффективность исполнения обеих функций — адаптации и интеграции — обеспечивается за счет активности составляющих комплекс корпоративной культуры форм, каждая из которых, специализируется на обеспечении особых аспектов активности компании это, в первую очередь, корпоративная мифология, философия, этика, корпоративный имидж, корпоративная эстетика.

Практически в любой современной компании можно встретить артефакты мифологической природы: устные предания о каких-либо событиях корпоративной истории, мифические персонажи, предметы-мифы (талисманы), отношения-мифы (ритуалы). Корпоративная мифология позволяет компании и ее сотрудникам осваивать внутреннюю и внешнюю социальную среду в ситуациях неопределенности, неоднозначности или незнания, когда необходимо действовать, реагировать на вызовы среды, связанные чаще всего с «человеческим фактором», а рационалистические установки для этого либо отсутствуют, либо не успевают актуализироваться. Тогда-то и вступают в игру мифологические структуры, опираясь на которые человек интерпретирует ситуацию и обретает силы действовать, ибо: «мифология есть способ быть в согласии с миром»<sup>1</sup>.

Сила воздействия корпоративной мифологии на аудиторию компании во многом связана с синкретизмом присущих ей различных смыслов, включая эстетические. Последние, кстати, на уровне мифологических артефактов преобладают над другими смыслами, связывая их в единую целостность.

<sup>1</sup> Барт Р. Мифологии. М., 2000. С. 284.

Когда компания сталкивается с задачей целенаправленного построения новой корпоративной культуры, ее менеджментом разрабатывается идеологический миф как результат анализа status quo компании и исследований корпоративной культуры. Но это происходит уже в рамках другой формы корпоративной культуры — философии, или, точнее, идеологии; ее задача — осмысление корпоративных интересов и теоретическое обоснование целей и средств их достижения, что предполагает осознание и разработку системы базовых ценностей организации. На их основе выстраивается стратегия и тактика развития компании и закладывается фундамент ее корпоративной культуры.

Корпоративная философия принимает форму системы четко сформулированных общих правил жизнедеятельности компании в виде специальных документов, например, *Кодексов*, *Гимнов*. Факт присутствия корпоративных гимнов в этом перечне иллюстрирует осознанность бизнесом значимости ценностно-нормативной эстетической составляющей корпоративной культуры, ибо на первый взгляд может казаться, что «эстетическая норма приходит в соприкосновение с коллективом самостоятельно, независимо от ее окружения.... Но в действительности между эстетической нормой и другими нормами нет непроходимой стены»<sup>2</sup>.

Этика представляет весьма существенную и значимую форму корпоративной культуры: это поле личностной и межличностной регуляции деятельности людей в корпоративном пространстве, где их мотивация осуществляется на основе этических стандартов, принятых компанией. От персонала требуется внимания и к этикетной стороне деловых отношений, что выражает интерес компании и к эстетике поведения своих сотрудников.

Корпоративный имидж — крайне сложная составляющая корпоративной культуры, синтезирующая в себе активность всех других ее форм. Сегодня корпоративный имидж принадлежит к числу важнейших активов компании. Осуществляя презентацию компании в ее внешней и внутренней среде, и, будучи ее «лицом», он заявляет об индивидуальности компании всем субъектам ее взаимодействия. Корпоративный имидж является символическим выражением специфики и уникальности компании, которое закрепляется в представлении ее целевых аудиторий, и, по сути дела, выступает обобщенным индикатором всей корпоративной культуры компании. Поэтому особая роль в имиджевой практике компании принадлежит эстетике.

Впрочем, говоря об эстетике компании, мы видим, что она сцеплена с любой из форм корпоративной культуры, и это вполне естественно, ибо она является не столько локальной формой культуры компании, сколько, в целом, ее *выражением*.

В жизнедеятельности любой организации, активно действующей на современном рынке, мы встречаемся с множеством эстетически окрашенных артефактов. Во-первых, это реклама компании, мотивы эстетического звучат в дизайне интерьеров, в одежде сотрудников — вся предметная среда компании может нести на себе следы эстетической выразительности. В поведенческой практике фирмы эстетика представлена деловым этикетом, корпоративными ритуалами, театральностью корпоративных праздников, PR-событий, процедур инициации

<sup>2</sup> Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты // Труды по знаковым системам. VII. Ученые записки Тартуского Государственного Университета, вып. 394. Тарту, 1975. С. 270.

новых сотрудников и т. п. Там, где целевые аудитории компании, будь то сотрудники, партнеры, клиенты, в широком смысле слова, публика компании, вступают в процесс актуального восприятия вещественных и поведенческих артефактов компании, работает ее корпоративная эстетика.

Корпоративная эстетика может формироваться стихийно, но многие компании сегодня целенаправленно занимаются ее построением, разрабатывая свой собственный *фирменный стиль*, который за рубежом чаще называют стилем корпоративной идентичности, координационным дизайном, проектированием внешнего вида компании<sup>3</sup>.

Фирменный стиль как специфический феномен современного бизнеса возникает не на пустом месте, он — результат исторического развития корпоративных субкультур: предпосылки фирменности можно найти уже в корпоративной замкнутости жречества древних веков, однако, с нашей точки зрения, зарождение фирменного стиля как особой социокультурной практики функционирования производственно-экономических институтов происходит в эпоху Средневековья, и, в первую очередь, связано с деятельностью средневековых цехов и купеческих гильдий.

Корпоративность пронизывает все западное средневековое общество снизу доверху, становится дополнительным — к базовой вертикали господства и подчинения — функциональным принципом организации социальной структуры феодального общества, который тотально регулирует поведение ремесленника и членов его семьи во всех аспектах их жизни: в будни и праздники, дома и на работе, в храме и на торжище. Существовали корпоративные предписания к поведению во всех социально значимых ситуациях и событиях вполне частного характера, таких как свадьба, например, и, конечно, корпоративная культура регулирует процесс ремесленной деятельности — даже «противоположность дня и ночи, зимы и лета давала о себе знать в цеховой регламентации»<sup>4</sup>.

Жесткость и четкость такой всеобщей регламентации предполагала наличие понятной всем, однозначной, с точки зрения правил использования, знаковой системы, т. е. корпоративного языкового кода, который закреплял и транслировал как правила взаимоотношений членов цеха, так и смыслы средневековой картины мира — в ее рамках осуществлялась вся жизнедеятельность ремесленника. Существенной особенностью корпоративной знаковости является ее эстетичность как результат доминирования, по словам Й. Хейзинги, визуальности в контексте средневекового мироощущения, что проявляется даже вербально: речь носит наглядно-чувственный, притчевый характер, она насыщена отсылками к Священному писанию, сопровождается пословицами, поговорками у простолюдинов и пышным слогом ритуальных речей высших сословий.

В цеховой корпоративной культуре хорошо различима работа двух типов эстетических знаков, кодирующих предписания к деятельности членов корпоративного братства — это различного рода вещественные артефакты, знаки-предметы (например, эмблемы),

<sup>3</sup> См., например: *Postrel V. The Substance of Style: How the Rise of Aesthetic Value is Remaking Commerce, Culture and Consciousness.* N.Y., 2004; *Кунде Й. Корпоративная религия.* СПб., 2002; *Путерс Т. Дизайн. Изобретай. Различай. Сообщай.* СПб., 2006.

<sup>4</sup> *Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада.* М., 1992. С. 172.

и поведенческие артефакты, знаки-отношения, среди которых ведущая роль принадлежит различным ритуалам. Первая группа эстетических артефактов представлена прежде всего клейнодами — знаками цеха. Медиевисты полагают, что цеховые знаки имели хождение уже в XI в. и представляли собой иконный лик святого покровителя цеха или гильдии; широко известным примером является образ святого Марка венецианского купечества. В XIII в. цеховая эмблематика становится очень разнообразной: используются геометрические фигуры, изображения геральдических животных, орудий ремесла (ножницы цирюльников и портных, наковальня и молот кузнецов), продуктов труда (крендели булочников, обувь сапожников), иногда же просто ставилось имя мастера.

Клейноды были не только украшением, они, в первую очередь — метки собственности, причем сила их была такова, что известен случай получения в 1332 году испанскими купцами обратно упаковок с воском, выброшенных на берега Фландрии после кораблекрушения по предъявлении своих знаков. Однако спектр использования корпоративных знаков — цехов или гильдий — был значительно шире: они выполняли ряд важных функций и во внутрицеховой жизни, и в социокультурном, окружающем корпорацию пространстве. Так, переход от подмастерьев в мастера сопровождался процедурой присвоения новичку собственного знака, который он обязательно ставил на каждое свое изделие. При его приеме в полноправные члены цеха «знак заносился в братскую книгу под его именем и служил не только как способ легитимации закончившего свое учение работника, но и как знак для контроля степени доброкачества и количества изготовленного, а также для определения того, что каждый зарабатывал»<sup>5</sup>.

Неся информацию о создателе вещи, знак не только легитимизировал статус мастера, но и придавал законный социокультурный статус продукту его труда, реализуя важную для всей средневековой культуры функцию символизации, в результате чего созданная вещь освящалась сакральными смыслами, становясь «чистой» — это было значимо для людей того времени, когда все в жизни оценивалось с точки зрения святости и греховности.

Именно корпоративные цеховые знаки санкционируют социокультурное бытие созданной мастером вещи, становясь допуском к ее использованию. С этой точки зрения цеховой знак предвещает современный фирменный торговый знак, легализующий деятельность компании на современном рынке. Более того, цеховые эмблемы можно рассматривать как протофирменный блок, ибо, как в фирменном блоке, являющемся сердцевиной информационного дизайна компании, наряду с графикой товарного знака и логотипа часто присутствует слоган, так и клейноды часто сопровождались девизами, пожеланиями и даже заклетьями.

Клейноды как эмблемы цеха были частью праздничной одежды, присутствовали на камзолах или плащах во время праздничных процессий, выполняя, как и одежда в целом, презентационные функции, маркируя, с одной стороны, принадлежность к конкретному профессиональному сообществу, корпорации, а с другой стороны, подавая всем сигнал: «Я — Мастер», что удовлетворяло потребности престижа в иерархизованном средневековом обществе. Каждый цех предъявлял свои требования к одежде мастеров

<sup>5</sup> Ученова В. В., Старых Н. В. История рекламы, или Метаморфозы рекламного образа. М., 1999. С. 82.

и подмастерьев, что способствовало процессам социокультурной идентификации и самоидентификации средневекового ремесленника, причем корпоративная одежда была еще и символом братства.

Цеховые знаки долгое время выполняли еще одну функцию — рекламную — до тех пор, пока в позднем Средневековье эта функция не перешла к красочным живописным вывескам, положившим начало корпоративной рекламе.

Первоначально вывески представляли собой различного рода изображения, что, конечно, помогало клиентам находить на запутанных средневековых улочках торговые лавки и другие нужные им заведения, повышало возможность покупки. По мере того, как росла грамотность средневекового населения, на вывесках стали появляться надписи и, порой, довольно большие тексты.

Предметные эстетические артефакты отстраивают средневековую корпоративную культуру, являясь важными коммуникативными знаками, но их задача — не сколько передача некоей информации и построение диалога со своими адресатами, сколько — презентирование особенности, уникальности корпорации, заявка об отличии от других цехов. Такое подчеркнуто демонстративное представление о корпоративной уникальности еще более заметно при функционировании второго типа эстетических артефактов — поведенческих, кодирующих отношения между членами корпоративного целого.

Сословно-корпоративный принцип организации социальной жизни Средневековья определял первичность внутригрупповых связей для человека того времени. Для ремесленников и торгового люда — это связь с цеховой корпорацией или купеческой гильдией. Ремесленник был погружен в корпоративную культуру своего цеха, пронизан ее токами. Сама соотнесенность с корпоративным целым была более чем неформальна, так как именно корпоративная культура была той картиной мира, в которой реально жил средневековый человек, именно она формировала ремесленника как индивида, воспитывая его как социального субъекта и деятеля. «Принадлежность к цеху была сопряжена с комплексом коллективных эмоций его членов»<sup>6</sup>, и эти коллективные переживания не были только чувством гордости за корпорацию, но, в первую очередь, являлись тканью, плотью всего мироощущения корпоративного сообщества и каждого его члена.

Коллективная психическая активность корпоративного братства — результат жесткой регламентации поведения и реакций на различные события, которая есть «жизненный нерв цехового объединения, длинная цепь предписаний и ограничений, выработанных многолетней практикой»<sup>7</sup>. Для жизни средневекового человека внутрикорпоративная регуляция обладает первостепенной важностью, здесь осуществляется воздействие на человека на глубинном, индивидуальном уровне его бытия, порой начиная с раннего детства, так как навыки ремесла чаще всего традиционно передавались от отца к сыну вместе со всем корпусом корпоративных правил, предписаний и мифов.

Функционально корпоративная регуляция актуализировалась через ритуалы. Для любой социальной группы Средневековья, включая ремесленные корпорации и купеческие

<sup>6</sup> Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 221.

<sup>7</sup> Муратова К. М. Мастера французской готики XII–XIII веков. М., 1988. С. 136.

гильдии, был присущ свой «устав, статут, кодекс поведения, писанный или традиционный, строго обязательный для всех членов коллектива»<sup>8</sup>, что представляло собой внятную для всех и легко декодируемую систему знаков. Средневековый мир — «общество высокой знаковойности... С этим, в частности, связано характерное явление, согласно которому та или иная форма деятельности средневекового коллектива для того, чтобы стать социально значимым фактом, должна была превратиться в ритуал»<sup>9</sup>.

Ритуализм вообще является аксиологической характеристикой средневекового общества, сложного, если не сказать, запутанного по социальной топографии пространства, в котором весьма нелегко было размещаться «темным людям» Средневековья; и, конечно, корпоративные ритуалы повышали социальную адаптивность и психологическую защищенность человека, принадлежавшего к корпорации, давая ему некий стандарт реакций, матрицу образа жизни, сценарий действий. В этом смысле можно говорить о театральности корпоративных культур Средневековья, но, конечно, «игралась» здесь не психологические «пьесы» — это был, скорее, театр положений, масок.

Ритуализированный регламент был сценарием жизни всего корпоративного сообщества в целом; каждый ремесленник должен был отыгрывать по этому сценарию свою роль. Именно в рамках театрализованной корпоративной культуры развивались все способности человека — эстетика театра определяла стандарт роли мастера в корпоративном сообществе и не могла не сказаться на характере его деятельности. Вся эта писаная и неписаная совокупность правил влияла на рисунок поведенческих реакций и оказывала мощное глубинное воздействие на личность средневекового человека.

Является общим местом представление о несвободе средневекового ремесленного труда, который подчинен технологическому рецепту и строгим канонам — мастер в своей деятельности должен воспроизводить шедевр, образец изделия своего цеха. Но при этом главной и высшей оценкой ремесленника всегда являлась искусность, и его ремесло, в итоге, оборачивалось искусством. Ремесленное изделие с необходимостью подлежало эстетической оценке, оно *должно* было быть красивым. И дело не только в том, что легально свобода действия предоставлялась мастеру лишь в оформлении вещи, а в том, что, создавая любую вещь, мастер воспроизводил Божественный образец, поэтому ориентация на совершенство, гармонию вполне естественна для средневекового труда.

Есть еще одна причина, по которой «эстетические моменты не могли быть элиминированы из ремесленного производства»<sup>10</sup> средневекового цеха — это мифологизм ремесленного мировосприятия. Сам процесс труда средневекового ремесленника погружен в стихию мифа, который, будучи зафиксирован в форме рецепта, «использовался в качестве теоретической или, вернее, квазитеоретической основы конкретного технологического производства»<sup>11</sup>. И, скорее всего, именно эта эстетика мифа, связанная с его

<sup>8</sup> Гуревич А. Я. Указ. соч. С. 201.

<sup>9</sup> Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 159–160.

<sup>10</sup> Гуревич А. Я. Указ. соч. С. 278.

<sup>11</sup> Харитонович Д. Э. В единоборстве с василиском: опыт историко-культурной интерпретации средневековых ремесленных рецептов. // Одиссей. 1989. М., 1989. С. 93.

имагинетивным<sup>12</sup> характером, инициировала творческий поиск средневекового мастера. Корпоративная мифология как игровая стихия «провоцировала» интерпретацию рецепта, результатом чего становилось создание уникальной вещи.

В этом и заключается одна из главных особенностей цеховой корпоративной культуры: подчиненность деятельности мастера ремесленному рецепту осуществлялась так, что «вся работа ремесленника была как бы действенным комментарием к рецепту, ... личным творчеством в русле коллективной цеховой традиции»<sup>13</sup>. С этой точки зрения можно рассматривать индивидуальную деятельность ремесленника как составляющую корпоративного коллективно-бессознательного творчества — корпоративного мифа, инициируемого и поддерживаемого, прежде всего, всей системой корпоративных эстетических артефактов — и предметных, и поведенческих.

Таким образом, корпоративная эстетика, будучи языком корпоративной культуры средневекового цеха, кодировала и транслировала совокупность правил жизнедеятельности ремесленного братства, принадлежащего к конкретному цеху, обеспечивая тем самым реализацию регулятивных функций корпоративной культуры этого конкретного корпоративного сообщества. Необходимо подчеркнуть, что средневековая корпоративная эстетика была предназначена, в первую очередь, для внутреннего пользования, она локальна, замкнута на внутреннее корпоративное пространство, она — для посвященных, членов конкретного цеха, именно поэтому она вся мифосимволична. Ее задача в том, чтобы, предоставив легко считываемую систему знаков (предметов и ритуалов), помочь средневековому ремесленнику всегда качественно идентифицироваться в хронотопе корпоративной жизни и осуществлять предписанные и дозволенные действия, не рискуя попасть под санкции корпоративного сообщества.

Вторичной функцией корпоративной эстетики Средневековья выступает презентационная — эстетическая оформленность всего контекста корпоративной культуры демонстрировала внешнему окружению *особость* ремесленного цеха. Но корпоративная эстетика обеспечивала отстройку не сколько уникальности средневековой корпорации в средневековом обществе в целом, сколько ее отличие от других цехов в рамках сословия ремесленников. Различие корпоративных эстетик лежало в плоскости единого средневекового историко-культурного стиля с его традиционализмом, символизмом, визуальностью и ритуализмом. И все же, именно этот моностилизм корпоративных эстетик позволяет нам говорить о протофирменности корпоративных культур цеховых сообществ средних веков.

Конечно, ремесленная корпорация утверждала запрет на свободное развитие человеческой личности, но одновременно она создавала условия для существования пусть сословной, но именно *личности* в тех рамках, в которых ее существование не противоречило интересам и целям коллектива, защищая при этом статус человека как члена социальной группы; вся корпоративная протофирменность работала на формирование такой корпоративной личности средневекового ремесленника. Цеховая корпоративная культура играла немалую роль

<sup>12</sup> Голосовкер Э. Я. Логика мифа. М., 1987.

<sup>13</sup> Харитонович Д. Э. Средневековый мастер и его представление о вещи // Художественный язык Средневековья. М., 1982. С. 34.

в обеспечении *творческой* реализации мастера — в жестко прописанных правилах жизни средневекового традиционного общества, при рецептурном характере ремесла, под покровом корпоративной тайны рождались подлинные шедевры человеческой деятельности.

Обращение к средневековым корпоративным культурам в рамках культурологического подхода дает возможность многое понять в феномене современного фирменного стиля. Родство корпоративных эстетик Средневековья и современности можно уловить, по крайней мере, в трех моментах.

Во-первых, очевидна роль эстетических артефактов в обеспечении хорошо распознаваемого всеми индивидуального облика корпоративной культуры ремесленного цеха. Так и многие современные компании стремятся с помощью фирменного стиля уникализировать свой облик в глазах целевых аудиторий.

Во-вторых, средневековая корпоративная эстетика является фактически единственной системой знаков, кодирующих, транслирующих и декодирующих социокультурную информацию, даже в ее технологической части, благодаря чему формируется, удерживается и прирастает индивидуальность мастера, который *созидает* в рамках традиции. В XXI веке тем более нужны креативные личности в контексте корпоративного целого, ибо только личность способна обеспечить прирост интеллектуального капитала. И немало компаний пытаются достичь этого при помощи корпоративных эстетических практик, развитого фирменного стиля.

В-третьих, эстетика средневекового цеха, стоя на страже четкого и однозначного исполнения корпоративной культурой своих функций, была моностилистичной. И это вполне естественно для закрытого, «смотрящегося в прошлое» общества средних веков. Эстетика современных компаний — это результат открытости общества, нацеленного на будущее и содержащего в себе различные тенденции развития, поэтому современные корпоративные эстетики полистилистичны. Но, в любом случае, не будет преувеличением предположение, что качественная корпоративная эстетика всегда *тяготеет* к стилю.

Конечно, современный фирменный стиль весьма отличен от эстетики средневекового цеха, и многие его характерные особенности — результат новой социокультурной ситуации.

Сменившая средневековое ремесло эра массового производства формализовала феномен культурной корпоративности и свела содержание понятия корпоративной культуры к его экономико-правовому смыслу, связав, в первую очередь, с особыми экономическими структурами современного рынка — корпорациями как относительно закрытыми организациями, выстроенными преимущественно на профессиональных связях. Они характеризуются довольно узкой функциональной нацеленностью, явной иерархией и достаточно жестким административным порядком, где человек становится «винтиком» обезличенной структуры. В таком контексте фирменный стиль на протяжении практически всего XX века был предметом внимания только маркетологов, которые зачастую видели в нем всего лишь некоторую красоту, отличающую продукт от аналогичных товаров конкурирующих фирм.

Сегодня в феномене фирменного стиля бизнес начинает видеть особую управленческую практику, с помощью которой компания способна решать широкий спектр задач, стоящих перед нею во внешней и внутренней среде, используя продуктивный потенциал эстетического отношения человека к миру.



Фирменный стиль компании представляет собой целенаправленно сформированный набор цветовых, графических, словесных, типографических, в широком смысле слова, дизайнерских и поведенческих констант. Эти константы обеспечивают формальное (аудиовизуальное) и содержательное (смысловое) единство товаров, услуг, всей функционирующей в организации информации, всей ее корпоративной среды. Фирменный стиль оформляет в некое эстетическое единство все артефакты корпоративной культуры, к которым принадлежат как предметы, вещи корпоративной среды, так и поведенческие реакции, отношения; и его можно определить как чувственно воспринимаемое, наглядно данное единство корпоративного пространства, организованное системой эстетических артефактов компании, предметных и поведенческих. Будучи задан целевым аудиториям компании в виде некоей эстетической определенности, фирменный стиль может казаться им вполне самостоятельным феноменом, не связанным с какой-либо корпоративной культурой. В действительности же правильный фирменный стиль — не только компонент корпоративной культуры, но и некое интегрированное ее выражение, язык корпоративной культуры.

Фирменный стиль как особый язык означает, что коммуникативной единицей выступает эстетическая форма: выразительный цвет, динамика графических линий, аудиально или визуально заданный ритм и т. д. Качественный фирменный стиль — не просто игра этих эстетических форм, он «зарождается в смысловом поле культуры, то есть в сфере ее потенциального бытия, как выражение потребности перехода возможности в действительность, насыщения сферы конкретно-предметных значений духовно-ценностными смыслами и их трансформации в символическую реальность»<sup>14</sup>. Задача фирменной эстетической формы сделать мгновенно доступным для восприятия некое содержание во всей его полноте, представить его в форме явленной логики, очевидности внутренней его структуры. Посредством фирменного эстетического кода в корпоративном пространстве транслируется информация социально-гуманитарного характера — о чувстве ответственности, базовых ценностях компании или о неких предпочтениях, социальных стандартах определенных групп ее целевых аудиторий.

Фирменный стиль объединяет эстетическим кодом в единое целое все множество артефактов корпоративной культуры от рекламной листовки до корпоративного праздника, создавая единый эстетический текст. В рамках фирменного стиля связность «системы вещей возникает оттого, что эти вещи (и отдельные их аспекты — цвет, форма и т. д.) обладают уже не самостоятельным смыслом, но всеобщей функцией знаковости»<sup>15</sup>. Единство текста корпоративной эстетики, как условие и результат фирменного стиля, создает, в свою очередь, внутреннюю связность и согласованность текста корпоративной культуры компании, ибо фирменный стиль играет свою роль в кодировке смыслов каждой из форм корпоративной культуры от мифологии до имиджа.

Корпоративная культура как сложный текст жизнедеятельности компании содержит в себе два больших массива информации: технико-производственную и социокультурную. Технико-производственная информация — это специализированная информация о рабочей

<sup>14</sup> Устюгова Е. Н. Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля. — СПб., 2003. С. 195.

<sup>15</sup> Бодрийяр Ж. Система вещей. М. 1999. С. 72.

стороне жизни компании, она касается, например, технологий производства товаров, организации их сбыта или предоставления компанией услуг. Человек в контексте этого информационного потока является частичным индивидом, который сводится до своих потребительских или исполнительских качеств, а порой — просто к вещи, объекту манипуляций. Техничко-производственная информация необходимая, но в современном постиндустриальном типе общества явно недостаточная информационная база хозяйственно-экономической организации, которая существует в насыщенном разнокачественными процессами социальном контексте и уже в силу этого испытывает большую потребность в социокультурной информации.

Содержанием социокультурной информации являются смыслы, ценности и нормы взаимоотношений субъектов как личностей, уникальных культурных миров. Эстетический текст фирменного стиля играет здесь исключительную роль, ибо именно он способствует переключению человека от технико-производственной, объективной, внеличностной информации компании к собственно социокультурной, всегда ценностнонапряженной, обращенной к целостному личностному Я субъекта.

Как отмечал Ю. М. Лотман, в сложных коммуникативных ситуациях, к которым, бесспорно, относится ситуация бытования человека к контексте корпоративной культуры, Я заинтересован в том, чтобы партнер по коммуникации был именно «другим», что позволяет качественно восполнить нехватку информации за счет видения «другого», его мнения о референте. «В этом случае полезным свойством оказывается не легкость, а трудность взаимопонимания, поскольку именно она связывается с наличием в сообщении „чужой“ позиции. ... акт коммуникации уподобляется не простой передаче константного сообщения, а переводу, влекущему за собой преодоление некоторых... трудностей, определенные потери и одновременно обогащение „меня“ текстами, несущими чужую точку зрения. В результате Я получаю возможность стать для себя также „другим“»<sup>16</sup>. Язык фирменного стиля и порождает такую ситуацию несоответствия, когда в контексте важных — «серьезных» — экономических и управленческих дел в компании возникает нечто, кажущееся необязательным, свободным, игровым, то есть — эстетическое. В результате этого несоответствия «несерьезного» эстетического текста фирменного стиля «серьезному» экономико-производственно-управленческому тексту корпоративной деятельности и происходит перевод, переключение человека во взаимоотношениях с людьми и самим собой с ипостаси «человек-объект» на ипостась «человек-личность», и в итоге — возникает творческое отношение к решению любых задач, ко всей деятельности. Функция «полезной трудности» предписана корпоративному эстетическому коду; и многие современные компании целенаправленно и системно разрабатывают для реализации этой функции так называемый brand-book как особый набор правил применения эстетического языка корпоративного фирменного стиля в различных аспектах своей жизнедеятельности.

Коммуникативная трактовка эстетического в сфере активности компаний позволяет говорить еще, по крайней мере, о трех функциях эстетического языка фирменного стиля в корпоративном пространстве.

<sup>16</sup> Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 54.

Первая функция — коммуникативно-знаковая; как уже отмечалось, эстетическое в корпоративной культуре — это особый язык, существующий в виде различных, прежде всего, аудиальных и визуальных знаков фирменного стиля. Посредством этих знаков кодируется и транслируется информация, для которой не предназначен технико-экономический язык, то есть гуманитарная, социокультурная информация; она становится содержанием, например, имиджа, бренда, рекламы. Фирменный стиль компании в рамках данной функции представляет собой знаковую систему, порождающую в тексте корпоративной культуры особый, сотканный из эстетических предметных и поведенческих артефактов, текст корпоративной эстетики.

Другая функции эстетического языка фирменного стиля связана с проблемами памяти культуры. Дело в том, что тексты культуры являются своеобразными ее архивами. Эстетические знаки становятся в корпоративной культуре символами прошлого компании, сохраняют информацию о чувстве ответственности, базовых ценностях компании, о ее предпочтениях, социальных стандартах. Корпоративная эстетика посредством своих артефактов актуализирует информацию такого рода в процессах адаптации новых сотрудников компании (посредством, например, корпоративных гимнов), интеграции персонала (например, посредством фирменной одежды), формирования солидарности в каких-либо особых ситуациях (в частности, посредством фирменных театрализованных ритуалов). Фирменный текст корпоративной эстетики сохраняет традиции хозяйственно-экономической организации, что является важным условием формирования на рынке товаров и услуг ее легко узнаваемого индивидуального облика и преемственности предпочтений ее целевых аудиторий, без чего невозможна долгая жизнь компании.

Особая проблема связана с третьей, эвристической, функцией эстетического в тексте корпоративной культуры. Современная эвристика как междисциплинарное знание выработала немало практик развития творческих способностей человека. И одна из них связана с возможностями искусства инициировать продуктивную работу творческой интуиции, в частности, путем погружения в мир визуальных образов изобразительных искусств. Исследования в области межполушарной асимметрии мозга показали, что активность правого полушария как носителя интуиции связана с синкретическими образными структурами, а режим этой активности связан с рекомбинированием данных, в них содержащихся. Внутренняя гармония художественных образов содержит в себе спектр как бы уже апробированных, состоятельных ходов рекомбинаций, в силу чего образы искусства и способны сыграть роль своеобразного катализатора творческой интуиции, в том числе и в профессиональной сфере. Вероятно, и эстетическая образность как характеристика эстетического языка фирменного стиля также способна воздействовать на совершенствование творческого потенциала субъектов корпоративного пространства, ибо в эстетическом переживании человек реализуется во всей целостности своей личности, когда снимается узкий утилитаризм и человек в малой или большой своей профессиональной задаче поднимается на уровень творческого ее решения. Д. Дьюи полагал, что эстетический опыт позволяет человеку «расширить горизонт зрения, приобрести способность тонкого различения, создать нормы оценки, которые найдут применение и в других видах опыта»<sup>17</sup>. Эвристическая функция фирменного стиля и нацелена на инициацию

<sup>17</sup> Цит. по: *Прозерский В. В.* Позитивизм и эстетика: Очерки. Л., 1983. С. 60.

такой творческой атмосферы в компании, способствует креативному поведению ее сотрудников, что не может не упрочить положение компании на рынке, требующем от своих игроков постоянной инноватики, нестандартных ходов, творческих решений.

Таким образом, фирменный текст корпоративной эстетики, будучи «текстом в тексте» корпоративной культуры компании, по своему характеру функционален. Но эта функциональность не может быть сведена к простой утилитарности эстетического в сфере бизнеса. Напротив, эта функциональность, так сказать, высокого порядка: она удерживает, воспроизводит и развивает личностный потенциал человека как целостного, сложного, творческого существа, что крайне востребовано в новой парадигме управления живущими по законам рынка организациями — в ценностноориентированном менеджменте.

Фирменный стиль компании представляет собой сложную систему, состоящую из четырех специализированных блоков эстетических артефактов: это информационный дизайн, дизайн архитектуры и интерьеров офисных и производственных зданий компании, эстетика внешнего вида сотрудников и, наконец, фирменный стиль деловых отношений.

Объединяя все множество вещественных и поведенческих артефактов компании в штучно оформленную и выразительную целостность, фирменный стиль помогает корпоративной культуре — только в присущей для данной компании манере — качественно реализовывать две важнейшие для активности компании функции — адаптации и интеграции. Фирменный стиль способен оптимизировать процесс идентификации персонала как членов данного корпоративного сообщества. Эстетическая маркированность социального пространства компании, обеспеченная фирменным стилем, ставит перед сотрудником задачу соответствовать этому социальному пространству, интегрироваться в особый, отстроенный единством эстетических артефактов текст и подчиниться его грамматике. Корпоративная эстетика как тема этого текста, «формирует горизонт и одновременно выделяет ресурс культурных ценностей, из которых участники коммуникативного процесса (во внутренней среде фирмы. — Е. Г.) в своих попытках объяснить заимствуют согласованные образцы поведения»<sup>18</sup>, в результате чего возникает, как говорит Ю. Хабермас, «солидаристская позиция в отношении интегрированных групп и компетенции индивидов как членов»<sup>19</sup> этих групп. Фирменная эстетика компании, используя свой природный гуманистический потенциал для построения гармоничного текста внутренней среды организации, с одной стороны, помогает персоналу адаптироваться к этой среде, а с другой — обеспечивает формирование солидарности, интеграции всех сотрудников компании в сплоченный коллектив, что повышает выживаемость фирмы.

Следовательно, можно говорить о бинарности функциональной сущности фирменного стиля компании в контексте ее корпоративной культуры: с одной стороны, он выступает интегративным индикатором всей корпоративной культуры, а с другой — является особым системным регулятором поведения всех целевых аудиторий компании.

Фирменный текст корпоративной эстетики как интегратор выполняет контекстуальную управленческую функцию, качественно оформляя всю предметную область

<sup>18</sup> Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М., 2003. С. 309.

<sup>19</sup> Там же.

жизнедеятельности компании, он гармонизирует внутреннюю среду компании, воздействуя на человеческое поведение и отношения между сотрудниками путем переключения их с индивидуальных языковых практик на фирменный эстетический код, принятый в компании. Одновременно фирменный стиль, используя богатство своего коммуникативного потенциала, играет текстуальную управленческую роль специфического и весьма тонкого поведенческого регулятора межличностных отношений. Всем объемом своего содержания фирменный эстетический код инициирует во внутрикорпоративной среде к жизни одни поведенческие стандарты — например, креативности, точности, вежливости — и отсекает проявления непродуктивности, неряшливости, неэтичности. Конечно, управленческий потенциал корпоративной эстетики как регулятора человеческих отношений наиболее очевиден в неординарных ситуациях корпоративной жизни, например, праздников, торжественных мероприятий, презентационных событий, но он также реализуется и в повседневных, но эстетически обозначенных ритуалах, скажем, ношения фирменной одежды, или музыкальной отбивке времени перехода к перерыву и снова к времени труда, или в особых, литературно отстроенных, фирменных речевых клише. Но и в тех и других случаях фирменный эстетический код регулирует *процесс смены* корпоративных рабочих практик с собственно технологических на социокультурные, в рамках которых наиболее продуктивно осуществляется взаимодействие людей в компании, будь то менеджеральное взаимодействие, мотивирование персонала, обратная связь с клиентами.

Итак, «тайна жизни» каждой современной компании лежит в поле выстраивания ее корпоративной культуры как уникальной системы базовых смыслов и норм, а также — ценностных ориентаций, которым подчинены ее сотрудники, и среди которых, как мы видим, эстетические ценности занимают далеко не последнее место. Корпоративные смыслы, ценности и нормы объединяют весь персонал незримыми связями, которые с трудом поддаются изменению, поэтому корпоративная культура становится ценным активом компании. И в контексте функционирования корпоративной культуры именно фирменный стиль несет ответственность за индивидуальный дизайн корпоративной целостности и удержание корпоративной идентичности во внешней и внутренней среде жизнедеятельности компании, что обеспечивает ее продуктивность и развитие.

Е. А. Gridneva

### Style of a Firm as Culturological Problem

The growth of interest to the problem of style which we see now is not accidental. It shows the fact that the modern level of corporative life reached the point where all conditions for maturing of style are at hand. It is the ability of style to bind together all values of culture and to find for them quite appropriate form of expression.

The phenomenon of style becomes now the effective instrument for the new managerial politics in solving the inner and outer problems of a company, it helps to develop the creative activity of its members.

## СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФУНКЦИИ ДИЗАЙНА

Выведение функций — не самоцель, но вполне оправдывающий себя теоретический ход, позволяющий рассмотреть и соотнести между собой все ипостаси дизайна. В первую очередь функции дизайна реализуются через его продукт — вещь, которая в культуре непременно соотносится с человеком, взаимодействуя с его телом и душой. Сама изготовленная вещь попадает в культурный контекст, становясь элементом культуры.

Генеральной, т. е. задающей направление и характер остальных, выступает функция, продиктованная историческим, технологическим и эстетическим местом дизайна: *эстетическая гармонизация предметного мира в условиях крупного промышленного производства*. Дизайн — своеобразный медиатор — ищет гармоничное соотношение полярных элементов современного предметного мира, прежде всего технического и природного начал. Он обеспечивает продуктивное взаимодействие между человеком и машиной так, чтобы обе стороны процесса не утратили своих существенных черт, одновременно оказываясь способными к этому взаимодействию. Стороны противоречия образуют исторически-конкретное единство, выражающее себя в вещах или системах вещей.

Мы рассматриваем отдельные функции, приводимые ниже, как конкретизацию генеральной функции на этапе реального существования продукта дизайна в культуре. Вопрос оснований для типологии в докладе не поднимается.

### 1. Гармонизация предметного мира средствами дизайна

*Гуманизирующая функция*. В понятии «гуманность» всегда присутствует пересечение общечеловеческих качеств с особенными — этнокультурными, региональными, религиозными и т. д. Это значит, что гуманизирующая (очеловечивающая) функция не может проявляться всеобщим образом (как интернациональный стиль или ширпотреб), но непременно предполагает учет особенностей конкретно-исторического, даже конкретно-географического человека. Каков критерий гуманной вещи? Тезис одного из основоположников дизайна, У. Морриса (1834–1896), гласит: «Целостный труд рождает целостного человека». Можно пойти в этом рассуждении дальше: целостная вещь создает целостного человека-творца и человека-пользователя. Исторически любой предмет, создаваемый человеком, представлял собой превращение вещества природы в вещь-носитель культурных достижений и смыслов. В процессе становления крупного машинного производства вещи становились безликими и чуждыми, а «искусства и ремесла» не удовлетворяли растущий спрос. Дизайн представляет собой своеобразный ренессанс на пути очеловечивания и одухотворения мира, когда опыт человечества приводит к созданию гармоничных и эмоционально-выразительных форм.

Как же быть с избыточными, дисгармоничными, угнетающими формами вроде неоготического интерьера или деконструктивистской квартиры, созданной из обломков самолета? Относить ли их к сфере дизайна или проводить жесткую *этическую* черту? Наверное, гуманизацию не следует трактовать однозначно-положительно: речь идет об очеловечивании

материально-вещественной среды, но люди могут быть очень разными и, соответственно, их среда будет различна. Дизайнер работает на конкретного потребителя, а граница проходит между формами, подтверждающими бытийный статус человека, и формами отрицающими — между человечностью и бесчеловечностью, бытием и небытием.

*Организирующая функция.* Создавая вещи и системы вещей, дизайнер организует материю и пространство, а также движение и поведение людей, последовательность эмоций и чувств, испытываемых ими, их действия и реакции. Наиболее наглядно это проявляется, когда работа ведется в больших масштабах — организация пространства выставки или супермаркета, создание целостной городской среды и т. п., упорядоченность которых улавливается глазом и повышает их «рабочие» качества. Первыми эту проблему поставили советские дизайнеры 1920-х гг., когда в дискуссиях журнала ЛЕФ обсуждался вопрос о дизайне митингов и шествий. В. Ф. Степанова (1896–1958), бывшая одним из членов этого творческого коллектива, реализовала найденные принципы в организации сценического действия. С тех пор поиск быстрых и эффективных методов работы с компьютерной программой, эргономически-оправданных и одновременно эстетически-привлекательных движений в интерьере или за рабочим столом, организации общения или, напротив, одиночества, тоже входит в число задач дизайнера. Вещи, созданные предшествующими дизайну традиционными видами проектирования, — за редким исключением — подобных проблем не ставили и не решали.

Упорядочивание предметного мира производится вещью, созданной дизайном, реально и целесообразно. Речь идет не столько об открытии естественных порядков, сколько о создании новых, отвечающих потребностям человека.

*Рационализирующая функция.* В своих продуктах дизайн стремится органично сочетать чувственное и рациональное, выразительность и целесообразность, прежде приведенные к единству в античном технэ. Красоту невозможно просчитать, необходимо осмыслить пути, ведущие к ней, ее закономерности. Красота продуктов дизайна интеллектуально насыщена, только при этом условии простое чувственное удовольствие перерастает себя, достигая уровня духовного переживания. Позднейшие этапы развития европейской культуры разводят, даже противопоставляют, понятия «удобство» и «красота». Дизайн выступает своеобразным возвратом к античности в новых культурных и технических обстоятельствах, что задает особые, очень непростые условия проектирования.

Один из первых теоретиков раннего дизайна, Г. Земпер, говорит о «целесообразности», знании цели, для которой предназначена вещь. Последовательное проведение принципов рациональности способно привести к появлению рациональных, выверенных форм, четко выражающих не только сущность, но и способ «рождения» вещи, порой тоже становящийся более рациональным благодаря участию дизайнера в технологическом процессе.

Предметы, созданные дизайнером, вообще не предполагают излишеств, но только — продуманные излишества. Сама среда рационализируется в этом процессе. Дж. Нельсон рассказывает о стиральной машине, восхищающей и удручающей его своей безликостью. «Я совершенно отчетливо воспринимаю идею этого дизайнерского решения: дизайнер определенно считал, что стиральная машина не должна быть заметной и постарался этого добиться», — пишет он. Это показывает, что в число осознаваемых целей должен входить учет эмоционального и психосоматического воздействия вещи на человека.

*Созидательная функция.* Дизайн начинается там, где человек не только планирует, но и реализует замысел, создает нечто новое, не существовавшее прежде, расширяя пространство культуры, развивая мир. Кроме того, как и всякое другое, творчество вещей в дизайне есть еще и самосозидание. Творческая предметная деятельность помогает определить себя и свое место в мире.

Принципиально новые формы в культуре чрезвычайно редки. Уже в первобытности человек приспособил, подогнал под себя основные виды вещей: сосуд для переноски воды или брюки во все времена будут иметь в виду строение их владельца. И, поскольку они уже изобретены однажды, то прообразы форм обязательно существуют в культуре. Прежняя стилистика, технологии, эстетические и художественные ценности инкорпорируются в процесс дизайна и порой замещают автора, который отзывается о продуктах 20–30-летней давности как об «устаревших», осознанно или неосознанно акцентируя собственное авторство. Значит, реализация созидательной функции связана не только с предметностью, но и профессиональным самосознанием. Важно, чтобы даже посредством минимально нового происходило преодоление сложившихся стереотипов в отношении человека к самому себе, навыках, движениях, манере держаться, поведении в целом. При известных прототипах мини-юбка или плеер воспринимались как нечто революционное именно потому, что дизайн создает не только новую вещественность, но и новую человечность.

*Утопическая функция.* Если же речь идет о некоей идее будущего, то в этом случае можно выделить утопическую функцию дизайна. По разным поводам дизайнеры забегают вперед, в пространство и время, которые пока отсутствуют. Перевод слова «утопия» — «место, которого нет» — как нельзя более буквально применим к дизайну. Прогнозируя вероятные тенденции развития человека и его предметного мира, дизайнер способен воплотить прогноз в проект, а проект в вещь. Любая яркая фантастическая гипотеза требует своего предметного воплощения для того, чтобы быть всесторонне воспринятой и оцененной человеком. Бутафория фильмов, элементы рекламы, футуристические интерьеры создают образ мира, который возможен и достижим, если будет соответствовать мечтам и чаяниям современников и потомков.

Необходимость предметной реализации смелых дизайнерских идей вплотную связана с наличными техническими и технологическими возможностями. «Место, которого нет» создается существующими технологиями и приемами. В отличие от художественной утопии, дизайн связан с настоящим, с одной стороны, и с настоящим состоянием человека — с другой.

*Экологическая функция.* Вещь не только существует, но рано или поздно должна исчезнуть. В этой связи в ней могут быть учтены обстоятельства и механизмы утилизации, «возвращения» к природно-вещественному состоянию. В отличие от объектов инженерной деятельности, выглядящих в своем функционировании как самодостаточные, продукты дизайна ответственны за гармонично-сбалансированное отношение человека с природой. Кроме того, экология включает в себя сохранение человека, не только как телесного, но и как духовного существа. Значит, дизайн не может и не должен создавать вредные и опасные для человека и природы предметы.

«Экологизация» дизайна на Западе началась в середине 1970-х годов, прежде всего в связи с проблемами экономии природных ресурсов. Об «экодизайне» в нашей стране заговорили в конце 1980-х гг., в том числе в связи с изучением предметного мира традиционной культуры.



Естественная первобытная гармония человека и его предметного мира закономерно приводила к гармоническому взаимодействию с окружающей средой. Природа как органическая система существует в круговороте создания и исчезновения форм, источник которого заложен в ней самой. Технические механизмы, напротив, тяготеют к сохранению однажды сделанного и замене отдельных элементов, не будучи способными к саморазвитию и индивидуализации. Экологическое мышление дизайнера связано со стремлением создавать вещи по естественным принципам, возвращая человеку естественность его самого и его среды обитания. Это возможно в случае, когда дизайнер не довольствуется сугубо техническими или меркантильно-экономическими установками, ориентируясь на сиюминутную выгоду, а предмечивает в процессе создания вещи весь свой духовный багаж, проектируя нравственно и честно. В этом смысле дизайн представляет собой продолжение дела природы всей совокупностью средств культуры, которыми владеет профессионал.

## 2. Гармонизация бытия человека в культуре

*Социализирующая функция.* Механизм воспитательного воздействия вещи на человека с наибольшей полнотой, на наш взгляд, раскрывает *теория опредмечивания и распредемечивания*, сформулированная в работах молодого К. Маркса. Создавая что-либо, человек материализует все свои сущностные силы — способности, навыки, знания, оценки, вкус. Пользуясь вещами, каждое следующее поколение усваивает весь опыт, накопленный культурой до него, — удивительный в своей простоте и мудрости механизм! Дизайнерское решение делает процесс менее обезличенным и более выразительным за счет осознанного «закладывания» индивидуализированных навыков, потребностей и качеств, следовательно, интенсифицирует его.

О возможности формирования человека предметной средой задумывались многие мастера, например Ле Корбюзье, сформулировавшего знаменитую формулу «конструкция — функция — форма», или В. Гропиуса (1883–1969), лидера Баухауза, стремившегося создать максимально целесообразную и рационально-организованную среду. С точки зрения философии дизайна эта функция должна быть осмыслена и в ее *этическом* аспекте, поскольку соблазн сделать вещь, манипулирующую человеком, играющую им, всегда может быть подсазан заказчиком или идеологической ситуацией. Думаю, что само появление термина «манипуляция» в связи с тем или иным продуктом дизайна — уже свидетельствует о маргинализации последнего. Сам дизайн никогда не ставил этой цели, однако это вовсе не означает невозможности его использования для эффективных усилий по управлению людьми в экономике, политике, шоу-бизнесе и других сферах, проникнутых духом инструментализма.

*Функция общения.* Генетически близкая социализирующей и иногда переплетающаяся с ней, эта функция связана с возможностью вещи становиться посредником в процессе общения людей — как в синхронном, так и в диахронном, одновременном. В самом слове design слышна явственная отсылка к «сигналу», к зову или звуку, которые что-либо обозначают, имеют смысл, отсылают к тому, что издает сигнал. Этот сигнал воспринимается прежде всего органами чувств. «Визуальный язык» дизайна — это пропорции, оптические эффекты, отношение света и тени, пустоты и объемов, цвета и масштаба.

В практике использования вещи распредемечивание начинается процесс общения на физическом, психофизиологическом уровне, здесь осуществляется односторонняя передача

информации, в теории обычно именуемая коммуникацией. Однако если пользующийся вещью человек умеет «говорить» на том или другом языке, процесс становится практически-духовным и обоюдосторонним. Происходит вычитывание смыслов, заложенных дизайнером, осознание их ценностного содержания. Коммуникация перерастает в диалог между создателем и обладателем вещи, приобретает глубинный, индивидуальный характер.

Духовное общение субъектов посредством вещи возможно не только в дизайне. Ремесленник, полностью изготавливающий изделие иногда в течение нескольких лет, тоже обживает, одухотворяет его своим присутствием. Но он же оказывается в гораздо большей степени связанным каноном, традицией, цеховыми нормами и правилами. Изготавливая вещь индивидуально, ремесленник, как ни странно, закладывает в нее гораздо более обезличенные и всеобщие смыслы, чем дизайнер. Возникнув в ответ на потребность придать промышленным способом изготавливаемой вещи максимально выразительный, индивидуальный характер, неповторимость которого порой отождествляется с художественностью (поскольку произведение искусства фиксирует черты авторской самобытности как ни одна другая вещь в культуре), дизайн субъективирует процесс общения, наполняет его живыми личностными переживаниями.

*Эстетическая функция.* Общеизвестно, что дизайн — это разновидность эстетической деятельности, иногда, к сожалению, узко трактуемой как художественная. В существующей разногласии мнений о природе эстетических ценностей мы придерживаемся точки зрения, согласно которой субстратом эстетического является отношение между человеком и тем или иным объектом. Это означает, что эстетические качества вещи способствуют формированию и активизации этого отношения, приводящего к состоянию духовной гармонии и свободы в противовес узко-прагматическому утилитарному отношению, для которого интерес представляет только качество, непосредственно удовлетворяющее ту или иную практическую потребность. Эстетическое представляет собой не преодоление практического, а отказ от его тотальности, позволяющий достичь раскрытия внутреннего мира человека.

Первые устремления дизайнеров связаны с поиском единства утилитарного и эстетического с целью преодоления безвкусицы, излишнего декоративизма и обманчивой внешности вещей. Отправной точкой явилась Всемирная выставка 1851 г. в Лондоне. Призванная продемонстрировать достижения английской и мировой индустрии, она показала заметное падение культуры именно индустриального, массового производства, чувства формы, материала, конструкции, утрату естественной целесообразности изделий, простоты. Главный потребитель того времени — средний класс — требовал декора, вычурности, аляповатости, принимаемых за проявления хорошего (читай: буржуазного) вкуса. Отождествляя художественное и эстетическое, первые дизайнеры XIX в., такие как У. Моррис, считали свою деятельность художественной по сути, имея в виду прагматическую незаинтересованность адресата. Однако художественный подход предполагает удвоение реальности, к которому вовсе не стремится дизайн при создании вещей. Дизайнер добивается в вещи тождества с целесообразным, утилитарным, прагматическим, так чтобы эти качества обуславливали друг друга и выражались одно через другое.

*Сигнификативная функция.* Это функция означивания, называния реальности посредством создания и введения в обиход той или иной вещи, активизирующая процесс обживания

освоения человеком своего предметного окружения. Давая определенное название своему проекту или изделию, дизайнер как бы маркирует ее, «облегчая» сосуществование с ней человека. Какой бы неузнаваемой не выглядела вещь, ее имя позволяет определить предназначение и судьбу. Красочность здесь ни к чему, гораздо важнее точность и емкость, которые могут быть адекватно восприняты адресатом. По имени может прочитываться не только функция, но и замысел в целом. В этой своей ипостаси имя, также как и собственно название, выступает концентрированной формой представления концепции: «Это стул, на нем сидят. Это стол, за ним едят».

Форма вещи, различные ее качества непосредственно или опосредованно обозначают пользователя, соотносят с различными разрядами потребителей, создают своеобразные культурные ниши: вещи можно подразделить на мужские и женские, мирные и военные, частные и публичные и т. д.

*Гедонистическая функция.* Продукты дизайна удобны, практичны, красивы, следовательно, контакт с ними доставляет удовольствие, приносит физическое и духовное наслаждение. Используя различные фактуры и материалы, разрабатывая те или иные композиционные приемы, дизайн формирует не только предметную среду, но и органы чувств, способные улавливать удобство и красоту и переживать их с максимальной полнотой. Создание и использование вещей, изготавливаемых дизайнером, приносит радость моделирования, творчества и со-творчества, гармонии. Это произойдет в том случае, когда дизайнер способен по-новому взглянуть на сущность вещи, создать адекватную ей выразительную форму, созвучную потребностям человека, свободно воплотить эту форму в соответствующем материале, создать гармоничную и упорядоченную предметную среду. Механизм прост и сложен одновременно: от ощущения, через эмоции и чувства человек приходит к духовно-ценностным переживаниям культурного смысла объекта. Чем последовательнее реализована эта «программа», тем целостнее воспринимающий человек, тем выше уровень удовольствия, им получаемого.

Гедонизм ни в коем случае не подразумевает сведения всех потребностей человека исключительно к телесно-чувственным наслаждениям и их все более интенсивной дифференциации. Наслаждение может быть интеллектуальным, когда смыслы и символика вещи, заложенные дизайнером, донесена до того, кто ею пользуется. Позиция дизайна заключается в признании полноты и всесторонности переживания мира, необходимости духовной наполненности предметной среды. С другой стороны, нацеленность на удовольствие дает дизайнеру возможность компенсировать недостаточную удовлетворенность человека жизнью, миром, обстоятельствами и т. п.

*Актуализирующая функция.* Дизайн создает мир предметных форм, но откуда берутся эти формы? Если посмотреть на современные нам вещи с этой точки зрения, то можно заметить, что часть форм представляет вариации вокруг известных с давних времен или прямое их продолжение (стул, ручка, туфли, подушка, чашка), другая часть — их комбинацию или переосмысление (шкаф, как перевернутый сундук, видеомэгафон, как коробка из пластмассы). Включая достижения различных отраслей в поле своей деятельности, дизайн ориентируется как на психофизиологическое соответствие формы человеку, так и ее восприятие с точки зрения представлений человека о самом себе, о мире, красоте, привлекательности и других духовных ценностях. Заимствование природных форм

возможно, если они прошли «проверку культурой» и являются концентрированным выражением опыта человечества. Это значит, что дизайнер имеет представление о том, откуда взялась данная форма, в каких условиях использовалась человеком, что выделял и ценил этот человек, в каком контексте существовала эта форма, какая основная функция с ней связывалась. Наиболее безответственной и пустой является «калька» той или иной формы, лишенная для дизайнера своего социокультурного содержания, как в прошлом, так и в настоящем. Ибо незнание содержания и судьбы формы в прошлом автоматически приводит к столь же поверхностному обращению с ней в настоящем.

Дизайн сродни археологии, он может сделать современными формы давно исчезнувших или малоизвестных культур, извлекая из-под слоев времени наиболее привлекательные и выверенные решения. Одновременно, в силу своей творческой природы, он не может эксплуатировать предшествующие решения до бесконечности.

*Знаковая функция.* Принадлежность к сфере дизайна, демонстрируемая тем или иным способом, от формы до фирменной символики, может служить социальным или культурным знаком. Наличие в предмете дизайна свидетельствует о ряде характеристик владельца, прежде всего, социальных и вкусовых. Конечно, о знаковом содержании каждой вещи нужно говорить индивидуально, имея в виду не только ее конкретные особенности, но и контекст, среду, окружение, что и будет осуществлено в разделе о смыслах вещи как продукта дизайна. Однако отрицать, что причастность к миру дизайна или пользование его продуктами связаны с определенным статусом, невозможно, хотя не следует абсолютизировать этот момент. Последнее приводит к тому, что смысл и содержание продуктов дизайна выхолащиваются, превращая их только в знаки, только в сигналы, как бы лишенные подлинности и реальности, в «невербальные знаки, утверждающие самих себя» (У. Гензерт), принимаемые на веру и не подлежащие разумному объяснению. В этом случае мы вынуждены априорно отказывать дизайну в его гуманистическом потенциале.

Дизайнер создает чувственно-воспринимаемые вещи. Они неизбежно воздействуют на человека в процессе практики и выступают как знаки в случае, когда контакт с ними отсылает человека к другому предмету или вещи. Знаковая функция вступает в действие только в случае востребованности изготовленной дизайнером формы, когда вещь становится значащей и отсылает к определенному смыслу. Он может быть связан с теми или иными характеристиками творца (индивидуальный стиль, модное или престижное имя, принадлежность к фирме или школе и т. п.) или потребителя (индивидуальность, принадлежность к социальной группе, статус и т. п.). Чувственное восприятие влечет за собой интеллектуальное действие по определению смыслового содержания знака. Вещь становится представителем человека, не теряя собственных функциональных и выразительных качеств.

Дизайн не только формирует знаковое содержание новых вещей, но и изменяет его у классов вещей гораздо более давнего происхождения. Обратный пример «профанирования» знакового содержания дает любой образец массовой культуры, возникший из классических и престижных форм. Выполненный из дешевых и менее респектабельных материалов, он способен до поры до времени создавать иллюзию принадлежности владельца к той или иной социальной группе.

Увлекаясь знаковостью, дизайнер может придти к забвению реальных потребностей адресата, «форме ради формы», вычурности и необоснованности решений. Поэтому в последние

годы все отчетливее звучат голоса в пользу демократичности и органичности продуктов дизайна. Так, Филипп Старк говорит о понятии «no-design», имея в виду не отрицание дизайна как такового, а преодоление позиций, отводящих статусно-знаковой стороне, интересующей главным образом тех, кого он называет «жертвами дизайна», преимущественное положение. Для этого Старк предлагает использовать лаконичные формы, созданные при содействии самых передовых технологий. Это уводит от идеи «дизайна ради дизайна» и позволяет создавать «правильный продукт», то есть реально работающую на протяжении многих лет вещь.

Завершая, можно подчеркнуть, что функции вещи, связанные с гармонизацией бытия человека в культуре, в частности, его взаимоотношений с другими людьми, делают работу дизайнера не только значимой, но и чрезвычайно ответственной, заостряя вопросы профессионального самосознания и этики. Принцип «не навреди» должен стать столь же бесспорным для дизайнера, как например, для врача, поскольку главным отличием формируемой им вещи является ее соответствие духовному миру человека, а также его психофизической целостности.

#### Литература

1. Нельсон Дж. Проблемы дизайна. М., 1971. С. 41.
2. Гарин Н. П. Вопросы региональной культуры в курсе «Проектирование» // Уральская школа дизайна. М., 1989. С. 81–85.

*T. Y. Bystrava*

#### **Social-cultural functions of design**

In the report are considered several social-cultural functions of design. It allows to specify the limits of design-activity and to present all the problems which are solved with the help of design in the contemporary culture more completely. The general social-cultural function of design is considered as aesthetical harmonization of the world of objects in conditions of the large-scale industry.

## САДОВО-ПАРКОВОЕ ИСКУССТВО И РОМАН О. БЕРДСЛИ «ПОД ХОЛМОМ»

Искусство — специфическое средство познания жизни путем ее воссоздания. Художник воссоздает образ жизни, систему отношений, различные материальные структуры, свойственные данным явлениям действительности. При этом, замечает Ю. М. Лотман, «в само понятие искусства входит проблема адекватности, сопоставления изображаемого и изображения»<sup>1</sup>. Явлением культуры сады и парки стали только тогда, когда они, по словам Д. С. Лихачева, получили стилистическое и идеологическое осмысление<sup>2</sup>.

Природа обладает особой содержательной значимостью для человека. Садово-парковое искусство завладело умами европейцев и выдвинулось в культуре Европы на первый план в XVIII — первой половине XIX вв. В это время, по словам Н. А. Жирмунской, наблюдается «поголовное увлечение устройством парков — королевских, княжеских, помещичьих»<sup>3</sup>. «Даже люди более скромные по достатку и общественному положению, — продолжает исследователь, — со страстью занимались украшением и благоустройством садов и садиков вокруг своих домов <...> Культ природы в сочетании с культом чувства...определил общеэстетическую атмосферу последней трети XVIII в.»<sup>4</sup>.

В конце XVII — начале XVIII вв. европейские парки, как пишет Н. С. Николаева, испытали большое влияние китайских садов, которые несколькими веками ранее послужили прототипом садов японских<sup>5</sup>. Рациональную Европу привлекла суть восточной культуры, для которой человек есть часть мира природы, законы природы обязательны и священны, объект природы есть равноправный собеседник<sup>6</sup>. Энтони Хаксли в книге «Нарисованные сады» тоже напоминает западному читателю, что относительно молодое садоводство через Древнюю Грецию и Древний Рим связано с древнейшей (несколько тысячелетий) традицией садоводства великих восточных цивилизаций<sup>7</sup>. Самыми древними являются изображения садов, найденные в египетских гробницах, легендарные висячие сады Семирамиды и китайские закрытые и засаженные экзотическими растениями «game parks» (парки игр), похожие на персидские «paigidaeza» («парадиз» — «огороженное стенами место»). Восток своей притягательной силой воздействовал сначала на романтиков начала XIX в., а потом и на символистов конца столетия. В это время наблюдался процесс углубления «культурной памяти» и расширения географических границ и контактов с прошлыми культурами. «Втягивание» восточных текстов в европейскую литературу можно назвать метафорой стирания границ в ландшафтных садах.

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2005. С. 378–379.

<sup>2</sup> Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М., 1998. С. 194.

<sup>3</sup> Жирмунская Н. А. Жак Делиль и его поэма «Сады» // Делиль Ж. Сады. Л., 1988. С. 175.

<sup>4</sup> Там же. С. 182.

<sup>5</sup> Николаева Н. С. Японские сады. М., 1975. С. 5.

<sup>6</sup> Там же. С. 7–13.

<sup>7</sup> Huxley A. The Painted Garden: The garden through the artist's eye. New Jersey, 1988. P. 8.

Во второй половине XIX в., по мнению Г. Кислых, «крохотный мир усадьбы становится частью жизни людей <...> Собственный сад начинает играть важную роль в жизни и творчестве многих художников»<sup>8</sup>. Таковы, например, сад У. Морриса, усадьба в Абрамцево. Даже сама жизнь писателей, поэтов и художников строится как явление искусства и воспринимается как явление искусства (мифологизация жизни). Французский символизм конца XIX в. в лице Гюисманса и его героя Дез Эсента провозгласил украшение сада, творение из него произведения искусства. При этом, однако, повышается искусственность сада. Надо отметить, что писатели несколькими веками раньше украшали свой уединенный приют, в котором они находили поэтическое вдохновение. Как известно, у А. Поупа был Туикнем, у Н. Буало — Отейль.

Современному искусствознанию известно два направления садово-парковой архитектуры: регулярное и ландшафтное (пейзажное). Их различие заключается в основном в отношении к естественной природе. Регулярные парки создавались в XVIII столетии. Однако вскоре такая планировка подверглась критике за то, что ее приемы радикально изменяли природу. Появляется стремление приблизиться к естественной природе. Так в садово-парковом искусстве возникает новое направление — пейзажное, основоположником которого считается художник, архитектор и садовод У. Кент (1684–1748). Англия стала родиной ландшафтного садоводства. Зарождение в этой стране ландшафтного направления стало возможно, по мнению Н. Певзнера, благодаря влажному климату. Английский сад — «это несимметричный, нерегулярный сад, состоящий из разнообразных частей, среди которых озеро с неровными берегами, извилистые аллеи и дорожки, деревья, собранные в неправильные группы, и ровная мягкая лужайка с травой, постриженной людьми или выщипанной овцами, подходящая прямо к высоким окнам, открывающимся в сад»<sup>9</sup>. Вместе с этим, «ландшафтные сады меняли свой характер в зависимости от того, какой стиль господствовал в искусстве»<sup>10</sup>.

В художественной литературе представление о природе запечатлевается, например, в мотиве сада. «Мотив сада — возделанной и украшенной человеком природы, — по словам В. Е. Хализева, — присутствует в словесности едва ли не всех стран и эпох. Сад нередко символизирует мир в целом»<sup>11</sup>. Англичанин Обри Бердсли в самом конце XIX столетия создает в своем незавершенном романе «Под холмом, или История Венеры и Тангейзера» (1895–1897) символический образ сада любви (в Италии Венеру, богиню любви и красоты, называли Фрутис, богиней садов и плодов). В романе символы наслаждения, условности и загадочности раскрываются в соотношениях с «инкорпорированными» во внутренний мир произведения культурными текстами, которые представлены широким обзором европейских садово-парковых комплексов XVI–XVIII вв., соединенных с интимно-любовной традицией садов Китая и Персии. Нам не известно доподлинно, путешествовал ли Бердсли по этим садово-парковым

<sup>8</sup> Кислых Г. Сад в жизни и творчестве русских и западноевропейских художников конца XIX — начала XX в. // *Стиль жизни — стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX-начала XX в. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия.* М., 2000. С. 382–389, 382.

<sup>9</sup> Певзнер Н. *Английское в английском искусстве* / Пер. О. Р. Демидовой. — СПб., 2004. С. 206.

<sup>10</sup> Лихачев Д. С. *Жак Делиль — учитель садоводства* // Делиль Ж. *Сады.* — Л., 1988. С. 212.

<sup>11</sup> Хализев В. Е. *Тория литературы.* М., 2000. С. 209.

комплексам. Однако его энциклопедический ум, склонный к синтезу, начитанность позволяют говорить о факте «усвоения» художником культурно-семантического кода.

В романе «Под холмом, или История Венеры и Тангейзера» Обри Бердсли раскрывает диалектическую связь красоты и условности, сознательного и бессознательного. Поэтому растительный мир обладает многоуровневым значением. Он выступает как «мифопоэтическая пространственная модель», характерная для творчества О. Уайльда и стиля модерн<sup>12</sup>, как элемент эстетико-мировоззренческих установок автора. Сад — метафорическое сравнение для прекрасного произведения искусства. Бердсли в Посвящении к роману «Под Холмом» иронически противопоставляет писателей прошлого, которые довели обычную речь до великого совершенства, современным ему безграмотным авторам и невоспитанным критикам, которые создают «скорее хаос, чем здание, пустыню (a wilderness), а не сад (a garden)» (р. 70).

Метафора сад-лес воссоздает существование художника в реальном мире и в мире произведения. В сентябре 1896 г., вот уже месяц оправляющийся после очередного приступа туберкулеза, Бердсли вынужден оставаться в Боскоме, в сырой и туманной Англии (из которой он всегда бежал и не только по причине нездоровья): «Зиму проведу тут, потому что у меня не хватит сил переехать на юг. Кажется, мне никогда не выйти из леса» (с. 171). Однако о лесе во французском Марли, который Бердсли посещает 17 июня 1897 г., он пишет в письме к сестре следующее: «Сегодня мы чудесно прокатились в лес. Там лес гораздо лучше и красивее, чем тут. Поездка была мне на пользу» (с. 248). В мае 1897 г. Бердсли пишет из Франции: «Вы даже не представляете, ... какой здесь прекрасный сад. <...> Думаю, воздух Сен-Жермена сотворит со мной чудо; он тут на удивление чист и свеж» (с. 241, 242). Бердсли останавливается в отеле «Павильон Людовика XIV», который «всего ярдах в пятидесяти от Террасы и Парка» (с. 241).

Если лес и парк погружают шевалье Тангейзера в мрачные фантазии, печальное настроение и сон (поэтому он предпочитает любоваться ими на расстоянии), то собственно сад вызывает у него радостные чувства и эмоции. Лес в новелле — это окраины сада, которые герой преодолевает в поисках удовольствий.

Сад традиционно представляется местом, наделенным особой семантикой, что в романе подчеркивается, в частности, границей между двумя мирами и ее переходом, ритуализированным в духе рубежа веков (эстет и денди Тангейзер старательно поправляет кудри, кружева, разглядывает себя в зеркало), и символикой «другого» мира (арматы цветов, бабочки, роза). Перед тем, как войти в ворота и вступить в темный коридор, ведущий в недра Холма, герой смотрит вверх на холодный круг луны и прощается с ней как с Мадонной (христианский мотив, акцентированный у Вагнера). Два противопоставленных мира — «верхний» (the upper world) и «нижний» (the lower world) — разделяются воротами на два пространства: «очарованный лес» (the enchanted woods) и «роскошные сады» (the splendid gardens), границы между которыми, тем не менее, условны. Условность границ — признак пейзажного сада.

Лесное пространство у входа в Холм (the mysterious Hill), наполненное сумерками, настроением тайны, волшебства и даже сказки, воплощает метафору состояния, «когда усталая земля

<sup>12</sup> Ковалева О. В. О. Уайльд и стиль модерн. М., 2002. С. 102–128.



облекается в мантию из мглы и теней». Мотив леса у Бердсли близок романтической поэтике своей неопределенностью, странностью и музыкальными ассоциациями. Это легкие шаги и нежные голоса фей подчеркнутые аллитерацией звуков [f] и [l] (light footfalls and slender voices of the fairies). Вокруг героя сонно раскачивающиеся, изливающие ароматы странные цветы с тяжелым запахом (strange flowers), мрачные и безымянные травы. Аккомпанемент Тангейзера на лютне (a few chords of accompaniment, ever so lightly, upon his little lute), движение песни через порог, в воздухе, вокруг колонн (the song floated). Венерино царство «отвечает» настроению леса, и из Холма доносятся слабые звуки пения, музыка такая странная и далекая, как морские легенды, что слышно в раковинах (a faint sound of singing was breathed out from the mounting, faint music as strange and distant as sea-legends that are heard in shells).

Граница между садом Венеры и лесом условна, как и в ландшафтных садах. Свита Венеры успешно осваивает лесные просторы. Лесные существа (woodland creatures), украшенные зелеными листьями и всеми видами весенних цветов, прислуживают хозяевам и гостям Холма как декоративный элемент пиров и праздников, разнося вазы с фруктами и освежающие вина. В саду завтракают обитатели Холма, в частности охотники, собирающиеся отправиться в отдаленные лесные долины (the distant wooded valleys. — гл. 7). В саду тенистые леса, холодный голос ветра и свежее, пасторальное, как «совершенная секста», небо (the shady trees, the wind's cool voice, and the sky above that was as fresh and pastoral as perfect sixth. — гл. 9). Именно леса, деревья рождают тот эффект неожиданности и бескрайности в ландшафтных садах, которым восхищался сентименталист Ж. Делиль: «Деревья, прелесть их — вот главное в саду / <...> Там купа темная на светлом фоне даст / Вам неожиданный пленительный контраст»<sup>13</sup>.

Признаком ландшафтного сада является перспективность видов. Так с первой террасы открывался «восхитительный вид на парки и сады» (р. 101). По пейзажному парку можно путешествовать, прогуливаться в тени деревьев по извилистым дорожкам, отдыхать в павильонах. Тангейзер и хозяйка царства любви Венера отправляются осмотреть сады, парки, павильоны и декоративные воды (parks, gardens, ornamental waters). По мере того, как сады переходят в парки, ландшафт становится все таинственней (mysterious). Настроение в парке Венеры сходно со странным, волшебным настроением лесного пространства у подножия Холма. Парки богини любви, в отличие от ее садов, не взволнованны и не украшены фигурам (figures). По-видимому, имеются в виду фигуры «Божества все садов», на одну из которых взобралась «маленькая Розали» (этот фрагмент романа отсутствует в переводе). В образе парка лейтмотивом звучит мотив печали. Парк Венеры полон «серых эхо и таинственных звуков» (grey echoes and mysterious sounds); листья шептались немного печально, а грот бормотал как голос, нарушающий молчание пустынного оракула» (р. 117)<sup>14</sup>. Тангейзер становится немного печальным (a little triste).

<sup>13</sup> Делиль Ж. Сады. Л., 1988. С.36.

<sup>14</sup> Здесь и далее даны сноски с указанием страниц в круглых скобках на издания: *Beardsley, A. Under the Hill // Wilde O. Salome. Beardsley A. Under the Hill. L., 1996. P. 65–123; Бердслей О. История Венеры и Тангейзера // Бердслей О. Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма / Сост. Л. Володарская. М., 2001. С.35–87.*

Возвращение лесного царства сна в садово-парковую организацию Холма Венеры еще больше акцентирует условность границ в хронотопе, о которой мы говорили ранее. Лес, в котором герой внезапно оказался без Венеры, один, погружает героя в самосознание. Здесь появляется образ озера — символ условности, загадочности и призрачности места (Тангейзер представляет себе, что озеро только нарисовано). Вокруг озера спят (...were unbreakably asleep) деревья, камыши, ирисы (символ странствий). Глядя на озеро, Тангейзер впадает в странное состояние (a strange mood). Тысячи сонных фантазий (drowsy fancies) проходят в его мозгу. Ему кажется, что вода хочет открыть ему какой-то секрет, произнести какое-то прекрасное слово, но он боится «вызвать морщины» на «бледном лице» озера (р. 118). Эту сцену у озера исследователь К. Н. Савельев называет «видением». Из условностей природы Бердсли извлекает собственные символы.<sup>15</sup>

Само пространство Холма словно раздвигается, вовлекая в себя «верхний» мир, из которого пришел Тангейзер, и приобретает особое значение. Расширение пространства акцентировано в вопросе Тангейзера: что там на другом берегу? Другие сады? Другие боги? И озеро, которое пугает Тангейзера, становится метафорой состояния «верхнего», современного автору викторианского мира. Автобиографический герой Тангейзер у озера смог унять волнение только тогда, когда оценил красоту его (beautiful, wonderful lake): «Но это было чудесное озеро, прекраснее озеро, и ему страшно хотелось выкупаться в нем» (с. 81). В символе озера, по сути, выражен способ существования, который заключается в том, чтобы не боясь своих мыслей и желаний, увидеть и осознать красоту в пугающем, «ненормальном», «непривычном».

Фантастические барочные метаморфозы озера и лягушек вводят в роман культурный текст версальского фонтана Латоны. Скульптурная группа изображает лягушек и людей, превращающихся в странные существа с лягушачьими головами и плавниками вместо рук. В полусонных фантазиях Тангейзера лягушки то вырастают до чудовищных размеров вместе с увеличением озера, нагоняя на героя страх, то становятся меньше пауков, вызывая смех.

Сад Венеры — особый замкнутый мир, в котором отсутствует понятие исторического времени. В античности время (Хронос) означало старость и смерть. Безвременье — это юность. Не старятся природа и Венера-богиня, маленькая и легкая, как девочка (little person). Пространственное освоение царства Венеры Тангейзером (гуляет, ездит в экипаже) лишь подчеркивает временную, а точнее безвременную, протяженность. Безвременье акцентировано еще в опере «Тангейзер» (1845) Р. Вагнера: время, проведенное в царстве богини любви исчислить невозможно (см. либретто оперы). Даже указание на время суток в романе — eight o'clock, eleven o'clock — воспринимается иронически в соседстве с остановившимися часами в одном из будуаров (clocks that said nothing). Смена трапез (ужин, завтрак) и ритуалов (туалет, спектакль, прогулка, концерт) указывает на цикличность и вечную неизменность царства Венеры, дарующего наслаждения. В саду «все имело странный оттенок шумного веселья» (р. 87).

Сад Венеры «выполнен» в стилистике модерна, предпочитающего все искусственное. Если сентименталист Ж. Делиль в поэме «Сады» восхищается садово-парковым искусством, «которое великие поэты описали как первое наслаждение первого человека, это приятнейшее и

<sup>15</sup> Савельев К. Н. «История Венеры и Тангейзера» Бердслея как мифологема английского декаданта // Вест. Оренбургского университета. Оренбург, 2005, № 9.

блистательнейшее использование богатств всех времен года и щедрот земли, которое наполняет очарованием целомудренное уединение, украшает изнедавшую разочарование старость, рисует нам сельскую жизнь и ее красоты самыми яркими красками в их удачнейших сочетаниях и превращает в чарующие картины виды природы дикой и запущенной...»<sup>16</sup>, то Бердсли-повествователь предпочитает естественности — искусственность, декоративность. Он восхищается складными ширмами, расписанными в духе Клода Лоррена, глядя на которые забываешь, что природа может быть скучной и вызывать усталость (р. 102). В сносах к роману Бердсли сравнивает Клода с Тернером, мастером английского романтического пейзажа, и с Коро, основоположником французской школы пейзажа, отмечая превосходство первого.

Если сумеречный лес освещается холодной луной, которая подчеркивает его призрачность, то сад Венеры — множеством свечей, которые акцентируют условность, изменчивость и подвижность форм. Свет свечей на террасе рождает богатство зрительных ассоциаций. Здесь было четыре тысячи свечей, не считая тех, что стояли на столах. Разнообразные подсвечники улыбались с «взрыхляющим землю свинством» (*moulded cochonneries*); некоторые, двадцати фунтов в высоту, держали по единственной свече, вспыхивающей, как ароматные факелы, над пиршеством и стекающей до тех пор, пока воск не застыл вокруг вершины высокими пиками. Другие, в изящных нижних юбочках сияющих люстр, образовывали целые группы тоненьких свечек, стоящих кругами, пирамидками, квадратами, клинышками, отдельными рядами, как в полку, и полумесяцами (р. 86). Свечи образуют дымку, которая отражается в зеркалах и канделябрах. Барочное обилие свечей освещает необычные формы причесок и покрывал, вееров и масок, париков и воротников, туник и трико, рукавов и чулок, бород у женщин и виньеток на телах, а также метаморфозы, рожденные этими предметами туалета.

Авторство павильона, или будуара, расположенного на первой террасе, Бердсли присваивает некоему (французу, судя по имени) Ле Кону (*Le Con*), акцентируя нереальность и загадочность Венериних садов. Павильон сходен с Королевскими апартаментами Людовика XIV или внутренним помещением дворца Линдерхофа (*Linderhof*), созданным под впечатлением от версальского дворца Малый Трианон. Спальня баварского короля Людвига II была украшена расписным потолком, канделябрами на 108 свечей. В бело-голубую обшивку Зеркальной залы вмонтированы зеркала. Внутреннее убранство павильона Венеры, отвечающее великолепию всего царства, составлено из восьми сторон, освещено светом зеркал и канделябров. Здесь «богатые разрисованные филенки и куполовидный потолок в тридцати футах (около девяти метров! — *И. П.*) над головой, мрачно сверкающий лепными украшениями сквозь теплую дымку света свечей...» (р. 101).

Как и в садах рококо, в саду Венеры, воплощается «принцип разнообразия чувственного восприятия с особым вниманием к необычному, ненатуральному»<sup>17</sup>. Бердсли близка культура Рококо своей игривостью и маскарадом (он даже хотел создать «Книгу масок»<sup>18</sup>). Так, важен мотив аромата и запаха. Разнообразие обонятельных ощущений связано с цветами.

<sup>16</sup> Делиль Ж. Указ. соч. С. 7.

<sup>17</sup> Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 220.

<sup>18</sup> Бердслей О. Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма / Сост. Л. Володарская. М., 2001. С. 130.

На пятой террасе на скатертях из белого дамаска рассыпаны ирисы, розы, лютики, водосбор, нарциссы, гвоздики, лилии «излюбленные цветы в модерне»<sup>19</sup>. Они характеризуются причудливой и изящной формой лепестков, а также нежным и изысканным ароматом. Обильные ароматы странных цветов, мрачных и безымянных, окутывают лес перед входом в Холм. Изысканно пахнет надушенная шевелюра Венеры. Запахами наполнены будуары. Слабое эротическое благоухание исходит от кушеток и подушек. Его источает лавандовая вода. Сладкий, даже приторный, аромат подчеркивается изысканной формой флаконов цветочных духов; хрупкими фарфоровыми горшками, в которых растут апельсиновые и миртовые деревья. Бердсли не раскрывает «историю» цветов, дает их как символ Венериного царства. Цветы помещены в вазы, на столы, в горшочки, на решетки террас. Флореальные мотивы — важнейшая составляющая мифопоэтического пространства сада.

Центральное место на первой террасе занимает бронзовый фонтан с тремя резервуарами, скульптурные группы которых подробно описываются с повторами и вариациями: из первого бассейна поднимается многоглавый дракон с четырьмя сидящими на лебедях амурами; из стенок второго бассейна кругом поднимаются тонкие золоченые колонки, увенчанные серебряными лебедями; третий бассейн поддерживают сатиры, а в его центре на тонкой трубочке расположились маски, розы и детские головки (р. 85). Из ртов драконов, из глаз лебедей, из голубей, из рогов и ртов сатиров, из кудрей детей и многих других точек в обилии струилась вода. Фонтан, из которого хлещет вода — признак итальянского сада барокко<sup>20</sup>. Подробное описание странных костюмов и причесок, но особенно вееров и масок, придает пространству террасы еще большую пышность, декоративность, изощренность. Терраса заполнена тысячами мишурных и фантастических вещей, сотней столов и четырьмя сотнями кушеток (р. 87–88).

Собственно сады в Холме — это ландшафтные сады, состоящие из таких элементов, как озера с баржами, полными веселых цветов и восковых марионеток (lakes ... with profuse barges full of gay flowers and wax marionettes), аллеи высоких деревьев (alleys of tall trees), аркады (т. е. сводчатые галереи) и каскады (arcades and cascades), павильоны (pavilions), гроты (grottoes), божества садов (garden-gods), лужайки (lawns). Вместе с этим, Бердсли больше интересуется замкнутыми или полузамкнутыми пространствами, поэтому большее внимание в произведении уделено террасам (terraces) и павильонам. Причем, особо в произведении выделяются и подробно описываются террасы (первая и пятая, шестая упоминается) и павильоны, или будуары. Террасы соединяются лестницами, которые протягиваются по садам. Такая планировка не только вводит культурный текст «Висячих садов Семирамиды», построенных в VI в. до н. э. вавилонским царем Навуходоносором II, но и акцентирует рокайльную семантику дворцово-паркового комплекса Сан-Суси («Без забот») XVIII в., расположенного в Потсдаме, в Германии. (Как известно, творчество английских архитекторов в разработке ландшафтных садов оказало большое влияние на европейские садово-парковые комплексы). От южного фасада дворца Сан-Суси парк спускается шестью террасами

<sup>19</sup> Ковалева О. В. О. Уайльд и стиль модерн. М., 2002. С. 108.

<sup>20</sup> Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. — СПб., 2004. С. 261–264.

(первоначально открытыми, потом застекленными)<sup>21</sup> к прямоугольному бассейну, по обе стороны которого были разбросаны газоны и цветники. В 1746 г. здесь было высажено 4800 тюльпанов, 1400 крокусов, 400 нарциссов, несколько сот роз, гиацинты, гвоздики и другие цветы. На террасе вечером советует Бердсли Принцу читать его книгу, содержание которой более глубокое, чем простое сластолюбие (р. 70, 72). В романе предпочтение отдано не цветам, а дамам. Они, запутавшиеся в нижнем белье, расположены на цветочных ложах (flower-bed). Лужайки усеяны прекрасными платьями и роскошными телами, а в корни и ветви деревьев вплетены разгоряченные мальчики (р. 116). Интересно, что во время написания романа в 1895 г. Бердсли мечтает о поездке в Берлин, откуда получает подробные письма от своего друга Андре Раффаловича<sup>22</sup>.

Отдельные элементы английских, французских и немецких садово-парковых комплексов, их семантика перекликаются с художественным миром произведения одного из эрудированнейших людей своего времени, художника Обри Бердсли. Эпоха модерна возрождает стиль прециозной культуры Франции XVII–XVIII вв. Так в роман прямо или косвенно вошли мотивы галантных празднеств Версальского парка, планировка французских парков, как-то: «интимный» парк Марии-Антуанетты в Малом Трианоне; парк Шантильи с его беседками, лабиринтами, павильонами, посвященными Амуру, Венере, статуями Венеры, с балюстрадами, украшенными вазами и корзинами с цветами; дворец герцогов Орлеанских с интимным уголком под названием «Фелисите» («Блаженство») и эспланадой из 24 фонтанов; разбитый в поместье Колин («Холм») в Нормандии великолепный парк герцога Франсуа Анри д'Аркура с эспланадой и партерами, с террасами, фонтанами и бассейном, живыми изгородями.

В «Под холмом», кроме мотивов упоминавшегося Сан-Суси, прослеживаются и мотивы таких немецких садово-парковых комплексов, как замок и парк Рейнсберг неподалеку от Потсдама. При Фридрихе II в 1734–1740 гг. здесь жили многие художники и музыканты, немецкие и иностранные. На Холме Венеры тоже есть свой музыкант, дирижер и композитор Titurel de Schentefleur (о нем см. наши предыдущие исследования), художник De La Pine. Парк Рейнсберг был перепланирован архитектором Кнобельсдорфом в стиле рококо: прямые аллеи, окаймленные стенами из зелени, оранжереи, боскеты (густая группа деревьев или кустов, часто выстриженных в виде ровных стенок — шпалер), партер с апельсиновыми деревьями (они тоже растут на Холме Венеры).

Своеобразным художественным мостом от оперы Р. Вагнера «Тангейзер» к роману О. Бердсли «Под холмом, или История Венеры и Тангейзера» стал возведенный королем Людвигом II (погиб в 1886 г.) в парке, в Линдехофе, так называемый Храм Венеры. Это огромная искусственная пещера с озером посередине и впечатляющей картиной, изображающей сцену из оперы. Во времена Людвига II все это сопровождалось светомузыкальными эффектами, когда постоянно меняющиеся цвета отбрасывали блики на искусственный водопад и озеро, где плавал челн в форме лебедя и плескались нимфы.

<sup>21</sup> Надо сказать, что такой элемент как террасы, идущие через парк, присутствовал еще в садах Ренессанса, барокко. — (Примеч. автора).

<sup>22</sup> Бердслей О. Указ. соч. С. 138–140.

Мастерство в задумке и разработке садов Венеры превосходит умение архитектора «Празднеств Арманьяка» (the architect of Fites d'Armailhasq. — p. 86.). Как известно, Арманьяки — французская семья, ведущая свою родословную с XVIII в. и занимавшаяся виноделием. Особенные успехи были достигнуты в начале XIX в. под эгидой Armand d'Armailhasq. Он был заметным сельскохозяйственным инженером и придерживался мнения об использовании только благородных сортов винограда для приготовления вина (Cabernet Sauvignon and Merlot). Во второй половине XIX столетия имение Арманьяков перешло к Pauillac, а потом к Comte de Ferrand famille, чье добросовестное наследование традиций предыдущих владельцев было разрушено Первой мировой войной и экономическим кризисом.

Предположим, что в имении Арманьяков (Château — Замок), славившемся своими винами, происходили празднества, о которых упоминает повествователь. Такое упоминание, мимолетное сравнение, недосказанность, придающее особую притягательность произведению, вообще является конструктивным принципом произведения Бердсли. Мотив вина непосредственно связан с топосом сада Венеры и подчеркивает ту вакханальную атмосферу вседозволенности, развязности, которая торжествовала за ужинами на террасах и красноречиво нарисована в театральном представлении, даваемом слугами Венеры.

Венера в римской мифологии — богиня плодородия, однако, Бердсли не акцентирует плодородную функцию. Богиней (goddess) и блудницей (распутницей) (meretrix) названа Венера в «Посвящении» к роману. Сад становится символом наслаждений, к которым стремятся и Венера, и Тангейзер и окружение богини. Так сад лилий (lily garden), послужил местом для загадочных утренних капризов Sarmean (p. 91). В саду совершаются интимные встречи героев. Бердсли воссоздает образы не только французских садово-парковых комплексов, но и на строение королевской Франции (в саду богини любви, как, например, во дворцах Людовика XIV, — игра в карты и обильная еда, где король — первое лицо в государстве. Сады Венеры — это целая королевская резиденция. Жизнь королевы Венеры, в том числе и интимные подробности (перевод их на русский язык отсутствовал как в 1905 г. в журнале «Весы», так и в современных изданиях 1992 и 2001 гг.), находится под пристальным вниманием обитателей Холма. Так, например, вокруг носовых платков, чулок, которые носила Венера, плелись интриги. Сады словно насыщены ароматом порока. Однако они воссоздают атмосферу эпохи рубежа веков. И порок, как замечает К. Н. Савельев, оправдывается красотой и «за счет эстетизации» становится притягательнее<sup>23</sup>.

В своем романе Обри Бердсли, говоря словами Ю. М. Лотмана, обозначает «непосредственную связь различных вещей и произведений искусства внутри некоего культурного пространства. Эта непосредственная связь обозначает функционировании различных видов искусств в том или ином (исторически данном) коллективе»<sup>24</sup>. Мы наблюдаем связь художественных мотивов и образов с садово-парковым искусством в литературном произведении как культурном пространстве. По пространственной оси в романе совмещены лес, парк, сад, по временной — направления и стили садово-паркового искусства. Вместе с этим, можем

<sup>23</sup> См.: Савельев К. Н. Указ. соч.

<sup>24</sup> Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 577.

говорить и о синтезе в произведении: в литературно-художественном словесном тексте подразумеваются конкретные произведения садово-парковой архитектуры<sup>25</sup>.

Повествователь наиболее подробно останавливается на террасах и павильонах, описывая их барочную пышность. Воссоздавая ландшафтные сады и парки, леса в Холме Венеры Бердсли заимствует прежде всего семантический уровень европейских рокайльных садово-парковых комплексов, привлекая интимную атмосферу восточных садов. Не описывает сад ландшафтный, а заимствует его семантику. По словам Д. С. Лихачева, ни сам стиль Рококо, ни его отражение в садовом искусстве не отличаются четкостью<sup>26</sup>, и у Бердсли то устанавливаются, то нарушаются границы сада не только с парком и лесом, но и с террасами и павильонами. Фактически все пространство новеллы — Искусственный Сад (включающий кусочки пейзажа и интерьера), в котором главное — игра, как и в садах Рококо.

Сад, как пространственная модель позднего средневековья отделяет авторского героя Тангейзера от мира викторианства. Сад выступает моделью мировосприятия. Сад — мир, где можно творить, воплощать в жизнь буйства фантазии, мир чувственного восприятия, где журчание воды волнует слух, цветы — обоняние и зрение. Это было особенно важно художнику, лишенному многих человеческих ощущений вследствие смертельной болезни, которая, с другой стороны, наверное, повысила психо-эмоциональный уровень его восприятия.

*A. Pikuleva*

### **Landscape art and “Under the Hill” by A. Beardsley**

The unity of time and space (Bakhtin’s term — *chronotopos*) in the work is represented as the images of the forest and the garden. They oppose each other and interact as archetypes of West and East cultures. The forest symbolizes the mediaeval world of chivalry, perceived through the romantic way of thinking. The image of garden embodies the ancient idea of Paradise, which penetrated into European consciousness from the East. Items belonged to the space of the forest are Madonna, the Moon, shades, blackthorn, the lake, mysteries and horrors, and the image of garden has different features: roses, lawns, trees in little garden-pots, terraces, boudoirs, ponds. But the troops of Venus successfully spread out their power and way in the area of the forest, tempting shepherdess and shepherds, satires and fauns with the voluptuous moving of dances, curious costumes, wine and drugs. Thus it seems to be impossible to define the boundary between the forest and the garden. Because it turns to be nominal, like in the landscape architecture of the XVIII century, created in the style of French rococo.

<sup>25</sup> См. о художественном синтезе: *Минералова И. Г.* Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. М., 2004.

<sup>26</sup> *Лихачев Д. С.* Указ. соч. С. 214.

# Динамика культурно-психологических типов

А. Н. Кабацков, О. Л. Лейбович

Пермский государственный технический университет

## СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АРХЕТИП: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ТЕРМИНА

Концепт архетипа является сегодня неотъемлемой частью гуманитарного знания в его самых разных отраслях и проявлениях. Ссылка на генетические особенности той или иной культуры, на ее заданное природой своеобразие стало сегодня общим местом в учебниках по культурологии, этнологии и отечественной истории. Частота употребления термина «архетип» не означает, однако, что в гуманитарном сообществе существует единство взглядов на его содержание. И все же существует устойчивая традиция, помещающая архетип в область коллективного бессознательного. Именно так трактовал архетип изобретатель термина К. Юнг.

В рамках аналитической психологии им маркировали рудименты коллективного прошлого, оставшиеся в памяти современного человека, играющих роль «связующего звена» между рациональным сознанием современного индивида и первобытным «миром инстинкта». *Архетип* К. Юнга выступает определенным синонимом фрейдовскому бессознательному — иррациональному природному компоненту социальной жизни: «Поэт разумеет в нас не человека древней Эллады, а исконного язычника в нас самих, ту часть вечной, неискаженной природы и естественной красоты, бессознательной, но живой, скрытой в глубинах нашего существа и своим отблеском преобразующей в наших глазах образы седой старины. <...> Этот архаический человек в нас самих отвергнут нашим коллективно-ориентированным сознанием, он представляется нам столь неприемлемым и безобразным, а между тем он-то и является носителем той красоты, которую мы тщетно ищем повсюду»<sup>1</sup>.

Архетип по Юнгу — это наследие архаического мира, не подвластное историческим и, стало быть, культурным изменениям. В нем находит свое выражение коллективное бессознательное, сохраняющее свою идентичность на протяжении всей человеческой истории. По своему генезису архетип следует рассматривать как структурную единицу бессознательного, выраженную в виде мифологических образов. Последние, по мнению Юнга, оказывают доминирующее, хотя и неявное воздействие на человеческое поведение, более того, моделируют его в ключевых пунктах. Социальные психологи, принадлежащие к Юнговской школе, выделяют в этой связи две основных функции архетипа: когнитивную и эмоциональную. Архетип для коллективного сознания — это инструмент познания окружающей действительности, ее сегментации, маркирования и идентификации. При его помощи индивид воспринимает мир, с которым сталкивается. Одновременно архетип — это своеобразный резонатор, по которому индивид сверяет чувственное восприятие ситуации. Если архетипическое совпадает с тем, что дано индивиду в эмпирическом познании действительности, он счастлив.

<sup>1</sup> Юнг К. Г. Психологические типы. М., 1995. С. 123.



Наиболее известны два архетипа, подробно исследованные Юнгом и вошедшие в его психотерапию: анима и анимус.

АНИМА — это архетипические элементы женственности, проявляющиеся в мужском характере личности. Юнг считал, если этого нет, то мужчины не смогут ласкать женщин, ухаживать за детьми, находить общий язык с женщинами и т. п.

АНИМУС — мужской архетип, который проявляется в поведении женщины, стремящейся познать мужчину, наладить с ним коммуникацию, совместную деятельность.

Можно Юнга понять и так, что в архетипах воплощаются идеальные образы, представления о Мужчине, о Женщине.

Помимо этого Юнг выделял еще архетип тени — темной стороны человеческой личности, архетип целостности индивида. Нарушение функционирования последнего грозило человеку деперсонализацией, утратой целостности, распадом связи времён — то, чего каждый желает избежать, сохраняя идеал целостности.

Архетипы по Юнгу обладают особыми качествами. Они универсальны и идентичны для разных исторических общностей, для разных народов и социокультурных групп. В этом смысле они существуют вне истории и вне социального пространства и времени. Они привязаны к структуре человеческого бессознательного, опираются на механизмы инстинктивного реагирования, а потому их перенос в социальный мир возможен по преимуществу в рамках психологической традиции. Исключения составляют архаические общества, где система социальных связей еще не отделилась от природного компонента.

По этой причине концепт архетипа применялся в исследованиях по исторической антропологии. Архаичные общества для применения этого подхода достаточно удобны, так как находятся в своих социальных практиках ближе всего к той реальности, которая породила архетипы, в отличие от индустриального мира с его рационально ориентированными практиками, уничтожающими публичную сакральность, или традиционного общества с его локализацией сакрального в церковных институтах. Так М. Элиаде акцентировал внимание на эталонных функциях архетипа в первичных человеческих сообществах. Архетип — это, прежде всего, образец для подражания, изначальная и принудительная модель поведения. Именно архетип является источником формирования мифа. Он придает тому или иному событию свойства значительности и сакральности, удостоверяет его подлинность и основательность<sup>2</sup>. В трактовке М. Элиаде мифа архетип трансформируется в значимый компонент общественной жизни, воспроизводящий социокультурные институты архаического типа.

Архетипы не остались без внимания и для исследователей, разрабатывавших теоретические подходы к культуре. Известный антрополог и этнолог, занимавшийся проблемами осмысления социальности культуры, Д. Мердок отмечал, что при помощи механизмов, посредством которых человеческий опыт переходит от одного поколения к другому, воспроизводятся и транслируются некоторые общие для всех культур элементы, безразлично, принадлежат ли последние архаическому прошлому, или имеют более позднее происхождение<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> См.: Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1996. С. 11.

<sup>3</sup> См.: Мердок Д. Фундаментальные характеристики культуры // Антология исследований культуры. Т.1. СПб. 1997. С. 49–57.

На наш взгляд, ограниченность концепции К. Юнга, апеллирующей к коллективному бессознательному, заключается в том, что она принципиально не приемлет исследовательских практик, обращенных не к предыстории, но к истории культуры. Зададимся вопросом, являются ли запечатленные в общественном сознании матрицы человеческого поведения исключительно природным продуктом, или их происхождение более сложно: и в них в свернутом виде содержится память об эпохах социальной истории со всеми ее перипетиями, конфликтами, прорывами и трагедиями? Можно ли описать эту историю только на языке психологии, или для ее понимания требуются и другие исследовательские процедуры.

Согласимся с тем, что в общественном сознании присутствует особый скрытый пласт, унаследованный от прошлого, обладающий свойством социальной инертности, сложно, даже причудливо структурированный, не легитимизированный принятой в обществе культурной традицией и потому проявляющий себя, как правило, в *отредактированном* современной культурой виде. Его элементарной частицей, то есть собственно архетипом, является эмоционально нагруженный и недоступный для авторской рационализации поведенческий код, касающийся определенных социальных позиций и ситуаций. В нем в свернутом, снятом и преобразованном виде содержится исторический опыт прежних поколений, транслируемый при помощи, главным образом, традиционалистских по своему устройству коммуникаций. Архетипы являются частью культуры, ее неотъемлемым и незаменимым компонентом. И потому социология культуры, восходящая по своему генезису к веберовской традиции, представляется нам наиболее продуктивной для изучения этого феномена.

В отличие от политэкономической традиции, М. Вебер предлагал воспринимать общество как слитное единство культурных и экономических характеристик социума, влияющих определенным образом на повседневные практики индивидов, организуя их согласно эталонным моделям поведения. Классические *идеальные типы* М. Вебера: целерациональный и ценностнорациональный, а также связанные с ними общественные конструкты: традиционное и капиталистическое (индустриальное) общества, — раскрывают свое смысловое содержание (своеобразие) посредством введения в анализ хозяйственных практик индивидов культурной составляющей, соотнесения экономического поведения с ценностями, доминирующими в том или ином социальном пространстве.

Согласимся с мнением Ю. Давыдова, некогда писавшего о том, что: «Сама веберовская формулировка задачи требует, в свою очередь, известной предварительной расшифровки. Уже в определении предмета, генезис которого предстояло выяснить, а именно „буржуазного промышленного капитализма“, заключались, хотя и в „свернутом“ виде, черты его социокультурного своеобразия <...> Потому-то анализ генезиса западной буржуазии уже был, по сути дела, тождественен раскрытию культурно-исторической и, в то же время, социальной специфики промышленного капитализма, путем выяснения особой продуктивности, отличающей его от потребительски ориентированного архаического капитализма»<sup>4</sup>.

Исходная позиция нашей работы, в таком случае, может быть сформулирована следующим образом: человеческая деятельность определяется интересами, смысл которых можно

<sup>4</sup> История теоретической социологии. Т. 2. М., 2002. С. 390.

раскрыть и понять только при помощи языка соответствующей культуры. Именно исследования освоенной индивидом культуры (для капиталистической модели М. Вебер в своих исследованиях определял ее как «дух протестантской этики») позволяют адекватно понять глубинные мотивации, двигающие людьми в их будничных практиках, а через это понимание подойти к анализу процессов социальной динамики и трансформации укорененных и устойчивых компонентов человеческой жизни.

В рамках данной методологии культура претендует на приобретение определенной автономности. Легитимация в социальных науках такого рассмотрения культуры, разделявшегося вначале только антропологами, связанна с именем Т. Парсонса. В конструкте универсальной модели социального мира он вначале выделил культуру в особую подсистему общей системы действия. Затем определил методологические постулаты ее исследования, с одной стороны, соглашаясь с антропологическим подходом А. Кребера: «Цивилизация, хотя передается людьми и реализуется через них, представляет собой самостоятельную сущность иного порядка. Сущность цивилизации не связана внутренне ни с индивидами, ни с коллективами индивидов, на которых она покоится. Она вытекает из органического, но не зависит от него»<sup>5</sup>. «Культура, конечно, присуща только живым и мыслящим существам, объединенным в общества. Но эти индивиды и общества — всего лишь предпосылка культуры, но не ее бытие»<sup>6</sup>.

С другой стороны, придерживаясь идей М. Вебера, Т. Парсонс всячески подчеркивал важность функционального взаимодействия культуры (культурной подсистемы как структуры обеспечивающей воспроизводство образца) с социальной подсистемой: «Социальная система в подлинном смысле невозможна без языка и без минимума прочих форм культуры, таких, как эмпирическое знание, необходимое, чтобы справиться с ситуационными затруднениями и как достаточно цельные образцы символического выражения чувств и ценностные ориентации»<sup>7</sup>.

Социальное звучание и значимость культурного компонента для анализа общества у Т. Парсонса признавали даже его критики. Так, Ч. Миллс, подвергая «Высокую теорию» критическому анализу говорил: «Изложить парсоновскую книгу в двух-трех фразах можно, например, следующим образом. „Нас спрашивают: каковы основы социального порядка? Ответ, по всей видимости, таков: общепринятые ценности“. И это все, о чем говорится в книге? Конечно, нет, но это главное»<sup>8</sup>.

Таким образом, Т. Парсонс не только продолжил развивать веберианские идеи о неразрывной связи социального мира и культурной среды, но и обеспечил признание в научной традиции анализа общества за культурным фактором самостоятельного значения и высоких иерархических позиции среди других структурных компонентов социума.

Внутреннее пространство социума постоянно меняется. Изменения касаются не только предметного мира. Устаревшие технологии и социальные институты модифицируются, иногда

<sup>5</sup> Kroeber A. Eighteen Professions // American Anthropologist. V. XVII, 1915. P. 283–288.

<sup>6</sup> Kroeber A. So-Called Social Science // American Journal of Sociology. V. XXVIII, 1917–1918. P. 633.

<sup>7</sup> Parsons T. The Social System. N.Y., 1951. P. 34.

<sup>8</sup> Миллс Ч. Социологическое воображение. М., 1998. С. 43.

отмирают, а их место занимают новообразования, лучше вписанные в трансформировавшееся поле человеческой жизни. Вместе с этой социальной динамикой происходят изменения в нормах, регламентирующих поведение человека, в ценностях и мотивациях человеческих поступков, в моделях поведения, иными словами в культуре. Культурная композиция постоянно проверяется на соответствие внешней социальной и природной среде. То, что устарело и не может более адекватно обеспечивать жизнь индивида в обществе, функционально воздействовать и взаимодействовать с человеческой практикой уходит в прошлое. Динамика этого культурного процесса подчиняется собственным правилам, обладающим определенной автономностью от социума. В социальном пространстве мы можем зафиксировать, как происходит легитимация этих изменений при освоении новых художественных и социокультурных стилей, в процессе признания новых социальных идеалов и культурных эталонов. В обществе, для которого социокультурные новации скорее норма, чем аномалия, научные дискуссии о том, как меняется культура, всегда актуальны. Среди них доминируют два подхода к исследованию направленности культурного процесса: эволюционный и цивилизационный (циклический). Нам же здесь интересно не содержание и аргументация, какова основная тенденция динамики культуры в определенных исторических условиях, а то, что в контексте эволюционной и циклической парадигм она (культура — *авт.*) обладает и собственной историей.

Исторический подход к культуре позволяет применить определенные аналитические процедуры. Появляется возможность условного разделения освоенной человеком культуры на две части: *актуальную* и *генетическую*.

Актуальный компонент культуры оказывает определяемое и постоянное воздействие на поведение индивида в обществе. Его использование поддается стандартным процедурам измерения и анализа. Он предоставляет человеку ресурсы для комплексного понимания ситуации, для оценки социальных позиций как своих, так и других, для выстраивания собственных стратегий поведения (действия) и для прогнозирования и, соответственно, принятия во внимание возможных ожидаемых стратегий поведения окружающих. Такой востребованный социокультурной группой пласт культуры становится некоей *жизненной формой*, в которой зафиксированы исторически сложившиеся правила восприятия, суждения и поведения людей в определенном социальном анклав — там, где проходила их социализация, где они освоили, а потому и отразили во внутреннем содержании жизненной формы, ценности, символы и идеалы своего мира, своей эпохи. Для описания этого актуального пласта культуры Пьер Бурдьё ввел концепт *габитуса*, определив его в рамках своей модели социального пространства как «системы устойчивых и переносимых диспозиций, структурированные структуры, предрасположенные функционировать как структурирующие структуры, т. е. как принципы, порождающие и организующие практики и представления, которые могут быть объективно адаптированными к их цели, однако не предполагают осознанную направленность на нее и непереносимое овладение необходимыми операциями по ее достижению. Объективно „следующие правилам“ и „упорядоченные“, они, однако, ни в коей мере *не* являются продуктом подчинения правилам и, следовательно, будучи коллективно управляемыми, не являются продуктом организующего воздействия некоего дирижера»<sup>9</sup>. *Габитус* помогает

<sup>9</sup> Бурдьё П. Практический смысл. М.-СПб., 2001. С. 102.

индивиду сформировать место обитания (habitat) «посредством более или менее адекватного социального употребления этого места обитания, которое он (габитус) побуждает из него сделать»<sup>10</sup>.

Актуальный пласт культуры в социальном мире в рамках современной научной традиции воспринимается еще и как источник культурного многообразия человеческого поведения и действия даже в самых стабильных и известных ситуациях. Включение в процедуры анализа этого автономного культурного компонента актуализированного социальной средой освобождает индивида от марионеточности и детерминированности поступков, которые иначе воспринимались бы им самим как навязанные ему внешним миром, социальным окружением или социальными институтами.

Тем не менее, появляется вопрос, а что представляет собой тогда *генетическая культура*? В самом общем виде можно ее определить как не востребованный комплекс привычек, навыков, способов действия и других достижений человека, использовавшихся им когда-то, но забытых в силу изменившихся обстоятельств существования социума, однако продолжавших свое существование в неотрефлексированном уже качестве на индивидуальном или групповом уровне. Это культурное наследие не было аннигилировано в ходе истории, а, метафорично скажем, — *заснуло*. Поэтому его неотрефлексированность не означает отсутствие. Наоборот, опять же применим метафору — эти элементы культуры *незримо присутствуют* в построении образов, в точках отсчета, в масштабировании оценок событий и фактов.

Невидимые, не отрефлексированные, не рационализированные согласно современным меркам фрагменты культуры индивида, социальной группы или общества нуждаются в определении. Представляется уместным использовать термин «*социокультурный архетип*».

История культуры не заканчивается с появлением общества. История культуры только начинается, когда человек организует социальное пространство по собственным законам. Принадлежность культуры человеку, независимому от природы, то есть человеку социальному, для современного гуманитарного знания является общепринятым утверждением. Нет оснований поэтому ограничивать *забытую традицию* только наследием архаичного общества.

Отойдем от логических выкладок и обратимся к анализу исторического развития культуры. История культуры многопланова. У нее множество измерений. В нее входят элементы повседневности и сакральности, будней и празднеств, домашнего быта и публичного поведения. Она вобрала в себя прошлое многочисленных народов и различных социальных групп. Культурные эпохи отделены от нас то «*глубиной веков*», то составляют «*вчерашний день*» жизни наших современников. Иными словами, у истории культуры можно обнаружить много пластов, их многообразие не исчерпывается единой типологической характеристикой, выстроенной согласно универсальной шкале времени. Можно даже сказать, что у культуры несколько временных координат. Они могут, предложим это утверждение в виде гипотезы, быть локализованы в пределах отдельных обществ, государств, наций. Уместно вспомнить высказывание К. Гирца, что нация — это «окончательная общность судьбы»<sup>11</sup>. Особый

<sup>10</sup> Бурдье П. Социология политики. М., 1993. С. 47.

<sup>11</sup> См.: Geertz C. Dichte Beschreibung. Beitrage zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main, 1984.

исторический путь тех, либо иных наций признан современной исторической наукой и не вызывает сомнений, соответственно требуется соотнести национальное историческое наследие с культурой.

Каждая такая историческая линия образует особый комплекс культурных традиций, среди которых сокрыты национальные *социокультурные архетипы*. Они представляют собой только часть этого культурного наследия, многоуровневого и одновременно слитного. История оставила свои следы на нем. Это культурное наследие, не вписанное в повседневный ритм жизни, не привязанное уже к конкретным социальным структурам, перемешалось и впитало в себя элементы различных исторических эпох и социальных образований. Оно транслировалось от поколения к поколению, скрываясь под оболочкой актуализированной культуры, можно сказать, под социальной оболочкой, в неартикулированной форме при помощи разнородных культурных механизмов, в том числе, и при помощи устных и невербальных коммуникаций.

Л. Ионин отмечал, что в рамках теоретической модели соотнесения современного и традиционного социология сталкивается с проблемой понимания всплывающих элементов традиционного прошлого: «отдельные черты, которых, вероятно, обретут новую значимость (вместе с новым смыслом) в наступающую культурную эпоху» Сам он позже выделял в пространстве культуры особые культурные формы, которые сложились когда-то давно, но потом свернулись в «зародыш», где сохранили все необходимые элементы, чтобы продиктовать человеку как ему себя вести в непонятной ситуации. Для актуализации им необходим лишь импульс — «непосредственный социальный интерес»<sup>12</sup>.

Общественная потребность в *социокультурных архетипах* возникает в кризисных ситуациях, в условиях конфликта, не разрешимого легитимными методами, то есть в ситуации культурного шока. Речь идет о поведенческих девиациях социальных групп или отдельных индивидов, то есть о сериях поступков, в которых приметны отступления от привычных освоенных моделей поведения. В указанных девиациях можно обнаружить и возвращение к забытым, казалось бы, практикам, и нарушения ранее принятых и затверженных многочисленным повторением социальных норм, и спонтанное обрывание устоявшихся социальных связей, и восстановление прежних, забытых, не актуализированных контактов. Можно предположить, что содержательной характеристикой культурного шока является хаотичное, спонтанное, тяготеющее к упрощению изменение моделей поведения сообществ и отдельных индивидов, сопровождающееся ростом насилия и ослаблением институализированных прежним укладом социальных связей.

В генезисе культурного шока институциональный компонент имеет значение первостепенное. Важнейшим источником культурного шока является разочарование в некогда авторитетных общественных учреждениях: в государственности, в партии, в хозяйственном порядке, в школе. Индивиды болезненно (избыточно активно, или сугубо депрессивно) реагируют на события, выявившие либо неэффективность властных институтов, либо их неадекватные действия. Речь идет на самом деле о несоответствии между символическим статусом социального института, закрепленном в массовом общественном сознании, и обнаружившимся сбоем в его функциях, или внезапно поступившими сведениями о его внутренней дезорганизации.

<sup>12</sup> Ионин Л. Социология культуры. М., 2000. С. 173, 240–242.

Наиболее типичны случаи институционального кризиса, когда привычные социальные институты заполняются новым — чужим — культурным содержанием. В этих условиях происходит социальная дезориентация человека. Теряют и меняют смысл прежние символы. Социальная роль индивида тогда должна конструироваться иначе, несмотря на привычную обстановку.

Культурный шок — зарождается в момент встречи отдельных индивидов и целых социальных сообществ с новыми явлениями общественной жизни, колеблющими привычный образ жизненного мира, покушающимися на установленный и легитимизированный традицией и обычаями социальный порядок в его основополагающих моментах.

Заметим, что множество неадекватных, на первый взгляд, поведенческих актов не может быть сведено к непосредственной реакции на шоковое воздействие. Они по своему охвату выходят за границы пораженного социального пространства. Собственно говоря, шоковое поведение, с социологической точки зрения, не тождественно прямым и непосредственным психологическим реакциям людей, попавшим в неожиданную, опасную, угрожающую ситуацию. Оно предполагает изменение алгоритмов деятельности во всем социальном поле, либо в его основных сегментах.

Габитус человека, оказавшегося в ситуации функционального кризиса, столкнувшегося с невозможностью выстроить социальные стратегии из имеющегося культурного материала, инициирует обращение к социокультурным архетипам. Они становятся инструментом, который формирует поступки индивида или группы на новом и непонятном социальном поле. Парадокс заключается в том, что вместе с *социальными архетипами* происходит актуализация рудиментов эпох, чужеродных современному социальному пространству. Применительно к отечественной ситуации это будут остатки от архаического, традиционного и раннемо-дернизационного этапа российской истории.

Более важным в рамках нашего методологического подхода представляется вопрос о факторах, оказывающих значимое воздействие на процессы формирования и сохранения этого забытого культурного наследия. По всей видимости, важную роль при помещении в культурный багаж играет длительность исторического этапа, исторических условий, в которых элементы культуры возникли и существовали. Несомненно, свой вклад вносит и важность этих компонентов культуры в социальной жизни прошлой эпохи. Чем более значим социокультурный феномен для гармоничного функционирования общества, тем большее внимание уделяется при интеграции его в процедуры социализации индивида. Стабильное общество стремится, чтобы его члены осваивали ключевые компоненты, регулирующие социальное взаимодействие как можно раньше, для чего располагают их на уровне первичных социальных групп.

Рассуждая об этапах социализации личности, И. Кон отмечал, что «Распределение и перераспределение индивидов определенных возрастов по соответствующим социальным ролям (и обратно: распределение и перераспределение социальных ролей между индивидами) — не что иное, как динамический аспект возрастного разделения труда. Оно детерминируется, с одной стороны, объективными потребностями социальной системы, <...> и подлежащих выполнению социальных функций, а с другой стороны возрастной структурой населения. Реализуется оно с помощью соответствующих социальных механизмов»<sup>13</sup>. Таким образом,

<sup>13</sup> Кон И. С. Общество и ребенок. М., 1988. С. 83.

посредством социальных механизмов самые важные культурные регуляторы социального поведения интегрируются в личностный мир человека, на уровне ценностей, может быть, затверженных в детском саду моделей поведения и реагирования в определенных ситуациях.

Нам остатки этой культуры могут быть заметны в особых социальных явлениях демонстративного типа, выбивающихся из культур-корректного нормативного поведения. Протицируем текст, исполнявшийся десять лет назад группой «Лесоповал»:

«Вы бы сделали матрешку,  
Бля, из Сталина,  
Вам бы сунули червончик  
За художества!  
А в тайге, там столько лесу  
Не повалено,  
И на выбор лагерей —  
Большое множество!  
<...>  
Ой, не жили вы  
В совдеповской империи!  
Среди ночи вам со страху  
Не икается,  
А ведь предки,  
Так они еще от Берии,  
Как мента увидят, бля,  
Аж заикаются»<sup>14</sup>.

Здесь демонстрируется один из социокультурных архетипических комплексов, сформировавшийся в социальных условиях пятидесятилетней давности и передающийся от поколения к поколению как особая совокупность переживаний и ощущений. Показаны реакции советского человека на встречу с представителями с одной стороны далекого, но, с другой стороны, продолжающего существование — «мент» — государственного репрессивного аппарата. Особым символом данного архетипа является Сталин и Берия — персонифицированное воплощение и масштаб измерений этих переживаний. Оба символизируют Власть в ее наиболее грубом и зримом проявлении в социальном пространстве общества.

*Социокультурный архетип*, о чем мы уже писали выше, это спонтанно принятый индивидом поведенческий код, в котором слиты в единое нерасторжимое целое ценности, нормы, ориентиры и символы. Между ними нет выраженных границ. Единичный, индивидуализированный социокультурный архетип — явление бесструктурное.

*Социокультурный архетип* — явление историческое. Он заключает в себе противоречивый, неоднородный, не сводимый к природным инстинктам опыт прежних поколений, транслируемый потомкам через семейные, соседские, церковные и иные, в том числе и публичные

<sup>14</sup> Группа «Лесоповал». Бля. // Магнитофонная кассета «Лесоповал — 3». Zeko-records, 1994.



формы социальных организаций. Если принять во внимание сложную конфигурацию традиционного общества, то следует признать и разнообразие архетипов, присутствующих в культуре современного общества. Тем более, что степень восприимчивости к историческому прошлому, мощностъ и функциональная специфика культурных фильтров, его преломляющих также разнятся. Социокультурный архетип не универсален для различных наций и общественных сообществ.

*Проявления социокультурного архетипа*, как правило, опосредованы. Он незримо присутствует в иных поведенческих кодах, обнаруживая себя в стилевых отклонениях, в архаизации тезауруса, в демонстрации племенных, сословных, конфессиональных предпочтений в публичной сфере. И только в описанной выше ситуации культурного шока архетип становится доминирующим фактором в спонтанных поведенческих реакциях.

*Легитимная презентация* социокультурных архетипов принадлежит сфере искусства. Именно в ней отредактированные и стилизованные архетипы преобразуются в чувственные образы, обладающие всеми свойствами аттракторов. Парадокс ситуации состоит в том, что актуализация и легитимация социокультурных архетипов лишает их собственной природы, переводя их в иной вполне современный рационализированный и коммерциализированный слой современной культуры. В своем новом, не состоявшемся качестве актуализированные архетипы становятся ядром культурных инсценировок, в которых отдельные индивиды и целые социальные группы разыгрывают не принадлежащие им роли для инкорпорации в чуждое для них социокультурное пространство.

\* \* \*

Концепция архетипа, предложенная К. Юнгом, может быть описана в социологических терминах. Современная социологическая теория дает такую вероятность. Мы имеем в виду новое понимание социальной реальности, сложившееся на основе органического включения культурных компонентов и в систему социального действия (П. Бурдьё), и в структуры социальной стратификации (Р. Дарендорф, Б. Андерсон). Социокультурная интерпретация общества меняет и концепт личности. Она учитывает возможности выбора индивидом социальной стратегии в пределах, открытых для него освоенной им культурной традицией.

В предложенной теоретической модели общества культура обладает собственной историей. Исторический подход к культуре позволяет применить в исследовании определенные аналитические процедуры. Появляется возможность условного разделения освоенной человеком культуры на два слоя: актуальный и генетический (Л. Ионин). Первый слой — это оперативная социальная память; продукт хабитуализации социальной действительности. Он может быть описан в терминах социологии знания. Второй слой — это культурное наследие, прямо и непосредственно не востребованное в социальных практиках, свернутое, неотрефлексированное, потаенное; побочный продукт первичной социализации. Между слоями проницаемая граница. Между ними происходит постоянный обмен. В условиях культурного шока наблюдается прорыв зародышевой культуры, ее актуализация в социальных актах.

На наш взгляд, зародышевая культура образует пласт (слой) современного общественного сознания, формирующийся в течение нескольких поколений как устойчивое, привычное,

самовоспроизводимое представление о социальном мире. Этот культурный слой незримо присутствуют в построении индивидом социальных образов, в его нравственных ординатах, в масштабировании оценок событий и фактов. Социокультурный архетип является его элементарной частицей, в которой содержится код поведения.

Таким образом, социокультурный архетип является неотъемлемой частью культурного мира индивида, или социальной группы. Он опосредованно управляет социальными практиками, смещая их векторы, привнося дополнительные смыслы. Он обнаруживает себя в состояниях культурного шока, когда отказывают освоенные поведенческие механизмы. Социокультурный архетип представляет собой динамическое образование. Каждое новое поколение добавляет в него дополнительное содержание, видоизменяющее его структуру и обновляющее свойства.

*A.N. Kabatskov, O. L. Leybovitch*

### **Non Jung Concept of Archetypes**

The concept of archetypes, offered by K. G. Jung, can be described in sociological terms. The modern sociological theory let do it. We mean the new understanding of the social reality which is based on the organic inclusion of cultural components in system of social act (by P. Bourdieu), in structures of social stratification (by R. Dahrendorf, B. Anderson). Social and cultural interpretation of a society changes the concept of person. The interpretation takes into account the individual opportunities of a choice of social strategy in the certain limit by person. This limit is a cultural tradition which mastered by person.

The culture has an own history in the proposed theoretical model of a society. The historical approach to the culture allows applying the certain analytical procedures in research. There is an opportunity of conditional division of the culture mastered by the person on two stratum: actual and rudimental (by L. Ionin). The first stratum is an operative social memory. This product of habitualization of the social reality can be described in terms of sociology of knowledge. The second stratum is the cultural heritage which was not claimed, not reflexioned, concealed in a social practice. It is a by-product of initial socialization. The border between the stratum is permeable. There is a constant exchange between them. The break of the rudimental culture and its actualization in social acts is observed in situation of a cultural shock.

The nature of the rudimental culture is not studied. There are not numerous texts such this culture identify with a myth. In it see a direct heritage archaic or before-social practice. This approach excludes to research of the cultural from an area of sociological knowledge. In our opinion, the rudimental culture forms the archetype which remained during several generations as steady, habitual, self-reproduced representation about the social world. The archetype creates the base of actual culture in its rationalized and practical kind which latent from external supervision. This cultural stratum is present invisibly in construction of social images, in moral ordines, in scaling estimations of the events and the facts by the person.

Thus, the social and cultural archetype is an integral part of the cultural world of the person or social group. It operates a social practice invisibly, displaced it vectors, introducing additional

senses. The social and cultural archetype finds out itself in situation of a cultural shock when the mastered behavioral mechanisms refuse. The social and cultural archetype is a dynamic formation. Each new generation adds in it the additional contents, altering its structure and updating properties. The complex structure of it gives the social and cultural archetype to features of universality. The social and cultural archetypes of various social groups are not identical each other. The common cultural heritage, given by a historical situation, is refracts in each of social classes, territorial communities in the especial image.

## ПРОТОСМЫСЛОВЫЕ СТРУКТУРЫ КАК ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНЫЕ КОНСТАНТЫ АКСИОЛОГИИ

### К постановке проблемы

Непосредственной целью настоящей работы является поиск и раскрытие единой метафизической конструкции, выступающей фундаментом различных мировоззренческих парадигм, различных способов восприятия, понимания мира и его артикуляции. Поиск данной конструкции необходим не только сегодня, но также был актуален всегда, на протяжении всей истории культуры человечества в целом, поскольку, на наш взгляд, именно от ее позиционирования и определения зависит понимание и практическое воплощение таких реалий как творческая свобода и ответственность, отвечающих, в свою очередь, за становление *человеческого* в человеке, за способность не столько существовать, сколько *быть*, осуществляя личностную самодостаточность в совершении личностных поступков. В широком смысле вся история культуры может быть охарактеризована поиском таковой конструкции, несущей архаический, первоначальный смысл, выступающей одновременно источником познания и понимания мира, источником опыта мира. Данный поиск объединяет различные культурные практики и одновременно выступает их основой. В истории мысли в качестве данной конструкции понимались онтологические категории, концепирующие основания мира, в античности это «архе», Логос Гераклита, мир эйдосов Платона, в средневековье — категории «Бог», «Абсолют», «трансцендентальная реальность» у Канта и Гуссерля, «бытие» у Хайдеггера и т. д. Однако, на наш взгляд, данные категории выступают *способами описания мира, способами воплощенного понимания* мира тем или иным мыслителем, т. е. это смыслодержающие категории, каждая из которых конкретна и выражает мировоззренческую позицию автора, в то время как первоначальная конструкция, о поиске которой мы изначально договорились, не столько смыслодержательна, сколько смыслопорождающа, потому универсальна, различны только ее воплощения в различных мыслительных и культурологических практиках, сущностная же специфика ее едина для всех практик в целом, субстанциальна.

Однако из воссозданного контекста еще не до конца стало ясно — что это за конструкция, поиск которой мы собираемся предпринять. Полагаем, что это конструкция, предвосхищающая смысл, но конститутивна для различных мировоззренческих позиций; редукция к ней обнажает основы человеческого посредством вскрытия основ выражения, т. е. семиотических основ, где первичным и необходимым семиозисом выступает язык коммуникативных практик. Эта конструкция соответствует пространству трансцендентальной реальности и, шире, пространству бессознательного, включающему протосмысловые структуры (греческий префикс *proto* соответствует русскому «до», потому протосмысловые структуры это структуры, имеющие априорный дологический, довербализованный характер и выступающие условием любой выразительной деятельности)

и через них раскрывающему собственную специфику. В свою очередь сущность протосмысловых структур может быть проявлена через восстановление онтологии языка. *Основным принципом* постановки проблемы выступает то, что именно язык с его коммуникативными шаблонами и стереотипами риторически описывает мир и делает это описание формализованным, однозначным, социально приемлемым, легальным в той или социально-исторической среде. Язык конструирует описание мира и согласно такому описанию человек привыкает видеть мир таким, каким он задается структурами языка. В этом случае социальное есть такое описание мира языковыми средствами, значение которых общепризнанно, конвенционально. Эта языковая ситуация необходима для существования социальной действительности.

Следует заметить, что так поставленное восприятие мира, т. е. восприятие, основанное на формальной стороне языка и претендующее на аутентичность и смысловую однозначность, определяет сознание и поведение человека, освобождая его от определенной ответственности идиомой «так принято», одновременно ограничивая его творческую свободу, в то время как тематизация не столько штамповой формальности высказывания, сколько его семантического, содержательного потенциала дает возможность для самореализации в плане языка и речи. Именно этот модус языковой деятельности наиболее интересен, а в современной ситуации системного кризиса актуален. *Актуальность* видится как раз в том, что слово перестает быть носителем экзистенциального смысла, интимно пережитого и индивидуально понятого, а язык выступает как средство, обслуживающее социальный запрос. С повышением уровня технизации, с распространением массовой культуры и ее шаблонного мышления онтологическая сторона перекрывается онтической с доминантой способа бытия Homo consumens. На наш взгляд, повышение уровня духовности (а это всегда индивидуальный процесс) возможно за счет обращения к языковому целому как к носителю архаических смыслов, в которые имплицирована «Тайна человеческого бытия», тайна *человеческого*, как говорит М. К. Мамардашвили. Смыслотворчество — личностный поступок, включающий в себя протест против общепринятого, стереотипного, в первую очередь — протест против стереотипов в области рефлексии. Причем смыслотворчество — не обязательно языковое творчество, это процесс конституирования дискурсивных практик в пространстве музыки, живописи, поэзии, архитектуры, мысли, веры. Нас интересует как раз те основания, которые обуславливают и определяют этот процесс, выступая его метафизическими основаниями. Полагаем, что в основе любого процесса смыслотворчества лежат языковые механизмы, имеющие не столько предметно-логический, сколько метафизический характер, беспредметный, метафорический, которые первоначально воплощаются в мифопоэтических конструкциях, таких как символ, метафора.

Так поставленная цель может быть реализована за счет решения следующих задач: 1) раскрыть языковую специфику смысловых структур человеческого бытия и показать взаимообусловленность смысловых структур и пространства языкового целого; 2) прояснить трансцендентальные основания языка; 3) вскрыть протосмысловые структуры, выявить характеристики, указывающие на их принадлежность трансцендентальному пространству; 4) поставить проблему универсальной конститутивности протосмысловых структур в становлении ценностных парадигм, а также постараться решить ее.

Способом экспликации протосмысловых структур предлагаем выбрать *феноменолого-герменевтический* как наиболее адекватный специфике поставленной проблемы, причем подчеркнем, что феноменология понимается нами не столько в русле логико-гносеологических наработок Э. Гуссерля, сколько в русле хайдеггеровской традиции, интерпретирующей феномен как самоявленность сакральной архаики бытия, имманентной сущности человека, а также утверждающей взаимообусловленную репрезентативность бытия и языка. Так поставленная феноменолого-герменевтическая методика позволяет осуществить редукцию, необходимую при экспликации протосмысловых структур за счет разрушения общепринятых смыслов лексемы и привлечения этимологических сем.

### **Языковая специфика смысловых структур человеческого бытия**

Первоначально хотелось бы договориться — что мы будем понимать под смысловыми структурами человеческого бытия. Под *смысловыми структурами* предлагаем понимать различные *системы ценностей, соответствующие уровню существования человека в мире и мировоззренческому типу* (религиозному, научному, мифологическому и т. д.), в то время как самая ценность есть «смыслообразующее основание человеческого бытия, задающее направленность и мотивированность человеческой жизни, деятельности и конкретным деяниям и поступкам»<sup>1</sup>. Из такой характеристики следует, что ценность есть необходимая сущностнозначимая компонента в процессе созидания человеческого как в социальном, так и в индивидуальном контексте. Соответственно, по типу «смыслообразующее основание» может иметь религиозный, мифологический, философский характер; становление ценностной парадигмы и конституирование мировоззренческих позиций — процесс взаимообусловленный, причем он непосредственно и напрямую зависит от уровня существования человека в мире.

Предлагаем условно выявить *три уровня существования человека*: а) обыденное существование, ограниченное рамками повседневного бытия; б) профессиональное существование; в) индивидуально-самобытное существование, характеризующееся индивидуальной самодостаточностью и творческой активностью. Эти уровни, на наш взгляд, структурно расположены, обусловлены широтой языкового горизонта, взаимоопределены спецификой ценностной шкалы. Уровень существования соответствует уровню культуры, и в первую очередь языковой культуры, которая характеризуется владением лексико-семантическими ресурсами языка, соответственно способ бытия человека есть способ поуровневого развития, становления внутреннего мира за счет определения индивидуальной системы ценностей и оценок мира. Как было сказано выше — мир определяется по законам языка, тогда язык есть универсальная семиотическая система, определяющая любое описание мира и контролирующая его коммуникативную функциональность. Получается так, что ценностные системы выстраиваются также по языковым моделям и функционируют в социальной среде как определенные поведенческие шаблоны, природа которых конвенциональна. Однако экзистенциальная сторона конституирования ценностной парадигмы соответствует отношению к языку как к экзистенциалу, т. е. не как к коммуникативному

<sup>1</sup> Новейший философский словарь. Ст. «Аксиология». Мн., 2001. (Мир энциклопедий) С. 25.

средству, но как к первичному способу бытия: поуровневое становление есть развитие в плане языка и непосредственно связано с усвоением памятников культуры, в широком смысле *текста*, за счет чего осуществляется одновременно и процесс социализации, и процесс индивидуализации.

Сознательное становление ценностной парадигмы, постановка акцента на ее метафизической стороне есть процесс самовоспитания, который, с одной стороны, выстраивается за счет сознательного отношения к процессу высказывания, с другой, за счет тематизации бытийственной тематики, тематики *смысла жизни*: смысл жизни артикулируется за счет сознательного отношения к процессу говорения, за счет языковой ответственности, ответственности в самом выражении, что обеспечивает повышение шкалы метафизических ценностей.

Необходимо подчеркнуть, что только в самостоятельном, нешаблонном, построении мировоззренческих концептов становится возможным *понимание*, в то время как усвоение шаблонных определенностей мира есть процесс усвоения практик *описания* мира, потому *предлагаем различать понимание мира, обоснованное самопониманием, тематизацией без условных основ существования человека* (М. Хайдеггер характеризует такое состояние как «самостно-экстатически-горизонтная раскрытость бытия»), *и описание как риторический жест*. Работы таких антропологов как К. Кастанеда, К. Леви-Строс, М. Элиаде ставят под сомнение единственность, однозначность интерпретации мира, ее целостную завершенность, присутствующую в конвенциональности риторических практик. Согласно К. Кастанеде, понимание смысловой множественности мира возможно только за счет состояния разочарованности в аутентичности общепринятого описания, поскольку «мир, который я привык считать реальным и основательным, — на самом деле всего лишь описание мира, программа восприятия, которую закладывали в мое сознание с самого рождения»<sup>2</sup>, в то время как аутентичность понимания в восприятии смысловой множественности мира принадлежит ребенку, однако «каждый человек, который вступает в общение с ребенком, непрерывно разворачивает перед ним свое описание мира... и в какое-то мгновение ребенок начинает воспринимать мир в соответствии со сформированным в его сознании описанием», забывая первоначальную множественность и непостоянство смыслов — «мы не помним об этом, потому что нам не с чем сравнивать»<sup>3</sup>. Описание производится по законам предметного языка, его номинативной функции, порождая поток интерпретаций, которые в свою очередь только подтверждают описание, эмпирически удостоверяя его. Разрушение же привычных стереотипов описания как способов осмысливания мира и освобождение от них требует от человека определенных усилий, причем такие *усилия необходимы для становления внутреннего мира, они конститутивны*. Важно, что прояснение дологических структур языка может быть возможным за счет трансформации внутренних состояний человека, экзистирующего в поле языка, в состояние собранности (молитва, исповедь, поэзия и т. д.).

Понимание обеспечивает соразмерность знания и бытия. Следует добавить, что соотношение трех фундаментальных регистров человеческого существования «бытие-знание-понимание» основано на идеях Г. И. Гурджиева, П. Д. Успенского, получивших методологическое

<sup>2</sup> Кастанеда К. Путешествие в Икстлан. Киев, 2003. С. 269.

<sup>3</sup> Кастанеда К. Путешествие в Икстлан. Киев, 2003. С. 269.

обоснование в работах по гомеостатике Ю. М. Горского и в категориально-системной методологии В. И. Разумова<sup>4</sup>. Согласно данным работам, понимание выполняет функцию перехода от знания с его логико-гносеологической спецификой к бытию, характеризующемуся наличием внерациональных структур, т. е. структур, не всегда поддающихся адекватному предикционированию. Соответственно выделенным ранее уровням человеческого существования, первый уровень может быть охарактеризован как уровень бытийствования человека, сопряженного элементами обыденного знания; на втором уровне доминирует знание, сопряженное с рефлексивной деятельностью и только на третьем уровне возможен баланс между знанием и бытием, поскольку данный уровень характеризуется сознательным самостановлением, миропониманием через саморефлексию.

Выделенные регистры знания и бытия могут быть заменены тематическими эквивалентами *сознательное*, и связанная с ним рефлексивная деятельность человека, и *бессознательное* с его иррациональными структурами. В этом плане понимание осуществляет трансляцию информации из сферы сознательной в бессознательную и наоборот, безусловно находясь в поле языка. Таким образом, можно утверждать, что сам язык как целостный феномен имеет сознательные структуры, выполняющие номинативно-коммуникативную, логико-структурирующую функции, и бессознательные структуры, латентно присутствующие в языковом целом и первоначально в плане выражения выступающие как образы, символы, мифы, в плане содержания же наполнены более глубокими семантическими пластами, не всегда поддающимися адекватной артикуляции, определению ресурсами предметного языка. Данная интенция может быть выражена метафорой неразрывности инь-янского начала в китайской традиции, где ян есть мужское, логически контролирующее начало, инь — женское, ресурсо-содержательное. Перевес языковых структур янского характера способствует созданию стереотипного мышления, коммуникативных шаблонов, а также холодной рассудочности в организации жизненного мира, претензии на его смысловую однозначность и завершенность; в становлении ценностного мира доминирует расчет, отношение к миру дегуманизируется. В противном случае, при доминировании структур иньского характера полноценной продуктивности понимания также не возникает, кроме того расшатываются общечеловеческие ценностные установки, вместе с ними пропадает и чувство ответственности за слова и поступки. Исходя из вышесказанного возможно следующее заключение: *понимание есть баланс между предметно-сознательными и внерациональными языковыми структурами, осуществляющийся в умении управлять коммуникативной ситуацией, с одной стороны, и выразить индивидуально-сущностное, экзистенциальное видение мира, с другой*. Если комплексным изучением логико-гносеологических структур языка, экспликацией связей между ними, конструированием высказывания и его верификацией занимаются логика, лингвистика, то тематизация и экспликация иррациональных структур языкового целого возможна в пространстве философии, которая одновременно может быть понята и как методология и как онтология языка. Как было заявлено ранее, в качестве способа экспликации предлагаем взять феноменологическую герменевтику.

<sup>4</sup> См.: Успенский П. Д. В поисках чудесного. М., 1999; Разумов В. И. Категориально-системная методология в подготовке ученых. Омск, 2004.



### Приближение к трансцендентальным основаниям языкового целого

Понимание онтологической сопричастности человека миру изначально носит деструктивный характер, в своем становлении расшатывая рефлексивные стереотипы; оно предвосхищено ситуацией непонимания, причем такое непонимание не столько нигилистично, сколько продуктивно и может быть расценено в качестве первичного модуса понимания как равновесия между миром знания и миром бытия. Так *первичной константой понимания* (а значит и самостоятельного конституирования ценностных установок) выступает единство взаимоопределяемых феноменов непонимания и абсурда. Непонимание — сведение описательного шаблона к абсурду, абсурд же, в свою очередь, продуцирует ситуацию непонимания общепризнанной закреплённости знака. Согласно Ю. М. Лотману, «полное взаимопонимание непродуктивно, поскольку действительное понимание возможно только тогда, когда есть некоторый зазор непонимания, который бесконечно преодолевается пониманием»<sup>5</sup>, потому непонимание может быть рассмотрено как несоответствие языковых «клише» смысловой глубине образа, имплицитного трансцендентальной плоскости. Высказывание, построенное по логическим законам предметного языка и не привязанное к эмпирии, теряет смысл, становясь абсурдным, т. е. нелепым и бессмысленным, коммуникативно некомпетентным с точки зрения общепринятого описательного шаблона. Причем необходимо подчеркнуть продуктивность непонимания и абсурда — во-первых, это первичный модус понимания, чистая возможность понимания, во-вторых, это конструктивная возможность указать на некомпетентность структур предметного языка однозначно выразить и определить многоликость плана содержания. Эта интенция ярко представлена в творчестве абсурдистов — Э. Ионеско, С. Дали, С. Бэкетта. Непонимание и абсурд суть первичное разрушение описательного шаблона, недоверие ему, протест против его завершенности, отказ ему в аутентичности, а также отсылание к многогранности и бесконечности интерпретаций мира, их конструктивной незавершенности.

Прояснение языковой специфики феноменов непонимания и абсурда возможно в русле феноменологии, позиционирующей трансцендентальную плоскость бытия и отсылающей к множественности интерпретативных процедур. Для того, чтобы методически последовательно осуществить процедуру перехода, трансцендирования за пределы описательных стереотипов, определяющих сознание, мы выбираем *технику феноменологической редукции*, поскольку в ее задачи входит освобождение сознания от эмпирических наслоений, достижение состояния эпохе.

Техника феноменологической редукции, осуществляемой в плане языка с целью вскрытия его метафизических оснований, предполагает *три этапа: первый этап* — вытеснение из языковых структур социально-риторического, что достигается процессом негации, распределения принятых значений и способов описания мира; *второй этап* — опустошение вербальной оболочки, достижение ситуации эпохе, обеспечивающей переход в плоскость трансцендентального, причем самая ситуация вызвана непониманием мира и его абсурдностью, за счет чего происходит и внутренняя опустошенность, поскольку, как было сказано выше, языковое и сущностно-экзистенциальное в мире человека идентичны; *третий*

<sup>5</sup> Лотман Ю. М. Работы по семиотике. М., 1998. С. 129.

*этап* — конституирование понимания, которое первоисходно воплощается в таких языковых структурах как образ, миф, символ. Способность человека символически воплотить понятое, а также инкорпорировать его в социальный контекст дает возможность судить о его личностной самобытности и самодостаточности. Кроме того, харизматическая способность человека к адаптации собственных символических структур в социальном контексте и легализации их позволяет поднимать *проблему власти*, причем первоначально — власти как способности навязать собственные смысловые модели, собственные способы описания мира и убедить социум в их продуктивности. Это, на наш взгляд, первичный, риторический аспект власти, т. е. власти как способности быть убедительным в становлении собственных коммуникативных связей, которые в социальном пространстве реализуются в сферах политики, экономики, культуры. Вместе с тем вопрос власти с необходимостью поднимает *вопрос свободы и ответственности*. В конечном счете символические структуры становятся одним из способов описания мира, на чем и основаны история культуры и развитие цивилизации, но с точки зрения перспективы личностного роста — это уже вопрос второстепенной важности, хотя именно он, на наш взгляд, поднимает проблему роли личности в истории.

Методическое вынесение за скобки эмпирических наслоений в пространстве сознания предпринималось Р. Декартом, а также Э. Гуссерлем. Однако, тематизируя сознание, ни один из них не уделяет достойного внимания языку. После процедуры вынесения за скобки эмпирических пластов гарантом подлинности, истинности у Декарта становится идиома «Бог» как последний предел трансцендирования и возвращение в сознание возможно на основании веры, у Гуссерля — после процедуры эпохе, воздержания от суждений, гарантом аподиктичности выступает интересующая реальность, и тогда смыслы мира носят конвенциональный характер. Техника редукции в плане языка была осуществлена только М. Хайдеггером, обратившим внимание на тот момент, что невозможно говорить об аподиктичности мира, минуя сам органон говорения, т. е. язык. Кроме того, Хайдеггер сцепил в категорию «бытие» реальность метафизическую (у Хайдеггера «Dasein-im-Tod», соответствующую декартовой идиоме «Бог», но сметающую с нее религиозный налет) и реальность физическую («Dasein-im-Welt», идентичную интересующему пространству жизненного мира Гуссерля), причем обе реальности суть основные, но недостаточные модусы бытия, в то время как полнота бытия таится в языке. Однако автор не дает исчерпывающей характеристики бытия, не подвергает его предцированию, но на основании тех характеристик, какие косвенно даются этому феномену, бытие принадлежит трансцендентальному пространству и его глубинным бессознательным слоям. Трансцендентальное же есть трансцензус из сферы сознательной в сферу бессознательную и наоборот и именно в этой сфере идет первичная, воплощенная в образы, артикуляция смыслов мира. Смеем утверждать, что *языковые структуры в основе своей трансцендентальны*, и на основе этого строится концепт трансцендентального локуса сознания.

Подступая к прояснению трансцендентальности языкового целого согласимся с Хайдеггером в двух аспектах. Первое, в том, что обеспечение исходной позиции анализа берет на себя *феноменологическая редукция*, обеспечивающая очищение лексической оболочки от принятых предметных значений, это показывает раскрытость бытия в слове и делает возможным поэзию, а слово — способом бытия; второе, задачу *подхода* к структурам бытия (к

трансцендентальной границе сознательного и бессознательного) выполняет *феноменологическая конструкция*, которая может быть пояснена за счет языковых практик определенного характера, специфицирующих раскрытие бытия (например поэтические жесты лирической тематики), т. е. неотъемлемо требующих определенного состояния, настроая на экзистенциальную открытость бытию, в то время как именно редукция позволила осуществить данную процедуру, очищая слово от его предметных компонентов. Можно согласиться с Хайдеггером в том, что деструкция сопутствует обоим указанным этапам, выполняя одновременно критическую функцию феноменологического подхода, однако, самостоятельность деятельности хайдеггеровской феноменологической деструкции (о чем он частенько заявляет, оставляя как бы в стороне предшествующие методические этапы) не всегда перспективна и оправдана, т.к. она трансформирует смысл за счет деструкции формы, но вторичной формализации не происходит, в то время как таковая необходима для реализации опыта понимания в поле языка и речи, в тексте. Именно поэтому для нас недостаточно техники деструкции и мы предлагаем включить третий этап в процедуру редукции, условно обозначив его как воплощение понимания, о чем скажем позже.

Итак, *первый этап редукции* — процесс вынесения за скобки эмпирических элементов языкового целого, т. е. смысловых стереотипов, определяющих описание мира. в результате чего лексема, или целое высказывание превращается в *пустой знак*, вырванный из смыслового контекста, а потому ставший абсурдным в оценке стереотипов описания. Такую практику в истории культуры осуществляли многие поэты и мыслители, таковой деструктивностью отличаются тексты Я. Беме, немецких романтиков, Р. М. Рильке, М. Цветаевой, В. Хлебникова, русских символистов, Ф. Ницше и самого М. Хайдеггера. Причем вторичное погружение «очищенной лексемы» в воссоздаваемый мыслительный или поэтический контекст раскрывает первоначальное значение слова, проясняет его этимологию и множественность семантических слоев, расширяет выразительные горизонты. Однако, при осуществлении редукции знак, взятый вне контекстуальности и раскрывший абсурдность собственного функционирования, приводит к состоянию молчания, эпохе. Так, *второй константой понимания после непонимания и абсурда может быть определено молчание как нулевой модус говорения*, причем молчание как невозможность выражения и осознание абсурдности сказанного. Результатом первичного этапа феноменологической редукции вступает процесс трансцендирования как выступание за пределы сознания, переход в сферу трансцендентально-бессознательного.

Кроме того, подчеркнем еще раз следующий момент — нельзя механически вскрыть языковые механизмы, в этом процессе участвует внутренний мир человека, потому язык и есть тот первичный феномен, модификация которого есть модификация внутреннего мира человека, что и помогает понять смысл хайдеггеровской идиомы «язык есть дом бытия».

### **Протосмысловые структуры: трансцендентальная реальность архесем**

*Вторым методическим этапом* феноменологической редукции выступает *возникновение состояния внутренней смысловой опустошенности*, которое и приводит к ситуации непонимания существующих языковых «клише» и их абсурдности в выражении внутреннего мира. Следует заметить, что состояние непонимания и есть переход в пространство

трансцендентального, однако вопрос «как возможно сознательное попадание в такое состояние» остается открытым. Например Хайдеггером утверждается, что такие состояния возникают спонтанно под воздействием безусловного метафизического ужаса, подвергающего под сомнение существование окружающего мира и смыслов, наполняющих его. Восточная мысль указывает как на медитативные техники, позволяющие целенаправленно попадать в состояние отрешенности и созерцания, останавливающие мыслительный поток, так и на комплекс телесных упражнений, основанных на фиксации определенных дыхательных ритмов (различные типы йоги). На подобные телесные модификации указывают в своих антропологических заметках и К. Кастанеда, и М. Элиаде. Х.-Г. Гадамер, Х. Ортега-и-Гассет, М. Мамардашвили обращают внимание на состояния самого творческого процесса, модифицирующего восприятие реальности, ставящего реальность под вопрос. Религиозная мысль (А. Ф. Лосев, П. А. Флоренский) раскрывает такие состояния через переживание молитвенных практик, практик поста и других ритуальных процедур. К таким способам может быть отнесено и дионисийское упоение трагическим, воспетое Ф. Ницше. Г. И. Гурджиев и П. Д. Успенский настаивают на постоянном сознательном контроле человеком собственных поступков, действий, слов, и именно такой самоконтроль переводит человека в иное состояние сознания, обеспечивающее понимание нелепости повседневной суеты, в противном случае жизнь ничем не отличается от сна. Принимая во внимание перечисленные способы наведения на иное состояние сознания хочется добавить, что все они так или иначе несут в себе взлом повседневных, общепринятых смыслов, указывая на *иное* мира, обесценивая стереотипы мысли и смысловые «клише». Кроме того, все перечисленные практики (за исключением хайдеггеровского безусловного ужаса, который может наступить, случиться, а может и не наступить, на наш взгляд именно этот момент сделал философию данного автора элитарной, предназначенной для определенного круга читателей-посвященных, тех, кого таковой ужас посетил и они-то познали тайну бытия, но это тема уже другой работы) свидетельствуют о том, что необходимо совершать определенные усилия для достижения результата. Таковые усилия связаны с личностным ростом, становление которого обеспечивается самостоятельным конституированием собственных систем ценностей и оценок. Это обоюдный процесс — процесс личностного роста и становления ценностной шкалы; процесс, связанный с творческой свободой и ответственностью за нее (держат ответ перед собственной со-вестью), причем, на наш взгляд, мера ответственности и есть проверка прочности личностной структуры, структуры человеческого в человеке.

На наш взгляд, попадание в состояние отрешенности, продуцирующее ценностную переоценку, и есть попадание в пространство трансцендентального, наполненного образами, архетипами, сущность которых пытался уловить в своих работах К. Г. Юнг. По Юнгу *архетипы* — «изначальные, древнейшие типы, испокон веку обналиченные всеобщими образами»<sup>6</sup>, наполняющими бессознательное и имеющими универсальный, внациональный характер. Согласно Юнгу, архетипы впоследствии уплотняются в миф, символ, знак, переводя план содержания в план выражения. В то же время, по Юнгу, позиционирование проблемы бытия есть сознательная экспликация архетипических образов, их трансформация для

<sup>6</sup> Юнг К. Г. Архетипы и символ. М., 1991. С. 67.

оптимального понимания и выражения в систему общепринятого национального языка различными семиотическими средствами (музыкальными, изобразительными), в том числе и собственно лингвистическими, точнее *поэтическими*.

В широком смысле архетипы есть бесконечные психологические типы, наполненные различной тематикой, в узком же смысле, и нам это наиболее интересно, архетипы и есть те протосмысловые конструкции, которые выступают в качестве механизмов, конституирующих смысл. Однако, как нами было установлено ранее, архетипические протосмысловые структуры принадлежат области бессознательного, нас же интересуют непосредственно механизмы, осуществляющие артикуляцию; механизмы, конституирующие знак, первоначально поданный как символ, миф, т. е. механизмы, принадлежащие трансцендентальной реальности, опосредствующей связь сознательного и бессознательного. Для прояснения таковых механизмов предлагаем ввести дополнительно категорию «*архесема*» (греч. префикс *архе-* означает «первичный», *семой* в лингвистике называют мельчайший оттенок смысла, т.о. предлагаем понимать архесему как первичный смыслопорождающий механизм, возможность артикуляции смысла в любом языке).

Архесемы, наряду с трансценденталиями, вносящими порядок и конструктивность в восприятие опыта мира, принадлежат трансцендентальному пространству и являются его структурным компонентом. Специфика архесемы определяется по ее функциональности. Так, архесема есть механизм, выполняющий *смыслопорождающую функцию*, а также *функцию трансляции информации* из области бессознательного в область сознательного и наоборот. Архесема есть основание выражения, носит также вненациональный характер, по природе своей универсальна. Архесема есть автономная, априорная возможность смысла. Сам же смысл конституируется по законам предметного языка, первоначально воплощаясь в символ, миф.

Хотелось бы заметить, что схожий по своей функциональности механизм, был предложен М. Хайдеггером. Мыслитель характеризовал его «первичным трансцендентальным воображением», основания которого были указаны еще И. Кантом, но подробно не исследовались им. Трансцендентальное воображение, по Хайдеггеру, есть «самостоятельная и основная познавательная способность, существующая наряду с чувством и рассудком и изначально опосредствующая их органическое единство... это подлинный источник, из которого возникает созерцание и понятие, рассудок и разум»<sup>7</sup>. На наш взгляд, данная характеристика не имеет языковой специфики, и если, по Хайдеггеру, «язык есть дом бытия», то трансцендентальное воображение должно в своих структурных компонентах иметь трансцендентальное выражение. Как раз вариантом трансцендентального выражения и предлагаем рассматривать предложенную архесему как концепт, проявляющий языковую специфику и имеющий непосредственное отношение к плану выражения, артикуляции усвоенных образов-эйдосов.

Предлагаем согласиться с многими исследователями, считающими, что мир идей Платона есть область бессознательного<sup>8</sup> и опереться на их характеристику Р. Гвардини: «что

<sup>7</sup> Хайдеггер М. Кант и проблема метафизики. М., 1997.

<sup>8</sup> Купарашвили М. Д. Бессознательные основы человеческого мышления. Омск, 1996.

такое — образы? По-видимому, существует связь между ними и тем, что Платон называл Идеями. Идеи являются предпосылками, возможно, познания и одновременно — вопрошанием познаваемого, образы — высшим воплощением жизненного свершения... Идеи и образы: не представляют ли они собой одну и ту же реальность, рассматриваемую в одних и тех же аспектах? Они — излучения Логоса, посредством которых он создает и направляет все конечное: сверху — через ясность сознания, изнутри — через глубину жизни»<sup>9</sup>; но в любом случае получается так, что существует некоторый трансформатор мира идей-образов в средства языка предметной реальности, и этим трансформатором выступают некоторые конструкции, которые мы называем архесемами.

### Способы воплощения архесем в структурах языка и речи

*Третьим этапом* в феноменологической процедуре выступает процесс воплощения образа-архетипа в структуры живого языка. Непосредственным условием для такого воплощения выступает языковой опыт, усвоение семантического потенциала живого языка. Данный этап характеризуется позитивной продуктивностью и выступает первичным конститутивом различных культурных практик (поэтических, музыкальных, архитектурных и т. д.). Кроме того, этот методический шаг может быть охарактеризован *первичным способом воплощения понимания*. Конструктивная продуктивность проявляет себя в процессе переживания, трансформирующего внутренний мир, а также как способ верификации воплощенной архесемы.

Первичные способы такого воплощения — категориальные конструкции, представленные в различных мировых культурах (конструкция инь-ян в китайской мысли, Древо Сефирот в иудаизме, архаические пентаграммы, структуры которых имеют сакральный смысл), а также языковые символы, архаические мифы. Сущность их конститутивна в личностном становлении, поскольку выступает *выражением внутреннего мира автора, выражением понятого, а из этого — понимания мира в целом*.

Согласно М. Элиаде, «символический образ мышления присущ не только детям, безумцам и поэтам: он неотъемлем от природы человеческого существа, он предшествует языку и описательному мышлению. Символ отражает некоторые — наиболее глубокие (архетипические и архесемные. — И. К.) — аспекты реальности, не поддающиеся иным способам осмысления. Образы, символы, мифы нельзя считать произвольными выдумками психеи-души; они отвечают некоей необходимости, выполняют известную функцию: их роль — выявление самых потаенных модальностей человеческого существа»<sup>10</sup>. Антрополог обращает внимание, что изучение символов, а также самого процесса их порождения позволит нам лучше понять природу человека, «человека как такового, еще не вовлеченного в поток исторической обусловленности»<sup>11</sup>.

Как было показано ранее, практику символизации мира как способа воплощения понимания осуществляли практически все представители культуры и в области живописи, и в

<sup>9</sup> Guardini R. Reiner Maria Rilke Deutung des Dasein. Eine interpretation der Duineser Elegien. Munchen, 1953. P. 354.

<sup>10</sup> Элиаде М. Миф о вечном возвращении. М., 2000. С. 129.

<sup>11</sup> Там же.

области поэзии, и в области музыки, и в области мысли. Кроме того, следует подчеркнуть, что процесс символизации соответствует процессу становления духовного мира, процессу расширения горизонтов понимания, процессу индивидуально-личностного конструирования ценностных установок, которые носят смысложизненный характер, а также развивает способность быть толерантным по отношению к иному видению мира.

*I. A. Krebel*

### **Protosemantic Structures in the Sphere of Speech and Language**

Phenomenology is revealed in the manner of Martin Heidegger's works; on the one hand, as a specific method, on the other hand, as a specific discourse with the need of solution of the question of existence aimed first of all to explicate it. We offer methodical and thematic sequence according to Heidegger's phenomenological tradition, though we claim that the linguistic component is intensified in that discourse.

M. Heidegger takes existence as a main theme and points that clearing the present modus up requires some other means of explication and expression, in comparison to logical and subjective structure of the language. At the same time he doesn't pay much attention to the linguistic proper layer, and one can make a conclusion that existential and linguistical matter are unequal here, with the majority of existential one.

We agree that the author had another mission; thematisatio of existence; but we should point out that there is a possibility to attain thematic, existential and linguistic balance, and their correlation is obvious. So in such a case we suggest the insertion of the analysis of linguistic proper components into a phenomenological discourse. Under this angle, we reckon it is necessary to draw the study and the conception of archetypes of Jung in, which are in the capitalization of unconscious, i.e. in the sphere where an existence is concealed according to Heidegger's characteristics of existence.

Existence is interpreted here as a constitutive structure that makes conditional on conscience. In the context of Chinese symbols; existential matter can be correlated to unconscious, unrevealed "Yin", which in many respects determines the existence of "Yang" (conscious). Let's point that the question of existence raises a lot of other problems, concerning the foundation of humane in a human.

Existence is revealed in the sphere of language (with a need) . We suggest positioning pre-logical structures of linguistic matter, which have symbolic, mithological nature (protosemantic), latently functioning in the field of speech and language, as a locus of existence.

Analysis of pre-logical structures is appropriate and complete when it is done phenomenologically with semiotic and archetypes approach of Jung. We shall agree with Heidegger in two aspects.

Firstly, the role of basic position of the analysis is given to phenomenological reduction that clarifies the lexical layer from settled subjective meanings and shows the openness of the existence in a word.

This makes it possible for poetry, and the word is becoming a means of existence. Secondly, the role of approach to the structures of existence (the border between consciousness and unconsciousness)

is fulfilled by phenomenological construction, which can be explained by means of the language practices of certain nature, specifying the unfolding of the existence (e.g. poetic gestures of lyrics), i.e. requiring certain state, incline for ex-static disclosure of the existence. We can agree with Heidegger here, that the destruction accompanies both of these stages, having the critic function of the phenomenologic approach. However, the independence of the activity of Heidegger's phenomenological destruction (which he often talks about, leaving aside preceding methodic stages) is not always perspective and approved, as it transforms the sense by the destruction of the form. There's no secondary formalization taking place, though there is a need to realize the experience of existence in the sphere of speech and language, in a text.

So we find it necessary to include archetypical constructions in Heidegger's phenomenological study, such as symbol and myth, carrying out the transference of meaning from the sphere of unconscious existence to the sphere of conscious one, and vice versa. Moreover, they provide the extension of hermeneutic.



## Я КАК ОБЪЕКТ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО УМЫКАНИЯ

Я познает мир, который его окружает и в который оно включено, как в целое. Все, что я имею в наличествующем опыте моей жизни, имеет возможность быть помысленным и осознанным. Это положение справедливо и для Другого Я. Обоснование и удостоверение истины бытия осуществляется в моем сознании и результатом его деятельности оказывается та или иная характеристика *cogitatum* моего акта *cogito*. Я редуцирует себя посредством феноменологического эпохэ к своему абсолютному трансцендентальному. В результате Я оказывается привязанным к протекающим в его сознании чистым переживаниям и конституированным ими потенциальностям. По всей видимости, такие единства неотделимы от его и поэтому оказываются уместными.

Но как же найти путь от имманентности его к трансцендентности *alter ego*? Возможно ли, выйти из абсолютного его к другим его, которые не существуют во мне как действительные другие, но как таковые лишь интенционально осознаются во мне? Необходимо отметить, что за имманентно конституированными в его природой и миром вообще, находится прежде всего мир, сущий сам по себе, к которому тоже нужно найти дорогу. *Alter ego* проявляет и подтверждает себя на почве трансцендентального его в эксплицитной и имплицитной интенциональности. Опытное познание другого становится трансцендентной путеводной нитью его. И, глубже, в его нозмато-онтическом содержании, чисто как коррелят *cogito*. Наглядно явленность имманентно конституированных его мы обнаруживаем в греческих комедиях. Я в греческих комедиях не выступают в качестве стержня комедийного сюжета, но как утверждал Лакан: «...собственные Я существуют, и есть место, где им-то как раз и принадлежит слово. Место это — комедия...»

Сосикл — это собственное Я и есть. Миф же показывает нам то, как ведет себя это маленькое Я простого, вроде вас и меня, обывателя в повседневной жизни, и какое место занимает оно на пиру у богов — а место это совершенно особое, поскольку от причитающегося ему наслаждения оно оказывается отрезано».<sup>1</sup>

Непосредственное обращение к Я предполагает обращение к телу, как это демонстрирует Плавт диалогом, в котором Я трансцендировано в пользу другого. Меркурий, присваивая себе Я Сосии, может обращаться только к его телу.

«МЕРКУРИЙ: Вот как ! А тебя как звать?

СОСИЯ: Сосией зовут фиванцы, Даву сын родной.

МЕРКУРИЙ: Ведь вот

Сколько лжи напугал сразу — на беду себе же все!

Вишь, пришел! Предел нахальства! Хитрые узоры шьешь!

СОСИЯ: Что там за узоры! Дело ночью, дело темное.

МЕРКУРИЙ: Темные дела ! В потемках лгать тебе удобнее.

<sup>1</sup> Лакан Ж. Семинары. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954–1955). М., 1999. С. 378.

СОСИЯ: Да, конечно.

МЕРКУРИЙ: И, конечно, за лганье побью тебя.

СОСИЯ: Ну, конечно, нет.

МЕРКУРИЙ: Конечно, битым быть не хочется.

Но наверняка, конечно, тресну, не гадательно.

СОСИЯ: Ой, прошу!

МЕРКУРИЙ: Ты смел назваться Сосией? А Сосия

Я, не ты.

СОСИЯ: Пропал я!

МЕРКУРИЙ: Чей теперь ты?

СОСИЯ: Твой: меня ты в рабство кулаками взял».<sup>2</sup>

В рамках редуцированной к трансцендентальности жизни своего сознания каждое Я познает мир в опыте вместе с существующими в нем «другими». Далее в качестве чужого по отношению к своему Я, интерсубъективный мир существует для каждого и каждому доступен в виде своих объектов. В то время как каждый обладает своим опытом, своими явлениями, своим жизненным миром, познанный мир существует сам по себе. Гуссерль объяснял это следующим образом: «всякий смысл, которым обладает и может обладать для меня какое-либо сущее, как в отношении своей «чтойности», так и в отношении своего существования или существования в действительности, есть некий смысл внутри моей интенциональной жизни и происходит из нее, из ее конститутивных синтезов проясняясь и раскрываясь для меня в системах согласованного подтверждения».<sup>3</sup>

Естественная жизнь наивна, благодаря своей вжитости в мир, который не тематизирован, а осознан как наличествующий универсальный горизонт. «Жизнь бодрствующего — это всегда направленность на что-то, как на цель или средство, важное или неважное, на интересное или безразличное, на приватное или общественное, на предписанное повседневностью или возрождающее новое. Все это уместается в горизонте мира, нужен однако особенный мотив, чтобы все это, схваченное в такой вот жизни мира, в результате перемены установки стало само для себя темой, привлекло к себе устойчивый интерес».<sup>4</sup>

В этой установке возможно построение абсолютно последовательного самопонимания и понимания мира как продукта духа. Дух здесь не в природе или возле нее, сама природа возвращается в сферу духа. Я — это уже не изолированная вещь наряду с другими подобными вещами в заранее готовом мире, личности уже не «вне друг друга» и не «возле», но пронизаны друг-для-друга и друг-в-друге бытием.<sup>5</sup>

Ф. Brentano, опираясь на учение Аристотеля и Декарта, создал учение о сознании, выдвигая на первый план проблему кардинального различия психических и физических феноменов. Основной акцент в учении делается на способы проявления в сознании психической

<sup>2</sup> Плавт. Комедии. Т. 1. М., 1987. С. 23–24.

<sup>3</sup> Гуссерль Э. Картезианские размышления. СПб., 1990. С. 186.

<sup>4</sup> Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философия // Гуссерль Э. Философия как строга наука. Новочеркасск, 1994. С. 122.

<sup>5</sup> Там же. С. 125.

деятельности и физических феноменов. Источник психических феноменов — внутреннее восприятие, которое существует в одном акте сознания с любой формой психической деятельности, каждая из которых осознается в нем как таковая. Внутренний опыт не содержит в себе разделения на вещи и явления. Он является источником очевидности, поскольку представление осознается как представление, суждение как суждение, которое мы высказываем. Физические феномены обнаруживаются в ощущениях: отождествление сил, вызывающих ощущения, с предметом есть условность, наделяющая объект науки устойчивым существованием. Классификацию физических феноменов Brentano проводит в соответствии с их интенциональной природой. Позже Brentano уточнял, что наша психическая деятельность направлена на вещи (тела и духа), которые берутся в качестве объектов различным образом. Лишь вещи обладают существованием в собственном смысле, их высшее родовое понятие — реальность. Brentano подчеркивал, что всякий акт человеческого сознания интенционален, т. е. направлен на что-нибудь.<sup>6</sup>

Гуссерль, приняв и интерпретировав положение своего учителя об интенциональности, использовал его в качестве основного принципа феноменологии. Принцип интенциональности сознания говорит о том, что всякий акт сознания направлен на какой-либо объект. Объект, на который направлен акт сознания, является составной частью интенционального акта в качестве интенционального объекта. Если для Brentano интенциональность — это имманентная предметность и критерий различных психических и физических феноменов, то для Гуссерля — это акт придания смысла предмету при постоянной возможности различения предмета и смысла. Направленность сознания на предметы, отношение сознания к предметам — все эти определения интенциональности требуют дальнейших структурных описаний. Гуссерль рассматривает два аспекта интенциональности: ноэму и ноэзис. Ноэма — это то, что мыслится в качестве предметного содержания интенционального отношения, объективный коррелят, то, что я мыслю или воспринимаю. Ноэзис — это предметная направленность мыслящего сознания, особенный модус интенционального сознания. Существуют три основные структурные характеристики интенциональных актов: форма, качество и материя. По форме интенциональные акты подразделяются на чисто сигнитивные, чисто интуитивные и смешанные. Сигнитивные (обозначающие) акты, имеющие логико-грамматический характер, в свою очередь бывают номинативными и пропозициональными. Первые дают имя объектам и понятие о них, вторые же суть предложения, которые выражают те или иные суждения о соотношениях между объектами.

При помощи интуитивных актов осуществляется непосредственная данность объектов. Чувственное восприятие и интуитивные акты Гуссерль относит к интуитивным актам. Сигнитивные и интуитивные акты сознания могут взаимодействовать друг с другом, Чисто сигнитивные акты дают лишь пустые значения объектов, а интуитивные акты могут наполнять эти значения соответствующим содержанием. У каждого акта кроме формы есть качество и материя, по Гуссерлю, чувственное восприятие, воображение и усмотрение сущности суть объективирующие или дающие акты. Совокупно или по отдельности они дают объекты как таковые. Качество — это оценочная компонента интенционального акта. Субъект оценивает

<sup>6</sup> См.: Brentano Ф. Избранные работы. М., 1996. С. 33.

то, что схватывает сознание в процессе интенционального акта с точки зрения существенности, актуальности, а также с позиции познания и накопления знания. Всестороннее представление о том или ином конкретном объекте можно получить путем многократного обследования и изучения. Объект с каждым новым обращением к нему раскрывается в отношении всевозможных своих свойств и качеств, происходит то, что Гуссерль назвал конституированием интенционального объекта. Конституирование конкретных объектов может продолжаться сколь угодно долго, поскольку они имеют неограниченный, открытый горизонт конституирования. Конституирование интенциональных объектов происходит во внутреннем времени субъекта, акты сознания следуют в нем один за другим, и ни к какому из них нельзя вернуться. Возвращение к интенциональному объекту оказывается возможным за счет особого рода способности, присущей сознанию, идентификации.

В естественной установке Я находит «других Я» отличными от него и противопоставленными ему. Специфика его, конкретного монадического бытия в себе и для себя самого, охватывает всякую интенциональность, в том числе направленную на «другое». В этой интенциональности конституируется новый бытийный смысл, который выходит за пределы монадического его в его самости. При этом конституируется некое его не как Я сам, но как его, отражающееся в собственном Я. Это второе его не просто явлено в наличии, оно конституировано как *alter ego*, его же есть Я сам в своей собственной сфере. *Alter ego* указывает на его, будучи собственно отражением его, в то же время не является таковым, скорее это аналог, хотя и не в привычном смысле слова.

В соответствии с трансцендентальной установкой все, что предшествовало нам непосредственно, берется как феномен, как полагаемый и подтверждающий себя смысл, в том виде, в каком он обретает для нас бытийную значимость. Пребывая в трансцендентальной установке, его изначально стремится установить границы «своего собственного» внутри горизонта трансцендентального. Освобождение горизонта опыта от всего «другого» осуществляется посредством абстрагирования. Это необходимо в силу того, что особенностью трансцендентального феномена мира является его непосредственная данность в согласованном опыте. Другой и Я участвуют в распределении и распространении смысла. Абстрагирование от всякого инопричинения Я позволяет Другому обрести ему свой собственный смысл. Далее следует уклониться от «свойственного» всем объектам феноменального мира и явной их принадлежности к окружающему миру, от их способности заинтересоваться или остаться равнодушными к жизненным стараниям. В результате сознание получает всего один слой феномена мира, выступающего трансцендентальным коррелятом непрерывно текущего потока восприятия. Абстрагируя и тематизируя ее, мы имеем возможность закрепляться в потоке восприятия.

«Я, редуцированное «человеческое (психофизическое) его», конституирован, таким образом, как звено мира, вмещающего многообразные объекты, находящиеся вне меня, но я сам конституирую все это в своей душе и ношу в себе, в интенциональном смысле. Если бы и могло оказаться, что все конституированное в пределах моей собственной сферы, а значит и редуцированный мир, принадлежит конкретному существу Субъекта конституции как неотъемлемое внутреннее определение, то собственный мир Я оказался бы в его саморазвертывании внутренним, а с другой стороны, Я, непосредственно развертывающееся в этом

мире, само обнаружилось бы в качестве одного из внешних моментов и отличало бы себя от внешнего мира».<sup>7</sup> В той мере, в какой его конституировало сущий для него мир как коррелят, оно осуществило восприятие себя самого, погруженного в мир. Его сохраняет это восприятие в его постоянной значимости и далее, развертывает его. Трансцендентальному его и универсуму всего конституированного в нем присуще разделение поля его совокупного трансцендентального опыта, а именно разделение на его собственную сферу — с соответствующим слоем его опыта мира, в котором оттеснено на задний план все другое, — и сферу Другого. К первой сфере относится также модус осознания Другого, всякий способ его явления. Конституируемое в первом слое трансцендентальным его как не-Другое, как собственное, принадлежит его сущности. Все конституируемое им в первом слое неотделимо от его конкретного бытия. Именно в пределах и посредством этого «собственного» трансцендентальное его конституирует объективный мир как универсум Другого, бытия его, конституирует Другое в модусе Alter.

Осмысляя себя как трансцендентальное его в установке трансцендентальной редукции, Я дано для себя как это его в схватывающем восприятии. При этом Я осознает, что всегда существовал, был заранее дан себе, как предмет первоначального созерцания, еще до акта восприятия. Более того, Я обладает открытым бесконечным горизонтом своих собственных еще не раскрытых внутренних свойств. Собственное содержание его раскрывается благодаря экспликации и черпает свой смысл из ее резервов.

### Резервуары жесткой идентификации

«Оно изначально открывается в опыте и в экспликации, когда мой взгляд направлен на меня самого, на мое данное в восприятии, и даже аподиктически данное «Я есмь» и его постоянная тождественность с самим собой в едином непрерывном синтезе изначального опытного самопознания. Все, что составляет собственную сущность этого тождества, характеризуется как его действительный или возможный экспликат, как направление, в котором я единственно развертываю свое собственное тождественное бытие, как то, чем оно сохраняя свою тождественность, является в особенности, в себе самом».<sup>8</sup>

Говоря о своем самовосприятии, причем именно в отношении конкретного его, каждое Я при истолковании некой вещи, предъявленной в модусе созерцания, находится в круге собственных восприятий и имеет дело только с экспликатами восприятия и не с чем иным. При экспликации бытийного горизонта собственной сущности, каждое Я наталкивается на свою имманентную временность, а стало быть, на свое бытие в форме открытой бесконечности потока переживаний и включенных в этот поток его собственных определений, в которых, и заключена его эксплицитная деятельность. Истолкование, развертывая познанное в опыте самопознания, создает предзаданность, которая наиболее изначальна из всех мыслимых данностей. На это истолкование распространяется аподиктическая достоверность. В ее неограниченности самоистолковывание выявляет универсальные структурные формы, в которых Я существует как его. Его, взятое в своей конкретности, обладает неким универсумом

<sup>7</sup> Там же. С. 197.

<sup>8</sup> Там же. С. 202.

того, что является для него собственным, раскрываемым путем аподиктического истолкования. В этой сфере лежит и трансцендентальный мир, вырастающий на основе объективного мира как интенционального феномена посредством эпохэ к своему собственному истоку. Однако этим истоком ни в коей мере не является *его*, при том что он впервые выявляет ситуацию, в которой можно спрашивать о Я достойным образом.

«СОСИЯ: Я не Сосия — но кто же я тогда? Ответь-ка мне.

МЕРКУРИЙ: Вот когда не захочу быть, пожалуй, будь им ты.

А сейчас, покуда цел ты, уходи без имени.

СОСИЯ: Правда, на него я гляну — узнаю вполне себя:

Будто в зеркало гляжуся, право, до того похож!

Шляпа та же и одежда, все как у меня совсем,

Икры, ноги, зубы, губы, нос, глаза, прическа, стан,

Шея, щеки, подбородок, борода и все — да что!

Если и спина избита также — сходство полное!

Но подумать: сам я тот же и таким же был всегда,

Дом, хозяина я помню; я в уме и памяти.

На него чего смотреть мне? Стукну в двери».<sup>9</sup>

Опытное познание «другого» по отношению ко мне (не-Я) явлено как опыт объективного мира и другое внутри него (не-Я в форме другого Я). Посредством эпохэ к опыту Я выявляется интенциональная основа, в которой редуцированный мир наличествует как имманентная трансцендентальность. Этот редуцированный мир есть сама по себе первопорядковая трансцендентальность, которая, будучи синтетическим единством бесконечной системы моих потенциальностей, составляет центральную часть собственного конкретного бытия *его*. Объективный мир существует на более высоком фундированном уровне как данность живого и непрерывного опыта и является вторичным модусом трансцендентального. Бытийствование «объективного мира» на основе первопорядкового мира Я конституировано несколькими уровнями. Первый — уровень конституции «другого *его*», исключенного из конкретного бытия Я. Универсальная смысловая надстройка над первопорядковым миром Я мотивируется этим уровнем. Первopядковый мир становится явлением некоего определенного объективного мира. Само по себе первое «другое» (не-Я) есть всего лишь Другое Я. С этого Другого Я начинается конституирование, которое по своему существу таково, что «другие» по отношению ко мне остаются изолированными друг от друга. В моей собственной сфере Я конституируется некое сообщество других Я, в которое оно включено так же, как сообщество сущих друг подле друга, друг для друга. Конституируется некое сообщество монад, которое посредством интенциональности разделяет один и тот же мир.

Трансцендентальная интересубъективность, создав такое сообщество, обладает собственной сферой, в которой она конституирует объективный мир. *Ego*, став на почву интересубъективности, способно различать эту сферу настолько, что никакой объективный мир уже не трансцендирует в собственном смысле слова, оставаясь имманентным в поле интересубъективности.

<sup>9</sup> Плавт. Указ. соч. М., 1987. С. 28–29.

«Объективный мир как идея, как идеальный коррелят интерсубъективного, т. е. интерсубъективно обобщенного опыта, который идеально может быть осуществлен и осуществляется в непрерывной согласованности, сущностно связан с интерсубъективностью, которая сама конституирована в идеальной бесконечной открытости и отдельные субъекты которой наделены взаимно соответствующими и согласующими конститутивными системами. Поэтому конституция объективного мира существенным образом заключает в себе гармонию монад — именно эту гармоничную конституцию, по отдельности совершающуюся в отдельных монадах, и в соответствии с этим заключает в себе также гармонически протекающий в отдельных монадах генезис».<sup>10</sup>

Для прояснения трансцендентального опыта «другого» Гуссерль выявляет присущую интенциональности опосредованность. Она возникает на основе первопорядкового мира как субстрата, образующего некий базис, и дает возможность представить соприсутствие чего-либо не присутствующего и не способного достичь само-присутствия, т. е. своего рода приведение-в-со-присутствие (*mit-gegenwart-machen*), как аппрезентацию. Гуссерль разделяет аппрезентации на принадлежащие по своему генезису только первопорядковой сфере, и на возникающие как наделенные смыслом *alter ego*. Последние, благодаря генезису более высокой ступени, надстраивают над этим смыслом новый смысловой уровень. Передняя сторона некоего объекта, увиденного мною, постоянно и необходимо аппрезентирует его тыльную сторону, очерчивая более или менее определенное ее содержание. Аппрезентация изначальной сферы Другого, а следовательно, и смысл Другого, должны быть обусловлены неким присутствием и самоданностью. Каждая аппрезентация, в которой мы сразу же понимаем смысл тех или иных предметов вместе с их горизонтами, интенционально отсылает к первому учредительному акту, где был сконструирован предмет, обладающий подобным смыслом.

«Таким образом, любой повседневный опыт скрывает в своем антиципирующем восприятии предмета, как обладающего подобным смыслом, основанный на аналогии перенос изначального учрежденного предметного смысла на новый случай. В какой мере наличествует преданность, в такой осуществляется и перенос причем впоследствии тот компонент смысла, действительная новизна которого будет удостоверена в дальнейшем опыте, вновь может исполнять учредительную функцию и фундировать некую преданность, обладающую более богатым смыслом».<sup>11</sup>

Апперцепции сообразны своему смыслу и смысловому горизонту, интенционально отсылают к генезису весьма различными способами. К тому же всякий опыт предполагает последующие опыты, способные обогатить и подтвердить аппрезентированные горизонты. Обогащение и подтверждение опыта Другого возможно посредством протекающих в синтетической согласованности новых аппрезентации, при этом бытийная значимость последних обусловлена мотивационной связью с постоянно принадлежащими им, но непрерывно меняющимися презентациями внутри собственной сферы Я. Другое Я мыслится только по аналогии с Я. Оно выступает как интенциональная модификация моего объективированного Я. В аналогичной модификации аппрезентировано то, что принадлежит к конкретности

<sup>10</sup> Гуссерль Э. Картезианские размышления. СПб., 1990. С. 212.

<sup>11</sup> Там же. С. 217–218.

Другого Я сначала как его первопорядковый мир, а затем как полностью конкретное его, т. е. посредством аппрезентации в моей монаде конституируется другое. Модификация представляет собой коррелят конституирующей ее интенциональности.

В размышлениях об интересубъективности уместны апелляции к повседневности. В частности, с точки зрения А. Шюца, мир повседневной жизни выступает как реальность, как опыт предшественников (пред-опыт), как интерпретируемая нами действительность. Наш опыт и опыт предшественников в форме «наличного знания» — это набор типизаций. Процесс человеческого понимания не ограничивается сферой персонального сознания, а осуществляется в более широкой области жизненного мира, мира естественной установки. В пределах естественной установки существование других людей, с присущей им психической жизнью и равным образом существование физических вещей принимается в качестве фундаментальной предпосылки. Мир естественной установки является интересубъективным миром, разделяемым с другими, миром повседневной жизни. Благодаря наличию общей структуры мира повседневной жизни личная биография человека — набор типизированных жизненных ситуаций и схем опыта, осуществляется вдоль внутренних и внешних интерпретационных горизонтов. Императив непрерывности повседневной жизни, обеспечивающий устойчивость базовых структур понимания в жизненном мире, является основным требованием социальной реальности.

Мир естественной установки — это мир типичного. «Типичное — это осадок исторического, отвердевшего в инвариантах и сохраняющегося при всех разночтениях в качестве фона, определяющего перспективу видения нового опыта. Типизация — это идентификация с тем, что уже было, срывание покровов новизны и узнавание тождественности феномена с тем типом, к которому он приписан. Подобные типизирующие структуры, преодолевающие своеобразие личного опыта, в рамках феноменологической социологии мыслятся устойчивой смысловой основой взаимопонимания и коммуникации».<sup>12</sup>

Объект апперцептивно соотнесенный с подобными объектами, предстает как их прототип. Наличествующий опыт подтверждает или не подтверждает ожидание типического соответствия объектов прототипу. Подтверждение содержания означает, что данный тип будет распространяться на другие подобные объекты. Типически постигаемый объект предстает в наличном опыте как пример общего типа и позволяет руководствоваться данной концепцией типа.<sup>13</sup>

В естественном укладе повседневной жизни мы руководствуемся типизациями, которые являются результатом отборочной деятельности нашего ума. Процедура «отнесения к типу» отождествима с объективной интерпретацией, которая конституирует мир готового опыта или «мир объективного смысла». «Мир объективного смысла» представляет собой предсуждения, предпонимания, предрассудки, типизации, образующие устойчивый смысловой контекст. Этот контекст задает схемы интерпретации нового опыта. Типизирующие обобщения

<sup>12</sup> Смирнова А. М. Феноменология естественной установки А. Шюца // Социологические исследования. 1995, № 2. С. 138.

<sup>13</sup> См.: Шюц А. Здравый смысл и научная интерпретация человеческой деятельности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Выпуск 4. 1994. С. 45.



позволяют индивиду успешно осуществляться в повседневной жизни, способствуя решению проблем в пределах социально одобренных типизации. Индивидом в повседневности подобная типизирующая установка воспринимается как естественная и несомненная, не требующая специального знания. Это некие рецепты повседневной жизни, которым следует следовать. Типизации различных социальных групп принципиально не тождественны друг другу. Это обусловлено отсутствием всеобщей формулы трансляции систем типизации и релевантностей из одной социальной группы в другую. Корень различия систем типизаций различных социальных групп лежит в биографически детерминированной ситуации. Общность же типизации или конструкторов повседневной жизни позволяют Я идентифицировать себя с Другим Я и, более того, с соответствующей реферативной группой.

« ЭАК. Свидетель Зевс, мужчина благороднейший

Хозяин твой.

КСАНФИЙ. Еще бы не благороднейший!

Ему бы только пьянствовать и девок мять!

ЭАК. А странно, что тебя не изувечил он,

Когда ты, раб, назвал себя хозяином.

КСАНФИЙ. Попробовал бы только!

ЭАК. Это сказано

Как слугам подобает. Так и я люблю.

КСАНФИЙ. Ты любишь?

ЗАК. Да, себя царем я чувствую,

Чуть выбрану исподтишка хозяина.

КСАНФИЙ. А любишь ты ворчать, когда посеченный

Идешь к дверям?

ЭАК. Мне это тоже нравится.

КСАНФИЙ. А суетиться попусту?

ЭАК. Еще бы нет!

КСАНФИЙ. О Зевс рабов! А болтовню хозяйскую

Подслушивать?

ЭАК. Люблю до сумасшествия!

КСАНФИЙ. И за дверьми выбалтывать?

ЭАК. И как еще!

Мне это слаще, чем валяться с бабою.

КСАНФИЙ. О Феб! Так протяни мне руку правую,

И поцелуй, и дай поцеловать тебя!»<sup>14</sup>

Анализируя первичные конструкторы повседневного мышления, мы исходим из посылки, что этот мир — частный мир отдельно взятого человека, но на самом деле, он является интересубъективным миром культуры. Интересубъективность мира заключается в том, что каждый человек живет среди других людей в одном пространственно — временном поле. Интересубъективный мир культуры, будучи миром повседневной жизни, по сути своей универсум

<sup>14</sup> Аристофан. Лягушки // Аристофан. Комедии. Калининград, 1997. С. 186–188.

значений, интерпретируемый каждым из нас с целью обнаружить свою «наличную цель» и осуществить ее.

Результаты всего предшествующего опыта человека откладываются и организуются как наличный запас знания, данный только ему, что обуславливает возможности будущей практической или теоретической деятельности, так называемой «наличной цели». Система «наличной цели», в свою очередь, определяет «какие элементы будут субстратом основания типизации, какие черты этих элементов будут отбираться как характерно типические, какие — как уникальные и индивидуальные и как далеко мы можем проникать в открытый горизонт типизации».<sup>15</sup>

Интерсубъективность указывает на внутренне присущую сознанию социальность и на характерное для человека переживание мира как общего для него и других. Шюц в своих комментариях к работам Гуссерля делает следующее замечание относительно социальности сознания:

«Мы не могли бы быть личностями не только для других, но даже и для самих себя, если бы не обнаруживали общей для нас и других людей среды, выступающей в качестве коррелята интенциональной взаимосвязи наших сознаваемых жизней. Эта общая сфера формируется путем взаимного понимания, которое в свою очередь основывается на том, что субъекты взаимно мотивируют друг друга в своих духовных проявлениях.

...Социальность конституируется как результат коммуникативных актов, в которых «я» обращается к «другому», постигая его как личность, которая обращена к нему самому, причем оба понимают это».<sup>16</sup>

Основную форму интерсубъективности Шюц описывает при помощи тезиса о взаимности перспектив, предполагающего наличие двух идеализации. В естественной установке повседневной жизни один и тот же объект означает не одно и то же для меня и другого. Это происходит в силу различных индивидуальных перспектив: Я, будучи «здесь», нахожусь на определенном расстоянии и ощущаю определенные аспекты существования типических объектов, отличные от тех, которые наблюдает он, будучи «там». В силу различного моего и его пространственного расположения некоторые объекты могут находиться вне пределов моей досягаемости, но в пределах его, и наоборот. Биографически детерминированная ситуация, наличные цели и укорененные в них системы релевантностей разных людей различаются в некоторой степени. Повседневное мышление преодолевает различие индивидуальных перспектив посредством двух основных идеализации: идеализации взаимозаменяемости точек зрения и идеализации совпадения систем релевантности. Суть первой идеализации в том, что я и любой другой человек считаем само собой разумеющимся и предполагаем, что если мы поменяемся местами, то его «там» станет моим и наоборот, это даст ему возможность наблюдать объект с точки зрения той же типичности, что и мне, и наоборот. Более того, одни и те же вещи, будучи в пределах его досягаемости, находятся в пределах моей досягаемости. Согласно идеализации совпадения систем релевантностей каждый из нас считает, что различия в перспективных происхождениях наших уникальных биографических ситуаций

<sup>15</sup> Там же. С. 45.

<sup>16</sup> Schutz A. The Structures of the Life-World. L., 1974. P. 28–29.

иррелевантны для наличной цели каждого из нас и, что мы оба выбрали и интерпретировали общие объекты в идентичной манере.

Еще одно измерение интерсубъективности Шюц описывает общим тезисом *Alter ego*, который сам по себе составляет достаточное концептуальное основание социальных наук. Тезис *Alter ego* подразумевает, что во взаимном восприятии друг друга, я знаю о другом в данный момент больше, чем он знает о себе самом,

«Поскольку каждый из нас переживает мысли и действия другого в живом настоящем, тогда как собственные действия и мысли он схватывает лишь как прошлое посредством рефлексии, постольку я знаю больше о другом и он знает больше обо мне, чем каждый из нас знает о своем собственном потоке сознания».<sup>17</sup>

Обе идеализации: взаимозаменяемости точек зрения и совпадения систем релевантности, составляя общий тезис взаимных перспектив, есть типизированные конструкции объектов мышления, вытесняемые мыслимыми объектами моего опыта и опыта другого человека. Общий тезис взаимных перспектив приводит к способности схватывать объекты и их характерные черты, знаемые мной и другим как знание каждого. Такое знание постигается независимо от определения ситуации мной и другим. Независимо от наших уникальных биографически детерминированных ситуации и «наличных целей». Важность конструктов интерсубъективных мыслимых объектов в том, что они являются конструктами типичного знания высокосоциализированной структуры. Каждый из нас относится к определенной социальной группе, ведущей определенный образ жизни, характерный и правильный для членов «мы-группы».

### Подрывные эффекты сознания

«АМФИТРИОН: Как же это так?

СОСИЯ: Не меньше, говорю, чем ты, дивлюсь;

Сам себе верил, скажем, я — тот первый Сосия,

Сосия другой заставил верить: мне же выложил

По порядку, что у нас там было с неприятелем,

А потом мою всю отнял внешность вместе с именем.

Капли молока не сходны так, как сходен он со мной.

Шлешь домой перед рассветом ты меня из гавани...

АМФИТРИОН: Ну и что ж?

СОСИЯ: Стою у двери сам я, прежде чем дошел.

АМФИТРИОН: Ты в уме, бездельник? Что ты врешь?

СОСИЯ: Таким, как есть, бери.

АМФИТРИОН: До него, как видно, руки злые зло дотронулись,

По дороге...

СОСИЯ: Да, признаться, я избит порядочно.

АМФИТРИОН: Кто тебя избил?

СОСИЯ: Тот самый я, который в доме там.

<sup>17</sup> Новые направления в социологической теории. М., 1978. С. 214–215.

АМФИТРИОН: Слушай, отвечай на то лишь, что я буду спрашивать.

Первое: какой был этот Сосия?

СОСИЯ: А был твой раб.

АМФИТРИОН: Мне и одного тебя уж больше чем достаточно, да и Сосией другим я не владел с рождения.

СОСИЯ: Господин! А что скажу я: в дом войди и там найдешь

Сосию еще другого и раба такого же,

Тоже сына Дава; возраст, вид такой же в точности,

Как и мой, чего там? Раб твой раздвоился — Сосия.

АМФИТРИОН: Очень странно! А супругу видел ты мою?

СОСИЯ: Да нет. В дом не пропустил меня он.

АМФИТРИОН: Кто не пропустил тебя?

СОСИЯ: Сосия, уж говорил я, тот, что так избил меня».<sup>18</sup>

Я как живое тело обладает своей данностью в качестве центрального «здесь», всякое Другое Я обладает модусом «там». В апперцепции Я воспринимает Другого не просто как дубликат самого себя или как обладающего моей изначальной сферой, и в том числе способами явления в пространстве, свойственными мне в моем «здесь», а как аналог, обладающий такими способами какими в точности было бы наделено Я, если бы оно находилось в модусе «там». Другой аппрезентативно воспринимается как Я, которое принадлежит некому первопорядковому миру, некой монаде, где его живое тело изначально конституируется и познается в опыте «здешнего». Аппрезентация как таковая предполагает ядро презентации. Она есть приведение к присутствию посредством ассоциации. Аппрезентация сливается с презентацией в особой функции «со-восприятия», т. е. они переплетены так, что образуют функциональную общность одного восприятия, обеспечивающего осознание присутствия предмета как такового.<sup>19</sup>

Моя природа аналогична природе Другого, она конституирована в моей первопорядковой сфере в виде тождественного единства моих многообразных способов данности, которые сохраняют свою тождественность в бесконечно меняющихся ориентациях моего живого тела в качестве нулевого тела и модуса абсолютного «здесь». Изначально это обладает для меня характером, как включенное в свою собственную сферу, и непосредственно доступно, благодаря истолкованию меня самого, В апрезентации Другого синтетические системы остаются теми же со всеми возможными восприятиями и ноэматическими содержаниями последних, единственная разница, что они осуществлены в модусе «оттуда». Поэтому возможно говорить о восприятии Другого, а затем — о восприятии объективного мира, о том, что Другой смотрит на тот же самый мир, что и Я. С другой стороны, в интенциональной сущности этого восприятия Другого заключено различие между моей первопорядковой сферой и первопорядковой сферой Другого, т. е. своеобразное раздвоение ноэматического слоя и истолкование взаимосвязи ассоциативной интенциональности. Смысл апперцепции других его в том, что их мир, который принадлежит их системам явления, должен быть сразу воспринят в опыте

<sup>18</sup> Плавт. Указ. соч. М., 1987. С. 38–39.

<sup>19</sup> Гуссерль Э. Картезианские размышления. СПб., 1990. С. 235–236.

как мир, принадлежащий моим системам явления, что подразумевает тождественность этих систем. Объективный мир существует для нас, причем только на основании наших собственных смысловых источников. Существует он в силу согласованного подтверждения осуществленной апперцептивной конституции, и, благодаря последовательной согласованности, постоянно восстанавливающейся, несмотря на поправки. Согласованность сохраняется благодаря преобразованию апперцепции путем различения между нормой и аномалиями как интенциональными модификациями нормы, а также благодаря конституции новых единств в процессе изменения аномалий.

Очевидно, что эти повторные презентации представляют собой некую последовательность и отделены друг от друга. А в синтезе отождествления они связаны в очевидном сознании одного и того же, где заключена одна и та же уникальная временная форма, которая наполнена одним и тем же содержанием. Синтез, осуществляемый посредством презентаций, распределяется внутри конституированного потока моих переживаний в настоящем к тем или иным моментам в прошлом, устанавливая связь между ними. Их надвременной характер, как коррелят возможности воспроизвести и произвести любое переживание в любой момент времени, всевременен.

«Тем самым оказывается изначально учреждено сосуществование моего Я (моего конкретного его вообще) и «другого» Я, моей и его интенциональной жизни, моих и его реальностей, короче говоря, изначально учрежденной оказывается некая общая временная форма, причем каждая первопорядковая временность автоматически приобретает значение изначального способа явления объективной временности для отдельного субъекта. При этом мы видим, что временное сообщество монад конституитивно соотносительных друг с другом, нерушимо, поскольку оно существенным образом связано с конституцией мира и временем этого мира».<sup>20</sup>

### **Протокол социальной деформации трансцендентального**

«СОСИЯ: Ты родил Амфитриона, я — другого Сосию; чаща чашу породит — так мы все раздвоились».<sup>21</sup>

Существование моей монады, конституированной во мне как другое и одновременно как сущее для себя, и реализация взаимосвязи посредством аппрезентации — суть низшего уровня интенциональной жизни. Этот уровень, на котором сущее вступает в интенциональное сообщество с другим сущим, характеризуется принципиально своеобразным видом связи. Подлинное сообщество делает возможным бытие мира, мира людей и мира вещей в трансцендентальном смысле.

«...в самом смысле человеческого сообщества и человека, который даже как единичный человек несет в себе смысл члена некоего сообщества (что распространяется и на сообщества зверей), заключено некое взаимное бытие друг друга, которое приводит к объективации и уравниванию моего существования и существования всех других; таким образом, я подобно всякому другому существую как человек среди других людей. Если, пытаюсь понять другого

<sup>20</sup> Там же. С. 245.

<sup>21</sup> Плавт. Указ. соч. М. 1987. С. 50.

человека, Я глубже проникну в горизонт его собственной сферы, то вскоре столкнусь с тем фактом, что как его тело находится в моем, так и мое живое тело находится в его поле восприятия и что вообще он сразу же воспринимает меня в опыте как другого по отношению к нему, подобно тому как я воспринимаю его в качестве своего другого, Я также обнаружу, что если существует несколько «других», то они и друг друга воспринимают в опыте как «других»; и далее, что я могу воспринимать в опыте того или иного «другого» не просто как «другого», но как соотнесенного, в свою очередь, со всеми «другими», а, может быть, — при допускающем повторение опосредования, — соотнесенного в то же время и со мной самим». <sup>22</sup>

Этому сообществу субъектов возможного взаимодействия соответствует в трансцендентальной конкретности открытое сообщество монад, которое Гуссерль обозначает как поле интерессубъективности. Интерессубъективность конституирована для меня и во мне, т. е. в размышляющем *его*, и только из источников, которые ему принадлежат. Однако такое сообщество представлено и в каждой другой монаде как то же самое сообщество, но в другом субъектном модусе явления. Это сообщество организовано как необходимо несущий в себе объективный мир. Основной чертой трансцендентально конституированного во мне мира является то, что он в силу сущностной необходимости становится миром людей. Более того, он конституируется во внутренней психической сфере — в интенциональных переживаниях и потенциальных системах интенциональности, которые уже конституированы как сущие в мире.

Конституирование миров разворачивается с потока собственных переживаний в их бесконечных многообразиях, вплоть до объективного мира, обладающего различными уровнями объективации. Конституирование миров подчинено ориентированной конституции. Мир культуры ориентирован на некую личность, некое высшее Я. Я и его культура первопорядковы по отношению к другой культуре, которая доступна ему посредством своеобразного опыта «другого», своего рода вчувствования в чужое для него культурное человеческое сообщество. Это вчувствование предполагает, что одно конституируется первопорядковым, а другое — вторичным образом. Первopядковое всегда привносит во вторично конституированный мир новый смысловой слой, который становится центральным звеном для ориентированных способов данности. В качестве мира вторично конституированное необходимо дано как бытийный горизонт, доступный и раскрываемый на основании того, что конституировано первопорядковым образом. Имманентный мир, называемый также потоком переживаний, как система внеположных по отношению друг к другу частей дан в ориентации вокруг конституирующегося первопорядковым образом живого присутствия в настоящем. Мое живое тело — центральное звено природы для конституируемого мира, а также для внеположных по отношению друг к другу объектов. Многообразии миров «других» дано по ориентации вокруг моего мира. Объективный мир не ориентирован вокруг моего первопорядкового мира, потому что первопорядковый мир объективируется так, что не создает никакой новой внеположности.

«При систематическом развертывании трансцендентально — феноменологического истолкования аподектического *его* нам должно раскрыться трансцендентальный смысл

<sup>22</sup> Гуссерль Э. Картезианские размышления. СПб., 1990. С. 248–249.

мира, причем раскрыться в его полной конкретности, благодаря которой последний представляет собой постоянно существующий для всех нас жизненный мир. Это относится и ко всем особым формам окружающего мира, в которых он предстает перед нами в зависимости от нашего личного воспитания и развития или от нашей принадлежности той или иной нации, тому или иному культурному кругу. Все эти предметы подчинены сущностным потребностям, в них господствует некий сущностный стиль, необходимость которого проистекает из трансцендентального *ego* и, далее, из раскрывающейся в этом *ego* трансцендентальной intersубъективности, а следовательно, из сущностных форм трансцендентальной мотивации и трансцендентальной конституции».<sup>23</sup>

*A. Magamedova*

### **I as an Object of Phenomenological Abduction**

“I” is one of the sticking points of the present. This article is an attempt to throw light upon the issues of “I” and of interrelations, interactions and co-existence of an “I” and another “I” in the light of Husserl’s, Schüz’s, and Brentano’s views.

The thesis of intentionalism of consciousness issued by Brentano and developed by Husserl treats of consciousness as of being object-oriented. An “I” is possible only in its orientation to Another, in its reference to the Another. “I” is not an isolated object in the same row with other objects. Each personality is permeated with the other personalities. Every “I” experiences the world together with the Others that exist in it. The “I” and the “Another” participate in creation of the world of sense, in its distribution and dissemination.

Phenomenological concept of intentionalism of consciousness can be found in the Ancient-Greek comedies. Plautus and Aristophanes place intentionalist nature of consciousness together with mechanisms of creation of the common sense space and mechanisms of identification into the domain of Fun.

---

<sup>23</sup> Там же. С. 258–259.

## ЭСТЕТИЧЕСКОЕ — ТОПОС — СУБЪЕКТИВНОСТЬ (ТОПОЛО-ЛОГИКА КУЛЬТУРЫ)

## Эстетическое — Возвышенное

Современность зарождается из *чувства* возвышенного. Возвышенное приобретает абсолютные — до-категориальные — характеристики (у Канта возвышенное было определено в категориальной *системе*). Находящаяся на периферии классического философского сознания *искренность* оказывается в центре субъективности — опыт возвышенного приводит субъекта в *чувство*.<sup>1</sup> Возвышение *я* осуществляется во имя того, что его превосходит: *я* возвышено во имя творчества. Это лирическая «манера чувствования», но лиризм выходит за чувство («трансцендирует»). Создается *произведение современности*, в себе содержащее одновременно *исток*, *оформленность* и *извод*. И только благодаря его собранности может быть собран субъект культуры — чистый пафос утверждения возвышен над конкретикой утверждения — «дионисийская составляющая» господствует над конкретной оформленностью.

Такое искусство *не* подражание. Это творчество особого рода, в котором и посредством которого восстанавливается природность или органика — творчество гения и есть та сила, которая превосходит человеческие возможности, но в котором человеческое находит свершение в самом своем предназначении: «Это субъект в избытке, за пределами самого субъекта... субъект положен вне-субъективно: «то, что, будучи субъективно — в нем и ему подобно, — субъект превосходит».<sup>2</sup> Вот почему музыка или ориентированная на музыку поэзия представляют «метафизическое как таковое».<sup>3</sup> Это *als ob* априорная форма чувственной интуиции — пространственно она некоторым образом определена в произведении. Возможные наполнения субъективности уже пред-положены — так совершается сборка самобытности *народа-субъекта* по аналогии с собранностью *гения*. Тут *эстетическое* не просто переплетено с *политическим*, а выступает как его средоточие и предельное проявление. Закладывается миф будущего — современность и определена как *проект* будущего. Утверждение — *агон* — вбрасывает в историю: мифо-логика может быть обращена в прошлое, а может быть обращена в будущее, у нее, если угодно, нет своего времени, в ней способны пересекаться консервативные и футурологические проекты — она является местом для размещения мысли. Она просто призвана восстановить природу, идеальным воплощением которой является

<sup>1</sup> Завершен «романтический опыт»: «Слова: вечное, святое, абсолютное, бесконечное поднимают человека, что-то при этом чувствующего, в высоту, согревают его, наполняют его жаром. Это силы, им управляющие, и знак их власти над ним — то, что он, слыша их, чувствует себя» (Гегель. Работы разных лет: В 2 т. Т. 2 М., 1971. С. 541).

<sup>2</sup> Лаку-Лабарт Ф. MUSICA FICTA. Фигуры Вагнера. Пер. с фр., послесловие и прим. В. Е. Лапицкого. СПб.: АХИОМА / АЗБУКА, 1999. С. 57.

<sup>3</sup> На V Юбилейной сессии Мирового Форума «Диалог цивилизаций», прошедшей осенью 2007 года на острове Родос в Греции, специальное секционное заседание было посвящено именно музыке («Музыка как универсальный язык диалога»).



гений и все, что по его образу и подобию создано — исторически это осуществлено в форме «субъективистской сверхинтерпретации» (Ф. Лаку-Лабарт).

Соотнесено я не с эмпирическим «обыденным существованием», а именно с эстетическим — *возвышенным*. Человечность состоит в превосходении — создании несоизмеримой с обыденностью энергетики как особого рода бесконечной субъективности. Субъект утверждает себя («субъект как пафос»), но пафос не случаен, он вызывает определенный тип чувствования, распределенного и соответственно определенного в пространстве. Мысль о возвышенном и о субъективности *топологически* фундирована — именно размещена: эстетический опыт вписан в топос. Иными словами, субъективность может быть соизмерена глубиной чувства и его топологической расположенностью.<sup>4</sup> Через предельную интенсивность представления/переживания возвышенное дано как различие значительного и незначительного — является, если угодно, самой возможностью различий. Возвышенное маркирует событийность — интенции опыта и рефлексии ориентированы друг на друга. В конечной фазе прообразом философского постмодерна выступит рефлексия эстетического (« философия постмодерна происходит из искусства модерна»)<sup>5</sup> У истоков современности предельно актуализирован эстетизм — *жизнь* может быть оправдана лишь как «эстетический феномен» (Ф. Ницше). И в то же время именно эстетическое как бы не имеет своего места — его странность-безместность скорее предшествует самим рассуждениям о месте и возможности мест.<sup>6</sup> Тех территорий, в пространстве которых может быть собрана субъективность — эстетическое «запускает» первичные «механизмы сборки» в отношении к антропологическим, экзистенциальным и политическим стратегиям.<sup>7</sup> Эстетическое не имеет своего места, но способно занять любое и как бы создает самую возможность уместности. Поэтому оказывается повсеместно присутствующим — рефлексия выстроена в отношении к этому всеприсутствию.

<sup>4</sup> «Дискурс разума под влиянием воли и страсти стремится стать частью этого мира, найти себе место. Великие революционные события суть эпизоды такого воплощения: в них мы воспринимаем дискурс разума в неразрывной связи с напряжением воли деятельных людей и попытками сопротивления старого мира. Конечно, разум при этом быстро вязнет в материальных обстоятельствах и отклоняется от своего замысла, но в то же время сами материальные обстоятельства возводятся в степень символа» (*Старобинский Ж.* 1789 год: эмблематика разума // *Поэзия и знание. История литературы и культуры / Сост., отв. ред. и автор предисловия С. Н. Зенкин.* Пер. с фр. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 382).

<sup>5</sup> *Welsch W.* Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst. München. 1990. В «ситуации постмодерна» об эстетике уже ставят вопрос как о «первой философии» (*Beuth F., Tietz U.* Postmoderne Ästhetik als «Erste Philosophie»? // *Ästhetik und Kommunikation.* 1992. Н. 79. S. 42).

<sup>6</sup> «Пустыня, — пишет Деррида, — это тоже «изображение чистого места». В таком именно месте и живет тело, отсутствующее, но целостное, и в нем же находится место всему, вместо всего, пробел, промежуток — *хора* (*Деррида Ж.* Кроме имени // *Деррида Ж.* Эссе об имени. Пер. с фр. Н. Ф. Шматко. СПб., 1998. С. 99).

<sup>7</sup> Модерн не только преобразует, но и доводит до предела скрытую интенцию классики. «Эстетическую черту, черту некоего гигантского «как если бы» обнаружил впоследствии в философии Гегеля Кьеркегор — черту это можно было бы продемонстрировать на примере «Большой логики» вплоть до мельчайших деталей» (*Адорно Т. В.* Эстетическая теория. М., 2001. С. 488).

## 2. Возвышенное и субъективность

В ситуации строительства «новой культуры» модерна начинает господствовать идеология — даже «общее дело» космистов идеологично в своей проективности.<sup>8</sup> Но действие идеологии недолговечно — рано или поздно идео-логика сталкивается с логикой события. Всеобщее возникает не на уровне общего ожидания-чувства — переживания не миметичны, не подражают простым субъективным впечатлениям и не суммируются из простой субъективности или в простую субъективность. Это захватывает возвышенную избыточность субъекта, произведенную именно в данном месте — сверх-человечность не суммарна и не эмпирична, а мета-физична.<sup>9</sup> Но что собственно придает такой субъективности «бытийность» и «метафизичность»?

После рассеяния классических форм субъекта и субъективности, встают вопросы о новой субъективности и стратегиях ее «сборки». И тут политическое нужно соотнести с поэтическим или эстетическим. Если угодно, воспроизвести опыт истока современности-произведения. Ведь современный политический мир — от этнических конфликтов до религиозных войн — все более и более «сбивается» органикой. Поэтическое собирает и первично «формирует» субъективность, которой еще нет в осознанном и определенном состоянии.<sup>10</sup>

Эстетическое — место встречи новой субъективности, авангардного видения и веры — в ситуации кризиса современности компонент веры в стратегиях субъективности предельно усилен. Формируется объемное пространство соотнесений, которое нужно истолковать. Классической линейности культурного времени больше нет — круговые движения-жесты «субъектов» втягивают время в себя, сведены концы и начала, прошлое и будущее в акте переживания настоящего. Время как *бы* преодолено пространственным жестом.

## 3. Современность — произведение

«Кочевниками красоты» символист Вячеслав Иванов назвал современных художников — кочевье эстетического превращает места пребывания в произведения — эстетическое оказывается повсеместно присутствующим. Действие эстетическое производит места существования. В отсутствии идеального измерения в местах эстетического формируется субъективность как особого рода целостность-произведение. И именно эстетическое выступает как первичное стремление — место проявления вновь востребованной современностью жизненной силы.

<sup>8</sup> Грякалов А. А. Русский космизм в пространстве интерпретаций // Философия космизма и русская культура. Материалы международной научной конференции «Космизм и русская литература». Белград, 2004.

<sup>9</sup> «Это, добавляемое страстью „что-то сверхчеловеческое“, гений — все это вновь *топосы* мысли о возвышенном, каковая определенно является целью всего этого противостояния. ...Это субъект в избытке, за пределами самого субъекта. С учетом топоса Бодлер отлично знает, о чем говорит, когда поминает „сверхчеловеческое“» (Лаку-Лабарт Ф. Ук. соч. С. 56, 57).

<sup>10</sup> Ср.: «Возвышенное можно находить и в бесформенном предмете, поскольку в нем или благодаря ему представляется безграничность и тем не менее примышляется целокупность ее» (Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1976. С. 250)

Произведение всегда располагает пространственно смыслом — это дает возможность ограничить современность в пределах произведения, но *произведенность* одновременно же означает извод. Эстетическое не просто ищет свое место, а ищет место мест. В конечном счете — место места. Порождает принципиальную для современной культуры рефлексию расположенности и соотнесенности, оформленности-структуризации, дискурса и письма. Странствия эстетического — опространствливание. Этот постоянный поиск места выражает недоверие не только «времени современности», но недоверие времени и временности вообще. Поэтому в конце концов в «ситуации пост-модерна» именно эстетическое расшатывает современность, хотя в виде произведения исходно ее создает.

Странствия эстетического в поисках места оказывается определяющим для сознания начала и конца современности: производство, произведение и произведенность некоторым образом совпадают. От произведенности неотделимо ощущение завершенности — вслед ему переживание утраты и кризиса.<sup>11</sup> Внутри современности дойдет до предела ощущение завершенности: «апокалиптический тон» (Ж. Деррида) не только французской, но и всей «новой философии» ретроактивно воспроизводит тезисы истока современности, но со знаком отрицания («философии наперебой хоронят друг друга»). У истоков современности природу «философской танатологии» Ницше определил как «месть последнего человека» — именно она, подчеркивает Хайдеггер, является для Ницше основной чертой всего прежнего мышления. Но критика современности должна быть критикой, а не мстью — источник обоснования необходимо вынести за пределы исторических временных оппозиций.

Речь, таким образом, при обращении к современной культуре идет о том, чтоб определенным образом «топологизировать» время — понять его как бы в едином горизонтальном срезе. Актуализируя временность, В. В. Розанов упредил разговоры о пост-(со)временности и конце истории. Апокалиптичность не только исторична, но метафизична: не только апокалипсис *нашего* времени, но апокалипсис любого и каждого *времени* («Нужно не столько проецировать вечное на современное, сколько современное понять как проявленную вечность»). Но в проективном сознании современности «места» для вечности нет.<sup>12</sup> Время — божественное, а пространство — человеческое (Жорж Батай).

<sup>11</sup> «Плавание по неведомым морям, в которое отважились пуститься около 1910 года революционеры от искусства, не оправдало их авантюристических надежд на удачу. Наоборот, запущенный в те годы процесс привел к распаду тех категорий, во имя которых он был начат. Более того, пучина новых табу увлекла в свой водоворот все больше «пловцов»; все меньше художников радовались вновь обретенному царству свободы, испытывая желание вернуться к сохранившемуся в воображении, но вряд ли уже жизнеспособному порядку. Ведь абсолютная свобода в искусстве, как одном из частных видов деятельности, неизбежно входит в противоречие с постоянным состоянием несвободы в обществе» (Адорно Т. В. Эстетическая теория. М., 2001. С. 5).

<sup>12</sup> «Никто, как кажется, и не догадывается о том, что как тесно многие отвлеченные вопросы связаны не только с важными интересами человеческой жизни, но и с самим существованием этой жизни. Отчаяние уже глухо чувствуется в живущих поколениях, хотя его источник ясно не осознается. ...Логика мысли и жизни — вообще удел немногих. Но как у легкомысленных писателей могут быть серьезные читатели, так у легкомысленных отцов — дети с глубокою душою, и то, что чувствуют и что делают теперь единичные люди — я говорю об отчаянии и смерти — то со временем могут почувствовать

Тут можно было бы сказать о конце «экономики времени». Когда выдернут «стержень вечности», время рассеивается — именно эстетический опыт оказывается первичным опытом формирования сегодняшней социальности, самым значимым для которой является именно *вневременности* настоящего. Отмечено формирование совершенно новой формы социальности *Империи*, создающей как новые формы-силы угнетения и разрушения, так и новые возможности для сил освобождения.<sup>13</sup> Рефлексия времени становится формой отрицания — апофатический пафос приобретает свойства катафатики (утверждения в форме отрицания).<sup>14</sup>

*Человеческий* материал в таком случае — именно *материал*: из такого податливого и тоже как бы стремящегося к превращению *человеческого материала* (Ницше напоминает о присутствии *истеричности* в переживании возвышенного) можно формировать будущее, «перековывать» и проектировать. Достоинство то, что способствует осуществлению проекта.

Абсолютное будущее распластывает настоящее, низводит его до простой подстилки грядущего. Но самое будущее определяется через различие — оно не такое, как то, что есть. *Человеческий* материал предстает соответственно как *материал* — из податливого и тоже как бы стремящегося к превращению *человеческого материала* можно формировать будущее, перековывать и проектировать. Термины технических словарей приобретают политические и антропологические коннотации. Технизируется политика. Политика становится механизмом изменения мира. Человеческие действия — это передаточные механизмы, объединяющие не способные к самостоятельным действиям отдельные «человеческие детали». Актуализирована передаточная функциональность — *транс-миссия*. Это машинное сознание: модерн интересуется только тем, что дано на выходе — машина требует смазки и бесконечной неизменной работы на предельных режимах. Только власть и идеология — правильная эксплуатация и ослабляющая понимание и внимание «смазка» — не дают машине-модерну пойти в разнос.

Модернистская интенсивность становится не только самодостаточной, но и разрушительной. Поэтому важно определить места, в которых целе-сообразно собирается субъективность. «Какие цели завоевывать? Порядок (в отличие от имевшего место в прошлом, когда выше всего ценилось сырье и люди) следующий: пространство как таковое, люди (кадры для работ, доноры органов и пр.), вода и только после нее — сырье и культурные ценности».<sup>15</sup> Топо-логика мысли соотнесена с пространством обитания. Частное «достраивается до сферы» в определенном месте — в нем же возникает эффект сборки субъективности (М. М. Бахтин).

---

поколения и народы». Розанов В. В. О понимании. Опыт исследования природы, границ и внутреннего строения науки как цельного знания. СПб., 1994. С. 266.

<sup>13</sup> Ср.: «Империя выхолащивает время, лишает историю ее временного измерения и помещает прошлое и будущее в рамки собственного этического порядка. Иными словами, Империя представляет свой порядок как постоянный, извечный и необходимый» (*Хардт М., Негри А.* Империя. Пер. с англ. Под общей ред. Г. В. Каменской. М.: Праксис. 2004. С. 26).

<sup>14</sup> *Батай Ж.* Проклятая доля. М., 2003. С. 103.

<sup>15</sup> *Дэвэджич Я.* О метафизике геополитического предприятия «Космет» // Запад или человечество? Историософия балканского конфликта. СПб., 2000. С. 55.

Эстетическое маркирует места — задаются топо-логические стратегии сборки. Производство, произведение и произведенность не просто «следуют друг за другом» в историческом времени. Они, если угодно, находятся в одном времени. Это историческое, если так можно выразиться, изначально *внеисторично* — современность представляется в одном синхронном срезе. Это совпадения в одной плоскости — распластанное время. Время выстраивается *не* по принципу линейной последовательности. Таков опыт прозы Андрея Платонова, где утопия и антиутопия сняты в мета-утопии. Актуализировано совпадение, схлопывание, самодеструкция: «Время существует тем, что оно проходит. Оно есть тем, что оно постоянно не есть». <sup>16</sup> И именно в эстетическом опыте время было «смещено» задолго до того, как современность осознает себя как пост-современность. Опыт эстетического продолжает действовать в режиме производства — социума, идеологии, субъективности.

Временные стратегии смыслогенеза исчерпываются. Истаивают до бесплотности, порождая необходимость *поствременных* и *постисторических* определений. И именно на этом фоне могут быть найдены *другие* стратегии «сборки» смысла — именно топологические, что предполагает последовательное осуществление топо-графии современности.

#### 4. От культурологии дискурса — к культурологии события

Нужно отличать топологическое понимание события от тех толкований, которые есть в современных вариантах классической метафизики, где события рассмотрены как *представления* субстанции. События в таких случаях выступают «репрезентирующими овнешнениями» субстанции, субстанция же — «сумма событий». <sup>17</sup> Таков во многом и современный культурологический дискурс: речь идет о проявлениях и представлениях культуры как субстанционального основания. Именно в отношении к основанию происходит сыгрывание отдельных культурологических дискурсов — это своеобразный аналог этики дискурса: *культурология дискурса*. <sup>18</sup>

Эстетическое «располагает» субъективность в рамках произведения. В «рамках» собирается субъективность — от эстетической аналитики возможен переход к топо-графии, а от нее к топо-логике. Дело не в смене языка понятий эстетическим языком, когда «языковая метафизика» (Ф. Ницше) сменяется образной эстетической метафизикой. <sup>19</sup> Необходимо выявить топо-логику культурной субъективности — то принципиально значимое, что представлено в событийной целостности, отличной от хронологически ориентированных проектов. Отсюда возможен ход к топо-графии и топо-логике — это дает возможность анализировать субъективность в ее становлении.

<sup>16</sup> Хайдеггер М. Что зовется мышлением? Пер. Э. Сагетдинова. М., 2006. С. 127–128.

<sup>17</sup> События без субстанции оставались бы лишь «мертвой возможностью», а без событий субстанция не могла бы «выступить» из самой себя ни в действиях, ни в актах сознания. В этой проекции событие неотделимо от вопроса об Абсолюте: «Здесь открывает Бог свое господство» — метафизическая точка зрения доходит до религиозного понимания последних вещей и вопросов (*Meixner U. Ereignis und Substanz. Die Metaphysik von Realitat. Paderborn, Munchen, Wien, Zurich. 1997. S. 342*).

<sup>18</sup> Ibid. S. 364–365.

<sup>19</sup> «„Разумность“ языка ох и коварная же старуха. Боюсь, нам не избавиться от Бога, пока жива наша вера в законы грамматики» (Ницше Ф. Сумерки кумиров, или Как философствуют молотом // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. Пер. с нем. СПб., 1993. С. 555).

Речь не идет о (пост)современном аналоге *картины мира* или транскультуральном («транскulturологическом») монтаже современности. Событие *не* имеет синтетического характера. Не сводится к интересубъективности, хотя содержит интересубъективные компоненты. Событие не является актом коммуникации. Более того, оно далеко не всегда может быть понято в пространстве диалога. Событие («встреча») рождается в эстетическом опыте и рефлексивном постижении таким образом, что опыт и рефлексия постоянно смещаемы с собственных путей. Представление события одновременно же представление горизонтов истока, но исток значим топологически — исток намечает логику соотнесений. Это место, с которого начинается «сборка» — не точка детерминации и даже не «антропологическая константа» раннего авангарда. Это исходный порог различения — в отношении к нему выстраивается смысл. Исходное «первоместо» населено открытыми к изменению — даже к мутации — субъектами. Субъективность не формируется линейно и континуально — общую линию можно лишь реконструировать. Мысль культуры размещена в жизненном ландшафте: «русскому философствованию, — в самом начале «топологического» видения один из аспектов отметил Ф. Степун, — ведама, красота рассеянности... посева, творческой во-всем-распыленности, неподвластности, неприрученности, над-формности, что толкает ее на путь всепоглощающего религиозного творчества».<sup>20</sup> Мысль именно топологична, и в этом смысле реалистична.

### 5. Культурология события и субъективность сообществ

Смысл, ценность и субъективность перемещаются из времени истории в *место* события. Необходимо найти *другую* культурологическую оптику, способную раскрыть и утверждать новый опыт.

Позиции сорасполагаются как бы в одном временном срезе — актуализировано не *историческое*, а *логическое*. Генезис концепций «вынесен за скобки» — история снята в логике. Философия истории Дж. Вико и философия сознания Декарта сорасполагаются в одном поле с идеями Фердинанда де Соссюра и Бодуэна де Куртенэ. Славой Жижек указывает на фундаментальное сходство интерпретационных процедур Маркса и Фрейда в анализе *товара* и анализе *сновидения*. В обоих случаях существует недоверие к фетишистскому представлению о «содержании», пребывающем скрытым за некоей формой; «тайна», раскрываемая путем такого анализа (Марксова или фрейдовского), — это не содержание, скрытое за формой (формой товара, формой сновидения), но, напротив, «тайна данной формы самой по себе».<sup>21</sup> Аналитика форм жизни, искусства, существования (Ницше и Хайдеггер) дополнена темой бытия и онтологизации дискурса. Но при всем разбросе и кажущейся несовместимости позиций выстраивается актуальное пространство топо-логической рефлексии культуры.

Воспроизведена общая экономика соотнесенности — в ее логике эстетический опыт ориентирован не на форму идеального или проективного долженствования, а на форму, в которой он *есть*. В авангардном эстетическом опыте («футуризм», «поэтизм», «сюрреализм») дано ни к чему не сводимое *видение* мира. Речь идет об автономизации форм социальности, идентификации и знания — об автономизации субъективности. Исследовательские

<sup>20</sup> Степун Ф. К феноменологии ландшафта // Труды и дни. 1912. № 2. С. 52–56.

<sup>21</sup> Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М., 1999. С. 19.

позиции ориентированы на симптоматику, дескрипцию и прогноз экзистенциально-творческого опыта топологической субъективности культуры.

Современные сообщества имеют дело с собственными стратегиями «сборки». Философия должна располагать «событийными именованями своих условий и тем самым делать возможным одновременное, концептуально унифицированное осмысление *математик, поэмы, политического измерения и любовной Двоицы*».<sup>22</sup> Актуализирован топос — вопрос об истине оказывается неотделимым от вопроса о смысле со-вместного существования. Включенный в постоянную соотнесенность с рефлексией эстетический опыт способен сохранять самое философское (культурологическое) сообщество — поддерживать институцию. По словам Ницше, искусство необходимо людям для того, чтобы не умереть в однозначности объяснений. И для Гегеля чрезвычайно значимо внимание к «эстетике субъекта»: «люди, не понимающие искусства, а таково большинство наших философов — буквоеды» (Гегель). Можно сказать, что эстетическое выступает как «сборка» самой институции независимо от того, определяется ли философия как любомудрие или «творчество концептов» (Ж. Делез и Ф. Гваттари). Событие доводит философствование до предельного состояния: видоизменяется язык, вынужденный стремиться к собственному пределу для того, чтобы дать возможность появиться в языковом «разломе» событию.

Мутации субъективности соотнесены именно с утратой мест — с прехождением, нарушением и разрушением границ. Время лишь «показывает», когда и где это произошло. Преемственность культурной традиции состоит в актуальной соотнесенности и сорасположенности смыслов — «традиция имеет структурный характер» (Ян Мукаржовский). Ведь именно с момента, когда устранен «стержень вечности», времена начинают размножаться с возрастающей скоростью. Только сопротивление места может эту сверхскорость определять и ограничивать.

Поэтому принципиальна для топологической культурологии идея космо-телесной размерности.<sup>23</sup> Взаимосоотнесенность эстезис/логос представляет событие космотелесных и антропологических интуиций — можно говорить о восстановлении: открывающийся «парадоксальный опыт» относится к данностям особого рода, выходя за пределы моделирования и рефлексии, а также постоянно преодолевая идею определенности чувственной формы. Именно в идее телесного становления сохранено и удерживается единство имманентности и трансцендентности («самость нужно искать в теле и душе»)<sup>24</sup> Антропологическая константа культуры обладает размерностью — *тело* не может разрастаться до бесконечно-экстатических размеров, как и не может превратиться в точку. Человеческая размерность соотнесена с утратой или сохранением соответствующих мест существования, что принципиально для отечественной топо-культурологии. В *топологической* субъективности совмещаются

<sup>22</sup> Бадью А. Манифест философии. Пер. с фр. В. Лапицкого. СПб., 2003. С. 38.

<sup>23</sup> «Когда я говорю в своей книге о сущности, об энергии, об имени и т. д., мною везде руководит только один реализм, и свою философию имени я с полным правом и окончательной убежденностью мог бы также назвать и философией тела» (Лосев А. Ф. Философия имени // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 17–18).

<sup>24</sup> Вышеславцев Б. П. Этика преображенного эроса. М., 1993. С. 260.

ценности и произвол — развернута целая серия разнокачественных стремлений.<sup>25</sup> Тут идея сублимации как превращения и соотносённости может помочь в понимании возможной общности: «Телесное бытие и существование на земле не иллюзия, но и не единственное бытие и не все бытие. ...Воплощение самости вовсе не иллюзия, самость действительно присутствует в своих воплощениях, присутствует в теле, в душе, в сознании в бессознательном; но в то же время она бесконечно трансцендирует все ступени своего «спуска», своей имманентности. В идее становления удерживается единство имманентности и трансцендентности. Так возможна культура с ее творчеством, ибо культура есть воплощение, имманентное действие здесь, в теле, в природе, — трансцендентной, над всем стоящей и все превышающей самости».<sup>26</sup> Для религиозного взгляда перевес, естественно, на стороне «бесконечной трансцендентности». А в топологической субъективности трансцендентность обращена к символическому универсуму культуры.

Пространственно ориентированные стратегии смыслогенеза (форма — структура — текст — дискурс — письмо — событие — топос — субъективность), существуют как бы в одном времени («син-хрония»). Топо-графия культуры выступает не только как определенность самих данностей и событий — важнее то, что она выступает как организующая характеристика мысли, включая дискурс нации и дискурс гендера.<sup>27</sup> Событие как бы просеивается сквозь сеть культурологии дискурса, не удерживаясь в объясняющих категориальных ячейках. И зачастую оно не воспринято «мы-переживанием» (М. М. Бахтин) современников — господствующие культурологические «социолекты» пропустили его. Места таких событий как бы вовсе не зафиксированы, у них отсутствует собственная история. Только задним числом они могут быть включены в объяснение — поняты только в топологической схеме большого или предельного формата. Проваливаясь в щели системо-логик современности, событие оказывается существенным в топологических системо-техниках — именно они имеют дело с сообществами постглобального мира. Существование события позволяет техники субъективности — в том числе маргинальные — формировать. События возникают в определенных местах не за счет проекции идеала, а за счет собственного конституирования, когда часть достраивается до сферы.

В свою очередь место пересоздается схемой субъективности. Она как бы вживается в место, а место обживается смыслом. Место всегда пересекает линейную логику, сбивает временную

<sup>25</sup> «Моцарт у Пушкина капризно-произволен и вместе медиумичен (подслушал „райские песни“); Сальери — рационально-основателен, а потому и не „поэтичен“ в своем творчестве.

*Свобода произвола*, свобода абсолютного выбора получает здесь совсем новое освещение: негативная свобода получает позитивное значение. И это оттого, что вовсе не исчерпывается выбором между *да* и *нет*, между утверждением и отрицанием свыше данной иерархии ценностей, между добром и злом; существует свобода выбора между различными и противоположными *да*, между различными комбинациями ценностей, между различными решениями их конфликтов, между различными комбинациями средств — одним словом, между различными творческими возможностями» (Вышеславцев Б. П. *Этика преображенного эроса*. М., 1994. С. 101).

<sup>26</sup> Вышеславцев Б. П. Ук. соч. С. 260.

<sup>27</sup> Ср.: Vater Rhein und Mutter Wolga. Diskurse um Nation und Gender in Deutschland und Russland / Elisabeth Cheuré (Hrsg.). Würzburg, 2005.



устойчивость повторения. Эта событийная аритмия не совпадает с интерсубъективностью или диалогическим *со-бытием*. Мысль а-ритмична и способна формировать новую актуальную оптику. Именно на это обращено внимание в русской формальной школе: концепт *остранения* анти-линеен и а-ритмичен.<sup>28</sup> Палеоантрополог Я. Я. Рогинский в исследовании генезиса искусства писал об аритмичности человеческой мысли: отвечая на непредвиденные изменения в окружающей среде, решая иногда в течение кратчайшего промежутка времени новые задачи, человеческий интеллект по самому назначению не может длительно обладать своим собственным ритмом и должен постоянно быть готовым к его нарушению и отмене. Но аритмическая деятельность составляет резкий контраст с большей частью функций организма, подчиняющихся строгим ритмам, будь то деятельность сердца, дыхание, ходьба или чередование бодрствования или сна.<sup>29</sup> Своих величайших успехов человеческий интеллект достигает в таких точках сбоя — «срывных ситуациях» — здесь происходит актуализация видения. Именно внимательная к местам философская оптика способствует сборке субъективности.

Так *культурология события* может противостоять «апокалиптическому тону» новейшей мысли — постмодернистская исчерпанность преодолевается топологической стратегией мысли. Актуализирована не завершенность («произведенность») и не линейный процесс смыслогенеза. Требование эпохи, на это обратил внимание Ж.-Л. Нанси, состоит в развенчании или удержании под подозрением «производство смысла». Нужно иметь дело с проявлением «самой вещи». Истина понята в событийности и соотносима ни с чем иным, кроме как с нею самой: существует реальное как таковое («истина владеет человеком, он же ею не обладает».<sup>30</sup>

В структурной традиции мышления специфика «родовой субъективности» понята именно через архитектурную структуру сооружений — через род, способ и стиль архитектурного мышления: «структура архитектуры дает понимание ее пластической сущности».<sup>31</sup> Объединяющим началом оказались реконструированные связи структур мышления с архитектурными структурами. Г. Кашнитц подчеркивал надындивидуальный и бессознательный характер структуры в любой исторический период — соответственно такова складывающаяся субъективность. Так топологически ориентированная культурология способна иметь дело с отдельным предметом, вещью, произведением. В перспективе — с месторазвитием, этносом, событием, топосом.

Современность как произведение обладает пространственной обзораемой ограниченностью.<sup>32</sup> В обретаемой при этом энергии «узкого видения» как бы растворяется и передается острапяющему «забвению» необозримость мира — рассеянный взгляд («метафизика»),

<sup>28</sup> Преемственность идет «не от отца к сыну, а от дяди — к племяннику» (Ю. Н. Тынянов). *Авто, био и графю* могут переходить друг в друга. Так Ф. М. Достоевский *жизнь* Гоголя превращает в *письмо*.

<sup>29</sup> Рогинский Я. Я. Об истоках возникновения искусства. М., 1982. С.32.

<sup>30</sup> См.: Нанси Ж.-Л. Нехватка ничто // Социо-логос постмодернизма. М., 1996. С. 92.

<sup>31</sup> Kaschnitz-Weinberg G. Die Baukunst in Kaiserreich // Römische Kunst / Hrsg. von H.Heintze. Rowolt, 1963. S. 10.

<sup>32</sup> «Хорошо сформированный *логос* должен походить на живое тело» (Деррида Ж. Хора // Деррида Ж. Эссе об имени. Пер. с фр. Н. Ф. Шматко. СПб., 1998 С. 185).

стремящийся схватывать целостность, может «проглядеть» предмет, вещь или индивидуальный поступок в его топологической уместности. Как возможна философская «оптика», способная совмещать планы? — универсальный взгляд на мир затруднен или невозможен — *время* «картины мира» в прошлом. В любом случае философия культуры размещена — в собственном пространстве мысли, социальном ландшафте, в пространстве этноса («мысль имеет свою окрестность»). Ведь на пределе философия сталкивается с тем, что смысл *не* совпадает с бытием. Культура, по словам П. А. Флоренского, висит над бездной. Это тот предел, где не работает никакое объединяющее («культурологическое») начало. Мир как бы становится необитаемым — перестает быть обителью смысла — по мере того, как отсутствие смысла им овладевает. Континуальность «философского роста» оказывается под сомнением — устойчивость философии придает только то, что каждый шаг-смысл соответствует месту.

Субъективность формируется в определенном месте, как бы рассекаящем линейную логику дискурса и конкретизирующем жизненный опыт в ситуации, где «абсолютного субъекта не существует».<sup>33</sup> Сообщества не желают быть растворены в общем времени — в топосах субъективности время течет по-разному. Форма, структура, письмо и событие проецируют соответствующую субъективность, выстраивается последовательная логика субъективности сообществ (*формалистский человек — структуралистский человек — человек письма — человек события — топологическая субъективность культуры*). Фигуры совмещают в себе недоверие «общему» времени — в том числе недоверие универсализму.<sup>34</sup> Культурология не должна остаться последним проектом модерна в исполнении постмодернизма.

A. Grjagalov

### Esthetic — topos — subjectivity (topo-logic of culture)

The modern world is born from *sense* of exaltation. Exaltation possesses absolute — pre-categorical — characteristics (Kant determined exaltation in the *system* of categories). *Sincerity* which is on the periphery of classical philosophical conscience is now in the center of subjectivity — the practice of exaltation makes the subject *to feel*. The rise of *ego* take place for something which is higher: *ego* is exalted for creativity. This is a lyrical manner of feeling but the lyrism is going out of feeling. *The creature of modern world* is creating which has inside it *the cause, the maturity and the end* at the same time. Due to its homogeneity the subject of culture can be produced — pure desire of assertion is higher than the real assertion — “Dionysian nature” dominate over real maturity.

<sup>33</sup> Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. С. 45.

<sup>34</sup> Поневоле выстраивается соотносительность с идеей «абсолютного преступления». Власть исчисления: «Мы единственные, кто претендует взять под контроль иллюзорное с помощью истины, что является самой фантастической из иллюзий. Но эта последняя истина, это окончательное решение равносильно уничтожению» (*Бодрийяр* Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту. Пер. с фр. Н. Сулова. Екатеринбург, 2006. С. 44).

## О ДУХОВНОСТИ И ЕЕ ТИПАХ

Одной из важнейших в культурологии является проблема дихотомии «культура — природа». Человек рассматривается как существо биологическое, природное, но одновременно живущее в обществе, следовательно, подчиненное не только естественным, но и социальным законам. Культура в такой модели видится посредующим звеном между индивидом и социумом. На это указывает, например, А. Я. Гуревич: «Культура... есть также неотъемлемая функция человека как социального существа, она выступает как бы средним членом между человеком и его социальной средой»<sup>1</sup>. То, что человек «есть общественное животное и по природе создан к сожитию с другими», мы знаем еще со времен «Никомаховой этики» Аристотеля. Но это определение никак не помогает прояснить вопрос о специфичности антропологического феномена. Действительно, на чем должен быть сделан акцент: на существительном «животное» (тогда мы ничем, по сути, не отличаемся от братьев меньших) или на прилагательном «общественное» (но в этом случае желательнее было бы прояснить, в чем состоит уникальность человеческой социальности, ведь и животные организованы в определенные коллективы, имеющие свою иерархию)? Именно по причине укоренившегося представления о биосоциальном дуализме человека идет нескончаемый спор о том, противопоставляет ли культура природе, или же является ее закономерной модифицированной ипостасью.

Так Ольга Минченко в статье, посвященной множественности определений понятия «культура» (указывая на то, что по последним исследованиям их насчитывается более 500) склонна считать самым общим, не противоречащим ни одному из имеющихся, данное А. А. Радугиным: «Культура охватывает все, что отличает жизнь человеческого общества от жизни природы, все стороны человеческого бытия»<sup>2</sup>. Устойчивое противопоставление культуры и природы восходит к Вико и Монтескье. Встав на подобную точку зрения, мы могли бы сказать, перефразируя известную сентенцию мольеровского персонажа: все, что не культура — природа и все что не природа — культура. Впрочем, как и в случае оппозиции «проза — стихи» это мало что дает для понимания специфики каждого из противопоставляемых феноменов. Быть может, именно поэтому постоянно находятся те, кто пытается их отождествить.

Этологи во главе с К. Лоренцом стремятся обосновать теорию, выводящую культурную деятельность человека из инстинктивного поведения животных («свадебные» пляски, строительство жилищ, забота о потомстве, коллективный «быт» пчелиных и муравьиных колоний<sup>3</sup>). По мнению сторонников функционального подхода именно биологические (базовые)

<sup>1</sup> Гуревич А. Я. Культура Средневековья и историк конца XX века // История мировой культуры. Наследие Запада. М., 1998. С. 226.

<sup>2</sup> <http://www.countries.ru/library/theory/definitions.htm>

<sup>3</sup> Некоторые из увлекшихся такими сопоставлениями исследователей доходят до замечательных культурологических неологизмов. Так Александр Зиновьев вместо термина «цивилизация» предпочитает употреблять изобретенное им словечко «человеиник».

потребности в конечном итоге определяют духовные устремления человека. Б. Малиновский категорически заявляет: «Главный тезис состоит в том, что по своей сути символическое есть модификация изначально органического, позволяющая преобразовывать физиологическое побуждение организма в культурно значимые факты»<sup>4</sup>. Не случайно в интерпретации ученого природа человека определяется через «констатацию того факта, что все люди должны есть, спать, размножаться и выводить шлаки из организма вне зависимости от места проживания и принадлежности к тому или иному типу цивилизации»<sup>5</sup>. Отличие же человеческого коллектива от стада с точки зрения Малиновского состоит в том, что у животных отсутствует механизм фиксации и передачи (причем, межпоколенческой) индивидуально найденного — то есть традиция, реализуемая через язык и другие знаковые системы.

Казалось бы, имеем естественный переход, связанный с усложнением и увеличением коммуникационных возможностей, переход, позволяющий имманентизировать человеческую природу, сведя ее к чистой социальности. Причем, Малиновский даже прав, указывая на то, что «переход от докультурных достижений и способностей животных к стабильной и постоянной организации деятельности, которую мы называем культурой, отмечен разницей между привычкой и обычаем»<sup>6</sup>. Он только не обращает внимания на то обстоятельство, что *обычай* столь же фундаментально отличается от *привычки*, как, скажем, язык трагедии Шекспира от рулад канарейки или чириканья воробья<sup>7</sup>. Привычка — автоматична, она включает субъекта в навязываемую ему цепь событий. Обычай бытийственен, он не просто задает порядок свершений, но и предлагает индивиду их *смысловое* истолкование. Между инстинктивно запрограммированным действием животного и осмысленным поступком человека лежит пропасть, называемая *свободой выбора*. Последняя, конечно, вовсе не предполагает независимости субъекта от биологических и социальных детерминаций. Пока ты живешь в природе и обществе, невозможно игнорировать их законы. Свобода выбора выражает лишь *рефлексию*<sup>8</sup> по поводу действия этих законов, а значит возможность оценки, взгляда как бы

<sup>4</sup> Малиновский Б. Научная теория культуры. М. 2005. С. 112.

<sup>5</sup> Малиновский Б. Указ. ист. С. 69.

<sup>6</sup> Там же. С. 114.

<sup>7</sup> По этому поводу Б. Ф. Поршнев писал: «... человеческие языковые знаки в своей основе определяют как антагонисты тем, какие воспринимаются или подаются любым животным. <...> Только человеческие языковые знаки благодаря отсутствию сходства и сопричастности с обозначаемым предметом обладают свойством вступать в отношения связи и оппозиции между собой, в том числе в отношении сходства (т. е. фонетического и морфологического подобия) и причастности (синтаксис). Ничего подобного синтаксису нет в том, что ошибочно называют «языком» пчел, дельфинов или каких угодно животных.

В человеческом языке противоборство синонимии и антонимии (в расширенном смысле этих слов) приводит к универсальному явлению оппозиции: слова в предложениях, как и фонемы в словах, сочетаются посредством противопоставления» (Поршнев Б. Ф. О начале человеческой истории (проблемы палеопсихологии). М., 1974.).

<sup>8</sup> На принципиальное значение рефлексии как определяющего свойства человека указывал еще Тейяр де Шарден: «Разумеется, животное знает. Но, безусловно, оно не знает о своем знании — иначе оно бы давным-давно умножило изобретательность и развило бы систему внутренних построений, которая

со стороны из некоей трансцендентной по отношению к естественному состоянию сферы, которую можно назвать как кому больше нравится, — смысловым пространством или областью духа. Следовательно, человек оказывается выделенным из природной среды, противопоставленным ей лишь в этом отношении. *В оппозиции находятся не природа и культура, а плоть и дух.* Религиозное представление о человеке как духовном существе представляет самым плодотворным и точным. Только необходимо до какой-то степени демифологизировать понятие духовности, ввести его в доступные для рационального понимания рамки. «Дух есть сущее как субъект воли и носитель блага», — указывает Владимир Соловьев<sup>9</sup>. Современный исследователь А. П. Лысков конкретизирует: «Духовность — это нравственно ориентированная воля и разум человека»<sup>10</sup>.

Возражений нет, только трудно работать с определениями, скорее затемняющими, чем проясняющими определяемое. Быть может, честнее поступает Александр Мень, в разговоре о духовности избегающий точных формулировок: «Духовность — свойство природы самого человека, это то уникальное, исключительное, важнейшее, что отличает человека от других самых высокоразвитых живых существ, это то, что даже трудно определить словами. Дух невидим, непространствен, он нигде не находится. Но дух нам не внеположен, он не что-то чуждое нам, а это сама наша человеческая природа, и для того, чтобы дать определение этому свойству, духовности и духовностности — человек несет в себе дух, — пришлось бы встать на некую иную точку, откуда-то смотреть, что для нас невозможно, ибо дух — это мы сами и есть. И дух выше, он по своей природе шире рациональных определений, он в них не втискивается. Дух — это и мышление, и сознание, и воля человеческая, это весь тот континуум, сложный и в то же время единый целостный поток, который составляет особенность человека <...>

Второй аспект связан с формами реализации нашей духовной природы. С ее отношением к Вечности, своему призванию, любви и творчеству, миру, к другим людям. Может существовать темная, я бы сказал — демоническая, форма реализации. Как талант, как наука, как любые другие возможности, наша духовность может быть направлена и на добро, и на зло. Каннибальские культы доколумбовой Америки или нацизм — это тоже, увы, есть проявления духовности. Следовательно, этот уникальный дар, как теперь любят выражаться, амбивалентен. Потому что само богоподобие человека, то есть, по сути дела, его духовность, неотделимо от свободы»<sup>11</sup>.

Действительно, духовность неотделима от свободы, и даже точнее: от свободы выбора, которая, как уже говорилось выше, связана с рефлексией. Не претендуя на всеохватное

---

не ускользнула бы от наших наблюдений. Следовательно, перед животным закрыта одна область реальности, в которой мы развиваемся, но куда оно не может вступить. Нас разделяет ров или порог, непреодолимый для него. Будучи рефлектирующими, мы не только отличаемся от животного, но мы иные по сравнению с ним. Мы не просто изменение степени, а изменение природы, как результат изменения состояния» (*Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1987. С. 137).

<sup>9</sup> Соловьев В. С. Соч.: В 2-х тт. М., 1988. Т. 2. С. 252).

<sup>10</sup> Лысков А. П. Человек. Путь к цивилизации. Философский аспект социальной и культурной антропологии. М., 1997. С. 40.

<sup>11</sup> Мень А. О духовности // <http://www.krotov.info/library/m/menn/04/00032.html>

раскрытие анализируемого понятия, решушь ограничиться его рассмотрением лишь в этом отношении. Рефлексия и свобода выбора с неизбежностью предполагают оценку совершаемого или совершенного действия, оценку, вытекающую из представлений о ценности или смысловой предпочтительности, причем, не ситуативно-субъективной, а системной, всеобщей. Животное, естественно, тоже производит оценку ситуации. Но, как и в случае с «языком» зверей и птиц, в котором подаваемые и принимаемые сигналы неотторжимы от конкретных вызывающих их событий, «оценка» братьев наших меньших всегда прикреплена к самим этим событиям. Она вытекает из наложения на ситуативную природную данность программы инстинктивного стремления к самосохранению, продолжению рода, удовлетворению физиологических потребностей. Реакция имманентна вызвавшим ее обстоятельствам. Рефлексия отсутствует, потому что для того, чтобы она заработала, необходимо выйти за пределы непосредственно данного, как бы посмотреть со стороны на тот жизненный поток, в котором ты пребываешь. Человеческая оценка отличается тем, что она до какой-то степени трансцендентна как переживаемому событию, так и субъекту переживания. Человек представляет собой удивительный феномен, постоянно не совпадающий со своим наличным существованием. Из своего *сейчас* мы все время проваливаемся в воспоминания или воспаряем в ожидания будущего. В отличие от животных мы обречены на как бы расслаивающееся бытие (что, заметим попутно, и есть наше пресловутое родовое проклятие — библейский «первородный грех»; остальные твари — невинны). Это расслоение, этот дуализм каждого *человеческого* существа выражается в том, что помимо естественного мира оно пребывает еще и в смысловом. Вот это-то обстоятельство я и предлагаю называть духовностью.

Итак, духовность это способность и неустранимая потребность, присущая исключительно человеку, помимо физического пространства пребывать еще в одном, для него совершенно реальном, — в смысловом пространстве, топография которого и определяет систему ценностей индивида. Здесь неизбежно возникает вопрос о статусе этого «второго» пространства, его объективности. Что тут ответить? Во всяком случае, понятно, что обязанное своим возникновением трансцендированию, оно не может быть объективировано таким же образом, как любой элемент имманентной природной данности. Реальность смыслового поля нельзя подтвердить никакой процедурой обобщающей проверки, поскольку трансцендирование осуществляет только субъект<sup>12</sup>. На коллективном уровне мы застаем лишь внешние последствия индивидуального обращения к «сверхестественному» (или «неестественному») смыс-

<sup>12</sup> Последнее обстоятельство, кстати, вовсе не означает исключительно субъективной природы «второй» реальности. Кьеркегор справедливо говорил в этом случае об абсолютной субъективности, через которую человек только и связан с Богом (можно употребить и другие термины — со сверхчувственным, с трансцендентным). В этом плане вера у Кьеркегора представляет собой сугубо антропологический феномен: «Вера — это как раз такой парадокс, согласно которому единичный индивид в качестве единичного стоит выше всеобщего... вера это парадокс, согласно которому единичный индивид в качестве единичного стоит в абсолютном отношении к абсолюту. Подобная позиция не может быть опосредована, — поскольку всякое опосредование происходит лишь силой всеобщего...» (Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993. С. 54–55). Смысловое пространство может быть вполне реальным, вот только проекция этой реальности на физическую осуществляется лишь через трансцендирующего субъекта.

ловому пространству. Именно они-то, эти внешние, введенные в обобщающую социальную среду последствия и формируют культуру.

Поэтому можно сказать, что культура противостоит природе с точки зрения своего содержания, но по форме бытования культура, в некотором плане, натуралистична. Все дело в том, что, будучи обращенной к трансцендентному уровню духовного, свои смысловые доминанты она выражает во вполне имманентных вещах и институциях, короче говоря, в материале, который берется из все той же природной среды. Именно по этой причине открывается возможность различных исторически обусловленных несовпадений, когда социальная форма, будучи оторванной от духовно-смыслового содержания, конституирует себя в явлении, которое мы теперь называем *массовой культурой*. Понятно, что ей с неизбежностью должны противостоять различные виды элитарной художественной и научной деятельности, обращенные к поиску Истины, носящие, однако, в силу отсутствия общественного «носителя», сугубо маргинальный, катакомбный характер. Смысловая деятельность идет всегда, во все эпохи создаются великие произведения искусства и высказываются гениальные идеи, но бывают периоды (довольно частые), когда эти шедевры и идеи не могут укорениться, поскольку для общества они остаются как бы невидимыми. Социум не справляется с ролью проводника смыслов.

Вот и получается, что не культура есть посредующее звено между индивидом и социумом, а сам социум является лишь формой бытования человеческой культуры, с точки зрения содержания обращенной к иерархизированному духовно-смысловому пространству, в котором человек пребывает столь же реально и неотменимо, как и в пространстве физическом.

Тем самым, вместо дуальной модели природно-социального человека имеем модель «трехпостасную». Человек — это существо, включенное в систему действия трех типов факторов и идентифицирующее себя на трех уровнях: природном, социальном и духовно-смысловом. Подобный взгляд, в сущности, уже стал банальностью. Так А. П. Лысков пишет: «Единство биологических, социальных и духовных начал, тесно между собой связанных, не существующих друг без друга, представляет природу человека. Это единство устойчивых, глубинных свойств, определяющих основные черты жизнедеятельности человека, присуще как всему человеческому роду, так и отдельному индивиду»<sup>13</sup>. При этом, впрочем, чаще всего явно или тайно присутствует тенденция видеть в «высших» уровнях бытия человека сублимацию «низших», сводить духовно-смысловые ценностные доминанты к социальным через «историю», а то и к природным через «психологию». «Существуют такие глубинные уровни психологии человека, — пишет то же Лысков о сфере, которая им самим относится к области экзистенциальных переживаний, — которые являются продуктом всей истории человеческого рода и его культуры. Помимо элементарных норм любого человеческого общежития сюда можно отнести и такие, как вера, надежда, любовь, совесть, ответственность, стыд, вина, раскаяние и т. п.»<sup>14</sup>.

При такой системе «выведения» и «сведения», в действительности, маскируется одно важнейшее обстоятельство: биологическое, социальное и духовно-смысловое начала в человеке

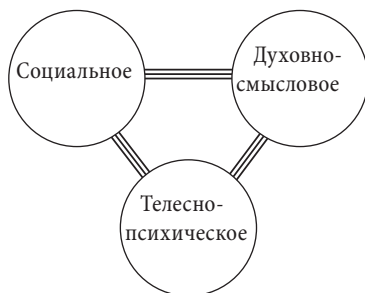
<sup>13</sup> Лысков А. П. Человек. Путь к цивилизации. Философский аспект социальной и культурной антропологии. М., 1997. С. 40.

<sup>14</sup> Там же. С. 64.

не только находятся во взаимодействии и единстве, но и в оппозиции, они принципиально противопоставлены. Человек — есть странное совмещение несовместимого. Знаменитая формула «неслиянно и нераздельно» относится не только к Богу, но и к тому, кто создан по Его образу и подобию: в неслиянно-нераздельном состоянии пребывают в нас три природы, не расторжимые и не сводимые одна к другой.

Но это на микроуровне отдельного индивида. На макроуровне в каждую эпоху возникает совершенно конкретная суперпозиция трех начал, характеризующаяся отношениями тождества или нетождественности. Она-то и задает господствующий тип личности<sup>15</sup>. А если рассматривать человека прежде всего с точки зрения его духовной специфичности, можно говорить о том, что в исторической перспективе мы имеем дело со стадияльно сменяющимися друг друга *типами духовности*. И каждый из этих типов соответствует определенной конфигурации отношений, выстраивающихся между тремя ипостасями человеческой идентичности. Применяв простые процедуры комбинаторики, можно выделить следующие варианты:

1) Случай *полного тождества*:



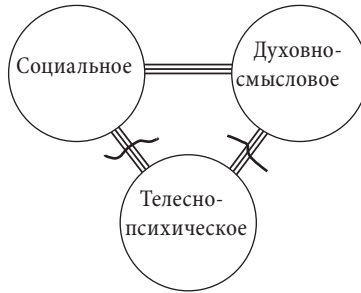
Такая ситуация, по-видимому, реализовывалась в самом начале человеческой истории в первобытности, когда не существовало разделения на сакральное и профанное, когда ритуал и жизненный процесс практически не были разведены, и индивид никак не противопоставлял себя ни природе, ни коллективу. Этот тип духовности можно, употребив оксюморон, называть *телесной духовностью*, поскольку здесь естественное еще никак неотлично от искусственно-природного, зверь-тотем является двойником человека, Богом и жертвой. Рефлексия практически никак не обнаруживает себя.

2) *Двойное неполное тождество первого рода*, когда человек осознает общество, в котором он живет, в качестве чего-то специфического, чего-то такого, что противостоит природе.

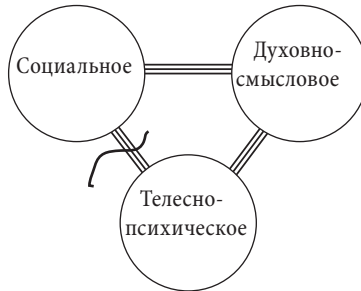
<sup>15</sup> Чтобы сразу исключить всякие споры о том, возможно ли применять понятие «личности» к человеку средневековья, не говоря уже о первобытности, сошлюсь на мнение А. Я. Гуревича: «Несомненно существуют веские основания для локализации современного индивидуализма в истории последних столетий. Но нет никаких оправданий для того, чтобы видеть в новоевропейской личности единственно возможную ипостась человеческой индивидуальности и полагать, будто в предшествующие эпохи и в других культурных формациях индивид представлял собой не более, чем стадное существо, без остатка растворенное в группе или сословии» (Гуревич А. Индивид и социум на средневековом Западе. М., 2005. С. 21).



При этом социальный и духовно-смысловой уровень не дифференцированы, индивид целиком отождествляет свои ценности с общими, видит в традиционных формах существования единственно возможный образ жизни. Подобный тип духовности, можно было бы назвать *автоматической духовностью* (или социальной духовностью), он реализуется в обществах древности и средневековья, характеризующихся традиционным, соборным сознанием<sup>16</sup>.

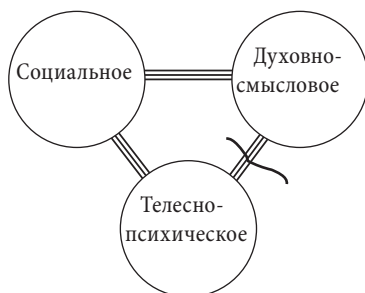


Нетрудно заметить, что случай «автоматической духовности» вариативен. Например, для древних восточных обществ, не говоря уже об Античности на стадии ее становления и зрелости была характерна следующая схема (*одинарное неполное тождество первого рода*):



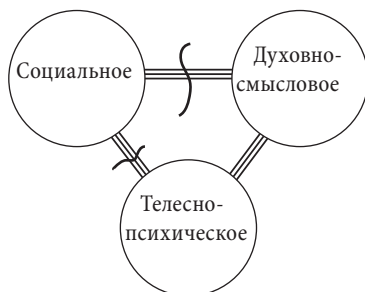
Тут при разрыве связи социального с биологическим, не возникало оппозиции телесного и духовно-смыслового, зато резко противопоставлялось эллинское (живущее по законам) общество варварскому миру, столь же стихийному, как природа. В Средневековье же, по-видимому, реализовывался случай *одинарного неполного тождества второго рода* с характерной для христианства оппозицией духовной природы человека его же телесности:

<sup>16</sup> Косвенно на подобное противопоставление духовно-социальной тождественности природе указывает странный «аморализм» богов архаических обществ. Идея Бога никак не связывается с этическими представлениями (норма поведения задается исключительно социально). Например, Боги гомеровского эпоса ведут себя совершенно стихийно, обманывают, мстят, расставляют ловушки людям. Это не случайно. Дело в том, что на первых порах Боги «остаются» в природе. Они ведь по «происхождению своему» так сказать звери или стихии, т. е. воспринимаются пантеистически. Оприрожденные боги на этой ступени развития цивилизации противостоят человеческим моральным принципам, закрепленным в социальной практике.



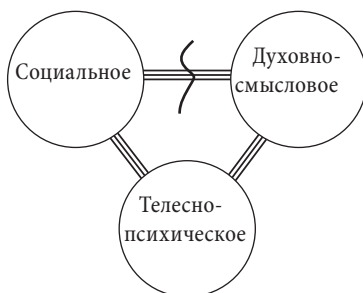
3) Если духовно-смысловой уровень существования человека эмансипируется, то можно, по-видимому, говорить о следующем типе — *автономной духовности*, при которой главным является обособление индивида от общества в той или иной форме. Развивается представление об особости отдельного человека, о его личности. Этот процесс, начало которого Карл Ясперс связывал с Осевым временем, в массовом масштабе делается характерным для поздней Античности или Нового времени.

Здесь, по-видимому, так же есть свои нюансы. Так для поздней Античности, вероятно, характерна схема (*двойное неполное тождество второго рода*), когда духовно-смысловой уровень при отпадении от социального, остается слитым с природным<sup>17</sup>:

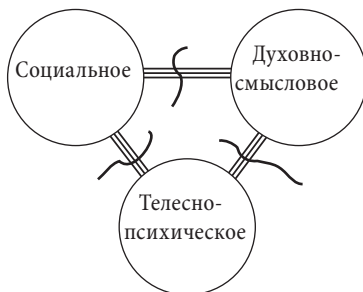


Эпоха Возрождения дает свой вариант *одинарного неполного тождества третьего рода*. Он характеризуется тем, что и социальность и духовность здесь видятся производными от природного начала и не противопоставляются ему. В то же время личность в своем индивидуалистическом витальном порыве постоянно выходит за рамки общественно предписанного, ищет свои ценностные ориентиры и поводы для самоутверждения. Схема соответствующая подобному типу общества, по видимому, должна выглядеть так:

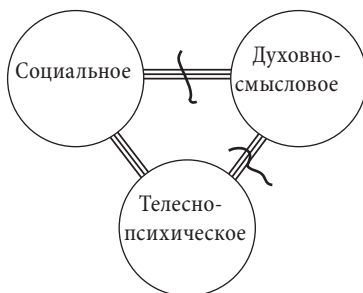
<sup>17</sup> Это особенно заметно, если приглядеться к ведущим философским школам поздней Античности — стоикам и эпикурейцам. Они не склонны противопоставлять телесное и духовное начало в человеке. Резкое размежевание этих ипостасей человеческого существа начинается с христианства. Вот чем античный индивидуализм отличается от индивидуализма современного человека. Он еще как бы подрастворен в «естественном», в силу этого любой человек воспринимается все же отчасти «человеком вообще».



Для Нового времени в какой-то момент на первый план выходит вариант *полного нетождества* (думаю, что эта модель делается преобладающей в особо кризисные моменты существования той или иной цивилизации, например, в барочной культуре XVII века<sup>18</sup> или декадентстве конца XIX<sup>19</sup> и является нестабильной, поскольку характеризует предельное расщепление сознания индивида):



В целом же Новое время (особенно в позитивистский период) тяготеет к другому варианту неполного тождества (*двойное неполное тождество третьего рода*). Я мог бы даже назвать этот тип типом *автономной духовности при прирожденной социальности*:



В такой ситуации человек, действительно, начинает рассматривать себя в качестве единственно достоверно существующего носителя индивидуальных смыслов бытия.

<sup>18</sup> Среди интеллектуальной элиты.

<sup>19</sup> Уже в массовом порядке.

Наш тип цивилизации, который характеризуется автономным типом духовности возникает с началом Нового времени, хотя базовые принципы закладываются еще в эпоху Возрождения. Именно тогда возникают первые учения, рассматривающие историю, политику, экономику как системы, подчиняющиеся своим специфическим законам, не имеющим ничего общего с человеческой моралью или заповедями Святого писания (отправную точку здесь задает политическая теория Макиавелли). На практике это означает, что данные сектора человеческой жизнедеятельности оказываются по отношению к духовно-смысловому уровню бытия примерно в той же позиции, что и естественно-природное существование, подчиняющееся своим биологическим и физическим законам. Т. е. социальная жизнь совершенно отчетливо начинает приобретать черты природного феномена. И действительно, на протяжении XVII–XX веков мы сталкиваемся с появлением огромного количества философских и культурологических систем, фактически «оприродоживающих» исторический процесс, культуру, самого человека (достаточно вспомнить «добраго дикаря» Жан-Жака Руссо). На теории *естественного* права строится юридическая и политическая жизнь нынешнего общества (мыслящегося как продукт общественного договора, т. е. чего-то вполне земного, посюстороннего, следовательно, в некоторой степени «природного»<sup>20</sup>), социал-дарвинизм торжествует в учениях о классовом противостоянии и национальной исключительности, когда чисто биологические законы борьбы за выживание переносятся на *человеческий* коллектив. Тем самым социальная и телесная ипостаси существования человека отождествляются, духовная же оказывается от них оторванной. Позитивистская философия (разновидностью которой может быть назван и марксизм) с ее ориентацией на «положительный факт», с ее отказом всерьез обсуждать вопрос об Истине, склонна отводить культурно-духовным феноменам роль чего-то второстепенного, ненадежного-субъективного, «виртуального». Культура, религия в позитивистски ориентированных теориях XIX–XX веков психологизируются, натурализуются, как, например, во фрейдизме. Можно сказать, что цивилизация Нового времени постоянно пытается ввести двухипостасную биолого-социальную модель человека и работать именно с ней. Это и означает, что духовно-смысловой уровень делается теперь автономным, как бы оставленным на попечение каждого отдельного человека, он, так сказать остается на его совести.

И не случайно. Потому что параллельно процессу натурализации общества идет процесс индивидуации личности. Вышеописанная конфигурация трехипостасной структуры, когда духовно-смысловые основания эмансипируются, с неизбежностью приводит к тому типу сознания, которое применительно к Новому времени мы с полным правом называем *индивидуалистическим*. Суть его в том, что приоритеты личностных ценностей стоят выше общественных, причем сами эти ценностные доминанты носят субъективный характер, поскольку им нельзя найти подтверждения на уровне общем, социальном (ведь социальная и духовно-смысловая ипостаси теперь нетождественны). Общество в условиях автономной духовности оказывается неспособным обеспечить трансляцию подлинных ценностных

<sup>20</sup> В отличие от социальных теорий Средневековья, видевших в государстве отражения воли трансцендентных сил, следовательно, связывающих напрямую политическую практику с представлениями о морали и справедливости.

установок, оно не может в рамках социальной практики предложить человеку целостной осмысленной картины мира. Потому что социальная успешность теперь не только не тождественна, но, скорее даже противостоит моральной правоте. Об этом трагическом несовпадении писал еще наш классик, Гаврила Романович Державин: «Поддай, Фелица, наставленью, как пышно и правдиво жить?» В том-то и беда, что в теперешних условиях выходит либо *пышно*, либо *правдиво*. Чтобы их вновь соединить нужно сменить метрику цивилизационной матрицы, сменить тип духовности.

A. G. Mashevsky

### On Spirituality and Its Types

This report is devoted to a problem of human nature. Opposite to a dichotomic model of human it is concerned a threefold one. A human is a being, recognizing himself on non-confluent and inseparable three levels: natural, social and spiritual. Spirituality can be identified like an ability and irrevocable need, intrinsic for human exclusively, to subsist in two spheres simultaneously: in physical and spiritual. The last one determines a system of values of an individual. As concerns it's entity culture confronts nature but as concerns a form of it's existence culture is quiet natural. Being wholly connected with a transcendental level of spirituality culture expresses it's meaning dominations in things that are quiet immanent — in materials that are taken out of a natural environment. The social space which the cultural phenomenon can only exist in plays a role of a mediator between spiritual and biological.

Owing to hypostases union nature of human a definite superposition of these tree entities appears that can be defined like relations of identity and not identity. Sc. such a superposition determines a dominate type of personality. If a human is identified concerning his spiritual peculiarity it is allowed to speak about some amount of types of spirituality following each other like historical spiritual stages. This report is devoted to analysis of the process.

## ПРОБЛЕМА МОЛЧАНИЯ В КУЛЬТУРЕ

В условиях существования разнообразия мыслительных и художественных практик автор определяет вектор своего исследования — *онтологию выразительности и молчания* для определения специфики современной культуры. Наличие двух центров в данной статье ориентирует не только на выявление схождения выразительности и молчания, что позволяет говорить о *выразительности молчания*, но и на определение сущностных моментов как выразительности, так и молчания, и через эти базисные вопросы — на изучение специфики культуры XX века.

Вопрос о бытийной сущности выразительности предполагает взаимосвязь бесконечности, непосредственности, временности, неопределенности. Категории обнаруживают свой онтологический характер через их двоякую соотнесенность с бытием и небытием. Применительно к выразительности это означает рассмотрение данной категории не только «извне» (по отношению к миру), но еще и «изнутри» (по отношению к Я). Онтологический характер выразительности предполагает соотнесенность данной категории с *инобытием* и *самобытием*. Рассмотрение этой взаимосвязи в свою очередь невозможно без анализа важнейшей в философском дискурсе XX века категории *Другой*, так как выразительность предполагает направленность на Другого и организована в соответствии с его структурой.

Тема Другого, активно обсуждаемая в литературе<sup>1</sup>, является актуальной и значимой для всего гуманитарного знания. В изучении данной проблемы выделяются два подхода: 1) трансцендентальная феноменология, представленная учениями Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, Ж. П. Сартра. Этот подход исходит из признания трансцендентального Я, конституирующего Другого; 2) философия диалога М. Бубера, С. Л. Франка, М. М. Бахтина, Э. Левинаса признает событие встречи Я и Ты. Различие между трансцендентальной и диалогической философией состоит уже в том, что одна исходит из чужого Я, а другая из Ты. Эти подходы, предполагая внутри себя существование других тематизаций проблемы, являются наиболее выраженными.

Философия Гуссерля носит *трансцендентальный* характер, поскольку ведущую роль в ней играет вопрос о субъективном конструировании мира. В связи с проблемой строения мира она может понимать Другого только как чужое Я или вот-бытие. Другой никогда не будет равным мне, так как Я его конституирую. В фундаментальной онтологии Хайдеггера теория Гуссерля подвергается модификациям. Вот-бытие у Хайдеггера выступает как «конкретный человек», и весь перелом от трансцендентальной феноменологии к фундаментальной онтологии проявляется как движение от «расчеловеченной» трактовки человека к прояснению человеческой фактичности. Однако Другой у Хайдеггера, как и у Гуссерля, задается *моим* проектом мира и тем самым лишается своей противоположности.

<sup>1</sup> См.: Горных А. А. Воображаемый «Другой» Ж. Лакана // Топос-2000. Философско-культурологический журнал. Минск, 2001. № 1. С. 41–49; Шпарага О. Н. Кто он, Другой? (экскурс в феноменологию видимого мир) // Там же. С. 31–40.

Первоначально для Сартра Другой — это объект среди других объектов: «Появление среди объектов *моего* универсума элемента дезинтеграции этого универсума я и называю появлением *определенного* человека в моем универсуме. Другой с самого начала является постоянным бегством вещей к границе, которую я постигаю сразу как объект на определенном расстоянии от меня, объект, ускользающий от меня, поскольку он разворачивает вокруг себя свои собственные расстояния»<sup>2</sup>. Но преодолевая объектность Другого, Сартр констатировал превращение в объект Я. Принадлежа одному пространству, Я и Другой обладают возможностью видеть, очерчивать пространство друг друга.

Сартр выступает как предшественник структурализма, поскольку он рассмотрел Другого как собственную структуру или несводимую к объекту и субъекту специфическую особенность. Но, определяя эту структуру через «взгляд», Сартр вновь обращается к категориям объекта и субъекта, превращая Другого в того, кто констатирует меня в качестве объекта, когда смотрит на меня.

*Диалогический* подход допускает возможность существования двух Я, которые при сохранении онтологической инаковости способны вступить в диалог и достичь взаимопонимания. Для М. Бубера основным понятием, открывающим доступ к диалогизму, является понятие «между», которое «обретается там, где отношения между человеческими личностями локализованы не во внутренней жизни индивидов, — пишет он в работе «Проблема человека», — и не в объемлющем и определяющем их мире всеобщего, но, по сути дела, между ними. «Между» — не вспомогательная конструкция, но истинное место и носитель межчеловеческого события»<sup>3</sup>.

В диалоге Я и Ты первенство принадлежит сфере «Между». В онтологии через понятие «между» философ преодолевает «сферу субъективности». Бубер критикует Хайдеггера за то, что его фундаментальная онтология имеет дело не с человеком в его конкретном многообразии и сложности, но только с наличным бытием в себе, которое проявляется человеку.

Необходимо подчеркнуть, что индивидуальность задана своей несхожестью, но личность констатируется только отношением с другими личностями. Именно Ты делает мое Я, в присутствии Ты растет Я, понимающее свое несовпадение с Ты. И если в отношении с Оно Я может говорить, создавая теории и используя его, то в отношении с Ты Я не говорит, а обращается. Реальность становится человеческой именно в диалоге. Говоря Оно, мы обладаем, но, говоря Ты, мы общаемся в диалоге.

Центральной проблемой диалогии Э. Левинаса является экспликация трансцендентальности бинарной оппозиции «Я–Другой». Философ разрабатывает учение — феноменологию лица. «Лицо предстает в своей наготe; это не облик, запечатлевающий (то есть одновременно скрывающий и показывающий) глубину; не феномен, прикрывающий (то есть таящий и одновременно выдающий) вещь в себе... Лицо — то единственное окно, в котором значимость трансцендентного (запредельного) не отменяет трансцендентности, дабы впустить ее в строй имманентного... Но будучи совершенно открытым, лицо может одновременно пребывать в самом себе, ибо оно находится в следе тоиности. Тойность есть исток другости бытия,

<sup>2</sup> Сартр Ж. П. Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. С. 278.

<sup>3</sup> Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995. С. 230.

в которой, искажая ее, соучаствует в себе бытие объективности»<sup>4</sup>. Лицо — это не просто лицевая сторона, верх, который может быть поверхностью вещей. Прежде всего, лицо есть то, что видит, может обмениваться взглядами.

Другой не есть «персонаж в контексте». Коротко говоря, смысл лика нельзя поставить в связь с чем-то другим. Лик есть смысл для себя. «Ты есть ты». Поэтому, комментирует Левинас, лик не есть «увиденное». Его нельзя зафиксировать в мышлении; неудержимый, он выходит за поставленные пределы. «Лик есть выразительность (сигнификация), и выразительность без контекста»<sup>5</sup>. Лик Другого выводит из анонимного бытия. Именно поэтому отношение к лику непосредственным образом этическое.

Итак, попытка «воздержаться от суждения» о Другом, занять что-то вроде «незаинтересованной» в отношении его позиции, увидеть за пределами собственного существования пространство свободы Других и попытка услышать и увидеть это пространство как другое, говорящее с тобой на другом языке, но все же тебе понятном, потому что этот язык, как и еще бесконечное множество языков, можно освоить без полного им овладения, с одной стороны, и без совершенного забвения собственного языка, с другой, может быть первым шагом на пути к Другому, который так и остается неразрешимой проблемой.

Краткий обзор данных подходов был предпринят с целью обоснования онтологии *выразительности как обращенности к Другому*. Остается открытым вопрос, действительно ли мы должны исходить из взаимоисключающего характера обозначенных подходов или же сама проблема Другого дает основание для их объединения? Ясно одно, что подход к изучению Другого должен быть способным учитывать и тематически удерживать конкретность-друговость-Другого, не сводя к при-своению и о-своению в терминах своего языка. На наш взгляд, данные подходы следует рассматривать не в противопоставлении, а взаимодополнении. Эти две позиции могут сосуществовать и существуют в нашей жизни. Они эффективны в том смысле, что позволяют не только что-то понять в моем собственном существовании, но перейти от такого себя-понимания к пониманию Другого, или, начав с Другого, с понимания и помощи, просто внимания к Другому, позволяют что-то открыть или пополнить себя самого. В этом вопросе нет привилегированной позиции раз и навсегда, а есть открытость, неожиданность, тайна, сменяющаяся очевидностью, есть неприсваемый Другой, существующий с могущим быть иным мной. Концепция диалогизма может быть представлена как развитие трансцендентального подхода, которая имеет основой не «чистое Я», а *со-бытие* (то, что в терминологии Бубера есть «между»).

Обращение к концепции М. М. Бахтина предполагает определение подхода к его учению *со-бытия как становления*. Основополагающий вопрос философии М. М. Бахтина — это со-бытие бытия, онтологическим условием которого является способ бытия человека, а ведущий вопрос — бытие в мире с другими. Становление обусловлено амбивалентным феноменом испытания-воспитания. Бахтин пишет: «.. *Быть* — значит *общаться*... Быть — значит

<sup>4</sup> Левинас Э. Время и другой. Гуманизм другого человека. СПб.: Высш. религ.-филос.шк., 1998. С. 182, 183–184, 190.

<sup>5</sup> Цит. по: Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней: В 4 т. СПб.: ТОО ТК Петрополис. Т.4. От романтизма до наших дней. С. 523.



быть для другого и через него — для себя. У человека нет внутренней суверенной территории, он весь и всегда на границе, смотря внутрь себя, он смотрит в *глаза другому* или *глазами другого*<sup>6</sup>. В этом, по Бахтину, заключается высшая степень социальности, которую он называет также внутренней, потому что она относится к бытийному устройству личности, выраженной в феномене испытания-воспитания. Мы видим, что попытка осмыслить событие как бытийную связь с другим должна опираться на анализ становления. Поэтому обратимся к следующей характеристике выразительности — *становлению*.

Выразительность принадлежит к категориям онтологического ряда и имеет характер становления, развития, процессуальности. Такое понимание выразительности ведет к размежеванию с представлением о бытии как тождественности всегда равной себе вещи, с характеристикой неподвижности.

Классическая философия трактовала становление как переход от одной определенности бытия к другой, от возможности в действительность в процессе развития. За становлением признавалась онтологическая характеристика, а отношение между бытием и становлением являлось «старой» проблемой философии.

Концепция А. Бергсона стала стимулом для разработки этой проблемы различными течениями философской мысли, в том числе феноменологией Гуссерля, фундаментальной онтологией Хайдеггера, ризоматикой Делеза. Проблематичность, как этого, так и всех соотносимых с ним понятий, объясняется тем, что все, что может быть концептуализировано, должно обладать бытием. Следовательно, становление нельзя понимать ни как нечто такое, что есть, ни как нечто такое, чего нет. Это *те оп*, потенциальность бытия, которая является небытием в противоположность вещам, имеющим форму, и которая является силой бытия в противоположность чистому небытию. Выразительно проявить себя в мире — значит не просто выразить себя, но дать заговорить этому миру.

Для нашего исследования важна ориентация на превращение, трансформацию статичного бытия в процессуальность, на выработку особых способов выражения, в которых могло бы быть представлено понимание выразительности как становления. Как раз усилие, направленное на экспликацию подобного рода способов выражения, влечет за собой «онтологические сдвиги»: а именно, замену статичного бытия на подвижное различие, а линейное время классической философии на творящее различие «нелинейное» повторение.

Подчеркивая характер становления выразительности, мы предлагаем рассматривать ее через специфические образования, которые носят характер «паракатегорий» (В. В. Бычков). Необходимость обращения к паракатегориям обусловлена самим характером неклассической культуры, которая рассматривается нами как *процесс* создания новой выразительности.

**Во-первых**, в процессе становления выразительности пересекаются два плана — покоя и движения. Онтологический статус выразительности состоит в том, что данная категория может быть рассмотрена как фиксированная *точка*, связывающая человека и бытие. В этом случае выразительность всегда предстает как некий результат, но одновременно выразительность может рассматриваться как процесс взаимосвязи. Двойственный характер

<sup>6</sup> См.: Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев: Next, 1994. С. 187.

выразительности состоит в том, что она предстает не только фиксированным в пространстве местом-топосом, но *границей* связи бытия и человека.

Понятия «точка» и «линия» были разработаны в начале XX века В. В. Кандинским<sup>7</sup>. Вначале появились «Маленькие статейки по большим вопросам»: «I. О точке»; «II. О линии» (1919 г.), написанные для словаря по эстетике и искусству XX века. Художник подробно анализирует два графических знака: точку и линию, рассматривая их с точки зрения основ языка искусства. Выделение отдельных элементов способствует анализу целостности произведения. Художника интересовал вопрос слияния элементов в единое произведение искусства. Он строил схему развития нового искусства, анализируя разнообразные явления современного искусства: от импрессионизма до абстрактного искусства и дадаизма.

Точка и линия являются не только первоэлементами искусства. За «внешней целесообразностью» и практическим значением элементов, служащих строительным материалом произведения, художник стремился увидеть метафизическое значение первоэлементов. Они могут быть рассмотрены в качестве архетипических форм выражения бытия, помогающих вглядываться в его глубины.

Прежде всего, точка есть всего лишь *знак препинания*, служащий разделением между различными высказываниями. При подобном ракурсе рассмотрения точка является целесообразным знаком, имеет определенное местонахождение. Эксперименты с этим «живым и сильным существом»<sup>8</sup> приводят к тому, что точка, стоящая «не на месте», теряет свою целесообразность и всякий смысл. Но изменяется ракурс воспринимающего: из недоуменно-го читателя он превращается в зрителя, который видит перед собой не знак препинания, но «графический живописный знак». «Точка, освобожденная от своей насильственной службы, сделалась гражданином нового мира искусства»<sup>9</sup>.

Оказываясь вне непрерывной строки текста, точка приобретает значение «*геометрического знака*». Так точка способна к самостоятельному существованию. Обладая определенным местом в пространстве, она подчеркивает высшую степень краткости. Точка одновременно объединяет и разъединяет, принадлежа сразу двум пространствам — человеческому (внутреннему) и мировому (внешнему). Разъединительная сила точки состоит в том, что она прекращает некоторое существование, «расставляет точки над *i*». Но, очерчивая «свою территорию», точка служит объединением с другим существованием. Геометрическая форма точки в таком смысле находит свое выражение в письме (понятом предельно широко). В метафизическом плане точка есть *начало творчества* как первое соприкосновение человека и мира. Из точки со-прикосновения, почти по принципу неоплатонической эманации, разворачивается все богатство форм и содержаний. Метафизически понятая точка превращается из знака в символ, и «новая наука об искусстве может возникнуть только тогда, когда знаки станут символами, а «открытые глаза» и «слышащие уши» сделают возможным путь от молчания к разговору»<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. М.: Гилея, 2001. Т. 2. 343 с.

<sup>8</sup> Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. М.: Гилея, 2001. Т. 2. С. 11.

<sup>9</sup> Там же. С. 11–12.

<sup>10</sup> Там же. С. 107.

Выразительность как точка локальна, определена, представлена во внешнем теле, имеет определенную форму. *Про-явленность* выразительности означает ее присутствие в бытие. Выразительность как точка-фиксация есть единство человека и мира. Принадлежность выразительности человеческому пространству проявляется через *молчание*, знаком которого является точка.

Выразительность-точка, обладая местом-топосом, лишена динамизма. Она существует в пространстве, но не обладает временными характеристиками. Если точка позволяет нам фиксировать в выразительности момент ставшего и оформленного, то процессуальный характер выразительности может быть рассмотрен через понятие «граница». Получившая внутреннюю силу развития, точка становится «линией», границей выразительности.

На уровне *письма* граница или линия существует как «короткий штрих, связь или перенос; ...длинный штрих, тире»<sup>11</sup>. По сравнению с точкой, эти знаки ритмизируют пространство, выделяют паузы как момент подготовки к дальнейшему повествованию. Пауза позволяет подчеркнуть значение человеческого начала, подготовить его присутствие в выразительности. Освобождение этих знаков от практического значения для письма приводит к рассмотрению их как *графического* знака — линии. «Геометрическая линия, — пишет Кандинский, — невидимое существо. Она — след движущейся точки, ее производная, возникающая из движения в результате уничтожения высшего, замкнутого в себе спокойствия точки. Здесь совершается прыжок из статического состояния в динамическое»<sup>12</sup>.

На метафизическом уровне рассмотрения графический знак превращается в символ границы. Здесь уместно вспомнить слова М. М. Бахтина: «Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает»<sup>13</sup>. Выразительность, объединяя внутренний мир человека и внешний мир, создает целостное представление об эстетическом бытии.

Границы выразительности не имеют локального характера, они подвижны. «В каждом акте, внутреннем и внешнем, своей жизненной предметной направленности я исхожу из себя, я не встречаю *ценностно значимой, положительно* завершающей меня границы, я иду вперед себя и перехожу свои границы, я могу изнутри воспринимать их как препятствие, но во все не как завершение; эстетически пережитая граница другого завершает его положительно, стягивает его всего, всю его активность, замыкает ее»<sup>14</sup>.

Граница антиномична в том смысле, что принадлежит этим двум пространствам. Определение *себя* возможно через соотнесенность с *иным*. Определение сущего означает о-пределение его в пространстве как ограничение *своего* и *иного*. Тожественность определяемого как сущего в самом себе в своем движении невозможно без иного, что было показано Г. Фихте в движении «Я» и «не-Я». Граница важна тем, что она устанавливает *отношение*, без которого невозможно движение смысла.

<sup>11</sup> Там же. С. 12.

<sup>12</sup> Там же. С. 135.

<sup>13</sup> Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986. С. 44.

<sup>14</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 86–87.

Выразительность как граница имеет не только динамический характер, но и внутреннее напряжение, позволяющее выразительности стремиться к некоторому пределу выражения. Предел — это не статика, а самосозидающая мощь, поэтому приход к пределу означает его преодоление.

Граница позволяет рассматривать отношение внутреннего и внешнего в выразительности. Принадлежа двум пространствам, выразительность совершает движение как внутрь, так и вовне. Граница обнаруживает феномен, показывает, выражает его как таковой. Феномен становится явлением, когда совершается обратное движение вглубь, к сущности. «Овнутрение» предполагает проникновение-интуицию, открытие сокрытого. Граница, объединяя внутреннее и внешнее, располагает к приятию, очертанию, изображению, выражению.

**Во-вторых**, онтологическое измерение выразительности связано с ее *событийностью*. В событии, по определению, всегда нечто происходит; но отнюдь не всегда оно обладает и бытийной значимостью, являясь бытийным событием. Человек становится бытийным, различая бытийность; бытие становится человеческим, будучи различаемо человеком. Слитность этих сторон и образует бытийное событие, основа которого, с точки зрения Хайдеггера, — сокровенная взаимная принадлежность человека и бытия.

Мы подчеркиваем, что событийность раскрывается в интенциональной перспективе, направленной в будущее и прошлое. Она имеет другое временное измерение, как, впрочем, и само человеческое бытие в целом. Событийность сочетает в себе различные «плоскости», которые иногда переплетаются, иногда просто сосуществуют, но никогда не повторяются. Речь идет о сплетенной сложности жизненной ситуации человека, жизненного мира. Эта проблема нашла наиболее яркое выражение в философии М. Хайдеггера. В работах современных исследователей продолжается развитие той парадигмы гуманитарного знания, которая впервые была определена немецким философом.

Идея, лежащая в основе нашего исследования, состоит в том, что выразительность в неклассической традиции рассматривается как принадлежащая области становления в культуре. Для доказательства этого положения мы обращаемся к проблеме выразительности, рассматривая ее в рамках функционирования оппозиции «классическое–неклассическое» в мыслительной и художественной культуре.

«Неклассика» претендует на показ следующего обстоятельства: то, что есть нечто подлинное, находящееся за пределами наличной данности, — это что-то вроде иллюзии, порождаемой имманентной жизнью человека, помещенного в конкретные и преходящие рамки культуры. Данный тип мышления видит собственную позитивность в том, что не претендует на абсолютность созданных концептов. Если не видеть в мире непрерывно познающего взгляда, если за знаком и структурой не помещать деспотическое означающее, остается один способ «мыслить» — обратиться к самому миру становления, прибегнув к понятию события. Таким образом, событийность выразительности состоит в корреляции и взаимной сопряженности сущностного проживания и фактического выражения. Событие выразительности содержит компоненты результата и процессуальности

Статусом «подлинности» здесь наделяется не наличие «трансцендентальных», «запредельных» областей, где пребывает смысл, а *возможность* самого перехода за пределы, установленные классикой. Подводя итог развитию античной эстетики, А. Ф. Лосев делает вывод:

«Настоящая философия есть молчание»<sup>15</sup>. Дальнейшее движение по онтологическому кругу, служащему для нас методологическим приемом, приводит к выразительности молчания в культуре неклассики.

Проблему молчания человека в культуре вряд ли можно назвать новой. Так, активно разрабатываемая в религиозной философии, проблема молчания рассматривается в качестве особого средства, пути единения человека с Богом. Вытекающая отсюда этико-аксиологическая проблематика усматривает сущность молчания в мире духовных ценностей, определяющих поведение человека. Различные толкования молчания обусловлены неоднозначным положением онтологической проблематики в системе философского знания.

Современная парадигма философствования позволяет нам рассматривать молчание не только как красивую метафору. Применение понятия «молчание» в философии связано с особым положением человека как творца культуры. Молчание рассматривается как *характеристика* человеческого присутствия в мире, как *способ* онтологического осмысления связи «человек-мир» и может использоваться в разных контекстах.

Культура XX века повторяла вопрос, мучавший когда-то в России Жуковского, — «невыразимое подвластно ль выраженью?» и Тютчева — «мысль изреченная есть ложь». Проблема молчания и речи является важной сферой действия свойственных европейскому сознанию бинарных оппозиций в их «неклассическом» варианте. Замещение «классики» на «неклассику» во многом связано с нетрадиционной трактовкой разнообразных антиномических ситуаций в культуре. Постмодернизм критикует бинарные оппозиции как не способные целостно представить проблему, но свое специфическое видение строит, опираясь на существующие классические оппозиции. В рядах оппозиций голос-письмо, звук-молчание, бытие-небытие постмодернизм делает свой предпочтительный выбор, никогда не ставя под сомнение приоритет молчания над звуком, письменной речи над устной и т. д. Главным является не их взаимное отрицание, а принцип взаимодействия, понимаемого как принцип «бесконечной игры».

Феномены языка и текста в современной культурной ситуации стали претендовать на замещение классических абсолютов разума, практики и даже идеи Бога. Важным для осознания оказался вопрос: почему у философов появляется желание больше не говорить, почему при выборе некоего слова возникает такая множественность прочтения, что слово обнаруживает свою недостаточность? Мысль, ввиду нерасторжимой связи с языком, всегда находится «под подозрением», о чем свидетельствует вся история познания — как научного и художественного, так и философского. Язык многозначен, обманчив, поэтому доказать свое пребывание в мысли философу трудно и возможно лишь косвенным путем, т. е. обращаясь к языку.

Классическая европейская культура в качестве основополагающей ценности провозгласила *слово*. В культуре неклассики особое значение приобретает *молчание* (как отсутствие слова). П. Пави считает, что это понятие «трудно определить в абсолютном смысле, ибо тишина — это отсутствие шума»<sup>16</sup>. Молчание, в отличие от тишины, возможно только для

<sup>15</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики: Ранний эллинизм. М.: Искусство, 1979. С. 386.

<sup>16</sup> Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 189.

человека. М. М. Бахтин конспективно излагает важную мысль: «Нарушение тишины звуком механистично и физиологично (как условие восприятия); нарушение же молчания словом персоналистично и осмысленно: это совсем другой мир. В тишине *ничто* не звучит (или *не-что* не звучит) — в молчании *никто* не говорит (или *некто* не говорит)... (курсив мой — М. Л.). Молчание — осмысленный звук (слово) — пауза составляют особую логосферу, единую и непрерывную структуру, открытую (незавершимую) целостность»<sup>17</sup>.

Во-первых, акцентируем внимание на том, что *молчание есть осмысленная тишина*. Во-вторых, молчание образует *связь между бытием и человеком*, делая эту связь открытой для их выражения.

На основании идеи Бахтина выделим *аспекты* существования проблемы молчания в культуре. Молчание первоначально всего лишь *противоположность речи* (говорению-озвучиванию). Нечто, не выраженное как нечто, не превращается ни в какой повторяемый образ, оно не подчиняется никаким правилам, оказываясь иррациональным, невыразимым. Противопоставление молчания и говорения приходит в диалектическое движение, когда неопределенное мыслится как подлежащее определению. Не слово есть, но нечто есть в слове, останавливающее произносящего. Тогда молчание определяется как *начальная фаза говорения*. Молчание может существовать как *граница говорения*, но не как временная, устранимая граница. Эти внутренние границы возникают потому, что всякое человеческое выражение вплетено в определенные жизненные формы, обусловлено человеческим смыслом. Говорение способно разворачиваться на фоне молчания. Не употребление и не языковые игры придают смысл слову, но молчание, как бы собирающее и сохраняющее в себе глубину его звучания и понимания, когда звук и знак замирают, останавливаются, и слово уходит в себя и возвращается в виде смысла понятия.

Молчание означает: слова нет. Но молчание же означает: слово оживает в индивиде, сливается с его существом. Тогда смысл слова сопоставим со смыслом существования индивида. Если мы говорим о молчании внутри говорения, то в таком случае обнаруживается двусмысленность. Данное выражение можно проинтерпретировать так, что внутри говорения находится нечто, что еще не выражено, но уже приближается к выражению. В противоположность этому молчание выглядит совсем иначе: в качестве области беспокойства, из которого наше говорение вышло до того, как возник окончательный проект. В качестве примера можно привести слово «бытие», несущее безусловность, независимость, отдельность своего смысла по отношению к его форме выражения. «Бытие» работает в языке в виде связки, вспомогательного глагола «есть». Тем самым «бытие» обеспечивает деятельность языка и работу мысли, лишаясь своего собственного смысла.

Молчание оказывается *избытком*, посредством которого говорение преодолевает само себя. То, о чем говорит философия, непрерывно ускользает от взгляда и понятия, и потому философское вопрошание ускользает от самого себя. Онтологический статус молчания подчеркивает В. Рабинович: «Пауза как событие со-бытия (творца-воспринимателя и его творения) может упразднить самое себя, совместив свою временность как паузы с вневременной вечностью — докнигобытийственной молчью и немотой (хаотической немотой

<sup>17</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 357.

и молчью)... Такова драматургия взыграния впервые-бытия»<sup>18</sup>. Отказ от ответа напоминает нам об «ответности», которая предшествует всяким ожиданиям и претензиям на истину. М. М. Бахтин говорит об «отвечающем понимании», проходящем различные градации «ответности»<sup>19</sup>. Эта ситуация, в которой чужое молчание, как чужой взгляд, содержит приязание, которое выходит за пределы моих собственных возможностей, смыслов, поскольку мы *понимаем* молча.

Следует выделить *формы* существования молчания. Прежде всего, это *паузы*, которые способствуют установлению определенного ритма. Они структурируют, укрепляют и оживляют процесс высказывания. Сознательное или неосознанное использование пауз усиливает напряженность высказывания, подготавливая эффект пустоты в момент размышления или разрушения иллюзий. М. К. Мамардашвили в целом определяет философию как паузу: «...в цепочке наших мыслей и поступков философия есть пауза, являющаяся условием всех этих актов, но не являющаяся никаким из них в отдельности... Древние называли это «недеянием»»<sup>20</sup>. Любой акт выражения предполагает наличие пауз, которые являются условиями этих актов. Для современной культуры важным является то, что именно в этих паузах, а не в элементах непосредственной коммуникации осуществляется соприкосновение с мыслями, с чувствами Другого как со-бытие с ним.

*Умолчание*, гнездящееся в разломах дискурсов, выскальзывает из механизма смыслообразования и нахождения концепта. Специфичность этой формы состоит в том, что умолчание содержит «великую жертву», приносимую в дар Другому. Умолчав *нечто*, я даю ему возможность сбиться через *Другого*, услышать, понять его. Здесь умолчание можно понимать, во-первых, как невозможность и неспособность выразить мысль, чувство до конца, как *сдерживание высказывания* и, во-вторых, как многословие, заполняющее пустоту. В этом случае *ничто* должно быть понято как *нечто*, наполненное реальным вымыслом. Такой псевдоатинственный тип умолчания П. Пави называет «болтливым». Кроме того, он выделяет метафизическое молчание.

*Метафизическое молчание* — «это единственный род молчания, который нелегко сводим к одному слову, произнесенному тихим голосом. Кажется, нет иной причины, кроме изначальной невозможности общения... или приговора игры слов, когда нельзя увязать их с вещами иным, кроме игрового, способом»<sup>21</sup>.

В предельном, метафизическом смысле молчание может быть понято как «цитата из вечности». Эту высшую метафизическую форму молчания М. Бланшо называет *безмолвием*. Безмолвие указывает на чистоту слова, за которым скрывается бытие. «Письмо начинается тогда, когда писать — значит приближаться к той точке, где ничто не обнажается, где в глубине сокрытости говорение является еще лишь тенью слова, язык — лишь своим образом, языком воображаемым и языком воображаемого, тем, которым не говорит никто, шепотом непрекращающегося и незавершимого, которому нужно навязать *безмолвие*, если мы хотим,

<sup>18</sup> См.: Философия наивности. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 44.

<sup>19</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 138.

<sup>20</sup> Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. М.: Прогресс, 1992. С. 58.

<sup>21</sup> Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 191.

в конце концов, быть услышанными»<sup>22</sup>. Безмолвие означает, что ни одно человеческое слово не способно передать всей глубины бытия.

Выделив аспекты и формы существования молчания в культуре, мы должны различать молчание в классике и неклассике. Принципиальное отличие состоит как раз в общей установке культуры. Для классики молчание существует как *предел* выражения, за которым следует опасность превращения мира в ничто. Классика признает, что всякое выражение будет недосказанным, неполным. Молчание здесь помогает подготовить ситуацию напряженного ожидания того основного смысла, который присутствует в выражении и который должен быть понят, то есть классика признает изначальную смысловую наполненность выражения. Молчание в классике рассматривается как способ выражения или, напротив, «усложнения» заданного смысла. Отсутствие смысла выражения означает потерю точных ориентиров, превращение мира в хаос, ничто. Такое молчание понимается как пугающая пустота, лишенная содержания. Если для классики молчание это предел выражения, существование смысла на границе, то в неклассике с молчания начинается *творение смысла*. Сказанное и выраженное в ходе внесмысловой коммуникации является основным условием процесса творчества, способом выражения несказанного, невыраженного.

Принципиальное отличие состоит в том, что выразительность молчания в классической традиции может рассматриваться как *пространственная* выразительность смысла, а в неклассической подчеркивается *временной, ритмический, становящийся* характер выразительности молчания. Переход от одной традиции к другой следует понимать как движение от наглядности к вслушиванию, от коммуникации — к мелодике или какофонии. Речь идет о сущностном изменении характера выразительности молчания. Неклассика отказывается от выражения заданного смысла: он не предшествует выражению, он творится, разыгрывается каждый раз заново и сначала. Молчание в неклассике открывает событийный, временной аспект выразительности, каждый раз направленной на рождение смысла — невыразимой незавершенности смысла.

Становление имеет собственную неопределенность и проблематичность, рассматривается нами как отношение процесса и результата, времени и протяженности, вещного и личного. Таким образом, выразительность, принадлежа онтологии, отвечает на вопрос сопоставления бытия и времени, рассмотренный, прежде всего в исследованиях М. Хайдеггера. Время является условием всякого отношения и ведет к вопросу о место-нахождении, «доме» бытия.

Мы уже отмечали двойственный характер выразительности как целого и неповторимо-конкретного, точки и границы. К этим взаимосвязям можно добавить то, что М. М. Бахтин называл «*этость бытия*», которое нуждается в фактичности и «мир, который весь *еще* предстает в своем смысле, в своем оправдании, *подобно слову, которое хотело бы сплошь определиться в еще недосказанной и недодуманной фразе*»<sup>23</sup>. Молчание становится не просто отрицанием или отсутствием слова, но *избытком*. «Пока слово не было сказано, можно было верить и надеяться — ведь предстояла такая нудительная полнота смысла, — но вот оно сказано, вот оно все здесь во всей своей бытийно-упрямой конкретности — все, и больше ничего

<sup>22</sup> Бланио М. Пространство литературы. М.: Логос, 2002. С. 42.

<sup>23</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 124.



нет! Уже сказанное слово звучит безнадежно в своей уже-произнесенности; сказанное слово — смертная плоть смысла»<sup>24</sup>.

*Выразительность молчания как выразительность, существующая вне знака, в культуре неклассики становится моментом познания и понимания мира через вслушивание.* Тогда смысл здесь коренится не в чем-то уже данном, а каждый раз появляется как *событие* — событие перехода за собственные пределы, рождаемые этим переходом (*выразить невыразимое*). Последнее — именно в силу своей невозможности — и является объектом мысли: «непостижимое постигается через постижение его непостижимости»<sup>25</sup>. Сокрытость бытия не означает его непознаваемости. Вопросание бытия означает вопрошание человека о самом себе, т.к. он является «малым бытием». Понять бытие означает для человека понять себя как целостность, следовательно, определить свое начало и завершение, предел, постоянно порождающий такие круги.

M. V. Loginova

### The Problem of Silence in culture

The problem of silence in speech is the most important sphere of action usual for european understanding of double opposition in the «non-classical» variant.

The modern paradigm of philosophy-in-process lets us to analyse silence as a characteristic of man's being in the word. Only on the surface, the silence is understood as a refusal from speech and language, but in a wider meaning — this is a «thought silence» (M.M. Bahtin), the inherent language, having its semantics and syntaxes.

The analysis of the existent trends in the scientific literature (F.V. Schelling, E. Esterberg, S.P. Voronov, G.S. Pomeranz, M.S. Uvarov, S.S. Horuziy est.) leads to the conclusion, that different learning of this question is explained by the vague position of the ontologic problem in the whole system of philosophy. If, in classical culture, silence is a limit of impression since existing on the boundary, than in non-classical — from the silence the *creation of sense* begins. Having said and having impressed in non-sense communication is the main item for art-making process, the way of impressing than, which has not been either said, or impressed. The analysis of the opposition talk-silence makes possible to underline the aspects of silence problem existence — the absence of a word, it means the personality absence, the first way of talking, the excessiveness of the word and form — pause, metaphysical silence, solitary silence.

<sup>24</sup> Там же. С. 124.

<sup>25</sup> Франк С. Л. Непостижимое // Соч. М.: Правда, 1990. С. 559.

## СОВРЕМЕННАЯ ОПТИКА: ИСЧЕЗНОВЕНИЕ ГЛУБИНЫ

Вначале: «импрессион». Современный урбанистический пейзаж — конечно по сравнению с обликом города в других, культурно и исторически отдаленных от нас пространствах — предстает как торжество света, глянца и стерильной прозрачности. И дело, понятно, здесь не только в богатстве и открывшихся благодаря технологическим достижениям возможностях, хотя и этот архетип — манифестация достатка через блеск и иллюминацию — здесь торжествует свою явленность. Ослепительное сияние современного города — лишь реализация определенной оптики современного сознания, оптики видения и конституирования окружающего мира и нас самих. Коротко говоря, лишь тогда, когда человек страстно желает видеть блеск и прозрачную представленность, он ее создает, мультиплицируя во всех сферах реальности. И действительно, подобное обстояние дел мы обнаружим не только в дизайне и оформлении городских улиц и площадей, но и в любом сегменте нашей повседневной жизни. Например, я захожу в обычный магазин и покупаю кусок говядины... Мясной продукт упакован. Блестящая полиэтиленовая пленка придает продукту современный и стерильный вид. Упаковка вакуумная, т. е. предохраняющая «по идее» нас от смертельной опасности, которая может таиться в нашем контакте с любым живым. Но продукт — мясо прежде живой коровы — уже мертв, ему даже невозможно задохнуться под плотно прилегающей пленкой. А что такое эта вакуумно прилегающая пленка? Это то, что и как мы хотим от нашего окружения, которое должно быть блестящим, «в идеале» даже обладающим круглой или квадратной формой — предельно неестественный облик, табуирующий и конвертирующий в наиболее человеческий дизайн любую форму природного «фюсиса». Итак, сам продукт препарирован на уровне формы в привычный и чаемый нами облик. Но не только продукт, а вся реальность принимает, понятно не без нашей помощи, подобный вид. Прежде, чем я положил продукт в унифицированную пластиковую корзину, я взял его из морозильной камеры, представляющей собой куб со стеклянным отодвигающимся блестящим верхом. Да и сам магазин — освещенная неоновой вывеской «стекляшка».

Что нам нужно зафиксировать в этой цитате из повседневности? Лишь один момент — искры света, отражения-рефлексии, прозрачность и, одновременно, зеркальность поверхностей. Мир, в который мы погружены — это мир прозрачного стерильного стекла и пластика. Торжество глянца... Блески, отражения, освещающие и делающие зримо представимым любой предмет, любое сущее, но, с другой стороны, отсылающие от себя этот свет, не пускающие нас дальше своей собственной зеркальной поверхности. Блеск и поверхность современного мира — предмет нашего разговора. Но начнем мы его из горизонта другого, нежели культурологический взгляд, а именно из горизонта философии, вернувшись немного позднее к зримому, а не умозримому миру.

Начнем (начало, как говаривали еще древние греки — это половина дела) с достаточно прозорливого — для проблематики, служащей площадкой нашего размышления — анализа наблюдения Ж.-П. Сартра, с которого начинается его наиболее известное, а также наименее

читаемое по причине чрезмерной «пухлости» и многословия и, соответственно, наименее знакомое широкой аудитории произведение — «Бытие и Ничто». Во Введении, озаглавленном «В поисках бытия» в первом параграфе «Идея феномена» Сартр «во первых строках» заявляет тезис, который далее в этом параграфе получает более расширенное толкование: «Современная мысль достигла значительного прогресса, превратив сущее в серию явлений, которые его обнаруживают. Этим хотели устранить ряд дуализмов, обременявших философию, и заменить их монизмом феноменов<sup>1</sup>». В результате мы, по мысли Ж.-П. Сартра, ликвидируем то, что может быть в принципе оценено как упразднение того измерения сущего, которое можно условно назвать оптикой глубины сущего. Или как говорит сам Сартр: «Нет больше внешнего, если под ним понимать поверхностную оболочку, которая скрывала бы от взглядов истинную природу объекта. В свою очередь, нет и той истинной природы как сокровенной реальности вещи, существование которой можно предчувствовать или предполагать, но до которой никогда не добраться, поскольку она всегда остается «внутри» рассматриваемого объекта<sup>2</sup>». Что же остается? Понятно, феномен, который уже «не указывает свысока на истинное бытие абсолюта. Тем, что он есть, он есть абсолютно, ибо он себя разоблачает, как есть. Феномен можно исследовать и описывать как таковой, потому, что он *абсолютно изъясняет самого себя*».<sup>3</sup>

О чем, собственно, идет речь и почему мы, не задаваясь целью осуществить историко-философскую рефлексию, начинаем именно с этого отрывка-цитаты? Оставим на совести Сартра оценочное суждение о прогрессе современной ему философии, а также довольно прозрачные намеки и нападки на прежде обожаемую им феноменологию, но зафиксируем довольно интересное наблюдение, которое — и это наш резон обращения к работе Сартра — фиксирует следующую тенденцию в сфере философствования, а именно — отказ от дуализма сущность/явление. Реально же исчезновение указанной объяснительной схемы означает лишь одно: переход на иную модель объяснения, использующую схематику сериальности феноменов. Речь идет в большей степени не о Хайдеггеровском прочтении понятия феномена как того сущего, как оно кажет само себя, а о феномене как своеобразной фиксации в и для человеческого сознания явленности мира, явленности любого сущего. Речь идет в этом случае о Гуссерле и о целом феноменологическом направлении в философии. Явленность в этом случае означает в первую очередь не пассивную составляющую предметного или иного содержания, но процесс — в том числе спонтанного конституирования данностей.

Итак, что фиксирует в середине сороковых годов (находясь в оккупированном фашистской Германией Париже) Сартр, и что нам представляется чрезвычайно интересным и точным наблюдением? Исчезновение в одной из сфер культуры, а именно в горизонте философского осмысления и понимания, определенного способа, модели объяснительной практики. Эта модель основывается даже не на архетипе, а на базовой схеме, форме (в смысле формы как априорной формы в трансцендентальной эстетике И. Канта), по модели или образцу которой мы не только объясняем сущее вокруг нас, мир, самих себя, но и вообще конституируем

<sup>1</sup> Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2004. С. 20.

<sup>2</sup> Там же с. 20.

<sup>3</sup> Там же с. 21.

еще в дорефлексивной, а значит наиболее базовой сфере, окружающий нас мир. Речь, таким образом, идет о нашем восприятии и конституировании сущего и нас самих. Если мы перестаем видеть — и осмысление этого положения дел произошло ранее всего в философском дискурсе, что и фиксирует в цитированном фрагменте Сартр — в предмете, сущем, человеке нечто, обладающее внутренней сущностью, скрытым, опять же внутри, механизмом, то это говорит о фундаментальном изменении не просто в отдельной сфере научной рефлексии, но трансформации в нашем выстраивании мира и в нашем отношении к этому миру. Это означает: предметный мир и мы сами уже не ощущаются и воспринимаются как обладающие традиционным доселе измерением, а именно глубиной, которая на уровне философской рефлексии «проживалась» как сущность. Более нет внутренней сущности, а есть лишь феномен.

Вначале разберемся с возможными следствиями подобного положения дел в философском дискурсе, а затем обратимся к сфере культуры. На самом деле то, о чем говорит Сартр — подлинная революция, которая все же не совсем свершилась, а если и свершилась, то по-иному. Указанное положение дел — это начало двадцатого столетия, ибо именно тогда возникает феноменология, которая и пытается заменить сущность феноменами. У философов же, не присягающих на верность феноменологии (а таких оказалось в двадцатом веке подавляющее большинство, несмотря на столь заманчивые «пряники» Гуссерля типа «философия как строгая наука», «построение подлинно универсального знания в русле философского вопрошания» и т. п.) все остается по-прежнему: сущность обретается «внутри», а потому зафиксированное Сартром исчезновение матрицы дуализма внутреннее/внешнее, не наблюдается. Это во-первых. Во-вторых, и с самой феноменологией обстоит дело не совсем так. Если в отношении мира и предметов это верно (при этом не стоит забывать, что изначально мир изгоняется посредством феноменологической редукции), то вот в отношении самого познающего субъекта такое утверждать не корректно. Он, субъект, отнюдь не лишается глубины и отношений, выстраиваемых по модели внутреннее/внешнее. Внутренняя жизнь сознания, которая и интересует феноменологию настолько, что она готова (и реализует эту готовность с первых же шагов, включая в ход феноменологическое эпохэ: если мир не соответствует идеалу, то тем хуже для мира!), описывается и воспринимается как раз по старинной модели внутреннее/внешнее, перенеся центр тяжести во внутреннее.

А теперь обратимся к другому проблемному пространству, удерживая в поле осведомленности сартровское наблюдение. Речь пойдет о предельно повседневных сюжетах, с одного из которых мы и начали. Сейчас же мы продолжим эту линию, сохраняя в памяти то, что мы зафиксировали в самом начале, а именно превалирование в современном городском «ландшафте» глянца, блеска и прозрачной стерильности. И здесь мы обратимся к двум сюжетам, в которых проблема конституирования «блестящей реальности» может нас привести к экспликации сущностных моментов европейской и мировой культуры.

Мы обратимся к вещам, нас окружающим, вернее к тому, чем являются эти вещи сейчас и ранее, какими мы их желали и теперь желаем видеть и соответственно как ранее и теперь мы их конструируем и конституируем.

Прежде, чем обратиться к анализу вещи, зафиксируем различие между вещью и предметом. Сначала о том, что мы называем предметом. Это сущее, которое дается нам как внешний объект, как часть внешней неживой реальности, поскольку мы не называем предметом

живое существо, могущее быть внешним нам объектом. Предметом может быть как рукотворная вещь, так и природный неживой предмет. Однако в современной реальности предметный мир чаще всего оказывается наполненным вещами, а таковым и является городской ландшафт. Иными словами нас окружают вещи, мы видим лишь те объекты, которые являются преимущественно вещами, т. е. объектами, которые создал человек. Сама природа больше не несет в себе ни угрозы, ни демонического или божественного, она давно выполняет — как газон или цветок — функцию цитаты или «оживляжа» в современном урбанистическом пространстве.

Мы можем говорить даже о процессе исчезновения предметов, которых не коснулась рука человека и которые не оказались вписанными в сферу присутствия человека или в культуру. Исчезновение природной среды и замена ее рукотворным миром вещей приводит к тому, что говоря о предмете, мы чаще всего подразумеваем вещь, т. е. то, что создано, выращено или сохранено человеком. В этом случае единственный актер и участник предметного мира — это сам человек, ибо вещи, которые нас окружают и образуют универсум предметов, хранят «образ» действия, присутствия лишь самого человека. Образно говоря, глядя на предмет (вещь) мы видим лишь самих себя. Предмет как сделанная человеком вещь — свое иное. Т. е. в вещи запечатлено иное человека, или, в терминологии Гегеля, инобытие.

Вещь — изначально отпечаток жизни и действия. Традиционная вещь сберегает, усиливает, передает и сохраняет наше действие на наше окружение. В этом смысле она всегда посредник, некая застывшая медиальная среда. Но среда, выполняющая служебную задачу. И именно то, что вещь медиально передает, сберегает и сохраняет наше «однократное» усилие, позволило М. Хайдеггеру выделить ее служебность и надежность как сущную черту. Правда в современной ситуации служебность конвертируется в функциональность, но эта конвертация не затемняет генезис функциональности из служебности.

Итак, предмет-вещь является посредником нашего действия, изначально направленного на окружающую природу, или противодействия ей. Но действия постоянного, а не однократного: вещь создается постоянством усилия и хранит это усилие как надежность служебности. Мы, образно говоря, продляем свое усилие, «материализуем» его в созданном предмете, и это продленное усилие запечатлевает в вещи облик нашего воздействия на природу. Мы, таким образом, создаем свое иное, и оно оказывается надежным. Вещь сохраняет наше действие, поскольку «не спит», а пребывает в чистом настоящем. Например, я не могу постоянно держать зонтик над головой, устают мышцы, мне надо спать, есть, заниматься, наконец, другими делами. Но дом, как застывший зонтик над головой, как пребывающее в «вечном» настоящем неживое, способен и день, и ночь давать мне крышу, укрывая от непогоды. То есть мое живое, исчезающее настоящее охраняется постоянной вневременностью неживого предмета, изначально созданного как запечатленное в камне мое усилие. Вещь — это застывший облик моего действия, моей заботы, моего присутствия в мире.

Свое иное, которое является сутью вещей, — это не только продление нашего действия, но пригнанность предмета к нашей телесности: рукоятка молотка приспособлена. «зеркально» копирует руку, работающую этим орудием. Таким образом вещь заключает в себе не только постоянство коммуникации с остальным миром, постоянное и продолженное, усиленное на него воздействие, но телесную пригнанность. Как сохраненный отпечаток нашего действия

вещь может быть «прочитана», проинтерпретирована. Историк, занимающийся найденным на раскопках предметом так и поступает, и это прочтение выявляет действие и контекст этого действия. Символизм предмета — и именно это делает возможным историческую рефлексию, отталкивающуюся от предметной сферы — это символизм действия, символизм нашего воздействия на природу и наше окружение.

Такова «традиционная» вещь. Современная ситуация иная, и предметная сфера, все более и более становящаяся сферой вещей, претерпевает существенные изменения. И именно эти изменения нас интересуют. Само обращение к анализу традиционной вещи имело для нас лишь одну цель: выявление сущностного различия традиционной вещи и вещи современной.

Если постараться определить общий дрейф, которому следует современность, то можно его сформулировать как довольно длительный процесс постепенного исчезновения вещи, вернее вещи в традиционном виде. Предмет-вещь начинает исчезать, поскольку существующая конфигурация культурного пространства выстраивает совершенно иные отношения человека и внешнего мира и, соответственно, возникают совершенно иные медиальные сферы, несовместимые с традиционным «универсумом вещей». Уже в конце семидесятых годов Ж. Бодрийяр фиксирует превалирование функциональности. Вещь захватывается и «порабатывается» функциональностью. Отныне вещь — не хранилище телесного усилия, не продление и усиление действия человека, но манифестация и олицетворение функции. Современность перевела, конвертировала таким образом служебность в функциональность. Функциональность торжествует повсюду: от интерьера и вещей до политической сферы и выстраивания моделей сущности человека. Если на философском горизонте Сартр фиксировал перевод сущности (и ее исчезновение) в феномен, то в других сферах перевод осуществляется в сторону функциональности. В отношении вещи это означает не только то, что отныне вещь — манифестация и олицетворение функции, но начало процесса исчезновения вещи как таковой, вернее вещи в ее традиционалистском варианте как «субстрата» надежности и служебности. Коротко говоря, если есть функция, то вещи нет.

На первый взгляд может показаться, что функциональность является лишь простым продлением служебности вещи, ее своеобразной конвертации на язык современной культурной и экономической ситуации. Но на самом деле это не так. Без сомнения, функциональность генетически вырастает из служебности, а потому создается иллюзия преемственности и конвертации, сохраняющей потенцию и сущность служебности. Однако на самом деле это означает лишь одно: служебность лишается надежности и соответственно «выпаривается», оставляя место лишь чистой функциональности.

Что же происходит с реальностью, где востребована, а потому владычествует функциональность? Она становится реальностью поверхности, реальностью без глубины, без времени, одноразовой реальностью. И мы это можем проследить на примере вещей, которые нас окружают.

Функция не требует вещного субстрата, сама материальность в этой модели реальности случайна. Функциональность нацелена на реализацию и одной ею как телос формируется. Она безразлична к тому, каким именно образом она должна быть реализована. Единственный закон для ее реализации — это экономия: усилия, энергии, пространства и материи. На деле

же это означает переход к одноразовости функции. Она может находиться в потенциальном состоянии, если не востребована, а потому материальный носитель может быть сведен к минимальному. Постоянная миниатюризация предметов, которые нас окружают, от мобильных телефонов до компьютеров — не только экономический резон, хотя и он, конечно, имеет значение. Миниатюризация — это как раз реализация основного направления на исчезновение вещи, протекающее первоначально как ликвидация превалирования в вещи надежности через ее материальный субстрат. Когда вещь начинает манифестировать и реализовывать функцию, то материальность оказывается случайным, хотя и неистребимым моментом. Остающаяся материальность — это скорее то, с чем приходится мириться, некая неистребимая помеха, архаизм, атавизм, выполняющий роль шума в идеальной реализации функции.

В соответствии с новой конфигурацией реальности, где тональность задана функцией, выстраивается и предметный мир. Вещь не только вписывается в процесс нигилизации-миниатюризации, т. е. постепенной ликвидации пространства, но и в процесс ликвидации времени. Традиционная вещь через просвечивающую в ней надежность служебности хранит время. Усилие, действие, которое формует саму вещь, переводило в традиционной вещи в «вечно настоящее» относительно мгновенное настоящее действия человека. С одной стороны этим человеческое время уничтожалось, уступая место вневременности неживого предмета, но, с другой стороны и одновременно этим же самым жестом осуществлялась консервация, сбережение этого времени. Потому вещь оказывались памятью, которая сохраняла в застывшем виде человеческое действие и которую поэтому можно воскресить через интерпретационные процедуры исторического постижения. Теперь же вещь как функция выступает посредником между одноразовым человеком и одноразовым исполнением, реализацией этой функции.

Итак, современная вещь — это манифестация функции, а потому одноразова и стремится к ликвидации пространства и времени. Это с одной стороны. С другой, она — плоскостна по самой своей сути и не допускает непосредственного воздействия. Вещь больше не ссылается ни на наше усилие, ни на телесное сродство с этим усилием. Более того, вещь не допускает в себя, но лишь позволяет «говорить» с собой на своем языке, который она только и понимает. Это новый язык диалога с вещью, и его грамматика — грамматика приказа. Лексический запас этого языка состоит из двух «слов», варьирующихся в бесконечно однообразных видах: включено и выключено. Именно в этой системе диалога с вещью мы предельно ясно видим ситуацию ликвидации глубины.

Обратимся к одному примеру, который нам позволит наглядно продемонстрировать подобное положение дел. Рассмотрим хорошенько современный автомобиль. Начнем же с явно бросающегося в глаза несоответствия между внешним обликом и дизайном. Конечно, автомобиль покупают как средство передвижения. Но первое, на что обращают внимание покупатели, и что является предельным основанием предпочтения в длинном ряду аналогичных по цене, целям и эргономичности марок, это, конечно, его вид, дизайн. Современный автомобиль — это покрытый глянцевой краской агрегат, внутреннее строение которого скрыто от посторонних глаз (а посторонними для него являются все, кроме профессионалов автосервиса). Глянец — это не только то, что подчеркивает «ослепительность и вечную юность» современного автомобиля. Глянец как зеркало замыкает предмет в самом себе, отражая

стороний взгляд, скрывая от других все, кроме блесков и отражений. Автомобиль создан (по дизайну) как то, что скрывает и должно скрывать агрессивность и эстетичность внутреннего механизма. Подобно тому, как человек нам может представляться прекрасным телесно, при этом телесность облика скрывает нутро: кишки, слизь, кровь, скрипы суставов и т. п., так и дизайн автомобиля прячет нутро и делает вид, что существует лишь блестящая эстетика. Но в случае автомобиля эта эстетика поверхности — единственно доступная для нас его реальность. Конечно иногда, чтобы подчеркнуть агрессивность той или иной марки автомобиля, его «родство» с гоночными карами, ряд агрегатов — например, выхлопная труба — нарочито выпячиваются. Но это лишь эстетика исключения, но отнюдь не типичная ситуация.

Всем известно, что потенциальный покупатель и владелец реагируют прежде всего на «экстерьер», к интерьеру машины (моторному отсеку, электропроводке и т. п.) он не допущен. Более того, если он попытается самостоятельно устранить неисправность, то рискует лишиться гарантии, т. е. доступ во внутреннее не просто ограничен, он запрещен «правилами игры». В этом отношении дрейф допуска к внутреннему вполне типичен для современной культурной ситуации. Достаточно вспомнить недавнее прошлое компьютерных операционных систем. Система DOS еще допускала и даже требовала вмешательство пользователя, в то время как Windows «открыта» для доступа лишь профессионалам-программистам, являя пользователю лишь «псевдоассоциативный» и «псевдосимволический» видеоряд на мониторе для реализации примитивных и не затрагивающих внутреннюю систему манипуляций. Кстати, система Windows для пользователя демонстрирует вполне опознаваемые признаки одноразовости: починить сбой либо невозможно, либо предельно трудоемко, гораздо эффективнее просто и «тупо» переинсталировать.

Вещи, которые окружают или должны окружать современного человека, это вещи-функции, а в «идеале» — просто функции. Благодаря тому, что автомобиль, кофемолка, компьютер — да разве перечислишь по словам Бодрийяра «безумную поросль вещей» — скрывают глянец и недоступностью для «непрофессионала» глубины своего нутра, мир вещей, в котором мы живем, оказывается миром предметов с двумя измерениями, лишенными своей глубины, пространственной шири и временной перспективы, а эстетика дизайна оказывается единственно нам возможной аналитикой Dasein'a. Мы имеем дело с поверхностью и зримостью поверхности. Глубина упраздняется как «класс».

Изменения вещей, вызванные дрейфом реальности по направлению к функциональному выстраиванию и видению мира, трансформируют весь мир человеческого существования. Изменяется не только облик и предназначение предметов-вещей. Изменяется материя вещей и нашего рукотворного окружения. Прозрачной и бестелесной одноразовой функциональности соответствует в полной мере лишь рукотворный пластик: он прозрачен, бестелесен, наиболее «чутко» откликается на требования функциональности и индифферентен к определенной форме. Он, наконец, стерилен. В отличие от материалов, которые использовались для изготовления традиционной вещи, неподатливой и косной, с которой нужно «договариваться», «воевать», «отвоевывая» нужную форму, пластик податлив и, застыв, исполняет любой приказ функции, принимая почти любую мыслимую форму.

Понятно, что указанные изменения — это не только изменения, касающиеся лишь внешней реальности. Если изменяется сущность вещей, сущность предметного мира,



то говорит о том, что изменяется культурная целостность, а значит, изменяется сознание принадлежащего к этой целостности человека. Мы уже говорили о том, что вещь соответствует человеку, это его иное. Если мы наблюдаем процесс изменения нашего предметного мира, дрейф в сторону исчезновения глубины видения и торжества функциональности, одноразовости, то это говорит нам о том, что исчезновение глубины, тотальность глянцевого и недоступной поверхности суть не столько качества предметного мира, но отражают нашу оптику видения и конституирования мира. Другое отношение к миру может возникать лишь тогда, когда изменяется сам человек. Одноразовому предмету, блестящему, лишенному глубины и времени может соответствовать лишь «одноразовый» человек, человек-функция, стерильный в своей импотенции «пластилиновый» номад.

Более того, современная ситуация предельно психопатична. Возникает не только «разрекламированные» в философском дискурсе дефицит реальности и вселенная симулякров, но и то, что можно охарактеризовать как панику перед реальностью, лишенной возможного к ней доступа и традиционной для предметной сферы глубины, и как навязчивую паранойю.

Паника перед реальностью возникает потому, что мы лишены возможности традиционно-телесно воздействовать на предметы. Мы не прикасаемся в буквальном смысле к процессу. Мы не прикасаемся к процессу непосредственного и телесного диалога с вещью. Мы оперируем функцией, посылая лишь два понятных ей сигнала-приказа: включено и выключено. Конечно, функция более «послушна» командам и возникает иллюзия ликвидации любого намека на своеволие иного, даже того своего иного, который есть предмет-вещь. Но это лишь иллюзия, поскольку чрезмерное покладистость функции маскирует фундаментальный сдвиг в нашем конституировании реальности и предметной сферы: нет больше предметов, поскольку они отделены от нас пропастью, и это исчезновение вызвано свойственной нашей культуре недоверием не только к природе, но и к самим себе.

Но если это так, то субъект, конституированием которого была занята со времени своего возникновения новоевропейская культурная традиция, «реально» исчез, его больше нет. И то, что он не закрепляется в вещах, в предметной сфере, говорит нам о начале этого процесса. Так что видимо прав был М. Фуко, отводя роль фундамента всего новоевропейского субъекта прибрежному и зыбкому песку — крайне сомнительному по прочности материалу. Да и нарисован был облик человека у М. Фуко — на поверхности. А ее, поверхность, как не сгибай на манер складки (Ж. Делез), глубины достичь не удастся.

*B. G. Sokolov*

### **Modern optic: disappearance of the depth**

Our world is a world of transparent sterile glass and plastics. It is the triumph of luster... We will turn to the things around us. Especially to what are these things now and what were they before. How are we constructing and constituting them?

---

The thing is always the trace of life and action. Traditional things keep, enforce, translate and save our action and environment. In modern situations utility means function but this conversion doesn't shadow the genesis of the function from the utility. Things that surround modern man are things-functions. They hide their depth by the luster. So the world of the things is a world of two-dimensional things which are deprived of the depth, width and perspective. The aesthetic of design is the only possible analytic of the Dasein. We see the surface and the imitation of the surface. The depth does no more exist. The subject which constituted by all modern European tradition is "really" disappeared.

# Динамика культурных образов мира

*М. В. Покачалов*

*Государственная академия славянской культуры, Москва*

## АНТИЧНЫЙ МИР И ПРОБЛЕМА КРИЗИСА КУЛЬТУРЫ В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ НАЧАЛА XX ВЕКА

На рубежах эпох с особой остротой встают проблемы смены культурных типов, ценностных ориентиров, мировоззрения. Духовные потрясения конца XIX — начала XX столетия в Европе и России стимулировали напряженный творческий поиск философами, поэтами, прозаиками, художниками ответов на катастрофические вызовы новой реальности. При этом кризис современной им культуры рассматривался в сопоставлении с аналогичными явлениями типологически близких эпох, особенно античности.

На фоне философских споров начала XX столетия о судьбе европейской культуры, в полемике с западными мыслителями развивались идеи ведущих представителей русского символизма, давших свои трактовки проблемы кризисов мировых культур, в том числе античной. Наследие символистов-культурологов, вскрывающих проблему кризисов древних цивилизаций, остается мало изученным, из области комплексного анализа выведены журналы «Аполлон», «Весы», «Золотое руно», «Труды и дни», сами названия которых говорят об особом интересе их авторов к античности.

Одним из первых провозвестников общего кризиса европейской культуры на рубеже XIX–XX веков стал Фридрих Ницше (1844–1900). Он же первым заставил европейцев по-иному взглянуть на античность. Кризисы в культуре, по его мнению, закономерны, они отвергают идею прогресса в развитии человечества. В каждой культуре возможны спады, возвраты в прошлое, паузы и провалы. Для Ницше современный ему кризис культуры — это прежде всего кризис христианского мировоззрения.

Важное значение для культурологии имело ницшеанское различие аполлонического и дионисийского начал в культуре. Они были прослежены немецким мыслителем в истории древней Греции, однако их противопоставление и взаимовлияние применимо, на взгляд философа, не только к античности, но и ко всей последующей культурной европейской традиции. Нарушение гармонии аполлонического и дионисийского характеризовалось, по мысли философа, обострением духовного кризиса. Ницшеанские идеи послужили отправной точкой для теоретических построений русских символистов — работы о кризисе культуры Белого, Воынского, Мережковского. В полемике с Ницше Вяч. Иванов создал свою концепцию античности, в центре которой находилось дионисийство. В дионисийстве Иванов, в отличие от Ницше, открывал элементы предвосхищения христианства.

Одним из самых ярких теоретиков кризиса европейской культуры начала XX века стал Освальд Шпенглер (1880–1936). Его книга «Закат Европы» (первый том был опубликован в 1918 г.) знаменовала конец целой исторической эпохи и предвещала скорую гибель современной западной цивилизации.

Культурологическая концепция Шпенглера базируется на соотношении и противопоставлении понятий «культура» и «цивилизация». Термином «цивилизация» мыслитель обозначал позднейший этап развития той или иной культуры, расцениваемый им как логическая стадия, завершение и исход культуры, ее декаданс. Таким образом, цивилизация, по убеждению философа, — это гибель культуры. Несмотря на то, что автор «Заката Европы» выделял в мировой истории восемь равнозначных культур, интерес его прикован прежде всего к античности, ибо в сознании европейцев она традиционно воспринималась в качестве истока их собственной культуры. Однако задачей философа стал коренной, радикальный пересмотр концепции античности. Его итогом должно было явиться доказательство принципиального отличия «аполлонического» и «фаустовского» культурного мира, невозможности наследования черт одной культуры другой.

На примере античной истории Шпенглер рассмотрел соотношение понятий «культура» и «цивилизация». Так, римлян он считает носителями духа цивилизации, а не культуры. Переход от культуры к цивилизации происходит в античности, на взгляд Шпенглера, в IV в. н. э., еще через столетие она окончательно перестает существовать. Таким образом, согласно его концепции, кризис культуры является ее гибелью. Подобную позицию отвергали ведущие представители русского символизма.

В России были свои предшественники О. Шпенглера<sup>1</sup>. Еще в 1871 году Н. Я. Данилевский в книге «Россия и Европа» изложил свою концепцию культурно-исторических типов, во многом предвосхитившую идеи немецкого мыслителя. Проблема кризисов культуры и их преодоления были в центре внимания И. В. Киреевского, К. Н. Леонтьева, С. Л. Франка.

Тема кризисов культур получила глубокое развитие в философии Н. А. Бердяева (1874–1948). Его концепция имеет сходные черты со шпенглеровской, однако он не считает цивилизацию конечной и необходимой стадией культуры, отрицая, таким образом, неотвратимость гибели последней.

В работах «Воля к жизни и воля к культуре» (1922), «Новое средневековье» (1924), «Человек и машина» (1933) Бердяев связывал переход европейской культуры в стадию цивилизации с радикальным изменением отношения человека к природе. Важно отметить, что, по Бердяеву, цивилизация — это лишь один из путей, ведущих к переустройству жизни, путь технического преобразования, разрушающий человеческую личность. Бердяев связывал свои надежды на преодоление европейской культурой глубокого и всестороннего кризиса, в котором она оказалась на рубеже XIX–XX веков, с идеей религиозного преображения жизни. Именно так, по его мнению, на закате античности христианство способствовало религиозному преобразованию жизни и созданию культуры Средневековья.

Свои оригинальные трактовки кризисов культуры, смены культурных эпох, ценностных установок, выраженные как в теоретических работах, так и в художественной прозе и поэзии, предложили ведущие представители русского символизма.

Видным теоретиком символизма являлся Эллис (Л. Л. Кобылинский) (1879–1947), предложивший ряд различных определений понятия «культура», а также принципы типологизации.

<sup>1</sup> См. Белый А. Основы моего мировоззрения / Вступ. ст., публ. и примеч. Л. А. Сугай // Лит. обозрение. 1995, № 4/5. С. 27.

Процесс развития культуры видится Эллису как восхождение по бесчисленным ступеням к единой цели; каждая эпоха как бы завещает свои ценности последующей. Такая позиция — полная противоположность историко-культурной концепции Шпенглера и других представителей теории «локальных цивилизаций». Подчеркивая преемственность мировых культур, Эллис утверждал, что религиозное искусство, обращаясь к будущему, должно использовать наследие прошлого, прежде всего античности, с ее «тайной мудростью» мистерий. Связь европейской культуры с ее истоками очевидна: «греческий миф подал руку христианской легенде, герои Гомера оказались братьями крестоносцев, рыцарей короля Артура, языческий Арго классическим предвестником романтического и христианского Монсальвата, само Золотое руно, закотившись, возшло золотым щитом хранителей Грааля»<sup>2</sup>. Все это является доказательством непреходящей сущности культуры, ее бессмертия.

О невозможности гибели культуры писал русский поэт и мыслитель А. А. Блок (1880–1921), подобно Шпенглеру (но предвосхищая его), связывавший наступление культурных кризисов с переходом культуры в стадию цивилизации, с крушением прежних идеалов. Современный ему духовный кризис он объяснял крахом гуманистических ценностей, которые в свое время не смогли затронуть народные массы. Вслед за Ницше Блок употребляет понятие «дух музыки» для характеристики цельности, ритма, гармонии бытия. Эпохи, в которые не нарушается равновесие телесного и духовного начал, Блок называет культурными эпохами, в противоположность другим, где целостное восприятие мира непосильно для носителей старой культуры вследствие прилива новых звуков, «переполнения слуха доселе неизвестными созвучиями»<sup>3</sup>. Римская империя «погибла окончательно лишь в V столетии нашей эры; но еще до наступления нашей эры ее сотрясали постоянные музыкальные бури; а в начале эры Тацит пел мощь и свежесть грядущей в мир новой, варварской расы. Это значило, что смертный приговор римской цивилизации уже произнесен: громадная империя как бы погрузилась в тень и вышла из мира задолго до окончания своего земного исторического пути, и в мире того времени действовала уже другая сила, новая культурная сила, хранившаяся до времени под землей, в христианских катакомбах, а затем — вступившая в союз с движением, пришедшем на смену культуре античной, выродившейся в римскую цивилизацию»<sup>4</sup>.

Параллели с античностью, особенно с Римом, весьма характерны для теоретических работ Блока. У него был особый взгляд на проблему падение великой цивилизации, нашедший выражение в статье «Катилина» (1918). Республика I века до н. э. — это уже «триумфально гниющий Рим». Поэт писал по этому поводу следующее: «Я не хочу множить картин бесстыдства и уродства. Я хотел бы, чтобы читатели сами дополнили их при помощи воображения; в этом пусть поможет им наша европейская действительность. Рим был таким же студнем из многих государств, как и современная нам Европа. Одни из этих государств были при последнем издыхании; другие еще бились в агонии, целое же полагало, что оно есть великое целое, а не студень; все были так же сцеплены друг с другом, как нынешние; расцепить их уже не могла никакая историческая человеческая сила; все это грызлось между собой, грабило друг друга, старалось додушить

<sup>2</sup> Труды и дни. 1912, № 6. С. 60.

<sup>3</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 6-ти тт. М., 1971. Т. 5. С. 460.

<sup>4</sup> Там же. С. 461.

друг друга; огромное умирающее тело государственного зверя придавило миллионы людей — почти всех людей того мира; только несколько десятков вырожденков дотанцовывали на его спине свой бесстыдный, вырожденный патриотический танец»<sup>5</sup>. Античность перестала быть культурой, превратившись в цивилизацию. Цивилизация умирает, но начинается новое движение, вырастающее из музыкальной стихии. Подобно Ницше русский поэт-символист кладет в основание подлинной культуры дух музыки, неуничтожимый в периоды кризисов и вечно обновляющийся. Революционную стихию, захлестнувшую в начале столетия Россию, можно сравнить с дионисийской стихией в античности, обнаруженной и воспетой Ницше.

Тема кризиса культуры была в центре внимания одного из главных теоретиков символизма — Андрея Белого (1880–1934). Современники и исследователи его творчества неизменно отмечали его восприимчивость к кризисным, трагическим явлениям бытия.

Сформировавшуюся концепцию переживания русскими символистами прошедших эпох, в особенности античности, Н. А. Бердяев называл «александризмом». В самом общем понимании, александризм — это «символ культурного синкретизма и синтетизма, стремления соединить, вобрать в себя все разнообразное культурное наследие минувших эпох»<sup>6</sup>. Белый прослеживает в веках нить «александрийской культуры»: от античности к эпохе европейского Ренессанса, немецкой классической философии и началу XX века. Он категорически не согласен с позицией Ницше, осудившего александрийский период античной истории, период в котором перекрещивались различные типы мировосприятия и культуры. Однако александризм не является самоцелью, он лишь средство для формирования «самосознающего понимания мира и жизни»<sup>7</sup>.

На взгляд Белого, в каждой культуре заложены память о предыдущих и основы последующих. Идея признания самоценности всех мировых культур, их духовной преемственности противопоставляется как концепции европоцентризма, так и теории «локальных цивилизаций», выразителем которой явился О. Шпенглер. По словам Белого, «сторонники теории прогресса, вытаскивая нить, рассыпают все бусинки; и нет — ожерелья культуры; а Шпенглер, ощупывая бусинку, не видит ее пронизывающей нити»<sup>8</sup>.

Подобно многим мыслителям начала века, Белый различал понятия «культура» и «цивилизация», определяя последнюю как кризис и упадок, разложение целого на составляющие части. Философ считал, что кризис современной культуры заключается в смешении цивилизации и культуры. Однако, по мнению Белого, кризис культуры никак не означает ее гибели: «Гибель культуры есть не гибель, а кризис, естественно отделяющий один период культуры от другого — внутри все той же культуры»<sup>9</sup>.

О духовном единстве мировых культур, о невозможности их гибели писал в разгар первой мировой войны А. Л. Волынский (1861–1926). В статье с весьма показательным названием

<sup>5</sup> Там же. С. 437.

<sup>6</sup> Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры (Опыт русской культурологии середины XIX — начала XX веков). М., 2000. С. 152.

<sup>7</sup> Там же. С. 155.

<sup>8</sup> Белый А. Указ. соч. С. 27.

<sup>9</sup> Там же. С. 26.

«Мировая культура» (1915–1916) он разделяет «веками сложившееся убеждение, что лучшие культурные завоевания отдельных народов представляют собою результат, в конце концов, не столько их личных усилий на пути истории, сколько усилий целого человечества, что для производства духовных фабрикатов требуется сотрудничество всех частей мирового коллектива»<sup>10</sup>. Волинский отвергал полную самобытность культурных достижений того или иного народа, аргументируя свою позицию многочисленными примерами древнейшей истории человечества. Гармоническое развитие каждой из культур зависит от творческого, мирного контакта с другими культурами, в противном случае духовные силы народов иссякают. Индивидуалистические, эгоистические, националистические тенденции в культуре нарастают в моменты кризисов (свидетелем подобного рода кризиса был сам Волинский).

Идея бессмертия культур и их духовной преемственности была близка и В. И. Иванову (1866–1949), знатоку и ценителю античности, теоретику русского символизма. Само слово «культура» Иванов, подобно Флоренскому<sup>11</sup> и Бердяеву, возводит к культу предков, церковному культу; только сохраняя верность своему подлинному истоку, культура может оставаться собой. Преемственность мировых эпох возможна благодаря культурной памяти, которая есть связь времен. Вслед за Ф. Ницше Иванов выделяет в античности и во всей мировой истории взаимовлияние аполлонического и дионисийского начал, попеременно доминирующих в ту или иную эпоху, однако трактует их по-иному. Его типология культур построена на выявлении двух состояний культурного бытия — органического и критического. Критическая культура индивидуалистична по своему характеру. Органическим эпохам присуще единство всех сторон бытия. Современную ему ситуацию Иванов рассматривал как кризис индивидуализма, предвещая, вместе с тем, скорое наступление органической эпохи. Задачу символизма Иванов видел в активном участии в утверждении последней.

В 1918 году Валерий Яковлевич Брюсов (1873–1924), признанный мэтр русского символизма, изложил суть своей историко-культурной концепции в статье «Смена культур» (опубликована К. С. Герасимовым в 1977 году). Брюсов перечислил здесь практически все существующие по сей день принципы типологизации культуры. Стоит отметить, что, по Брюсову, культура не сводится только к религии, науке, искусству, политическим установлениям. Древний Рим переходит от республиканской формы правления к принципату Августа и его преемников, потом к абсолютной монархии Диоклетиана и Константина; Рим отрекается от религии олимпийских богов и принимает христианство; но римская культура существует на протяжении двенадцати и даже более веков. Рождение новой культуры, считает он, — одно из редчайших явлений в мировой истории.

Историко-культурная концепция Брюсова перекликается с учением известного немецкого философа-просветителя И.-Г. Гердера, выдвинувшего тезис о самоценности и равнозначности национальных культур. Брюсов рассматривает мировое историческое развитие как непрерывный процесс, единое поступательное движение, проходящее ряд ступеней, как цепь, в которой любое отдельное звено — одновременно цель и средство, служащее не только

<sup>10</sup> *Волинский А. Л.* Мировая культура / Публ., вступ. ст. и коммент. Л. А. Сугай // Лит. учеба. 2000. Кн. 1. С. 177.

<sup>11</sup> См.: *Флоренский П. А.* Христианство и культура // Журнал Московской Патриархии. 1983, № 4. С. 53.

переходом к последующему, но и имеющее вполне самостоятельное значение. Каждая историческая эпоха связана с предыдущей и последующей; она использует достижения своих предшественников и подготавливает почву для преемников. Подобные воззрения в поэтической форме Брюсов изложил в созданном в том же году венке сонетов «Светоч мысли». Вот как он описывает процесс смены культур в своей статье: «Культуры ранней древности гибнут все в промежуток между XII и VIII вв. до Р. Х. Но не гибнет их дух. Эллина впитывают то, что было жизненно в Эгее; римляне учатся у этрусков; фригийцы подчиняются культуре яфетидов... по всей земле идет деятельное усвоение молодыми народами начал древнейших цивилизаций... Завоевания Александра Македонского разносят эллинизм по всему Востоку. В царствах диадохов происходит... смешение культур Запада и Востока. Победоносные римляне привлекают к этому обмену все страны вокруг Средиземного моря. В культуру Римской империи вливаются как культуры Древнего Востока, так и культуры Северной Африки... и древней Италии... Вырастает единая греко-римская цивилизация, тот античный мир, в котором, как в огромном котле, свариваются в одно целое искания и открытия целых тысячелетий»<sup>12</sup>.

Итак, проблема кризисов культур занимала видное место в трудах отечественных и зарубежных мыслителей начала XX века. В соответствии со взглядами на историко-культурное развитие человечества тех или иных мыслителей кризис культуры понимался по-разному: одни исследователи склонны были видеть в нем сигнал к неизбежной гибели культуры без возможности ее возрождения (Шпенглер); другие полагали, что кризис связан с переоценкой прежних духовных основ бытия, с временной потерей связей культуры со своими религиозными истоками (представители отечественной религиозно-философской мысли). Русские символисты при всем многообразии своих подходов к проблеме видели причинами кризиса смену различных социальных, этических и эстетических установок в рамках культуры, нарушение связи эпох. В центре внимания исследователей начала столетия был прежде всего кризис современной им европейской культуры, в качестве же своеобразного эталона ими рассматривалась античность, переживавшая в своей длительной истории сходные периоды.

*M. V. Pokachalov*

### **Antique world and crisis of culture in theoretical research at the beginning of the 20th century**

The present speech is contribution to one of the most significant subject of theoretical and historical culturology. The wide analysis of concepts, both foreign and Russian authors, is carried out in the research, and the special attention is given to the culturological ideas developed by Russian symbolists. The crisis of European culture at the border of 19 — 20 centuries is observed in historical perspective, in comparison with typological similar phenomena, that have been occurred, in particular, in antique world.

<sup>12</sup> Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми тт. М., 1973–1975. Т. VII. С. 435.



The circle of persons (F. Nietzsche, N. A. Berdyaev, V. Y. Brusov and others), highlighted in the research, was determined by the influence, they have had on development of cultural and philosophical ideas at the beginning of XX century.

Scientific and philosophical perception of socio-cultural processes, passed in the last century, allows us to understand more clearly the roots of crisis phenomena in our present. Author describes the individual theoretical approaches of Russian philosophers, poets, writers to analysis and interpretations of beginning and end of the different cultural worlds, changing of historical epochs, provides the analysis of ethical criteria, transferring of the cultural heritage and civilization's dialog.

## ПРОБЛЕМА ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО ВЫБОРА В АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ

В современном мире, где демократические ценности и свободы декларируются высшей ценностью, проблема выбора, проблема ответственности человека за свою деятельность, за свои политические и личные предпочтения является одной из актуальных, если не сказать главной, и как никогда трагической.

Саму эту проблему наиболее четко поставил экзистенциализм. Не случайно его часто называют подлинной философией человека. Экзистенциализм расстался со многими ценностями и установками традиционной метафизики. И это не случайно — именно в XX веке человек особенно ясно осознает неуверенность перед обстоятельствами, которые предстают не только крайне бесчеловечными, но и предельно бессмысленными. Поэтому и свобода в экзистенциализме трактуется как свобода от всего «внешнего», которое столь абсурдно и непривлекательно, трактуется исходящей от самого человека, от его индивидуального выбора. Причем этот выбор определяется не осознанными внешними обстоятельствами, а тем, что у человека внутри, «некой фатальной, мистической силой» (Э. Соловьев<sup>1</sup>), которая толкает его на тот или иной выбор. Экзистенциальный человек отказывается принять абсурдность мира, бунтует против нее, что и влечет за собой идею свободы и необходимость выбора. Осознание собственной свободы выбора зовет человека к ответственности и выступает для него источником страданий.

Совершенно ясно, что в контексте экзистенциализма и личность понимается совершенно особенно. Она трактуется как «самобытие», как проявление асоциальности. Наверное, нет необходимости объяснять, что такое понимание свободы, выбора, личности неминуемо будет связано с *безысходным трагизмом*. Если мир абсурден и человек одинок, то вряд ли его пребывание в этом мире будет окрашено радужными красками.

Поскольку для европейской культуры колыбелью является античность, то именно поэтому мы обращаемся к культуре античности, а конкретно, к ряду литературных и философских источников. Чтобы оценить состояние выбора в античной культуре, попробуем определить, волновала ли и в каком ключе человека античности собственно сама проблема выбора. Характеризуя состояние выбора и свободы выбора в античности, мы должны отдавать себе отчет в том, что хотя вполне уместно применять эти понятия в рамках этой древней культуры, но все же необходимо помнить, что здесь они наполняются несколько иным содержанием.

Был ли свободен древний грек? И да, и нет. И в разные периоды по-своему. Для начала обратим внимание на героев, описанных Гомером. *Да, они, зная свою судьбу, могли выбирать*. Человек мог *следовать* року, но мог и *обойти* его. Но при этом, в первом случае он остался бы верен «кодексу чести», а во втором — терял бы героическое лицо. И как раз последнее было невозможно для него. Почему? Для ответа на этот вопрос, надо прежде всего установить: что же двигало героями Гомера: ответственность перед обществом, государством или

<sup>1</sup> Соловьев Э. Прошлое толкует нас. М., 1991.

внутреннее чувство? Исключать последнее не стоит, но скорее все-таки первое: им было невозможно противостоять судьбе именно оттого, что они *перестали бы выглядеть героями в лице общества*. Стремление к внутреннему удовлетворению от собственного поступка не столь очевидно. По крайней мере, оно не так остро.

Здесь, видимо, надо подчеркнуть, что *бытие и сознание в этот период были слиты, смысл еще не был отделен от данности*. Человек ощущал свою тесную связь с миром, он следовал экзистенции, но *экзистенции бытийствующей*, что характерно для традиционного общества. Эта бытийствующая экзистенция являлась, по сути, истиной откровения, что обеспечивало, по мнению М. Хайдеггера, исключительную устойчивость общества. Гомер и демонстрирует такое общество.

В этом смысле показателен описанный им Гектор. В диалоге Гектора и Андромахи она, потеряв родителей и братьев, призывает мужа не вступать в открытый бой, а обороняться. Гектор же не может не принять участия в сражении. «Кодекс чести» не позволяет ему этого. Хотя он и принимает опасения Андромахи по случаю падения Трои. Безусловно здесь перед нами классическая ситуация выбора. Гектор поставлен перед ним. Каково содержание этого выбора, другой вопрос. Подобный анализ проблемы содержится в книге Г. В. Драча «Рождение античной философии и начало антропологической проблематики»<sup>2</sup>.

Ряд ученых считают, что внутренний мир человека у Гомера выглядит довольно расплывчато и поэтому выбор не может носить индивидуального характера. Так считает, например, И. С. Кон<sup>3</sup>. Ж. П. Вернан<sup>4</sup> же не отрицает наличия у древнего грека центра внутренней жизни и самосознания, но подчеркивает, что надо все время иметь в виду, что личность древнего грека принципиально отличается от современной. В ней явлены совершенно иные измерения «Я», отразившиеся в тех или иных творениях, институтах или отношениях и т. п.

Если говорить о расплывчатости внутреннего мира у героев Гомера и возможности осуществления ими выбора, то невозможно не обратить внимания на точку зрения Б. Снелля<sup>5</sup>, который отмечал, что для Гомера характерно *описание внешних восприятий мира*, но не целостности человека (термин *soma* обозначал живого человека, целостность тела, для обозначения психической жизни личности единого термина нет), т. е. Снелль подчеркивает, что у Гомера не было понятия о личности как субстанциональном единстве, она представлялась как множественность.

Г. Френкель<sup>6</sup> же считал, что гомеровский человек представляет собой целое, а не только сумму тела и души. Слово для обозначения этого у Гомера есть, считал он, — это «голова» (*Нaupt*). Телесные и духовные органы просвечивают друг через друга, в равной степени обозначая Я.

Р. В. Гордезиани<sup>7</sup> говорит о личностном характере выбора, осуществляемого гомеровскими героями, подчеркивает индивидуальный характер их мотивации. А, скажем,

<sup>2</sup> Драч Г. В. Рождение античной философии и начало антропологической проблематики. М., 2003.

<sup>3</sup> Кон И. С. Открытие «Я». М., 1978.

<sup>4</sup> Вернан Ж. П. Происхождение древнегреческой мысли. М., 1988.

<sup>5</sup> Snell В. Entdeckung des Geistes. Hamburg, 1955. S. 23.

<sup>6</sup> Frankel H. Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. München, 1976. S. 85.

<sup>7</sup> Гордезиани Р. В. Проблемы гомеровского эпоса. Тбилиси, 1971.

А. Шмитц<sup>8</sup> вообще считает, что человечность Гектора носит внесоциальный характер, что основным ее содержанием является осознание бессмысленности человеческого бытия и безысходности человеческого существования.

*Трагическое ли это сознание, или следование бытийственной экзистенции, но Гектор осуществляет выбор.* С одной стороны он следует неизбежному — судьбе, с другой, — не может не отозваться на предостережения и пророчества Андромахи. Возможно, Гектор вообще уникальный герой Гомера — в нем сопряжена и внешняя и внутренняя мотивация. А в целом, человек Гомера делал выбор, который был в первую очередь предрешен судьбою. И в основе этого выбора лежали общественные нравственные регулятивы: честь, слава, стыд (причем стыдно было перед обществом, а, например, не перед своими близкими, т. е. речь идет о внешней мотивации).

Состояние выбора в античной культуре очень ярко представляет трагедия. Здесь уже нередко речь идет о стремлении героев перехитрить судьбу. И, кстати, само обращение к оракулу есть свидетельство этого (практически любое гадание есть попытка заглянуть туда, куда человеку заглядывать не положено). Так, в трагедии Софокла «Царь Эдип» герои пытаются избежать страшного рока, тем самым, делая свой выбор. Сначала родители Эдипа — царь Фив Лай и его жена Иокаста — получив страшное пророчество от оракула (что само по себе уже представляет собой опасную игру с судьбой), что их сын убьет отца и возьмет в жены свою мать, стремятся уйти от судьбы целым рядом поступков, главным из которых является избавление от младенца Эдипа. Позднее и сам Эдип, тоже обратившись к оракулу и узнав, что ему предписано, пытается избежать судьбы. И тем самым как раз и стремится навстречу року. *Этот выбор, как видно, герои осуществляют самостоятельно, и поскольку это, в сущности, отказ от бытийствующей экзистенции, то все оборачивается трагедией...*

В «Федре» Еврипида судьба predeterminedена Афродитой, мстящей Ипполиту за его отказ от любви к ней. Богиня наказывает его любовью мачехи. Избежать этого невозможно, какие бы ухищрения не предпринимали герои. В XX веке у М. Цветаевой в поэме «Федра» Афродита тоже предстает виновницей трагедии (здесь богиня, по мысли поэтессы, мстит Тезею), но у Цветаевой выстраивается совершенно другая коллизия. Здесь явлена собственно экзистенциальная проблематика XX века, когда «истинным предстает нетранслируемая индивидуальная субъективность сознания, выражающаяся в настроениях, переживаниях, эмоциях человека» (Э. Соловьев), в частности, в любви, страсти. В рамках такой проблематики постижение смысла мироощущения личности (чувств, эмоций) и есть постижение смысла мира.

Именно это, кстати, не устраивает православных литературоведов. В частности, М. М. Дунаев, признавая гениальность Цветаевой, отрицает божественную основу ее творчества, подчеркивая греховность его: «Никто не мог с таким исступлением, как она, восславить

<sup>8</sup> Шмитц А. Полярность противоположностей во встрече Гектора с Андромахой (Ил. VI, 369–502) // Цит. по кн.: Шталь И. В. К критике феноменологической, экзистенциалистской, юнгианской и структуралистской методологии (на материале исследований буржуазным литературоведением поэм Гомера) // Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественный образ и структура. М., 1975.

торжество страстей в человеке, не признавая их греховности, гибельности для души... Она во всем — стихия... Творчество Цветаевой — энциклопедия страсти, единый свод всех ее проявлений и оттенков... Все виды страсти, описанные Цветаевой, вне времени и пространства... Одна форма привязывает ее ко времени: такой стих, как цветаевский, возможен лишь в XX веке»<sup>9</sup>.

Эпоха архаики демонстрирует еще одно понимание выбора. В это время расцветает лирика. Само ее появление свидетельствует о выросшей роли индивидуального переживания, о том, насколько человек научился смотреть на мир самостоятельно и переживать, полагаясь на свою самость. А конкретные мотивы лирической поэзии свидетельствуют об абсолютно новом мироощущении человека. Юный род литературы свидетельствует, что человек склонен выказывать собственное суждение о мире, способен выбирать жизненный путь, полагаясь на самого себя. Предстает целый мир чувств, которого не знал эпос. У поэтов доминируют личностное, субъективное ощущение мироздания, несмотря на то, что они по-прежнему принадлежат к полису и не стоят вне общественной жизни. Даже у тех, кто преимущественно обращается в своем творчестве к социальной, патриотической тематике (элегики, например — Солон или Феогнид).

Архилох, Анакреонт, Алкей, Сафо, Феогнид, Пиндар, Солон... Та страстность, с которой они передавали чувства оскорбленного самолюбия, желания мести, готовности стойко встретить судьбу переносить превратности судьбы, любви свидетельствует не только о возникновении иного, чем эпос, рода литературы, но об ином отношении к миру.

Становление индивидуалистического сознания представлено и в изобразительном искусстве Древней Греции. Если еще у Фидия (а это классика!), как отмечал А. Ф. Лосев<sup>10</sup>, не произошло отделения образа от первообраза, его Зевс — это не образ, а именно Зевс, то в работах Скопаса, например, субъективный взгляд художника, его индивидуальное переживание чувствуется острее. Греков восхищала способность Фидия создавать статуи богов, но богов, а не *произведения искусства*. Им были важны Зевс, Афина..., но не сам гений художника. А вот в эпоху эллинизма именно художественный образ заявляет о себе серьезно.

После Сократа можно говорить еще об одном типе выбора — выборе личности, отделившейся (или отделяющейся) от мира. Здесь главную роль начинает играть экзистенция личности, не слитая с миром, а отделенная от него. Но, конечно, экзистенция Сократа — это тоже еще не экзистенция человека XX века. Мир, в котором пребывает Сократ, еще (и уже!) не абсурден, чужд и бессмысленен. Сократ, как известно, сосредоточил внимание на выработке понятий, которые выражают общие признаки предметов одного рода. В связи с этим из понятий ускользает то, что составляет индивидуальную особенность каждого отдельного предмета, в частности, человека. Когда человек становится объектом научного познания, последним ухватываются лишь общие, одинаковые признаки людей. В научном знании индивидуальный человек якобы превращается в абстрактного человека. Начало этому процессу и положил Сократ.

<sup>9</sup> Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений. М., 2002. С. 980.

<sup>10</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969.

Он пытался осветить мрак дионисийства, зажигая свет там, где бродят страшные тени, показывая, что на самом деле никакие это не зловещие призраки, а хорошо известные вещи. Т. е. он, в сущности, стремился к раскрытию смысла мира (что так не устраивало Ф. Ницше).

*Поэтому выбор у Сократа толкуется как выбор совести.* Судьба уже не стоит на пути. В рациональном мире все разложено по полочкам, поэтому проблема выбора, стоящая раньше, исчезает. Как постепенно начинает исчезать и традиционное общество. Главным мерилом выбора становится совесть. Экзистенциальный поступок или выбор с этих времен определяется тем, руководствуется ли ею человек или нет (это может совпадать с общественным мнением, а может идти вразрез). Возможно, в связи с этим, самым подлинным экзистенциальным поступком можно считать жизнь и смерть Христа. Вот тот, кто жил по совести и во имя всех.

Итак, проблема выбора в античности существовала. Это было непреложное следование судьбе, и, хотя выбор представляется индивидуальным, это было скорее следование бытийствующей экзистенции. Готовность к самопожертвованию рождалась у человека этого общества из сознания невозможности обойти интересы общества, даже если внутреннее интимное чувство подсказывало нечто иное.

По прошествии двух с половиной тысячелетий проблема выбора не перестает быть актуальной, общество вновь и вновь заново решает этот вопрос.

*E. A. Chichina*

### **The Problem of Existential choice in the Antique Culture**

The realization of your own destination is a question which has always been of great importance for a man, but it stands as a special problem in a critical situation, when the system of traditional values is being shattered. That is why existentialism was the one to raise a problem of choice. The man's real freedom is considered by existentialists to come from the man himself, from his individual choice. Is it possible to say such a choice took place in the Antiquity? The terms of personality and choice had another meaning in this period.

Take Homer, for instance. The hero of Homer's epos made the choice which was first of all predetermined by the fate. And the social moral regulators were the basis of such a choice — such regulators as honesty, glory, shame (and besides it was the society to shame a man, but not his family, for example). Homer's heroes could have rebelled against their fate, but then the society would have not perceived them as heroes. Such a choice is always personally motivated, and hence the necessary responsibility for the taken decision makes a man a hero.

In the latter period the tragedy tells us about how a man makes his choice. Now the heroes' choice is often a desire to cheat the fate. And, besides, the fact that the oracle is frequently asked by the heroes proves that.

The appearance of the lyric poetry also indicates the growing part of an individual emotional experience — a man of the archaic period learns to value the individual psychological experience, to look at the world and to estimate it taking into account his own self.

And Socrates, at last. It is due to him that we can speak about another kind of choice — the choice of a personality who has separated or is separating from the world. The main part is played now by the person's self which is independent from the world. The world of Socrates is not yet (and is not already) absurd and alien. Socrates is known to concentrate his attention on the terms, and the choice is interpreted by him as a choice of conscience. Fate doesn't matter anymore. In the rational world everything is pigeonholed, so the choice which prevailed before began disappearing, and this coincides with the disappearing of the traditional society.

## ЦВЕТ В КУЛЬТУРЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ РУСИ: СЛОВО И ОБРАЗ

Многие культурологические исследования начинаются с парадокса, с обнаружения несовпадений между реальностью и нашим представлением о ней. Когда речь заходит о восприятии цвета в древней и средневековой Руси и его отражении в языке, неожиданности подстерегают на каждом шагу. Так, слово «красный», являющееся сегодня широкоупотребительным цветообозначением, в древнерусских текстах служило знаком всего «доброе», «пригожего», «достойного», «красивого». Категория «красного цвета» издревле была наиболее разработанной в языке; для выражения оттенков этого цвета использовалось множество определений: червленьный, черлennyй, червчатый, чермный, но слово «красный» до начала XVII века цветообозначением не являлось. Прилагательное «синий» обозначало оттенок темного цвета и в дополнение к этому включало значение «блестящий» («сияющий»). В этом контексте становится более понятным смысл фразы из «Слова о полку Игореве»: «черные тучи с моря идут, а в них трепещут синие молнии». «Лазоревый» («лазурный») первоначально служил обозначением не алого (как можно было бы предположить), а голубого цвета. Необходимо согласиться с замечанием И. Н. Данилевского о том, что «колористическая номенклатура» древней Руси существенно отличалась от современной и, упуская это из виду можно попасть в весьма неловкое положение.<sup>1</sup>

Цвет принадлежит к числу онтологических характеристик бытия. Освоение человеком феномена цвета началось еще в архаическую эпоху. Оно выражалось в применении все более широкой гаммы природных красок в различных сферах человеческой деятельности, а также в возникновении и закреплении слов, являющихся цветообозначениями в языке. Принадлежность цвета к единому смысловому пространству, объединяющему повседневную жизнь, интеллектуальную рефлексию, бессознательную память коллектива, художественное творчество и множество иных проявлений человеческой деятельности делает цвет частью сложного континуума культуры. Пронизывая толщу культуры, цветообозначения фиксировали в себе огромный объем смысла, позволяющего глубже понять специфику той или иной этнической культуры, проследить связи с иными культурными традициями, определить закономерности ее развития.

Изучение роли цвета в культуре средневековой Руси представляет особый интерес, так как конкретно-чувственный характер восприятия являлся одной из ее характерных черт. На нее указывали многие исследователи: Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, М. В. Попович, В. В. Бычков. Не случайно свое видение и понимание мира Русь полнее всего выразила в иконописи, где форма и цвет наиболее значимы. Эту особенность подтверждают и данные лингвистов. В результате сопоставительного анализа языков с точки зрения количества выделенных категорий и слов, называющих цвет, удалось выяснить, что «цветовой тезаурус» русского языка является одним из наиболее богатых.<sup>2</sup> Очевидно, что это свойство стало результатом

<sup>1</sup> Данилевский И. И. Древняя Русь глазами современников и потомков (IX–XII вв.). М., 1998. С. 243.

<sup>2</sup> Василевич А. П., Кузнецова С. Н., Мищенко С. С. Цвет и его названия в русском языке. М., 2005. С. 24.



длительного развития языка и отражением одной из существенных особенностей русской ментальности. Изучение семантики цветообозначений средневековой Руси позволяет выявить и охарактеризовать мировоззренческие доминанты, транслируемые из поколения в поколение и демонстрирующие связи с прошлым в широком диалогическом поле.

Попытка определить роль цвета в культурной картине мира средневековой Руси неизбежно сталкивается с проблемой дефицита информации. Дошедшие до нашего времени материальные свидетельства и художественные тексты не позволяют воссоздать полную цветовую картину мира. Однако средневековая культура, как и современная, развивалась в языковой оболочке, поэтому использование лингвистических данных в известном смысле может помочь в реконструкции культурных фактов и духовных ценностей средневекового человека. Разнородный на первый взгляд лексический материал при субстратном подходе дает возможность проследить движение мысли в акте номинации, услышать голос человеческой личности, познающей и осваивающей мир.

Глагол, как ни одна другая часть речи позволяет увидеть человека средневековой Руси в проявлениях его личности и духа. По наблюдениям Т. И. Вендиной, в древнерусском и старославянском языках самая обширная группа перцептивных глаголов характеризовала способность человека воспринимать мир при помощи зрения. Об этом свидетельствует их репрезентативность: *видовати* — «видеть», *видѣти* — «видеть, увидеть», *вѣдѣти* — «видеть», *зрѣти* — «видеть, смотреть», *дозрѣти* — «созерцать», *възрѣти* — «посмотреть», *призирати* — «смотреть» *сѣмотрити* — «посмотреть», «поглядеть», «увидеть», *смотряти* — «смотреть», «наблюдать», *глядати* — «смотреть», «видеть», *озирати ся* — «осматриваться».<sup>3</sup> Со зрением человек связывал способность постигать мир. Сам список этих глаголов раскрывает своеобразную философскую концепцию человека, который входит в мир как «зритель», наблюдающий и постигающий природу вещей.

Интерпретация цветовых образов дает интереснейший материал для уточнения генезиса русской культуры.

1. Применительно к раннему периоду в истории Руси еще нельзя говорить о рефлексивных навыках абстрактного мышления, а скорее о синкретичной идее «видения-понимания», где «видеть» этимологически связано с «ведать» = «понимать». Поэтому важнейшими категориями бытия становятся свет, делающий очевидными очертания вещей и цвет как их существенный признак. По данным лингвистов цветообозначения имелись в языке не только на общеславянской стадии, но и раньше. Характерной чертой древних культур в их отношении к цвету можно считать сопряжение цвета и света. Большинство древних обозначений, связанных с цветом, обращены не столько к «собственно цвету», сколько к цвету «как форме и модальности света и его противоположности темноте».<sup>4</sup> Само слово «цвет» образовано от праславянского \**kvet*, родственного \**kvitet*, \**kvitu* — «мерцать», «блестеть». Это подтверждают и тексты древнерусской культуры, в которых наблюдается отчетливый перевес в употреблении «светоносных» цветов: белого, красного, золотого (желтого), тогда как синий, зеленый, коричневый употребляются крайне редко.

<sup>3</sup> Вендина Т. И. Средневековый человек в зеркале старославянского языка. М., 2002. С. 94.

<sup>4</sup> Роу К. Концепции цвета и цветовой символизм в Древнем мире // Психология цвета. М., 1996. С. 9.

2. Необходимо учитывать то, что чувство цвета связано не только со способностью видеть цвета, но и с умением их воспроизводить. В древности красителей было мало, они имели, как правило, органическое происхождение. Таким образом, колористическое видение воспитывалось естественной гаммой природных цветов. Вероятно, оно было более острым и чутким, чем у современного человека, привыкшего к неоновым огням и цветному телевидению. Кроме того, в древности язык отмечал не только оттенок цвета, но и характер его происхождения: природный или рукотворный. Например, в древнерусском языке имелось более всего наименований для обозначения красного цвета и его оттенков. Основными в этом ряду следует считать «червленьй», «чермный» и «багрянный». При этом слово «чермный» использовалось для обозначения природной краски (чермень лицеем, се змии чърмень). Прилагательное «червленьй» называло цвет предметов, окрашенных человеком (въ чръвленахъ ризахъ, чрълнеными щиты). Багрянный имело неограниченную сферу сочетаемости, но использовалось преимущественно в сфере книжного стиля (хламида багряная, столп весь багрян). Язык древней Руси был очень восприимчив к тонким нюансам и оттенкам цвета и весьма точно отражал связь цвета с конкретным предметным носителем, а также подчеркивал его происхождение — природное или рукотворное.

3. Ранние цветообозначения, входившие в культурный обиход древних русичей сохраняли прочную связь с архетипическими, мифо-ритуальными представлениями, они включали мифологическую основу как активный моделирующий механизм, определяющий взаимосвязь компонентов в таких системах как «человек — природа» и «человек — социум». Изучение фольклорных и этнографических текстов позволяет выявить «цветовой код» русской традиционной культуры, основу которого составляют белый, черный, красный, желтый (золотой), зеленый, синий и коричневый цвета. За каждым из них скрывается глубинная смысловая перспектива, отсылающая нас к мифическому времени «первотворения», множеству обрядов и ритуалов, актуализирующих архетипическую основу семантики цветов. Цветообозначения, входящие в состав устойчивых формул народной поэзии, активно употреблявшиеся в фольклорных и литературных текстах, стали национально-окрашенными символами, в образной форме запечатлевшими основы национального мировосприятия и миропонимания, нравственно-эстетические представления древней Руси.

4. Утверждение христианства не вытеснило исконных представлений, но привело к тому, что ассоциативно-синестезическая семантика цветов, сложившаяся еще в языческий период наполнилась новым религиозно-философским смыслом. Специфика средневекового типа культуры выражалась в противопоставлении культурных ценностей, где ведущая роль принадлежала религиозному началу, а бытовое, повседневное было вытеснено на периферию культурного сознания. Для того, чтобы иметь ценность, цвет должен был быть знаком чего-то более значительного, чем он сам, а потому круг цветообозначений в текстах русской средневековой культуры невелик. Чаще всего встречаются три цвета — белый, красный и черный, которые стали выражением сакральных основ бытия.

5. Отношение к цвету служит важным показателем контактов Руси с другими культурными традициями. В частности, заметное влияние на русскую культуру оказывали степные кочевники. Исследователи «Слова о полку Игореве» отмечавшие его уникальную «цветопись»,

нередко приходили к мысли, что в этом проявляется «дыхание степи». Познакомившись с бытом и природой восточных соседей, русские стали более точно, чем прежде определять цвета шерсти, тканей, камней. Восточное происхождение имели такие цветообозначения, как бурый, карий, чалый, чубарый, алый, игрневый, мухортовый. «Восточная» мода оказала заметное влияние на русскую культуру XV–XVI веков, что проявилось в преувеличенной яркости одежд и чрезмерном увлечении косметикой.

6. На исходе средневековья, когда начал меняться тип жизни, можно наблюдать необычайный всплеск интереса к яркому многоцветью. В XVII столетии русская культура начала утрачивать способность выражать в цветовой форме глубинные основы бытия. Когда ощущение этой утраты стало культурной реальностью, возникла тенденция к ее компенсации, которая выразилась в рафинированном, преувеличенно-обостренном чувстве цвета, в поиске изысканных цветовых сочетаний. В литературный обиход входят все новые и новые наименования цветов, связанные с конкретными предметными носителями: брусничный, васильковый, вишневый, гвоздичный, жемчужный, изумрудный, имбирный, крапивный, кирпичный, малиновый, сливный, смородиновый, песчаный, сахарный, нагой (тельный). Если в начале XVII века в книжной традиции цветообозначений встречается не более двадцати пяти, то к концу века их число приближается к ста. Вряд ли это обусловлено активным новым словообразованием, скорее можно утверждать, что устная и письменная речь находятся в постоянном взаимовлиянии и время от времени «появляется стремление уподобить законы устной речи письменной».<sup>5</sup> В литературные тексты этого времени начинает массивно проникать разговорная лексика, именно это существенно обогащает словарь цветообозначений. В живом разговорном языке средневековой Руси во все века цветообозначений было больше, чем запечатлелось в письменных текстах. Они отражали многообразие цветовой палитры природы, но до поры не были востребованы в силу ограничений, которые брал на себя письменный язык как язык сакральный.

Понимание семантики, синтактики и прагматики вербальных цветообозначений в средневековой Руси существенно обогащает наше представление о своеобразии русской культуры в мировом сообществе и позволяет уточнить особенности ее генезиса.

*E. V. Gmyzina*

### **Color in the Culture of Medieval Russia: Word and Image**

In the cultural memory of peoples they are attached as a general, so ethnically painted cultured way-significant concepts. This by concept, by the unit of mental lexicon from the ancient times is color. Ontological status of color is various in different peoples and in different epochs, its role in the cultural picture of peace is determined by quantity of designation of color and by the complex of the senses concentrated in them.

<sup>5</sup> Лотман Ю. М. Устная речь в историко-культурной перспективе // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 238.

The designation of color is fixed unique information about the coloring of surrounding nature, the uniqueness of the historical way of people. They outgrow by the complex system of association, interpretations, they become the embodiment of diverse moral-aesthetical values.

Color means in the texts of Russian medieval culture include the enormous volume of the sense. Its study contributes to the development of the archaic layers of cultural consciousness, base ideas about the peace and the man, to the refinement of the special features of the mentality of medieval Russia. The comprehension of color in medieval Russia appears as dynamic process, reflecting the paradigms of the development of culture.

## ИМПРЕССИОНИЗМ КАК СПОСОБ МИРООЩУЩЕНИЯ В КУЛЬТУРЕ РОССИИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Возникнув в последней трети XIX века как течение во французской живописи, импрессионизм достаточно быстро распространился и в других видах искусства. В конце XIX века в Европе, и в России в том числе, появился сильный интерес к поиску новой художественной образности, который и обнаружил себя в творчестве импрессионистов. В связи с этим возникает необходимость рассмотреть те особенности новообразований, которые послужили основой становления нового мироощущения в культуре. Однако если в живописи импрессионизм очевиден, импрессионизм литературный продолжает вызывать настороженное отношение. Помещать в один ряд живопись и словесное искусство, разумеется, нет оснований, но существует некая характерная общность всех видов импрессионистского искусства. «Есть разные связи поэтов и художников, возможны разные сближения... Главное здесь не в тематическом сходстве, и сюжет не имеет значения первоочередного. В силу вступает сходство мироощущенческое, выражение взгляда на действительность и выражение самого духа времени»<sup>1</sup>. Импрессионизм следует рассматривать как переворот в манере чувствовать и видеть.

В поэзии принципы эстетики импрессионизма, интуитивно ощутимые, рационально структурировать достаточно сложно, хотя В. Я. Брюсов, один из основоположников русского символизма, попытался в ряде теоретических работ определить специфику использования новых выразительных средств, свойственных импрессионистскому мироощущению, однако в полной мере выстроить общую картину импрессионистской эстетики ему не удалось. Речь идет лишь о фиксации отдельных специфических приемов, характеристиках нового искусства. Невозможность выстраивания теоретической конструкции эстетики поэтического импрессионизма объясняется и самой сутью данного феномена. Главным в поэтической эстетике импрессионизма является установка на пульсирующую процессуальность, на запечатление мгновения жизни. Незавершенность лирического «я», недоопределенность семантической структуры произведения, разомкнутая организация пространства, сцепление разрозненных образов, отказ от доминантных целеустремлений, поливариантность впечатлений и т. д. — все эти характеристики являются результатом ориентированности импрессионистской поэзии на культивирование ценностей, связанных с определением важности лишь самого факта проживания бытия во всей его онтологической целостности. В результате чего в творчестве поэтов-импрессионистов начинают доминировать принципы панэстетизма, которые особенно последовательно и отчетливо проявляются в стихотворениях К. Д. Бальмонта.

Именно эстетическое восприятие бытия, не исключающее его противоречивые стороны, как полагали импрессионисты, способно закрепить то истинное впечатление, еще

<sup>1</sup> Альфонсов В. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. — М.-Л., 1966. С. 7.

не оформившееся во что-то конкретное и завершенное в нашем сознании. В качестве ведущих принципов реализации подобной установки в поэзии становится обращение к особой музыкальности, живописности, использованию «мерцающих», трансформирующихся образов и тем, которые не поддаются никакому упорядочиванию, логической завершенности. Данные характеристики, перечисление которых можно продолжить, являются, на наш взгляд, следствием особого мировосприятия, нового отношения человека к миру, а не просто революционной стихотворной техники.

Подтверждением подобных теоретических положений явилась публикация В. Я. Брюсова в 1894–1895 гг. трех стихотворных сборников «Русские символисты», включавшими, кроме стихотворений самого поэта, его переводы французских символистов. В предисловии к первому сборнику автор заявляет: «Нисколько не желая отдавать особого предпочтения символизму и не считая его, как это делают увлекающиеся последователи, «поэзией будущего», я просто считаю, что и символическая поэзия имеет свой *raison d'être*. Замечательно, что поэты, нисколько не считавшие себя последователями символизма, невольно приближались к нему, когда желали выразить тонкие, едва уловимые настроения. Цель символизма — рядом сопоставленных образов загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение»<sup>2</sup>. В. Я. Брюсов отмечает, что главным в символистской поэзии является выражение настроений и оттенков, суггестивность, намеки, недосказанность, иррациональные внушения. Стихотворения, напечатанные в сборниках «Русские символисты», В. Я. Брюсов собрал в книгу под заглавием «*Juvenilia*», где уже в эпиграфе, взятом из книги С. Малларме *Divigations*, задается тон всему произведению: «Обыденная речь имеет лишь практическое отношение к сущности вещей». С. Малларме различал обыденную речь и язык литературный, поскольку «литературный язык в отличие от обыденной речи должен стремиться к аллюзии, а не ограничиваться практическим наименованием предметов»<sup>3</sup>. В краткой автобиографии (Книга о русских поэтах последнего десятилетия. — СПб.-М., 1909.) В. Я. Брюсов писал: «Знакомство в начале 1890-х годов с поэзией Верлена и Малларме, а вскоре и Бодлера открыло мне новый мир. Под впечатлением их творчества созданы те мои стихи, которые первыми появились в печати 1894–1895 гг.»<sup>4</sup>.

В духе советов Малларме, противопоставляющего «*Un principe de vers*» поэтическую речь, как только намекающую, обыденной, сообщающей и учившего дематериализовать слово, чтобы оно воплощало идею, В. Я. Брюсов осваивает поэзию намеков, стремится к разреженности, призрачности образной ткани.

Программным в этом отношении является «Сонет к форме», которым и открывается сборник *Juvenilia*. «Сонет к форме» — попытка разгадать загадку художественного канона сонета как явления эстетически созвучного символизму, утвердить сонет как форму нового мировидения. Здесь начинающий поэт в форме самопознания сонета ставит одну из основных задач символизма — постижение смысла художественной формы.

<sup>2</sup> Брюсов В. Я. От издателя (Предисловие к сборнику «Русские символисты») // Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии. — М., 1990. С. 11.

<sup>3</sup> Козловский А. А. Комментарии // Брюсов В. Я. Соч.: В 2-х тт. — М., 1987. — Т. 1. — С. 486.

<sup>4</sup> Васильев М., Щербakov P. Комментарии // Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми тт. — М., 1973. — Т. 1. С. 566.

Суггестивная функция символизма, задача загипнотизировать читателя, сформулированная В. Я. Брюсовым в его ранних работах, вызвала интерес поэта к канонизированной художественной форме. Много лет спустя, в 1921 году, подводя итоги развития поэзии в статье «Смысл современной поэзии», он писал: «Так как символ — только намек, то внешнее выражение его получило особое значение. Если романтики любили красоту формы ради нее самой ... то символисты видели в обработанной форме могучее средство воздействовать на читателя... С этой целью символизм любовно воскрешал и разные старинные формы, начиная с сонета...»<sup>5</sup>.

Сонет в восприятии В. Я. Брюсова мог быть в определенном роде воплощением идеи красоты и совершенства. Но для В. Я. Брюсова важна была не столько красота формы, сколько создающая красота, ведущая к постижению противоречий человеческого духа. Так, в статье «Ключи тайн» (1904), ставшей в дальнейшем манифестом русского символизма, поэт писал: «Искусство во имя бесцельной Красоты — мертвое искусство. Как бы ни были безупречны формы сонета, как бы ни было прекрасно лицо мраморного бюста, но если за этими звуками, за этим мрамором нет ничего, что меня повлечет к ним? <...> Но искусство всегда искание, всегда порыв, и сам Бодлер в свои отточенные сонеты влил не смертную неподвижность, а водовороты тоски, отчаянья, проклятий»<sup>6</sup>.

Истинный сонет В. Я. Брюсов воспринимал как форму познания мира и самопознания человека, что определено было уже поэтической традицией, начиная с эпохи Возрождения. Красота формы для поэта имела гносеологический смысл (как ведущая к постижению «мира иными, не рассудочными путями»), а также онтологическое значение (как относящаяся к самой сущности умопостигаемого бытия)<sup>7</sup>. Метод познания в поэзии, согласно теории В. Я. Брюсова, — синтез, а синтез лежит в основе идеи сонета.

Как отмечает С. Д. Титаренко, в основе «Сонета к форме» В. Я. Брюсова лежит платоновская идея соответствий и тождества:

Есть тонкие властительные связи  
Меж контуром и запахом цветка.  
Так бриллиант не видим нам,  
пока  
Под гранями не оживет в алмазе.  
Так образы изменчивых фантазий,  
Бегущие, как в небе облака,  
Окаменевают, живут потом века  
В отточенной и завершенной фразе.  
И я хочу, чтоб все мои мечты,  
Дошедшие до слова и до света,  
Нашли себе желанные черты.  
Пускай мой друг, разрезав том поэта,  
Упыется в нем и стройностью сонета,  
И буквами спокойной красоты!<sup>8</sup>

Эта идея всеобщей связи явлений в дальнейшем привела к идее символа, так как внешнее (мир явлений) рассматривалось как подобие внутреннему (миру сущностей). Идея символа была воспринята В. Я. Брюсовым и через философию В. С. Соловьева, и через влияние французского символизма. Акцентируя внимание на установлении связей противоположных,

<sup>5</sup> Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии. — М., 1990. С. 469–471.

<sup>6</sup> Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии. — М., 1990. С. 86.

<sup>7</sup> См.: Титаренко С. Д. Сонет в поэзии серебряного века: художественный канон и проблема стиливого развития. — Кемерово, 1998. С. 36–41.

<sup>8</sup> Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми тт. — М., 1973. — Т. 1. С. 33.

разрозненных явлений, В. Я. Брюсов указывает на важность конституирования объединяющего центра, который должен представлять собой высшую ценность системы (по аналогии с символом креста). «Точкой сборки» становится Красота, а сама стихотворная форма сонета выступает как символическая форма панэстетического мироощущения, позволяющая осуществить «единомыслие» с целым.

Таким образом, мы наблюдаем актуализацию одного из значений символики космоса — идею эстетически отмеченного порядка. Подобного рода космологизм суждений стал необходимым при выявлении специфики самоосуществления правильности (гармонии, красоты) бытия. В свою очередь, правильность бытия определяется гармонией, которая, однако, не есть нечто такое, что непосредственно создается в результате соединения ее составляющих в силу похожести. Вслед за Гераклитом Платон отмечает, что гармония создавалась из первоначально расходящегося. Таким образом, содержание структурного целого предполагает не только наличие целого, но и его разделенность и противоположение элементов на фоне объединяющей их целостности. Подобного рода положение вещей, в свою очередь, определяет и порядок движения, который охватывает собою решительно всю действительность, начиная от человеческой жизни, индивидуальной и общественной, переходя к сфере искусства и кончая движением космоса в целом.

В сонете В. Я. Брюсова, ориентированного на идеи мифологической космологии, ярко представленной в ранней натурфилософии, главной становится идея воплощения синтеза, всеединства, однако не выстраиваемая как умозрительная схема рассуждений, а способная содержать живые интенции бытия. Однако устремленность к «схватыванию» самой жизни неизбежно приводит к проблеме закрепления вечно изменяющегося, подвижного, бесконечно варьирующегося мгновения, что рождает импрессионистичность мировосприятия.

Таким образом, основой русского символизма, который принято считать центральным явлением художественной культуры серебряного века, становится импрессионизм. Незавершенность символической концептуализации несомненно роднит его с импрессионизмом. И более того, концептуальная незавершенность искусства, да и всей художественной культуры XX века становится показательной.

Человек оказывается вовлеченным в бесконечный поток рефлексии и саморефлексии, чувствований, что определило доминирование эстетизма в культуре XX века. Не случайно П. Сорокин отмечал, что импрессионизм явился рубликоном в развитии современного чувственного типа культуры. И действительно, отказ от всего устойчивого, процессуальность в импрессионизме породили открытие установки на возможность онтологического схватывания бытия, но не через заданные схемы и суждения, а через ту данность, которая естественно открывается человеку. Подобное положение дел в конечном итоге привело к «языческой реабилитации реальности» (Н. А. Хренов), что определило в современном искусстве появление бесконечного потока профанирования, симуляции, возможности манипулирования сознанием и т. д. Однако в символизме рубежа веков ориентированность на возможность преобразования хаоса в порядок, преодоление одномерного практицизма при обращении к новым художественным формам, бытийственным по своему содержанию, сохраняется.



*O. Y. Astachov***Impressionism as a Way of Perception of the World in the Russian Culture  
in the End of the 19<sup>th</sup> Century — in the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century**

Such distinguishing features of impressionism as disappearing of materialism as a way of real world perception, new principles of artistic generalization and structuralism required maximum mobilization of inner resources of art to express new tendencies for culture through unknown figurative images. Later this new feature of art was influenced not only by the restless will of an artist, being eager to experiment, but also by quite objective conditions. Destruction of an old picture of the world revealed itself in all trends of art. A new feeling of life and time appeared, giving birth to art of a new quality.

Something vague and elusive dominated the new trend of art, very much similar to the vagueness of people's lives. These are not distinctly outlined images, some are illusions. These new artistic optical illusions witnessed rejection of easily recognizable and long ago adopted images in culture. As a result new artistic means without any evident material objects as a basis were stressed to reveal that inner moral state of a man during the end of the 19<sup>th</sup> century and in the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

## ГЕНДЕРНАЯ САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ СИМВОЛИСТОВ

История культуры, включающая в себя этапы рождения, эволюции и кризиса художественных течений и школ, демонстрирует множество примеров возникновения новаторских тенденций как источника либо следствия самоидентификации. А в периоды рубежных эпох, которые характеризуются ощущением «переходности» момента, нестабильности, кризиса — проблема самоидентификация становится онтологической.

Самоидентификация, не верифицируемая или признаваемая по умолчанию в этом качестве, играет особую роль в аспекте художественного самосознания творческой личности, поскольку она, с одной стороны, позволяет осмыслить культурную традицию и включенность собственного Я в культурную целостность; а с другой — способствует дифференциации индивидуального сознания и самосознания, выявлению самобытности и в итоге — обретению своего художественного Я.

Не вызывает сомнения: проблема самоидентификации — явление значимое и многозначное. В науке существуют разные аспекты самоидентификации — этническая, групповая, социальная, культурная. Самоидентификация является важнейшим фактором социализации и инкультурации личности, обеспечивая способность личности к саморазвитию.

Самоидентификация личности в пространстве и времени, в самом широком смысле слова стала основанием практически всех художественных течений конца XIX — начала XX вв. Причем этот процесс был и бурным, и скромным по своим проявлениям, нес в себе зерно как всеобщего отрицания, так и агрессивного самоутверждения.

Для европейского символизма самоопределение связано с осмыслением традиций романтизма, которые актуализируются в творчестве Ш. Бодлера. Двойственность, разорванность бытия, чувство избранничества, существование личности на грани «восторга и ужаса» (Ж. П. Сартр) перед жизнью, контрастность поэтики — эти традиционно «романтические» характеристики в контексте реалистической европейской литературы 50–60 гг. XIX века позволяют поэту ощутить себя последователем романтической школы (что выражается и в пристрастии Ш. Бодлера к живописи Делакруа, романтическим, по его мнению, портретам Рембрандта, лирике Э. По, образам Д. Байрона и др.). А поиск «вселенских аналогий» и «соответствий» Ш. Бодлера, дендизм и декадентский сплин прочно и небезосновательно закрепляют за поэтом образ первого символиста (или во всяком случае — предтечи символизма) во французской поэзии.

Что как не самоидентификация относительно равных ему величин воплощена в книге П. Верлена «Проклятые поэты», где портреты Ш. Бодлера и А. Рембо дополняются (во втором издании) очерком о самом себе, «Бедном Лилиане»? «Проклятость» как осознание своего места в литературно-художественном и исторически-общественном процессе, как самоощущение «изгнанничества в мир» и невозможности обретения гармонии, наконец, «проклятость» как нежелание обрести «самость», («душа» Верлена ощущает себя не как некое устойчивое Я, выделенное из внешнего мира и обособленное от других людей, но, напротив, как

нечто зыбкое, переливающееся множеством неуловимых оттенков, «несказанное» и, главное, живущее постоянным предвкушением возврата в нерасчлененную стихию первоначал<sup>1)</sup>, едва ли не капризное нежелание, таким образом, идентифицироваться, поскольку мир и личность, по П. Верлену, постигаются не через рефлексию, а через слияние — приводит к импрессионистичности лирики П. Верлена, к сиюминутности образов и суггестивности слова (что также позволило символистам причислить Верлена к своим предшественникам).

И напротив — предельная, именно агрессивная самоидентификация А. Рембо, революционность и бунтарство, сознательное уродование, прокаженность как попытка не просто выделить собственное Я, не обремененное никакими культурными или социальными традициями, но и отречься от него, поскольку самость для А. Рембо — личина, тюрьма, от которой необходимо избавиться. «Я — это другой» для поэта не отказ от самоидентификации, а концепция «ясновидения», поскольку истинное Я возможно только прозреть, явить подобно миру, который являет человечеству божество-демиург. Озарения А. Рембо в итоге приводят к жизненной трагедии и отказу от творчества, идентификация «Я-другой» (как минимум «я-царь», «я-Бог») оборачивается фактически пустотой. Вопрос: «кто я?» — остается без ответа, поскольку вряд ли можно считать запись в некрологе «...негоциант Рембо», той самой подлинной сущностью Я, к которой стремился поэт.

Можно согласиться с мнением Г. Косикова в том, что творчество С. Малларме «выросло по существу из его внутренней драмы — драмы самосознания»<sup>2)</sup>. Я аналитика, ученого, филолога, выраженное, по воспоминаниям современников, в сдержанности, безукоризненной вежливости, стремлении придать своему существованию стабильность, упорядоченность, приводит к поиску Красоты, Абсолюта, Материи. С. Малларме, учитель английского языка, знаток и ценитель европейской литературы, пытается теоретически осмыслить символистскую поэзию, написать Книгу, которая адекватно отразила бы Вечность, объединить молодых поэтов, которые идентифицируют С. Малларме с Учителем, Пророком, Тайнописцем, а поэтические «вторники» — с школой символизма.

Генезис русского символизма во многом определяется парадигмой сформировавшегося европейского символистского течения. Рождение русского символизма, которое знаменуется двумя важнейшими вехами — публикацией в 1893 году статьи Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе» и выходом в свет в 1894–1895 годах сборников «Русские символисты» под редакцией В. Брюсова — несмотря на разницу подходов к символизму (историко-теоретическому у Д. Мережковского и художественно-практическому у В. Брюсова), начинается также с самоидентификации.

Для Д. Мережковского важным становятся не столько мировоззренческие, сколько проблемы художественного ряда, определение роли русской литературы в контексте мировой культуры, где важнейшим звеном в цепи вечных ценностей становятся античность, понятие религиозности и мировые символы. Вместе с этим, именно контекст русской литературы, обозначенный именами А. Пушкина, Л. Толстого и Ф. Достоевского создает, по мнению

<sup>1</sup> Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон//Поэзия французского символизма. М., 1993. С. 19

<sup>2</sup> Там же. С. 24

Д. Мережковского, оценивающего символизм как объект творения, предпосылки рождения новой Литературы, которая сумеет выразить всечеловеческие устремления, объединив мистическое содержание, символы, существующие в мировой и русской культуре.

В. Брюсов, продвигаясь в аналогичном направлении, осознает себя прежде всего субъектом художественного творчества, определив своей целью создание символистской школы и выбрав роль предводителя («...вождем буду Я! Да, Я!»<sup>3</sup>), поэт обращается к литературной практике. Публикация переводов французских поэтов-символистов, которые и составили основу сборников «Русские символисты», демонстрировала стремление В. Брюсова, если не отождествить, то во всяком случае идентифицировать и заявить о себе и творчестве своих пока еще немногочисленных единомышленников в контексте европейской символистской школы. Осваивая чужое сознание через конкретные художественные тексты (примером чего становятся предложенные В. Брюсовым переводы стихотворений Ш. Бодлера и П. Верлена), поэт «примеряет» роль символиста и, как и Д. Мережковский, подчеркивает включенность русской поэзии в контекст европейской литературы.

Воспоминания современников, высказывания критиков зачастую содержат определения, которые свидетельствуют об отождествлении русских поэтов с французскими художниками: К. Бальмонт, В. Брюсов обозначены не иначе как русские верлены и бодлеры, декаденты (именно во французском варианте) и т. д. И эти определения воспринимались русскими символистами скорее как похвала, а не как эпитонство.

Перед нами не что иное, как создание культурных кодов, позволяющих идентифицировать себя в контексте мировых традиций.

Впрочем, достигнув на определенном этапе желаемой цели — вызвав резонанс и интерес критиков и публики к символистской поэзии, Д. Мережковский и В. Брюсов в дальнейшем будут указывать и на самостоятельность, самобытность русского символистского течения, обнаруживая, помимо ориентации на мировую культуру, самобытность выражения творческих поисков в русском символизме.

Мы полагаем, что у символистов можно различать три уровня самоидентификации (которая всегда происходит относительно общепринятых величин):

- относительно мироздания (прежде всего — французских);
- относительно художественных традиций (прежде всего — у французских и у русских, склонных к теоретизированию);
- относительно гендера (у склонных к психологизации как творчества, так и процесса постижения его).

Мы полагаем, что в аспекте самоидентификации немалую роль играет гендерный подход. Сразу оговоримся, что в рамках данной работы не является целью постановка собственно проблемы гендера (в теоретическом и методологическом плане). Рассмотрение вопроса о гендерной самоидентификации символистов носит, однако, не только прикладной, но и методологический характер, что обусловлено рядом причин.

Во-первых, проблематика гендера органична самому историко-культурному и художественному контексту символизма, особенно русского. Проблема женственности, подчас

<sup>3</sup> Брюсов В. Дневники. Письма. Автобиографическая проза. М., 2002. С. 28

с пугающей настойчивостью, наиболее емко обозначенная в философии Вл. Соловьева, В. Розанова, Н. Бердяева, С. Булгакова и др.<sup>4</sup>, в культуре рубежа XIX–XX вв. поднимается наряду с другими онтологическими проблемами: самоопределения России, кризиса культуры, понимания истории, экзистенциальных исканий личности и др. Кроме того, гендерная проблематика осознается, а иногда выражает себя неосознанно в поведении, художественном творчестве поэтов-символистов (К. Бальмонт, Д. Мережковский, З. Гиппиус).

Во-вторых, актуализация проблемы гендера в контексте культуры «серебряного века» в современных, в том числе локальных по проблематике, научных исследованиях (Едошина И., Новиков А., Рябов О., Чистова М.<sup>5</sup>) происходит исключительно с точки зрения философского осмысления данной темы, в то время как практически без внимания остается проблема гендера как культурной маски пола (Бодрийяр), культурной метафоры, в которой присутствует элементы игры, театрализованного представления в аспекте художественного творчества и бытового поведения.

Наконец в третьих, гендерный подход востребован в силу своей многоаспектности. В наши задачи не входит попытка определения гендера как социокультурного конструкта, скорее гендер рассматривается в герменевтическом ракурсе (И. Халеева — «как интрига познания»<sup>6</sup>), включающем в себя истолкование знаков, символов, текстов, совокупности обстоятельств, событий и действий, в центре которых находится человек, личность.

В эпоху символизма не столько даже женщина, сколько женское начало занимает особое, можно сказать — господствующее место, наличие женских образов в произведениях живописи, поэзии становится почти обязательным.

Сложившийся культ женщины, женского начала объясняется рядом причин, и при всем различии женских образов в творчестве художников, имеет для своего возникновения некую общую основу. Наибольшее влияние на формирование культа женщины в символизме оказала эстетика романтизма. Символизмом уловлен мотив, характерный для романтиков йенского кружка, благодаря женщинам возникает фестивальность и праздность, соединяется культура с жизнью. Женщине в романтизме была уготована и особая роль: она становится объектом поклонения и соратницей, ферментом творчества и необходимым началом во всем: природе, гармонии, музыке. Благодаря женщине романтики культивируют чувственность, возникающую и исчезающую, меняющую свой облик, почти неуловимую.

<sup>4</sup> Соловьев В. Философия искусства и литературная критика. М., 1991; Рябов О. Женщина и женственность в философии серебряного века. Иваново, 1997; Бердяев Н. Судьба России. М., 1990; Булгаков С. Сочинения в 2-х т. М., 1993

<sup>5</sup> Новиков А. И. Проблема эроса (пол, женщина, любовь) в русской философской мысли конца XIX — начала XX века // Феминизм и российская культура. СПб., 1995; Рябов О. Женщина и женственность в философии серебряного века. Иваново, 1997; Рябов О. В. «Россия-Сфинкс»: гендерный аспект западного образа «тайнственной русской души» // Гендер как интрига познания. М., 2000; Чистова М. В. Концепт андрогина в жизнетворчестве З. Н. Гиппиус / Автореф. дис. на соиск. уч. ст. к. культурологии. Кострома, 2005

<sup>6</sup> Халеева И. И. Гендер как интрига познания // Гендер как интрига познания. М., 2000

Для символистов истоки культа женственности были отчасти связаны, как и для романтиков, с обращением к философии Платона и неоплатонизма, учением о «Душе Мира», идеей вечной женственности. В русской культуре рубежа веков многие философы обращались к исследованию проблемы женского начала, специфике природы женщины. Широкую известность получает концепция пассивности и инертности женского начала, рецептивности и страдательности. Эта идея в различных вариантах прослеживается у многих философов и поэтов серебряного века: Вл. Соловьева, Д. Мережковского, Н. Бердяева, Вяч. Иванова, А. Белого.

Другой источник культа женственности — народные поэтические представления о женственности природы, материнстве, жизненных хаотических силах. Не случайно для Вяч. Иванова женское начало связано с представлением о «русской народной душе»: глубинной, древней, непостижимой «хранительницей какой-то сверхличностной природной тайны»<sup>7</sup>. Женское начало — символ Земли (в противовес мужскому — символу Неба), символ Матери, символ России, Родины.

Кроме того, в искусстве символизма находят свое выражение и различные европейские традиции, в том числе и традиционное истолкование образа Афродиты-Венеры как воплощения классического идеала красоты. Женский образ воспринимается как символ творческого вдохновения и поэтической мечты, идеал гармонии, духовности, языческого представления о Земле. Все эти традиционные классические трактовки женского начала своеобразно переплетались, наслаивались, иногда противоречили друг другу, принимая различные формы для своего «многоликого» проявления и давая повод для многопланового ассоциативного восприятия.

Наконец, культура конца века, проникнутая декадентскими настроениями, культура заката, угасающей эпохи, нервно-болезненного мировосприятия породила новую тенденцию: особую рафинированность эстетического восприятия, тяготение ко всему утонченному, изысканно-нежному, хрупкому, что соответствовало представлению о женском характере. Это отвечало и повышенной нервной восприимчивости, эмоциональной приподнятости, современному идеалу прекрасного, в котором было много недосказанного, многозначного, а порой и ущербного.

Итак, особое пристрастие к изображению женских персонажей у художников и поэтов рубежа XIX–XX веков нельзя считать случайным. Каждый из образов несет в себе частичку общего собирательного идеала, принявшего женский облик, и одновременно — каждый образ специфичен, индивидуален.

Ведущей становится идея многозначности, недосказанности и главное — изменчивости женского образа. Лик женщины — ее видимый образ, лицо оборачивается личиной — маской, притворством, скрывающим истинную сущность. Лик и личина переплетаются и противостоят друг другу, зеркально отражаются и противоборствуют, причудливо меняясь местами.

В целом, в символизме выделяются две тенденции истолкования женских образов: с одной стороны женщину идеализируют, изображая ее целомудренной, чистой, глубоко

<sup>7</sup> Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 160.

религиозной, далекой. С другой — создается образ женщины развратной, проклятой, увлекающей мужчину на путь порока и падения.

Первый тип женского начала воплощают образы Пюви де Шаванна, символизируя в своей невинной наготе «Надежду». Образ хрупкой девочки, сидящей на камнях, воплощает веру в возрождение, возвещает весну и обновление, надежду на мир и гармонию. Столь же гармоничны и одновременно далеки, отстранены от зрителя и другие женские персонажи Пюви де Шаванна, являющиеся действующими лицами античных сюжетов. Они живут в особом мире — мире природы, спокойствия, величия, и неотделимы от поэтического образа «золотого века», творчества, воплощая, вероятно, образы Муз-покровительниц. Персонажи художника словно замирают в этом сказочно-заколдованном мире, их движения замедленны, неторопливы, пластичны. В своей статуарности они приближаются к рельефам Древней Греции, стремясь воплотить идеал античной гармонии и красоты.

Набожны и добродетельны едва ли не беспольные персонажи Мориса Дени. Мистическое содержание, также характерное для символизма с его увлечением спиритическими сеансами, приводит художника к созданию аллегорических образов, свидетельств присутствия в реальном мире потустороннего начала («Молодые девушки, которых можно было бы назвать ангелами», «Марта у посудного шкафа, или Святая Марта», «Тройном портрет Марты», «Портрет Ивон Лероль в трех позициях»). Морис Дени почти не выписывает лица персонажей, а слегка намечает их черты светлыми тонкими линиями.

В творчестве В. Борисова-Мусатова почти не встречаются образы мужчин. Этого художника можно по праву считать певцом женственности: женщины и девушки Мусатова полны грусти и очарования. Тоскующие или наслаждающиеся, они словно «стоят на полпути между реальностью и видением, которое вот-вот исчезнет» [19,212]. Символика картин «Весна», «Водоем», «Изумрудное ожерелье» — это символика намеков, настроения.

Для ученика В. Борисова-Мусатова Павла Кузнецова «Вечно Женственное» приобретает оттенок «Вечно Материнского». Мотив пробуждения, возрождения трансформируется в тему материнства — рождения человеческой души. По мнению исследователя А. Русаковой, «женщина для него — святой источник возникновения нового микрокосмоса — человеческой души»<sup>8</sup>. «Любовь матери», «Голубой фонтан» — призрачный сон, видение, главное в котором — склоненные головы матерей и детей, чувство нежности и любви, мечты и гармонии.

Идеализированный облик женщины воплощается в образе женщины-цветка. Истоки данной метаморфозы также можно обнаружить в искусстве романтизма: голубой цветок Новалиса, превращающийся на глазах романтика в прекрасное женское лицо, становится одним из самых поэтических женских образов. Художники-символисты облачают женщин в цветочные одежды, окружают их цветами во всем многообразии видов и стилизованных форм, наконец — превращают женщин в цветы, подобно де Феру.

Женщина, окруженная цветами, ангельская, задумчивая, обнаруживает пророческое спасение, открывает путь к тайне мироздания, становится супругой и матерью, избранной сестрой, описанной Ш. Бодлером, целомудренной девой-идеалом и Мадонной-матерью, рождающей творчество. Все это — ипостаси надбытового образа Девы Марии, нашедшие свое

<sup>8</sup> Русакова А. А. Символизм в русской живописи. М., 1995. С. 251.

воплощение и в русской философии и поэзии серебряного века: «лучезарная подруга» София — Премудрость Божия, Мировая душа Вл. Соловьева; Вечная Женственность — Прекрасная Дама — Незнакомка Александра Блока; Вечная Жена Андрея Белого.

Но ангельский лик женщины не становится единственным в символизме. Под ним часто скрывается множество личин, и тогда Вечная Женственность причудливо меняет свой образ, превращаясь в многоликого сфинкса, внушающего опасения и страх: «Но страшно мне, изменишь облик Ты...» (А. Блок).

Второй тип женского начала воплощен в вариантах множества масок. Если первый лик — солнечная София, мысль, движение, рождение, символ жизни; то второй лик (или его личина?) — лунная эмблема, хаос, зверь, жестокая судьба, символ смерти, который неотступно преследует, покоряет, гипнотизирует. Женщина воплощает как аполлонистическое — светлое, гармоничное, разумное начало, так и диониссийское сумасбродство — хаос, страсть, тьму. Женщина становится подобна сфинксу, скрытому в своих секретах, возвращенному к таинству мира. Она ведет свою извращенную игру, уничтожает святость, красоту, гармонию. Возникает образ женщины роковой, порочной, развращенной.

Наделенный чертами сексуальной определенности, образ возлюбленной, девы, невесты трансформируется в порабащующее, подавляющее начало. Женщина перестает быть пассивной, она стремится унижить, подчинить себе мужчину, она обольщает и обманывает, вызывает страх и губит.

Если в романтизме сверхчеловеком, наделенным силой, был мужчина, а женщина становилась воплощением слабости, то в декадентстве женщина демонизируется, а мужчина вынужден подчиниться, испытать любовь и боль одновременно. Женщина становится прасилой, «сильным полом», и такая роль, по мнению Ф. Ницше, соответствует ее природе: «то, что в женщине внушает уважение и часто даже страх, это ее природа, которая более природна, чем природа мужчины; ее настоящая, хищная, хитрая гибкость, внутренняя дикость».

Не случайно символисты часто подчеркивают животное начало женщины: это женщина-леопард в картине Ф. Кнопфа «Сфинкс» — соблазнительница, которая предается наслаждению и пытается подчинить себе мужчину; или женщина-Сфинкс Г. Моро («Эдип и Сфинкс»). Излюбленная тема Моро — роковая сила Зла и Смерти, которая воплощена в женском образе. Моро считал женщину порочной и нечистой по своей природе, ее красота двусмысленна и развратна, поэтому Сфинкс Моро — лев с головой и грудью женщины, пристально вглядывается в глаза Эдипа, словно тянется для поцелуя, впиваясь когтями в тело юноши.

Образ женщины-сфинкса, символ тайны, причем в ее роковом, опасном модусе, становится одним из наиболее востребованных в символизме. Его популярность объясняется не только загадочностью самого персонажа, но и возможностью наглядно воплотить идею метаморфозы: превращение зверя или птицы в женщину, соединение животного и человеческого позволяют выразить двойственность женской природы. Женщина в искусстве символизма часто предстает перед зрителем в облике какого-либо фантастического животного: нимеры, гарпии, сирены, медузы — «Сирена» Мосса или «Спящая Медуза» Кнопфа — они несут жестокое вечно-женственное начало, олицетворяют смерть.

Сатанинское и хищническое начало подчеркивается и в других женских образах, внешний облик которых далек от животного. Таковы образы Г. Моро — Елена, Галатея, Саломея — лики



дьявольской красоты. Г. Моро предпочитает изображать болезненную чувствительность, неестественные страсти, губительное очарование. Вот как описывает Гюисманс в романе «Наоборот» образ Саломеи, созданный художником и воплощающий тип роковой женщины: «символический идол непобедимого Сладострастия, богиня бессмертной Истории, проклятая Красота,... чудовищное Животное, безразличное, безответственное, бесчувственное, отравляющее, как и античная Елена, любого, кто приблизится или коснется ее хотя бы взглядом»<sup>9</sup>. Саломея О. Бердслея, как и другие женские образы, бесстыдны, похотливы, животны по природе своей. Такова и Венера Анадиомена А. Рембо («Венера выколото тушью на крестце...») и женщина «божественная грязь» Ш. Бодлера.

Женские образы Г. Климта не столь бесстыдны, но также вызывающе порочны и обольстительны. Губительной силой наделена Юдифь Г. Климта, причем Г. Климт обращается к этому образу дважды: «Юдифь и Олоферн» и «Юдифь II». И если первый образ женственно-коварен, страстен, то второй кажется более агрессивным, резким: хищные скрюченные пальцы, свирепость, угловатость, жестокость. Не случайно второй образ в восприятии современников и искусствоведов сближается именно с образом Саломеи. В целом, художники-символисты придают женским образам извращенный характер, провоцируют зрителя, подчеркивая зло и насилие, заложенное в «вечной женственности». Даже Мадонна Э. Мунка превращается в вампира, хищницу, символизирует смерть и животное чувственное начало.

Образ бесполой небесной Девы трансформируется в символизме в сексуально определенный образ блудницы — падшей женщины — дьяволической жены. Мадонна становится вакханкой, язычницей, соединяет грех и чистоту: «Она предстала мне, как дочь земли и рая,/ В двойном венце из мрака и лучей./ Вокруг румяных губ цвела любовь земная,/ И смерть покоилась в тенях ее очей./ Так в красоте ее, казалось мне слились/ Венеры торжество и чистота Мадонны» (Н. Минский). Вакханка часто является с атрибутами небесной девы — венком из роз, в белой одежде. Тем явственнее двойственность образа, несоответствие лика и внутренней сути.

С образом смерти связан и идеал холодной красоты женщины, который условно можно отнести к третьему типу символистского истолкования женственности. Женщина-луна также противопоставлена женщине-Солнцу. В центре символики декадентов — архетип «лунной жены». Луна ассоциируется с пониманием женственности, ночи, таинственности; луна причудливо-интуитивна, непознаваема, мистична и призрачна<sup>10</sup>. Холодный лунный свет меняет привычные очертания, делает мир загадочным и чужим, рождает странные тени и приоткрывает путь к эзотерическим знаниям. Не случайно лунный женский образ ассоциируется у символистов с колдовством: женщина-ведьма.

Но, так называемый «лунатизм» для символистов связан не только с холодом и бесстрашием — оборотной стороной традиционного представления о женской эротике, по мнению К. Бальмонта: «Отчего между женщин нам дороги те,/ Что бесстрастны в победной своей красоте?» Лунное, а значит небесное начало имеет свое отражение в земном мире, точнее — мире подводном. Образ женщины-русалки, водяной змеи, медузы — все это ипостаси облика

<sup>9</sup> Гюисманс Ж.-К. Наоборот// Наоборот: Три символистских романа. М., 1995. С. 46.

<sup>10</sup> Ханзен-Леве А. Русский символизм. СПб., 1999.

лунной женщины, выискивающей очередную жертву, соблазняющей и губительной. В декадентской живописи женщина-змея занимает центральное место: это прежде всего образы Г. Климта. «Водяные змеи» с их обольстительной чувственностью, эротизмом, сплетением рыжих волос и водорослей, создающих ощущение хаоса, первобытного инстинкта; или «Русалки», воплощающие подводный холод, зло, роковую эротику. «Она, как русалка, воздушна и странно-бледна, / В глазах у нее, ускользя, играет волна, / В зеленых глазах у нее глубина — холодна...» К. Бальмонт). Заметим, что внешняя змеиность часто подчеркивается художниками-символистами в женских образах: гибкие текучие линии, скользящие складки одежды, вьющиеся и словно живущие свой жизнью, подобно змеям на голове Горгоны Медузы, волосы, вкрадчивый и хищный взгляд.

Даже представления о современницах не истолковывались символистами однозначно. Зинаиду Гиппиус многие поэты-символисты воспринимали как «Люцифера в юбке» а А. Белый в воспоминаниях подчеркивал многоликость поэтессы, которая могла быть смиренной, как монашка и отшельница, спустя мгновение становилась похожа на светскую львицу, чарующую и обольстительную, или превращалась в настоящую дьяволицу — безжалостную и карающую. Не случайно одним из самых удачных портретов З. Гиппиус стала работа Л. Бакста, представляющая поэтессу в мужской одежде: «с душой без нежности, а с сердцем — как игла»

Часто сам факт обращения к образу современницы становился для художника поводом для выражения своего женского идеала, субъективного понимания женственности и красоты. Так, моделью для создания уже рассмотренного нами образа Юдифи Г. Климта стала его современница Адель Блох-Бауэр. Но художник рисует и портреты этой женщины, в которых мы не найдем ничего общего с вызывающим образом Юдифи. Сближает их, пожалуй, лишь царственность и внутренняя сила. Но, возможно, оба эти образа и стали для Г. Климта воплощением единого женского начала.

Идеальное для художника воплощение женского начала находим мы и в «Портрете Н. И. Забелы-Врубель на фоне березок» созданном М. Врубелем, и в его «Царевне-Лебеди» таинственность, хрупкость, детская незащищенность, неумовимое очарование и грусть больших глаз — обе картины и стали воплощением «Вечной Женственности» в понимании художника.

Осуществив последовательную и многогранную гендерную самоидентификацию как творцов, так и их персонажей, символизм рождает новый миф — миф «Вечной Женственности» — неведомой, ожидаемой, непостижимой, невоплощенной. Представление о женщине обретает мистическую значимость, поскольку предполагается слияние мужского и женского начал. Именно поэтому, в каком бы облике не являлась женщина, какой бы притягательной или отталкивающей не была ее форма, кем бы не провозглашала себя — она остается великой тайной мироздания, притягательной и мучительной, прекрасной и загадочной, как жизнь и смерть.

Гендерная самоидентификация для символистов выражается прежде всего в, казалось бы, элементарном противопоставлении мужского начала женскому. Я поэта, художника неразрывно связано с осознанием мужского начала, вступающего в конфликт с женским. Традиционное «Поэт — Муза», где женское начало выступает в качестве вдохновительницы, покровительницы или романтическое «Герой — Возлюбленная», где мужское начало — действительно

активное, а женское либо пассивно-преданное, либо активно помогающее (соратница), сменяются множеством проекций, зеркальных отражений, множится до неузнаваемости. Мужское начало теряет однозначность и стабильность, поскольку женское принципиально не обозначается, не понимается. Мужское начало, таким образом, сохраняет стабильность в одном — оно страдающее и ожидающее, угадывающее и обманывающееся («Но страшно мне, изменишь облик ты...»).

Второй аспект гендерной самоидентификации скорее является исключением, чем характерной чертой символизма. Речь идет о концепте андрогинизма, наиболее ярко выраженном в жизни и творчестве З. Гиппиус и которому посвящены отдельные исследования и статьи (в частности кандидатская диссертация Чистовой М. В.<sup>11</sup>), поэтому останавливаться подробно на обосновании или наоборот, — критике подобного подхода в данный момент мы не будем. В контексте заявленной темы важнее другое — мужская маска, примеряемая З. Гиппиус (от псевдонима — А. Крайний, до мужского костюма), воля и сила характера, а также холодный, аналитический ум, злой язык и другие черты личности и творчества (и даже любовная лирика — под маской мужественности: «что будет, я и сам не знаю» («Поцелуй»)), которые современники определяли не иначе как «мужские» — по-видимому, были не только игрой, преследующей цель эпатаж, но и внутренней трагедией, невозможностью идентифицировать себя в рамках одной личности, символистское стремление прожить множество жизней (вполне по А. Рембо — «Я-другой»). Описания современников являют нам тот самый неуловимый женский образ, который пытались запечатлеть художники-символисты: то целомудренно-строгий, то обольстительно вызывающий, то смертельно пугающий. Но облик женщины-мужчины в творчестве и быту (по сути в жизнетворчестве) — относится исключительно к образу З. Гиппиус. Все остальные маски женщин (Е. Васильева в облике Черубины де Габриа; С. Парнок — любовная лирика, обращенная к женщине, но от женского же имени: «Каждый вечер я молю/Бога, чтобы ты мне снилась,/До того я долибилаь,/Что уж больше не люблю»), не претендуют на андрогинизм, да и феминистские мотивы (которые то же по сути своей являются попыткой «примерить» мужскую роль) в творчестве символизма не столь значимы.

Обратим внимание, что практически не обнаруживается обратного хода — использование маски женщины для творца-мужчины (примером чего был романтический «Театр Клары Гасуль» П. Мериме).

Гендерная идентификация символистов, а тем более — самоидентификация в целом безусловно не исчерпываются рассмотренными аспектами. Реализация гендерной символики в театральности, семиотике поведения и быта символистов, жизнетворчестве требуют отдельного внимания и изучения.

Но наличие многоаспектности решений проблемы гендерной самоидентификации позволяют нам утверждать возможность новых моделей построения интерпретации семиотики символизма в контексте жизнетворчества.

<sup>11</sup> Чистова М. В. Концепт андрогина в жизнетворчестве З. Н. Гиппиус. / Автореф. Дис. на соиск.уч. ст. к. культурологии. Кострома, 2005.

**Примечания**

- Антон Крайний (З. Гиппиус). Литературный дневник. М., 2000.
- Бердяев Н. Судьба России. М., 1990
- Бодлер Ш. Стихотворения. Проза. М., 1997
- Брюсов В. Дневники. Письма. Автобиографическая проза. М., 2002
- Булгаков С. Сочинения в 2-х т. М., 1993
- Верлен. Рембо. Малларме. Стихотворения. Проза. М., 1998
- Гарин И. Серебряный век. Т. 1. М., 1999.
- Гюисманс Ж.-К. Наоборот // Наоборот: Три символистских романа. М., 1995
- Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994
- Злотникова Т. С. Человек. Хронотоп. Культура. Ярославль, 2003
- Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон//Поэзия французского символизма. М., 1993.
- Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве. М., 1994
- Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002.
- Лотман Ю. С. Семиосфера. СПб., 2000
- Мережковский Д. С. Pro et contra. СПб., 2001.
- Новиков А. И. Проблема эроса (пол, женщина, любовь) в русской философской мысли конца XIX-начала XX века//Феминизм и российская культура. СПб., 1995
- Романова Е. Опыт творческой биографии С. Парнок. СПб., 2005
- Розанов В. Собрание сочинений. М., 1995
- Русакова А. А. Символизм в русской живописи. М., 1995
- Рябов О. Женщина и женственность в философии серебряного века. Иваново, 1997
- Рябов О. В. «Россия-Сфинкс»: гендерный аспект западного образа «таинственной русской души»// Гендер как интрига познания. М., 2000
- Сартр Ж.-П. Бодлер//Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1993.
- Соловьев В. Философия искусства и литературная критика. М., 1991
- Халева И. И. Гендер как интрига познания//Гендер как интрига познания. М., 2000
- Ханзен-Леве А. Русский символизм. СПб., 1999
- Чистова М. В. Концепт андрогина в житнетворчестве З. Н. Гиппиус. — автореф. дис. на соиск. уч. ст. к. культурологии. Кострома, 2005
- Le symbolisme et la femme. Paris, 1986.

*T. I. Erohina*

**Gender Self-identification of Symbolists**

Self-identification is topical for European as well as for Russian symbolism, historically for the former (see Romanticism, Realism, Naturalism, Decadence), and within the present-day paradigm for the latter. The Russian versions of poets, decadents and interpreters of antique art created cultural codes which served as basis for self-identification process within the context of cultural traditions.

Gender self-identification is characteristic of symbolism in all its national manifestations. Gender-based symbolism find its expression in a certain dramatism, semiotics of creative behaviour and every-day life of symbolists.

The characteristic aspects of the problem are as follows: a sort of femininity (Solovyev, Berdiaev); the works of Baudelaire, Denis, Moreau, Borisov-Musatov, Blok, Belyi; the personal image of the artist (Gippius, Balmont, Ivanov); androgynism (Gippius); a combination of personal mysticism and universal element in the problem of gender self-identification (its universal nature, synthetic character and “philosophy of general unanimity”).

*Л. А. Скафтымова*  
*Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова*

## **ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ МЫШЛЕНИЯ С. Т. ТАНЕЕВА: ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ ТВОРЧЕСТВА**

Необычность художественной индивидуальности С. И. Танеева, сама фигура художника, мастера и мыслителя, неуклонно следовавшего своим принципам, определили особое место, которое он занял в истории отечественной музыкальной культуры рубежа XIX–XX вв. Рациональное начало, вера в исключительные возможности разума, осознанно аналитический подход к явлениям искусства и своему творчеству — вот основные слагаемые мышления и эстетико-философских установок Танеева. В нем последовательно сложился парадоксальный тип художника, который волевым актом исследователя сумел овладеть тайной творчества. Он жил в своем мире, оставаясь как бы «вещью в себе», шел своим путем целенаправленно и разумно, наперекор развитию искусства своего времени.

Склонный к трезвому анализу различных явлений музыкального искусства в их исторической последовательности, к теоретизации композиторского творчества, он, естественно, в силу индивидуального интереса и в особенности, как он считал, в силу исторической необходимости, остановился на эпохе Высокого Ренессанса, эпохе великих полифонистов — Палестрины, Орландо Лассо, Жоскена Дебре и от них к Баху и Генделю. Увлечение контрапунктом, преувеличенная забота о развитии композиторской техники порождало недоумение московских музыкантов и тревогу его учителя и друга П. И. Чайковского. Наиболее объективный и умеренный в своих высказываниях критик С. Кругликов, например, так отзываясь о Втором квартете (1894–1895 гг.): «Очень контрапунктическая техника, но полнейшее пренебрежение по отношению к роскошным средствам современной гармонии; отсутствие поэзии, вдохновения, везде чувствуется работа, одна только добросовестная и умелая работа — это все, что можно сказать про квартет Танеева»<sup>1</sup>. «Грузный, утомительный стиль», «какая-то алгебра, а не музыка», «полифоническая машина», «ретроград»- эти и другие подобные им определения и эпитеты можно было в то время прочесть в рецензиях и статьях.

Виднейшие критики того времени единодушно признавали высочайшее мастерство Танеева, однако идейно-эстетическая направленность взглядов и само его творчество вызывали непонимание, отчуждение, отрицание даже близких друзей, его любимых учеников. Так Ю. Энгель отмечает наибольшую близость музыки своего учителя к идеалам далекого прошлого. Другой его ученик — Л. Сабанеев в своих воспоминаниях пишет: «Он был все время привязан к музыкальному прошлому и остался стоек в этом: я же последовал за современностью, и мы не нашли общего языка». Далее он продолжает: «Его уважали и не понимали»<sup>2</sup>. В. Каратыгин, проницательно увидевший близость идеи М. Глинки, желавшего объединить русский мелос и западную фугу с устремлениями Танеева, все же приходит к мысли, что он опоздал родиться «несколькими веками раньше».

<sup>1</sup> Памяти С. И. Танеева. Сб. статей и материалов. М., 1947. С. 39.

<sup>2</sup> С. И. Танеев. Личность, творчество и документы жизни. М., 1925. С. 73.

Пристально, с глубоким желанием помочь, направить в нужное русло своего любимого ученика, исходя из собственного понимания, согласно собственной природе следил П. И. Чайковский за творческим процессом молодого композитора. Не следует думать, что великий композитор не понимал особенностей человеческой и творческой натуры Танеева и пытался творить его по собственному образу и подобию. «Твоя работа для тебя наслаждение», — пишет он, — «она настолько не мешает тебе уделять часть времени не только на составление руководства к контрапункту, но и на собственные упражнения в этом скучном ремесле — и, что всего поразительней, наслаждаться этим!!! Ты, одним словом, не только художник, но и мудрец; и от комбинации этих двух качеств я предвижу блистательные плоды»<sup>3</sup>. Он несомненно отдавал должное волевому творческому импульсу, поражался техническому мастерству Танеева, но его тревожил сложный и странный путь, избранный его учеником, путь долгого, почти лабораторного создания сочинений, которые долго не находили одобрения и не давали удовлетворения их творцу.

Уникальность творчества Танеева определяется и уникальностью личности композитора. Никто в истории русской музыки не был столь последовательным проповедником возвышенных этико-философских идеалов добра, справедливости, совершенствования человеческой личности, высокой нравственности как он.

Определяющую роль в формировании Танеева-художника сыграли его широкие и разнообразные интересы в разных областях науки, преимущественно в философии, математике, истории, естественных науках. Рационалистическое мышление Танеева, определившее и его мировоззрение, создавало у современников преувеличенное представление о его математических возможностях. Представляется, что математический метод, которому действительно придавал огромное значение музыкант, был усвоен им «извне», а именно, из философии Бенедикта Спинозы. Танеев еще в годы юности не только интересовался философией великого нидерландца, но подробно изучил его «Этику». Спиноза, как Декарт и Лейбниц, в доказательство своих положений применял математический метод. Само изложение его работы представлено как теоремы и их доказательства. Превалирование математики в философской доктрине Спинозы со всей определенностью вытекает из полемической переписки его с английским ученым Робертом Бойлем: «Но так как все эти доказательства предлагаются славнейшим автором не в качестве математических, то я не считаю нужным исследовать, вполне ли они убедительны»<sup>4</sup>.

Насколько проникся Танеев учением Спинозы и насколько следовал ему можно понять из эпиграфа к «Подвижному контрапункту», взятого у Леонардо да Винчи, который, в сущности, повторяет мысли Спинозы, высказанные в приведенной выше цитате: «Никакое человеческое знание не может претендовать на знание истинной науки, если не прошло через математические формы выражения»<sup>5</sup>.

Удивительно близки к только что высказанному строки двадцать пятой главы танеевского труда: «Мы полагаем, что прочитавший эту книгу придет к убеждению, что только на

<sup>3</sup> Чайковский П. И. // Танеев С. И. Письма. М., 1951. С. 173.

<sup>4</sup> Спиноза Б. Трактат об усовершенствовании разума. М., 1934. С. 57.

<sup>5</sup> Танеев С. И. Вертикально-подвижный контрапункт строгого письма. М., 1957. С. 7.

математической основе может быть утверждаемо точное и ясное учение о подвижном контрапункте, что нет больше возможности вернуться к прежнему многословно-неопределенному и сбивчивому способу изложения»<sup>6</sup>. Влечение к математике связано у Танеева с самим типом его мышления, ясного, точного, рационально-логического и потому естественно принявшего положения системы Спинозы. Следование им выражается у композитора и в том, что познание интеллектом, разумом стояло у него значительно выше чувственного, интуитивного. Именно это качество его натуры порождало, особенно в ранний период, душевный дискомфорт, парадоксальное противоборство между мыслителем-аналитиком и творцом-художником.

Танеев воспринял учение Спинозы об отношении мышления к бытию, о свободе человека, следующего во всем разуму и разумом же подчиняющего и подавляющего аффекты. Здесь уместно вспомнить начало предисловия к четвертой главе «Этики» философа: «Человеческое бессилие в укрощении и ограничении аффектов я называю рабством»<sup>7</sup>.

Остановимся еще и на возникшем в зрелый период творчества Танеева принципе подчинения частей целому, т. е. дедуктивном методе (впервые применимом при сочинении опера «Орестея»). В письме к Чайковскому, в свойственном Танееву тоне декларации себе самому, он пишет: «Ни одного номера не сочинять окончательно до того как будет готов набросок целого сочинения; сочинять, идя от целого к деталям: от оперы к актам, от актов к сценам, от сцен к отдельным номерам»<sup>8</sup>. Снова напрашивается параллель со Спинозой, который стремится исходя из абсолютной, неизменной истины, построить дедуктивную, по аналогии с геометрией, систему научного знания»<sup>9</sup>.

Однако интересы композитора не исчерпывались системой нидерландского мыслителя. Музыкант изучал также и Паскаля, Декарта, Локка, Лейбница, Гельмгольца, Канта, Шопенгауэра. Удивительно, насколько некоторые высказывания последнего, содержащиеся в книге «Афоризмы и максимы», близки представлениям Танеева о значении разума и познания, о радостях мыслящего человека: «Я не знаю иного наслаждения как познавать»; «Умный человек и в одиночестве всегда найдет отличное развлечение в своих мыслях и воображении»; «Для того, кто одарен выдающимся умом и возвышенным характером, большинство излюбленных массой удовольствий излишни, даже более — обременительны»<sup>10</sup>.

Советы, пожелания, как будто исходящие от самого Танеева, связанные с идеями помощи ближнему, необходимости труда, не ожидающего вознаграждения, содержатся в «Размышлениях» Марка Аврелия Антонина, римского императора II в до н. э.: «Истинная природа человека призывает его заботиться о помощи ближнему»; «Работай постоянно, не почитая работу для себя бедствием или бременем и не желай себе за это похвалы и участия»<sup>11</sup> и т. п.

Как видим, мировоззрение Танеева сформировалось в значительной степени под воздействием философии, его философские взгляды органично воздействовали и на понимание им

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Спиноза Б. Этика. М. — Л., 1932. С. 139.

<sup>8</sup> Чайковский П. И. // Танеев С. И. Письма. С. 172.

<sup>9</sup> Спиноза Б. Трактат об усовершенствовании разума. Вст. ст. С. 78.

<sup>10</sup> Скафтымов А. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 300.

<sup>11</sup> Там же. С. 296



связи музыкального искусства с историческими процессами, и на творческие установки, и на становление морально-этических идеалов.

Не исключено также, что и атеизм Танеева коренится в материалистическо-атеистическом пантеизме Спинозы. Из книг, составляющих домашнюю библиотеку и заметок, оставленных Танеевым на их полях, можно видеть, что различные религиозные учения интересовали его с точки зрения морали. Материалистические взгляды Танеева, его рационально-трезвое мышление, некоторые факты жизни, его прямое заявление «Я — неверующий» — все это говорит об атеистических убеждениях композитора. И в этом парадокс его мышления, ибо в своих крупнейших, знаковых сочинениях — кантатах «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма» он обращается к религиозным сюжетам, и именно они вносят трансцендентальные мотивы в его творчество.

«Иоанн Дамаскин» написана на текст одноименной поэмы А. К. Толстого, точнее заупокойного тропаря (молитвы) из нее — «Иду в неведомый мне путь». В музыкальном языке кантаты определяющую роль играют подлинные православные заупокойные молитвы «Со святыми упокой» (позднее использованную и Чайковским в своей последней Шестой симфонии) и «Упокой, Господи душу новопреставленного раба Твоего».

Литературным источником кантаты «По прочтении псалма» стало одноименное стихотворение А. Хомякова. Советское литературоведение до недавнего времени почти не обращалось к личности и творчеству поэта. Между тем, его очень высоко ценил Н. Бердяев. «А. С. Хомяков по справедливости должен быть признан одним из крупнейших русских умов... Человек необыкновенно многосторонний, философ, богослов, историк, публицист и поэт, Хомяков является видной фигурой 1840-х гг., столь богатой яркими дарованиями»<sup>12</sup>, — пишет он.

Хомяков — поэт преимущественно «монотемный». Это дает возможность довольно легко очертить основной круг его поэтических идей. В ранний период — это пантеистически отражаемая тема Человека и Вселенной и тема творца-поэта. Обе эти темы взаимосвязаны и существуют как неотделимые части единой поэтической концепции мира. По мысли Хомякова, главным «является сочетание жизни и знания (Курсив мой. — Л. С.), образ самопознающейся жизни»<sup>13</sup>. Хомяков был убежден, что обязательным условием художественности должна быть нравственность. Нравственный принцип в его творчестве проявился с особенной силой в поздний период, когда в своих стихотворениях поэт стал выступать как наставник, духовный руководитель, проводник высоких правил морали и человечности.

Для такого рода пророчеств и поучений особенно удобной оказалась форма притчи («Навохудоносор», «Мы — род избранный, говорили Сиона дети», «Воскрешение Лазаря»). Сюда же можно отнести и стихотворение «По прочтении псалма», одно из последних у Хомякова. Все эти стихотворения — нравоучительные рассказы по мотивам священной истории, уроки христианской морали

В некоторых стихотворениях поэт выступает как бы от Божьего гласа, от имени Бога, как это происходит в стихотворении «По прочтении псалма». «Такие стихотворения буквально

<sup>12</sup> Бердяев Н. Хомяков как философ // Н. А. Бердяев о русской философии. М., 1991. С. 29.

<sup>13</sup> Хомяков А. Мнение иностранцев о России // Хомяков А. Полн. собр. соч. Т. I. М., 1900. С. 23.

наполняются библейскими образами и ассоциациями и косвенно связаны с поэтикой Библии»<sup>14</sup>.

Связь стихотворения «По прочтении псалма» с Библией несомненна. Вопрос, по прочтении какого именно псалма оно написано, может иметь лишь один ответ: весь круг его образов, весь поэтический строй языка, торжественность и пафосность тона воспроизводят стилистику и образы, заключенные в псалтыри. Например, 49-й псалом. Он построен так, что выделены слова Бога, обращенные к израильтянам: Он — Создатель вселенной и всего сущего не нуждается в жертвах и поклонениях:

*Стих 7 — «Слушай, народ мой, Я буду говорить: Израиль! Я буду свидетельствовать против тебя: Я Бог, Твой Бог»;*

*Стих 8 — «Не за жертвы твои Я буду укорять тебя; всесожжения твои всегда предо Мною»;*

*Стих 10 — «Ибо Мои все звери в лесу, и, скот на тысячи горах»<sup>14</sup> и т. п.*

Сравним со стихотворением Хомякова:

Израиль, Мой народ, внимай!  
Израиль, ты мне строишь храмы,  
И храмы золотом блестят —  
И в них курятся фимианы,  
И день и ночь они горят...  
К чему куренья? Предо Мною  
Земля со всех своих концов  
Кадит дыханьем под росой  
Благоухающих цветов.<sup>15</sup>

Аналогия очевидна. Можно привести и другие псалмы, по стилю и содержанию перекликающиеся с Хомяковым:

*Псалом 17:14 — «Возгрел на небесах Господь, и Всевышний дал глас Свой»;*

*Псалом 96:4 — «Молнии Его освещают вселенную; земля видит и трепещет».*

Образы, близкие хомяковским, имеют место и в «Книге пророка Иеремии» (глава 6, стих 20): «Для чего Мне ладан, который идет от Савы и благовонный тростник из дальней страны? Всесожжения ваши неуютны, и жертвы Ваши неприятны Мне»<sup>16</sup>.

Итак, в чем же суть парадокса обращения композитора-атеиста к библейским, религиозным первоисточникам? В наше время свободы вероисповедования и моды на религиозность и религию некоторые исследователи просто связывают его с религиозностью их автора вопреки всем фактам, свидетельствующим об атеизме Танеева. Дело же обстоит значительно сложнее. Попробуем разобраться в этом вопросе.

Следование христианской морали, уважение к ней, но не к христианской догме в православном ее варианте, к церковно-обрядовой стороне религии были свойственны многим атеистически настроенным представителям русской науки и культуры того времени. Однако

<sup>14</sup> Библия. Издание 5. СПб., 1900. С. 68.

<sup>15</sup> Хомяков А. Стихотворения и драмы. Л., 1969. С. 139.

<sup>16</sup> Библия. СПб., 1900. С. 910.

наличие изнутри идущих духовно высоких нравственных принципов, гуманного отношения к людям, глубокой, ставшей естественной обязанностью, бескорыстной помощи им, все то, что можно назвать православным мироощущением, создавало тип «нецерковного христианина», к которому, несомненно, можно отнести Танеева, Чехова, Рахманинова и многих других художников.

Можно указать и другую причину эстетического порядка, связанную еще с древним сказанием, содержащимся в «Повести временных лет», выбором для Руси религии. Согласно летописи, посланцев князя Владимира поразила красота всех атрибутов православного богослужения. Именно об этом пишет в воспоминаниях Л. Сабанеев: «Скептический материализм и атеизм ужились в Сергее Ивановиче с художественным восприятием религии. Он любил церковную службу, обстановку русского храма, черные лики икон и увлекался «священными текстами» для своих крупных сочинений»<sup>17</sup>. Думается, что принимая положения философа XVIII века (в том числе и атеизм Спинозы), Танеев, все же как русский человек, живший во время, когда православие было государственной религией, когда в народе вера была крепкой и истинной, вряд ли мог представить себе Бога как «протяженность», и, «материю», подвластную «механической причинности».

Приведенная выше краткая характеристика тематики, идейно-философской направленности творчества Хомякова позволяет видеть удивительную близость ее основных положений Танееву, его творческим устремлениям. Скорее всего, такие общие для того и другого понятия, как философия, знание, мораль и нравственность наполнялись каждым из них неадекватным содержанием. Танеев не был современником войны 1812 г., декабристского восстания, славянофильства, как Хомяков. (Кстати, он написал «По прочтении псалма» в год рождения Танеева). Такие категории, как философия, мораль, нравственность, объединялись у Хомякова с его богословскими представлениями, с идеей христианской свободы. Танеев же — рационалист, воспитавший свои взгляды на светской философии, на позитивном восприятии мира. В наибольшей степени обоих художников объединяет воплощение высокой морали, утверждение нравственности и человечности.

У Танеева была и личная причина обращения к Хомякову, связанная с его матерью, детством. Об этом пишет М. Чайковский: «Высшим и нетленным свидетелем до смерти не погасшего сыновнего чувства Сергея Ивановича явилась грандиозная и потрясающая кантата на текст стихотворения А. Хомякова «По прочтении псалма»<sup>18</sup>.

Факт обращения Танеева к религиозной тематике в своих крупнейших сочинениях не остался незамеченным и его современниками. Некоторые из них связывают это с его интересом к религии, возроемым в последние годы жизни. М. Чайковский в своих воспоминаниях пишет: «В начале 90-х годов в скромном помещении его появляется лик (Христа. — Л. С.), дотоле чуждый ему»<sup>19</sup>. Об этом же изображении Христа говорит в некрологе аноним и далее приводит следующую характеристику его оперы и обеих кантат: «Иоанн Дамаскин», «Орестея», «По прочтении псалма» — вот сюжеты, в которых с наибольшей силой и глубиной

<sup>17</sup> Танеев С. И. Личность, творчество и документы жизни. М., 1925. С. 99.

<sup>18</sup> Там же. С. 92.

<sup>19</sup> Чайковский М. // Танеев С. И. Письма.

высказалось творчество Танеева. Всюду приближение к Богу и божественному, всюду поиски примирения и умиротворения... В «Псалме» к тому же божеству обращается уже вполне зрелый мастер, спокойный, уравновешенный, мирозерцание которого достигло высшего умиротворения»<sup>20</sup>.

Думается, что в отношении религиозности Танеева в этот период и тяготении в связи с этим к определенным сюжетам, ближе всех к истине стоит его современник, музыкальный критик П. Ковалев: «Как и следовало русскому интеллигенту его времени, Танеев, если и был натурой религиозной, то отнюдь не в пределах православия, а ближе подходил к какому-то романтическому пантеизму, но еще более, чем к религиозности, он имел уклон в сторону позитивного мышления. В этом смысле стиль его хоров и кантат согрет чувством природы, религиозным отношением к мудрости и добру»<sup>21</sup>.

Танеевские кантаты «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма», говорящие о размышлении человека о природе, земле, космосе, вселенной, протягивающие нити от единичного, личного к множественному, всеобщему, в первую очередь, и определили место Танеева в отечественной музыкальной культуре. Именно в них он создал грандиозно-космические образы, несущие идеи гармонии человека и природы, победы света и истины, той танеевской «правды на земле», носителем которой он был и в жизни, и в творчестве.

*L. A. Skaftymova*

### **Paradoxicality of the S.Taneev's thought: transcendental motives of creativity**

The extraordinariness of artistic individuality of S. I. Taneyev, the very figure of the artist, master and thinker, who steadily followed his principles, have defined a special place that he has occupied in the history of Russian musical culture [in the musical history of our country] of boundary XIX-XX centuries.

The rational beginning, the belief in exclusive opportunities of reason, the realized-analytical approach to the phenomena of art and his own creative work are the basic components of thinking and aesthetic-philosophical principles of Taneyev. He was consistently generated as a paradoxical type of the artist who through the strong-willed act of the researcher has managed to seize a secret of creative work. He lived in his own world, remaining as though «thing in itself» («Ding an sich»), and he went along his path [on his way] purposefully and reasonably, run counter to the development of the art of his time.

Taneyev is the advocate of lofty ethic-philosophical ideals of goods, truth, perfection of the human person, and high morals. Wide and various interests of the composer in different areas of a science, mainly in philosophies, histories, mathematics and natural sciences have played an important role in his formation as an artist.

Already in his early years, while progressing his self-education, Taneyev has got acquainted with works by Deckart, Pascal, Lock, Kant, Schopenhauer etc. The philosophical system of B. Spinoza

<sup>20</sup> *Танеев С. И.* Личность, творчество и документы жизни. М., 1925. С. 88.

<sup>21</sup> Российская Музыкальная Газета. 1915, № 25–26. С. 411.

which corresponded to the composer's world outlook in many respects was the most close to him. Creating his compositions, Taneyev bases on Spinoza's doctrine, subordinating parts to the whole, i. e. he uses a method of deduction. In this connection, the certain paradoxicality of Taneyev's creative work arises — he made a start rather from reason, than feeling.

It is also possible, that composer's atheism takes its roots in atheistic pantheism of Spinoza and rational moralism of Kant.

Taneyev's rational and sober thinking, some facts of his life, his direct statement: «I am the non-believer», — these all are evidence of his atheistic convictions. From the books of personal library of the composer, and his marginal notes, one can see that various religious doctrines were interesting to him exclusively from the moral point of view; the artistic perception of religion was only peculiar to the composer.

The paradoxicality of Taneyev's thinking lies also in that fact, that while being an atheist, in his greatest compositions — the cantata *Joann Damaskin* («John of Damascus») and the cantata *Po prochtenii psalma* («At the Reading of a Psalm») — he uses religious plots; and just these plots bring transcendental motives in his creative work.

The cantata «John of Damascus» is written on the text of the same poem by A. K. Tolstoy, to be more precise — on the text of the funeral *tropar* (pray) from the poem — «*Idu v nevedomy mne put'*». The original orthodox prays (viz. «*So svyatymi upokoy*» and «*Upokoy, Gosbody*») play the dominating role in the musical language of the cantata. The poem by A. S. Khomyakov, reflecting poetics of the Bible, underlies his grandiose and topmost work «At the Reading of a Psalm». It is possible to specify a number of concrete psalms, episodes of which are close to this cantata (Psalms 49:7, 96:2, 96:4, etc.).

These are the works, that in the first instance have defined the place of Taneyev in Russian musical culture, there he has created the grandiose universal images, bearing the ideas of harmony of the person and nature, the ideas of victory of light and true, that Taneyev's «Truth on Earth», the bearer of which he was both in the life and arts.

## **ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ АННЫ-МАРИИ ВАН ШУРМАН: РЕКОНСТРУКЦИЯ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЭЛЕМЕНТОВ СЕТЕВОГО МЕТОДА<sup>1</sup>**

В Европе XVII века переживает свой расцвет социально-культурный феномен, который носит название «Республики писем» или «Республики Ученых» (Republic of Letters). Само название восходит еще к началу XVI века и впервые появляется в письмах Эразма Роттердамского, который мечтал о всемирном сообществе ученых людей и в 1528 году ввел термин *Republica litteraria*, который впоследствии был переведен на французский как *République des Lettres* и на английский как *Republic of Letters*<sup>2</sup>. *The Letters* — это знание наук и искусств, и, наверное, наиболее точным русскоязычным вариантом этого термина была бы «Республика учености». В литературе можно встретить близкое выражение — «Республика наук», но при этом теряется значение знания. Вместе с тем, с самого начала существования этот феномен имел в своей основе переписку, поэтому перевод термина на русский язык как «Республика писем» тоже представляется оправданным. В данной работе мы будем использовать одновременно устоявшийся в российской науке вариант «Республика ученых» и менее распространенный — «Республика писем».

Надо отметить, что сама идея свободной ассоциации европейских интеллектуалов возникла уже в XV веке у итальянских гуманистов, но именно благодаря Эразму получила оформление в виде термина.

Эразм выдвигал следующие требования к «гражданину» «Республики писем/ученых»: это должен быть человек, прекрасно знающий древнегреческий и латынь, умеющий вести приятную и увлекательную беседу, иметь высокоразвитое гражданское чувство по отношению к сообществу ученых<sup>3</sup>.

В. П. Елизаров выделяет три этапа в истории «Республики ученых»: XV–XVII века, собственно XVII век и XVIII век<sup>4</sup>. В XVII веке идет «активная политика социализации, появление первых научных институтов и научной периодики — формальных каналов коммуникации «Республики ученых»»<sup>5</sup>. В. П. Елизаров, как и во многом И. Е. Андронов, уделяют особое внимание существованию «Республики писем» как целостного организма именно в XVII веке<sup>6</sup>. Однако

<sup>1</sup> Данная статья была представлена в качестве доклада на секции 5-в в рамках Первого Культурологического конгресса в Санкт-Петербурге. Название изменено.

<sup>2</sup> См.: *Fumaroli M. La République des Lettres Redécouverte // Il Vocabolario della République des Lettres. Terminologia filosofica e storia della Filosofia. Problemi di Metodo. Firenze, 1997. P. 49–50.*

<sup>3</sup> *Ibid.* P. 50–51.

<sup>4</sup> *Елизаров В. П. «Республика ученых»: социальное пространство «невидимого сообщества» // Пространство и время в современной социологической теории / Под ред. Ю. Л. Качанова и А. Т. Бикбова. М., 2000. С. 103.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, 103.

<sup>6</sup> См.: *Андронов И. Е. Европейская «Республика ученых XVII–XVIII вв.: механизмы общения // Интеллигенция в истории: образованный человек в представлениях социальной действительности. М., 2001. С. 69–102.*

И. Е. Андронов неправ, когда относит понятие «республика ученых» к «Новой Атлантиде» Ф. Бэкона и заявляет, что ученые поколения Галилея не стремились к контакту с коллегами<sup>7</sup>. В. П. Елизаров в своей работе этот тезис убедительно опровергает<sup>8</sup>. Вместе с тем, И. Е. Андронов дает точную характеристику «гражданину» «Республики ученых» и выдвигает интересную идею о том, что черты именно такого человека «определяют характерное только для русского языка понятие «интеллигенция»<sup>9</sup>. Итак, «гражданин» «Республики ученых/писем» — космополит, человек мыслящий, прекрасно образованный, смелый, чаще всего обеспеченный, принадлежащий к сословию служащих или к служилой знати, читающий, ведущий активную переписку и желающий прославиться своей ученостью (надо отметить, последняя черта свойственна отнюдь не всем «гражданам» «Республики ученых/писем», например, Рене Декарт к славе не стремился вовсе)<sup>10</sup>. В. П. Елизаров отмечает, что в XVII веке коммуникационными центрами «Республики писем» становятся не яркие социально активные личности наподобие Эразма или Ульриха фон Гуттена, но люди типа Марена Мерсенна, друга Декарта, прекрасно образованные и ведущие активную переписку, но не имеющие богатой внешними событиями биографии<sup>11</sup>.

В XVII веке наряду с филологией, философией, политической теорией и литературой — главными темами переписки «граждан» «Республики ученых» в эпоху Возрождения — рассматриваются проблемы точных и естественных наук. Многие новые научные и философские идеи того времени обсуждались именно в переписке. Вместе с тем, специализация в науке в это время только начинается, как и отделение конкретных наук от философии и теологии. Математики интересуются лингвистическими проблемами (проблема универсального языка обсуждалась Мерсенном и Декартом, а один из проектов был предложен Лейбницем), физики и химики серьезно интересуются теологией (работы Роберта Бойля о христианстве). «Магические науки» переживают свой закат, хотя определенный интерес к той же алхимии сохраняется вплоть до конца XVII века — вспомним пример Исаака Ньютона.

В. П. Елизаров выделяет важный фактор, способствовавший существованию «Республики ученых/писем» в XVII веке — развитие почтовых коммуникаций<sup>12</sup>. К середине XVII века почта становится частью государственной системы в Священной Римской Империи, в отдельных республиках Италии, во Франции и Англии. На периферии системы почтовых коммуникаций находится Мадрид. Одновременно он не входит и в ряд городов — центров «Республики писем».

Изучение такого социокультурного явления, как «Республика ученых/писем», выдвигает проблему выбора метода изучения. По нашему мнению, наиболее плодотворным в отношении изучения «Республики писем» представляется метод анализа социальных сетей, который отчасти используется в работе В. П. Елизарова. Елизаров, взяв за основу много-томное издание корреспонденции Марена Мерсенна, конструирует сети корреспондентов,

<sup>7</sup> Там же. С. 102.

<sup>8</sup> Елизаров В. П. Указ. соч. С. 110, рис. 2; с. 120, рис. 3.

<sup>9</sup> Андронов И. Е. Указ. соч. С. 71.

<sup>10</sup> Там же. С. 70–71.

<sup>11</sup> Елизаров В. П. Указ. соч. С. 110.

<sup>12</sup> Там же. С. 107–111.

анализирует их социальный статус и научные интересы. Он также выделяет центры «Республики ученых» по месту жительства ее «граждан» и уделяет особое внимание проблеме языка как средства общения между «гражданами»<sup>13</sup>. Подход автора достаточно формален — его интересуют, прежде всего, внешние характеристики писем — имена автора и адресата, места отправления и назначения, дата отправления, язык документа, а также даты рождения и смерти персонажей корреспонденции, их вероисповедание, социопрофессиональный статус и предмет научных интересов<sup>14</sup>. Содержательные характеристики писем интересуют исследователя меньше.

Метод анализа социальных сетей — направление, которое активно развивается в западной социологии<sup>15</sup>. Социальная сеть, или сеть социальных взаимодействий, состоит из акторов и набора связей между ними, причем в роли акторов могут выступать как индивиды, так и города и страны, а под связями подразумеваются не только коммуникационные взаимодействия, но и обмен ресурсами и даже конфликтные отношения<sup>16</sup>. Понятие «сети социальных взаимодействий» восходит еще к работам Питирима Сорокина<sup>17</sup>. Основная цель анализа социальных сетей — исследование взаимодействий между социальными объектами — акторами, выявление условий возникновения этих взаимодействий, а также условия формирования социальных структур на основе этих взаимодействий. Интересный пример использования этого метода в исторической науке — анализ возвышения семейства Медичи во Флоренции первой половины XV века, проведенный Пэдджеттом и Анселлом<sup>18</sup>. В их работе были рассмотрены различные характеристики главных флорентийских семей, такие как богатство, древность рода, политический статус, ближайшее окружение. Оказалось, что именно брачный статус стал залогом того, что Медичи заняли доминирующее положение во Флоренции.

Прилагая сетевой метод к анализу такого феномена, как «Республика ученых», целесообразно вспомнить работы Курта Левина и Норберта Элиаса. Они оба интересовались взаимосвязями между индивидами. Левин подчеркивал необходимость исследовать связи между частями или элементами группы, потому что только так можно определить свойства группы<sup>19</sup>. Он выдвинул важные идеи насчет значения группы в жизни человека — вопрос, который В. П. Елизаров, например, практически не рассматривает. По Левину, группа является и почвой для функционирования личности, и средством для реализации целей, и жизненным пространством; изменение жизненных обстоятельств личности во многом зависит от изменений группы, к которой эта личность принадлежит<sup>20</sup>. Норберт Элиас также подчеркивал

<sup>13</sup> Известно, что XVII век — время заката латыни как языка международного общения и время возвышения национальных языков. См. мою статью: *Trofimova V. Crossing the Boundaries: Aphra Behn and John Wilkins Popularizing the "New Science" // Revista Canaria de Estudios Ingleses, Vol. 50. 2005. P. 89–91.*

<sup>14</sup> *Ibid.* P. 105.

<sup>15</sup> См.: *Чураков А. Н. Анализ социальных сетей // Социологические исследования. № 1, 2001. С. 109–121.*

<sup>16</sup> Там же. С. 109.

<sup>17</sup> Там же. С. 110.

<sup>18</sup> См.: *Padgett J. E., Ansell C. K. Robust action and the rise of the Medici, 1400–1434 // American Journal of Sociology. V. 98. 1993. P. 1259–1319.*

<sup>19</sup> *Левин К. Теория поля в социальных науках. СПб, 2000. С. 217.*

<sup>20</sup> Там же. С. 218.



взаимозависимость индивидов и считал, что «вид и образ одиночного бытия человека, то, как он воспринимает свой «внутренний мир», несет на себе определенный отпечаток истории его отношений с другими людьми, получаемый от всей структуры человеческого переплетения, в котором он, словно некий узловой пункт, вырастает и живет как индивидуальность»<sup>21</sup>. Идея Элиаса о человеке как «узле» в сети взаимосвязей с другими людьми и легла в основу данного исследования<sup>22</sup>.

Одну из стратегий сбора данных для анализа социальных сетей А. Н. Чураков называет «актороцентрической»<sup>23</sup>. Она заключается в сборе информации обо всех взаимодействиях, в которые включен данный актер. Отдельные элементы такой стратегии будут использоваться и в данной работе, хотя мы не ставим себе целью построить сеть социальных взаимодействий, но сосредоточиться на одном определенном акторе — человеке, включенном в сеть социальных взаимодействий, которую именуют «Республикой ученых/писем».

Одной из ключевых фигур в европейской «Республике писем» XVII века была малоизвестная российской аудитории Анна-Мария ван Шурман (1607–1678), за свои выдающиеся способности и образованность прозванная «звездой Утрехта». По широте своих интересов и умений она была наследницей титанов эпохи Возрождения: поэтесса и писательница, философ и лингвист, художница, каллиграфистка и музыкант. При этом Анна-Мария ван Шурман не жила в изоляции от внешнего мира. Она была лично знакома с голландскими поэтами Якобом Катсом и Даниэлем Хейнсием, общалась с Константином Гюйгенсом, поэтом, дипломатом и отцом знаменитого ученого Христиана Гюйгенса. Круг ее знакомых, особенно ее корреспондентов, включал не только голландцев, но и представителей других стран — от великого французского ученого Рене Декарта до датской переводчицы Биргитты Тотт<sup>24</sup>. Надо отметить, что общение с учеными дамами занимало особое место в жизни Шурман. Она образовала вокруг себя сеть интеллектуалок, включавшую француженок Мари Жар ле Гурне и Мари дю Мулен, англичанку Батшую Мейкин, ирландку Доротею Мур, немецкую принцессу Елизавету Богемскую и т. д. Голландская исследовательница Пьета ван Беек назвала эту сеть «Женской республикой ученых» или «Женской республикой писем»<sup>25</sup>. Многие знакомые Шурман впоследствии высоко отзывались о ней как о выдающейся женщине. Даже Декарт, с которым Шурман расходилась в философских и религиозных взглядах, говорил о ее «блестящих способностях к поэзии и живописи»<sup>26</sup>. Французский

<sup>21</sup> Элиас Н. Общество индивидов. М., 2001. С. 56.

<sup>22</sup> О сетевом методе как наиболее оправданном для изучения такого рода явлений, как «Республика писем», см. мою статью: Трофимова В. С. Структурный интеракционизм в женских исследованиях // Наукowy вісник (збірник наукових праць). Одесса, 2005. С. 179–181.

<sup>23</sup> Чураков А. Н. Указ. соч. С. 111.

<sup>24</sup> Анна-Мария ван Шурман присутствует даже в сети корреспондентов М. Мерсенна. См.: Елизаров В. П. Указ. соч. С. 110, рис. 2; с. 122, рис. 5.

<sup>25</sup> Van Beek P. Een Vrowenrepubliek der Letteren? Anna Maria van Schurman (1607–1678) en haar netwerk van geleerde vrouwen // Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans. Vol. 3. 1996. P. 36–49. Pieta van Beek. Alpha Virginum: Anna Maria van Schurman (1607–1678) // Women Writing Latin: From Roman Antiquity to Early Modern Europe, III: Early Modern Women Writing Latin / Ed. Laurie J. Churchill et al. N. Y., 2002. P. 271–293.

<sup>26</sup> Joyce I. Introduction // Schurman A. M. van. Whether a Christian woman should be educated and other writings from her intellectual circle / Ed. and transl. By Joyce Irwin. Chicago, 1998. P. 7.

теоретик литературы Пьер-Даниэль Юэ сравнивал Шурман с французской романисткой Мадленой де Скюдери<sup>27</sup>, а ее поклонник Ян ван Бевервик еще в 1639 году включил ее имя в каталог выдающихся женщин<sup>28</sup>.

Репутация вундеркинда была у Анны-Марии ван Шурман с раннего детства. Она родилась в Кельне в семье Фредерика Шурмана и Евы фон Гарфф. Ее мать происходила из мелкого немецкого дворянства, а отец получил дворянский титул уже после рождения Анны-Марии. У Шурман было еще три брата, только два из которых достигли зрелости.

Лишь в возрасте 10 лет Анна-Мария попала в Утрехт, город, в котором она провела большую часть своей жизни. Отрывочные сведения о ее детстве мы можем найти в ее автобиографии «Правильный выбор» (Eukleria, 1673), написанной голландкой уже в зрелом возрасте. В этой книге Шурман рассказывает, что уже в три года могла хорошо читать по-немецки и цитировать по памяти катехизис. В четыре года у нее был первый духовный опыт, запомнившийся на всю жизнь: «Собирая целебные травы со служанкой, в чьи обязанности это и входило, я присела на берегу реки. Когда она предложила мне [прочитать катехизис], я прочла по памяти ответ на первый вопрос Гейдельбергского Катехизиса. При словах «я принадлежу не себе, но своему самому верному слуге Иисусу Христу» мое сердце наполнилось такой великой и сладкой радостью и таким интимным чувством любви ко Христу, что все последующие годы не смогли стереть живую память того мгновения»<sup>29</sup>. Шурман в своей автобиографии не раз подчеркивает свою склонность к религиозной жизни, наполненной благочестием, особую благодарность выражая своим родителям, которые «обучали своих детей не только человеческим наукам, но и вере как они ее понимали»<sup>30</sup>. В одиннадцать лет она заинтересовалась историей мучеников и «страстно возжелала променять даже самую сладкую жизнь на славную смерть»<sup>31</sup>. Из-за отношения к мученичеству юная Анна-Мария разошлась во мнениях с Эразмом Роттердамским, которого в целом очень уважала.

Однако Анну-Марию привлекали не только катехизис и Библия. Избегая дурной компании и безнравственных книг, она очень любила учиться и особую склонность питала к изобразительному и прикладному искусствам. Шурман получила домашнее образование: она была благодарна родителям за то, что они всего на два месяца отправили ее во французскую школу и вскоре забрали ее оттуда, чтобы она продолжала учиться вместе со своими братьями. Эта женщина, неизменно старавшаяся подчеркнуть свою скромность, в своей автобиографии весьма откровенно пишет о своих успехах: она быстрее своих братьев выучила латынь и французский, в шесть лет она мастерски вырезала из бумаги человеческие фигурки, в десять научилась вышивать «за три часа». Ее фигурки из дерева хвалил известный художник Герард Гонтгорст.

<sup>27</sup> Turner J. *Schooling Sex: Libertine Literature and Erotic Education in Italy, France, and England 1534–1685*. Oxford, 2003. P. 65.

<sup>28</sup> *Bewerwyck J. van. Van de Uitnementheyt des vrouwelicken Geslachts*. Dordrecht, 1639. См.: Irwin, Op. cit. P. 5–6.

<sup>29</sup> Schurman, *Whether a Christian Woman should be educated*. P. 79–80.

<sup>30</sup> *Ibid.* P. 80–81.

<sup>31</sup> *Ibid.* P. 82.

К ней относились как к чудо-ребенку. Ей было всего тринадцать, когда известная поэтесса Анна Румерс Виссер написала в ее честь стихотворение, в котором сравнила ее с «бутоном» и назвала «будущей королевой всех прекрасных дев», прославляла ее знание древних языков, ее талант художницы и музыканта, а в заключении отдала честь ее отцу, который дал ей такое прекрасное образование<sup>32</sup>. Ей было восемнадцать, когда знаменитый поэт Якоб Катс посвятил ей стихотворение об этапах жизни женщины.

Биограф Анны-Марии ван Шурман Уна Берч называет период ее жизни с 16 до 25 лет «фривольным»<sup>33</sup>. Она относит некоторые гравюры Шурман именно к этому времени, например, гравюру, на которой она изобразила себя с прической в абиссинском стиле. Надо отметить, что Шурман оставила после себя множество автопортретов, на которых обычно не пыталась приукрасить свою внешность. Отказавшись к неудовольствию многих своих знакомых от замужества, она, по-видимому, полностью сосредоточилась на своей персоне. Шурман сделала себя объектом собственных художественных экспериментов: сохранившиеся автопортреты «позволяют нам наблюдать разнообразие ее причесок и стилей одежды»<sup>34</sup>. Кроме того, существует ее автопортрет в образе женщины под вуалью (1633). Большинство автопортретов Шурман относятся как раз к 1630-м годам.

Определенный нарциссизм, который был свойственен Анне-Марии Шурман как личности и который проявился в ее многочисленных автопортретах и в написании и публикации автобиографии «Правильный выбор», определялся и тем обстоятельством, что Шурман была объектом постоянного восхищения современников. В Британской библиотеке в отделе рукописей можно найти несколько стихотворений, посвященных Шурман известным поэтом Даниэлем Хейнсием, Каспаром ван Берлем и другими, вероятнее всего, голландскими авторами<sup>35</sup>. В этих стихотворениях, написанных на латыни, подчеркивается ученость Шурман и ее уникальность как талантливой женщины. Впоследствии Шурман критически отзывалась о такого рода произведениях. В своей автобиографии «Правильный выбор» она жалуется, что ее «превозносили до Небес, хотя я простая смертная, червь земной, достойный вечных цепей ... из-за многочисленных грехов, которые я унаследовала и совершила против Небес»<sup>36</sup>. Шурман стыдится того, что принимала это почти языческое поклонение, не протестовала против того, чтобы ее называли «десятой Музой».

О личной жизни Анны-Марии ван Шурман известны лишь отрывочные факты. Свое решение на выходить замуж она приняла, по ее словам, по совету отца, который ее «предостерегал с великим жаром от неразрывных и в высшей степени пагубных уз светского брака»<sup>37</sup>. Ходили слухи, что поэт Якоб Катс предлагал ей руку и сердце<sup>38</sup>. По всей видимости, он получил

<sup>32</sup> The Dutch Muse. Dutch and Flemish Feminist Poems From the Middle Ages to the Present. A Bilingual Anthology. / Ed. M. Mejer. N. Y., 1998. P. 51, 53.

<sup>33</sup> Birch U. Anna Van Schurman, Artist, Scholar, Saint. L., 1909. P. 24.

<sup>34</sup> Schurman, Whether a Christian Woman should be educated. P. 6.

<sup>35</sup> BL MS Additional 23719 f. 21, Verses on Schurman by C. van Baerle circ. 1640; BL MS Sloane 2764 f. 41, Epigrams; f. 40, Extempore quatrain on the picture of Schurman by D. Heinsius.

<sup>36</sup> Schurman, Whether a Christian Woman should be educated. P. 78.

<sup>37</sup> Ibid. P. 87.

<sup>38</sup> Birch. Op. cit. P. 56.

отказ. Чем было обоснован такой выбор Анны-Марии ван Шурман, с полной определенностью сказать трудно. Возможно, ее отец и она сама считали, что супружество принесет в ее жизнь многочисленные дополнительные обязанности, и она не сможет посвящать столько времени занятиям науками и искусствами. Вполне вероятно, что отец Анны-Марии опасался — и не без оснований — что будет достаточно трудно найти для дочери равного по интеллекту партнера и, даже если такой человек найдется, он может свысока и с пренебрежением относиться к способностям своей жены. К тому же, они оба следовали совету Св. апостола Павла, который в Первом Послании к Коринфянам почитал девственное состояние выше замужнего: «Незамужняя заботится о Господнем, как угодить Господу, чтобы быть святою и телом и духом; а замужняя заботится о мирском, как угодить мужу», «посему выдающий замуж свою девицу поступает хорошо, а не выдающий поступает лучше»<sup>39</sup>. Учитывая глубокую религиозность и отца, и дочери, можно предположить, что они восприняли слова апостола в качестве руководства к действию.

В 1636 году Шурман попросили написать поэму в честь открытия Утрехтского университета. Впоследствии на протяжении долгих лет она поддерживала связь с профессорами этого и других голландских университетов: с будущим противником Декарта Гисбертом Воэцием, профессором теологии Лейденского университета Андре Риве и другими. Ей даже было разрешено посещать лекции в Утрехтском университете, но в специальной ложе за занавеской, чтобы ее не видели студенты мужского пола. В университете она изучила восточные языки: халдейский, арабский и сирийский, а также составила грамматику эфиопского языка. Эта грамматика не была опубликована, но как минимум один экземпляр находился в библиотеке профессора из Грейфсвальда Иоганна Фридриха Майера<sup>40</sup>.

На 1630-е-1640-е годы приходится пик ее славы. Этому способствовала ее «Диссертация» о том, может ли женщина быть образованной, начало которой было положено еще в 1632 году в переписке с Андре Риве. Это было своего рода логическое упражнение, в котором Шурман доказывала, что христианка может заниматься практически всеми науками и искусствами — всей «энциклопедией» знаний, что учение украшает мозг любого человека и в том числе женщины<sup>41</sup>. Эта диссертация принесла Шурман всеевропейскую известность, была переведена на французский и английский языки и стала ориентиром для многих женщин-мыслительниц, мечтавших о реформировании женского образования. В 1643 году Шурман приняли в гильдию художников Утрехта. Она стала едва ли не главной достопримечательностью этого города. Шведская и польская королевы, французские герцогини и многие другие представители и представительницы высшего дворянства искали встречи с ней. Анна-Мария остро ощущала разницу в их положении. В письме к принцессе де Рохан она открыто заявляет, что между ними не может быть дружбы, так как дружба основывается на «равенстве сторон»<sup>42</sup>. Та же дистанция ощущается в ее письмах Елизавете Богемской, принцессе Палатинской, с которой, по некоторым сведениям, была знакома еще со времен совместной учебы в школе

<sup>39</sup> 1 Кор. 7:34; 7:38.

<sup>40</sup> Schurman, *Whether a Christian Woman should be educated*. P. 5.

<sup>41</sup> *Ibid.* P. 26, 30.

<sup>42</sup> *Ibid.* P. 64.

художника Гонтгорста<sup>43</sup>. Несмотря на все несчастья, выпавшие на долю Елизаветы: жизнь в изгнании, материальные трудности и т. д. — она остается для Шурман принцессой, с которой невозможно быть на равных в плане общественного положения.

Переписка Анны-Марии ван Шурман, опубликованная в ее книге *Opuscula* 1648 года, относится в основном к концу 1630-х — 1640-м годам. Особый интерес представляет группа писем, адресованных женщинам: Мари Жар ле Гурне, «приемной дочери» Монтеня, Батшуе Мейкин, гувернантке детей короля Карла I, Елизавете Богемской, ученице Декарта, Анне де Рохан, а также Доротее Мур и Мари дю Мулен. Это письма разного содержания и на разную тематику. Шурман проявляет интерес к вопросам религии, политики и образования, но интересуется и семейными делами своих корреспонденток. По-видимому, наиболее близкими подругами голландки были Доротея Мур, сестра Эдварда Кинга, мильтоновского «Лисида-са», и Мари дю Мулен, ученая дочь Пьера дю Мулена, племянница Андре Риве, тесно связанная с его семьей.

Доротея Мур была активной и самостоятельной женщиной, вдовой ирландского полковника Артура Мура и хорошим другом, а впоследствии супругой деятеля образования и основателя библиотековедения Джона Дьюри. Через Дьюри она была связана с окружением Яна Амоса Коменского и не могла не заинтересоваться вопросами образования. Доротея Мур резко критиковала то образование, которое обычно давали юным английским аристократам, считая, что оно суетно и ничего не дает их мышлению. Две ученые дамы ощущали свою духовную близость. До сих пор не опубликованы и, вероятнее всего, не обнаружены письма Доротее Мур к Анне-Марии ван Шурман, но, видимо, деятельной ирландке было интересно, как ее голландская приятельница справляется со своими многочисленными обязанностями с минимальным ущербом для своей души. Анна-Мария отвечает, что в земных делах она полагается на Бога и выполняет свой долг. На протяжении многих лет вплоть до 1661 года она ухаживала за двумя практически слепыми тетками из Германии, которые приехали жить в Голландию. Эта забота отнимала у Шурман огромные силы, но сама она высоко ценила эти годы за то, что их семья была связана «узами любви» и время пролетело незаметно. В письме к Мур, датированном апрелем 1641 года, Анна-Мария называет своей целью нахождение истины и приводит слова Пико делла Мирандолы о том, что именно религия владеет истиной<sup>44</sup>. «Убежищем» от дурного влияния испорченных людей Шурман называет занятия науками. Она также стремится найти отдушину в компании Муз.

Из письма Доротее Мур вырисовывается устоявшийся образ Шурман — серьезной дамы, глубоко религиозной, занятой науками и литературой. Несколько иной образ возникает из письма к Мари дю Мулен от декабря 1646 года. Это шутивное письмо, в котором Шурман называет философию своей соперницей в отношениях с Мулен. Порой в этом письме появляется почти эротическая нотка: Шурман говорит о «ревности» к «сопернице» и о том, что не может убедить себя, что «та» привлекла Мулен лишь своей «статьей» и «внешним видом», а не «своими ласками». <sup>45</sup> Затем Шурман в шутивном тоне признается, что ее французский «стал

<sup>43</sup> *Birch*. Op. cit. P. 28.

<sup>44</sup> Schurman, Whether a Christian Woman should be educated. P. 61.

<sup>45</sup> *Ibid*. P. 69.

искать лучшей доли в иных местах»<sup>46</sup>. Лишь в конце письма Анна-Мария снова становится серьезной, справляется об отце дю Мулен и о состоянии протестантизма во Франции.

Вероятно, Мари дю Мулен, которая была на восемнадцать лет моложе Шурман, действительно обладала легким и веселым нравом, вела, как и Мур, активную жизнь, постоянно путешествовала из Франции в Голландию и обратно. Из письма, хранящегося в библиотеке Британской библиотеки, известно, что в 1660 году она была в Англии и из Кентерберги писала Елизавете Богемской-старшей, «Зимней королеве», матери корреспондентки Декарта и Шурман<sup>47</sup>. Мулен восхищается Лондоном и называет его одним из прекраснейших городов в мире.

Интересно, что при всей разнице в тональности и тематике писем Шурман к Доротее Мур и Мари дю Мулен, в них можно найти и общие черты. Анна-Мария страстно ожидает встречи со своими корреспондентками, которые могли бы составить ей компанию в ее интеллектуальных занятиях. Обеим дамам она посылает свои портреты — в письме Мур она называет свой автопортрет «правдивым», в письме Мулен она отмечает, что изображение слишком ей льстит и заставляет забыть оригинал. Неясно, принадлежит ли портрет, посланный Мари дю Мулен, кисти самой Шурман или другого художника. Если сравнивать автопортреты Анны-Марии и ее портреты, созданные другими мастерами, легко заметить, что последние больше приукрашивают ее внешность (например, портрет кисти Яна Ливенса).

В 1660-е годы жизнь Анны-Марии ван Шурман резко меняется. Под воздействием своего брата Иоганна она попадает под сильное влияние религиозного деятеля Жана Лабади и вступает в его общину — секту лабадистов. Жан Лабади, бывший иезуит, призывал к реформированию церкви и ее очищению. Маргинальное положение Лабади не заставило Шурман отвернуться от него. К тому времени она уже окончательно разочаровалась в официальной голландской церкви. Анна-Мария ван Шурман порывает многие старые связи с представителями интеллектуальной элиты Голландии и других европейских стран, например, с Гисбертом Возием, критически оценивает свои прошлые интеллектуальные устремления. Считается, что ее автобиография «Правильный выбор» была написана во многом для пропаганды лабадизма. И. Е. Андронов отмечает, что автобиография — характерный жанр литературы XVII–XVIII вв. и «важнейший элемент самоотнесения к «республике ученых»»<sup>48</sup>. Надо отметить, что книга Шурман имеет немало общего с тем типом автобиографий, который описывает Андронов на основе итальянских источников. «Правильный выбор» — это «не только рассказ о времени, но и попытка защитить некоторые свои позиции в конфликтах или полемиках... написать... «апологию»... всего творческого пути»<sup>49</sup>. В начале своей автобиографии Шурман четко формулирует свою цель — объяснить свой уход к лабадистам и защитить секту от нападок окружающих. В отличие от автобиографий, рассматриваемых Андроновым, книга Шурман изначально предназначалась для публикации. В ней были сведения личного характера — о детстве и отрочестве героини, о ее внутренних коллизиях. Наверное,

<sup>46</sup> Ibid. P. 69.

<sup>47</sup> BL MS Additional 18744 f. 29, M. du Moulin, letter to the Queen of Bohemia, 1660.

<sup>48</sup> Андронов И. Е. Указ. соч. С. 77.

<sup>49</sup> Там же. С. 77–78.

современникам Шурман эта информация была более или менее известна, но для потомков она представляла и до сих пор представляет значительный интерес. Автобиография голландской мыслительницы должна рассматриваться в ряду других пиетистских и даже пуританских автобиографий — оба религиозных течения требовали от своих последователей глубокого самоанализа. Вместе с тем, по мнению Джойс Ирвин, автобиография Шурман не следует предписанной модели кроме, возможно, «Исповеди» Св. Августина<sup>50</sup>. Из книги Шурман следует, что она на место спекулятивного знания, ведущего к постижению Бога и полученного посредством прохождения определенных этапов в обучении, ставит теперь божественное откровение.

По всей видимости, Шурман никогда не жалела о своем решении присоединиться к этой общине. По духу и укладу лабадисты приближались к квакерам — и той, и другой секте была присуща эгалитарность и упор на практическую деятельность.

В 1670 году Анна-Мария ван Шурман обращается к своей старой знакомой принцессе Елизавете Богемской с просьбой дать общине лабадистов пристанище в Герфорде, немецком городке, в котором Елизавета с 1662 года была аббатисой местного протестантского монастыря. Елизавета откликнулась и оказала им помощь, и Шурман с большой теплотой отозвалась о ней. Голландская мыслительница подчеркивала, что, в отличие от других принцесс, Елизавета занималась изучением «самой возвышенной науки», и их всегда связывала общность вкусов и интересов<sup>51</sup>. Несмотря на то, что в предыдущие годы они мало общались, старая дружба возродилась в сердце Елизаветы, и, презрев мнение окружающих, она предложила Шурман и ее сподвижникам убежище<sup>52</sup>. После смерти Лабади в 1674 году они обосновались на территории нынешней Дании, где в их распоряжении был замок. Именно там Анна-Мария ван Шурман умерла в 1678 году.

Надо отметить, что и после ухода к лабадистам Шурман не отказалась от едва ли не главного способа общения в своей жизни — переписки. Потеряв контакт со своими старыми друзьями и поклонниками — Воэцием и Константейном Гюйгенсом, — она установила новые связи с представителями на сей раз пиетистских групп Европы и вступила в переписку с Элеанорой фон Мерлау, немецкой религиозной деятельницей, впоследствии автором пиетистских сочинений. Автобиографией Шурман восхищались франкфуртские пиетисты<sup>53</sup>.

Несмотря на то, что к концу жизни Шурман ушла в секту лабадистов и отвергла многие жизненные и философские принципы, которых раньше придерживалась, она была образцовой «гражданкой» «Республики ученых/писем». Она знала древнегреческий и латынь, была прекрасной собеседницей и, что особенно важно, осознавала свою принадлежность и свои обязанности перед «Республикой». В второй главе своей автобиографии «Правильный выбор» мы находим следующие слова: «В действительности я считала своим долгом тщательно хранить малую толику своей славы как общее благо республики ученых (писем) и, насколько это позволяет скромность, умножать ее, чтобы, подобно великим

<sup>50</sup> *Irvin*. Op. cit. P. 14.

<sup>51</sup> *Godfrey E.* A Sister of Prince Rupert. Elizabeth Princess Palatine and Abbess of Herford. L., 1909. P. 119.

<sup>52</sup> *Ibid.* P. 119.

<sup>53</sup> *Ibid.* P. 15.

светилам моя маленькая звезда тоже могла бы сделать чуть ярче сферу обширного знания или Энциклопедию»<sup>54</sup>. Работы Шурман — достояние «Республики ученых/писем», без них верного представления о существовании этого феномена в Голландии XVII века быть не может.

Произведения Анны-Марии ван Шурман и ее переписка открывают перед нами внутренний мир незаурядной женщины XVII века. Она нередко была раздираема противоречивыми стремлениями к занятиям науками и искусствами и к уединенной религиозной жизни. Шурман прошла путь от девочки-вундеркинда, вызывавшей восхищение у современников, до сектантки, отвергшей общественные условности и мечтавшей возродить дух раннехристианских общин. Нередко впоследствии упор делался на ее ипостась ученой дамы, а ее «обращение» в конце жизни отодвигали на задний план. Вместе с тем, эмоциональность ее произведений, в частности, ее автобиографии «Правильный выбор» стала залогом популярности Шурман у немецких сентименталистов в XVIII веке. Знаменитый немецкий писатель Кристоф Мартин Виланд считал ее экстраординарным явлением среди прочих представительниц женского пола, оказался под сильнейшим впечатлением от ее произведений и способствовал изданию «Правильного выбора» на немецком в 1783 году<sup>55</sup>. Продолжавшийся на протяжении всего XVIII века в Германии интерес к пиетизму, нашедший отражение в романе И. В. Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера», сыграл свою роль в восприятии Анны-Марии ван Шурман в этой стране<sup>56</sup>.

Определенный интерес к личности Шурман наблюдался в Европе и в XIX веке, когда ее жизнеописание включалось в книги для детей<sup>57</sup>, и в начале XX века, когда появилась ее обширная биография, написанная Уной Берч. На рубеже XX–XXI вв. Анна-Мария ван Шурман снова оказалась в центре внимания исследователей и благодаря своим выступлениям в защиту женского образования, и в целом благодаря своим литературным и живописным произведениям, представляющим и художественную, и историческую ценность. Здесь снова следует упомянуть работы Пьеты ван Беек, благодаря которым фигура Шурман стала восприниматься не как единичное явление, а как «прекрасный цветок на цветущем дереве»<sup>58</sup>. Личность Шурман формировалась не в изоляции от окружающего мира, а в тесном контакте с представителями и представительницами культурной элиты Голландии и других европейских стран XVII века, а сама она была важным элементом сети европейских интеллектуалов того времени, которая носит название «Республики ученых» или «Республики писем».

<sup>54</sup> Schurman, Whether a Christian woman should be educated. P. 87.

<sup>55</sup> См. *Irwin*. Op. cit. P. 16.

<sup>56</sup> См.: *Гете И. В.* Годы учения Вильгельма Мейстера. Книга шестая. Пермь, 1959. С. 309–364.

<sup>57</sup> См.: *The Juvenile Plutarch: Containing Accounts of the Lives of Celebrated Children, and of the Infancy of Persons Who Have Been Illustrious for Their Virtues or Talents.* Boston, 1827; *The Lives of Distinguished Foreigners, Celebrated in Childhood for Premature Achievements.* L., 1824.

<sup>58</sup> Сравнение, предложенное Элизабет Годфри в отношении корреспондентки Шурман Елизаветы Богемской. *Godfrey*, Op. cit. P. 10.



V. S. Trofimova

**Psychological Portrait of Anna Maria van Schurman:  
a Reconstruction Using the Elements of a Network Method**

The starting point in this research is the idea, that a person is a “knot” in the net of relationships with other people. The subject is Anna Maria van Schurman (1607–1678), probably, the most educated woman in seventeenth-century Holland and a part of a network generally called “The Republic of Letters”.

The main aspects of this phenomenon are highlighted, and the social network analysis is proposed as a method for studying it. The term “Women’s Republic of Letters” is used after van Beek for the network which Anna Maria van Schurman was a centre of. The fact she sought contacts with the representatives of cultural elite is stressed. Her spiritual experiences are described through her autobiography “Eukleria” (1673). Her principles and emotional life are studied through her letters to her female correspondents: Marie du Moulin and Dorothy Moore. New manuscript materials are brought in for this research.

Finally, her place in the “Republic of Letters” is defined, and a short retrospection of reception of her writings in Europe is given.

*Kam-ming Wong*  
*University of Georgia, USA*

## COMMUNITY, CANON, AND THE FIFTH BOOK OF PEACE

### A Book in Search of a Canon

In the second half of part I of the *Fifth Book of Peace* Kingston talks about her quest for the three lost books of peace that are supposed to have existed in China but have somehow disappeared. Numerous inquiries around the world produced no definite answer till she met the writer Wang Meng in mainland China. Instead of suggesting another possibility Wang told Kingston that the three books of peace never existed and urged her to make one up. Apparently Kingston took Wang's advice seriously and undertook the task of writing such a book herself, calling it significantly the *Fourth Book of Peace*. At it turned out, however, in the wake of a five-year drought in California and her father's death in 1991, the Oakland fire broke out and reduced her 156-page manuscript to a handful of ashes. By calling her handiwork in-progress the *Fourth book of Peace*, Kingston was signaling to the world that she was attempting something foundational yet not entirely original or unprecedented. Peace had once been thought as a topic worth writing about and the trace of such writing has been kept alive in the Chinese imagination. In this light the obliteration of the unfinished manuscript has once again reduced the foundation to ground zero. And for the fourth time only a trace remains. A canon has yet to be founded.

### The Grounding of the *Fifth Book of Peace*

The writing of the *Fifth of Book of Peace* represents therefore a renewed attempt by Kingston at canon formation. This time around, however, the destruction of her manuscript has taught her to ground her creative effort on the collective experience and vision of a community of Viet Nam veterans. My purpose here is to take a close look at this creative process as it evolves from the recording of a personal loss to a communal reconstruction of the trauma of war and devastation and see in what ways the making of a book of peace can be said to be canonical.

As Kingston tells it the *Fifth Book of Peace* has its beginning in a dream conference two years after the Oakland fire destroyed its immediate predecessor. At this conference Kingston gave a lecture titled "You Tell Me Your Dreams and I Will Tell You Mine" in which she related a dream she had with a hypnotist and a dream her mother once had. She also told the participants that it was her birthday that day, that she had lost her book, and asked them to help her find it. ([40]-[42])<sup>1</sup> During a break at the conference Kingston took a swim in a borrowed, over-sized swimsuit in which she "became one with the watery planet and time" and felt the soothing presence of her late father. The joy of the moment so surprised Kingston that she "stood up in the stream and spoke out loud: 'It is perfect, and I am happy'" ([40]). As the scene shifts imperceptibly to the hotel patio, Kingston heard the phone ring and the caller, a Quaker poet friend, inadvertently gave her "the first line of the *Fifth Book of Peace*."

---

<sup>1</sup> I have bracketed the number of unnumbered pages in the book on the basis of numbered pages. I argue below that the very absence of such numbers calls attention to the importance of context.

The scene as I have outlined above not only marks the moment of canon formation when the *Fifth Book of Peace* was born but also the importance of coincidence in the making of this book. Kingston spoke at the conference on the evening of her birthday, thus lending a sense of something being born to the moment of joy she experienced and the gift of phone call she received. Such a coincidence, if understood as Jungian synchronicity<sup>2</sup>, also sheds light on the multicultural dimension of her vision and the polyphonic orientation of her work. There is something serendipitously foundational about the phone call. It is placed textually just before she gave her lecture and immediately after the moment of epiphany she had during her swim. And it came from the Quaker poet Phyllis Hoge Thompson who “called to say, ‘If a woman is going to write a Book of Peace, it’s given her to know devastation’” ([40])—a line that became as noted above the very first sentence of a 402-page book.

Thus the *Fifth Book of Peace*, the first and only book of its kind, is literally grounded on a sentence not of the author’s own making. Such a shared beginning has profound canonical implications for a project that is shaped and informed ultimately by a communal vision and spirit. By so readily, indeed so joyfully, incorporating at the outset a line from a poet of peace into a book of peace, Kingston at once sets aside the entire question of originality and authority and calls attention to the generative power of empathy and suffering. For personal devastation to transmute into collective exploration of peace the knowledge of loss must be shared and the quest empathetically articulated. In such a communal project concern for originality and individual authorship becomes secondary. An approach such as this is of course a far cry from the conventional preoccupation for authority and ownership of a text.

It is also noteworthy that the contribution from the Quaker poet does not specify the source of devastation. Thus the very syntax, rooted in the use of the passive voice, obviates any reference to a creator or God. On this view, a fire or war can be natural, man-made, or inflicted by a wrathful god. In its very objectivity this opening recalls the line “heaven and earth are inhumane; they look upon the people as if they are straw dogs” from the *Daodejing* (chap.5). In that canonical work the view of *dao* or Way as “that which prefigures the image of god” (chap.4) further resonates with the way Kingston sees in her swim the clouds as a representation of her own father or ancestors in general from a Native American perspective. Even in alerting us to the coincidence of her birthday with the day of her lecture at the dream conference Kingston takes care to add, though ever so parenthetically, that “(Thich Nhat Hanh calls ‘birthday’ ‘continuation day’: ‘We aren’t born, we don’t die.’)” (41). Thus even in something at once personal and commonplace as a birthday, there is a way of seeing it or thinking about it differently. Thich Nhat Hanh is of course the Vietnamese monk whose Buddhist teaching and meditation practice serves as a spiritual guide in life and work for the authors of the book.

Elsewhere in the book, Kingston traces the etymology of the word peace in Chinese to Hexagram 11 in yet another canonical work, the *I Jing*,<sup>3</sup> or *The Book of Changes* and points out that in that

<sup>2</sup> Following Jung Victor Mansfield defines synchronicity as “meaningful and acausally related correlations between outer and inner events” (2). I understand it to be the point in space and time where the personal and the universal coincide, where the individual and collective unconscious merge, in the manner if you will of the Big Bang, to reveal an archetypal image or pattern that renders an occurrence or event as particularly meaningful, charging it in some instances with cosmological implications.

<sup>3</sup> Generally transliterated as *I Ching*, I have used the *pinyin* to be consistent for this paper.

Chinese classic there is no hexagram for the word war. All of this should make it clear the extent to which the text of Kingston's book is polyphonic or heteroglossic, drawing as it does on many sources and traditions both native and foreign, East and West. Parenthetically I should also add that such dialogic imagination can also be seen as an artful way on Kingston's part of appropriating the rhetoric of coincidence from the Chinese tradition in her project of canon formation. Traditional Chinese story tellers were in the habit of saying, "no coincidence, on story" (*wuqiao bu cheng hua*).<sup>4</sup> In the context of the dream conference where Kingston's book is born, coincidence should be understood in Jungian terms as a synchronous conjunction of subjective vision and objective circumstance that renders a personal experience particularly meaningful. In this sense coincidence brings various perspectives, themes and traditions together into a dialogic resonance that weaves the tapestry of peace into the form of a book.

Polyphonic and heteroglossic as the *Fifth Book of Peace* demonstrably is, its prose exemplifies the kind of writing that Kingston refers to as the language of peace: "Peace's language, its sounds and rhythms, when read aloud, when read silently, should pacify breath and tongue, make ears and brain be tranquil" (61). It is the language that Kingston uses in the book to contrast, and pacify the writings of veterans on the Viet Nam war in the book. It is ultimately the language Thich Nhat Hanh uses in his sermons on walking meditation as he talks about the need to stop time. Three brief excerpts suffice to substantiate this point.

I WAS OVERWHELMED TO FIND OUT THAT THE SMELLS THAT HAD ME SALIVATING WERE COMING FROM MY COOKED BUDDIES... AND THEY WERE COOKED JUST RIGHT; ROASTED IN A MEGNESIUM FIRE... I HAD BOOTS & OTHER BODY PARTS COME OFF IN MY HANDS; LIKE PULLING A DRUM-STICK OFF OF A ROASTED TURKEY... THE REMEMBRANCE OF THIS OCCASION BRINGS ON A DEPRESSION, AND SOMETIMES A RAGE. THE SMELL OF HOT METAL (SUCH AS A HOT SKILLET OR BURNED BARBEQUE MEAT, BRINGS BACK ALL THE EMOTIONS OF DISGUST, SORROW, RAGE, AND I CAN BE TERRIFYING TO THOSE AROUND ME: MAINLY MY FAMILY. "WHY IS DAD SO MAD AND HOLLERING AT US & ACTING LIKE HE'S GOING TO KILL?" (Roman Matinez, [328]-329)

As an eye-witness account of the incinerary consequence of friendly fire such writing is graphically riveting and emotionally compelling: its allusion to a Memorial Day barbecue and a Thanksgiving dinner makes it doubly nightmarish and ironic. But the very rawness of the imagery, recalling as it does the Oakland fire, sears the heart and mind of author and reader alike.

It has to be pacified before its writer can let go of this past and make peace with not only himself but others starting with his own family.

"The Peace hexagram is number 11 of the I Ching, which also began during Shang. There isn't a War hexagram. I did not get the Peace hexagram on a throw of coins. I had to turn the

<sup>4</sup> I have discussed elsewhere (Wong, 2003) in greater detail the use of this formula by traditional Chinese story tellers.

pages to it. Hexagram 11—Peace—T'ai—is beautifully balanced, three firm, bright masculine lines on the bottom, three dark, feminine lines resting on them.” (47)

It is remarkable that a book that flourished during a period known to the Chinese as Warring States (475?-221 BCE)<sup>5</sup> and habitually consulted by rulers in matters of import to the state should make no reference to or take notice of war. It is as if wars were so much a part of the history of the time, so integral a part of the people's living that the mere mention of peace implies them. It is equally remarkable that in calling attention to the peace hexagram in a book that Jung cites as an example of the central importance of chance in the Chinese view of the world<sup>6</sup> Kingston should specify so emphatically the methodical, indeed deliberate, approach she takes to locate the hexagram. It is I believe her way of giving weight to individual purpose in discovering meaning in a book of chance, of anchoring a subjective vision in the collective unconscious that gives rise to an archetypal symbol. Arrived at this way, the Chinese word for peace, symbolically represented by the hexagram, turns out to incorporate the yin and the yang, the female and male, in a “beautifully balanced” formation of elemental lines.<sup>7</sup> It is hard to conceive a better language to speak peace.

“Stopping here is to stop our running away from home. We want to stop... chasing after a goat...chasing after a cloud, or chasing after a butterfly. These small things cause us to give up our home, and give up our ancestors, give up our country... Stop... our wandering...Rest at peace in the present moment... Walking meditation is a wonderful method of stopping, a practice that is stopping...When you are walking, you walk, but at the same time you have stopped...Walk in such a way that you've stopped. When we do walking meditation, that is a way of stopping to return to home... Walking meditation is the most important, most important practice in Plum Village.” (Thich Nhat Hanh, 381)

Shortly after recounting the story of Fa Mook Lan in a new translation—I shall return to this point below, Kingston reflects on what Thich Nhat Hanh has said about stopping time:

<sup>5</sup> Kingston follows the traditional view to date the *I Ching* to Shang (ca. 1600 – ca. 1027 BCE). Modern scholarship dates it to the Warring States.

<sup>6</sup> Jung, C.G. Foreword. *The I Ching*, xxii.

<sup>7</sup> Chapter 42 of the *Daodejing* makes it clear how elemental these lines are:

Dao gives birth to one,  
One gives birth to two,  
Two gives birth to three,  
Three gives birth to myriad things.  
The myriad things carry yin on their backs,  
And embrace yang in their arms.  
The spirit of yin and yang fulfill each other  
In a harmonious whole.

In the light of what happened on and after 9/11/2001, it is startlingly coincidental that the hexagram for peace happens to be number 11 in *The Book of Changes*.

Of all that Thây [i.e., Thich Nhat Hanh] said in the last few days, the one hard-to-believe assertion is: ‘You can stop time.’ I am to stop time... Time is everywhere moving, moving, moving through and around, and causing all things. I want to but can’t take ahold of time... The responsibility for stopping time is mine, and I don’t know how to do it. ([392])

Kingston, of course, is not alone in feeling this way about time. Heraclitus (ca. 535–475 BCE) was quoted by Plato to have said: “Everything flows, nothing stands still” and “You cannot step into the same river twice.”<sup>8</sup> According to *The Analects* (9.19) Confucius (551–479 BCE) was supposed to have remarked, standing by a river: “So this is how things come to pass.” And as legend has it, Buddha (ca. 563 – ca. 483 BCE) left home to seek enlightenment because in life nothing abides. When Kingston despairs of stopping time, however, she is speaking as a peace activist. As an artist, by writing the *Fifth Book of Peace*, she has if only for a time imaginatively stopped time. The alternation of unnumbered and numbered pages in the book, mirroring her methodical approach to the peace hexagram in *The I Jing*, can be seen as a way to give form to the walking meditation. And as I shall try to show below, by invoking the Greek goddess Athena, Kingston demonstrates how in a work of art acts of violence can be halted. But as the epilogue makes plain, in the post-9/11 world, peace remains elusive, indeed apparently unobtainable. A way has yet to be found to still the drum beats of war. For the present, the best Kingston can do is to assert with Thich Nhat Hanh: “I understand: I could make one person – myself—peaceful, and somehow all of existence will change” ([390]).

### Canon Formation and The *Fifth Book of Peace*

A book length study is required to more fully address the canonical dimensions of the *Fifth Book of Peace*. Here I can only consider three aspects: the form of the book, the figure of the circle, and the re-translation by Kingston of the Ballad of Fa Mook Lan.<sup>9</sup>

#### The Form of the *Fifth Book of Peace*

Given the importance of the number 5 it is significant that the *Fifth Book of Peace* consists mainly of 4 parts, not counting a 4-page epilogue. Part 1, titled Fire, features a first-person eyewitness account of the 1991 Oakland fire, Kingston’s failed attempt to recover the 156-page manuscript, and the dream conference where she was given the first sentence of her book. Part 2, titled Paper, recounts, again in Kingston’s own voice, her quest for the lost three Books of Peace and the loss of her mother’s writing in the same fire. Part 3, titled Water, offers a fictional account of Kingston’s experience in Hawaii from Wittman Ah Sing’s point of view and as such picks up where her 1989 novel *Tripmaster Monkey* left off. And Part 4, titled Earth, details in first-person Kingston’s effort to work with Viet Nam veterans to produce the book under discussion. In point of theme, structure, style, and perspective, Kingston has clearly made hybridity

<sup>8</sup> Heraclitus — Wikiquote at Wikipedia, the Free Encyclopedia.

<sup>9</sup> In *putonghua* or Mandarin Chinese, the name of this legendary woman warrior should be spelled “Hua Mulan” where the surname Hua means “flower” and the personal name Mulan “sylvan orchid” or “magnolia.” Fa Mook Lan is the Cantonese pronunciation. In the *Woman Warrior* (p.10) Kingston hybridized the name by romanizing it as Fa Mu Lan.

and polyphony the formal foundation of her book by mixing biography, memoir, reportage, travelogue, fiction, and dreams.

The rhetoric of coincidence further enlarges her dialogic imagination.<sup>10</sup> If we recognize paper as an extension of wood, the four titles fire, paper, water, and earth will then call attention to the absence of metal, the fifth element whose interaction with the other four gives rise, according to Chinese cosmology, to the universe itself.<sup>11</sup> As has been noted, Kingston traced the Chinese word for peace to Hexagram 11 of the I Jing/Ching and pointed out that “there isn’t a War hexagram” there (47). If we further note the association of war with metal, its very omission in the book resonates with the omission of the War hexagram in the Chinese classic. The first writing workshop was convened June 19, 1993 which, Kingston reminds us, happened to be “the Fifth Month, Fifteenth Day on the lunar calendar, the holiday for Chu Ping, whose name means ‘peace’” (249).

Clearly there is design in setting the date for the meeting. But for readers knowledgeable about the Chinese tradition, there is also revision in Kingston’s design. The holiday actually falls on the fifth day of the fifth month, and Chu Ping, in spite of his name, has been remembered as a hawk, not a dove, by the Chinese. In Chinese the graph 武 *wu* connotes the military and is homophonous with the graph 五 *wu*, number 5. Such a pun, if heard, couples the change of the date from fifth to fifteen with the exclusion of the War hexagram from the I Ching. Thus, in the interest of peace Kingston has altered a canonical figure and a day in his honor to serve her own purpose. I for one see such revision as an integral part of Kingston’s canon formation methodology.

Kingston also plays with the conventions of typography. Nearly half of the book, mostly unnumbered even pages, is not numbered. The numbers of such pages can only be inferred from numbers that are present. Thus for a mindful reader every time she/he turns a page, the process of alternating absence and presence continues in interplay: the number on each numbered page is implicit in the missing number on the unnumbered page, and each number has meaning only by reference to the missing number preceding it. In light of what Thich Nhat Hanh says about the need to stop time, such alternation can be seen as a typographical formulation in reading of the practice of walking meditation. Needless to say, the constant foregrounding of an odd number in turn accentuates the singularity, that is to say, the canonicity of the work.

### The Bell of Mindfulness

For readers of *Woman Warrior* the circle is a familiar image. The well the No Name Aunt drowns herself in and the circle of campfire Ts’ai Yen partakes with the “barbarians” come to mind. There the circle symbolizes, among other things, community, the boundary that demarcates inside and outside, self and other, and even the double bind that China has wrapped around the unnamed “I” narrator.<sup>12</sup>

In the *Fifth Book of Peace*, female veterans call themselves A Circle of Sisters, and veterans generally perform a goodbye ritual by standing and holding hands in a circle. The circle is vividly inscribed on the jacket of the book and graphically present before each of its four parts. It also assumes

<sup>10</sup> For elaboration of the concept of “dialogic imagination,” see Bakhtin (1981).

<sup>11</sup> For a brief discussion of this school of thought, see Ebrey (1996), 78–79.

<sup>12</sup> For a more detailed discussion of the circle as a symbol in *The Woman Warrior* see Wong (2004).

material form in the shape of the Bell of Mindfulness that is used through part 4 to invite participants to assemble as members of a community. But as Joy Kogawa reminds us in *Obasan*, the circle seen as 0 and read as zero, connotes ground zero. In this light if we see the circle as a two dimensional representation of planet earth the circle could evoke the nightmare of nuclear winter. Kingston seems to have all of this in mind when she says, “A circle contains everything and nothing” ([278]).

It all depends on your point of view, on where you want to take your stand. If you hear in the ringing of the Bell of Mindfulness Martin Luther King’s call to “let freedom ring!”<sup>13</sup> the circle will stand for a border crossing that enables the self to relate to the other without erasing the border. If you hear only Earnest Hemingway’s *For Whom the Bell Tolls* nothing will remain inside or outside. As Kingston puts it, the question in the final analysis comes down to: “But what about the Buddhist idea: ‘However numerous the sentient beings, I vow to save them all’” (281). For an intimation of an answer, rhetorically anyway, I suggest we turn to Kingston’s revision of the Fa Mook Lan legend.

### The Plot Coming Full Circle

Near the end of the *Fifth Book of Peace* Kingston revisits the story of Fa Mook Lan and translates the ballad exactly, so she assures us, the way her mother tells it to her. In interviews over the years since the publication of the *Woman Warrior* in 1975 Kingston repeatedly expressed regret for giving so militant a title to that book and for making its prototype Fa Mu Lan too masculine. In a move that parallels the evolution of feminist thought Kingston restores as much femininity as possible to the woman warrior in her new book. She does so, however, by taking, supposedly with her mother’s blessing, considerable liberties with the original text. She did begin her translation like the original with the sound of Fa Mook Lan weaving but also departs from the original by concluding her translation with the same line. Thus the sound of weaving, an onomatopoeia repeated six times, “Jik jik jik, jik jik jik,” encloses like a circle in her new book the story of war. To help attune our ear to this sound of domestic industry, Kingston tells us: “Fa Mook Lan is a weaver. ‘Jik jik jik’ is the sound of the shuttle going back and forth across the loom. ‘Jik’ means, ‘to weave,’ ‘to knot,’ ‘to heal’” ([390]).

In her translation of the ballad, Kingston also highlights the hardship and suffering of war and focuses maximum attention on the warrior’s homecoming as a beautiful woman in the eyes of the men under her command:

Now, go home. By her voice,  
the men recognized their general—  
a beautiful woman.  
You were our general?! A woman,  
Our general was a woman. A beautiful woman.  
A woman led us through the war.  
A woman has led us to home.  
Fa Mook Lan disbands the army.  
Return home. Farewell.

<sup>13</sup> Cf. Martin Luther King, Jr.: “I Have a Dream,” delivered 28 August 1963, at the Lincoln Memorial, Washington, D.C.



Beholding—and becoming Yin, the Feminine,  
come home from war.(391-[392])

Revised in this light, Fa Mook Lan becomes a foundational figure that embraces both the masculine and the feminine. In “Water,” part 3 of the book, Kingston explicitly identifies Wittman Ah Sing with Odysseus ([104]) and wonders aloud on his flight to Hawaii with wife Taña and son Mario: “What should Odysseus do, traveling with Penelope and Telemachus, if he meets Calypso?” (69). It’s hard to think of a more poignant and provocative question to put to Homer. It not only names patriarchy as a culture of war but also underscores the extent to which the Chinese ballad differs from the Homeric epic. Fa Mook Lan is a woman warrior who can both fight abroad and weave at home. As a warrior who retains her femininity in war and returns home not brutalized by it, she has been transformed by Kingston into a foundational figure in a book of peace that grounds itself in both the Chinese and Greek traditions.

The weaving of Penelope and Fa Mook Lan into the same carpet is in fact an integral part of the rhetoric of coincidence that Kingston employs in canon formation. She in fact insists on the relevance of the Homeric epic to her project by remarking immediately after her translation: “There is such a story in the West too” and by spotlighting the role Athena plays as the warrior goddess who stops the home-coming Odysseus from warring against other Ithacans ([392]). In Greek mythology, Athena is also the patroness of weaving, of literature and the arts. In invoking the figure of Athena Kingston has in effect called attention to her own role as narrator of a book of peace where like the Greek goddess<sup>14</sup> she has tried to call halt to war. In art, both succeed. But in life, the time has yet to come when an author, no matter how dialogic her imagination might be, can translate her fiction of peace into reality.

### Books Cited

- Bakhtin, M. M.* The Dialogic Imagination: Four Essays. Tr. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, Texas: University of Texas Press, 1981.
- Chen Guying.* Laozi zhuyi ji pingjie. Xianggang: Zhonghua shuju, 1993.
- Ebrey, Patricia Buckley.* The Cambridge Illustrated History of China. London: Cambridge University Press, 1996.
- Hemingway, Ernest.* For Whom the Bell Tolls. New York: Charles Scribner’s Sons, 1940.
- Jung, C.G.* Forward. The I Ching or Book of Changes. Tr. Cary F. Baynes.
- King, Martin Luther Jr.* “I Have A Dream.” American Rhetoric: Top 100 American Speeches Online Speech Bank.
- Kingston, Maxine Hong.* The Fifth Book of Peace. New York: Alfred A. Knopf, 2003.
- Kingston, Maxine Hong.* Tripmaster Monkey: His Fake Book. New York: Vintage Books, 1990.

<sup>14</sup> Kingston tells us that “[t]he narrator of the *Fourth Book of Peace* [i.e., the 156 pages that were burned] was Kuan Yin, who has mercy on all characters... She sees far into the long Chinese past and a short distance into the American future. She does not let bad things happen to anyone”([62]). The morphing of Kuan Yin, the Chinese goddess of Mercy, into the Homeric Athena, signals yet another move Kingston makes to cross in her text national and cultural borders.

- Kingston, Maxine Hong. *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts*. New York: Vintage Books, 1997.
- Kogawa, Joy. *Obasan*. New York: Double Day, 1981.
- Mansfield, Victor. *Synchronicity, Science, and Soul-Making: Understanding Jungian Synchronicity through Physics, Buddhism, and Philosophy*. Chicago and La Salle, Illinois: Open Court, 1995.
- Skenazy, Paul And Tera Martin, ed. *Conversations with Maxine Hong Kingston*. Jackson: University of Mississippi Press, 1998.
- The I Ching or Book of Changes. Tr. Cary F. Baynes from The Richard Wilhelm Translation. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1987.
- Wong, Kam-ming. "No Coincidence, No Story': The Esthetics of Serendipity in Chinese Fiction," *International Readings in Theory, History and Philosophy of Culture* (St. Petersburg, Russia: EIDOS (2003), Vol.16, 180–97.
- Kingston, Maxine Hong. The Orchid and the 'Barbaric Yawp': Translating the Borders in Maxine Hong Kingston," *International Readings In Theory, History, and Philosophy of Culture*," (St. Petersburg, Russia: EIDOS, 2004), Vol.19, 120–137.

Кам-минг Вонг

Университет Джорджии (США), доцент

### Сообщество, канон и пятая Книга Мира

На примере творчества современной американской писательницы Мэксин Хон Кингстон, в особенности замысла "Пятой Книги Мира", основанной на новом прочтении древнекитайского канона, рассмотрены общие проблемы современного литературного процесса.

# Динамика современного художественного процесса

И. Б. Соколова

Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии

## ОПЫТ ТРАГИЧЕСКОГО В ИСКУССТВЕ НЕОАВАНГАРДА

Осмысление опыта трагического в искусстве неоавангарда логично начать с анализа феномена трагического. «Трагическое» в культуре выступает как эстетическая категория, традиционно полагаемая в противоположность «комическому». История эстетики подтверждает, что именно категория «трагического» является одной из древнейших в культуре. Ясно, что с течением времени, в процессе изменения культурных ориентиров, на первый план выходят те или иные эстетические бинарные оппозиции, тем самым маркируя дух времени. Так Средневековье, например, актуализирует позиции сакральное/профанное, эпоха Просвещения — рациональное/чувственное и так далее. Однако с феноменом трагического все оказывается не однозначно; если предположить, что среди эстетических категорий можно выделить фундаментальные, имеющие онтологический статус, то трагическое относится именно к ним.

Фридрих Ницше в работе «Рождение трагедии»<sup>1</sup> отмечает, что именно трагическое послужило основанием для разделения культур на «апполонические» и «дионисийские». Кроме того, анализируя работы Ф. Ницше, можно сделать вывод — противостояние в человеке рационального и чувственного так же имеет трагическую природу. Оказывается что любая двойственность (в культуре и искусстве) инициирована опытом трагического. Перефразируя Мартина Хайдеггера, можно сказать, что исток художественного творения в трагическом опыте (в категориях эстетики). Рождение трагедии покоится в феномене рождения как обоюдности «сущего как расточения вовне и как удержания внутри»<sup>2</sup>.

### Катарсическое трагическое

История осмысления феномена трагического получила фактическое освещение с эпохи Античности. Логично предположить, что многие аспекты античного мировоззрения имеют «первобытные» основания. Однако с течением времени архаическая картина мира деградирует, уступая место новому типу мышления. Античная культура, ставшая классической моделью для истории культур и цивилизаций Запада, породила множество форм фиксации художественного опыта, одной из которых является трагедия. Точнее будет сказать, что феномен античной трагедии — основополагающая структура этого типа мышления. Именно вокруг трагического выстраивается культурный универсум античности.

Рефлексия античной культуры и философии по поводу феномена трагедии представлена в работах Аристотеля. Философ говорит о *катарсисе*. Термин происходит от греческого глагола *kathairein* — очищать. В языке он имеет как буквальное так и иносказательное значение: Гомер, например, употреблял слово именно в материальном, физическом смысле,

<sup>1</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии. М., 2001 С. 735.

<sup>2</sup> Блانشо М. Пространство литературы. М., 2002 С. 231

а Эмпедокл говорил об очищении души. Платон в диалогах «Софист» и «Федон» употребляет понятие «в смысле отделения духовного от телесного и восхождения познания от красоты тела к красоте души»<sup>3</sup>. Аристотель упоминает о феномене катарсиса и в «Политике», но основное содержание раскрыто в «Поэтике». Важно, что через понятие «катарсиса» возможно понимание сущности трагического. Вместе с тем понимание интерпретации античной трагедии Аристотелем возможно только с учетом его собственной философской концепции, элементы которой он активно «вплавляет» в теоретическое обоснование трагического. Известно, что Аристотелю принадлежит учение о перводвижущей умной энергии. Трагическое возникает там, где вечный Ум начинает отдаваться во власть инобытию, становясь из вечного — временным. Трагическое становится возможным только благодаря движению, некому действию, полагающему предел наличествующему порядку вещей. Необходимо совершение преступления — действия, «когда Ум выходит из повиновения самому себе и из блаженной самособранности»<sup>4</sup>. Только тогда возможна трагедия, понимаемая как «подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»<sup>5</sup>. Страх и сострадание — необходимые моменты для понимания трагического, так как катарсис-очищение — имеет у Аристотеля четырехчленную формулу: *подражание-страх-сострадание-наслаждение*<sup>6</sup>. Важно, что понимается под «наслаждением» — есть ли это некое блаженное самодовольство и успокоение или нечто иное, имеющее, скорее, над-мирное положение. Античная философия утвердила вечное стремление человека к Абсолюту, к космической Гармонии, действие трагедии не стало исключением. Движение душевных сил человека — в стремлении «освободится от потока становления, в котором они только и возможны, превратиться в некое единое духовное средоточие — Ум, который не есть интеллектуальная сторона духа, но который выше самой души и представляет собой высшую собранность»<sup>7</sup>. Катарсис, в понимании Аристотеля, оказывается именно *умным состоянием*. Подобное восхождение означает просветление не только по поводу взаимоотношений вещей, но и по поводу самих вещей. Таким образом открывается феноменологическая составляющая античного катарсиса.

Известно, что помимо трагического, возможен комический катарсис, не столь освященный в античном философском наследии. Существуют точки зрения, что утраченные страницы «Поэтики» были как раз посвящены комедии (это позиция Умберто Эко). Анализируя существующие упоминания комического катарсиса, можно сказать следующее: по Аристотелю, комическое, так же как и трагическое, возможно в ситуации ошибки (в случае с трагическим — преступления). Становится ясно, что описание комического катарсиса более сложное, поскольку, если «страшное и жалкое имманентно самому трагическому

<sup>3</sup> Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб., 2007. С. 9

<sup>4</sup> Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 733–748

<sup>5</sup> Аристотель. Поэтика. Риторика. М., 2007. 352 с.

<sup>6</sup> Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб., 2007. С.10.

<sup>7</sup> Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 733–748

мифу»<sup>8</sup>, то комическое оказывается некоей рефлексией, носящей скорее эстетический характер, тогда как в катарсическом трагическом эстетике нет, скорее есть философия жизни, специфического рода экзистенциализм. Осмысление Аристотелем опыта трагического в Античности представляет собой, помимо подробного руководства к действию трагедии, концепцию античного универсума. Описанная философом перводвужущая умная энергия как некое тождество логического и алогического, бытия и небытия в своем вечном движении, превращении, «восстании из пепла» как раз являет собой *трагическое в целом*, возможное лишь как вечное возвращение к самому себе.

Катарсическое трагическое можно считать основанием для понимания классического искусства. При этом следует учитывать, что античный катарсис — совершенно особенное явление, осмысление которого возможно только в рамках культурной традиции времени. Иные аспекты трагического катарсиса, значимые для мировой культуры, имеют скорее эстетический и этический контекст. Кроме того не приходится говорить об античном катарсисе как о достижении некоей логической нормы, хотя движение смысла в трагедии налицо. Всегда следует учитывать — «ведь правдоподобно, что происходит много и неправдоподобно»<sup>9</sup>.

### Эстетическое трагическое

Современное понимание трагического во многом исходит из эстетической установки, поскольку принято понимать трагическое как эстетическую категорию, противоположную комическому. Опыт осмысления античного наследия показывает, что трагическое в большей мере онтологично, нежели имеет прикладной эстетический смысл.

Описанное Аристотелем «умное состояние» как основополагающее начало катарсиса оказывается выше уровня души, то есть не может быть подвергнуто анализу с точки зрения, например, психологических актов. Как оказывается, катарсис — состояние взаимодействия с таким уровнем сознания, где присутствуют нередуцируемые элементы. А. Ф. Лосев замечает: «иметь очищение — не значит вывести умозаключение из тех или иных отвлеченных посылок»<sup>10</sup>. Пережить очищение можно только методом «вживания», поэтому понять логику очищения можно исключительно как логику жизни. Следуя мысли А. Ф. Лосева, можно заключить: очищение не есть эстетический акт, в нем нет волевого устремления к анализу или противопоставлению, он не нуждается в морали. Катарсическое трагическое есть состояние духа.

Постепенно в истории интерпретации произведений искусства эстетический аспект выходит на первый план. Эстетические категории становятся выразителями духа времени. Стоит отметить, что А. Баумгартен, определяя специфику эстетики, замечает, что подобная наука о законах чувствования, основной категорией которой является прекрасное, входит в пределы гносеологии. Дальнейшая разработка категорий эстетики постепенно обозначает специфику эстетического и его границы. Эпоха Просвещения естественным образом обращается к анализу эстетического опыта. Основными точками зрения, во многом противостоящими друг

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же

другу, становятся позиции Иммануила Канта и Георга Гегеля. Описанная И. Кантом в «Критике чистого разума» трансцендентальная эстетика в дальнейшем будет активно осмысляться феноменологами, поскольку имеет своим предметом априорные формы чувственности как познавательной способности, осуществляющей познание явлений. В «Критике способности суждения» И. Кант представляет уже область суждения вкуса о прекрасном, не имеющей отношение к чувственному познанию объектов. Гегель, исследуя красоту в искусстве, полагает начало собственной «философии искусства»<sup>11</sup>, создавая теорию познания объективной красоты.

Парадоксальность эстетики Нового времени заключена в возведении разума в абсолют, результатом которого становится тезис — рефлексивная мысль обнаруживает, что познает сама себя<sup>12</sup>. Античная идея тождества мышления и бытия, установка на бытийность мысли превращается в вечное возвращение объективации. Естественно, что понимание трагического опыта оказывается так же переосмыслено. Анализируя греческую трагедию Г. Гегель замечает: они [трагические характеры] в высшей степени то, чем они могут и должны быть согласно своему понятию: не многообразная, эпически развернутая целостность, но — при всей своей жизненности и индивидуальности — единая сила»<sup>13</sup>. Уровень трагического это то, где исчезают «случайные черты непосредственной индивидуальности»<sup>14</sup>. Истинный смысл трагического, по Г. Гегелю, заключен в изначальной оправданности противостоящих сторон, «выступающих друг против друга во взаимной объединенности». Конфликт не может быть исчерпан лишь объяснением того, что всегда существует некое противостояние. Трагическое открывается через осознание наличия некоей «вечной справедливости», не знающей индивидуальности. Исток страха и сострадания исходит из осознания причастности, со-причастности этой вечной силе. В какой-то момент отступление «частного» открывает глубину «несводимого», область бесконечного, где ««вот тут» совпадает с «нигде»»<sup>15</sup>. Однако пафос гегелевского трагического оказывается как раз в замкнутости, в определенном смысле предельности точки совпадения с «нигде». Эстетическое оказывается у Г. Гегеля трагическим по сути в плане постоянного образования «складок», возвращающих познающий субъект к самому себе. Античная причастность к Ничто выворачивается поиском границ собственного мышления, то, что в дальнейшем откроет возможности осуществления экзистенциальной философии и вопроса соотношения бытия и ничто.

Кажется, что путь эстетического трагического к катарсису лежит не через соприкосновение с прастихией, неким прасмыслом, а вдоль линии познания возможностей человеческого разума. Трагическая суть эстетики эпохи Просвещения заключается в понимании собственной замкнутости, о-граниченности, где смерть, знаменуя рождение, не выходит на новый уровень, а только замыкается на мысли: «и разве не пройдем снова долгий путь, долгий

<sup>11</sup> Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике, I том. СПб., 1999. С. 19.

<sup>12</sup> Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб., 2007. С. 112

<sup>13</sup> Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике, II том. СПб., 1999. С. 499.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Бланио М. Пространство литературы. М., 2002. С. 42.

трепетный путь, и разве нам не идти по нему целую вечность?»<sup>16</sup>. Ограниченной формой Вечности становится трагическое для эстетики эпохи Просвещения.

### Бессознательное трагическое

Аналитические практики эстетической области знания, трансформируясь с течением времени, повели субъект познания к необходимости переосмысления изначальной установки эстетики. Встает вопрос о том, что именно понимать под эстетическим опытом, точнее, какое из существующих определений понятия «опыт» можно логически увязать с эстетикой. Устанавливается, что помимо опыта зрителя значение имеет опыт художника, «внутренний опыт» жизни, получающий отражение в произведениях.

Следуя античной космогонии, эстетическая революция стирает границы между порядком видимого и невидимого, активного и пассивного, внутреннего и внешнего. Объявление тождественности противоположностей знаменует преобразование режима художественной мысли. Рационализм как тип мировоззрения, унаследованный культурой в целом, заставляет обратиться к науке, вновь открыть логическое начало мира, но, вместе с тем, все активнее заявляет о себе темное, внутреннее, та самая «зыбкая, ужасная, бесподобная земля» (Малларме). В точке сведения двух «стихий» рождается психоанализ. Изначальная цель работ Зигмунда Фрейда, как показывает анализ, состояла в требовании от искусства и поэзии засвидетельствовать глубинную рациональность «фантазии», поддержать науку, стремящуюся вернуть фантазию, поэзию и мифологию в сердцевину научной рациональности<sup>17</sup>. Сделать это представлялось возможным благодаря анализу и сопоставлению незначительных деталей, того, что якобы выброшено за грань наличествующего смысла. Открытие модуса бессознательного переворачивает логику мысли. На первый план выступает археология сознания, некая мифология, состоящая из следов и отпечатков. Воспетый романтиками тезис «все говорит» (Новалис) получает научное (медицинское) обоснование. Конечно, нельзя сводить опыт бессознательного только к линии соотношения медицинских показателей и механизмов работы сознания. Эстетическое бессознательное становится ключом к раскрытию «великой тайны — зависимости человека от «силы без воли»»<sup>18</sup>. Опыт бессознательного присущ не только человеку. Оказывается, что вещи сами по себе ведут немую речь, немое письмо, способность распознать которое субъект получает только благодаря собственному полю бессознательного. Открытие Другого как полюса сознания, понимание бессознательного как дискурса Другого, наконец тезис о том, что бессознательное структурировано как язык, дают понять, насколько близкими в этом контексте оказываются понятия «трагического» и «бессознательного».

Если идти от античной терминологии и логики, — бессознательное оказывается трагическим по сути (так же как и катарсическим). Постольку, поскольку организовано строем пра-стихий, аффективным полем неосмысленного, темной, дионисийской стихией. Естественно, что ощущение страха и непонимания границ собственного сознания, рождающиеся

<sup>16</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М., 1999. С. 380.

<sup>17</sup> Раньсер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб., 2004 С. 48.

<sup>18</sup> Там же. С. 76.

от соприкосновения с бессознательным, было невозможно в Античности, заряженной космической гармонией. Лишь деление на рациональное и иррациональное, вскрытие темного, пафического дна трагедии дало возможность очутить на себе силу шопенгауэровской воли. Трагическое становится синонимом действия соприкосновения с движущейся в памяти стихией, которую невозможно обуздать, ибо она постоянно дает о себе знать через незначительные детали и следы, через которые открывается логика жизни. Трагическое ощущение невозможности сокрыться от взгляда Другого, от необходимости обращения к самому себе становится отличительной особенностью художественного процесса.

Обращение к Другому мотивировано феноменом «нехватки», описанном Жаком Лаканом. Именно «нехватка» формирует человеческие желания, без нее процесс «желания» будет остановлен. «Нехватка», в сущности, есть феномен области трагического, поскольку является ступенью, преодоление которой должно выводить субъект на новый уровень. Однако «нехватка», будучи присуща человеку с рождения (может быть представлена как травма (З. Фрейд)), не может быть преодолена, так как является условием существования. Модус бессознательного трагического актуализируется также в аспекте взаимодействия с Другим. Изначальная потребность субъекта в Другом обретает трагическое измерение, когда Другим для него становится он сам. Формируется отчуждение человека от собственного тела. Жан-Люк Нанси в работе «Corpus» подробно описывает как «становится» отчуждение, подчеркивая, что «отталкиваясь от своего тела, я и обладаю своим телом как чужим мне, внесвойственным»<sup>19</sup>. Тело становится Другим подле меня, оно всегда есть Другое, так как Я не могу осознать себя в своем теле, Я не могу увидеть себя со стороны, Я вижу только других, в их связи с телом: «Другой — это тело, потому что тело и есть Другой».

Трагическое бессознательное, изначально выведенное из измерения темной прастихии, замыкается на субъекте, давая понять, что отчужденная стихия есть он сам, а темные немые тексты написаны на его теле.

### Феноменологическое трагическое

Открытие области бессознательного стало причиной переосмысления взаимосвязи науки и искусства. Желание З. Фрейда вернуть фантазию, поэзию и мифологию в сердцевину научной рациональности активизирует пласт рефлексии науки о своих истоках. Кризис, охвативший философию, означал необходимость преодоления скептицизма, романтизма и иррационализма. Возникла потребность в «строгой науке», способной определить предметную область научной рациональности, обозначить стратегии понимания и интерпретации явлений. Определяя феноменологию (в одном из ее методологических планов), Эдмунд Гуссерль отмечает, что «новая наука» есть «универсальная философия, которая может снабдить нас инструментарием для систематического пересмотра всех наук»<sup>20</sup>. По замыслу своего создателя, феноменология претендует на статус универсально и аподиктически обосновывающей науки, науки о первоистоках знания, выступающей в роли наукоучения по отношению ко всем частным наукам. Феноменология с момента своего основания становится наукой,

<sup>19</sup> Нанси Ж. Л. Corpus. М., 1999. С. 42

<sup>20</sup> Гуссерль Э. Феноменология // Логос, № 1, 1991. С. 12–20



принадлежащей к области дескриптивного. Однако феноменологическая дескрипция представляет собой совершенно особенное явление.

Заданная романтиками линия мышления, согласно которой «все говорит», подразумевает необходимость описания и анализа той немой речи, что окружает нас. Подобный анализ возможен только как феноменологический/дескриптивный. Суть описательного — «дескриптивного» метода определяется основным принципом феноменологической теории: «любимым дающим из самого первоисточника созерцанием»<sup>21</sup>, которое Э. Гуссерль противопоставляет «естественной установке» эмпирического исследования. Всегда необходимо иметь в виду такую дескриптивную форму, которая будет иметь процессуальный характер и зависимость от длительности протекания феномена, данного «по мере явления», «по мере созерцания» или «по мере описания». Ученик Э. Гуссерля Мартин Хайдеггер особым образом открывает феноменологический опыт: «Характер самой дескрипции, специфический смысл *logos*, может быть фиксирован впервые лишь из «предметности» того, что должно быть описано, то есть в способе встречания феноменов приведено к научной определенности»<sup>22</sup>. Тезис о том, что «онтология возможна только как феноменология» определяет феноменологическое понятие феномена как кажущее себя бытие сущего, его смысл, его модификации и дериваты<sup>23</sup>. Логика рассуждений Хайдеггера здесь вполне следует логике понимания дескрипции Э. Гуссерлем, но оказывается, что за феноменами феноменологии может открываться план сокрытого, потаенного, того, о чем не говорил Гуссерль. Встает задача выяснения возможности описания сокрытого. Сокрытое оказывается неизменно связанным с раскрытым через различия случайных сокрытий и необходимых. Поскольку методический смысл феноменологической дескрипции есть толкование того, что составляет бытие, которое является всегда бытием сущего, то для нацеленности на высвечивание бытия нужна правильная подача сущего<sup>24</sup>. Размыкание бытия как *transcendens* а есть трансцендентальное познание, а феноменологическая истина (разомкнутость бытия) есть *veritas transcendentilis*. Понимание феноменологии в плане соотношения ее с онтологией возможно, по М. Хайдеггеру, лишь в схватывании ее (феноменологии) как возможности, ведь «одно дело сообщать, повествуя о сущем, другое схватить сущее в его бытии»<sup>25</sup>.

Исследователем, наиболее близко подошедшим к раскрытию феноменологического трагического стал Морис Мерло-Понти. Главными темами философии М. Мерло-Понти являются взаимоотношения человека и мира, природа языка, история как порождение и место человеческой деятельности. Мерло-Понти стремился выявить фундаментальные структуры человеческого опыта, свидетельствующие одновременно об изначальной, глубинной укорененности экзистенции в мире и присутствии мира в экзистенции. Важнейшей идеей феноменологии М. Мерло-Понти является идея единства человеческого опыта, но философ предлагает иное его обоснование, по сравнению с тем, что существовало в рационалистической

<sup>21</sup> Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М., 1999. С. 60

<sup>22</sup> Хайдеггер М. Бытие и время. СПб., 2006. С. 35

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же. С. 37

<sup>25</sup> Там же. С. 39

традиции. В «Феноменологии восприятия» Мерло-Понти говорит о «необходимости придать конечности позитивное значение», исследовать человеческий опыт во всем многообразии его дорефлективных и допредикативных форм, вплоть до патологического, детского, «примитивного» опытов в их собственной онтологической устойчивости и неразложимости<sup>26</sup>. Болезнь, как и детство, объявляются «формами полной экзистенции», а патологические феномены, производимые болезнью для замещения нормальных функций, должны изучаться именно как замещения, как аллюзия на фундаментальную функцию. Поскольку современная М. Мерло-Понти философия начинает постепенно открывать субъект в «его ситуации», перед исследователем стоит задача феноменологической дескрипции «ситуации», бытия в мире, где субъектом восприятия становится тело — «видит не глаз и не душа, а тело как открытая целостность»<sup>27</sup>. Философ полагает наличие целого слоя феноменов, содержащих в себе «нередуцируемый смысл», феноменов, дескрипцию которых способно произвести лишь тело. Исследование феноменов должно возвращать вещам их истинные «лица», организмам их собственные способы трактовки мира. Опыт соотношения феноменов мира и собственного тела, поиск внутренних соответствий путем феноменологического описания представлен в работе Жан-Люка Нанси «Corpus»<sup>28</sup>.

Искусство — всегда «говорящее слово», его произведения не завершены, поскольку в них выражается то, что еще только хотят выразить. Тезис Ж. Лакана о том, что «бессознательное структурировано как язык»<sup>29</sup> свидетельствует об обнаружении психоаналитиками подтверждения установки феноменологической дескрипции Мориса Мерло-Понти на описание человеческого опыта со всеми его случайными содержаниями, которые оказываются необходимыми. «Засоренные» феномены, некогда раскрытые, но вновь попавшие сокрытию, искаженные феномены, замаскированные бытийные структуры<sup>30</sup>, выходят на первый план, утверждая необходимость погружения в явления человеческого опыта в их непрерывном становлении.

Трагическое открывается как феноменологическое, конституирующее бытие. Априорные структуры сознания, нередуцируемые элементы интерпретируются как слепок, след тех самых окаменелостей, что говорят с нами посредством немого языка. Трагический исток феноменологии состоит в потребности вскрытия «мифологии» мышления, его внутренней организации. Подобная археология сознания, однако, не достигает той цели, что ставил перед ней Э. Гуссерль. Она наталкивается на поток сокрытого, говорящего непонятным языком, стихийного плана самой жизни. Несмотря на то, что дескрипция представляется как процесс, его оказывается недостаточно. Феноменологическое трагическое спотыкается о собственный исток, замыкаясь в вечном возвращении к самому себе. Особенностью феноменологического опыта трагического можно назвать эту процессуальность, строгость в пути анализа структур сознания. Однако становится ясно, что

<sup>26</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999. 606 с.

<sup>27</sup> Там же. С. 589.

<sup>28</sup> Нанси Ж. Л. Corpus. М., 1999. 255 с.

<sup>29</sup> Лакан Ж. Инстанция Буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. М., 1997. 184 с.

<sup>30</sup> Хайдеггер М. Бытие и время. СПб., 2006. С. 36

этот процесс невозможно завершить — «нередуцируемые смыслы» и «феномены полной экзистенции» только подтверждают, что трагическое невозможно «ухватить», ибо оно имманентно миру.

### Политическое трагическое

Доктрина «строгой науки», поиски оснований для концептуализации понятий были, во многом, связаны с изменениями в социальном строе. Актуализация поля субъективности стала возможной благодаря осмыслению порядка Жизнь-Производство-Язык<sup>31</sup>. Изменение на рубеже веков способа бытия, заставляет выйти наружу мощные, скрытые силы, развивающиеся из первоначала. Это происходит сквозь политическое в свете дискурса власти. Феномен власти осмыслялся человечеством со времен первобытности, однако на рубеже веков (XIX–XX вв), опыт властвования получил дополнительный стимул к развитию в ситуации политики, ставшей дискурсивной практикой. Рассуждая в аспекте психоанализа, можно говорить о том, что возникновение политики как властной практики и ее прогрессивное развитие не только возможно, но необходимо. Тем самым на общественном уровне реализуется опыт подчинения как воспоминания об Имени Отца; определенного рода травме, постоянно напоминая о которой способно утвердить подчинение.

Помимо психоаналитического аспекта политического существует негативная структура отчуждения. Трансформации социального и политического толка заставляют пересматривать существовавшие в экономическом плане ценности — одновременно с этим случается «разлом» в отношении субъект-государство: «Человек в своем собственном бытии, со своей способностью образовывать представления возникает во впадине, оставленной живыми существами, предметами обмена и словами, когда, покинув представление, которое доселе было их исконным местом, они отступают в глубину вещей, замыкаются на самих себе по законам жизни, производства, языка»<sup>32</sup>. Возникает необходимость аналитики конечности человеческого бытия, критическое осознание которой проинициировано отчуждением человека от результатов своего труда, что ведет к зарождению порядка симулякров, к политической экономии, имя которой смерть. Наложение порядка симулякров на уровни действительности, истребление истинных имен связано, в том числе, с возникновением аналитического дискурса о сексе.

«Освобождая сексуальность, общество постепенно заменяет ее смертью в функции тайного обряда и фундаментального запрета... Лозунг сексуальности согласуется с политической экономией, поскольку, как и она, нацелен на отмену смерти. С другой стороны, сексуальная революция сама же себя и пожирает, так как фактически сексуализацию жизни образует смерть»<sup>33</sup>. Исторически дискурс секса власть использовала как метаязык желания, означивая тем самым стратегии подчинения. В конечном итоге в ситуации отчуждения именно власть занимает место желания, замещая план сексуального опытом политического. Данная в бессознательном форма тайного эротического желания выходит на поверхность как

<sup>31</sup> Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 275–288.

<sup>32</sup> Там же. С. 334.

<sup>33</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2006. С. 320–321

область порнографического — бессознательное становится сценой<sup>34</sup>. В этой ситуации возникает стойкое ощущение «смутной» угрозы, таящейся за рассекреченными планами сознания. Обращение реальности в симулякр заставляет субъект погрузиться в поток знаков.

Ускользающие смыслы и символы, неопределенность планов реального, «мерцание» субъекта — порождает изменение властных практик. Человек оказывается на краю политического — в своеобразной «складке», образованной полем реальной власти и тайным «фоном» авторитарного дискурса. Наличие конкретных политических целей, контроля и различных форм подчинения, являя собой актуальные рыночные стратегии, тем не менее оказывают параллельное воздействие. Упразднение дисциплинарного общества, столь долго существовавшего как феномен власти<sup>35</sup>, рождает подозрение как форму явления трагического. Опыт трагического в очередной раз получает онтологическое значение. Смысл трагического становится очевиден, когда вне явного властного контроля в ситуации политического как «прозрачности зла» субъект «чувствует на себе чей-то невидимый взгляд»<sup>36</sup>. Трагическое становится формой «онтологического террора», опытом знания о том, что в потоке знаков, лишенных означаемого, за тобой кто-то наблюдает. Переосмысление опыта бессознательно, стремление освободиться от травматического бремени посредством «замещения» форм страдания становится конфигурацией «интерпассивности»<sup>37</sup>, блокирующей восприятие, заменяющей его на эффект присутствия.

Модификации трагического в опыте политического раскрывают области скрытого влияния власти. Политическое трагическое определяется как феномен области измененного, ускользающего от дискурса. Обозначенная стратегия, направление на ревизию свободы существенно трансформировало область трагического, переведя его в онтологическую плоскость. «Общество потребления» и формирование новой картины мира, основанной на многообразии, привело к смещению категорий.

Отныне обозначенная «множественность трагического» складывается (по модели складки Ж. Делеза) в «единство трагического», данного как художественная форма фиксации опыта.

### Трагическое как оно есть

или то, каким оно представлено в искусстве неоавангарда

Подходя к описанию опыта трагического в искусстве неоавангарда, следует сделать ряд выводов, относящихся к описанию различным модификаций трагического и форм явления его через художественные практики:

*Катарсическое трагическое* открывается через феномен античной трагедии.

Основополагающим понятием выступает «катарсис». Катарсическое трагическое возможно только как динамическое движение от анализа действия к самоанализу, самораскрытию субъекта. Катарсическое трагическое можно считать основанием для понимания классического искусства;

<sup>34</sup> Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения. Екатеринбург, 2007. С. 466–506.

<sup>35</sup> Фуко М. Интеллектуалы и власть. М., 2002.

<sup>36</sup> Гройс Б. Под подозрением. М., 2006. С. 35.

<sup>37</sup> Жижек С. Интерпассивность. Желание: влечение. Мультикультурализм. СПб., 2005. С. 6–44

*Эстетическое трагическое* рождается как категория выражения духа времени. Эстетический аспект трагического возможен как постоянное обращение субъекта к самому себе. Произведение искусства теряет свою ведущую функцию, давая лишь «интеллектуальный стимул». Особенностью эстетического трагического становится движение вдоль линии познания возможностей человеческого разума;

*Бессознательное трагическое* обнаруживается благодаря изначальной нацеленности психоанализа на засвидетельствование глубинной рациональности «фантазии». Бессознательное трагическое определяется строем прастихии, аффективным полем неосмысленного. Трагическое становится синонимом действия соприкосновения с движущейся в памяти стихией. «Нехватка» выступает логикообразующим фактом в формировании опыта бессознательного трагического. Искусство выступает как форма представления бессознательного, открытие тайных текстов которого возможно через анализ собственных областей потаенного;

*Феноменологическое трагическое* возможно как дескриптивное, где под дескрипцией понимается процесс описания, в ходе которого происходит движение раскрытия сокрытого. Важной становится установка: онтология возможна только как феноменология, акцент смещается с сообщения о сущем на необходимость «схватить сущее в его бытии». Произведение искусства как форма фиксации художественного опыта представляет область замаскированной бытийности, погружение в которую будет способствовать «возвращению вещам и явлениям их истинных лиц»;

Актуализации поля *политического трагического* определена переосмыслением порядка жизнь-производство-язык. Формирование негативной структуры отчуждения, замещение объектов реального образами симуляции, использование властью дискурса секса как метаязыка желания свидетельствуют о деградации традиционных властных практик. Политическое трагическое являет себя через формы скрытого террора, обусловленного подозрением. Коллективное бессознательное определяется как терроризируемое. Произведение искусства становится формой представления подозрения, «погружение» в которое может способствовать катарсическому «обращению» зрителя.

Указанное многообразие форм представления трагического обращается в единство в искусстве неоавангарда. Внешними факторами, повлиявшими на формирование новой художественной парадигмы, послужили социально-политические изменения, прежде всего Вторая мировая война. Внешняя манифестация трагического постепенно переходила в область художественной рефлексии. Художественные движения, сложившиеся на волне протеста против наличествовавшего положения вещей, своей основополагающей целью видели выражение духа времени. Сохранившийся как наследие модернизма, пессимистический пафос меняется. Становится очевидной необходимость изменения форм фиксации художественного опыта и традиционных стратегий восприятия. Искусство 1950–1970 гг. это флюкс — тотальная деятельность, перманентный творческий процесс. Актуализация областей трагического начинается в поп-арте. Провозглашенная Марселем Дюшаном установка: художественное произведение не обязательно должно быть создано художником, это может быть любая вещь — девиз художников поп-арта. Использование в качестве предметов искусства тиражированных образов повседневности, игра с опосредованной реальностью открывает поле коллективного бессознательного. Изменение способа бытия человека, превращение

субъекта в «желающую машину» выводится поп-артом как данность: «Моя живопись выглядит так, потому что я хочу быть машиной»<sup>38</sup> (Э. Уорхол, 1963). Однако за предельной плоскостью произведения открывается область политического трагического. За образом социального строя, лишённого рефлексии, вырастает пустота: «Чем больше вы смотрите на совершенно одинаковые вещи, тем скорее исчезает их значение. Вы опустошены, и это хорошо»<sup>39</sup> (Э. Уорхол). Осознание пустоты за потоком симулякров сродни «смутной угрозе» и тревоге.

Постепенно сложившаяся в искусстве воля к пустоте буквально означает стремление очистить живопись от всевозможных наслоений. Пассивное созерцание сменяется интенсивной визуальной диалектикой. Искусство становится безусловным, несводимым; и «нет ничего серьезнее его (искусства) суверенности, равной отречению, его самоотречению»<sup>40</sup>. Опыт трагического является через устранение всякой иллюзии. Отступает время, когда «они изображают: мне нравится эта вещь, вместо того, чтобы изображать: вот оно» (Поль Сезанн)<sup>41</sup>. Подобная форма художественного жеста дает основание утверждать возможность феноменологического трагического, как пути очищения «засоренных» феноменов, открытия их новой силы. Сведение живописи к ее основам, отказ от многообразия выразительного языка ради достижения максимальной нейтральности манифестирует концепция искусства первичных структур — минимализма.

Минимализм, «наделенный минимальным художественным содержанием (a minimal art-content)<sup>42</sup> в своей концептуальной сути оказывается максимально приближенным к «единому трагическому» опыту. Ясность форм, выверенность геометрии линий, логическая завершенность, тем не менее порождают ощущение беспокойности, тревоги и страха. Погружение в произведение, в его правдоподобность, антропоморфность, констатирует наличие областей неясной, роковой неправдоподобности. Устранение деталей и темпоральностей, представление вещи такой, какая она есть, дает силу увидеть целое, «ощутить» бытие. Исходная установка искусства помочь человеку открыть самого себя модифицируется, конструируя новую форму субъективности: «Быть может, цель сегодня не в том, чтобы открыть, чем мы являемся, но отказаться от того, чем мы являемся»<sup>43</sup>. Именно в ситуации трагического отказа от себя, спровоцированного осознанием причастности движущейся стихии смыслов, остановленной в без-образном произведении, «лишенном чувства и мысли» (Д. Джадд) возможно Катарсическое перерождение субъекта<sup>44</sup>.

<sup>38</sup> Обухова А. Е., Орлова М. В. Живопись без границ. Альбом. М., 2001. С. 6–73.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Бланио М. Пространство литературы. М., 2002. С. 218.

<sup>41</sup> Там же. С. 229.

<sup>42</sup> Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001. С. 28.

<sup>43</sup> Foucault M. The Subject and Power // Hubert L. Dreyfus & Paul Rabinow, Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. Chicago, 1982. P. 216

<sup>44</sup> Карл Андре, «Десятый медный кардинал», 1973. В середине 60-х годов, когда Карл Андре начал показывать свои работы в Нью-Йорке, публика воспринимала их достаточно неохотно. Во многом это было связано с особенностями выразительного языка произведений. «Моя работа атеистическая, материалистическая и коммунистическая, поскольку не апеллирует ни к трансцендентной форме, ни к духовным или интеллектуальным качествам. Она материалистична, так как показывает

Дальнейшее развитие искусства неоавангарда отмечено смещением художественного акцента с произведения на контекст; на смену искусству приходит философия. В рамках концептуального искусства происходит вытеснение побочных смыслов, однако при этом предметом критического анализа художников становится не только искусство в целом, но и корпус институтов, обеспечивающих социальное движение произведений (музеи, галереи и т. п.)<sup>45</sup>.

исключительно то, из чего она сделана, коммунистична она постольку, поскольку ее форма равным образом доступна всем людям» (Minimal Art / D. Marzona, U. Grosenick. Köln, 2004. S. 30) — К. Андре с самого начала позиционировал себя как художника, более *присваивающего*, нежели создающего. Особенность восприятия работ заключена в возможности низведения традиционной границы между зрителем и произведением — художник позволял трогать работы, настаивал на том, чтобы по ним ходили. Смена парадигмы художественного восприятия, основанной на дистанцированном, скорее направленном вверх взгляде зрителя, явно видна в примере созданных К. Андре «наборных полов», — новой геометрии искусства. «Десятый медный кардинал» — это десять квадратных медных пластин, положенным в два ряда, по пять в каждом. Боковой стороной медный прямоугольник соприкасается со стеной. Важно, что произведение создано без использования обработки (сварки, винтов, сверления и т. п.).

Первой *точкой сопротивления* объекта становится его предельность как данности и бес-предельность как смысловой единицы. То, что представлено как десять медных пластин, лишено конца и начала, в них нет направления, или оно уже *потеряно*. Понимание пространственной определенности произведения, возможности проникнуть в его «ауру» через непосредственный контакт не снимает тревожного ощущения, тотального непонимания — искусство становится тем, на что можно наступить. Уровень трагического как столкновения с реальным дан в самом прямом значении. Пустота оказывается *знакомой*, имеющей медный отлив и черты паркетного пола. То, что раньше представлялось как «фантазия» — *дано*. Зритель и объект равны. Классическое искусство было *представлено*, произведение говорило понятным языком. Минимализм безмолвен. Равенство и безмолвие — стойкое ощущение присутствия того, кто *соразмерен тебе*. Чувство трагической отстраненности в ситуации присутствия открывает модус политического трагического. Максимальная *приземленность* и сходство с миром, возможность узнать, с достоверностью утвердить — это есть то, что я вижу, — только усугубляет сомнение. *Протест против понятного* становится ощутим на уровне тела, сопротивляющегося порядку смертельного. Манифестируя *готовность к самоуничтожению* через исчезновение, объект погружает зрителя в порядок феноменологического трагического. Исчезая в потоке сознания, объект возрождается там как точка фиксации опыта, как феномен, лишенный материальной оболочки — того, что он являет на самом деле. Подобная археология дает понимание бессознательного трагического. Антропоморфизм объекта, данный как обозначение присутствия смертельного трагического, дает возможность соприкоснуться с полем страдания, ощутить «нехватку» как материальную форму. Исток трагического оказываются внутри мыслящего субъекта, объект лишь дает точку отсчета, *раскалывающая зрения*, обращая зрителя к самому себе.

<sup>45</sup> Гилберт и Джордж, «*Singing Sculptures*», 1972. С начала совместной творческой деятельности Гилберт Прош и Джордж Пассморе (работают вместе под именем Gilbert&George с 1968 года) осознавали актуальность заявленной ими художественной задачи: преодоления пропасти между искусством и жизнью. Возможность пересмотра позиций художники увидели через необходимость изменения основных законов воздействия художественных форм и поиск соответствующего выразительного языка. Идея совместных перформансов, действующей энергией которых становятся тела самих художников,

Промежуточное положение искусства неоавангарда, которое не относят к художественным практикам постмодернизма, обозначает его исключительность в концептуальном плане. Работа с различными выразительными средствами, опыт смещения смысловых акцентов в произведении, наконец — тотальный отказ от выразительности, «воля к пустоте» означают попытки рефлексии о трагическом. Открытие онтологической принадлежности трагического по-новому определяет диалектику художественного образа. Искусство неоавангарда перестает констатировать факт (хотя на деле произведения представляют собой именно факты реальности), теперь оно являет собой внутреннюю геометрию мира. Единое трагическое открывается как «упорядоченный хаос», причастный нелинейной логике. Закон его развития невозможно понять, потому что именно сейчас ощущается причастность к нему, к самой жизни.

---

возникла под влиянием проведенной в 1963 году Конрадом Люгом и Герхардом Рихтером художественной акции «Leben mit Pop. Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus». Для К. Люга и Г. Рихтера это был однократный опыт, тогда как Гилберт и Джордж сделали подобную форму представления основной, в дальнейшем подвергая ее различным художественным трансформациям. Тезис Эда Рейнхарда «Я никогда не уважал ничего, кроме самого художника» (*Archer M. Art since 1960. London, 2002. P. 101*) получил в рамках перформансов, проводимых Гилбертом и Джорджем, реальное воплощение!

Идея создания живых художественных форм, которые невозможно отождествить ни с театром, ни с цирком, проистекала из желания художников противопоставить себя существующему порядку реального. Подобное противопоставление несет скорее идеи «кантовской критики», нежели форму социального противостояния. «Живые скульптуры» Гилберта и Джорджа, существовавшие как часть масштабного проекта «Art for All», стали воплощением измененного художественного сознания — вектор осмысления искусства смещается с самого произведения на процесс его создания. Работа с существующими художественными формами — скульптурой, например, — попытки преодоления традиционных смысловых штампов, обращение к невыраженному: становится основанием для возникновения концептуализма. Концептуализм становится философией искусства неоавангарда.

«Singing Sculptures» как пример концептуализации новой художественной формы — перформанса, оказываются одновременно проявление протеста против существующих практик рефлексии и манифестацией новой художественной парадигмы, в основе которой лежит понимание трагического. Концептуализм дает представление, скорее, о метафизических областях трагического, исследую механизмы работы сознания. В отличие от минимализма, доводившего формы представления до предела, концептуализм работает со всем многообразием «фигур» искусства. Разнообразие произведений дает возможность преодоления предела зрения, выхода на уровень осознания трагического. Ясно, что живое человеческое тело, данное как плоть искусства, способно насторожить, вызвать тревогу. Необходимость расширения угла зрения, включение в непосредственный художественный опыт элементов феноменологического трагического открывает путь разрыва с существующими представлениями о том, как должно являть себя искусство.

Телесное, представленное как отрицание активного физического начала, тормозит восприятие на уровне бессознательного, поскольку обращается непосредственно к фигуре Другого, недоступного. Совершение телом механических движений, ощущаемая запрограммированность становится свидетельством политического трагического. «Поющие скульптуры» представляются воплощением будущей антропологии. Отказ от формы протеста, как стимула для движения, принятие данности жизненных ориентиров, согласие с существующим порядком реального, представленные как художественный жест, дают возможность понять новое назначение искусства.





*Карл Андре. «Десятый медный кардинал», объект. (1973).*



*Гилберт и Джордж. «Поющие скульптуры», перформанс. (1972).*

*B. Sokolova*

### **The tragic experience in art of neoavant-garde**

The understanding of tragic experience in art of neoavant-garde is associated with a necessity to analyze phenomenon of tragic. The field of tragic is occurred as a diversity of manifestation forms in culture and in a human mind: cathartic, esthetic, unconscious, phenomenological and political tragic. The multiformity of tragic transformed in a conceptual unity in art of neoavant-garde. The unity tragic is presented as an “ordered chaos”, example of nonlinear logic, law of which progress is incomprehensible. That is why participation in this process is felled just now.

Е. Л. Чудновская

Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии

«ДРУГОЙ»,

## ФЕМИННОЕ И ОТВРАТИТЕЛЬНОЕ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

...желание человека получает свой смысл в желании другого — не столько потому, что другой владеет ключом к желаемому объекту, сколько потому, что главный его объект — это признание со стороны другого.

Ж. Лакан<sup>1</sup>

Половой детерминизм в культуре второй половины XX века вызван во многом стремлением к *другому*, к тому, что еще не познано, не преодолено, не прожито и прожито быть не может. Поиски непережитого происходят внутри самого субъекта через обращение к *другому*, диалогизированному другому, определенному М. Бахтиным. «Диалог — это не только язык, практикуемый субъектом, это еще и *письмо*, в котором прочитывается голос *другого*», — замечает Ю. Кристева в статье «Бахтин, слово, диалог и роман»<sup>2</sup>. Желание *другого* порождает в человеке ужас, пробуждает в нем тревогу. Возникает эта тревога в силу того, что желание другого навсегда остается для субъекта загадкой: субъект никогда не может понять, какого же рода объектом он предстает в восприятии другого<sup>3</sup>.

Разрушение семейного традиционного уклада изменило отношение человека к авторитету, а это значит, что субъект сегодня оказался в ситуации свободного выбора своей идентичности, включая сексуальную ориентацию<sup>4</sup>. На волне этой концепции возникла «теория сексуальной инверсии»<sup>5</sup> — предположение, согласно которому гомосексуал подобен гетеросексуалу противоположного пола. Склонность к поведению соответствующему противоположной гендерной роли, рассматривается в рамках этой теории как признак гомосексуализма.

Все же желание другого однозначно нельзя трактовать через стремление к изменению пола, стремление к гомосексуализму. Половая оппозиция — не более, чем представление в театре социума, игра знаков на театральной сцене<sup>6</sup>. И эта игра выливается в необходимость существования другого, относительно которого эти знаки приобретают собственное идентичное

<sup>1</sup> Лакан Ж. Символ и язык как структура и граница поля психоанализа // Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995. С. 38

<sup>2</sup> Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 432

<sup>3</sup> Салецл Р. (Из)вращения любви и ненависти // Художественный журнал. М. С. 76

<sup>4</sup> Там же. С. 156

<sup>5</sup> Кайт и До. Тейлор Цит по Берн Ш. Гендерная психология. М., 2001. С. 35.

<sup>6</sup> Вайбель П. Искусство Клауке: подрывные стратегии телесности и перформативные акты. От кризиса репрезентации к кризису тела // НОМИ № 3 (20). Приложение (1–8). С. 2

воплощение. Необходимость другого вызвана не столько желанием познать противоположность, сколько через противоположность отыскать собственную идентичность. Постичь другое и, следовательно, собственную идентичность, для человека представляется невозможным, но в данном концепте интересен вовсе не результат, а процесс, который все больше и больше отдаляет человека от другого, и, отдаляя, создает поле пустых индексов (шифтеров<sup>7</sup>), лишенных референта. Шифтеры могут наполняться значением, необходимым в определенном контексте, игра контекстов создает преграду для достижения другого, но в этой игре предпринимается попытка достижения идентичности.

Игра знаков и контекстов рождает игру и самой идентичности, в которой процесс идентификации достигается за счет того, что сам референт надевает маску, и индекс уже не может за ней его распознать. Мимика как маска, облик без лица, субъект без идентичности, ставят под вопрос ту эйфорию, с которой до сих пор утверждалась автономность субъекта<sup>8</sup>.

Женщина — это тоже маска. Р. Салецл в книге «(Из)вращения любви и ненависти» рассуждает о лакановском понимании женщины как другого (термин Лакана — Большое Другое): «Лакановская теория придерживается того мнения, что женщина не существует. Лакан указывает на то, что никакое понятие Женщины не может объять всех женщин. Женщина для мужчин как и для женщин, отделена, перечеркнута, как и Большой Другой: Женщина — предельно непостижимое, «женщина никогда не бывает сама по себе, женщина мифологизирована как идеал, как муза» (цитата по Лакану). Вера в Женщину, таким образом, ни что иное, как попытка стереть ту линию, которая отмечает субъекта и которая отрицает *нехватку* в другом. Поэтому Женщина, для Лакана, это по сути, фантазия мужчины. Мифическая женщина, муза или идеал, по сути, асексуальны. Отождествление с этим идеалом представляет собой попытку избежать расщепления, ускользнуть от присущей половым различиям *нехватки*»<sup>9</sup>.

Маска Женщины надевается не только на лицо, в нее кутается тело мужчины, желающего обрести *другое*, перевоплощаясь в женщину. Тело женщины как накидка, надетое на тело мужчины и растянутое на нем. Телом женщины в данном случае является не только и не столько тело обнаженное, сколько одежда женщины, то, в чем женщина являет себя миру. Именно поэтому травести переодеваются в гипертрофированно женскую одежду, не имея возможности обладать телом женщины, то есть его носить. В облике трансвеститов женское особенно вычурно, крикливо и немного шутовски; женское, таким образом, намеренно подчеркнуто в их облике, это, своего рода, компенсация за неимение женского тела, за отсутствие *другого*. Как отмечает все та же Р. Салецл: «Мужчина-транссексуал старается быть более женственным, чем женщина и тем самым воплотить в себе «всех женщин»»<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> «Шифтер» — термин, которым Якобсон обозначает тот тип языкового знака который «наполнен значением» только потому, что он «пустой». (прим. Р. Краусс) — Якобсон Р. О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972

<sup>8</sup> Вайбель П. Искусство Клауке: подрывные стратегии телесности и перформативные акты. От кризиса репрезентации к кризису тела // НОМИ № 3 (20). Приложение (1–8). С. 2

<sup>9</sup> Салецл Р. (Из)вращения любви и ненависти // Художественный журнал. М., 1999. С. 38

<sup>10</sup> Там же. С. 38

Колотаев В. А. в статье «Мужские практики переодевания в современной экранной культуре» пишет: «Сейчас важно понять, что образ мужчины в женском платье, не только позволяет вписать в символический порядок закона бессознательное желание, находящееся под запретом, но и воплотить фундаментальную нехватку субъективной реальности... Образ собственного Я создается по образу Другого и похищается, отчуждается другим... У Лакана образ женщины ассоциирован с универсальным означающим, которое не принадлежит мужчине так, как ему принадлежит фаллос, самая ценная часть его тела. В Другом мы обретаем реальность собственного бытия»<sup>11</sup>. Из этого следует, что попытка завладеть женским телом понимается не только как акт репрезентации, но и как стремление к достижению некоего универсума, засчет которого становится возможным достижение *другого*, а, следовательно, и обретение *себя*. Обретение себя через другого, мужественности через женственность, силы через слабость... этот ряд можно продолжать, важно здесь то, что в основе культуры травести лежит попытка обретения вовсе не женской, а мужской идентичности. Невозможно понять все грани своего пола, не побывав в противоположном.

Но вернемся к понятию нехватки. Чем она вызвана? Для чего репрезентация мужского в искусстве так стремиться к пониманию *другого*, женского, недостаточного? С. Жижек в работе «Возвышенный объект идеологии» размышляет о том, какова роль фаллоса в культуре. Приводя произведение Августина *De Nuptiis et Concupiscentia* он говорит о том, что «Бог наказал человека — Адама, — наделив его сексуальным влечением, таким влечением, которое не может быть поставлено в ряд с прочими человеческими желаниями (голодом, жаждой и т. д.)... Человеческая сексуальность представляет собой наказание за человеческую гордость и желание власти»<sup>12</sup>. Таким образом, фаллос для мужчины является воплощением не только некой силы, но и его уязвимости, согласно Августину, в наказание за гордыню мужчина получает невозможность полностью управлять только единственным органом тела — собственным фаллосом, от этого мужчина постоянно пребывает в страхе, страхе нехватки, в страхе потерять фаллос, или иначе — стать женщиной. Женщина вызывает ощущение фрустрации, поскольку именно она управляет сексуальным влечением мужчины, его фаллосом, тем, чем не дано управлять ему самому, и он пугается женщины как олицетворения кастрации, как признака отсутствия.

Ю. Кристева в статье «Время женщин» ставит вопрос нехватки через кастрацию, опираясь при этом на теоретические искания З. Фрейда: «Основоположник психоанализа связывал кастрацию с беспокойством или страхом и соответствующей завистью к пенису... фантазия о кастрации и коррелятивная ей зависть к пенису родственны «первичной сцене», поскольку они суть гипотезы, априорные суждения, внутренние для психоаналитической теории как таковой. Аналитическая практика показывает, что в фантазиях пенис становится главным референтом этой операции отделения и полностью определяет смысл отсутствия или желания...»<sup>13</sup>. Таким образом, кастрация не просто является воплощением

<sup>11</sup> Колотаев В. А. Мужские практики переодевания в современной экранной культуре // Современные трансформации российской культуры / Под ред. И. В. Кондакова. М., 2005.

<sup>12</sup> Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М., 1999. С. 221–222

<sup>13</sup> Кристева Ю. Время женщин // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М., 2005. С. 131–133.

нехватки, она напрямую связана с ней. Боязнь потери проходит через всю культуру маскулинности. Кастрация есть убийство мужской сути. Как пишет в приведенной выше статье Ю. Кристева: «Мы символически изображаем убийство (и самих себя) и таким образом имеем возможность преобразовать гибельный хаос в оптимальный социосимволический порядок»<sup>14</sup>.

Женщина ассоциирована в сознании мужчины как нечто, что пугает его кастрацией, нехваткой, убийством. С другой стороны — женщина не есть сама по себе ущербное существо, хотя З. Фрейд и приписывает ей зависть к фаллосу. Женщина для западноевропейской культуры остается по-прежнему чем-то загадочным, неуловимым, вечным, *другим*: «В процессе идентификации, или создания Я, Другой имеет огромную власть над субъектом в силу своей способности репрезентировать тело субъекта... Культурная конструкция маскулинности, вытекающая из традиции, центральной для западного искусства, может быть названа косвенной. Это традиция обнаженного женского тела, объекта пристального мужского взгляда, визуального фетиша западной культуры. Нагота, предполагающая пассивность, уязвимость, безвластная и анонимная — это состояние женщины и равняется всему женскому, феминному»<sup>15</sup>. Женская нагота в противовес мужской всегда привлекательна для искусства, она является традиционной, ей восхищаются, полное же разоблачение, неприкрытость мужчины — вызывает страх, неприязнь, фрустрацию или просто отвращение.

Однако отвращение от женского порой становится еще страшнее, ведь это ее лоно таит в себе опасность кастрации. Как утверждает Л. Иригарей в работе «Этика полового различия» — женщина является для мужчины только местом, она ограничена местом, становится мужской собственностью. Ведь материнско-женское — всего лишь оболочка. Но в то же время Л. Иригарей подчеркивает, что «материнско-женское является фигурой кастрирующей»<sup>16</sup>, поскольку стоит ей осознать собственную идентичность, она отделиться от мужчины, лишит его оболочки материнского, кастрирует его. Эта опасность подстерегает саму маскулинность.

Но в то же время нехватка фаллоса делает женщину отвратительной, как утверждает российский социолог И. С. Кон в работе «Мужское тело в истории культуры» женские гениталии в различных культурах носили оборонительную, угрожающую функцию, они вызывали страх и отвращение: «...женщина — грязное существо, всякое прикосновение к ней, включая сексуальный контакт, загрязняет мужчину. Страх перед гениталиями нередко принимает форму эстетического отвращения»<sup>17</sup>. Отвращение от женщины как от символа нехватки, отсутствия, приводит мужчину к границе с собственной идентичности, необходимости обратиться к другому, то есть к женщине, чтобы легче пережить собственную нехватку.

Граница нехватки определяется, например, культурой травести, когда мужское намеренно превращается в женское, отвратительное, недостаточное; в культуре травести женское как бы высмеивается и тем самым отступает страх перед неопределенностью *другого*.

<sup>14</sup> Там же. С. 134

<sup>15</sup> Ярская-Смирнова Е. Р. Одежда для Адама и Евы: Очерки гендерных исследований. М., 2001. С. 218

<sup>16</sup> Иригарей Л. Этика полового различия. М., 2004. С. 17

<sup>17</sup> Кон И. С. Мужское тело в истории культуры. М., 2003. С. 22

Так пара немецких художников, позиционирующих себя как «женщин слишком» — Ева и Адель, показывают чрезмерную женственность, за которой уже, как кажется, не прячется некий потаенный смысл, все смыслы перемешаны. Пара Евы и Адель состоит номинально их двух женщин, а реально из мужчины и женщины. Таким образом, тело Евы становится театральной площадкой (*местом* — вспоминая Л. Иригарей) и одновременно театральным действием, но в то же время оно идеально дополняет и оттеняет тело настоящей женщины Адель. Ева и Адель в принципе не могут быть разделены, они как близнецы, даже их одежда одинакова. Таким образом, невозможно понять художники — пара (двоица) или один человек, составленный из двух (единица). Женское как бы разлито на них двоих. Весь фокус переодевания Евы в женщину не в том, чтобы уподобиться абстрактному миру универсального женского, а чтобы стать с определенной женщиной (Аделю) одним целым. Ева не входит в роль *другого*, Ева позиционирует себя как другое, как составляющую часть Адели.

М. Ямпольский в книге «Наблюдатель. Очерки истории видения» так описывает историю происхождения Адели: «Но еще раньше железное тело и конус были сближены Вилье де Миль Адамом в романе «Будущая Ева» (1886). Роман повествовал о создании искусственной женщины, механического андроида, абсолютно не отличавшегося от своего живого прототипа. Пятая книга романа была целиком повешена новой Галатее, в ней имелась специальная глава «Равновесие» — понятие, которому автор придавал особое значение. Равновесие будущей Евы — Адели поддерживалось с помощью сложного механизма, включающего конические сосуды, заполненные ртутью»<sup>18</sup>.

Таким образом, получается, что Адель — это искусственная Ева. Однако в паре Евы и Адель именно Адель является женщиной, значит, репрезентация смещается, меняются местами составляющие.

Перформанс, неотделимый от повседневности, пожалуй, наиболее интересный случай нарушения границ мужского и женского. Отвратительность женского слишком в презентациях Евы и Адель превращается в делано смешное, смех и сатира уводят от опасности.

Сатира может не только уводить от опасности, но и быть с ней непосредственно связанной, во многом это определяется проблемой границы, того, что за ней спрятано. В работе Лотмана Ю. М. «Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история»<sup>19</sup> в главе «Проблема границы» определяется понятие границы семиосферы. Лотман говорит о том, что главным принципом границы является деление на свое и чужое, бинарность своего и чужого определяется при помощи языка. В пространстве чужого чужой язык, другие пугающие смыслы. Пограничное способствует выталкиванию наружу отвратительного. Ю. Кристева в работе «Сила ужаса. Эссе об отвратительном» так характеризует связь пограничного, другого и отвратительного: «Отвратительное появляется для того, чтобы поддержать «Я» в Другом. Отвратительное — насилие скорби по безвозвратно потерянному «объекту». Отвратительное ломает стену, выстроенную вытесненным и его суждениями. Оно отсылает мое «Я» к тем мерзким границам, от которых «Я», чтобы обрести существование отделилось, — оно отсылает

<sup>18</sup> Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. С. 226

<sup>19</sup> Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996.



Мэтью Барни.  
«Cremaster 3», видеопроект (2002).



Мэтью Барни.  
«Cremaster 5», видеопроект (1997).

к не-Я, к влечению, к смерти. Отвращение — воскрешение после смерти моего «Я». Это алхимия, превращающая влечение к смерти во взрыв жизни, в новое значение»<sup>20</sup>.

Если обратиться к работам современного американского режиссера Мэтью Барни, именующего себя Cremaster (само название Cremaster уже отсылает зрителя к мыслям об анатомии, поскольку так называется мышца, способствующая поднятию и опусканию мужского полового органа), то можно увидеть, как граница, другое и отвратительное практически неотделимы в его фильмах. Фильмы Мэтью Барни не имеют определенного названия, все они названы Cremaster, различаются лишь части, причем нумерация фильмов не соответствует хронологии их создания. В фильмах нет слов, есть лишь отдельные звуки и порой непрекращающаяся музыка. Cremaster с 1 по 5 созданы в разные годы и представляют собой цикл фильмов, «посвященных развитию живой формы, от состояния эмбриона до начала распада в зрелости, о чем рассказывается при помощи фантазмагорических образов в биологии, истории, географии, мифологии и массовой культуры»<sup>21</sup>.

Cremaster 5, созданный в 1997 году, наиболее четко показывает не только сцены рождения, перерождения, генезиса, создания музыкального произведения, но и то отвратительное, что этому сопутствует. В пятом Cremastere Мэтью Барни предстает в виде сатира, который появляется и способствует рождению муз из странного, кажется холодного или слишком теплого места, напоминающего не то студень, не то плаценту. Акт перерождения им самим из той же самой странной среды также показан в фильме. Если вспомнить размышления Л. Иригарей о материнском месте, то получается, что место рождения

<sup>20</sup> Кристева Ю. Сила ужаса: эссе об отвращении. СПб., 2003. С. 51.

<sup>21</sup> Каталог Второй Московской Биеннале Современного Искусства. Специальные проекты. Мэтью Барни. М., 2007. С. 150.

вызывает у героя фильма не просто некий страх и запутанность, но и потерю места, потеря места свойственна и музам. Потеря места — беспокойство при рождении, отделение от материнского лоно-места, лишение власти над средой, кастрация. Недаром место полового органа у сатира фактически стерто, уничтожено, скрыто.

С другой стороны именно подобная нехватка, следствием которой становится отвращение к себе, способствует лучшему пониманию собственной сущности: «Ничто другое, кроме отвращения к себе, не покажет лучше, что всякое отвращение суть признак нехватки как основополагающей для самого существования, смысла, языка, желания»<sup>22</sup>. Кастрация — это не только акт лишения маскулинного, это возможное освобождение от гениталий как попытка обретения первозданной свободы или перерождение в мужскую противоположность — в женщину. Стать женщиной и обрести иные гениталии, иную несвободу, или же избавиться от гениталий в принципе и обрести свободу до грехопадения. Попытки перерождения могут стать попытками избавиться от пола в принципе. Иначе как нижеследующей цитатой, *Cremaster 5* Мэтью Барни не охарактеризовать: «Здесь очевидно влияние идей Маркузе о достижении истинного освобождения и счастья через ниспровержение сексуальной тирании гениталий»<sup>23</sup>.

Можно было бы утверждать, что лишение гениталий как попытка освобождения, обретения истинно человеческого, досексуального для *Cremaster(a)* является основополагающей, если бы цикл его фильмов не отсылал к идее рождения, и не показывал явно провоцирующие, порой возбуждающие зрителя сексуальные сцены, оставляющие элемент отвратительного (Например, *Cremaster 2*, где чопорная женщина в возрасте оголяет бедра, показывая резинки от чулок, что вызывает некое недоумение у молодой пары, однако телосложение даме несколько не выдает ее возраста). В этой сцене важен не возраст дамы, а тот шок, то неприятие, та фрустрация, которую выказывает потаенная область смыслов, но в то же время зритель не может скрыть удовольствие, доставляемое ему сексуальным. Место зрителя здесь занимает молодая пара, которая заморожено, но в то же время не скрывая отвращения наблюдает за дамой.

Отвращение зачастую продиктовано страхом перед непонятым, шокирующим. Для того, чтобы пережить этот страх, необходимо в него погрузиться. В сборнике «Ужас реального» приводится размышление А. Секацкого о глубинах ужаса и постижение его сознательным: «...если сознание не испытало настоящего ужаса, полноты неудержимого трепета, а испытало только легкий испуг, который не проник до самой глубины, то о разумной самости говорить нет еще никаких оснований. Именно этот трепет, пронизывающий до глубины души конституирует реальность Я-присутствия»<sup>24</sup>.

Для мужского естества единственно загадочным и невозможным для понимания остается зачатие, развитие плода и главное — рождение. Страхи, связанные с процессом появления плода для мужского сознания остаются порой бессознательными, но создающими ощущение фрустрации. *Cremaster 3*, созданный Мэтью Барни в 2002 году — самый

<sup>22</sup> Крестева Ю. Сила ужаса: эссе об отвращении. СПб., 2003. С. 40.

<sup>23</sup> Ярская-Смирнова Е. Р. Одежда для Адама и Евы: Очерки гендерных исследований. М., 2001. С. 217

<sup>24</sup> Горичева Т., Иванов Н., Орлов Д., Секацкий А. Ужас реального. СПб., 2003. С. 99



длинный по продолжительности из всех *Cremaster*(ов). Именно в нем показана гипертрофированная отвратительность акта рождения. В фильме есть сцена, изображающая пустую комнату с очень неуютной обстановкой, подобной операционной палате. Посреди комнаты стоит медицинское кресло. Герой фильма (им всегда является сам Мэтью Барни) добирается неизведанными путями, полными препятствий, до этого загадочного пространства, там он переодевается, садится в кресло и зритель видит, что лица у героя уже нет, лицо замотано какой-то прозрачной пленкой, на нем лишь остается огромный кровавый рот без зубов. За процессом наблюдают солидные господа с котелками на голове, входит врач, заглядывает в окровавленный рот героя, далее начинается процесс родов, который является наиболее отвратительной сценой всего фильма. Половые органы завуалированы, становится неясным, откуда появляется «плод». Складывается связь рта и гениталий. Из паховой области появляется нечто напоминающее свернутое полотенце, пропитанное слизью. Сверток самостоятельно ползет, слизь с него стекает в отверстие медицинского кресла. Слизь ассоциируется с одной стороны с чем-то живительным — плацентой, с другой — с чем-то смертельно гнилостным.

Акт рождения кажется отвратительным для художника-мужчины, поскольку сам акт остается непонятым, а значит, его необходимо понять, пройдя через нехватку. Нехватка женского, нехватка акта рождения, нехватка плода, вместо которого у Мэтью Барни непонятная субстанция, вызывающая отвращение — вот то, что должно помочь мужчине обрести через другое себя. Рождение — конечный и самый неясный акт перехода от другого к себе, самый при этом неприятный акт, поскольку несет непонимание.

Тема женских гениталий, показ которых у Мэтью Барни завуалирован, виден лишь окровавленный рот как аналогия с разрывающимися во время родов женскими гениталиями, свойственна другому современному художнику — Юргену Клауке.

Ю. Клауке интересует в первую очередь та стадия перехода от мужского к женскому, когда уже нет мужского, но еще нет женского. В нескольких крупных циклах перформансов и постановочных фотографий Клауке превращает анатомические признаки женщины и мужчины, биологически дифференцируемые как первичные половые органы, в элементы костюмированного действия, маскарада...<sup>25</sup> Анатомическим признакам отводилась роль декораций в театре половых различий. В них играли как в кубики<sup>26</sup>. Для Клауке половая сфера интерпретируется как маскированная зона. Клауке запутывает коды пола, навязанные социальной конвенцией, он пытается уйти от социального понимания пола. Клауке как бы предоставляет свое тело как плацдарм для разворачивающегося театрального действия половой идентичности. Тело, согласно Клауке, необходимо интерпретировать не по его первичным половым признакам, а по тому, в качестве существа какого пола в данный момент оно представлено. Таким образом, тело становится шифтером, одно конкретное тело выступать сейчас как «Он», а минуту спустя как «Она». Тело каждого мужчины и каждой женщины — перформанс.

<sup>25</sup> *Вайбель П.* Искусство Клауке: подрывные стратегии телесности и перформативные акты. От кризиса репрезентации к кризису тела / НОМИ № 3 (20). Приложение (1–8). С. 2

<sup>26</sup> Там же.

Юрген Клауке. «Transformer», перформанс. (1973).

Название перформансов, которые Ю. Клауке совершил в 1973 году, говорят сами за себя — Selfperformans и Transformer. Человек и его тело — Трансформер, в нем может находиться я, а может *другой*. Клауке изобразил существо с недетерминированным полом, представив его как собранного из разных частей, разных полов, разных людей, представленных на театральной сцене социума.

Мужчин-художников толкает на акт подражания женщине боязнь нехватки, кастрации. А что же заставляет женщин-художниц репрезентировать женское через отвратительное? Достаточно вспомнить современную французскую акционистку Орлан, которая намеренно уродует свое лицо при помощи пластической хирургии.

Для женского искусства характерно исключительное понимание роли нехватки в общественном патриархальном сознании. Дело в том, что боязнь нехватки для мужчины выражается в боязни крови, как чего-то, принадлежащего исключительно женщине. Боязнь кастрации, страх перед родами и менструальной кровью заставляет патриархальное общество держать женское в несвободе, опасаясь потерять лоно-место и тем самым собственную идентификацию через другое, противоположное. Женское искусство часто использует кровь скорее для защиты, ей не нужно другое место, она сама себе место, но его необходимо защитить. Кровь, так неприятная мужчине, становится для женщины защищающей. Эстетика боли, израненного лица — также становится вызовом для патриархального общества, которое привыкло видеть женщину несущей красоту.



Кровь, так неприятная мужчине, становится для женщины защищающей. Эстетика боли, израненного лица — также становится вызовом для патриархального общества, которое привыкло видеть женщину несущей красоту.

Образцом женского искусства, попадающего в категорию отвратительного, могут служить перформансы французской

Орлан. «Портрет», фотография. (1998).

Орлан. «Портрет», фотография. (2000).

художницы боди-арта Джини Пана. Ее перформансы сопряжены с самокалечением и ритуальным рисованием собственной кровью<sup>27</sup>. В ее работах видна жесткая дихотомия боли и удовольствия, причем граница между болью и удовольствием зачастую нивелируется; причиняя страдание собственной плоти, она показывает женственность как мученичество в культурном пространстве. Сходную стратегию боди-арта использует Хана Уилке в своей работе, цель которой «позволить женщинам выпустить на волю свои чувства и фантазии... чтобы это привело к возникновению нового типа искусства». В серии «СОС. Серия Объектов Старификации» (S.O.S Starification Object Series, 1975) она говорит: «Я — это мое искусство. Мое искусство становится мною»<sup>28</sup>. Ее тело обнажено, а на него наклеены кусочки жевательной резинки в форме вагины. Она объясняет собственное искусство как соблазн, ее позы неотличимы от поз красоток со страниц порно-журналов, но в то же время в такого рода репрезентации женственности кроется некий вопрос. Она успешно манипулирует образом женщины как сексуального объекта, сама при этом не попадая в ловушку, отрицая собственную красоту во имя женского освобождения.

Женское искусство добивается освобождения от патриархального общества, потому женщины-художницы намеренно себя уродуют или просто гиперболизируют образ женственности. Так, американская художница Синди Шерман изображает своих героинь с одной стороны трогательно женскими, с другой — отчаянно пугающими.

Шерман играет с образами масскультуры. В 1970–1980-х годах она представила вниманию публики серию своих фотографий «Кадры из фильмов без названия»<sup>29</sup>. Этот проект принес Шерман мировую известность и сделал ее знаковой фигурой современного искусства. На фото сама Синди Шерман (меняя костюмы, грим, и собственную фигуру) примеряет на себя всевозможные женские образы, предлагаемые кинематографом и телерекламой. Она предстает то хичкоковской леди, то простушкой в клетчатой юбке из фильмов 60-х, то утомленной бизнес-вумен, то стриженным под мальчика эльфом-феминисткой. Кадры представляют собой как бы весь спектр возможных женских характеров и ситуаций, в которых участвует женщина, типичных женских сценариев поведения, которые можно извлечь из телепотока.

<sup>27</sup> Барри Д., Флиттерман-Льюис С. Текстуальные стратегии: политика художественного производства // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М., 2005. С. 150

<sup>28</sup> Там же. С. 151

<sup>29</sup> Шестьдесят девять фотографий действительно напоминают кадры из хорошо знакомых фильмов, однако попытки вспомнить названия этих фильмов заведомо обречены на провал. «Кинокадры без названий» являются лишь стилизацией, в буквальном смысле инсценировкой лент, которые никогда не были сняты. В центре каждого «стоп-кадра» — сама Шерман в той или иной «типичной» женской роли и ситуации: будь то «секретарша», «роковая женщина», «побитая жена», или, например, «спортсменка». Несмотря на отсутствие названий, «кадры» довольно красноречивы — ощущение «знакомства» с сюжетом фильма достигается на основе активации ощущения знакомства с тем или иным женским образом, стереотипом, клише.

(Ушакин С. «Человек рода он»: знаки отсутствия. О муже(N)ственности: Сборник статей. Сост. С. Ушакин. М., 2002/ [http://ecsocman.edu.ru/images/pubs/2004/08/06/0000172213/chelovek\\_roda\\_on-1.rtf](http://ecsocman.edu.ru/images/pubs/2004/08/06/0000172213/chelovek_roda_on-1.rtf)



Синди Шерман. «Волшебная сказка». Без названия № 299, фотография (1994).



Синди Шерман. Без названия.

Синди Шерман создает телесный перформанс. Ее творческий путь эволюционирует от искания идеальных форм и типов женственности (серия фотографий «Кинокадры», «где она представляла широкий диапазон кадров маскарадных, соблазненных и соблазнительных»<sup>30</sup>, первый этап творчества Шерман) до нахождения их в ужасающих куклах-маникенах. Второй этап ее творчества сформирован «Волшебными сказками», где лицо и фигура художницы изменяются и становятся чудовищно-уродливыми, они уже не просто странные, а по-настоящему пугающие. В «Исторических портретах» эта ужасающая портретность никуда не исчезает, а лишь усиливается.

Интересен в творчестве Синди Шерман тот факт, что на фотографиях она изображает саму себя, правда, в несколько искаженном виде. Как пишет Е. Петровская: «Если она (Синди Шерман — К. Ч.) настаивает на том, что распад и фрагментация поражают прежде всего женское тело — а точнее, его репрезентации в культуре — Синди Шерман является «феминисткой» не только там, где «женщина» подвергается (де)конструкции стереотипов, которые она задействует, режиссируя свои постановочные фотокомпозиции, и т. п.); «феминизма» в ней не убавляется, когда она исследует проблематику зрения (и власти) в целом, насильственно смещая с положенного места или даже сливая воедино субъект и объект

<sup>30</sup> Андреева Е. Телесный перформанс/ НОМИ, 3/20/2001

восприятия (Шерман идентифицируется одновременно со зрителем и с изображенным персонажем/объектом)»<sup>31</sup>.

Синди Шерман стремится преобразовать пространство произведения и его восприятия в игровую площадку любителей приключенческого туризма, чтобы от снимка к снимку продолжать воображаемый фильм, который она вот уже несколько лет снимает<sup>32</sup>.

Этот воображаемый фильм становится фильмом-сказкой, сказкой волшебной, но пугающей. В серии «Сказки» Шерман стала делать анатомически достоверных резиновых манекенов, пропагандирующих извращенную сексуальность. Сказка превращается в некий кошмар из детских снов. Если в «Кинокадрах» Шерман примеряет на себя различные образы, превращая массовые типы женщин в бесконечную серийность, маскарад и клоунаду, то в «Волшебной сказке» клоуны женственности оживают и начинают ассоциироваться с убийством и эротической детерминацией. Механические куклы походят на милых куколок из детства, в чудесных платьицах, правда лица их с одной стороны искажены и мертвы, с другой — откровенно эротичны (приоткрытый рот, томный взгляд, огазмирующее выражение лица). При наложении мертвенности на эротичность создается впечатление насильственности, в результате которой куклы распадаются на части, — у них отваливаются головы, рук и ног у многих нет вообще или они деформированы, зато есть фигура мужчины-эскизютера с исконно мужскими атрибутами — мускулатурой и фаллосом.

Развалившиеся куклы пассивны и кажутся не наделенными характером, их главная цель — быть объектом. Этим они соответствуют функции пассивного идеала женственности, служащего лишь для Другого, но не для самих себя.

В фотографиях, сделанных Синди Шерман, сложно найти традиционный подход к идеалу женственности или увидеть этот идеал вообще. В «Кинокадрах» прослеживается потерянная во взгляде героинь, отчужденность. Синди Шерман в своем лице представляет и богемную даму, наделенную выдающим ее неуклюжесть атрибутом — перевязанной ногой, и одинокую романтическую женщину, и девушку, забытую большим городом, и женщину-клоуна, и женщину-куклу, облаченную в белое платье, отсылающее к чистоте, но на фоне чисто белого платья виднеются грязные носки и зловещее лицо женщины-убийцы.

Власть патриархального общества наиболее четко видно в искусстве Синди Шерман.

Понимание *другого* Ж. Лакана через такую эстетическую категорию, как отвратительное является достаточно инновационным для трактовки современной художественной культуры. В свете психоаналитической теории З. Фрейда отвратительное в современной культуре осознается через такое понятие как нехватка. Опасность нехватки для маскулинной среды превращается в опасность кастрации, которая связана непосредственно с феминным, с боязнью потери лона матери, с одной стороны, и с другой — с женщиной как воплощением отсутствия как такового. Все связанное с феминным вызывает у мужчины ощущение фрустрации, что отражается в искусстве художников-мужчин второй

<sup>31</sup> Петровская Е. Вступ. стат. на сайте Музей современного женского искусства./ <http://wma.rsuh.ru/womaninart.htm>

<sup>32</sup> Кассаньо П. Интимный дневник // Художественный журнал № 26–27.

половины XX века. Женское искусство решает проблему освобождения от патриархального общества через уничтожение эстетики женского, опознаваемого таким обществом как сексуальное.

*E. L. Chudnovskaya*

**The interpretation of the *Different* with help of the feminine as ugliness in the modern culture**

The ugliness in the art becomes a frequent category of modern culture. The ugliness is scary and it is frustrating for men when it gets in the spot light of woman's sexuality. This fact is frequently used as one of the main themes of contemporary art. Female artists tend to use sexuality to display the fact that the feminine still stays under the pressure of the masculine society.

**А. В. Венкова**

*Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,  
Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии*

## **ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ЗАПАДА**

Классический идеал пространственности, пластическим выражением которого стала линейная перспектива, явился результатом рационалистических устремлений европейцев, в основании которых лежали две мировоззренческие позиции — отъединение субъекта от мира и универсализация его рецептивной позиции. Своеобразный семантический парадокс западного мышления состоит в том, что взгляд на мир субъективизируется, стремясь при этом к абсолютности и универсализму.

В линейной перспективе мы имеем дело с картиной мира, выстроенной вокруг субъекта, но этот субъективный взгляд усилием мысли превращается в воспроизведение реальности, поданной как объективная данность. Известно, что линейная перспектива не является точным воспроизведением физиологии человеческого восприятия<sup>1</sup>. Она, скорее, моделирует ментальную карту действительности.

В европейской истории искусства линейная перспектива является манифестацией нормы, на которую опирается художественный язык. Пространственные построения доклассического и постклассического периодов естественным образом превращаются в примеры девиантного, альтернативного мышления. Искусство XX века вынуждено оспаривать позицию линейной перспективы как абсолютно значимой для зрителя, интегрированного в западную культурную модель. В настоящее время этап преодоления кажется пройденным и современное искусство работает с пространством не вопреки классической модели, а просто за ее пределами.

Сегодня следует согласиться с тем, что живопись не занимает больше приоритетного положения в системе искусств. Более значимым представляется жанр инсталляции и выросшие из него новые формы работы с пространством, отличающиеся тотальным преобразованием среды. «Тотальное произведение» не есть форма *Gesamtkunstwerk*-а или даже родившегося в немецком искусстве в конце XX века *Lebenskunstwerk*<sup>2</sup>-а, в задачи которого входило продолжение стирания границы между искусством и жизнью. «Тотальное произведение» имеет границу, но речь идет о границе физической, отделяющей одно пространство от другого — стене, двери или окне. Главная особенность тотального произведения заключается в использовании пространства как медиума, несущего авторское послание. Можно ли здесь говорить о художественном сообщении, вопрос, требующий отдельного рассмотрения. Тотальное произведение стремится к трансформации опыта, расширению рамок повседневного восприятия, созданию особых экзистенциальных зон,

<sup>1</sup> Подробно этот вопрос рассматривает Б. В. Раушенбах в работах «Пространственные построения в живописи». М., 1980. и «Геометрия картины и зрительное восприятие». СПб: Азбука-классика, 2001.

<sup>2</sup> См.: *Bianchi P. Lebenskunst: GaStarbeit zwischen Kunst und Leben // Kunstforum International. 1998. Bd. 142, Oktober-Dezember. Lebenskunstwerk (LKW). S. 44–49.*

претендующих на переключение внимания зрителя с нормального режима на парадоксальный.

Подобное произведение обладает рядом особенностей. Опыт, который несет тотальный объект — это опыт остранения мира, достигаемый за счет выхода за его пределы. Современный художник стремится к тому, о чем мечтали представители исторического и неоавангарда — к преображающему восприятию воздействию, результатом которого станет проживание нормального опыта как другого, остраненного. Так формируется пространство иного опыта, делающего нормальный порядок вещей объектом для стороннего наблюдения.

Подобный тип пространственного мышления обнаруживает признаки сакрального опыта. Сакральное пространство, как и сакральный опыт, — это «другое» повседневной реальности, среда, выпускающая человека за пределы рутины, практика, позволяющая взглянуть на «нормальную» жизнь со стороны. Основным признаком сакрального пространства по М. Элиаде — оформленность, освоение любого места есть его «оформление», отделение от хаоса.

### Сакральное пространство

Мифологическое пространство ассоциируется в культурном сознании с сакральным опытом. Отличительными признаками сакральных зон по М. Элиаде являются:

1. Неоднородность<sup>3</sup>. Мерность пространства — признак его профанности. Сакральный опыт, напротив, состоит из ясно выраженных пространственных и временных фрагментов.
2. Структурность. Священное пространство организовано, в то время как профанное «аморфно», однородно, нейтрально. Профанное пространство выстраивается «геометрически», священное структурирует составляющие сакрального опыта в иерархизированной форме<sup>4</sup>.
3. «Реальность» пространства, как и всего сакрального опыта. Профанное пространство относительно, в то время как сакральное представляет собой живой, действительный опыт<sup>5</sup>.
4. Ритуальная ориентированность. В профанном пространстве точка отсчета появляется и исчезает в зависимости от повседневных нужд. В священном опыте ритуальная ориентация предполагает обнаружение неподвижного центра. Ориентация осуществляется посредством внесения в однородное пространство священных знаков или объектов, придающих ему структурность. Космизация территории происходит за счет обрядов перехода, выполняющих функцию вложения сакрального опыта в повседневность.

<sup>3</sup> В сакральном пространстве «много разрывов, разломов; одни части пространства качественно отличаются от других». *Элиаде М.* Священное и мирское // *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. М.: Ладомир, 2000. С. 260.

<sup>4</sup> «Геометрическое пространство разграничивается в тех или иных направлениях, но никакое качественное различие, никакая ориентация не обусловлены его собственной структурой». Там же. С. 261. Геометрическое пространство становится выражением новоевропейского образа мира, представленного в визуальном опыте идеальной моделью — линейной перспективой.

<sup>5</sup> «Восприятие священного пространства делает возможным Сотворение Мира: где в пространстве проявляется священное, там раскрывается реальное. /.../ Мир подается восприятию как Мир, как Космос, лишь настолько, насколько он открывается как мир священный» Там же. С. 281–282.



5. Наличие маркеров перехода. Придание особого статуса предметам, обеспечивающим структурность пространства — двери, порогу, окну, внешним границам поселения, указывающим на разрывы в пространстве<sup>6</sup>. За пределами пространства, ограниченного маркерами перехода, простирается хаос.

6. Иерофания, проявление священного. Сакральный опыт прорывается в священных пространствах через маркированные места и объекты, наделенные особым статусом. Эти объекты есть энергетически заряженные формы, пропускающие священное в повседневность.

Вальтер Беньямин называет эту энергетическую заряженность аурой<sup>7</sup>. Ауратический объект обладает культовым статусом. В секуляризованном пространстве на место культовости приходит экзистенциальная маркированность. Ауратический объект располагается в местах «разрывов» экзистенции, пограничных зонах, указывающих на возможность перехода различных пластов опыта.

Жорж Диди-Юберман<sup>8</sup> представляет работу с ауратическим объектом как предельный экзистенциальный опыт. Он связывает ауру с понятием «Unheimliche» у З. Фрейда (неточно переводимого на русский язык как «жуткое»<sup>9</sup>). Unheimlich-объект становится в восприятии «тревожным», разрывает экзистенциальную ткань. Такой объект организует пространство вокруг себя как сакральное и обладает следующими особенностями:

1. Станным сплетением пространства и времени<sup>10</sup>. В. Беньямин называет это «далью»<sup>11</sup>, Ж. Диди-Юберман «дистанцией»<sup>12</sup>,
2. Обладает свойством пороговости, пограничности, делит опыт на профанный и сакральный<sup>13</sup>,
3. Представляет известное как тревожно-странное, новое и необычное<sup>14</sup>,

<sup>6</sup> «Прорыв священного обеспечивает уровневый разрыв, /.../ делая возможным переход от одного образа существования к другому». Там же. С. 281.

<sup>7</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. 239 с.

<sup>8</sup> Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб: Наука, 2001. 263 с.

<sup>9</sup> Фрейд З. Жуткое // Фрейд. З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 265–281. Более точным в этом контексте было бы говорить о неродном, чужом, непонятном, другом.

<sup>10</sup> Что есть и характеристика ауры у В. Беньямина.

<sup>11</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. 239 с.

<sup>12</sup> «Благодаря тревожной странности мы обладаем не только «секуляризованным», но и *метаспсихологическим* определением ауры как «странного сплетения пространства и времени», как силы взгляда, желания и памяти вместе взятых, наконец, как силы дистанции». Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб: Наука, 2001. С. 215.

<sup>13</sup> «это дистанция отложенного контакта, невозможности соприкосновения», «образ сконструирован как порог, (...) но порог абсолютный, то есть порог нескончаемый» Там же с. 230, 233.

<sup>14</sup> «Это то, что восходит из глубины давно известного, давно знакомого» З. Фрейд. Цит. по: Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб: Наука, 2001. С. 215. В. Беньямин говорит о «странном» (sonderbar) и необычном (einmalig) характере ауратического образа» Там же с.215.

4. Обладает властью рассматриваемого над смотрящим, которую В. Беньямин находил в культовых ауратических объектах<sup>15</sup>,
5. Обладает культовым статусом, провоцирует к суеверию<sup>16</sup>,
6. Ассоциируется с ослеплением, одиночеством, безмолвием и темнотой<sup>17</sup>,
7. Аккумулирует вытесненные психические процессы<sup>18</sup>,
8. Дезориентирует смотрящего<sup>19</sup>,
9. Обладает свойством неиконичности<sup>20</sup>

Сакральное пространство, нагруженное ауратическими объектами, делает возможной синхронизацию экзистенциальных ритмов человека и мира. В результате создается тотальность, позволяющая бытию проявляться в пространстве как внешнем выражении топологии внутреннего мира.

Ауратический Unheimlich-объект обладает свойством организации пространства, изоморфного внутреннему континууму. Тревожный объект несет двойную смысловую нагрузку, с одной стороны, он организует мир, выделяет в нем семантически значимые зоны, а с другой — устраняет границы между внешним и внутренним слоем бытия. Это позволяет называть такой пространственный опыт «реальным». Пространственность становится здесь обнаженной экзистенцией, а ее внешние параметры — разворачиванием внутренне-го опыта в мир<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> З. Фрейд вводит «особую область эстетического», не вмещающуюся в классические формулы «теории прекрасного». Она находится в стороне, так как определяет парадоксальное место эстетики: это место «того, что обычно пробуждает страх»; это место, где то, что мы видим, подает знак с той стороны принципа удовольствия; это место, где *видеть* означает *терять*, и где объект безвозвратной потери смотрит на нас. Это место тревожной странности (das Unheimliche) (...) Фрейд говорит, что тревожная странность — это и проблема формы, а не только переживаемого опыта» Там же с. 214.

<sup>16</sup> «Unheimlich-объект, находясь перед нами, словно бы возвышается, потому он и держит нас в страхе перед своим визуальным законом. Он подталкивает нас к наваждению» Там же с. 215.

<sup>17</sup> То же характерно и для ауратического объекта. «Тони Смит ссылался на древние дзенские сады, а также ... подчеркивал важность сумеречного освещения им для своих произведений, сравнивал свою мастерскую с мегалитическим святилищем» Там же с. 94.

<sup>18</sup> «Всякая интенсивная, всякая ауратическая форма дается как «странно тревожная» в той самой мере, в какой помещает нас визуально перед «возвращением чего-то вытесненного» Там же с. 218.

<sup>19</sup> «Фрейд сформулировал и ключевую парадигму, позволяющую отдать отчет о тревожной странности: это *дезорентация*, опыт, в котором мы уже не знаем точно, что перед нами, а что не *перед* нами, или не является ли место, к которому мы направляемся, тем самым внутри чего мы всегда заточены», «место, открытое перед нами, но открытое для того, чтобы удерживать нас на дистанции и вновь дезориентировать», «Мы между перед и внутри». Там же с. 219, 221.

<sup>20</sup> М. Хайдеггер называет это свойство «неиконическим средством формальной специфичности». *Хайдеггер М. Искусство и пространство // Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 103.*

<sup>21</sup> Современное искусство делает отдельные попытки реконструкции сакрального пространства в формах, приближенных к историческим прообразам. Так, неоавангард в ленд-арте и минимализме реконструирует культовые формы работы с землей (курганы, капища) и приемы мегалитической архитектуры. Например «Похороны куба, заключающего в себе важный, но малоценный предмет» (1968) Сола Левитта, «Десять элементов» (1975–1979) Тони Смита, «Перемещенно-возвращенные массы»

### Классическая пространственная модель

Если сакральное, мифологическое пространство обладает способностью к аккумуляции персонального опыта, в том числе вытесненного, пространственность классической эпохи есть выражение универсального социального бытия, освещенного сознанием. В классическую эпоху выстраивается условный образ пространства, превращающий среду в конвенциональную модель. Экзистенциальная карта новоевропейского субъекта, как и образ пространства, создающийся на ее основе, становится результатом социального договора. В силу этого, пространство классической эпохи отличается стерильной нейтральностью по отношению к конкретному индивидуальному бытию.

Характеристики пространства в классическую эпоху оказываются противоположными сакральному опыту. Центральная перспектива организует пространство как

1. Бесконечное, статичное и гомогенное (однородное), противоположное психофизиологическому пространству<sup>22</sup>,
2. Не субстанциональное, а функциональное, состоящие из отдельных «точек»<sup>23</sup>, создающих «промежутки между телами»<sup>24</sup>,
3. Не «данное», но сконструированное<sup>25</sup>,
4. Абстрактное<sup>26</sup>,
5. Бесконечное,
6. Рассчитанное на символическое и логическое восприятие<sup>27</sup>.

Античная пространственная модель еще сохраняет следы сакрального опыта прошлого. Представление о внутреннем мире как о микрокосме, наследующем структуру макрокосма,

---

Майкла Хейцера (1969). Анализ подобных опытов неоаванграда можно найти у Ж. Диди-Юбермана в указанном сочинении.

<sup>22</sup> Панофский Э. Перспектива как символическая форма. СПб: Азбука-классика, 2004. С. 32.

<sup>23</sup> Там же с. 33.

<sup>24</sup> Эллинизм «пространство воспринимается не как нечто, обеспечивающее и подчеркивающее различие между телом и нетелом, но до некоторой степени лишь как то, что остается в промежутке между телами». Там же с. 48.

<sup>25</sup> Там же с. 33. Хороший пример сконструированного пространства дает известная работа Антонелло да Мессина «Св. Джером в келье» (1456). Полотно соединяет несколько вариантов линейной перспективы, включая «косую». Произведение представляет собой характерное выражение абстрактной пространственности, обращенной к разуму, а не чувствам. Как всякая работа, использующая пространство как абстракцию или условность, живопись Антонелло да Мессина рассчитана на аллегорическое, то есть интеллектуальное прочтение.

<sup>26</sup> «...в скульптуре впервые внутренне и духовное начало обнаруживается в его вечном покое и ответственности для него самостоятельности. Этому покою и единству с собой соответствует лишь то внешнее явление, которое само еще пребывает в этом единстве и покое. Таковым является телесный образ со стороны его *абстрактной пространственности*. Дух, который изображается скульптурой, это дух монолитный в самом себе, а не изломанный и разорванный и игре случайностей и страстей. Скульптура поэтому не допускает всего многообразия внешнего мира явлений, а схватывает в нем лишь одну эту сторону, абстрактную пространственность в полноте ее изменений». Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. Т.1. СПб: Наука, 2001. С. 153.

<sup>27</sup> Панофский Э. Перспектива как символическая форма. СПб: Азбука-классика, 2004. С. 53

повторяют идею изоморфности внешнего опыта внутреннему в зоне действия ауры. Отличие состоит в попытке античности подчинить эти пространства математическому счислению, то есть в стремлении к абстрактной цифровой модели космоса, что становится прототипом геометрической пространственности Ренессанса.

Неоплатонизм понимает пространство как континуум. Пространственный универсум приобретает качества гомогенности, однородности, лишаясь разумной структурности космоса классической эпохи. Средние века стремятся вернуть пространству субстанциональность, сохранив однородность. В преддверии Ренессанса западная культура тяготеет к возможному синтезу сакральности и счислимости, то есть открытости экзистенциального опыта и замкнутости, конечности эмпирического.

Ренессанс окончательно формирует новоевропейскую модель, создавая пространственный образ классической эпохи. «Ренессансу, — пишет Эрвин Панофский, — удалось рационализировать математически тот пространственный образ, который еще раньше был осмыслен как эстетическая целостность, — (...) ценой полного отрешения от его психофизиологической структуры и искажения античных авторитетов, однако в результате стало возможным построение однозначного и непротиворечивого пространства, предполагающего бесконечную протяженность (в пределах «однаправленности» взгляда). (...) Тем самым завершился первый этап перехода от агрегатного пространства к систематическому»<sup>28</sup>.

Второй этап формализации пространственных моделей связан с дальнейшей концептуализацией самой идеи абстрактного пространства. Отделение опыта пространственности от переживающего и чувствующего субъекта последовательно происходит в картезианстве и кантианстве. Априорность форм чувственности лишает пространство сакрального «реализма». Пространственность превращается в условность<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Там же с. 84. «В те же годы стал окончательным и явным (...) разрыв с аристотелизмом, отбросивший представления о космосе, возведенном над центром Земли как абсолютным центром и ограниченном внешней небесной сферой как абсолютной границей, что послужило развитию категории бесконечности» с. 85 «Бесконечность, воплощена в реальности, (...) словно десакрализуется, пространство (...) становится величиной непрерывной, постоянной в своих трех физических измерениях; природой, существующей прежде всех тел и вне всех тел, безразлично все приемлющей» — «освободившийся от Божественного всемогущества пространственно-бесконечный и при этом насквозь метрический мир» Там же с. 86.

<sup>29</sup> «Субъективное зрительное впечатление было столь рационализировано, что уже могло стать основой для построения фундаментального, но в абсолютно современном смысле «бесконечного» эмпирического мира (функцию ренессансной перспективы можно прямо сравнить с функцией критицизма, а функцию эллинистической римской перспективы с функцией скептицизма). Так был достигнут переход от психофизиологического пространства в математическое, иными словами: объективация субъективного» Там же с. 87. «Дальнее пространство», «ближнее пространство» и «скошенное пространство» — эти три образа отражают идею восприятия пространством художественного изображения специфически субъективных характеристик и все же именно в этот момент (в философии — благодаря Декарту, в теории перспективы — благодаря Дезаргу) пространство как выражение мировоззрения полностью очищается от всякой примеси субъективного» Там же с. 94. Хороший пример решения одной и той же художественной задачи разными средствами дают работы Яна ван Эйка «Портрет четы Арнольфини» (1434) и Диего Веласкеса «Менины» (1656). И в том и в другом случае мы имеем

Классическая пространственность начинает последовательно разрушаться в романтизме. Этот процесс связан с нарастанием субъективных мотивов в культуре. Речь, правда, идет пока не о субъективизме экзистенциальных моделей, как это будет в XX веке, а о субъективном восприятии универсального пространства классической эпохи<sup>30</sup>.

Становление классической пространственности явилось, таким образом, результатом нескольких процессов. Во-первых «реальный» опыт экзистенциальной данности сакрального пространства был превращен в условность социальной конвенции. Во-вторых, действительность из внутренней данности трансформировалась в абстракцию, на смену экзистенциальной топографии пришел мир, систематизированный на основании геометрических моделей. Духовную эволюцию заменил практический эмпирический синтез.

Эти особенности восприятия пространства влекут за собой изменение в системе репрезентации. Если сакральный опыт не предполагает возможности его «представления», а только воспроизведения или имитации, то пространство классической эпохи поддается конвенциональной репрезентации, пример которой дает линейная перспектива. С разрушением конвенциональности пластического мышления в романтизме к своему логическому концу приходит и система репрезентации пространственного опыта как универсального и всеобщего. Пространственные модели начинают вновь тяготеть к экзистенциальным матрицам, передающим персональный опыт субъекта. Мифологическое сакральное пространство визуализирует опыт коллективного мистического переживания, в то время как складывающийся тип пространства формирует модель индивидуального опыта визионерского типа. Романтизм открывает период разрушения конвенционального пространства, продолжающийся до настоящего времени.

### **Неклассическая пространственная модель**

Неклассическая пространственная модель исходит из концепции «места». На смену классической гомогенности и однородности пространства опять приходит идея о наличии

---

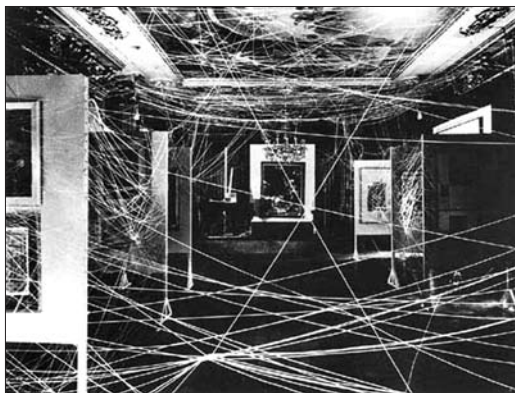
дело с репрезентативным семейным портретом. Ван Эйк использует пространство как условное, наполняя его аллегорическими предметами, в то время как Веласкес, следуя общей эстетической установке барокко, делает его парадоксально-чувственным, используя, к примеру, зеркало не как символ, а как предмет-обманку. Интересно также переворачивание пространственных отношений с парадно-репрезентативных у Ван Эйка (пара стоит лицом к зрителю, в зеркале мы видим только их спины) на интимно-приватные (у Веласкеса мы не видим портретируемых, зато в зеркале отражаются их лица). Наш взгляд отождествляется со взглядом персонажей, которые видны на картине только как отражения. Так мы становимся свидетелем переворачивания пространственных отношений. Мир, развернутый перед зрителем, превращается в мир, где смотрящий становится невидимкой.

<sup>30</sup> Э. Панофский считает перспективу обязательной для пластической системы романтизма, так как она позволяет проявиться такому феномену как визионерство. Визионерский опыт, в свою очередь, стоит в самой сердцевине романтического образа мира. «Перспектива открывает в искусстве и нечто совершенно новое — сферу визионерского, внутри которой чудо становится непосредственным переживанием зрителя, когда сверхъестественные события словно вторгаются в его собственное, кажущееся естественным зрительное пр-во и именно сверхъестественностью побуждают верить в себя. Перспектива открывает в искусстве сферу в высшем смысле психологического» Там же с. 96.

Марсель Дюшан. «Миля веревок». (1942)

энергетически заряженных зон<sup>31</sup>. В неклассическую эпоху субъективизация, начатая романтизмом, достигает своего пика.

Мартин Хайдеггер говорит о «событии пространства» как о противостоящем «физически-техническому пространству»<sup>32</sup>. Скульптура описывается здесь как протоформа будущей инсталляции. Она нацелена на тотальность, проявление субъективного опыта в пространстве. «Место»



выполняет функцию ауратического Unheimlich-объекта, обладая, при этом, большей экзистенциальной нейтральностью. Место хранит память об объективном геометрическом пространстве Ренессанса, одновременно открывая возможности движения к событийно значимым сегментам универсума, нагруженным персональным опытом. «Скульптура — пишет М. Хайдеггер, — телесное воплощение мест, которые открывая каждый раз свою область и храня ее, собирают вокруг себя свободный простор, дающий вещам осуществиться в нем и человеку обитать среди вещей»<sup>33</sup>. Вещи, при этом, тоже оказываются «местами», то есть объектами с аурой, «ощущением дали».

Исключительная роль скульптуры в выстраивании пространства, обозначенная М. Хайдеггером, находит поддержку в концепции «расширенного поля» Розалинд Краусс. Если классическая скульптура, и об этом подробно пишет М. Хайдеггер, создавала «места», то модернистская действует от противного. Неся негативный заряд, скульптура XX века уничтожает место, борясь за пустоту как самостоятельный сегмент экзистенциального пространства. Это «...пространство, которое можно обозначить как негативное, — пространство отсутствия места, полной его утраты, бездомности. Так мы оказываемся в сфере действия модернизма, ибо именно в модернистский период скульптура определяется феноменом утраты места: монумент уподобляется некоей абстракции, чистому обозначению или постаменту, функционально лишённому места и самореферентному»<sup>34</sup>. Модернистская скульптура описывается через категории «отсутствия и неналичия», она есть

<sup>31</sup> Хороший пример превращения пространства в «место» дает работа М. Дюшана «Миля веревок», где выставочный зал опутан веревкой, что придает ему статус «особого места». Вережка словно бы объединяет выставленные в галерее произведения между собой, делая их частью специально сконструированного смыслового пространства.

<sup>32</sup> Хайдеггер М. Искусство и пространство // Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 314. «Простор есть высвобождение мест. В просторе и дает о себе знать, и вместе таится событие» Там же. С. 314.

<sup>33</sup> Там же. С. 315.

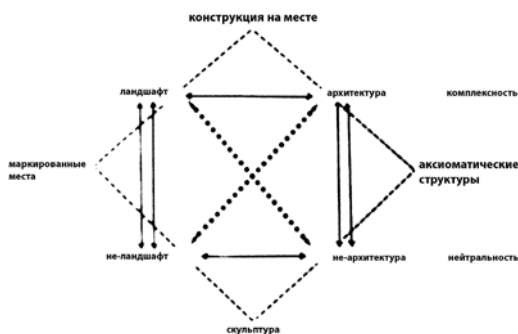
<sup>34</sup> Краусс Р. Скульптура в расширенном поле // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: ХЖ, 2003. С. 278.

онтологическое отсутствие, «то, что в комнате, но комнатой не является, не ландшафт, не архитектура»<sup>35</sup>.

Известная схема Р. Краусс<sup>36</sup> представляет скульптуру как «не ландшафт и не архитектуру». Такая трактовка отражает модернистский подход, исходящий из отрицания аксиоматических установок классической пространственности. Постнеклассическая (современная) пространственность занимает позицию между ландшафтом и «не ландшафтом», то есть соответствует «маркированным местам»<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Ср. у М. Хайдеггера: «Формотворчество совершается путем отграничения как от- и разграничения. В игру при этом вступает пространство. Оно заполняется скульптурным образом, запечатлевается как закрытый, прорванный и пустой объем. (...) Пустота не ничто. Она также и не отсутствие. В скульптурном воплощении пустота вступает в игру как ищущее-выбрасывающее допускание, создание мест» *Хайдеггер М. Искусство и пространство // Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 313, 315.* О выстраивании пространства через отрицание говорит и Тони Смит: «Почему вы не сделали его (шестифутовый стальной куб) больше, чтобы он мог возвышаться над зрителем? — Я не делал монумент. — Тогда почему вы не сделали его меньше, чтобы зритель мог смотреть на него сверху? — Я не делал объект» *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas. Ed. by Charles Harrison & Paul Wood. Oxford: Oxford University Press, 2003. P. 830.*

<sup>36</sup> *Краусс Р. Скульптура в расширенном поле // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: ХЖ, 2003. С. 283.*



<sup>37</sup> Интересно проследить как меняется терминология при описании позиции архитектуры по отношению к пространству у М. Хайдеггера и Р. Краусс. Если Р. Краусс располагает архитектуру между конструкциями на месте и аксиоматическими структурами, то у М. Хайдеггера она заняла бы место между конструкциями на месте и маркированными местами. При этом, архитектурное сооружение собственно и создает «место», давая проявиться ландшафту: «стоя на своем месте, творение зодчества покоится на каменном основании скалы. И это покойное возлежание храма почерпнет из глубины скалы ее неуклюжую и ни к чему не испытывающую напора жидкость. Стоя на своем месте, творение зодчества выстаивает перед бурей, проносющейся над ним и обрушивающейся на него, и тем самым являет бурю подвластной себе. Камни, блещущие и сверкающие, кажется только по милости солнца, впервые выявляют свет дня, и широту небес, и мрак ночи. Прочное и недвижимое, вздымающееся ввысь здание зримыми делает незримые воздушные пространства», «Творение вдвигает землю в разверстые просторы своего мира и удерживает в них землю. *Творение дает земле быть землей.* Хайдеггер М. *Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993. С. 75, 79.*

Нигилизм неклассической эпохи разрушает объекты, одновременно создавая «места». Модернизм стремится к их максимальной нейтральности<sup>38</sup>, современность переходит к пространственным маркерам, возвращаясь к опыту священного. Постнеклассическая эпоха движется в направлении экзистенциальной маркированности пространства, восстанавливая его сакральный статус.

### Современная (постнеклассическая) пространственность

Современность создает новый тип произведений искусства, который Жан-Поль Сартр называет «экзистенциальным»<sup>39</sup>. Экзистенциальное пространство аккумулирует персональный, в том числе подсознательный опыт, и наследует такие черты мифологической сакральной пространственности как ауратичность, тревожная странность, зависимость от маркеров перехода, реализм. Реальным пространство делает не коллективный опыт запредельного, а индивидуальная топология пути, закрепленная в предметных ориентирах. Фактической формой выражения экзистенциального пространства становится инсталляция<sup>40</sup>.

Морис Мерло-Понти указывает на тождественность экзистенции и феноменологии пространства: «Мы сказали, что пространство экзистенциально. Мы могли бы также сказать, что существование пространственно»<sup>41</sup>.

Перечень свойств инсталляционного пространства, построенный со слов практикующего этот тип высказывания художника Ильи Кабакова<sup>42</sup>, включает следующие:

1. Тотальность, связь с универсалиями<sup>43</sup>,
2. Структурность, имитирующая устройство мира в сознании<sup>44</sup>
3. Сакральность<sup>45</sup>,

<sup>38</sup> Хороший пример соединения разнонаправленных стремлений к нейтральности и одновременно «заряженности» пространства дает выставка Роберта Морриса в «Зеленой галерее», Нью-Йорк, декабрь 1964 — январь 1965. Четыре простые геометрические фигуры укреплены в разных частях выставочного пространства таким образом, что они в одно и то же время задействуют нейтральное, стерильное пространство минимализма и предельно нагруженный космос древней пещеры, служившей местом отправления культа. Здесь минимализм балансирует между нейтральным пространством и «маркированным местом».

<sup>39</sup> Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб: Наука, 2001. С. 309.

<sup>40</sup> Инсталляцию отличает характерная работа с пространством, позволяющая зрителю проникать внутрь объекта. Иногда инсталляция может занимать целые серии помещений или отдельные здания.

<sup>41</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб: Ювента, Наука, 1999. С. 378. «Можно говорить о своего рода ментальном пространстве и «мире значений и мысленных объектов, которые в этих значениях конституируются» Там же. С. 378.

<sup>42</sup> Илья Кабаков: вторая беседа (об инсталляциях) // Тупицын В. «Другое» искусства. Беседы с художниками, критиками, философами: 1980–1995 гг. М.: Ad Marginem, 1997.

<sup>43</sup> Там же. С. 116.

<sup>44</sup> «Ведь делается попытка объять все этажи мира, все его уголки, описать все, что там происходит. (...) заново создаются все параметры верхи и низа, то есть устанавливается некоторый космос». Там же. С. 116.

<sup>45</sup> «Сегодня мы как никогда оказываемся свидетелями противостояния не между искусством и жизнью, а между сакральными и несакральными пространствами. Инсталляция — средокрестие этого





Марсель Дюшан. «Данный: 1, Водопад, 2, Светящийся газ», вид снаружи (1946–1966).



Марсель Дюшан. «Данный: 1, Водопад, 2, Светящийся газ», внутренняя часть (1946–1966).

4. Анонимность, отсутствие авторства,
5. Мистицизм<sup>46</sup>,
6. Нахождение вне времени<sup>47</sup>.

Сравнение этого набора свойств с перечнем характеристик сакрального пространства обнаруживает их очевидное сходство. Принципиальное различие состоит в отсутствии в случае инсталляции опыта иерофании, проявления священного. Тем не менее, именно на воспоминание о сакральном опыте человечества по преимуществу направлено инсталляционное творчество. Создание подобий сакральных зон — одно из главных направлений работы с пространством в новейшей художественной практике.

Чаще всего реконструкция сакральной данности оказывается сопряженной с разработкой какой-либо дополнительной темы — социального опыта, проблемы гендера или расы. Но можно встретить и примеры прямой реконструкции мифологического универсума в инсталляционном пространстве. К художникам, работающим в этом направлении, принадлежит канадец Дэвид Альтмейд. Он создает сложные тотальные среды, реконструирующие синкретизм первобытного мира. Яркий пример этой установки дают работы «Оборотень 2» (2000)

---

противостояния, опять ставшего актуальным. (...) инсталляция претендует на трехмерность в сакрализованном, храмовом пространстве, каковым является музей». Там же. С. 123.

<sup>46</sup> «Инсталляция апеллирует к состоянию полубодствования. Зритель как бы спит и не спит одновременно» 135, «Инсталляция предпринимает грубую попытку соединить изобразительное искусство с мистикой» Там же. С. 121.

<sup>47</sup> «Момент рефлексии возникает только после выхода за границы инсталляционного пространства, происходит запаздывание во времени». Там же. С. 136.

Дэвид Альтмейд. «Охотник». (2006).

и «Охотник» (2006)<sup>48</sup>. И в первом и во втором случае Д. Альтмейд стремится к созданию замкнутого пространства, имитирующего тесноту пещеры. Он обращается к памяти как к инструменту, помогающему трансформировать обыденное восприятие в опыт мира, позволяющий выбраться за пределы повседневности<sup>49</sup>.



Механизм включения исторической памяти, работающей

на уровне архетипических конструкций, разработан еще в инсталляциях Йозефа Бойса, посвященных его мифологизированному пребыванию у крымских татар в период Второй мировой войны. В работах «Очаг 1» (1968–1974), «Очаг 2» (1978–1979) и «Вьюк» (1969) Й. Бойс реконструирует мифологический ландшафт собственной памяти, нагруженный сакральным опытом зависимости от ауратических объектов, организующих пространство вокруг себя как священное<sup>50</sup>.

Помимо попыток реконструкции сакрального опыта посредством пространственных решений, современное искусство предлагает различные варианты квазикультурных отпращиваний, имитирующих священные ритуалы. Эти действия также направлены на организацию пространства, но разворачиваются при этом во времени. Наиболее ясные примеры подобной активности предлагают такие разные, но в равной степени энергетически мощные художники, как Джон Бок и Пол Маккарти. Оба автора проводят перформансы, в которых совершаются манипуляции с субстанциями, заменяющими «священные» жидкости организма.

<sup>48</sup> Тот же принцип использован Дэвидом Альтмейдем для реализации канадского павильона на Венецианской биеннале 2007 года.

<sup>49</sup> Интересно, что мотив узости пространства как признака его «странности», закрытости, таинственности и священности обыгрывается еще Марселем Дюшаном. Работой, наиболее приближенной к опытам Альтмейда является, конечно, одно из самых загадочных произведений художника «Данный: 1, Водопад, 2, Светящийся газ» (1946–1966). Инсталляция построена на игре внутреннего и внешнего пространств. Ее интерьер доступен только для изучения сквозь замочную скважину. Подобный прием используется художником для создания дезориентирующей зрителя обстановки тревожно-странной неопределенности.

<sup>50</sup> Интересно заметить, что в современном искусстве социальный опыт, как правило, переживается и визуализируется как трансформированный в индивидуальный. Примеры пространственного мышления, передающего социальное как приватное, можно обнаружить у Дженни Хольцер, Джонатана Мессе, Даррена Алмонда. Социальное подается в творчестве этих художников как трансформированное сакральное, вытесненная память священного.



Дэвид Альтмейд. «Оборотень 2». (2000).

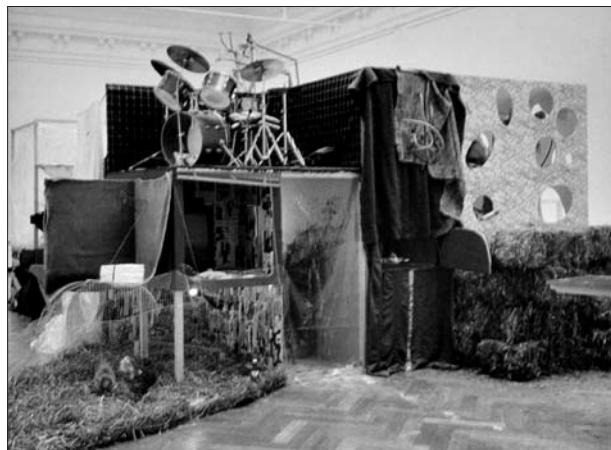
Их роль играют продукты питания и иные обыденные материалы, однако накал психофизической активности во время акций настолько высок, что вводит публику в состояние гипнотического транса. Художники берут на себя функции шаманов-медиумов. Оба автора в последствии демонстрируют боксы, где проходили акции, как самостоятельные арт-объекты, сохраняющие ауру события<sup>51</sup>.

Другой вариант секуляризированной иерофании являет собой реконструкция персонального опыта художника<sup>52</sup>, заключенного в специфические пространственные зоны, наполненные ауратическими объектами, маркерами перехода и прочими атрибутами сакральной пространственности. Задействованные в них предметы, следуя свойствам ауратических объектов показывать известное как тревожно-странное и необычное, превращают

<sup>51</sup> Похожие попытки делают Джейсон Родес и Малачи Фарелл.

<sup>52</sup> Часто подобная реконструкция напрямую отсылает к теме памяти, как субстанции, полностью заполняющей любое пространство. Сама конвенциональная трехмерная среда при этом остается пустой. Примеры подобного пространственного мышления дают работы Герхарда Мерца «Где живет память (Комната 3)» 1986 и Катарины Фриш «Красная комната с воющей трубой» (1991). Последняя работа состоит из пустого пространства галерейного помещения и звукозаписи воющей трубы.

Джон Бок. «Lombardi Baengli». (1999).



Пол МакКарти. «Короб». (1999).





Йозеф Бойс.  
«Вьюк» (1969).



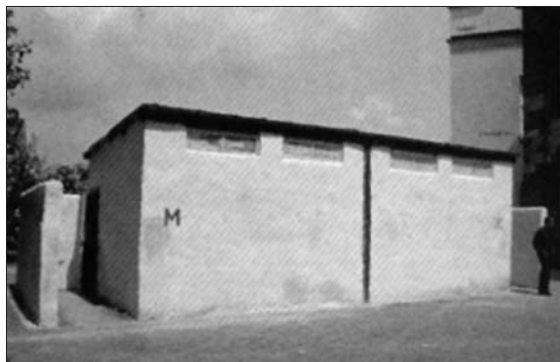
Йозеф Бойс.  
«Я хочу увидеть  
мои горы»  
(1950–1971).

личную историю художника в персональную мифологию. Помимо этого, такие пространства работают с индивидуальным временем как с вложенной в трехмерный опыт реальностью. Зоны, реконструирующие память приватного, обладают способностью визуализировать вытесненные психические процессы<sup>53</sup>, что, как уже отмечалось выше, выражает себя в ассоциации с «ослеплением, одиночеством, безмолвием и темнотой» (Ж. Диди-Юберман), что позволяет дезориентировать смотрящего и создать у него ощущение тревожной странности.

В подавляющем большинстве случаев подобный опыт реконструируется в инсталляции через выстраивание особых территорий приватной чувственности, визуализированных в самом надежном пространстве личного опыта — жилой комнате. Один из ранних примеров такого рода — работа Йозефа Бойса «Я хочу увидеть мои горы» (1950–1971), воссоздающая комнату-студию художника, в которой он жил и работал в 50-е годы. Подлинные предметы мебели расположены на медных листах, что по мысли Й. Бойса символизирует передачу предметом заключенной в нем энергии. Название работы отсылает к истории итальянского художника XIX века Джованни Сегантини, который, умирая в Швейцарии, попросил поднести его поближе к окну, чтобы увидеть горы. Сам Й. Бойс понимал метафору горы как выражение внутренней психологии, высшей точки сознания. В данной инсталляции, по словам художника, он имел в виду архетип самой идеи горы как вершины духовного мира человека.

Интересно обратить внимание на расхождение формального и содержательного рядов инсталляции. Стремление человека к вершине духа показано через замкнутое тесное пространство, наполненное обыденными предметами. Этот диссонанс сохраняется практически во всех инсталляциях, реконструирующих сакральное пространство персонального опыта. Ближе к идее Й. Бойса стоят работы Ильи Кабакова «Туалет» (1992) и Майка Нельсона «Коралловый риф» (2000), «Космическая легенда *Uroboros Serpent*» (2001). В работе И. Кабакова

<sup>53</sup> В современном искусстве часты попытки визуализации подсознательной пространственности. Характерные примеры дают работы Эрнесто Нето, Жан Нгуен-Хатасушиба, Демиела Херста, Олафура Элиассона. Все художники создают подобие однородного, заполненного какой-либо физической субстанцией (как правило, водой, формалином или паром) пространства. В результате мы получаем плотную материю универсума человеческого подсознания, представленного с помощью пластических средств.



раскрывается идея взаимодействия публичного и частного пространств в жизненном опыте человека. Инсталляция развернута в бывшем туалете, где мужской и женский отсеки показывают внутренний мир представителей обоих полов через ассоциирующийся с культурным архетипом мужского и женского набор предметов.

Следы экзистенциального присутствия человека в мире, запечатленные в наборе хранящих память предметов в аутентичном пространстве, представляет Майк Нельсон в масштабных инсталляциях, занимающих целые серии помещений. Ему удается достичь эффекта тревожной странности практически не прикасаясь к предметному миру, с которым он работает. В своем последнем проекте «Физический вакуум» (2007) в тотальную инсталляцию было превращено целое здание. Его пустые комнаты вызывают у зрителя ощущение присутствия *Unheimliche* в повседневном опыте, в том значении, которое вкладывает в это понятие З. Фрейд — чуждого в знакомом. Привычное пространство под воздействием преобразующей активности М. Нельсона становится чужим.

Если М. Нельсон использует пространства, ранее бывшие публичными, то такие художницы как Лори Парсонс и Треси Эмин показывают интимные вещи, хранящие ауру частной жизни. В то время как Й. Бойс располагал предметы мебели из своей спальни на листах меди, чтобы придать им эффект остранения, Л. Парсонс и Т. Эмин выставляют обстановку своих комнат без всяких изменений. Одноименные работы под названием

*Илья Кабаков. «Туалет» (1992). Вид снаружи.*

*Интерьер.*

*«Туалет», женщины.*

*«Туалет», мужчины.*

«Спальня» 1990 года у Нельсон и на девять лет позже у Эмин открывают зрителю постель художниц и предметы, находящиеся в непосредственной близости от нее. Подлинность вещей обеспечивает им наиболее мощное энергетическое воздействие<sup>54</sup>.

\*\*\*

Основные выводы, которые можно сделать из краткого обзора принципов пространственного мышления в современном искусстве могут быть следующими:

1. Современная пространственность стремится к тотальности, которая предполагает работу с трехмерными зонами, целиком превращенными в художественное произведение. Тем самым выстраиваются целостные пространственные модели, поддерживающие тотальность воздействия на чувственность зрителя. Наиболее часто встречающейся формой пространственного высказывания становится инсталляция.
2. Современное искусство создает новый тип произведения — «экзистенциальное», где пространственность есть выражение внутренней психологической реальности. Структура экзистенциального произведения повторяет внутреннюю топологию сознания.
3. Экзистенциальное произведение трактует пространство как сакральное. Пространственные среды стремятся реконструировать основные параметры священного мифологического опыта. Подобное пространство населяется ауратическими *Unheimlich* — объектами,



Майк Нельсон. «Физический вакуум». (2007).

Майк Нельсон. «Космическая легенда Uroboros Serpent». (2001).



<sup>54</sup> Похожие работы созданы Сельви Флери «Без названия» (1992), Сарой Лукас «Комната. (По ту сторону принципа удовольствия)» (2000) и Луиз Буржуа «Красная комната (Родители)» (1994). Интересно обратить внимание на то, что все работы принадлежат женщинам и содержат проблематику вытесненных психических комплексов.

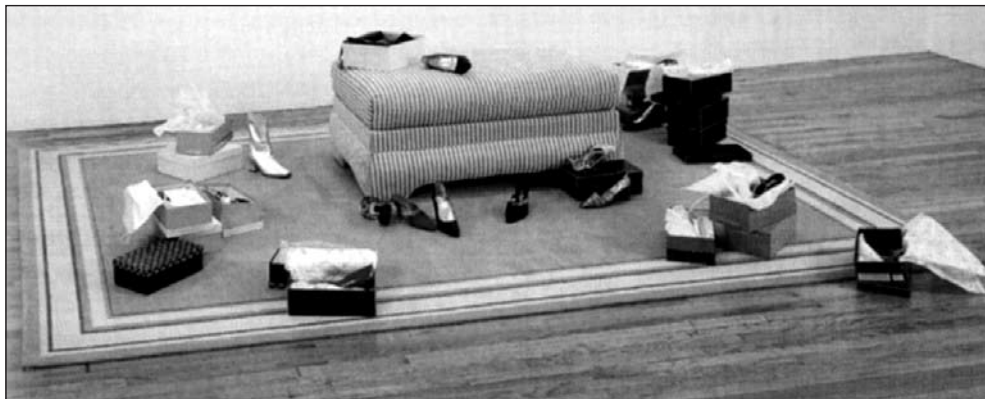


Луиз Буржуа. «Красная комната (Родители)» (1994).



Триси Эмин. Без названия. (1999).

Сельви Флери. «Без названия». (1992).

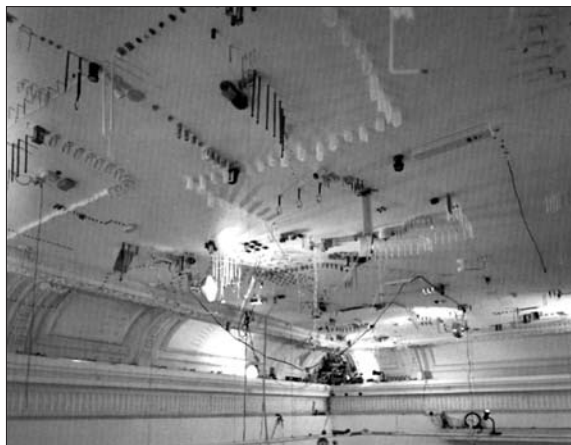


Сара Лукас. «Комната. (По ту сторону принципа удовольствия)» (2000).

вызывающими у зрителя ощущение тревожной странности.

Подобные характеристики пространственного мышления позволяют говорить об отказе современного искусства от таких базовых для классической эпохи постулатов пространственности как репрезентативность и иконичность. Классическая теория репрезентации, построенная на миметическом принципе, предполагает

Сара Зе. «Без названия (Сент-Джеймс)».  
(1998).



опосредованность в передаче пространства, основанную на представлении, а не на прямой передаче или воссоздании. Мимесис реальности есть отображение ее социальной маркированности, в то время как экзистенциальные среды подчеркнуто нерепрезентативны. Не случайно мощное воздействие на формирование современной пространственности в искусстве оказали женщины, стремящиеся передать неконвенци-

ональное видение реальности, лишённое социального фильтра. Женский взгляд деконструирует латентную пространственную модель как главную в официальной культуре. Наиболее популярной стала в этом контексте теория «матричного взгляда», предложенная Брахой Лихтенберг-Эттингер<sup>55</sup>. Речь идет о неиерархическом неупорядоченном смотре на мир, в результате которого создается подобие живой среды вместо структурно выстроенного «представления», характерного для классического искусства<sup>56</sup>.

Отсюда следует и полное разрушение иконичности представления пространства. Передача пространственного опыта строится скорее с опорой на индексы<sup>57</sup>, чем на иконические знаки. Современные художники используют предмет как экзистенциальный маркер, указывающий на реалии внутреннего мира. В силу этого, наиболее часто встречаются объекты, наделенные ауратическим статусом, отсылающие к базовым эмоциям, таким как страх, отвращение, ужас, потеря. Неиконичность способствует получению опыта непредставимого, что усиливает статус жуткого (Unheimliche) в современном искусстве. Ощущение экзистенциального ужаса создается и в результате неясной вербальной позиции подобных объектов. Расширяя опыт концептуализма, современность насыщает пространство немymi объектами, ощущение от встречи с которыми непередаваемо в плоскость языка. Unheimlich-объект приходит из хаоса, противостоящего геометрической мерности классического пространства. Потеря структурности вызывает ощущение чуждости мира.

<sup>55</sup> О концепции матричного пространства см. Аристархова И. Слепляющий взгляд теорий репрезентации // Женщина и визуальные знаки. М.: Идея-Пресс, 2000. С. 187–212. Там же содержится обзор концепций критики традиционной теории репрезентации.

<sup>56</sup> Типичные и яркие примеры подобных пространственных моделей дает творчество Джули Мерету, Сары Зе и Томоко Такахашаи.

<sup>57</sup> Об индексальной природе современного искусства пишет Розалинд Краусс в «Заметках об индексе». Краусс Р. Заметки об индексе // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: ХЖ, 2003. С. 201–224.



Работа с пространством в современном искусстве оказывается, таким образом, тесно связанной с проблемой репрезентации опыта мира в культуре. Если классика тяготела к моделированию образа видимого, по преимуществу социального мира, то современность озабочена внутренним ландшафтом человека, включенного в опыт пространственности как в неизбежность.

*V. Venkova*

### **Space models in contemporary western art**

Contemporary art works out the idea of space concerned with expanding of human perception. The expanding implies the problem intersection of biological and social parts of human experience.

Space is one of the most important tools of an influence upon mentality and behavior models of spectator. Space is considered not only as the material of physical space creation but also as semantic field.

Contemporary western art deals with the plastic heritage of 20th century art. Space thought of historical and neo avant-guard draws the constant attention. Sineesthesia and virtual concepts of space that expand and transform cultural every day experience are widely presented and discussed.

The basic models and patterns of contemporary artistic space creation are presented in the article. Presentation also intends to show their cultural and historical sense.

*А. В. Конева*

*Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,  
Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии*

## **ИСКУССТВО МОДНОЙ ФОТОГРАФИИ: УДОВОЛЬСТВИЕ СОЗЕРЦАНИЯ ИЛИ СОБЛАЗН ПОТРЕБЛЕНИЯ.**

Fashion-фотография — одно из самых популярных и наиболее востребованных направлений в современном фотоискусстве. Начавшись как иллюстрирование модных тенденций, она постепенно вытеснила свои первоначальные смыслы, разрушила простой мир круговорота модных тенденций, заставив моду включить в свою орбиту новые интенции, вновь, как в эпоху господства Haute Couture, сблизив моду и искусство.

Фотография моды — неотъемлемая часть модного ландшафта современной культуры, как собственно моды, для которой фотография оказывается действенным способом продвижения, макетинговой коммуникацией и самой эффективной формой рекламы, так и масс-медиа, в которой фотография занимает почетное место чистого искусства, авторского, энергетически наполненного, недостижимого, словом, воплощенного соблазна.

Амбивалентность фотографии моды делает ее интересным объектом для изучения. Фотография, внеисторичная по своей сути (Р. Барт), становится выражением смыслов эпохи, она демонстрирует нам конкретно-исторические детали, одновременно высвечивая пласты смысла, упакованные в актуальные художественные формы. Искусство фэшн-фотографии выходит из узкого круга моды и глянцевого журналов, завоевывает пространство выставочных залов, поселяется в музеях и теперь даже на страницах журналов требует уважительного к себе отношения, заявляя о своей вневременной сущности. Более того, практика разглядывания становится приоритетной для журналистики в целом, любой материал должен быть проиллюстрирован, и даже репортажные фотографии — как портреты, так и сюжеты — тяготеют к некоей художественности. Художественность выражается в данном случае в употреблении актуального языка фотоискусства, в современности ракурса, кадровки, подсветки. Но требования художественности, предъявляемые к фотографии, имеют свои корни именно в фотографии моды, которая родилась как реклама и репортаж, а выросла в отдельный жанр.

Предыстория фотографии моды также двойственна. Это искусство родилось из жанра модной иллюстрации и достижений фототехники. Причем фотография моды появилась тогда, когда споры о принадлежности фотографии к сонму видов искусства уже утихли, и за взглядом оператора было признано право художника.

Вплоть до 20-х годов XX века модные журналы иллюстрировались преимущественно рисунками, это время — эпоха великих иллюстраторов. Многие из них были одновременно и дизайнерами, не создавшими своих Модных домов, но успешно сотрудничавшими с театральными и кино-постановками. Эти художники создали традицию модной иллюстрации в эстетике art deco, надолго определившую стилистику изобразительного ряда модных журналов. Поль Ириб, автор логотипа Дома Lanvin и украшений Дома Chanel, прославившийся как модный иллюстратор благодаря рисункам коллекций Поля Пуаре, в начале прошлого века

создавал иллюстрации для журнала Vogue. Театральный художник и модельер Эрте (русский художник Роман Тыртов) с 1913 по 1935 год был автором стиля Harper's Bazaar. Андре-Эдуард Марти привнес в La Gazette du Bon Ton эстетику экспрессионистов. Славу Vogue в 20-е — 30-е годы разделял Эдуард Гарсиа Бенито, использовавший в работе приемы ксилографии, а в следующее два десятилетия — Эрик, поклонник живописной манеры импрессионистов.

Иллюстрация довольно долго оставалась важной составляющей визуального ряда журналов мод. Новаторские идеи поп-арта попали в журналы Elle, Harper's Bazaar и Vogue благодаря Антонио Лопесу, а неповторимый стиль L'Officiel был создан Рене Грюо, художником, придумавшим легендарные образы для творений Диора, Живанши, Баленсиага и Сен-Лорана.

Датой рождения жанра модной фотографии считается выход первого международного номера журнала мод Vogue (1915 г.), выпущенного американским издателем Конде Наст. Журнал стал культовым в мире моды, а барон Адольф де Мейер — его первым штатным фотографом. Де Мейеру принадлежат фотографии светских дам в модных туалетах и фотосессии новых коллекций модных домов.

Иллюстративные истоки модной фотографии на долгое время задали ей второстепенную по отношению к костюму роль. Именно иллюстрации выполняли креативную роль, а задачей фотографии было скрупулезно фиксировать туалеты светских дам, в которых они появлялись на приемах, либо представлять новинки коллекций. В то самое время, когда фотография как жанр уже получила право именоваться искусством, в моде она выполняла практически репортажную роль. Взгляд фотографа на модный наряд был беспристрастным. Целью модной съемки было показать детали костюма. Фотомоделям (вплоть до 50-х годов!) приходилось приподнимать руку, чтобы продемонстрировать особенности покроя рукава, или отставлять ногу, чтобы продемонстрировать устройству складок на юбке.

В это время в кинематографии и фотографии лицо начинает ассоциироваться с ложью, в то время как выражением сущности мыслится «маска»: «Маска соприродна сущности — потому что объективно ее отражает. Она онтологична. В 1915 году Карл Эйнштейн опубликовал небольшую книжку «Негритянская пластика», оказавшую большое влияние на европейское понимание маски..., (которая)... усиливает элементы типического»<sup>1</sup>. Маска, также как одежда, служит объективации человека в человечество, одежда в таком случае выступает инструментом чистой социальности, она, а не модель, ее демонстрирующая, приближает к сущности человеческого. Этот подход обусловил специфику первого периода фотографии моды.

Взгляд фотографа преимущественно работал в модусе *studium*'а (Р. Барт), прилежания к созерцанию, также как и взгляд зрителя-читателя журнала, этот взгляд помещался в поле культурного знания и был обусловлен конкретным интересом — интересом созерцателя к тому, что изображено. Что, а не как превалирует — фотография оказывается «фоном» модной жизни, свидетельством эпохи. Но модная фотография постепенно находит свои собственные способы художественного выражения.

В 1920-е годы появились первые постановочные работы, претендовавшие на художественную ценность. Бесспорное влияние на формирование жанра оказали в то время идеи

<sup>1</sup> Ямпольский М. Демон и лабиринт. М., НЛО, 1996. С. 268.

искусства авангарда. Это время таких мастеров как Георг Хойнинген-Гюне, Хорст П. Хорст, Сесил Битон (единственный, кстати, иллюстратор, увлекшийся новым искусством и проработавший штатным фотографом в журнале *Vogue* 50 лет). На работах Сесила Битона особенно заметно, как модная фотография использовала традиционные приемы живописи. В его портретах модель становится одним из элементов единой декоративной композиции, контрастирующей с фоном задника, специально изготовленного из папье-маше. Битон создавал в студии сюрреалистические композиции для съемок, особенно его интересовали светоотражающие поверхности — зеркала, фольга, серебристые ткани. В этих декорациях он снимал модели для журнала *Vogue*, создавая первые фэшн-истории. Часто героинями этих модных съемок становились известные актрисы и светские дамы.

Важная веха в развитии fashion-фотографии — 1935 год, появление портативных фотокамер, давших возможность снимать на улицах, на пленере, без специального статичного позирования, в сложных ракурсах и т. д. Примером новой эстетики стал программный снимок модели Лизы Фонссагривз, раскачивающейся на верхней смотровой площадке Эйфелевой башни, сделанный Эрвином Блуменфельдом. Немного раньше появился метод «сухой технологии» в фотографии, позволивший работать с изображением в процессе проявки. Само фотоизображение трактовалось в этом методе как «подстрочник», нуждающийся в «доводке» и художественном совершенствовании. Однако в фотографии моды художественность была присуща самому кадру — в «доводке» нуждались лишь акценты, цвета и т. п. Постановка, «остановившееся мгновение», свет и тень оставались в ведении фотохудожника, искавшего ракурс и сюжет, такой, который подчеркнул бы красоту представленной коллекции и фактуру модели.

В 40-е годы фотография обретает «голливудский шик», именно тогда появляется в культуре «глянец» — стремление приукрасить действительность, явить миру вымышленный идеальный образ, отодвинуть реальность модного мира от повседневности. В те годы снимать модели на улицах было не принято, поэтому фотография моды осваивала студийные съемки, экспериментируя со светом и позой до полного удаления от естественности. На снимках тех лет мы видим красоток с высокими скулами, тонкими дугами бровей и идеальной прической. Их костюм столь же безупречен, как и холеное лицо, каждая складка на своем месте, тончайшая талия подчеркнута идеально облегающим жакетом, тень от полей шляпы пролегает по линии скул. Именно тогда в фотографии моды сложились определенные гляцевые каноны — поза с неестественным изгибом в талии и демонстративным жестом рук, надменный взгляд «в никуда», ракурс съемки чуть снизу, дабы подчеркнуть неимоверную длину ног и тонкость стана, постановка света, подчеркивающая детали костюма. Взгляд фотографа по-прежнему стремился к тому, чтобы показать модную одежду — он формировался как взгляд портного, изучающего, *как* это сделано, и как взгляд светского хроникера, разглядывающего, *как* это представлено. Глянцевая фотография показывала красоту модного образа жизни — в котором жесты были изысканными, лица одухотворенными, наряды безупречными.

«Модный бум» послевоенного времени эхом отразился в журнальной индустрии и модной фотографии. Fashion-фотография расставалась с классическими канонами, диктовавшими стилистическое и смысловое единство персонажа, декора и одежды. Именно в это время

фотография моды сознательно меняет модус своего взгляда — появляется то, что Р. Барт называл *punctum* — зацепка, деталь, «частичный объект»<sup>2</sup>. Именно тогда фотографии стали снимать не костюм, а моду.

Появилась «документалистская» тенденция: под влиянием пришедшего из мира спорта фотографа Мартина Мюнкаси в fashion-фотографию проникают элементы репортажа. (Не без эксцессов: в 1947 году съемки коллекции *new look* Кристиана Диора на уличном рынке на Монмартре закончились потасовкой.) С другой стороны, продолжает развиваться «глянцевая» тенденция — съемки идеального образа, который неожиданно становится «частичным» — *punctum*-взгляд требует выхватывания детали, и в съемке появляются новые ракурсы, крупные планы, которые придают фотографии собственный смысл, далеко уводящий ее от демонстрации одежды. Костюм утрачивает собственную ценность, основную смысловую нагрузку получает образ в целом, включая макияж, прическу, одежду, позу, антураж, предметную среду. Фотография приобретает живописность — она строится как полотно, в котором есть сюжет, динамика, выразительность линий, светотеней, композиции. Мода выступает для фотографа самоценным сюжетом — не имеет значения, кто создал платье, в котором модель позирует в слоновнике перед Хельмутом Ньютоном. Важно, что это — вечерний туалет определенного стиля, силуэта, фактуры ткани. Фотограф, готовясь к съемке, рисует эскизы, он заранее видит картинку, к которой стремится, а щелчок объектива становится лишь финалом этой художественной истории. Фотография второй половины XX века стремится выразить моду как ценность, вырвать ее из контекста, увидеть в ней чистое искусство. Мода становится мировоззрением, стилем жизни, который мы видим в работах Ирвина Пена, Ричарда Аведона, Хельмута Ньютона, Уильяма Кляйна.

Сюжеты и темы фотосессий различны — от платьев *Haute Couture* на крышах высотных домов в исполнении Уильяма Кляйна до провокативной рекламной компании *Hermes* в жанре секс-оргии от Хельмута Ньютона. Неизменно «глянцевым» остается одно — безразличие снимаемой модели к происходящему. Прекрасные, холеные, изысканные лица словно не имеют отношения к тому окружению, в котором они позируют. Начало традиции было положено еще Сесилом Битоном в 40-е, который представил роскошно одетых моделей на фоне оставшихся после бомбежек руин в окрестностях Лондона, за что был обвинен в «бездушии».

Традиция «глянцевой» жизни, которая утвердилась на страницах модных журналов, требует отключенности от социальных, политических, повседневных проблем. Единственное, что имеет значение — это форма — модная тенденция в чистом виде, вне ее отнесения даже к самой моде, определяемой как механизм социальной регуляции<sup>3</sup>. Ибо образ, который создает фотограф, сам по себе к моде отношения не имеет. Он представляет собой объективированный взгляд художника, воплощенную идею. Взгляд художника-фотографа выбрал позицию внаходимости, бесстрастия — по отношению к повседневности, по отношению к красоте. Завершенность «модной картинки» оказывается ценностью, каждая деталь — будь то алый акцент в кадре или лицо модели — «работает» на образ (*punctum*). Так fashion-фотография нашла свое «лицо» — отстраненное и далекое — как сама мода, демонстрирующая простым

<sup>2</sup> См. Барт Р. *Camera Lucida*. М., Ad Marginem, 1997

<sup>3</sup> См. Гофман А. Б. *Мода и люди. Новая теория модного поведения*. СПб.: Питер, 2004.

Фотограф Хельмут Ньютон (1988)

смертным то, чем они будут обольщаться завтра.

Такая фотография демонстрирует идею женственности, как чистого соблазна. Это идея женственности, которая соблазняет, потому что никогда не оказывается там, где мыслится. Идея женственности как «бытия-под-взглядом» (Ж.-П. Сартр).



Взгляд фотографа конституируется как мужской (даже в тех случаях, когда фотограф — женщина). И взгляд зрителя тоже конституируется как мужской, несмотря на то, что модные журналы, для которых создаются фотосессии, имеют по преимуществу женскую читательскую аудиторию. Именно мужской взгляд определяет стандарт женского образа, женской привлекательности, привлекательности для самого мужского взгляда<sup>4</sup>. В этом фотография моды оказывается близка классическому искусству Нового времени: в нем нет места безобразному, ценно только прекрасное.

Индустрия моды и красоты ориентирована на образ безупречно прекрасной женщины — модной, холеной, бесстрастной или эротичной, но в любом случае — не затронутой никакими социальными перипетиями, даже если сама фотосессия имеет какое-нибудь «социально-ориентированное название» (примером могут служить фотосессии «Автостоп», «Кухонное рабство» и т. п. — название в них лишь указывает на окружение, но сама героиня фотовзгляда не имеет к этому отношения). Это образ, который должен быть разглядываем, от разглядывания, созерцания зритель получает удовольствие. Природа этого удовольствия основана на неприступности в фотографии моды всего, что в ней ожидается. Женственность, красота, модность как таковая — ускользают, оставляют пустоту, которая должна быть заполнена. Фотография моды вполне реализует бартовский *punctum* как «недостаточность (для нас и в нас) изображения», как «соприсутствие», «утраченную сущность»<sup>5</sup>. В ней самой нет эмоции, она бесстрастна, однако в зрителе она порождает эмоцию, фотография моды порождает желание.

Фэшн-фотография призвана породить желание — не определенной женщины (она есть недостижимая, условная красота), не определенной вещи (хотя вещь в фотосессии всегда

<sup>4</sup> См. Петров В. М. Параметры женской привлекательности // Искусство в контексте информационной культуры. Проблемы информативной культуры. Выпуск № 4. М. Смысл. 1997.

<sup>5</sup> См.: Петровская Е. (Не)возможная наука уникального. // Непроявленное. Очерки по философии фотографии. М., Ad Marginem, 2002. С. 23–36.



«Чистое удовольствие» Фотограф Фредерик Либера (2003)

подписана, она присутствует и эмплитно желаемая), но определенного стиля модной жизни. Фэшн-фотография второй половины XX века демонстрирует моду как стиль жизни, она манит и обещает, соблазняет своей глянцевой поверхностью, отсылающей к сказочно прекрасной жизни, полной красивыми (условно-красивыми) женщинами и дорогими вещами. Это жизнь реализованных желаний и абсолютных возможностей. В ней нет места старости, нездоровью, страданию. Это жизнь, в которой все ОК, в которой может быть исправлена любая ошибка, скорректирована каждая погрешность — это образ полноты, апеллирующий к антропологическим структурам воображения.

Мода, очевидно, оказывает существенное влияние на становление образов мира и Я. Все-

го за полтора столетия из явления узкоспециального (одежда и имидж), она превратилась в тотальное явление, пронизывающее все слои культуры. Это влияние может быть прослежено на внешнем уровне самопрезентации: от имиджа, включая одежду, прическу, поведение, до жизненных стратегий, включая выбор профессии, образование, социальные связи. Моду на физиков и лириков сменяет мода на психологов и экономистов, затем на юристов и специалистов по рекламе и PR. Стремление к вертикальной карьере уступает место карьере, которая строится по принципу ризомы, формулу «время — деньги» сменяет утверждение «знание — деньги», модифицируются образы успешности и механизмы социального признания. Также это влияние может быть обнаружено на уровне самоидентификации, включая идентификацию гендерную, этническую, языковую, профессиональную и т. д. Мода влияет на социальную мифологию, изменяя представления о принадлежности и ценностях. Это влияние прослеживается на протяжении всего XX столетия. В глобальную же эпоху идентичность становится полифоничной, и мода — один из «настройщиков» голосов этой полифонии. В современной культуре мода окончательно становится одним из доминирующих механизмов идентификации.

Для символического интеракционизма<sup>6</sup> идентичность есть реакция на обстоятельства окружающего мира, следовательно, она является ситуативным конструктом. Но при этом идентичность есть накопленный индивидуальный опыт, присвоенный воображением и «переведенный» им в образный контекст конкретной культуры. Благодаря ему социокультурная

<sup>6</sup> См.: Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. М, 1995.

реальность получает смыслы Собственные, как собственные имена, и становится значимым миром для индивидуального воображения. Идентичность выступает в таком случае не ситуативным, а метафизическим явлением, она появляется в определении себя между Собственным и Чуждым, в утверждении себя и различении своего собственного.

Мода также претендует на преобразование своей сиюминутной сущности — она стремится к вечности. Высокая мода, отвлекаясь от социальных и психологических потребностей, стремится воплотиться в эстетическом модусе чистого искусства. Она становится «трансцендирующей вещью» Г. Фрейера, освобождается от употребления, а ее право на существование обосновывается единственно ее эстетическим содержанием, чистой идеей, которая становится в ней «вещественным явлением»<sup>7</sup>. Здесь мода приближается к выражению своей метафизической сущности как Иного, которое, в отличие от формальной инаковости, не подвластно человеку. Такая мода становится Чужестранцем Э. Левинаса: «...Чужестранца, который нарушает мое „у себя“. Однако Чужестранец означает также — свободный. Над ним я не могу мочь...»<sup>8</sup>. Показательно, что кризис Высокой моды, которая перестала быть рентабельной и осталась лишь частью имиджа Домов, миновал. Высокая мода, действительно, как мода умерла и... превратилась в искусство. Ее место теперь в экспозициях музеев, она стала частью художественной культуры, получив соответствующий статус и постоянную «прописку» в музейных коллекциях.

Массовая культура XX века сделала моду частью своей инфраструктуры. Мода начинает тиражировать образы культуры, возобновляя известный парадокс: как только мода становится общепринятой, она перестает быть модой. Таким образом, она занимает еще одну культурную нишу и теперь пронизывает все уровни культуры — от культуры элитарной через повседневность к массовой. Мода обретает новые функции: она поддерживает единообразие и разнообразие в культурных образцах, обеспечивает новизну, психофизиологическую разрядку и регуляцию престижа<sup>9</sup>. Появление новых функций моды свидетельствует об изменении ее роли в культуре. В современности мода становится универсальным механизмом трансляции культурного опыта: она транслирует ценности<sup>10</sup>, нормы и образцы<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> См.: Лоренц К. Обратная сторона зеркала. Опыт естественной истории человеческого познания. М., 1998.

<sup>8</sup> Левинас Э. Тотальность и бесконечное: эссе о внешности. // Вопросы философии, 1999, № 2. С. 58.

<sup>9</sup> См.: Гофман А. Б. Мода и люди. СПб., 2004.

<sup>10</sup> О структуре внутренних (атрибутивных) и внешних (денотативных) ценностей моды см.: Гофман А. Б. Мода и люди. Новая теория модного поведения. СПб.: Питер, 2004. С. 208. А. Б. Гофман строит теоретическую модель моды, выделяя ее внутренние ценности: современность, универсальность, демонстративность и игру, а также, вслед за Р. Бартом, рассматривает моду как механизм коммуникации, как двойную знаковую структуру, в которой внутренние ценности дублируются полифонией внешних.

<sup>11</sup> Л. Г. Березовая отмечает в своем докладе на Межвузовском семинаре «Коммуникативные процессы в контексте современной теории моды»: «Культура повседневности транслирует норму, принятую в данном социуме, а массовая культура, к которой принадлежит и мода, диктует образец». См.: Коммуникативные процессы в контексте современной теории моды». М.: РГГУ, 2005. С. 102.





«XXI» Фотографы Инес ван Лансверде и Винуд Матадин (1999)

Тенденцией современности является усиление ценности индивидуальной интерпретации модных стандартов. «Процесс создания современной моды заключается в виртуальном представлении о модных тенденциях, когда модным становится не конкретный элемент костюма, а абстрактный образ, представление о котором неоднозначно, а значит, имеет множество интерпретаций»<sup>12</sup>. Модный образ, который задает поле интерпретаций, близок образу современного искусства. На рубеже тысячелетий искусство погрузилось в тягучее море удовольствий интерпретации. «Постмодернистское цитирование» и «ирония», «деконструкция» и «оперирование структурой» открыли перед художниками поле возможного, в котором вооруженный возросшим с развитием технологий арсеналом художественных средств автор выступил ловцом смыслов и творцом бессмыслицы.

Фотография моды конца XX — начала XXI века помещает женщину в положение объекта — объекта желания, в том числе и сексуального — многие приемы

фотографии придают женщине именно сексуальную соблазнительность. Столь же соблазнительными выглядят и вещи-объекты. Фотоистории утрачивают первоначальную глянцевость и одновременно связность изложения — смысл фотоистории ускользает, так же как и сущность моды.

Сегодня эти фотосессии уже выглядят как пророчество общества потребления: воплощенное желание, безостановочная погоня за эфемерным миром глянцевых грез разрушили в конце концов саму идею высокого шитья, превратив мир, по словам М. Уэльбека, в супермаркет и насмешку. «Логика супермаркета предусматривает распыление желаний; человек супермаркета органически не может быть человеком единой воли, единого желания. Отсюда и некоторое снижение интенсивности желаний у современного человека»<sup>13</sup>.

В современности желание выносятся за скобки разглядывания модной фотографии. Объект фотографии здесь, вообще говоря, человек, но в каком-то «не совсем человеческом» состоянии, не в живом «здесь-бытии», а в парадоксальном «здесь-прошлобытии» (выражение из статьи Р. Барта «Риторика образа»). Парадоксальность усиливается тем, что мода отсылает нас не в прошлое, а в будущее — съемки фотосессий всегда — это демонстрация будущих коллекций, того, что модные критики и публика увидят на подиуме лишь завтра. А носить будут через сезон. Так в фотообразе застывает время прошло-будущее, исключая живое настоящее, фотография становится воображаемым параллельным миром, начисто лишенным экзистенциальной подоплеки.

<sup>12</sup> Козлова Т. В., Ильичева Е. В. *Стиль в костюме XX века*. М.: МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2003. С. 25.

<sup>13</sup> Уэльбек М. *Мир как супермаркет*. М.: Ad Marginem, 2004, С. 67.

«Орен Air» Фотограф Нейл Кирк (2005)

Анализируя фотографию в работе Camera lucida, Барт видит, как фотография обретает историческое содержание вся в целом как эпохальный феномен современности. Фото, которое разглядывают, обрастает историей, а особенность fashion-фотографии в том, что она и создается, как история. Эту историю сочиняет коллектив авторов, фотограф и стилист, и команда визажистов и ассистентов, которые готовят этот продукт. История, которая должна быть рассказана, может иметь, а может не иметь отношения к повседневности.

Каждая фотосессия — это своего рода перформанс, и как любой перформанс, она воспеваает телесность. Как перформанс впервые артикулировал в искусстве проблему жеста, так фотография моды исследует жест как воплощение смысла. Художественный жест на границе XX столетия стал той формой опыта, которая обретается на границе между искусством и жизнью. Его

экзистенциальная значимость, искренность и достоверность предъявленного при свидетелях свершения соединились с преодолением, (читай, разрушением) границ, демонстративной крайностью, нащупыванием небытия. Современные художественные практики, убоявшись возможной явленности невыразимого, стремятся к восстановлению границ искусства, что более не страшно, поскольку границы преодолимы. Фотография моды, опираясь на опыт других видов искусств (в том числе и фотографии, но также живописи, театра, перформанса, словом, всех видов презентации), ревниво хранит свои границы. Для фотографии моды телесность (или вещьность) как таковая — опора жанра, а жест — основа выразительности. Вещность-телесность есть чистый факт присутствия, так, как писал об этом Ж.-П. Сартр: «тело другого и есть чистый факт присутствия другого в моем мире как бытие-здесь, которое выражается посредством бытия-в-качестве-этого»<sup>14</sup>. Таким образом, fashion-фотография получает доступ в мой мир: она оперирует такими формулами телесности, которые оказываются значимы для моего разглядывания. Также и «вещь в событии художественного обнаруживается как Другой, существующий в соответствии со своей собственной логикой (логикой своего собственного). Особенность художественного переживания в том, что именно существование (а не сущность) вещи открывается во взгляде на произведение»<sup>15</sup>. Именно это позволяет со всей определенностью утверждать, что в фотографии моды мы имеем дело именно



<sup>14</sup> Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. М., ТЕРРА, Республика, 2002. С. 362.

<sup>15</sup> Лехциер В. Введение в феноменологию художественного опыта. Самара, 2000. С. 148.



«Невеста графа Дракулы» Фотограф А. Миллер (2008)

с художественностью. Ибо не только модная вещь являет в фотообразе свое существование, вызывая желание обладания или смысла, но и телесность, понимаемая как факт присутствия Другого, также являет свое существование как вещное бытие. Телесность в фотографии моды не позволяет проникнуть в суть другого бытия как экзистенции, и не ставит такой цели. Нам неведома *жизнь* сфотографированного тела — оно выступает лишь как знак. Бытие-в-качестве-этого — это телесность как вещьность, которая существует под взглядом разглядывающего фотографию.

Художественность современной фотографии моды обусловлена эстетикой *пристрастного* взгляда. Каждая вещь в фотоистории получает собственное присутствие. В fashion-фотографии нет случайности. Если вещь есть в кадре, значит, она помещена там намеренно, за ней есть смысл, который наделяет и вещь «другостью», бытием-в-качестве-этого. А значит, вещь получает «право взгляда»: «Другость как ноэма художественного опыта есть также возникновение активности вещи как Другой, ее голоса, обращенного к человеку»<sup>16</sup>. Таким образом, фотография моды оказывается вовлеченной в диалог художественного переживания, она оказывается вне смыслов практического употребления, вне смыслов практики костюма, одежды, имиджа.

Современная тенденция такова, что fashion-история выглядит фантастической и нереальной. Сегодня не модно снимать модели на улицах Парижа, Лондона или Петербурга, также как стало дурным тоном снимать их в студии на фоне картонных декораций. Над тем, куда теперь девать модели и что там с ними делать, ломает голову новое поколение фотографов. Двойное кодирование современной пост-постмодернистской эстетики ставит перед фотографом вопрос: как снять моду так, чтобы никто не догадался, что снимается мода? Фэшн-фотография больше не демонстрирует стиль жизни, не влечет в «зазеркалье», но и не апеллирует к реальности. Она, вслед за Высокой модой, вырывается на просторы

<sup>16</sup> Лехциер В. Ук. соч. С. 151.

«Современная девочка». фотографии София Санчес и Мауро Монгелло (2006)

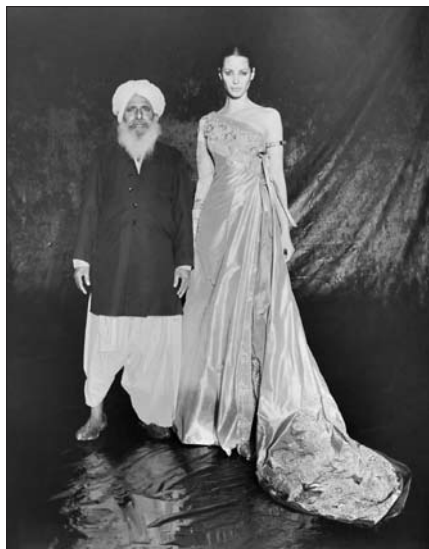
чистого выражения, становясь искусством, за которым мода не успевает угнаться.

Фотографы командируют моделей на городскую свалку, в полуразрушенные пригороды, в пустые квартиры, в подчеркнута условные, «мультишные» декорации. Маркус Жанс рассаживает девушек вокруг пустого грязного бассейна в заброшенном доме («Ничто не сравнится с родным домом»), Барак Сикка погружает их в недра складских терминалов («Город снов»), Патрик Демаршелье отправляет их в пустыню («Свобода, воля, безмятежность») или в арабские кварталы («Игра не по правилам»), Морган Ле Галль «вписывает» их с помощью компьютерной графики в архитектурные макеты. Парадоксальность подчеркивается странным набором аксессуаров, среди которых могут быть фигурные коньки в соседстве с разбросанными по полу апельсинами или монашеские шапочки в сочетании с современной одеждой. Иногда дизайнеры делают неожиданный подарок уставшим от поиска неординарных сюжетов фотомастерам, и появляются снимки коллекции Viktor&Rolf — Тильда Суинтон с закрытыми глазами в платье с воротником-подушкой на Троядеро. Но чаще фантазия фотографа и стилиста создает собственную историю, разыскивая смысл в модных вещах и лицах, словно черную кошку в темной комнате, зная, что ее там нет. Постепенно *что* вновь вытесняет *как*, сюжетность обретает приоритет.

Фокус Питера Линдберга, каждый кадр которого выглядит как киношная история, не столько в том, как он снимал, а в том, что он снимал — что искал он в лицах и телах, ставших эталоном красоты в конце XX века не в последнюю очередь благодаря его снимкам. А искал он способ нарушать совершенство. Для этого в своей знаменитой серии снимков, снятых в 1988 году для Comme des Garçons, Линдберг превратил модели в полуроботов и приставил их к какому-то архаическому механизму, пугающему своими гигантскими колесами и извергающему пар; в 1997 исследовал тени моделей на белой стене, а в 2004 в фотосессии для Альбера Эльбаза пустил девочек с пустыми глазами и в блестящих платьях блуждать в прохладной синеве марокканского дома. Он рассказывал читателям модных журналов о том, что красота — это страшная сила, в весьма буквальном смысле: она может быть агрессивной, странной, холодной, жесткой и даже непривлекательной.

Модель на рубеже тысячелетий утрачивает черты идеально-глянцевого образа. Сегодня фотографии ищут странные лица — невинно-порочные с широко расставленными глазами





«Игра не по правилам» Фотограф Патрик Демаршелье (1997)

и пухлым ртом, утрированно-мультишные в духе японских аниме, выразительно-ассиметричные, как у красоток Модильяни. Макияж размазывают, волосы взлохмачивают, морщины утрируют. Снимают юных и пожилых, мулаток и темнокожих, стараясь соблазнить пресыщенный разнообразием супермаркета взгляд читателя, доводя до предела тот бартовский *punctum*, который должен заставить взгляд остановиться, разглядывать.

«Просто» съемка модных костюмов и аксессуаров, равно как и лиц, теперь уже никому не интересна. Это видно по избытку формальных затей (белых шарфов на фоне черно-белой опавшей листвы, гигантских бус, фантазмагорических предметов в кадре), заигрываний с перевоплощениями, коллажем и претензий на концептуальность.

Модели преодолевают земное тяготение (Эллен фон Унверт, Патрик Демаршелье) и нарушают законы перспективы (Серж Леблон), клонируются (Раймонд Мейер) и практически превращаются в инопланетян (Егор Заика, Питер Линдберг).

Отчего возникает этот избыток? Видимо, модная фотография ни в чем не хочет уступать современному искусству. То, что она на это искусство пристально поглядывает, столь же очевидно, сколь и естественно. Авангардное искусство всегда служило источником идей и приемов для искусств «прикладных», таких как дизайн или модная фотография, еще с тех пор, как Мэн Рей делал инсталляции на тему костюма. Сегодня спектр «модных искусств» также стремится завоевать себе место под солнцем выставочных комплексов — не только модная фотография, но инсталляции, вставка костюма, стали полноправными участниками художественного процесса.

Новые технологии позволяют усилить или разрушить образ. Компьютерная графика, подрывающая сущность фотографии как «отражения реальности» открывает двери в мир невозможного, включает силу воображения. Изменение пропорций, цвета и света, «пересадка» деталей фотографии и даже самой модели — вот самый невинный набор трюков, с помощью которых создается нынче глянцевый мир воображаемого. Элемент случайности, подсмотренности исключается окончательно, средств на то, чтобы воплотить свою фантазию у фотографа более чем достаточно.

Фотография рисует нам новую идею женственности — асексуальный соблазн. Она действительно становится «ни к чему не отсылающей системой кодов», рассчитанной на грамотного зрителя. Зритель, также как и фотограф, на заре нового тысячелетия теряет определенность пола. Его взгляд более не может быть однозначно интерпретирован как «мужской» — потому что желание «распылилось», теперь фотография предстает системой знаков, требующих дешифровки, ее разглядывание — соблазн интеллектуального толка, потребление информации.

Фотограф Патрик Демаршелье (1998)

Фотография моды, как любое произведение искусства, получает, будучи опубликованной (или выставленной, но музейно-выставочному ее бытию практически всегда предшествует публикация), самостоятельное бытие и поле бесконечных интерпретаций. Произведение, хотя и живет собственной жизнью, не представляет художника-фотографа, а осуществляет его желания. Такое произведение становится самоидентификацией, способом выявления Я из хаосов смыслов мира.

Ж. Бодрийяр впервые задумался об альтернативе системе никуда не отсылающих кодов — такой альтернативой он назвал соблазн, стратегию «обольщения»<sup>17</sup>. Это стратегия женственности, которая противостоит мужской стратегии «производства». Именно поэтому мы говорим в анализе модной фотографии об идее женственности — вне зависимости от того, является ли моделью женщина, мужчина, ребенок или вещь, фотоистория строится как история соблазна, а значит, использует стратегию женственности.

Интеллектуальная игра разглядывания — декодирования ведет лишь к прочтению идеи соблазна, но не к желанию как таковому. В таком случае модная фотография предстает перед нами объективированным соблазном, она и есть технология соблазна, внеструктурная сила, требующая вовлеченности в процесс декодирования.

Фотограф манипулирует произведением и навязывает взгляд зрителю, рисует ему перспективу, которая должна открыть интересный, новый, волнующий вид этого знакомого старого мира. Его произведение становится *образцом потребления*. «И увидела жена, что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз и вожделенно, потому что дает знание; и взяла плодов его, и ела; и дала также мужу своему, и он ел» (Быт. 3. 6.) Все может быть эстетически усвоено, все можно счесть хорошим, модным, интересным, интерпретировать как произведение искусства, все может стать предметом желания. Фотограф моды, который (при помощи стилиста) сделал личный выбор из вещей этого мира, не подчиняется вкусу публики, но формирует этот вкус, получая удовольствие от власти над смыслами. Искусство fashion-фотографии становится открытым горизонтом, фотограф показывает, что все можно превратить в объект желания, если автор-творец по-новому определит само желание.

Fashion-фотография конституирует, таким образом, новое пространство смысла, выводящее за пределы смысла вещей в обнаружение смысла потребностей. Модная фотография не представляет вещь. Также как не представляет она и индивидуальность модели. И даже история, которую рассказывает фотография (на основании тех «подпорок» в виде подписей



<sup>17</sup> См. Бодрийяр Ж. Соблазн. М., 2002.

или комментирующего текста, которые сопровождают любую публикацию) не погружает нас в привычное пространство смысла. В нашу эпоху мира-супермаркета, когда простодушное время производства вещей сменяется изощренным временем производства потребностей, создание смысла сталкивается с необходимостью производить спрос на смысл. Именно эту функцию берет на себя модная фотография в пространстве мира моды. Она выступает взглядом, допускающим полифонию интерпретаций, объективированным соблазном, который не является никаким действием. Punctum модной фотографии XXI века в том, что она заставляет искать смысл, последовательно отбирая у зрителя возможности обрести его в вещи, действии, истории, тексте, красоте.

Модная фотография как произведение современного искусства должна в своих формах, их мутациях, складках и разветвлениях обнаружить присутствие потаенных смыслов. Как осуществленное желание творца она пробуждает переживание удовольствия от желания. Будучи снятой, став остановленным мгновением, она получает собственную жизнь, жизнь произведения, причем ее существование максимально публично — поскольку фотография моды получает публичную жизнь в тираже глянцевого журнала, становясь доступной сотням тысяч интерпретаций. Интерпретатор, в свою очередь, вносит смысл в уже созданное, и произведение послушно меняет свои границы, принимая формы нового смысла, упуская собственную сущность в погоне за невыразимым.

Механизм действия сознания, разглядывающего модную фотографию, отвечает сути новой культурной эпохи — это действие *различения*. Мы можем утверждать, что после постмодернизма в культуре наступил парадигмальный сдвиг. Современность характеризуется не только глобализацией экономики, культурой потребления и эпохой власти информации. Характерной чертой культуры современной эпохи оказывается сложность. Новая парадигма культуры есть парадигма многообразия, тотальной свободы, неопределенности и ответственности в противостоянии хаосу. Метафизически она может быть определена как парадигма различения — *difference* — поскольку главный нерв современности есть умение различать<sup>18</sup>. Соответственно, в культуре господствует новый тип сознания, существующего как способность различать<sup>19</sup>. Мы именуем его «подиумным сознанием», ибо его сущностной характеристикой является презентация<sup>20</sup>. Оно идентифицирует себя в тех формах, которые задает мода. Это модные инновации, ориентация на настоящее или «презентизм», полисемия, «фасцинация», принадлежность, престиж.

Модная фотография выступает одной из форм объективации «подиумного сознания» — это различение без действия — стратегия оболыщения, при-страстного взгляда,

<sup>18</sup> См. Конева А. В. Век XXI: глобальный мир и культура различия/ *Философия. Образование. Культура*. Самара, 2007.

<sup>19</sup> Концепцию сознания как различия разрабатывает В. И. Молчанов. См.: *Молчанов В. Парадигмы сознания и структуры опыта // Логос, 1992, № 3; Предпосылки и беспредпосылочность феноменологической философии // Логос, 1999, № 10; Предпосылки тождества и аналитики различия // Логос, 1999, № 11–12.*

<sup>20</sup> См. Конева А. В. *Мода как фактор формирования «подиумного сознания» // Время культурологии*. М., 2008.

различающего кодированные знаки «модного» в визуальном тексте фотоизображения. Пристрастный взгляд художественного переживания обнаруживает «другость» вещи, выводит фотоизображение за пределы желания обладания вещью. Модная фотография берет на себя функции придания смысла потребностям, она «сдвигает» потребность в модной вещи в пласт чистого созерцания моды как таковой — моды как феномена социального воображения. Другой открывает свое присутствие в фотообразе, отсылая к смыслам социальности.

*V. Koneva*

**The art of the fashionable photography:  
pleasure of contemplation or temptation of consumption?**

The photography of the high fashion — is an important part of the modern culture. The art of fashion photography is crossing the cramped limits of the fashion and is conquering the space of exhibition halls and museum. It demands respect on the pages of journals declaring its timeless essence. The image itself which the photograph makes has no relation to the fashion. It personifies the objective view of the artist, his incarnated idea. The view of the artist-photographer has chosen position of out — presence, fearlessness of every day life, of Beauty. The completeness of “fashionable picture” is valuable, each detail “forms” the image (punctum). In such a manner fashion-photography has found its “face”, dismissing and remote, as a fashion itself. It demonstrates to simple mortals their future temptation. The fashionable photography gives the meaning to needs. It “pushes” the need of the object to the layer of the pure contemplation of the high fashion like phenomenon of social imagination. “The Other” comes to light in photo image referring to the senses of the sociality.



*М. В. Бирюкова*

*Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна,  
Санкт-Петербургский государственный университет*

## **ИЗ ИСТОРИИ КАССЕЛЬСКОЙ ДОКУМЕНТЫ: ИДЕЯ ВЫСТАВОЧНОЙ ИНСТИТУЦИИ И КОНЦЕПЦИИ КУРАТОРОВ**

Институция Документы, основанная в 1955 году Арнольдом Боде, всегда преследовала две основные цели: показать (и задокументировать) современное состояние искусства, и дать весомый, полноценный прогноз его развития на будущие пять лет. История Документы в целом является логичной, последовательной историей констатации состояния современного искусства.

Музей Фридрицианум, с 1955 года ставший основным помещением для демонстрации выставок кассельской Документы, был основан в 1797 году как первое открытое музейное здание на Европейском континенте (ранее в подобном качестве существовал только Британский музей). Заказчиком постройки был ландграф гессенский Фридрих Второй. Здание сооружалось по проекту архитектора Симона Луи де Ри, впоследствии постройку продолжил Клод Николя Леду. Во Фридрициануме находилась обширная библиотека (с 1814 по 1929 гг. там работали библиотекарями братья Гримм), отдел античности, собрание редкостей — графская кунсткамера, естественнонаучные кабинеты, астрономический кабинет с обсерваторией. Были экспонированы восковые фигуры гессенских предков ландграфа Фридриха Второго — начиная с Филиппа Великолепного, умершего в 1567 году. Публика могла посещать музей четыре раза в неделю по входным билетам. В 1808, во время французского завоевания, Фридрицианум использовался под правительственное здание, затем был вновь переоборудован под музей при курфюрсте Вильгельме II, а более полувека спустя, в 1913 году получил статус краевого музея земли Гессен.

Во время Второй мировой войны Фридрицианум пострадал от бомбежки и последовавшего за ней пожара. По сути, от здания остался лишь остов без крыши, всё внутреннее убранство было разрушено. Фридрицианум оставался в состоянии заброшенной руины до 1949 г., когда были приняты меры к укреплению стен от дальнейшего разрушения.

Кассель, территориально находящийся в центре Германии, после Второй мировой войны оказался почти на границе между Западной и Восточной Германией. К 1945 году 80 % городских построек было разрушено. Тем не менее, в послевоенные годы, благодаря вливанию государственных средств и трудовому энтузиазму населения, Кассель стал одним из объектов западногерманского «экономического чуда», и к 1950-м гг. город был приведен в состояние, для констатации которого вполне подходило слово «процветание», по поводу чего было решено устроить в 1955 году весьма символическое событие — Bundesgartenschau — государственную садовую выставку, масштабный смотр садового искусства и ландшафтного планирования. Для оживления шоу предполагалось также экспонировать среди клумб и подстриженных деревьев некоторое количество садовой скульптуры. Аннотирование подготовки этого события явилось катализатором для воплощения интенции, давно зреющей в сознании профессора искусств Werkakademie в Касселе, художника, дизайнера и художественного

энтузиаста Арнольда Боде (1900–1977): сделать Кассель местом смотра искусства XX века, многие аспекты которого оставались, по понятным причинам, незамеченными немецкой публикой как до, так и после войны, и использовать бывшее музейное здание Фридрицианума для демонстрации этого искусства. Боде, как интеллеktуал, недовольный эстетическими просчетами при восстановлении города, общим духом прагматизма и недвусмысленной ориентацией послевоенного немецкого общества на материальные ценности, давно вынашивал идею создания первого в Германии музея современного искусства, и Фридрицианум представлялся ему идеальным местом для гигантской ретроспективы модернизма. Первоначальная идея Боде была связана с собирательством наиболее значительных имён и направлений и созданием постоянной экспозиции, но сложность осуществления этого намерения и планируемая масштабная садовая выставка трансформировали эту идею: Боде задумал проект приуроченной к Bundesgartenschau большой обзорной выставки, показывающей во Фридрициануме развитие европейского искусства с конца XIX века. Сплотившаяся вокруг Боде группа заинтересованных лиц образовала Verein под названием Abendlandische Kunst des XX. Jahrhunderts e. V., имеющим несколько шпенглеровский оттенок. Этой группе энтузиастов удалось убедить в актуальности проекта бундеспрезидента Теодора Хойсса, который был заявлен в анонсе первой Документы как покровитель выставок.

### **Методы презентации Документы и принцип инсценировки Арнольда Боде**

Принцип экспозиции, заложенный Боде в основу первых выставок Документы, в той или иной степени сохранился до сих пор в выставках этой институции: принцип инсценировки, в соответствии с тезисом Боде о потребности современного искусства в том, чтобы быть выставленным в соответствующем контексте: современное искусство нуждается в специфическом месте репрезентации, которое не менее важно, чем полноценность выставляемых артефактов. В 1955 году Фридрицианум в Касселе олицетворял для Боде такой идеальный контекст: бывший музей, когда-то созданный специально для этих целей, недавно переживший состояние руины, в значительной степени воплощал модернистскую идею о создании абсолютно нового искусства на обломках мертвой культуры прошлого. Кроме того, Кассель, после войны потерявший свое центральное расположение, отодвинувшийся на периферию Западной Германии, в то же время занимал символическое положение у самой границы Германии Восточной. Это способствовало реализации представления о Касселе как о месте смотра современного искусства в контексте идеи о новой духовной идентичности Западной Германии, в известной степени противопоставлявшей себя в качестве нации культурной тому же восточному блоку.

Символика руины Фридрицианума на Документе 1 была очевидной: искусство модернизма невозможно без классики, оно исходит от громадного корпуса произведений «сильной формы», своим существованием отвергающих всякую возможность повторения. Модернизм как искусство невозможного относился к классике как к области, лежащей «по ту сторону» — по отношению к тем нулевым точкам отсчета нового искусства, которые прокламировали самые яркие его достижения. Наиболее употребимыми метафорами, описывающими состояние классики, были «мертвое искусство», «бывшее искусство», а если сосредоточиться на культуре Европы — «закатное искусство», на тот момент пережитое во многих

стадиях, несущих черты упадка. Известны выпады модернистов в сторону музеев — хранилищ «мертвой культуры», «кладбищ» и «гробов». Боде не мог бы избрать лучшего пространства для демонстрации большой ретроспективы модернизма, чем руины классического здания, тем более, музея. Самое передовое и уже состоявшееся искусство — на руинах старого, мертвого, — это, несомненно, выражало квинтэссенцию модернизма.

Вторая мощная символическая линия — состояние немецкой культуры после войны. Чудовищное разрушение Касселя и здание Фридрицианума, от которого остался лишь остов, лишенный крыши и всего внутреннего содержимого — вот тот фон, на котором предстояло разглядеть прошедшее «мимо» немецкой публики современное искусство. Тем не менее, к 1955 году всё уже выглядело совсем не страшно, более того, благополучно. За полным провалом последовало экономическое процветание, что наглядно продемонстрировало жителям, сколь большим потенциалом может обладать для них разруха. Это вторая причина, почему здание Фридрицианума стало таким притягательным для организаторов масштабного показа искусства. Классическая руина неожиданно стала символом витальной мощи и возрождения. Её покрыли лёгкой крышей, а все помещения внутри были законсервированы в том грубом, неотделанном виде, в каком их оставила война. Архитекторами Документы 1 (как и следующих 2-й и 3-й) были сам Арнольд Боде и Рудольф Штаеге. Основной прием отделки стен к 1955 г. — примитивная побелка поверх оставшейся или торопливо подновленной кирпичной кладки. Боде намеренно не стал скрывать топорных, поверхностных восстановительных мер — например, на сохранившейся в Кассельском архиве Документы фотографии лестничного проема Ротонды можно видеть, как нарочито небрежно не убраны густые потеки раствора между кирпичами новой кладки, как поверхностная побелка неровно размазана по ступеням, грубо отлитым из тяжелого, зернистого бетона. Каждый, кто присмотрится к этой фотографии Ротонды, не сможет не заметить, как продуманы и дозированы, на самом деле, и эти потеки белил, и увесистые куски засохшего раствора на небрежно сбитой кладке. Все эти «огрехи» не позволяли забывать о торопливом новоделе и способствовали впечатлению грубовато, лишь слегка восстановленной руины. Подтекст был очевиден: показать, сколь большая часть здания, на самом деле, разрушена, а сколько пришлось подновить, и второй, не менее важный — очевидный отказ от формальных принципов, которыми ещё недавно руководствовалось официальное немецкое искусство — тех принципов, которые были связаны с четкостью, добротностью кирпичной кладки, порядком и мерой, антагонизмом ко всему деформированному, невнятному и топорному, в общем, в конце концов, к «неполноценному» и «дегенеративному». Вышеупомянутая попытка отмежеваться от дискредитировавших себя принципов, выраженная Боде столь изящно и ненавязчиво в отделке руины Фридрицианума, как нельзя лучше отвечала и одной из основных интенций экспозиции первой Документы — почетной реабилитации авторов и произведений, не вписавшихся в эстетику Третьего рейха.

Даже более основательно отделанные помещения Фридрицианума на Документе 1 — зал Шагала, Большой зал живописи на втором этаже, — были весьма аскетичны и отличались нарочитой простотой и геометричностью отделки в соответствии с замыслом Боде, дизайнерские вкусы которого в значительной степени базировались на опыте Баухауза — преобладали однотонные светлые оштукатуренные или окрашенные плоскости. Для того, чтобы

дневной свет был слегка приглушен, окна в экспозиционных залах были «занавешены» пластиковыми шторами, которые сами по себе производили впечатление полупрозрачных плоскостей. Картины крепились к стенам на специальных металлических штифтах, которые в некоторых залах отступали от стены и были видны зрителю.

В таком состоянии Фридрицианум пребывал на протяжении первых трех Документ, ориентированных, благодаря ведущей позиции в совете выставки апологета модернизма Вернера Хафтманна, на абстрактное искусство.

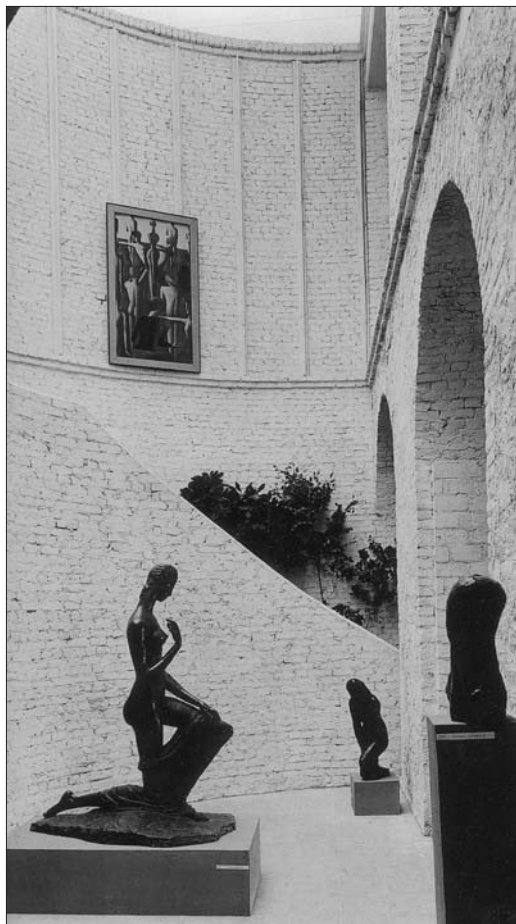
Кроме принципа инсценировки, в позднейших Документах также сохранялся заданный Боде временной цикл, предполагавший презентацию каждой Документы как «Музея ста дней» и определивший периодичность выставки: в четыре, позднее — раз в пять лет. Название *documenta* — с маленькой «d», написанное на латинский манер через «с» и с прибавлением конечной «а» к первоначально задуманному «документ», что придает ему подчеркнуто-интеллектуальный оттенок, также придуманное Боде, указывало на интенцию документирования и комментирования актуальных проявлений современного искусства.

Несмотря на общность принципов репрезентации, периодичности и названия, концепции даже первых Документ в значительной степени отличались друг от друга. Жесткость концепции, ещё до появления идеи «большого проекта», определила репутацию Документы как программной международной выставки, не только констатирующей состояние и основные направления современного искусства, но и определяющей основные тенденции в искусстве на будущую пятилетку.

Концепция 1-й Документы (1955) предполагала три основные задачи:

1) *Vergangenheitsbewältigung* — преодоление прошлого, точнее, культурного тупика, в котором оказались немцы по причине господства авторитарного вкуса в эпоху Третьего Рейха и искоренения художественных проявлений, шедших вразрез с его эстетикой. С самого начала задуманная как международная выставка, как смотр всего достойного внимания в западном искусстве XX века, Документа 1 прежде всего решала национальные проблемы: восполнить культурные пробелы, образовавшиеся в отечественном сознании за годы тоталитарной диктатуры и послевоенной разрухи, дать представление о важнейших художественных явлениях, остававшихся незамеченными для немцев в эти годы, вновь позиционировать Германию если не в качестве центра, то в качестве одного из лидеров передовой западной культуры. На фоне общего прагматизма и разочарования в недавнем прошлом (не случайно первый организационный комитет Документы имел в своем названии эпитет «*Abendlaendische*» — шпенглеровский, предполагающий апелляцию к «закатной», старой, уставшей культуре), Документа, тем не менее, прокламировала оптимистическое преодоление заблуждений, как и весьма вероятное и скорое восстановление немецких культурных позиций. Для подобного оптимизма имелись основания — жители Касселя были свидетелями похожего процесса, когда менее чем за одно десятилетие был чудесным образом восстановлен лежащий в руинах город. Попытка построить новое на базе руинированной, закатной, уставшей от самой себя культуры не только не представлялась отталкивающей и гротескной, но весьма vitalной и плодотворной.

2) Второй целью Документы 1 стало желание «вновь делать как положено», или «*Wiedergutmachung*». Эта интенция предполагала прежде всего реабилитацию творчества



Ротонда музея Фридрицианум со статуей «Коленопреклоненная» В. Лембрука (1911) во время Документы1 (1955).  
Фото Гюнтера Беккера, Архив Документы в Касселе.

художников, в той или иной степени пострадавших при Третьем Рейхе, чьи картины, по идеологическим, формальным и националистическим мотивам, выбрасывались из музеев, уничтожались, кто лично подвергся преследованию гитлеровского режима. Из 58 представленных на Документе 1 немецких художников и скульпторов 31 подверглись репрессиям. Сразу при входе во Фридрицианум, в ротонде лестничного пролета была выставлена «Коленопреклоненная» 1911 г. Вильгельма Лембрука, которая демонстрировалась на известной нацистской выставке «Дегенеративное искусство» 1937 г.

3) Третьей важной задачей стало «определение местонахождения», или «своего места» — «Standortbestimmung», по выражению А. Боде. Это понятие раскрывалось двойным вопросом: «Где находится искусство сегодня? — Где мы находимся сегодня?» Оно актуализировало экспозиционный процесс, сближало его с проблемами современности. Это понятие предполагало

как трезвый, пронизательный взгляд на перспективы будущего искусства, так и прочную, отрефлектированную связь с традицией (в данном случае, с уже становящимся классикой модернизмом). Этот принцип самоопределения, заданный 1-ой Документой, сохранился и в последующих.

Мощную теоретическую поддержку обеспечил известный историк искусства Вернер Хафтманн (автор книги «Искусство XX века»). Хафтманн считал абстракцию (под которой он понимал не только чистое абстрагирование в духе Кандинского или Клее, но и общее стремление к модернистскому деформированию изображения) основополагающей для искусства XX века, а слишком однозначные проявления реализма в искусстве — ретроградными, регрессивными и упадническими. Взгляды Вернера Хафтманна в значительной степени определили состав экспозиции трех первых выставок Документы. Его равнодушие к фигуративному искусству привело к преобладанию на выставке таких имен как Пит Мондриан, Хуан

Лестничный пролет Ротонды  
Фридрицианума с картинами Оскара  
Шлеммера на Документе1 (1955).  
Фото Гюнтера Беккера,  
Архив Документы в Касселе.

Миро, Пабло Пикассо и других художников, тяготевших к абстрактной манере или, по крайней мере, к жесткой деформации изображаемого. Как отметил Грасскамп, пробелы в репрезентации искусства 1 пол. XX века, стоящего вне «абстракции», результативали на Документе 1 в «совершенной с лучшими намерениями податковке современного искусства»<sup>1</sup>.

Несмотря на очевидную интенцию решения «национальных» культурных проблем на первой Документе, выставка с самого начала была задумана как международная (полное название Документы 1: «Документа. Искусство XX века. Международная выставка»), и если её ретроспективная часть сохраняла некоторые аспекты фигуративности (большая экспозиция Шагала, Вильгельм Лембрук, Оскар Шлеммер, немецкий экспрессионизм — Макс Бекманн, Эрнст Людвиг Кирхнер), то «новая» часть была



представлена американскими и европейскими авторами, тяготеющими к чистой абстракции, что было особенно заметно в масштабной сборной экспозиции Большого зала живописи первого этажа Фридрицианума. Корпус авторов-классиков модернизма, обозначенных как «источники» («Quellen»), среди которых — Василий Кандинский, Пабло Пикассо, тоже по преимуществу состоял из художников, практикующих абстрактный способ выражения.

Документа 2 1959 г. под названием «Искусство после 1945. Международная выставка» пополнила свой штат теоретиков фигурой Вилла Громана — крупнейшего немецкого исследователя искусства модернизма, автора монографий о П. Клее, Э.-Л. Кирхнере, Г. Муре, В. Кандинском. По прежнему, ключевое значение имели теоретические построения Вернера

<sup>1</sup> *Grasskamp, Walter. Modell documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht?// Kunstforum. Bd. 49/1982, S. 15–22.*

Хафтманна. На 2-ой Документе, в отличие от 1-ой, в значительной степени ретроспективной, было представлено развитие искусства после войны — с акцентом на абстракцию, ставшую интернациональным художественным языком. «Искусство стало абстрактным» — подвел итог В. Хафтманн. В отличие от Документа 1, на Документе 2 сформировался новый способ администрирования: первоначальный совет из частных лиц был распущен, и возникла «Documenta GmbH», в составе которой доминировали представители городского управления Касселя. Таким образом, хотя деятельность Документа в известной степени контролировалась чиновниками, этот способ управления избавил её от прямого влияния художественного рынка. Эта конструкция — кураторы плюс чиновники — имела большое значение в плане независимости выставки. Финансирование определялось бюрократическим путем, что было всё же лучше, чем прямое давление мирового рынка искусства.

Значительная часть экспозиции Документа 2 составляло американское искусство, чему в США способствовала поддержка Портера А. Мак Грэя, заведующего международными программами в МоМА.

Для размещения скульптур стараниями А. Боде было освоено пространство ещё одной бывшей руины — барочной Оранжереи.

Документа 3 1964 г., опять с участием в экспертном совете В. Хафтманна и В. Громана, характеризуется историком Документа Х. Кимпелем как «тавтология»: она в значительной степени повторяла задачи Документа 2, и выбор произведений осуществлялся по довольно неуклюже сформулированному императиву: «Искусством является то, что делают знаменитые художники». Таким образом, концептуальная база Хафтманна показала свою определенную ограниченность: жесткая установка на неоспоримую ценность абстракции как единственно верного «современного художественного языка» в сочетании с псевдокантианской апелляцией к фигуре гения не могла не иметь регрессивных последствий: не вписывающиеся в хафтманновские критерии художники не вошли в экспозицию, и принципы отбора вызвали упреки критиков в субъективности критериев оценки и, в конечном счете, зависимости устроителей Документа от тенденций мирового артрынка, на котором произведения модернистов заняли не менее прочное место, чем старые мастера. В пике этому мнению, и в качестве своего рода эталона беспристрастности оценки, подкрепляющего идею её объективности, были оборудованы 26 «кабинетов мастеров» — для размещения произведений художников, чья ценность не вызвала сомнений — Э. Л. Кирхнера, В. Кандинского, М. Бекманна, П. Пикассо, А. Матисса, и т. д., в Старой Галерее, в свое время тоже находившейся в руинированном состоянии. В ней же разместился и «прощальный подарок» В. Хафтманна, последний раз участвующего в совете Документа: крупнейшая экспозиция рисунков, начиная с конца XIX века, с П. Сезанна и Ван Гога.

Документа 4 1968 г., состоявшаяся в атмосфере леворадикальных молодежных настроений, избежала, тем не менее, участи других респектабельных культурных событий, вызывавших у участников молодежных волнений резкий протест. Формы этого протеста не были столь радикальными как на Венецианской биеннале, открывшейся лишь при мощном полицейском кордоне, или на Каннском фестивале. Акции и перформансы, устроенные протестующими, в числе которых была «Медовая акция» — обмазывание сладким веществом стола для почетных посетителей и импровизированное открытие альтернативной

«актуальной» Антидокументы, органичным образом вошли в череду событий самой Документы как своеобразные художественные проявления, став частью ее истории и мифа.

Тем не менее, радикально-демократические тенденции возобладали не только вне, но и внутри Документы 4. В соответствии с «духом времени», Документа 1968 г. пересмотрела свою позицию по поводу определяющего значения в проекте одного-двух кураторов. В экспертный совет Документы, вместо близкого А. Боде круга единомышленников, вошли 24 человека с разными взглядами на искусство и экспозицию. Принятие решений стало осуществляться «демократически», большинством голосов. «Модернист» В. Хафтманн, ставший к тому времени директором Национальной галереи в Берлине, вышел из совета. Ни о какой жесткой концепции выставки ни могло быть и речи. Документа 4 провозгласила демократический принцип отбора произведений и разработки общей концепции выставки. Произошла резкая смена парадигмы — от качества (пусть его декларация и допускала упреки в субъективности и ангажированности) к новизне и актуальности представленных работ.

Основным принципом экспозиции стал плюрализм и ориентация на «молодое искусство»: было решено, что представят только произведения, созданные за последние четыре года. Слоганом этой Документы стало «Более чем когда-либо юная документа». Были полноценно представлены: минимализм (Сол Левитт, Доналд Джадд, Роберт Моррис), оптическое искусство (Бриджет Райли, Виктор Вазарели), постживописная абстракция (Марк Ротко, Эд Рэйнхардт), экспериментаторы с холстом — Р. Смит, Ф. Стелла. Хотя число американских художников было даже меньше, чем на 2-ой и 3-ей Документах, масштаб представленных работ, например, огромной «Большой современной картины» 1967 г. Роя Лихтенштайна в главном зале первого этажа Фридрицианума, был настолько значительным, что это дало повод к расхожей шутке по поводу превращения «Документы» в «Американу».

Плюрализм, визуально выраженный в разнообразии всего — материалов, размеров, новых техник и медиа, способов организации и освоения выставочного пространства, результативал в некоем ощущении сумбура и беспорядка — следствии доминирующей интенции Документы 4 ответить на требование времени — лишить искусство его элитарной, сакральной позиции. Значительно поддерживало это требование и экспонирование «серийных» произведений, в которых авторы вроде бы совсем отказались от претензий на уникальность, гениальность и индивидуальность — это multiples, произведенные Энди Уорхолом, Виктором Вазарели, Эдуардо Паолоцци, Джеймсом Розенквистом.

Оформление Фридрицианума во время Документы 4 претерпело не слишком радикальные, но весьма значимые по сути метафорфозы. Большое значение здесь имела позиция А. Боде, входившего в состав проектной группы архитекторов первых четырех Документ, отличающегося невероятной гибкостью и чувствительностью к веяниям времени. Для демонстрации «демократического» искусства руина Фридрицианума была несколько видоизменена в сторону большей декоративности, невнятности, фоновости. Ее пафос отошел на задний план. То, что уже абсолютно не волновало публику 1968 года, послевоенного поколения — тончайшие контрасты между старой кладкой и торопливым новоделом, состояние перманентной руины и т. д. — было убрано и смягчено. Оставшаяся



выбеленная кладка на верхней части помещений здесь — просто некая квазисовременная фактура, грубоватый фон для произведений. В лестничном проеме Ротонды убраны все шероховатости раствора, не видно грубой зернистости бетона на ступенях — все ровно и равнодушно отштукатурено и покрашено. В 1968 году из этого пространства ушло напоминание о классике, другое искусство — на первый взгляд, вряд ли противопоставлявшее себя ей, пришло на смену модернизму. Руина стала просто помещением для его демонстрации, в ряду других, чем-то невнятно отличающихся. 1968 год для Документы стал годом отсутствия рефлексии по поводу классики. В 1972 г., во время «авторитарной» Документы 5 Зеемана этот вопрос и эта рефлексия опять возникли, но уже в несколько иной форме, чем в 1955–1964 гг. Зеемана уже не волновала поверхность и оформление стен и лестниц. В принципе, состояние Фридрицианума оставалось таким же, как и в 1968 г. В его проекте руина Фридрицианума имела более рафинированный смысл, внятный только при тщательном анализе его концепции. В 1968 году искусствоведческой концепции, по сути, не существовало.

Более чем когда-либо на прежних Документах, Документа 4 стремилась к посредничеству между художниками и публикой — в течение всего периода выставки искусствовед Базон Брок вел во Фридрициануме «Школу для посетителей», истолковывая и разъясняя смысл выставки. Тем не менее, при отсутствии четкой концепции и невнятном принципе отбора, Документа 4 производила впечатление неясного собрания разрозненных объектов и «дудого события» даже на неискушенного зрителя. В этой связи стал символическим выставленный на Карлсвизе — лугу перед Оранжереей гигантский надувной объект Кристо «Пакет объемом 5600 кубических метров» — своего рода «мыльный пузырь», «дудая фигура», для многих недвусмысленно олицетворяющая бессмысленные потуги Документы 4 на призрачную актуальность и сомнительный популизм.

Перенеся принципы демократии и плюрализма на выставочную практику, Документа 4 не избежала и внутреннего кризиса, оставив недовольными прежде всего специалистов, считающих себя признанными авторитетами в области современного искусства, например, директора дюссельдорфского музея Вернера Шмаленбаха, того же Вернера Хафтманна, вовремя устранившегося от подготовки выставки, и даже А. Боде, еще до открытия Документы 4 заявившего, что он «надеется на следующую». Корни этого недовольства лежали, в конечном счете, в ассоциации себя с теми художниками, тем искусством, которое казалось единственно ценным и имеющим право на место в истории искусства XX века — искусством модернизма. После того, как разрыв художника и куратора произошел (а Документа 4 является этому ярким примером, продемонстрировав, что демократическое жертвование кураторами своих позиций результативало в неясном и смутном контенте выставки, где господствовали разрозненные и лишённые индивидуальности проявления художников, не связанные ни темой, ни программой, кроме абстрактных лозунгов «молодости» и «актуальности»), наступило время возвращения жесткой кураторской позиции, но эта позиция уже не опиралась на корпус «проверенных», «знаменитых», «известных» и «гениальных» художественных имен, столь определенных для искусства модернизма. Пришло время произвольного отбора и других ценностей, но роль куратора, парадоксальным образом, укрепились именно вследствие вышеназванного разрыва.

### **Идея и воплощение Документы 5. Трехкратная смена концепции выставки**

После выставки 1968 года последовали нападки на выставочный проект: 4-я Документа подверглась жесткой критике по вышеназванным причинам. В результате Харальд Зеeman, уже завоевавший авторитет искусственного куратора-искусствоведа, автора концептуально ясных и цельных выставочных проектов — от программных выставок во времена своего директорства в бернском Кунстхалле, последней из которых стала легендарная «Когда отношения становятся формой» 1969 г., до позднейших проектов, среди которых самым значительным был «Хэппенинг и Флюксус», был в 1970 г. назначен в качестве «генерального секретаря» Документы, единолично отвечающего за содержание выставки. Это означало возвращение к продуманной индивидуальной концепции. В проект под названием *Befragung der Realität — Bildwelten heute* — «Вопрошение реальности — художественные миры сегодня» были включены следующие разделы: *Parallele Bildwelten* — «Параллельные художественные миры», где были представлены, помимо произведений современного искусства, артефакты повседневной культуры, рекламы, научно-фантастические экспонаты, предметы народных культур, «тривиальная эмблематика» — китч, а также *Bildneri von Geisteskranken* — «Творчество душевнобольных», *Museen der Künstler* — «Музеи художников», *Individuelle Mythologien* — «Индивидуальные мифологии», фотореализм. Сочетание различных тенденций и артефактов, казалось бы, имеющих между собой мало общего и с трудом вписывающихся в категорию искусства, вызвало сенсацию. Впервые также столь масштабно и в рамках столь обширной выставки были представлены текущие художественные явления: хэппенинг, акционизм, перформанс, экспериментальное кино.

Предложенная Зеemanом с целью радикально изменить традицию музейной презентации концепция «Ста дней событий» вместо «Музея ста дней», на первый взгляд, предполагала еще большую свободу в выборе имен и произведений (не считая «событий»: акций, перформансов, кинопоказов), чем это было на Документе 4. Главным отличием от опыта Документы 1968 года стала отмена «демократического» принципа отбора произведений и жесткая концепция куратора, тщательным образом организующая внутреннюю структуру и связь представленных произведений и акций в некое целое, которое отвечало представлению Х. Зеemана о современной художественной ситуации.

В Кассельском архиве Документы хранятся материалы, относящиеся к первой концепции Документы 5, которая, продолжая опыт бернской выставки Зеemана «Когда отношения становятся формой», мыслилась как экспозиция с элементами живого художественного процесса. Предполагалось сооружение тента для гиганского ателье, где могли бы работать художники, и где произведения демонстрировались бы в процессе их создания. В связи с этим будущая Документа задумывалась как *experimenta*, название, от которого впоследствии пришлось отказаться из-за смены концепции. Первоначальная концепция (в работе над ней Зеeman имел в виду и известную ему идею основоположника Документы Арнольда Боде о Документе 1972 года как «урбанистической» Документе — *documenta urbana*, что тоже предполагало расширение пространства экспозиции, ее связь с городской структурой) была отвергнута под предлогом дороговизны после провокативной выставки Зеemана «Хэппенинг и Флюксус» 1971 г. в Кельне. Был значительно урезан и проект «Школы для посетителей» Базона Брока, профессора эстетики из Гамбурга, уже успешно опробованный на предыдущей

Документе 4. В меньшем объеме он был представлен в виде «Аудиовизуального предисловия» к экспозиции.

В сотрудничестве с Жаном-Кристофом Амманом, директором художественного музея Люцерна, и Базоном Броком окончательный проект Документа 5 был переработан и структурирован по тематическим разделам, конкретизировавшись под названием «Документа 5. Вопрос о реальности/художественные миры сегодня». Одним из самых неожиданных для публики стал раздел «Parallele Bildwelten» — «Параллельные художественные миры» в Новой Галерее, в работе над которым как сокуратор принимал участие Базон Брок. Как свидетельствуют материалы, подготовленные Зеemanом для каталога и другие его труды, посвященные проблеме китча (например, размышления по поводу китча в «Музее obsessions» 1981 года), появление раздела «профанного» искусства на Документе 5 означало не столько связь с модернистской традицией ДАДА, всечества, практик Дюшана, и даже не иллюстрировало отношение куратора к категории вкуса, активно подвергавшейся сомнению в это время: появление китча в экспозиции ставило достаточно болезненный вопрос о несоответствии формы и содержания, который раскрывался Зеemanом с позиций эстетики Гегеля, чему посвящен раздел 4-й главы данной работы: «Роль куратора-искусствоведа в формировании состава выставки. К проблеме эстетической и художественной оценки актуального искусства».

В разделе «Параллельные художественные миры» рафинированные представители нового, концептуального искусства соседствовали с известным рекламным фотографом Чарльзом Вильпом, участник Флюксуса Йозеф Бойс выставлялся рядом с иллюстратором плакатов Клаусом Штэком, европейские художники, еще работающие в традициях модернизма, представляли очевидный диссонанс с американскими художниками-фотореалистами (Чарком Клоузом, Ральфом Гоингсом, Дуэйном Хэнсоном, Францем Герчем). Здесь же находилась экспозиция «Картинки душевнобольных» — тематика, которую Зеeman пытался освоить и ранее в одной из бернских выставок, и выбор которой еще раз ставил вопрос о соответствии формы и содержания, столь болезненный для искусства постмодернизма. Кроме того, искусство сумасшедших добавляло еще один штрих к общей концепции «Параллельных миров», заостряя проблему определения понятия искусства, того, что в принципе возможно считать искусством. В этом же разделе находились культовые религиозные объекты (Bildwelten und Frömmigkeit — «Миры изображений и набожность»), экспозиция политической пропаганды Gesellschaftliche Ikonographie — «общественная иконография» в виде 40 заголовков популярного журнала «Шпигель» и документы из области «научной фантастики».

Далее следовали разделы Museen der Künstler — «Музеи художников» и Individuelle Mythologien — «Индивидуальные мифологии», воплощающий индивидуальные представления и утопии художников (Пауль Тек, Ла Монте Янг, Мариан Зазела, Этьен Мартин). Например, объект Кристиана Болтански «В поисках утраченного времени» представлял собой ряд фотографий с выхваченными из контекста чужих жизней моментами семейных праздников, отдыха на море, детских воспоминаний, а огромная инсталляция Пауля Тека «Арка, пирамида», занимавшая целый зал Новой Галереи, включала пирамиду, обклеенную газетами, среди искусственных барханов из песка, подобие деревенской комнаты, дерева, ручей. Объекты из этого раздела также были представлены в здании Фридрицианума: в проекте Марио Мерца на стене Ротонды был прикреплен мотоцикл, «начинавший движение» по

Инсталляция «Акселерация — неоновые числа Фибоначчи и мотоцикл-фантом» Марио Мерца в Ротонде Фридрицианума на Документе 5 (1972).

Фото из Архива Документы в Касселе.

маршруту, намеченному цифрами из так называемого ряда Фибоначчи — средневекового математика; Панамаренко демонстрировал огромный «Воздушный корабль», а Ла Монте Янг и Мариан Зазела — «Дом мечты» с калейдоскопически меняющимися цвето- и световыми формами.

К разделу «Индивидуальные мифологии» относился и проект «Называя немецкими именами» Джеймса Ли Бера — художник выкрикивал из окна Фридрицианума, обращаясь к пришедшей на выставку публике, распространенные немецкие имена.

Экспозиция «Музеи художников» начиналась с самого первого объекта XX века, отвечающего этой тематике — «Музея в чемодане» 1941 года Марселя Дюшана, выставленного в вестибюле Новой Галереи. Затем следовали «Музей в комодe» Герберта Дистеля, «Музей в шкафу» Бена Вотье, «Музей мышей» Клэса Ольденбурга и «Музей современного искусства» Марселя Бродхаэрсса, показывающий, по мнению автора, «правду и ложь обычного музея». Последняя интенция была порождена рефлексией по поводу роли музея в констатации статуса искусства, даруемого современным произведениям, помещенным в музей. Зыбкость так называемого «институционального» подхода высмеивалась Бродхаэрссом, демонстрировавшим в своем «музее» рамы без холстов или совершенно пустые холсты.

Новейшие художественные явления: хэппенинг и перформанс были представлены художниками Веттором Пизани, Ребеккой Хорн, Паулем Коттоном, Джеймсом Ли Бером, Клаусом Ринке, акционизм, — группой радикальных «венских акционистов» — Германом Ничем, Гюнтером Брусом и Рудольфом Шварцкоглером. Снимки акций вышеупомянутых художников, среди которых — «Театр оргий и мистерий» Германа Нича, демонстрировались в разделе «Индивидуальные мифологии». Концептуальное искусство представляли Даниэль Бюрен, Дэн Грэм, Уолтер Де Мария, Он Кавара, Джозеф Кошут.

Перед Фридрицианумом было натянуто «управляемое» германское знамя (проект «Korrektur der Nationalfarben» — «Корректурa национальных цветов», 1972) К. П. Бремера (художника, имитирующего тиражируемые виды графики (плакаты, марки, карты) в стиле, близком поп-арту или так называемому «капиталистическому реализму», с мотивами массовой культуры или политпропаганды), которое своими тремя неравными по ширине полосами — черной, красной и золотой символизировало неравное распределение собственности в ФРГ.

Куратор Клаус Хоннеф совместно с дюссельдорфским галеристом Конрадом Фишером отвечали за раздел «Идея/Идея света». Хоннефа больше привлекали идейные и концептуальные



Музей Фридрицианум  
и Фридрихсплатц с работами  
Бена Вотье, Бертрама Вейгеля  
и «КП Бремер» во время  
Документы5 (1972).

Фото Ренаты Ленинг,  
Городской архив Касселя.

сферы искусства, а Фишер дополнил экспозицию работами представителей Арте повера. В результате эта часть экспозиции в четырех помещениях бельэтажа Фридрицианума, несмотря на акцент кураторов на «идею» в ущерб «форме», оказалась довольно эффективной внешне: в центре «Собор» Р. Лонга с большим циркулем из природных камней, на стенах — рисунки эк-



зальтированной Ханне Дарбовен и Сола ЛеВитта, картины Роберта Римана и ряды фотографий Берндта и Хиллы Бехер. Экспозицию продолжали большая пространственная инсталляция Р. Серра «Кругооборот» и «Сжатый коридор» Брюса Наумана. Кураторы работали с большим воодушевлением, все детали экспозиции подвергались активному обсуждению с Х. Зееманом, управлявшим работой сокураторов. По воспоминаниям К. Хоннефа, «каждый из нас был убежден, что с Документой 5 мы изменяем лицо искусства».

Одним из самых ярких участников Документы 5 стал художник-концептуалист Даниэль Бюрен, ранее участвовавший в бернской выставке Зеемана «Когда отношения становятся формой». Внешне его работа не была эффективной: Бюрен оклеивал полосами бумаги объекты других художников, что порой вызывало противоречивую реакцию, — например, автор большой утопической архитектурной модели Вилл Инсли остался недоволен приклеенными к ней бумажками, — но основной вклад Бюрена не ограничивался этим проектом: он первый подметил особенности оригинального выставочного подхода Зеемана, поставив знак равенства между деятельностью куратора и «суперхудожника», чему и посвятил эссе, вошедшее в каталог Документы5.

На Документе Зеемана возобновилась негласная полемика с классикой, которую проигнорировала Документа 4, но теперь в ней уже не было модернистского антагонизма и безапелляционности. Начиная с выставленных во Фридрициануме объектов Й. Бойса, имитирующих фанерные щиты с лозунгами для митингующих, вставленные в домашние тапки, набитые салом, с надписью: «Дюрер, я лично веду Баадера и Майнхоф (активистов немецкого террористического движения RAF — М. Б.) по Документе 5», раздела «Музеи художников» и до отделов выставки, где экспонировались китчевые объекты — «тривиальная

эмблематика» и предметы религиозных культов, — присутствовала апелляция к классике, но речь шла не об отрицании и противопоставлении, а о личном отношении и неожиданных сопоставлениях современного и классического. Идея объекта Бойса с обращением к Дюреру возникла уже во время подготовки Документы 5, когда друг Бойса художник Томас Пайтер в рамках своего проекта «Почта Пайтера» отсылал Зеemannу письма, в одном из которых было заявлено, что Дюрер, а также члены группировки Баадер-Майнхоф придут на открытие Документы. На пресс-конференцию во время открытия Пайтер действительно пришел в «костюме Дюрера».

Важнейшим результатом экспозиции Зеemannа стала постановка вопроса о том, какие художественные формы, в конце концов, имеют право называться искусством, и где критерий, позволявший их таковыми назвать. Вопрос этот в XX веке ставился неоднократно, но проект Зеemannа чрезвычайно заострил эту проблематику, особенно в разделе, касающемся китча. Экспозиция «тривиальной эмблематики» Зеemannа являлась прокламацией ценности «слабой и когда-либо дискредитировавшей себя» формы по отношению к сильной, но не актуальной в данный момент. То, что подобные объекты были выставлены в бывшем музее, делало эту позицию еще более радикальной. Индивидуальный выбор, сделанный Зеemannом в пользу «сомнительных», «профанных» форм, отсылал к проблематике кунсткамеры (как коллекции курьезов, собранных по личной прихоти аристократа, — или, в данном случае, авторитарного куратора), чему способствовал и контекст старого музейного здания — Фридрицианума. Руина Фридрицианума, таким образом, хотя и не претерпела в проекте Документы 5 значительных внешних изменений по сравнению с предыдущей Документой 1968 года, имела, тем не менее, символическое значение в концепции куратора.

Если подробно рассмотреть эволюцию концепта Документы 5, то первая его версия под названием «100 дней событий», опубликованная в издании «Информации» городского магистрата Касселя от 05.1970, еще несет черты концепции Арнольда Боде — *documenta urbana*. По предложению Боде, урбанистическая Документа, какой он видел будущую Документу 5, предполагала, что «искусство покинет свое место в музее и станет форумом, отражающим все увеличивающуюся урбанизацию жизни. Урбанизм понимается как взаимодействие всех социальных, технических, культурных и художественных проявлений жизни. Урбанистическое искусство — это тотальное искусство»<sup>2</sup>. Как будет видно далее из концепции Зеemannа, куратор не отказался от некоторых позиций Боде, тем более, что сближение реалий жизни с искусством, отказ от исключительно «музейной», институциональной выставки, а также «стремление к тотальному произведению искусства», как гласило и название одной из будущих тематических выставок Зеemannа, были ему очевидно близки. Документа «100 дней событий» или *experimenta* мыслилась как место «запрограммированных событий, как интерактивное пространство, как планируемая структура событий с перемещающимися эпицентрами акций»<sup>3</sup>. Зеemann планировал отказаться от свойственной институциональной выставке рутинной деятельности — страховки произведений, их транспортировки как ценных

<sup>2</sup> Концепция опубликована в рамках интервью с А. Боде в Hessische Allgemeine от 19.04.1969.

<sup>3</sup> *Szeemann, Harald*. Das 100-Tage-Ereignis. 1. Konzept zur documenta 5, Mai 1970 // Informationen, hrsg. von Magistrat der Stadt Kassel, 5, 1970, S. 15.

объектов, запросов в известные коллекции, решения юридических проблем и пр. Вместо этого предполагалось создание объектов на месте выставки, а роль организаторов сводилась к «программированию событий». Место «статичного собрания объектов» должно было занять «процесс связанных друг с другом событий»<sup>4</sup>. Концепция состояла из четырех пунктов, и первый был посвящен документации, которая «объединяет тематические экспозиции» по следующим принципам: а) к проблематике определенных тенденций развития искусства (жесты, время, пространство, следы, прототипы); б) к проблематике материальной художественной продукции (новые медиа и технологии); в) к проблематике социальной роли художников (творец, коллектив, команда, одиночка, индивидуалист); г) к проблематике социального влияния вне обычного четырехугольника ателье — галерея — музей — коллекция; е) к проблематике рецепции искусства<sup>5</sup>.

Следующий пункт программы был, по сути, иконографическим, и посвящен структуре выставки. Речь шла о символических универсальных идеях — четырех временах года, возрастах, пяти чувствах, основных природных элементах, и т. д., избранных Зеemannом в качестве тематических акцентов, связывающих друг с другом объекты и события.

Третий пункт определял пространство для событий Документы — между Книгштрассе и городским театром Касселя.

Последний пункт предполагал подробное освещение Документы 5 — в каталоге, видео, учебных комментариях.

В отличие от этой первой концепции, отпавшей по причине технической сложности «открытых ателье», окончательный вариант программы Документы Х. Зеemannа, Б. Брока и Ж.-К. Аммана «Вопрошение реальности — художественные миры сегодня», опубликованный в «Информациях» городского магистрата Касселя в мае 1971 года, ограничивал интерактивные акции художников единичными проектами с заранее заявленной идеей и не исключал доставку известных произведений из коллекций и музеев. Последнее обстоятельство, впрочем, не снизило актуальности выставки, так как подобные коллекционные вещи, например, «Музей в чемодане» Марселя Дюшана прекрасно дополняли соответствующие тематические разделы. При анонсировании концепции авторы придавали большое значение тому, что выставка является «тематической», то есть произведения будут в первую очередь служить раскрытию темы и идеи, а тема определялась следующим образом: «становится все сложнее понять, что есть реальность — ведь объективно данная природа как действительность все более подменяется результатами общественной жизни. Она становится природой второго порядка... и эта природа состоит по большей части из верований, представлений, фантазий, утопий, из ритуалов, порядков, приказов, из чувств, реакций, которые акцептируются как действительность совсем в других формах, чем деревья, горы, моря...»<sup>6</sup>. Тема выставки — «вопрошение реальности» констатировала основные проблемы, которые интересовали кураторов-искусствоведов: изменение статуса реальности в современном мире медиа,

<sup>4</sup> Ibid., S. 16–17.

<sup>5</sup> Ibid., S. 15.

<sup>6</sup> Ammann J.-C., Brock B., Szeemann H. Befragung der Realitaet — Bildwelten heute. // Informationen, hrsg. vom Magistrat der Stadt Kassel, 3, 1971, c. 2.

общественных утопий и технического прогресса, а также способы воплощения этой реальности — в различных «художественных мирах», не ограничивающих понятие искусства только лишь «изобразительным искусством». Определение темы, по сути, касалось проблемы современного мимесиса, к которой Зеeman неоднократно обращался в своих теоретических трудах, и которая предполагала метаморфозу классического понимания мимесиса как подражания природе. Современный мимесис, если следовать логике, заданной концепцией Документы, превращался в имитацию символических образов различных сфер жизни — от идеологии, религии, психологии до шовинизма или ксенофобии.

Структурный принцип Документы 5 был детерминирован положениями эстетики Гегеля — так называемым «тройным ходом» — Dreierschritt: 1. Действительность изображения (или образа). 2. Действительность изображаемого. 3. Идентичность или неидентичность изображения и изображаемого. «Выставочный материал» подразделялся в соответствии с этим структурным принципом, и, как отмечали кураторы, «выставленные и процитированные художественные миры упорядочены в контексте этих трех структурных полей как первичные и вторичные материальные комплексы». Таким образом, вся экспозиция подразделялась на следующие разделы:

Действительность изображения

первичные:

- a) соцреализм
- b) художественный мир рекламы
- c) торговое искусство (китч)
- d) «художественная фотография»

вторичные:

комиксы  
научная фантастика  
политическая пропаганда  
пресса (иллюстрированные издания, фильмы)  
общественная иконография (банкноты, флаги, и т. д.)  
монументы, надгробия

Действительность изображаемого

первичные:

- a) актуальная реалистическая живопись (фотореализм)
- b) акционизм
- c) фотожурнализм
- d) порнография
- e) дизайн
- f) поп-арт

вторичные:

психоделическая живопись  
индивидуальные мифологии  
саморепрезентация



знаки дорожного движения  
 формализованные языки  
 карикатура  
 портрет

Идентичность или неидентичность изображения и изображаемого  
 первичные:

1. вынужденная идентичность

- a) детская живопись
- b) живопись душевнобольных
- c) конкретизм

2. волевая идентичность

- a) перформансы
- b) кино в реальном времени
- c) театр в реальном времени
- d) спорт
- e) игра

3. неидентичность

- a) метод Ольденбурга
- b) метод Магритта
- c) учение и ученичество как введение в искусство

вторичные:

наивная живопись  
 сюрреализм  
 искусство как намерение  
 «коммуна»  
 «искусство=жизнь»<sup>7</sup>

Упомянутое во вторичных материальных комплексах «Идентичности или неидентичности изображения и изображаемого» «учение и ученичество как введение в искусство» подразумевало значение рецепции и интерпретации искусства новейших течений, а последний пункт концепции «искусство = жизнь» символически подводил итог стремлениям современного искусства сблизиться с реальностью, как это происходило, например, в венском акционизме. Таким образом, структура Документы подчеркнуто завершалась знаком равенства между искусством и жизнью, доводя до абсолюта проблематику определения понятия искусства.

Одним из самых заметных на Документе 5 стал проект Йозефа Бойса «Бюро прямой демократии», где сближение искусства и жизни приводило порой к странным аллюзиям на тему «искусства и власти» или искусства с позиций «художественной воли» почти в духе А. Ригля. В течение 100 дней Документы Бойс обсуждал с посетителями разные вопросы, соответствующие заданным социальным темам:

<sup>7</sup> Ibid., S. 7.

Человек  
Образование  
Школа и высшая школа  
Искусство — расширенное понятие искусства  
Христианство  
Политическая ситуация  
Западный частный капитализм  
Восточный государственный капитализм  
Господство партий  
Манипуляция  
Работа — смысл работы  
Содержание домохозяек  
Атомные предприятия  
Трехчленный социальный организм (по Рудольфу Штайнеру)<sup>8</sup>

В духе собственной теории о том, что любой человек — художник, и надо лишь освободиться внутренне, совершить «революцию» в себе, Бойс призывал свободно обсуждать с ним социальные темы. «Держать речи — тоже одна из художественных форм», говорил он, и человек может свободно выражать себя вне зависимости от сознания собственной неполноценности или заблуждений. «Надо показать человеку, что это интересно — реализовать себя со всеми ошибками, которые он совершает. Я только хочу побудить людей не ждать идеального состояния сознания. Они должны начать с сиюминутными средствами — со своими ошибками»<sup>9</sup>. В традициях Документы, диалоги записывались, а посетители и их речи становились частью художественного проекта.

Многие посетители принимали безапелляционность высказываний Бойса всерьез и пугались авторитарной формы, которую принимала дискуссия. Некоторые пытались проецировать проект Бойса в реальность, спрашивая, неужели он в том же духе учит своих студентов. Обсуждаемые темы не имели в себе ничего особенно радикального, неполиткорректного или аморального (например, разговор о справедливости оплаты труда домохозяек: Посетитель: «Почему это женская работа? Почему не содержание мужчин, выполняющих работу по дому?» Бойс: «Тоже можно». Посетитель: «А почему мужчина этого не делает?» Бойс: «Тут написано не только «содержание домохозяек», но также есть выражение «работа домохозяек» или «домашняя работа». Ты должен как-нибудь прочесть. Содержание домохозяек связано с работой женщин». Посетитель: «Ах так!» ...Бойс: «Это связано с равноправием женщины и мужчины. Мы хотим поставить вопрос о равных правах. Так что прежде всего мы нацеливаемся на женщину как существо. И затем, во вторую очередь...» Посетитель: «Женщину как существо?..»<sup>10</sup>, и т. д.), но сам факт постановки вопроса Бойсом о том, что каждый человек — художник, имеющий право и возможность высказывать все, что в голову придет,

<sup>8</sup> *Beuys, Joseph. Jeder Mensch ein Künstler. Gespräch auf der documenta5/1972. Hrsg. v. Clara Bodemann-Ritter, Berlin, 1997, S.5.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, S. 11.

<sup>10</sup> *Ibid.*, S. 12.

абсолютно свободно, вызывал подсознательный страх, предполагал появление на месте Бойса любого другого персонажа, уже в полной мере обремененного «неполноценностью, ошибками и заблуждениями».

Этот проект Бойса превосходно вписался в концепцию Зеемана, непосредственно откликаясь на одно из основополагающих утверждений куратора о выставочном пространстве как «охранной зоне», где искусство, далеко не всегда обладающее нравственным императивом и вызывающее неприятие у социума, может быть защищенным и свободным. Высказывания, какими бы нелепыми или опасными они ни были, в рамках искусства, в западной демократической культуре — освобождаются от ответственности (для сравнения можно вспомнить высказывания М. М. Бахтина в статье «Искусство и ответственность», написанной до периода тоталитарного диктата, в 1918 году, но вполне предвосхитившей риторику об ответственности за художественное высказывание, столь актуальную при сталинизме и Третьем рейхе: «За все, что я пережил или понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней»<sup>11</sup>). Произведение искусства, по Зееману, всегда оригинально, так как создано одним художником (даже если он пытается замаскировать эту индивидуальность тиражированием или другими приемами, это лишь подтверждает правило), а индивидуальное выражение всегда обречено на непонимание и антагонизм остальных индивидуумов. Акцент на индивидуальной, авторитарной репрезентации, как бы повторяющей в меньшем масштабе претензию Документы 5 на авторитарность концепции, и прокламирующей свою свободу, ничем не связанную в искусстве, и позволило проекту Бойса стать одним из ключевых на Документе Зеемана.

Произведения Бойса присутствовали и на позднейших выставках Документы. Представляется интересным проследить, как менялись принципы встраиваемости в концепцию объектов одного и того же художника, а также качества, побуждавшие кураторов выбирать именно такой, а не иной объект Бойса.

На Документе 6 Манфреда Шнекенбургера, директора Кельнского Кунстхалле, главенствовало намерение связать искусство с новыми техническими достижениями и медиа, и концепция кратко постулировалась как «Искусство в медиальном мире — медиа в искусстве». Она предполагала задачу определения положения искусства (в духе предложенного в свое время А. Боде «Standortsbestimmung») — на этот раз — в медиальном мире. Арнольд Боде, уже не играющий заметной роли в принятии решений, умирает вскоре после завершения Документы 6. В экспозиции было много видеоинсталляций, в том числе Нам Джун Пайка, Билла Виолы. Также была впервые показана на Документе живопись и скульптура соцреализма. Бойс выставил здесь объект, разительно отличающийся от его проекта «Бюро...» На Документе 5: это оборудованная в ротонде конструкция «Медовая пумпа на рабочем месте», псевдотехногенный объект, иллюстрирующий деятельность неведомых «медий» или механизмов, работающих отдельно от человека. На Документе 8 1987 г. того же Манфреда Шнекенбургера, где сохранялась общая направленность к медиальному искусству, (приобретшая, правда, некий оттенок катастрофичности и «потери иллюзий», связанного с последствиями высокотехнической гонки вооружений и природных бедствий) была продемонстрирована,

<sup>11</sup> Бахтин М. Искусство и ответственность // День искусства, Невель, 1918, С. 7.

через год после смерти Бойса, инсталляция «Козел, убитый молниеносным ударом светового луча» 1982–1985 гг. Совершенно иной смысл имела фигура Бойса на предыдущей Документе 7 1982 г. Руди Фухса, сторонника консервативного, «музейного» подхода к экспозиции, ценителя художественного объекта ради самого объекта, вне перегружающих его апелляций к повседневности или актуальным проблемам. В этом проекте Бойс представил «7000 дубов — городское озеленение вместо городского управления». Этот проект, закончившийся лишь к началу следующей Документы, когда вдова художника Ева Бойс еще продолжала высаживать последние дубки, начался с демонстрации наваленного перед фасадом Фридрицианума за несколько дней до открытия Документы и убранного некоторое время спустя заграждения или баррикады из базальтовых обломков, производящего впечатление живописной руины из невнятных, как бы обтесанных временем форм. В контексте Документы Фухса, абсолютно индифферентного к социальному содержанию акции Бойса, и базальтовая баррикада, и высаживаемые по городу дубки воспринимались как «вещи в себе», отдельно взятые, странноватые, привлекательные художественные объекты, которые можно рассматривать во время произвольной прогулки по гипотетическому музею. Как отмечал Фухс в открытом письме по поводу выставки, она подобна «прогулке в лесах», и обещал публике знакомство «с прекраснейшими *деревьями* (курсив мой — М. Б.), чудесными цветами, таинственными озерами и долинами — людьми различных языков и обычаев»<sup>12</sup>.

В целом, Документа Руди Фухса — директора музея в Айндоховене (в экспертном совете — Джермано Челант, открывший для истории искусства Арте повера) подтвердила его приверженность консервативным музейным взглядам. Фухс пытался реанимировать подход к выбору и экспонированию вещей в традициях классической музейной практики. Его концепция контрастировала с задачами предыдущих, 5-й и 6-й Документ: Фухс старался по возможности исключить касаний с общественными реалиями и коммерческими медиа, освободить артефакты современного искусства от связи с повседневностью и оторвать их от того, что происходит «там, вне, в мире» и не имеет отношения к искусству, каким бы оно ни было. Бывшее музейное здание Фридрицианума в проекте Фухса служило идеальным помещением для того, чтобы символически оградить объекты искусства от внешнего мира и «пугающих реалий повседневности». Еще более акцентировал эту символику изданный к выставке плакат с изображением памятника ландграфу Фридриху Второму на площади перед музеем — в надвигающихся сумерках и нависающих над Касселем угрожающих тучах, олицетворяющих «ужасы бытия». Странный симбиоз составила эта концепция и не поддающиеся внятной музейной классификации экспонаты. «Музейный подход» Фухса оказался забавным образом переосмыслен в проекте Лоуренса Вайнера: на фасаде Фридрицианума, по обеим сторонам надписи «Museum Fridericianum» (которая обычно на Документах закрывалась иными лозунгами) располагались слова «множество цветных вещей помещенных рядом друг с другом... ..составляют ряд еще большего количества цветных вещей». Другой важной особенностью замысла Фухса была организация «диалогов» между артефактами разных художников. Объекты, таким образом, были как бы обращены не к реальности,

<sup>12</sup> Fuchs, Rudi. Рукопись открытого письма по поводу Документы 7 // Архив Документы в Касселе, папка dA-AA-Mp.208..

подсознательному или зрителю, а друг к другу, что тоже перекликалось с вышеупомянутым мотто Вайнера. Критики называли «уравнительным» подход Фухса к экспозиции и считали его вполне соответствующим релятивистской парадигме постмодернизма.

В число нововведений в оформлении внутреннего пространства Фридрицианума Фухс и архитектор Документы 7 Вальтер Никкельс включили иное отношение к освещению: на предыдущих Документах окна были, по большей части, закрыты, и дневной свет не падал на объекты. Теперь окна открыли, и естественный свет освещал то, что по мнению куратора было не «неким спектаклем» искусства, а непосредственно искусством, нуждавшемся в естественной возможности его рассматривать, без всяких нарочитых приемов и трюков.

Несмотря на стремление к автономному существованию искусства в тиши музея, в концепции Фухса присутствовали несомненные апелляции к стихийным силам природы: как в оформлении выставочного плаката, так и в идеях многих выставленных объектов, в том числе объекта Бойса: его базальтовая руина вновь заставляла вспомнить о разрушениях, пережитых Фридрицианумом. Подновленная руина Фридрицианума в контексте возрождения ее музейной функции, по Фухсу, и сама по себе — как двойной результат человеческого творчества и стихийных — природных и техногенно-разрушительных сил, что всегда придает руине большее напряжение и пафос, чем у нетронутой постройки, — выступала в Документе 7 как патетический объект, вновь обретший некую мученическую и героическую харизму, способный как защищать, являясь сакральным пространством для демонстрации искусства, так и символизировать вечную уязвимость классического памятника перед непредсказуемыми стихиями природы и цивилизации.

### **Выставки Документы 1977–2007 гг. и рецепция экспозиционных методов Х. Зеемана в выставочной практике последней трети XX века**

В качестве куратора следующей — восьмой Документы 1987 г. опять выступил Манфред Шнекенбургер. Как и проект Документы 1977 года под его руководством, Документа 8 вновь предполагала обилие экспонатов, связанных с медиальными практиками. Кроме того, значительный акцент был сделан на идее «потери утопий», как это называет историк Документы Х. Кимпель: в бельэтаже Фридрицианума были выставлены произведения, темой которых являются ужасы современного мира — войны, катастрофы. Общая идея Шнекенбургера отвечала парадигме постмодернизма: «Более не господствуют новые стратегии, но только новые комбинации». Здание Фридрицианума при Шнекенбургере стало своего рода испытательным полигоном для демонстрации действия полуневедомых «медий» и близких к ним сил техногенной стихии.

Куратором Документы 9 1992 года стал бельгиец Ян Хут, директор музея в Генте. Основные направления проекта: обращение к телесному в человеке и структура выставки, ориентированная по хаотическому принципу. Хут считал принцип позитивного хаоса плодотворным для выставки современного искусства. Что касается мотто Документы 9 «От тела к телу и к телам», то антропоцентрическая ориентация, безусловно, сделала эту выставку чрезвычайно привлекательной для публики. Кимпель называет Хута «хореографом», имея в виду его способность чувствовать телесную составляющую искусства и управлять ею как опытный балетмейстер, пусть и проповедующий принцип произвольности, хаотичности и свободы.

При нем облик куратора выставки несколько растерял черты авторитарности. Жесткое теоретизирование также сдало позиции, вместо этого, по принципу «вчувствования», Хут концентрировался на каждом отдельном произведении и прокламировал идею экспозиции, основанную на личном отношении, понимаемом не как авторитарная отретфлексированная концепция, а как эмоциональная, чувственная связь с объектами.

Именно на Документе Хута Илья Кабаков выставил свой «Туалет». Этот объект — квинтэссенция коммунального быта и коммунальных иллюзий находился рядом со зданием Фридрицианума, и такое соседство вполне отвечало представлениям Хута о креативном хаосе.

В то же время, пытаясь уйти от всякой геометрии и структуры, особенно навязанной классическим остовом Фридрицианума, Хут, тем не менее, включил в Документу проект, в определенной степени использующий иерархическую архитектурную структуру примыкающей к Фридрициануму башни Цверентурм — более ранней постройки, чем музей. Башня, окрашенная в жизнерадостный желтый с разбросанными тут и там карточными символами — буями, червями и пиками, послужила для воплощения словесной игры Entenschlaf («утиный сон») Лотара Баумгартена с различными понятиями, отсылающими к «коллективному сознанию» и его метаморфозам. Примечательно, что внутри башни Хут расположил так называемый «гумус» — избранные им самим в произвольной манере произведения художников, работавших в последние два века — от Жака-Луи Давида до Йозефа Бойса. Как в проекте Баумгартена, так и в выборе «гумуса» Хутом прослеживалась одна интенция — показать относительность и случайность личного художественного выбора. Башня Цверентурм в обработке Баумгартена напонила, скорее, раскрашенную модель из цветной бумаги, чем реальное здание.

Хотя, сосредоточившись на телесной составляющей, Хут не особо стремился к антропоцентричности, и отсюда понятно его стремление закамouflировать соразмерные человеческим измерениям классические пропорции Фридрицианума, выставив перед главным фасадом на Фридрихсплатц огромный металлический шест с человеком Джонатана Борофского «Человек, идущий в небо» и «Сигнальную башню надежды» Мо Едоги, топорно сколоченную из необработанных деревяшек (внутри попытки трансформировать застывшее в своей равномерности пространство были еще более активными, как в проекте Петера Коглера, расписавшего муравьями стены зала, инсталляция «Драгоценные жидкости» Луиз Буржуа, застопорившая проход в Ротонду, или «Картонная комната» Роберта Терриена), но в одном из проектов Документы 1992 года, безусловно, есть диалог классического и современного в их несоразмерности, или, напротив, антропоморфной общности. Речь, правда, идет не о Фридрициануме, но о Старой галерее, тоже классическом сооружении, пережившем состояние руины. Там, прямо на фасаде была выставлена скульптурная группа Томаса Шютте «Чужие», со всей очевидностью былых (или нынешних?) национальных предубеждений противопоставлявшая свои формы квазиантичному фризу портика Старой галереи.

Пауль Робреخت и Хильде Даем, архитекторы Документы 9, в статье «Место искусства» к каталогу Документы 1992 г. отмечают: «Мы всегда были уверены, что взаимоотношения архитектуры и искусства были отношениями стабильного к динамичному. В процессе работы над этой Документой мы все более разубеждались в этом»<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Robrecht, Paul, Daem, Hilde. Ein Platz der Kunst. // Documenta IX, Ausstellungskatalog, Kassel, 1992, S. 101.

И далее: «Более чем когда-либо возникает чувство, что и архитектура подчиняется внутренней динамике, что она — тело в процессе роста, никогда полностью не сформировавшееся»<sup>14</sup>.

В предисловии-введении к каталогу Документы 9 Ян Хут сравнивает состояние Фридрицианума времен первой Документы — «ожившей руины» с состоянием 1992 г. К этому времени здание, основательно отремонтированное с 1987 г. и разделенное на равномерные отсеки, «стало чуть ли не распирает от закачанного в его внутреннюю жизнь бетона». Далее Хут замечает: «Начало (Документы — М. Б.) было в отсутствии места», что не вполне справедливо, учитывая тщательно от-refлектированный выбор Боде, изначально павший на руину Фридрицианума. И развивая эту мысль: «Кроме самой идеи институции, Документа каждый раз возникает почти из ничего. Ее размещение, в этом смысле, подчиняется движению по принципу от противного. Логистика, персонал, организация, места выставок — все должно быть заново найдено»<sup>15</sup>. Это замечание Хута, по большей части, справедливо в одном: Документа всегда поражала разницей в концепциях ее кураторов.

Автором проекта Документы 10 1997 года стала Катрин Давид, хранительница музея Jeu de Paume в Париже. Основа ее концепции: ситуация рубежа веков, что определило появление ретроспективной части экспозиции. Давид не удовлетворяло обозначение кассельского события как «выставки», поэтому ему было присвоено новое наименование: «культурная манифестация». Неслучайным был выбор произведений, констатирующий изменение художественной практики от репрезентации в сторону культурной коммуникации: например, Герхард Рихтер был представлен не своими картинами, а выставил «Атлас» с пятью тысячами фотографий. Вместо обычного каталога с иллюстрациями и комментариями сопроводительным изданием к выставке стал сборник текстов на актуальные искусствоведческо-философские проблемы последнего десятилетия под названием *Das Buch* — «Книга» (с пояснением «Политика-поэтика»), который являлся значительным теоретическим трудом, отражавшим современную ситуацию в искусстве и философии. Здание Документа-Халле, построенное для расширения выставочного пространства, использовалось Давид для размещения информационно-дискуссионного центра. Во Фридрициануме же стараниями архитекторов Документы 10 Кристиана Яборнегга и Андраша Палффи было сделано все, чтобы скрыть естественную структуру здания — Фридрицианум здесь является лишь абстрактным пространством, даже стены которого и то скрыты причудливыми изогнутыми или сухо-геометрическими конструкциями (стенды в Ротонде с работами Альдо ван Эйка, размещение «Атласа» Герхарда Рихтера в нижнем этаже Фридрицианума), обозначенными как носители информации для дискурсов, в которых нет места воспоминаниям о классическом музее.

Документа 11 2001–2002 гг. нигерийского куратора, живущего в США, Окви Энвейзора, в определенной степени подводила итог западной выставочной практике XX в., но совершенно не предъявляла претензий на определение критериев искусства нового века. Х. Кимпель определяет ее как «потеря места», что в некоторой степени намекает на отказ от изначальной установки Боде на «определение места», но еще в большей степени указывает на значительные

<sup>14</sup> Ibid., S. 102.

<sup>15</sup> *Hoet, Jan: Eine Einfuehrung. // Documenta IX, Ausstellungskatalog, Kassel, 1992, S. 17.*

проблемы, возникшие в связи с оригинальным взглядом куратора на состояние современного западного искусства: выставка в Касселе как таковая проходила в рамках одной из пяти дискуссионных платформ, организованных в разных городах мира и являвшихся, собственно, основным событием и содержанием Документы 11. Энвейзор по-своему отметил логочентричность современного западного искусства, и его жест однозначно свидетельствовал о том, что это искусство могло бы, в принципе, вообще отказаться от своей визуальной составляющей, и немного бы при этом потеряло. Радикальные течения в искусстве XX века были, как остроумно отмечал Энвейзор, всего лишь «оборотной стороной той же монеты», то есть исходили от той же старой, усталой и надоевшей (сюда можно было бесконечно прибавлять эпитеты, которыми в разных дискурсах сопровождалось понятие «западной» — шовинистской, мужской, фаллоцентрической, милитаристской и т. п.) западной традиции. Кроме того, актуальная для Запада проблема глобализации вдруг приобрела нелепый оттенок «отказа от насиженного места». Документа 11 вызвала яростную критику, в том числе упоминалось о том, что она является «11-м сентября другими средствами». Кроме сильных эмоций, вызванных вышеуказанной стратегией Энвейзора, Документа 11 оставляла довольно пессимистическое ощущение невозможности продолжения пути искусства все в той же западной традиции, над которой столь тонко иронизировал Энвейзор. Еще раз пройдясь, как по нотам, по устремлениям кураторов и критиков XX века, куратор Документы 11 оставил без ответа вопрос о дальнейшем движении искусства.

Кураторы открывшейся в 2007 году Документы 12 Роджер Бюргель и Рут Ноак предложили по-новому расставить акценты в западной выставочной практике, сломав популярное представление о том, что культура все еще находится в стадии постмодернизма, и полноценная художественная форма возможна только в виде некоей цитаты, парафраза или пародии. По их мнению, западная культура вовсе не исчерпала потенциал модернизма с его индивидуализмом и претензиями на истины в последней инстанции — просто модернизм лишили возможности развития тоталитарные режимы, профанировавшие идею яркого индивидуального выражения, деградировавшую до «культы личности». Кураторы, собственно, предлагали забыть бесплодные попытки постмодернизма, идеи «смерти автора» и «антиформы» и провозгласить модернизм «нашей античностью». Эта действительно привлекательная перспектива, сулящая беспроblemное возвращение к «сильной и красивой» форме, отчасти реализовалась в экспозиции, но в целом нашла отражение в околывыставочной публицистике: кураторы предложили три темы, на которых основана концепция, одновременно являвшиеся вопросами для обсуждения в издаваемом в рамках Документы цикле журналов: «Является ли модернизм нашей античностью?», «Что такое жизнь как она есть?», «Что делать?». Последний вопрос относился к сфере арт-образования публики — не новая идея в истории Документы: такие попытки делались, начиная с «демократической» Документы 1968 г., когда начала работать «Школа для посетителей» Базона Брока, предлагавшая неискушенным зрителям способы рецепции непонятного ей искусства. Следует заметить, что заявленная концепция Документы 12 является на сегодняшний день самой радикальной по отношению к сложившейся «авторской» выставочной практике институции Документы, инициатором которой стал Х. Зеeman. После его Документы каждый новый куратор предлагал оригинальную, авторскую, личную концепцию. Кураторы последней Документы предложили новое



видение выставочной практики, в основе которой лежит не «структурирование хаоса» современного искусства, не обладающего внятной формой, а попытка вернуть само искусство в русло самодостаточного «модернистского» формотворчества.

В 2005 году под руководством куратора М. Гласмайера в Касселе состоялась ретроспективная выставка «50 лет Документы: 1955–2005». В разделе «Архив в движении» были представлены архивные материалы, отражающие этапы работы над выставками, варианты концепций, планы кураторов. Раздел «Дискретные энергии» был посвящен работам известных и менее известных художников, в разные годы участвовавших в экспозициях Документы — от группы «Искусство и язык» до участников Флюксуса.

В рамках этой выставки экспозиция Документы 5 еще раз была осознана как переломная не только в истории выставочной практики, но и в своем значении для развития искусства последних десятилетий XX века в целом. Составители каталога, в числе которых были известные исследователи — историки Документы Х. Кимпель и Р. Нахтигэллер, констатировали появление особого «мифа Документы 5», существующего в контексте мифа Документы.

Следует упомянуть, что значительным этапом в развитии мифа Документы 5 стала устроенная тремя годами ранее, параллельно с Документой 11 О. Энвейзора, выставка «Скандал и миф — обзор архива Документы 5 (1972)» 2002 г. в венском Кунстхалле. Эта выставка, содержанием которой стали ранее недоступные для широкой публики материалы из кассельского архива, была посвящена феномену Документы 5, ее критике и рецепции, протестам, вызванным событием Документы 5, и ее роли для истории искусства. Выставка сопровождалась дискуссиями и интервью, в числе которых было выступление Базона Брока, автора одного из разделов и ведущего «Школы для посетителей» на 4-й и 5-й Документах, художника Арнульфа Райнера и самого Х. Зеемана. Концепция выставки в Вене остроумно обыгрывала метаморфозу самого понятия выставки, произошедшую во время Документы 5 и отраженную в ее критике: авторитарный куратор-искусствовед взял на себя некоторые функции художника, а Документа 5 стала, таким образом, «выставкой — произведением искусства», «выставкой выставки». Венская выставка стала органичным развитием этого мифа, еще раз выставив «выставку-произведение» и констатировав ее уникальность в ряду западных художественных экспозиций XX века. Помимо этой выставки, сконцентрировавшей воспоминания о Документе 5 вокруг ее не всегда однозначной рецепции, и раздела Документы 5 на выставке «50 лет Документы...» 2005 г., в 2001 году во Фридрихиануме прошла выставка «Вновь рассмотрена Документа 5. Архивный запрос по Документе 1972 г.». Таким образом, только на рубеже веков состоялось три экспозиции, посвященных Документе Х. Зеемана, что свидетельствует о том, что событие Документы 5 не только не потеряло своего значения, но и продолжало оказывать влияние на последующую выставочную практику.

В ряду позднейших выставок Документы выставка Х. Зеемана всегда привлекала исследователей своей провокативностью, стремлением поставить неожиданные для искусства вопросы, когда, казалось бы, и предпосылок для этих вопросов еще не было. Зачем, например, делать экспозицию китча или обращаться к формам политической пропаганды в период посттоталитарной свободы? И тем не менее, когда эти идеи были воплощены в экспозиции, становилась понятной их реальность в контексте художественной ситуации. «Демократическая» Документа 4 1968 г. явилась осознанием исчерпанности модернистской парадигмы, но

не смогла предложить нового видения художественной реальности, всего лишь констатировав состояние замешательства в связи с окончанием «больших нарративов» и ясных форм авангарда. Документа 5, напротив, предъявила четкое и обоснованное видение современного искусства, не испытывающего ни малейшего смущения от нелепости или неуместности своих проявлений.

По словам куратора Клауса Хоннефа, ответственного за раздел «Идея/Идея света» на Документе 5, она «ознаменовала одновременно апофеоз и конец художественного авангарда. Позднее ничего существенно нового в искусстве не случилось». В сравнении с предыдущими выставками Документа 1972 года действительно обозначила резкий рубеж между внятыми визуальными ценностями авангарда и модернизма и противоречивой практикой постмодернистского искусства, порой связанной с отказом от полноценных, «сильных» форм ради достижения зыбкого, но подлинного содержания. Как показывает история позднейших Документов, их кураторы, в меру своих индивидуальных воззрений и пристрастий, использовали опыт Зеемана, добавляя нечто новое к видению современного искусства, которое более не требовало отчетливой внешней формы. Тем не менее, какими бы смелыми и радикальными не были пути отхода от классического понимания формы, кураторы-искусствоведы (особенно безапелляционно и с некоторой антипатией об этом заявил О. Энвейзор) всегда прослеживали за противоречивыми проявлениями искусства современности общие черты принадлежности к мощной западной художественной традиции. И это тоже было свойственно позиции Зеемана, сознававшего невозможность существования именно такого искусства, которое было продемонстрировано в качестве современного на Документе 5, без противопоставления его, или, пользуясь принципом метафоры Энвейзора об оборотной стороне медали — без опоры на классику и модернизм.

*M. V. Biryukova*

### **From the history of documenta in Kassel: the idea of institution and conceptions of curators**

The institution of documenta founded in 1955 by Arnold Bode became one of the most notorious demonstrations of contemporary Western art with the carefully thought over artistic and aesthetic conceptions of art critics and curators, who not only suggested the content and idea of exposition, but considerably determined the symbolical and allegorical meaning of art works. Considering the significance of art critical polemic about its exhibitions documenta belongs without doubt to the most important artistic events of the past and present centuries.

The article determines the conceptions of the documenta exhibitions from 1955 to 2007. In the considered period the ideas of modernism in art with its intention of creation of new individual languages changed to another tendencies — refuse to claim for universality and originality of artistic means, formal distinctness, the disappearance of actuality of the author figure. Notwithstanding of this is important to prove the lack of accidentality in the content of important exhibition projects. The author emphasizes one of the main problems of the contemporary art history with its new movements: pop-art, arte povera, concept art, etc. — the problem of art form. This problem is examined in the context of the documenta exhibitions.

## **АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ НА СРЕДНЕМ УРАЛЕ В ЭПОХУ ПЕРЕСТРОЙКИ: ДВИЖЕНИЕ К ЦЕНТРУ, КОТОРОГО НЕТ**

Многообразие форм и технологий искусства XX века инициируют интерес традиционного научного знания к явлениям, недавно казавшимся второстепенными и несущественными для доминирующих систем художественной репрезентации. Развивающиеся за пределами Москвы и Петербурга региональные художественные практики укореняют классическое искусствознание в пространственном локусе, выстраивая своеобразный «региональный» фокус зрения на артефакты. В результате картина исторического развития искусства перестает быть линейной и неотвратно поступательной, а тени «высокого», классического искусства не заслоняют, казалось бы, малозначимые «провинциальные штучки и курьезы». Складывается более дифференцированный взгляд на современный художественный процесс, разрушающий стереотипное для советской эпохи представление о том, что «настоящее» искусство может существовать только в центре, только в рамках официально дозволенных структур (Союза художников СССР, объединявшего всех профессиональных художников страны), только в формате официально разрешенного единого стиля и, соответственно, удел нестоллических художественных рефлексий — исключительно краеведческое описание малозначимых локальных фактов.

Ход развития изобразительного искусства Свердловска-Екатеринбурга конца 1980-х — начала 1990-х подтверждает обозначенные тенденции. Культурный и художественный центр огромного индустриального региона, традиционного позиционировавшегося в советское время как «опорный край державы», Екатеринбург изначально развивался как горнозаводской край, чья «особость» определялась, прежде всего, своеобразием географического положения, статусом внутригосударственного фронта, обозначенного горным хребтом, а также промышленной его ориентацией. За советские годы он и вовсе превратился в закрытый военно-промышленный город, «промзону», атмосфера которой обрела выраженный депрессивный экзистенциальный характер.

Неудивительно, что изобразительному искусству советского города, визуализировавшему его сложившийся имидж, официально предписывалось быть «суровым», «мужественным», «производственным», «монументальным», «героическим» и т. п. Традиции «сурового стиля» в живописи, сложившегося в начале 1960-х годов, сохраняли здесь свои позиции дольше, чем где бы то ни было: индустриальные заводские сцены, аскетические приполярные пейзажи, парадные групповые портреты рабочих бригад и пр. являлись программно обязательными и преобладающими на больших «зональных» выставках «Урал социалистический» (в 1964–1985 прошло шесть выставок). Разумеется, в монолитном и, в общем-то, цельном творчестве Союза художников были свои «левые отклонения» от административно задававшихся отделами культуры «трендов»: озадачивало странное пристрастие свердловских художников к мифологическим образам (по понятным причинам евразийской «пограничности» положения города, особенно популярен был сюжет «Похищение Европы») и евангельским

аллюзиям (чаще всего, это было «Распятие»), тератологическим гротескам «звериного стиля». Каким-то незаконным исключением из сложившегося порядка воспринималось и творчество нижнетагильских членов Свердловской организации, тяготевших к традициям абстрактного экспрессионизма.

Очаги неповиновения официозу в свердловском художественном пространстве сложились еще в 1960-е годы. На волне хрущевской оттепели родилась т. н. «Уктусская школа» (1964–1974, встречи единомышленников зачастую проходили в районе горы Уктус — отсюда название), лидерами которой были Анна Таршис (Ры Никонова, род. 1942), Сергей Сигей (род. 1947), Валерий Дьяченко (род. 1939), Феликс Волосенков (род. 1944), Евгений Арбенов (род. 1942), и др.<sup>1</sup> Они создали самостоятельную версию концептуализма, для которой, по признанию Анны Ры Никоновой-Таршис, характерны были «интеграция различных областей творчества друг с другом и с параллельными областями знания, выход в акционную поэзию, перформанс»<sup>2</sup>. Члены группы выпускали самиздатовские и рукописные журналы «Номер» (1965–1974), «Документ» (1969), «Транспонанс» (1979–1986), занимались теорией художественной формы, проблемой «перевода» (в их терминологии — транспонирования) вербальных поэтических форм в визуальные. Одним из ярких опытов визуального «кодирования» литературного текста и перевода элементов поэтического языка в форму графического знака являются, например, минималистские геометрические «Иллюстрации-структуры» (1967–1986) Евгения Арбенева к стихам Фета, Есенина, Хлебникова.

В 1970-е годы в Свердловске появились и другие «неформальные» сообщества художников, обжившие традиционные подвалы, странным образом расположенные на центральных улицах с «революционными» названиями — Красноармейской, Розы Люксембург, Карла Либкнехта, Толмачева, Декабристов и др.<sup>3</sup> В промышленном городе, в котором до 1990 года не было не только зарубежных консульств, но даже просто иностранцев-туристов, так же как и частных коллекционеров (именно этот контингент, как известно, чаще всего поддерживал московский и ленинградский андеграунд), ситуация для неформальных художников была очень непростой. Поскольку деятельность их имела с точки зрения официальных структур нелегитимный характер, она не рефлексировалась художественной критикой тех лет, и уж тем более не архивировалась и не музеефицировалась в свое время. Как следствие — спустя немногим более тридцати лет мы не располагаем ни достаточным корпусом произведений,

<sup>1</sup> См. подробнее об Уктусской школе: *Ры Никонова-Таршис, Анна*. Уктусская школа // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Екатеринбург, 1993. С. 56–72; *Жумати Т. П.* Уктусская школа (1965–1974): К истории уральского андеграунда // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 13. Гуманитарные науки. Вып. 2. С. 125–127; *R. and V. Gerlovin*. Russian Samizdat Art. N. Y., 1986; *Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry*. N. Y., 1986. Vol. 5b. P. 507–568; *G. Janeczek. Rea Nikonova* // Dictionary of Russian women writers. Greenwood Press Westport, Connecticut. 1996.

<sup>2</sup> *Ры Никонова-Таршис, Анна*. Уктусская школа // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Екатеринбург, 1993. С. 70.

<sup>3</sup> См. подробнее о топографии свердловского андеграунда 1960–1970-х гг.: Игорь Болотов. От составителя // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Екатеринбург, 1993. С. 4–5.

ни консолидированными архивными документами, которые могли бы полноценно публично представить эту линию региональной художественной культуры. Между тем, опыт существования стихийно сложившихся в пику официальному Союзу художников сообществ важен для понимания реалий динамики и статики художественного процесса позднего советского периода. Необычные и по-своему оригинальные произведения искусства их членов, «подвальные» или «квартирные» выставки, «дружеское» коллекционирование, а также первичное документирование артефактов (например, личный дневник Е. Арбенева, который он ведет ежедневно с начала 1960-х годов<sup>4</sup>), попытки самоописания субъектов процесса в формате самиздатовских журналов — безусловно придавали динамичность привычной художественной жизни города. Таким образом, вслед за Ю. Лотманом, можно и региональную культуру рассматривать как сложно организованное целое, состоящее из «пластов разной скорости развития»<sup>5</sup>.

Однако, «взрыв» в художественной жизни Свердловска произошел лишь в годы перестройки, когда в итоге социально-политических реформ город был открыт не только для въезда иностранцев, но и для новых арт-движений. С конца 1980-х годов здесь обозначился беспрецедентный подъем различных форм «неформальной» культуры: взлет «уральского рока», драматургии Николая Коляды, деятельность Старика Букашкина и созданного им общества «Картинник», объединений «Сурикова 31», «Ленина 13», «Станция вольных почт» и др.

«Взрывную» ситуацию и легитимацию «неформалов» обозначила первая «безвыставочная» выставка современного искусства «Сурикова 31», в которой приняли участие все желающие художники вне зависимости от их, так сказать, «партийной» принадлежности. «Разрешенная» городским отделом культуры, она была инициирована частными лицами — художниками В. Гончаровым, В. Дьяченко, сумевшими привлечь около 200 человек. Профессионалы и любители на равных правах вошли в экспозицию, организованную в зале районного Дома культуры, по иронии судьбы расположенного на улице им. В. И. Сурикова № 31. Публике были представлены произведения 1970–1980-х гг. В. Гаврилова, Е. Малахина (Б. У. Кашкина), А. Таршис, В. Дьяченко, Е. Арбенева, В. Гончарова, В. Жукова, Н. Федорева, И. Шурова, В. Гаврилова, В. Тхоржевского и многих др.

Выставка имела поразительный успех: перед входом в ранее мало кому известный выставочный зал выстраивались огромные очереди, вокруг нее развернулись дискуссии и газетная полемика<sup>6</sup>. 1987 год стал переломным в истории свердловского альтернативного искусства: после почти двух десятилетий «зажима» со стороны официальных структур, пришло его публичное признание и ощущение свободы. Известно, что этот год был знаковым и для неофициального искусства Ленинграда, где Товарищество экспериментального изобразитель-

<sup>4</sup> См. опубликованные фрагменты дневника: Е. Арбнев. Из интимного дневника // Урал. 2007. № 4.

<sup>5</sup> Ю. М. Культура и взрыв. Статьи о динамике культуры. М.: Гнозис, 1992. С. 25–26.

<sup>6</sup> См. мемуарные материалы о выставке: Когда искусствоведы были еще без гранатометов...: [Воспоминания о выставке на «Сурикова, 31» Вячеслава Савина, Сергея Видунова (СЭВА), Бориса Хохонова, Алексея Лебедева, Вианоры Вишни, Евгения Арбенева, Валерия Дьяченко...] // Урал. 1999. № 10. С. 168–186; а также материалы специального выпуска журнала Урал (2007, № 4), посвященного 20-летию выставки.



Дискуссия на выставке «Сурикова 31», (1987).

ного искусства (ТЭИИ) — объединение художников нонконформистов, в течение года устроило беспрецедентное количество экспозиций, после чего подобные выставки уже следовали одна за другой.

Творчество свердловских художников «неформалов» в большинстве своем не претендовало на формальную новизну. Они генерировали новые темы и образы, представляя позднюю советскую действительность такой, какой до сих пор ее никто не решился увидеть. Это вызвало живой отклик у публики, как например, в случае с работами И. Шурова, остро и эмоционально отражавшими социально-политические изменения жизни в стране (например, экспрессивная картина «Битва в партере», 1986 — своеобразный отклик на «антиалкогольный указ» 1985 года). В своих произведениях они использовали формальные приемы модернистских течений XX века (экспрессионизма, кубизма, футуризма, сюрреализма, геометрической и экспрессивной абстракции и др.), интерпретируя их, впрочем, индивидуально и самостоятельно (своей подчеркнутой декоративностью выделялись, например, оп-артовские работы В. Гончарова). Помимо традиционных техник живописи, графики, скульптуры, в экспозиции выставки «Сурикова, 31» были представлены также новые для свердловского искусства виды и формы, лишь намеченные в предшествующие десятилетия — инсталляции, объёкты, коллажи.

Так, В. Жуков, создавая в эти годы свои пространственные композиции, прошел путь от абстрактного рельефа к концептуальному объекту. Его серия «Парадоксы» (1986), включающая выполненных из обычных строительных кирпичей, была ориентирована на разрушение стереотипов мышления. В композицию был введен вербальный ряд: подписи «белое» и



Работы Н. Федореева на второй выставке «Сурикова 31», (1988).

«черное» явно не совпадали с цветом видимой формы, создавая эффект абсурдности.

Вторая экспозиция «Сурикова, 31», состоявшаяся в 1988 году, была допущена уже в «святая святых» — в залы городского музея изобразительных искусств. На ней, кстати, была проведена акция цензуры: по политическим критериям представ-

ленный Н. Федореевым портрет опального в то время коммуниста Б. Н. Ельцина решением администрации музея и консультационного совета был снят с экспозиции. Николай Федореев (1943–1996) — один из лидеров неофициального искусства, сознательно использовал формальные клише советского плакатного стиля и оформительского искусства, перерабатывая их в соцартовском духе. Визуальные элементы его художественного языка отсылали зрителя также к традициям советского конструктивизма, но при этом острота социального звучания и публицистичность оставались характерными чертами его произведений («Коммунист Б. Н. Ельцин», 1988; «Перестройка», 1988; «Азбука гласности», 1989; «Свобода», 1990 и др. К сожалению, практически все его объекты теперь известны только по фотографиям, поскольку сами работы не сохранились.

В конце 1980-х — начале 1990-х гг., до открытия в 1999 году филиала Государственного центра современного искусства, неформалы выступили едва ли не основной движущей силой живого художественного процесса. Его представители стали учредителями и создателями независимых от Союза художника творческих объединений «Сурикова, 31», «Вернисаж», «Станция вольных почт» и др., использовавших нетрадиционные формы выставочной практики (например, постоянно действующие экспозиции «Сакко и Ванцетти, 23», изменявшие свой состав на основе зрительского рейтинга)<sup>7</sup>.

Одна из самых заметных фигур перестроечной культуры Свердловска, объединявшая и традиционалистов и неформалов, и профессионалов и любителей, и взрослых и детей — старик Букашкин, или Б. У. Кашкин (т. е. «бывший в употреблении»), а ранее К. Кашкин, К. А. Кашкин, или Степан Ариевич Кашкин (сокращенно — Ст-ари-Кашкин), в действительности — Евгений Михайлович Малахин. Поэт, художник, фотограф, издатель, коллекционер

<sup>7</sup> См.: Зайцев Г. К истории неформальных художественных объединений 1970–1980-х годов в Свердловске // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Екатеринбург, 1993. С. 73–77.

Б. У. Кашкин (Е. Малахин)  
со своим объектом на выставке  
«Сурикова 31», (1987).

а также «народный дворник России» и, по его собственному определению, «панк-скоморох», Старик Букашкин превратился со временем в «культурного героя», почти в мифологический персонаж Свердловска-Екатеринбурга.

Спектр затей лукавого Старика был широк: от создания эксперимен-

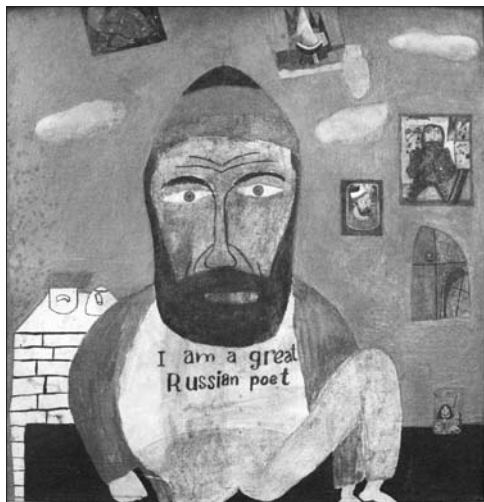


тальных фотографий до вырезания из древесной коры крошечных арт-книжек, от росписи «морально-шинковательных» досочек (не менее двух тысяч штук) до «украшения» гаражей и помоек (в 1998 было «украшено» 33 помойки), от придумывания «антиалкогольных плакатов» (1986) до исполнения хеппенингов и акций. Вокруг него сложилось целое общество, получившее название «Картинник», в состав которого в разное время входили любители рисовать, петь, играть на самодельных инструментах, скрывавшиеся под смешными именами — Антип Одов, А. Рыбкин, Б. А. Ранов, Хвиля, А. Леша, Оля-ля, Д. В. Оркин, М. Бони, Ленка, П. Ушкина, Ксю-ша, Лё-ша, Ло-Ир-Ви, П. Малков, Вера М., Я.-Е.-М., Соня П., Лю-Д-Мила, Сургутанова, Ал-ла, Шо-ТА, Е. Лена, Я-Нина, Де Нис и другие).

«Картинники» устраивали воскресные костюмированные балаганные представления в центре города — в сквере у ЦУМа, где в ход шли погремушки с сушеным горохом, барабаны, дудочки и прочие самодельные музыкальные инструменты, аккомпанировавшие «кричанию» коротких текстов, сочиненных Букашкиным. В конце совершался акт дарения «досочки» тому из зрителей, кто откликнулся на призыв ведущего панк-скомороха. Разрисовывали «досочки» в духе наивной живописи, все кто попадал в поле зрения Старика Букашкина — и шестиклассники, и пенсионеры, и профессионалы и дилетанты. Нередко начинал рисовать один, продолжал другой, а заканчивал третий. Акции «Картинника» являлись культурной формой синтетического типа. Они находились, как писал М. Бахтин, «на границах искусства и самой жизни», в особой промежуточной сфере, ибо для «создателей и потребителей» их — то была сама жизнь. Более того, «неказистость» «досочных» и «гаражно-помоечных» росписей, как, впрочем, и арт-книжек, их программный «дилетантизм», отмеченный безыскусностью, искренностью, самоиронией, оказался мощным инструментом деконструкции «выхолащенного профессионализма» уходящего «советского искусства».

Деятельность альтернативных объединений и художников в Свердловске-Екатеринбурге расчистила дорогу к новым формам творчества, подготовила возможности для





Антип Одов. «Облака и окна. Портрет легкокрылого Б. У. Кашкина», (1988).

выстраивания новых стратегий в искусстве, живого искусства «здесь и сейчас». Официальные и неофициальные линии художественной культуры влились в единое пространство, казалось, пошли навстречу друг другу, к единому центру. В начале 1990-х в Екатеринбурге (историческое название было ему возвращено в 1990 году) появились первые институты арт-рынка — негосударственные и частные галереи, аукционы искусства, на которых работы неформалов продавались наравне с официально признанными мастерами. Ряд «суриковцев» был принят со временем в Союз

художников (хотя, иной раз, и с восьмой попытки), художник Олег Еловой всерьез попытался создать «Музей простого искусства», в коллекции которого были бы объединены «наивисты», аутсайдеры и работавшие в примитивистской стилистике профессиональные художники и пр. Но они так и не встретились: для профессиональных структур изобразительного искусства, подобных Союзу художников России, неформалы остались аутсайдерами, выходящими за границы художественности и искусства. Однако, из красного балахона Старика Букашкина, из его провокативно-балаганных синтетических действий вышло не только следующее поколение екатеринбургских неформалов, создавших недавно арт-движение «Букашкин», продолжающее некоторые виды его деятельности, но и в какой-то степени, уральский акционизм середины 1990-х гг. Это было время, когда процветали радикальность и искренность художественного жеста, прямота, персональность, когда опыт художественной трансформации тела оборачивался личностными и социальными изменениями.

В 2000-е годы художественный бренд «Уральское» ищет новые смыслы и визуальные воплощения. Настроение сменилось с обреченно-констатирующего «ну что же делать, раз мы оказались здесь...» на увлеченно-азартное «если мы оказались здесь, то мы можем сделать...». Репрезентация региона все чаще строится не только на экономических, но и на символических характеристиках. Подобно моде на винтаж в одежде, из сундуков культурного капитала региона достаются сейчас базовые ценности, мифы, которые раскручиваются в стратегические программы развития города и региона.

Провинциальная «никому ненужность», на которую сетовали художники 1970–1990-х, осталась, только теперь оказалось приятнее мыслить место своего обитания по меньшей мере центром континента, а также пограничьем между Европой и Азией, или родиной советского «сказителя» Павла Бажова или даже сакральным местом убийства последнего императора.

Пока еще не настал момент, когда ситуация начала создавать тренды. В мире современного искусства региональные города на карте России по-прежнему высвечиваются именами лишь отдельных ярких художников. Так, Екатеринбург и Новосибирск воспринимаются родиной скандального тандема «Александр Шабуров и Вячеслав Мизин» («Синие носы»). О своей малой родине где-то рядом с Екатеринбургом любит вспоминать московский художник Леонид Тишков. Старик Букашкин только сейчас становится персоной grata, собираются артефакты «Картинника», включаются в крупные выставочные проекты, в Уральском государственном университете создается музей Старика Букашкина и художников-неформалов.

Известная писательница Ольга Славникова писала о Екатеринбурге: «Гений этого места лукавит и ускользает». Странная реурбанизация города, которая происходит до сих пор, заставляет говорить об «ускользающей идентичности» этого места. «Опорный край державы» стал гигантскими темпами менять свой культурный ландшафт. Выявилась двойственная связь между осознанием его «пограничной зоной» и проецируемым ею «центром»: дифференциация, при которой центр оказывается необходим, для того чтобы локус мог себя осознать в качестве альтернативы.

*Y. Prudnikova, T. A. Galeeva*

**Alternative artistic practices on the middle Ural  
in the period of perestrojka:  
the movement to the center which doesn't exist**

The artistic practices which are developing outside Moscow and St.-Petersburg plant the classical type of sciences of art in space, showing "the regional" point of view. As a result, the dynamic of the developing of art is no more straight and progressive.



Б. У. Кашкин и общество «Картинник». «Морально-шинковательная досочка», (1980-е).

Б. У. Кашкин и общество «Картинник». «Антиалкогольный плакат» (1986).



The way of development of art in Sverdlovsk-Ekaterinburg at the end of 1980s — beginning of 1990s proves the above-shown tendencies. In 1970s in Sverdlovsk the “informal” societies of artists appeared. They based in the traditional cellars situated on the central streets with the “revolutionary” names — Red Army Street, Rosa Luksemburg Street, Karl Libkneht Street etc. But “the explosion” of the artistic life in the city took place in *Pereščrojka*’s period when the city began to be opened for the foreigners and for the new artistic movements. Today we have the mutual connection between the self-conscience of Ekaterinburg as a “frontier region” and “the center”. The center is necessary for local space could realize itself like the alternative.

А. В. Ляшко

Российский государственный педагогический университет им А. И. Герцена,  
Санкт-Петербургский государственный университет,  
Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии

## МУЗЕЙ КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

### 1. Музей в пространстве визуального опыта человека: к постановке проблемы.

Визуальная культура в течение последних десятилетий — востребованная в научных и околонаучных трудах проблема. Это недвусмысленный показатель социального заказа, ответа науки на теперь уже мощно заявившую о себе потребность в осмыслении и ценностном утверждении нового уклада жизни, нового типа культуры. Визуальность все чаще обсуждается на научных конференциях, иногда ей специально посвященных, избирается темой диссертационных исследований, обсуждается в периодических изданиях. Большими тиражами выходят переводные и издаются новые научные и научно-популярные работы о визуальной культуре, истории и теории вопроса, особое значение в которых обретают междисциплинарные исследования. Все это позволяет сделать вывод о том, что визуальность стала одной из центральных тем современного гуманитарного знания, в которой намечаются свои направления: история визуальной культуры, «археология визуальности», эстетика визуального, социология зрения.

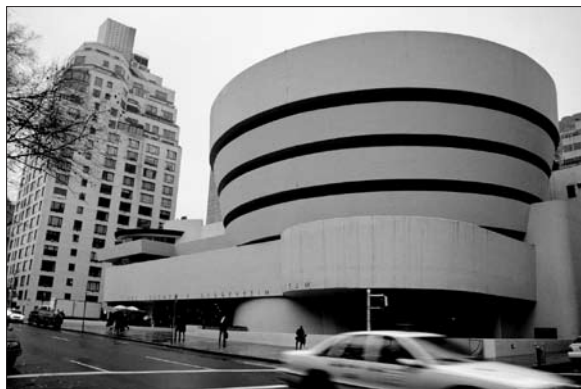
Сегодня особую актуальность обретают специальные исследования институциональных форм визуальной культуры, своего рода «анатомических органов», осуществляющих ее жизнедеятельность. Музей в этом контексте представляется одним из базовых феноменов; его историко-культурный путь и современная значимость заслуживают особого внимания. При этом специальных фундаментальных исследований музея как феномена визуальной культуры не было. Некоторую теоретическую базу подобного исследования музея сформировали работы, предлагающие комплексный, культурологический взгляд на музей, заключающийся в изучении музея как органической части целостного культурного универсума; как феномена, возникшего, функционирующего и развивающегося в условиях метасистемы культуры. Разрабатываемый М. С. Каганом, Т. П. Калугиной и С. В. Пшеничной культурологический подход к изучению музея открывает возможности выявления феноменообразующих функций музея в культуре, позволяющих относить все музейные учреждения к единой «культурной форме»<sup>1</sup>; определения места музея в структуре культуры, его специфики в ряду других культурных феноменов и, в конечном итоге, — природы музея как социокультурного феномена.

Музей — одна из немногих форм культуры, зримо ее представляющих. Он является органической частью целостного культурного универсума и формирует его *модель*, «сфокусированную на конкретной «частоте» культурного процесса»<sup>2</sup>. Структура музея как культурной формы изоморфна структуре самой культуры как особой формы бытия<sup>3</sup>. Вследствие

<sup>1</sup> Обоснование музея как «культурной формы» разработано Т. П. Калугиной.

<sup>2</sup> Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2001. С. 10.

<sup>3</sup> Каган М. С. Музей в системе культуры // Вопросы искусствознания. 1994. № 4. С. 445–460.



Ф. Л. Райт. Здание Музея современного искусства Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк (1943–1959).

чего модель культуры, репрезентируемая музеем, системна, сложноорганизована и для своего постижения требует от посетителя всестороннего включения (рационального и эмоционального, во всей гамме чувств). Но воспринимаем музей, прежде всего, — визуально. Посетитель музея в первую очередь зритель. Музейное послание по пре-

имуществу базируется на визуальных формах, а музейное пространство разворачивается, в основном, как пространство созерцания. Механизмы трансляции культурного наследия осуществляются музеем через визуальные образы. Эта визуальная доминанта отличает музей от других социокультурных феноменов, так же направленных на хранение, передачу и моделирование культурной информации. В отличие от архивов, библиотек, различных институций системы образования, сети интернет, музей репрезентирует культурный опыт в конкретной ситуации естественного смотрения, личного зрительного контакта с подлинником, прямого погружения в реальный мир вещей, а не обращается к нему умозрительно, опосредованно, виртуально.

Каково же значение музея в пространстве визуальной культуры? Рассмотрим две (возможно, их больше) принципиальные позиции музея как институции визуальной культуры.

Первая. В музее всепроникающая «зримость ткани мира» осмысливается, каталогизируется, конструируется. Музей на протяжении всего своего существования находился внутри той стратегической машины, которая разрабатывала идеи системы и порядка в культурной, исторической и социально-государственной жизни. Музей выстраивает из предметов своего собрания непротиворечивую и строгую систему, ту самую, описанную исследователями-культурологами, универсальную «модель культуры». Принцип системности в организации музейного собрания аналогичен логике классической исторической науки, где сложность и многоплановость взаимодействий между отдельными фактами, явлениями и событиями

Ф. Л. Райт. Внутреннее пространство Музея современного искусства Соломона Р. Гуггенхайма. 400-метровая галерея-пантус в атриуме музея.





Ф. О. Гери. Внутреннее пространство Музея Гуггенхайма в Бильбао. В музее нет ни одного повторяющегося помещения, его интерьер 24 тыс. кв. метров сплошного биоморфного пространства из белых плоскостей стен, хромированных деталей и витражных окон.

приносится в жертву линейной последовательности, которая позволяет представить их существование как историю. Представить разнообразие в виде системы, классифицировать все различные виды и поместить их в своем каталоге — таковы основные устремления музея, который обосновалась в культуре как упорядоченное собрание документов визуальности, как развернутая их классификация. Систематизация и организация отдельных объектов музеем позволяет им стать видимыми глазу наблюдателя, доступными для него, а в пределе зримость обретает и универсум культуры.

Музейное пространство — это осознанно выстроенное пространство зримости, детерминированное конвенционально принятыми в культуре правилами обращения с данными визуального восприятия. Музей формируется как целостный визуальный комплекс, строящийся на системе компонентов:

— архитектура музея, его стены, физическая оболочка музейного собрания — формируют первое представление о конкретном музее. Посетителем запоминаются фасады здания (именно они, а не отдельные экспонаты зачастую ассоциируются с музеем), он руководствуется логикой архитектурного пространства и воспринимает художественное решение интерьеров, на фоне которых разворачивается экспозиция. Располагается ли музей в специально созданном здании или в адаптированном «под музей» сооружении; взаимодействует ли экспозиция с исторической архитектурой, либо разными способами нейтрализуется их возможный диалог? Во всем этом сказываются стратегии формирования своих визуальных моделей культурой.

— экспозиция — весь грандиозный визуально-предметный ансамбль, наполняющий стены музея, выстроенный в определенном единстве.

Ф. О. Гери. Музей Гуггенхайма в Бильбао, Испания (1997).



Кроме визуальной концепции экспозиции, принципов ее наполнения (понятие/образ, подлинник/подделка, уникально/типичное, избранное/максимально полное, постоянное/временное и т. д.), здесь важную роль играет ее регламент, установленный режим восприятия музея. Правила регулируют (через этикетаж и экспликацию, путеводные листы и указатели, действия экскурсовода и присматривающего персонала) что и как смотреть, продолжительность «музейного дня», освещенность, дистанцию, время на знакомство и порядок осмотра экспонатов, а так же принципиальную возможность доступа того или иного человека к ним.

— информационная оболочка музея, информационный образ — свод многочисленных печатных, видео и электронных каталогов, альбомов, путеводителей, рекламных материалов и виртуальных представительств музея (сайт в сети интернет, виртуальный филиал, телемузей). Их наличие и количество, функции, способы презентации музея так же выполняют роль в формировании представления о музее.

На этих трех уровнях музей целенаправленно формирует специфическое визуальное пространство, основанное на моделях и представлениях, претендующих на полноту, истинность, подлинность, адекватность и т. д. Музей стремится стать школой визуального, системой полного визуального контроля, «обучения» и «воспитания» зрения. Формирование музея в современном смысле слова относится к XVIII столетию. Как показал М. Фуко, именно в это время происходит обращение к микрофизике власти, к техникам дисциплинирования, возникает множество дисциплинарных заведений. Причем, если сначала дисциплины должны были нейтрализовать опасности, с XVIII века они «все больше служат техниками изготовления полезных индивидов»; отсюда, во-первых, «постепенная утрата ими родства с религиозными правилами и запретами» и, во-вторых, «их укоренение в самых важных, центральных и продуктивных секторах общества», в том числе, в передаче знаний<sup>4</sup>. Пользуясь терминологией М. Фуко, музей возникает в европейской культуре нового времени как один из классических «дисциплинарных институтов». Это свое значение с ходом времени он не утрачивает. Меняются парадигмы культуры, музей же продолжает решать задачи инкультурации личности — приобщения человека к культурному коду современной ему культуры. «Соблюдение правил «культурного кода», сколь бы жесткими и иррациональными они не казались стороннему наблюдателю, гарантирует индивидууму принадлежность к определенной культурной (социальной, этнической, религиозной) общности, а также обеспечивает его включенность в заданный структурно-символическим кодом культуры смысловой универсум, то есть является жизненно необходимым для человека, стабилизирует его личное и социальное тождество».<sup>5</sup> Являясь, по преимуществу, репрессивным, дисциплинарным визуальным пространством, музей унифицирует образ культуры, визуализирует некий норматив, конвенциональный формат современности.

Вторая позиция музея как институции визуальной культуры.

При восприятии музейного собрания, как и любого текста культуры, воспринимающий («зритель», «посетитель») не находится по другую сторону от собственного понимания, до взгляда, до включения в созерцание. Он не только воспринимает, но и сам становится

<sup>4</sup> Фуко М. Надзирать и наказывать. М., 1999. С. 308–309.

<sup>5</sup> Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2001. С. 20.

воспринимаемым. Он обретает себя в процессе смотрения, обретает себя другим. При восприятии музейной экспозиции «зритель» включается в диалог с презентуемой визуальной системой. Он осваивает новую культурную оптику в опыте понимания, «прочтения» визуальных образов, кодов современной визуальной культуры, учится оперировать ими, или, напротив, критически оценивая музейную систему, обретает собственную точку зрения.

Образ музея (в воспринимающем взгляде) также не предопределен, не задан заранее, а осмысляется в каждом новом взгляде, обретает новое свое «прочтение». Музей в пространстве восприятия, таким образом, не существует как универсальная и со-вершенная (как завершенная) система. Его архитектура незыблема, экспозиция статична и редко подлежит изменению, музей призван визуализировать свою тему, во всей ее исторической и типологической полноте, и стремится к универсальной целостности представляемого образа. Однако, вступая в диалог с каждым новым взглядом, он каждый раз осуществляется по иному, становится другим. Музей формирует в пространстве восприятия образ культуры, но он не осуществляет статичный, единожды и навсегда данный ее оттиск, а воплощает процесс о-сознания, осуществления знания человека о культуре и культуры о себе.

## 2. Феномен визуализации в современной культуре.

Гуманитарная наука, основываясь на данных различных дисциплин, констатирует глобальные изменения характера современной культуры приход новой ее конфигурации<sup>6</sup>, нуждающейся в идеологическом обосновании и поддержке, требующей теоретического осмысления.

Стремительное развитие информационных технологий существенно изменяет облик культуры последних десятилетий. Под влиянием активного распространения таких форм массовой коммуникации как телевидение, видео, компьютерные мультимедиа — происходят сложные изменения в различных сферах культуры, образе жизни и роде занятий современного человека, формируются принципиально иные способы его бытия в культуре, зрелищная ориентация мышления общества, альтернативная конфигурация искусства, — то есть складывается новая, *визуальная* доминанта мировоззрения современного человека.

Визуальные образы к концу XX столетия окончательно утратили прерогативу особенно-го, элитарного, предназначенного лишь для «храмов искусства» (дворцов, музеев, академий искусства). Еще с наступлением эпохи модернизма, в связи с активным усовершенствованием технологий создания изображений, а так же ростом скорости их массового распространения, изобразительное искусство начало уступать позиции определяющей визуальный образ культуры сферы. Легкость тиражирования и реализации, возможность производства визуальной продукции разного качества и назначения, сделали ее вседоступной. Изображение как таковое потеряло свою ценность. Об этом кардинальном изменении функции и статуса художественного образа впервые заявил Вальтер Беньямин. В своей статье «Произведение искусства в эпоху механического воспроизводства» (1935) он заложил основания целого

<sup>6</sup> По А. Я. Флиеру, культурная конфигурация — композиционная неповторимость комплекса форм и черт, организующих культурную систему, их «неповторимый способ связи». Флиер А. Я. Культурология для культурологов. М.: Академический Проект, 2000. С. 150



исследовательского направления, изменившего угол зрения на проблему художественного производства и выявившего новый феномен в качестве поля культурологических исследований, определенного как визуальная культура.

Визуальность в современной гуманитарной мысли перестала восприниматься как вторичное или подчиненное измерение культурной практики. Визуальная культура обретает статус не просто части повседневной жизни современного человека, она и есть сама повседневность. Визуальные репрезентации, явленные в бесконечном разнообразии визуальных знаков и социально функционирующих изображений, стали более влиятельны. Воздействие, которое они оказывают на сознание людей, способствует выработке иного мировидения. Уже целое поколение воспитанно на культуре видео, телевидения, компьютеров. Поколение, способность видеть которого, привычно усовершенствована посредством различных аппаратов, для которого естественно визуализировано многое из того, что ранее мыслилось лишь как умопостижимое или доступное глазу специалиста. Исследования в области нейробиологии предполагают, что продолжительное использование современными технологиями — неизменно ведет к реальным физическим изменениям в нейронных структурах мозга. Философы говорят о новой антропологии, возникающей в рамках визуальной парадигмы. То есть визуальность становится предметом внимания не столько эстетического и искусствоведческого дискурсов, сколько антропологических исследований, оперирующих такими категориями как «новый визуальный опыт», «опыт восприятия», «субъект визуального опыта»<sup>7</sup>.

Перечислим основные черты визуального опыта современного человека с тем, что бы позже охарактеризовать то значение и смысл, которое обретает в нем музей.

Визуальный опыт современного человека *тотален*. По словам Поля Вирильо, в современной культуре «*публичное пространство уступает место публичному образу*»<sup>8</sup>. Он несравнимо доминирует над всеми другими способами чувственно-эмпирического восприятия и источниками познания. В постиндустриальном обществе подавляющее повседневное время человека проходит в среде, целиком продуманной художником-дизайнером. В интерьере офиса и дома, на улицах города и в транспорте, во время праздника или лечения он находится в пространстве специально визуальное оформленном, профессионально сориентированном на провокацию определенных состояний. В визуальном преддetermined пространстве происходит перманентное поглощение визуальной информации. Разнообразные средства визуальной информации (статичные и динамичные — экраны — различными способами транслирующие образы) настойчиво сопутствуют профессиональной и бытовой деятельности человека, во множестве модификаций окружают его в пространстве города и дома. Флюссер подчеркивает: «И специалисты в выходные дни смотрят телевизор». Почти в равной степени все социальные слои, возрастные и профессиональные категории современного общества не способны осознанно относиться к визуальному окружению, являются его активными потребителями. Окружающее пространство настойчиво привлекает к себе внимание, обязывает к себе взгляд. Поток визуальной информации избыточен, его надзор тотален, современная

<sup>7</sup> Увидеть невидимое: визуальная культура и визуальная антропология. (Конференция по визуальности, Русская антропологическая школа, РГУ, Москва, 26–28 ноября 2003 г.)

<sup>8</sup> Вирильо П. Машина зрения. СПб.: «Наука», 2004. С. 116.

цивилизация во власти триумфа визуальности. Как показал М. Фуко «надзор и наказание» идут рука об руку. Тюрьма — пространство паноптики, ее жизнедеятельность обеспечена центральной системой наблюдения, благодаря которой осужденные всегда прибывают под взглядом, в поле зрения охранников. Современные исследователи неоднократно указывали, что сегодня в почти подобной ситуации оказывается все общество, поставленное под постоянный, непререкаемый надзор экрана.

Другая черта современного визуального опыта — его *разорванность*. Визуальный поток, в который погружен современный человек, хаотичен, не упорядочен, не системен. Каждое, отдельно взятое визуальное послание строго сориентировано, строго направлено на достижение определенного эффекта. Однако их одновременная проекция, пересечения, взаимодействие, наложение, смысловые разрывы превращают визуальный поток в коллаж или визуальный мусор. Привычка современного «зрителя» к восприятию разорванных визуальных текстов, получила популярное определение «клипового сознания», которое, выразилось в феномене «человека кликающего», занятого «зэппингом», манипулирующего пультом переключения каналов телевизора или «мышью» компьютера, из фрагментов и кусков нескольких визуальных посланий, собирающего себе персональную информацию или развлечение. В свою очередь производители визуальной продукции, дабы удержать внимание зрителя, сохранить свой «надзор» (а в случае «зэппинга», сам «кликающий» зритель, по сути, становится автором компилированного визуального текста) активно используют эту логику разрывов, недосказанности, смысловых разломов, в ущерб стойкости и целостности субстанции сообщения, к которой стремились еще недавно.

Современный визуальный опыт *динамичен*. Б. Гройс констатирует «девальвацию чистого созерцания» в эпоху модерна<sup>9</sup>. Та пассивная созерцательная установка, которая в традиционных культурах была прерогативой избранных (шаманов, монахов, религиозных проповедников или философов) и считалась высшей формой жизни, сегодня утратила свою значимость. *Vita activa* (деятельный образ жизни) более привлекателен для современного человека, нежели *vita contemplativa* (созерцательный образ жизни). Грандиозной пародией на обесцененную созерцательность современного мира представляется Гройсу система кинематографа. Современные исследователи констатируют все возрастающую скорость, интенсивность зрения, детерминированную увеличением скорости трансляции визуального текста. Отсутствие языкового барьера в пространстве визуальности обуславливает высокую скорость его трансляции, рассчитанную на скорость восприятия. Объективация изображений зависит от времени их экспозиции, которое позволяет или запрещает видеть. *Время экспозиции* подразумевает сознательное или бессознательное запоминание образов и может быть очень коротким. Однако физиологические возможности скорости восприятия зрительной системы человека ограничены. В современной культуре они используются в предельном режиме. Например, скорость проекции фото- или видеogramм более 60 кадров в секунду. Утрачивая ценность созерцательного образа жизни, человек переходит, по аналогии со «скорочтением», к «скоросмотрению».

<sup>9</sup> Гройс Б. Медиа-искусство в музее. // Гройс Б. Комментарии к искусству. М.: Изд.: «Художественный журнал», 2003. С. 158.

Скорость современного зрительного восприятия опосредует и его *поверхностность*. Обыденное зрение сегодня не направлено на глубокое, внимательное, вдумчивое постижение смыслов визуальных образов. Эта привычка поверхностному восприятию, чтению «по верхам» опосредована броскостью (бросаются в глаза) транслируемых визуальных текстов. Легкому восприятию способствует броскость содержательная. Взгляду зрителя предлагаются либо визуальные шаблоны, либо, напротив, некие экстраординарные, шокирующие, поражающие воображение изображения. Шаблоны визуализируют хорошо знакомые ситуации, знаковые облики, конвенционные формы «красивого», «доброе», «страшного», «желанного» и т. д. Это одномерные образы, в которые не закладывается даже возможность иного их прочтения, содержательного развития. Для их полной экспозиции взгляду зрителя необходимо и достаточно нескольких секунд. Другой вариант — шокирующие изображения. Непрерывный поиск новых ощущений характеризовал жизнь западного общества уже в XIX веке. Уже тогда «режим скандала», «ритм микрошоков» были направлены на то, что бы «удержать внимание скучающего обывателя, создать выемки и шероховатости для его бессмысленно скользящего взгляда, ищущего, за что бы зацепиться»<sup>10</sup>. Здесь применяются противоположные «штампам» стратегии: «слом стереотипов», нарушение запретов, снятие табу, эпатаж. Эксплуатируются нормы «этического», «эстетического» и т. д.

«Броскости» содержательной сопутствует доступность, и даже *навязчивость* визуальной формы. Грамматика нового визуального языка, используемая для конструирования и построения визуальных повествований с высокой силой воздействия, прозрачна. Образы строятся на ярких, контрастирующих, «разогнанных» цветах. Часто используется активно направленная на зрителя, динамическая композиция, высокое качество изображений, четкость, обессточивающие сверхреальную пространственность, объемность картинки, гигантские форматы, вызывающая деформация, гипертрофированность элементов, световые и иллюзионистические эффекты. Это «высокое качество» изображения делает его более реальным самой изображенной реальности, подменяет, замещает ее. Виртуальное первенствует над реальным. Человек привыкает к восприятию этого мира высококачественного изображений. Образы реальности (природа) и классические художественные образы, не заряженные визуальной броскостью, воспринимаются с большим трудом. Сегодня изображение само смотрит на зрителя, обязывает себе взгляд. Вследствие чего, зритель превращается в пассивного, ленивого потребителя визуальных продуктов.

Зрение современного человека характеризует так же *подчиненность технике* и доверие к ней. Получение достоверной информации — насущная необходимость современного человека, воспитанного на ценностях и идеалах новоевропейской культуры, где главенствует разум над чувством, а условия выживания в обществах современного типа навязывают только одну стратегию — холодную калькуляцию целей и средств. Человека магнетизируют темп развития технологий, он верит в их всемогущество и непревзойтость. «Мир вступил в эру господства «визуального синтаксиса», где отдельно взятое «визуальное слово» (теле и

<sup>10</sup> Ланская Л. Фигуры pathos'a // [sinijdivan.narod.ru/sd5rez4.htm](http://sinijdivan.narod.ru/sd5rez4.htm)

кинообраз, фотоизображение) всегда правдиво — ибо механически зафиксировано неодушевленным прибором»<sup>11</sup>.

Все это порождает в современном человеке своеобразную визуальную зависимость, которая делает его объектом манипулирования. Удобная для восприятия визуальная нарезка воплощает вполне очевидный информационный посыл, не требующий глубокого осмысления. Клиповый стиль повествования магнетизирует внимание зрителя, заставляет его неотрывно следить за развитием картинки — глаз, тело, разум человека находятся под контролем изображения. Американский режиссер Годфри Реджио в восьмиминутном фильме «Evidence» (название можно перевести как «свидетельство», «доказательство» или «очевидность») 1995 года неотрывно показывает детей обездвиженных, заторможенных, скованных неестественными позами. Возможно, это следствие тяжелой болезни или лекарств? Оказывается, что режиссер заглядывает в глаза детям, сидящим перед телевизором, где идет диснеевский мультфильм, и отслеживает психопатологический шлейф этого телесмотрения в обыденной жизни. Выводы авторов короткометражки коррелируют со свидетельствами психологов: у современного поколения детей «короткая память», слабая способность к длительному, внимательному созерцанию и серьезная зависимость от динамических изображений.

В ситуации визуальной избыточности человек перманентно испытывает визуальный голод. Постоянный и необходимый процесс общения с экраном (телевизионным, компьютерным), стремление к новому зрительскому опыту, все более замещает живое общение, сказываясь на духовном, психическом, физическом здоровье человека, раскрывается как онтологическая «монодрама изолированного человека».

Итак, в современной визуальной культуре изображение в реальном времени первенствует над изображаемой вещью. Телеприсутствие вещи или живого существа, трансляция их образов с помощью различных коммуникационных технологий, «прямой эфир» отсутствия, подменяет собой их существование здесь и сейчас, непосредственный контакт с ними. Виртуальность приобретает первенство над актуальностью.

### **3. Музей в пространстве визуального опыта современного человека**

Безусловно, тенденции тотальной визуализации современной культуры поразили и музей. В последнем столетии часто звучали пессимистические предсказания, о том, что музей как культурная форма умирает, его заместят электронные копии, виртуальные представительства. Вместе с тем, количество музеев по всему миру неуклонно растет, современная культура переживает настоящий музейный бум. Музей наравне с другими институтами культуры вступил в «конкурентную борьбу» за зрителя, а значит и за право на существование. Проследим основные направления мимикрии музея на этом пути.

Традиционное музейное пространство настроено на патетический лад, лирику, либо дидактическую серьезность. Все это в целом приводит к однородности эмоционально-эстетического амплуа музея. Задачи привлечения массового зрителя и активизации музейной среды потребовали более богатой палитры выразительности с включением как драматической

<sup>11</sup> Колосов А. В. Социологическая реконструкция визуальных образов в средствах массовой коммуникации // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против». М., 2003. С. 394

образности, так и динамичных игровых моментов. Современная музейная практика насыщается театрализованными приемами, происходит усиление внимания художественному оформлению экспозиции, его декорированию, когда выставка превращается в некое синтетическое, художественное по своей сути действо. Само музейное пространство выстраивается как целостный художественный объект, по законам композиции произведения искусства, с применением тех же художественных средств. Музей выступает как художественный проект. Экспозиция может быть рассмотрена как своеобразная *инсталляция*, пространство, организованное по воле художника и требующее зрительского со-действия. Образное раскрытие темы облегчает восприятие и запоминание, образы обладают большей информационной емкостью. Но главное, образное решение экспозиции создает определенный настрой, способствует «погружению» зрителя в тему музейной репрезентации. Даже естественнонаучные музеи в XX веке оказываются не чужды театрализованной игре. Уже не заспиртованные животные и гербарии составляют основу экспозиции музеев естественной истории, а тематические подборки, действующие модели и уголки живой природы (аквариумы и террариумы). Интерактивные методики биологических процессов позволяют подробно изучить то или иное явление. Например, можно войти в огромный макет пищеварительной или кровеносной системы и изнутри разобраться, что как действует. Подобные подходы характерны для европейских и американских естественнонаучных музеев, чутко реагирующих на потребности тех, кто приходит в музей<sup>12</sup>.

Другая важная тенденция активизации музейного пространства — это эксперименты по превращению экспозиции в *интерактивное пространство*. Музейное пространство изначально отличалось от других репрезентирующих институтов художественной культуры (театр, концертный зал, кинотеатр) тем, что предоставляло зрителю самому выстраивать свой путь осмотра, сценарий знакомства с экспозицией, выбирая направления движения и создавая потенциально бесконечное сочетание различных последовательностей. «Если в театре движутся символы, то в музее сами люди. Они создают свои собственные пространства восприятия»<sup>13</sup>. Сегодня привыкшему к интерактивному выбору в пространстве телеэфира или интернета человеку музей предлагает не только свободу передвижения в интерьерах музея, не только возможность созерцать экспонаты в произвольной последовательности, но и самостоятельно трансформировать выставочное пространство. Знаменитый исторический пример — выставка 1962 года «Дилаби» (динамический лабиринт) в Стеделик-музее в Амстердаме, где посетителям было разрешено не только прикасаться к произведениям искусства, но и манипулировать ими. Это будило фантазию и позволяло реализовывать давнее стремление искусства стать ближе к жизни. Современная музейная жизнь Петербурга демонстрирует популярность этой стратегии. Выставка «Touch me» (Музей А. А. Ахматовой; 2003) объединила арт-объекты, обретавшие полноту значений только в случае прикосновения к ним зрителя. Проект, направленный на поиск нового художественного языка, расширил не только границы видов искусств, но и саму ситуацию выставочной презентации, потребовав «в обязательном порядке» активных, обычно запрещенных, действий зрителя. В 2006 году

<sup>12</sup> Игровое пространство культуры: Материалы Форума. СПб.: Евразия, 2002. 372 с.

<sup>13</sup> Волкова Е. В. Зритель и музей. М., 1989. С. 31.



Даниэль Споэрри. «Дилаби», Стеделийк музей(1962). К участию в проекте «DuLabu» (динамический лабиринт) были приглашены Жан Тингели, Роберт Раушенберг, Понтус Хультен, Ники де Сент Фалль и другие художники. Идея проекта заключалась в том, что каждый художник преображал привычную музейную среду, экспериментируя с пространством, звуком, светом, запахом. Даниэль Споэрри построил комнату, где динамические и статичные объекты, были повернуты на 90 градусов, расположены в горизонтальной плоскости, тогда как посетитель продолжал двигаться вертикально.

Эрмитаж презентовал программу «Прошлое на кончиках пальцев» — археологический «полигон» для слепых и слабовидящих детей, где можно вести раскопки самостоятельно, изучая реплики музейных предметов из идентичных материалов. В этом же году петербургский Музей истории религии

показывал интерактивную выставку для детей и взрослых «BESTIARIUM CONSTRUENDUM: мифологический конструктор» художника Александра Райхштейна (Хельсинки), на которой посетители могли «работать» с настоящими арт-объектами — частями будто бы найденных археологами древних существ, воссоздавая их облик.

Следующая тенденция — все возрастающий темп музейной жизни. Динамика музейных проектов удовлетворяет стремления зрителя к новым визуальным впечатлениям. Музей в современной культуре как место художественной коллекции, призванной визуализировать ход универсальной истории искусства, все более отчетливо становится местом сменяющихся друг друга выставок. Организация временных выставок становится сегодня одним из доминирующих направлений деятельности музея. Так же заметно возрастает динамика выставочных проектов, время их жизни — подготовки, проведения, смены одного другим — ускоряется. Русский музей в последние годы готовит более 40 выставок в год, тогда как в конце 1980-х — начале 1990-х в музее проходило в среднем за год только 17<sup>14</sup>. Эрмитаж сегодня показывает около 100 временных выставок за год за рубежом и в музеях России<sup>15</sup>, треть из которых демонстрируются в самом музее. ЦВЗ «Манеж» последние пять лет проводит около 20 художе-

<sup>14</sup> Потапова М. В. Публика художественного музея в ракурсе социальных перемен // Триумф музея? СПб., 2005. С. 218–226.

<sup>15</sup> Торшина Л. Е. «Вокруг выставки». Временная выставка как культурно-образовательная акция // Управление музеями: Музейная деятельность в XXI веке. СПб.: Изд. Государственного Эрмитажа, 2005. С. 46–47.

ственных выставок в год<sup>16</sup>. Выставочный зал Петербургского Союза художников — до 40<sup>17</sup>. Каждую неделю в городе работает примерно 10–15 художественных выставок. Средняя продолжительность выставки в галерее — одна, две недели, в музее — от 3-х недель и редко превышает 4 месяца. Петербургские выставочные залы никогда не пустуют, они работают как хорошо отлаженный конвейер по подготовке и выпуску очередного выставочного продукта.

Здесь сказываются законы рынка, не позволяющие простаивать музейным помещениям, отведенным под временные выставки, а так же имиджевая политика музеев, некоторая соревновательность в значимости и количестве представляемых ими проектов. Другая причина, — сильно возросшая в XX столетии скорость самого художественного производства. Произведение в искусстве последнего столетия, по мысли Б. Гройса, не создается, а предъявляется, «художнику в наше время достаточно назвать искусством случайный фрагмент реальности, чтобы он тем самым стал художественным произведением»<sup>18</sup>. Спустя почти век после реди-мэйда Дюшана границы репрезентации продолжают включать в себя новые средства выражения. Художник может воспроизвести фрагмент мира, разложить его на части и заставить их функционировать, выставить имитацию или прототип и т. д. Работа в классических видах и жанрах изобразительного искусства, произведения которого на сегодняшний день все-таки являются основным материалом петербургских выставок, так же значительно интенсифицируется, игнорируя классическую последовательность действий и технологические требования материалов.

Темп музейной выставочной жизни связан и со скоростью производства выставок. Сегодня продолжают экспонироваться проекты, являющиеся итогом долгой, иногда многолетней коллекционерской, научной, реставрационной или менеджерской работы, представляющие сложное художественное и техническое решение. Наряду с этим появляются выставки, не отягощенные ни предварительными исследованиями, ни внимательной разработкой экспозиции, достаточно легковесные, порой элементарные. Минимализм экспозиционного решения и аскетизм средств, особенно распространенные в небольших выставочных залах, далеко не всегда оказываются оправданы. Остро ощущается отсутствие выверенной, профессиональной развески, найденной драматургии света, продуманного, со-образного тематике выставке этикетаж, визуального и содержательного качества сопутствующих текстов и раздаточных материалов, то есть «деланности» экспозиции. Выставка часто держится исключительно на идее — оригинальной, остроумной, порой скандальной или популистской теме — определяющей выбор материала.

Темпу выставочного производства сопутствует и темп его потребления. Необозримость характеризует музейное пространство; музей больше не является местом абсолютной видимости и «просматриваемости». Большинство представляемых проектов и не требуют проникновения, внимательного погружения в смысл увиденного. Зрителю необходимо усвоить концепт выставочного мероприятия и проследить его развитие в экспозиционном

<sup>16</sup> Официальный сайт ЦВЗ «Манеж» — <http://www.manez.spb.ru>

<sup>17</sup> Северюхин Д. «Выставочная проза» Петербурга. Из истории художественного рынка. СПб.: Изд. им. Н. И. Новикова, 2003. С. 54.

<sup>18</sup> Гройс Б. Скорость искусства// Мир дизайна. 1999. № 33. С. 19.

пространстве, выявить смысловые нити и пройти по ним. То есть выставка чаще требует заинтересованного и неперменного соучастника, провоцирует посетителя на действия, нежели на «чистое» смотрение. Навык *созерцания* оказывается не востребован и постепенно девальвируется. Художественная выставка воспринимается и потребляется легко и быстро, как одно из многих зрелищ, которые в избытке поставляет современная визуальная культура. Темп выставочной жизни — скороспелость экспонатов, скорость подготовки и потребления — иногда сообщает ей черты культурного фаст-фуда.

Так же значимые изменения в музейной среде связаны с интеграцией в нее *технологий*. Различные аудио-визуальные системы обеспечивают организационную, информационную, образовательную, коммуникативную сферы деятельности музея. Можно констатировать активную *экспансию экрана* в музейное пространство. Экран постоянно сопутствует зрителю на все этапах его общения с музеем. Во-первых, экран — это информационная упаковка музея, он обеспечивает видимость музея в обществе. Зритель знакомится и начинает взаимодействовать с музеем посредством его интернет-представительства. Во-вторых, часто расположенные в фойе музея экраны выполняют декоративную, информационную, навигационную, образовательную функции. Наконец, экран становится музейным экспонатом. И это касается не только десанта медиа-арта в музеи современного искусства, экранные образы становятся привычными экспонатами естественнонаучных и исторических музеев. Идет ускоряющийся процесс музейфикации движущихся образов. Б. Гройс полагает, что с появлением в музее движущихся образов «музейные устои неизбежно расшатываются». «Музей, и вообще выставочное пространство, где выставляется неподвижный образ, получает свои полномочия в первую очередь благодаря тому, что там автономия рассматривающего, понимаемая как его способность управлять временем своего восприятия, гарантируется системой музейной презентации и хранения. (...) движущиеся образы сами начинают диктовать зрителю время их рассматривания, лишая его приобретенной им ранее автономии»<sup>19</sup>.

Таким образом, музеи целенаправленно развиваются в ключе основных тенденций современной визуальной культуры. Они стремятся стать более открытыми, привлекательными и доступными для широкой публики, постепенно пересматривая свои, оказывается, устаревшие, элитарные претензии. Музеи активно включатся в большие медиальные структуры и начинают жить по их законам.

Несмотря на рассмотренные выше метаморфозы в мире музея, на сегодняшний день он продолжает оставаться одной из немногих лакун, визуальных «убежищ» в современном социокультурном пространстве.

Ключевое место в музее занимает *подлинник* истории, культуры, искусства, противостоящий бесконечному числу копий, теней, отражений современной экранной культуры. Более того, сегодня музей остается последним культурно защищенным местом индивидуального общения с неброским, обыденным, с повседневной нормой. Современная массовая культура посвящает себя эффектным образам и сюжетам (инопланетным нашествиям, мифам гибели и спасения цивилизации, персонажам сверхчеловеческих сил и т. д.), человек обречен

<sup>19</sup> Гройс Б. Медиа-искусство в музее. // Гройс Б. Комментарии к искусству. М.: Изд.: «Художественный журнал», 2003. С. 149.



на шок, на то, чтобы поражаться необычному, удивляться. Музей осеняет собой и принимает в своих залах тривиальное, повседневное, то есть то, что не находит признания в большом мире, теряется вне музейной действительности. Тишина музейных залов выступает своеобразным антиподом натиску аудио-визуальных средств и компьютерных технологий. В наше время музей и есть последнее средство отличить искусство от не-искусства<sup>20</sup>. Один и тот же образ, независимо от того, является ли он традиционно-живописным или произведенным технически, может функционировать как в контексте масс-медиа, так и в музейном контексте. Музейный контекст — традиционная, естественная, по сравнению с современным полем информационной или социальной коммуникации, среда обитания образов. Именно в музее складывается возможность осознать, как различаются между собой те два контекста, в которых обычно и встречаются присущие современной цивилизации образы. В художественном музее, опосредованные художником, они могут крайне индивидуально сравниваться друг с другом, а также и с образами, созданными в другие эпохи. А знание основ социального функционирования визуальных знаков современной культуры и их влияния на общественные процессы способно доставить мыслящему человеку большую степень свободы для активной, осмысленной жизни, вывести его из ситуации инфантильной зависимости по отношению к средствам информационного воздействия. Музей сегодня требует и формирует понимающего зрителя.

*А. В. Lyashko*

### **Museum as the Phenomena of Modern Visual Culture**

Museum is understood as an institution of visual culture one of essential «anatomy organs», which organizes its life. The museum space is a specially created visual space; determined by the conventional cultural rules and the application of the facts of the visual perception. This approach allows for the understanding of all the changes of modern museum world in its entirety.

---

<sup>20</sup> Гройс Б. О музее современного искусства. // Гройс Б. Комментарии к искусству. М.: Изд.: «Художественный журнал», 2003. С. 141.

## **ИСКУССТВО И ПРОБЛЕМЫ ГЛОБАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРЫ**

### **Многогранность проявлений глобализации**

Многогранность происходящих сегодня глобализационных процессов, их противоречивость, приводящая как к позитивным, так и негативным последствиям, — темы, широко обсуждаемые в соответствующей научной литературе. На смену недавних трактовок глобализации как однонаправленного процесса, ведущего к глобальной гомогенизации, пришли теоретические исследования, в которых речь идет о многовекторной динамике этих процессов. Можно заметить, что так называемому панамериканизму во многих сферах противопоставит европоцентризм. Нельзя не видеть и таких проявлений глобализации, которые расцениваются как альтернативные по отношению к вышеназванным. Многие из них не обрели достаточно организованных форм, но, тем не менее, не учитывать их нельзя. К ним можно отнести некоторые влияния и воздействия, которые Азия оказывает на Европу и Америку посредством усвоения ими целого ряда культурных феноменов: элементов мистических учений, нетрадиционной медицины, заимствованиями из сферы моды, культуры питания, искусства, увлечение йогой, боевыми искусствами и др.

По мере теоретического осмысления глобализационных процессов сложилось представление о возможности различать две модели глобализации: если в экономике, финансах, международном праве речь идет о необходимости интеграции, ведущей к стандартизации и унификации некоторых составляющих, то в сфере культурного взаимодействия, полагают, вступают в силу иные стратегии. Поскольку в культуре, в отличие от экономики и финансов, всегда был ценен ее колорит, своеобразие и неповторимость, то сохранение этих черт в условиях активного межцивилизационного взаимодействия становится первостепенной задачей. Намерение сохранить свою локальность (культурную, национальную, конфессиональную, этническую) возрастает как естественная реакция на угрозу гомогенизации и стандартизации. Эти модели могут быть различимы по следующим признакам: глобализация, осуществляемая по законам рынка, приводит к стандартизации и унификации, в то время как глобализация, осуществляемая в сфере культуры, предполагает создание такой целостности, которая бы вбирала в себя самобытные национальные, этнические, конфессиональные и прочие особенности локальных культур. Именно таким образом ставится вопрос о возможности формирования единой общечеловеческой культуры с сохранением многообразия.

Это полярное различие двух моделей глобализации весьма условно, ибо в реальности обнаруживается множество разнообразных типов осуществления глобализационных процессов, для характеристики которых в теоретической культурологии существуют соответствующие термины и метафорические выражения. Одним из исходных рассуждений по этому поводу является понимание того, что любое протекание глобализационных процессов неизбежно осуществляется на материале локальных культур. Глобальное и локальное, эти две стороны глобализации связаны друг с другом и представляют собой двусторонний процесс,

в ходе которого локальные, региональные установления переходят на транснациональный уровень, а глобальные корректируются, вбирая в себя и реализовывая на своем материале локальные тенденции. В этой связи и появился термин «глокальный», введенный для обозначения неразрывной взаимосвязи глобализации и локализации в конце 1980-х годов по отношению к процессу реструктуризации капитала и означающий наличие некоего соотношения или интеграции локального и глобального внутри глобальной структуры. Наиболее обстоятельно это понятие было разработано английским социологом Роландом Робертсоном, впоследствии оно стало активно использоваться и другими авторами, которые предлагают избегать понятия «глобальный», поскольку, по их мнению, этим усиливается лишь один из аспектов в обоюдном взаимодействии.

Итак, характер взаимодействия локального и глобального — некая исходная характеристика осуществления процессов в условиях всемирной взаимозависимости и взаимодополняемости участников глобализации.

Многогранность глобализационных процессов побудила к различению движущих сил глобализации и качественного показателя развития культуры: различают деловую элиту (Давосская культура); мировую интеллектуальную культуру; массовую культуру, тиражируемую коммерческими предприятиями; массовые движения различных типов (религиозные, светские и пр.)<sup>1</sup>. Из этой типологии вытекает возможность определения векторов осуществления глобализационных процессов: один из них обозначает то, что получило название «глобализация сверху», которая происходит при участии деловой элиты; другой — «глобализация снизу», осуществление которой не приняло во многих случаях организующей и легитимной силы. Проявления «глобализации снизу» подчас имеют стихийный характер, осуществляясь интуитивно и протекая на неосознанном уровне, они протекают в таких сферах, которые не легитимны, носителям этих процессов приходится объяснять и отстаивать свои действия. К таковым можно было бы отнести и некие формы художественного творчества, осуществляемого посредством художественного воображения и интуиции, о чем пойдет речь несколько позже. Цель движения, расцениваемого как «глобализация снизу» — создавать совершенно иную глобальную культуру, которая не будет управляться международной корпоративной элитой, культуру, где глобальные организации, играющие ведущую экономическую и политическую роль, осуществляя глобальную интеграцию технологического развития и коммуникационных систем, были бы демократически подотчетны в тех своих действиях, которые распространяются на сферу культуры<sup>2</sup>.

Исходя из многообразия возможных соотношений локального и глобального и учета особенностей взаимодействующих в процессах глобализации сторон, можно было бы обозначить следующие ситуации взаимодействия: замещение местной культуры глобальной

<sup>1</sup> См. : Бергер Питер Л. Культурная динамика глобализации // Многоликая глобализация. Культурное разнообразие в современном мире. Под ред. Питера Л. Бергера и Сэмюэля П. Хантингтона. Пер. с англ. В. В. Сапова. М.: Аспект Пресс, 2004. С. 8–24.

<sup>2</sup> Струл Карстен Дж. Возможна ли глобальная этика? // Сравнительная философия: Моральная философия в контексте многообразия культур/ Институт философии. М.: Восточная литература, 2004. С. 316.

культурой (унификация, гомогенизация); сосуществование глобальной и местной культур (диалоговое пространство, интертекстуальность как сущностная характеристика художественного текста); синтез культур (гибридизация); сопротивление процессу вестернизации (альтерглобализм); отрицание и сопротивление глобальной культуре (антиглобализм) и пр. Сегодня предпочтительнее говорить о многоликости глобализации и сложившихся различных стратегиях в создании глобальной культуры. Искусство в этом смысле является одним из действенных механизмов, направленных на ее формирование.

### Искусство глобализационной эпохи

В искусстве глобализационной эпохи можно обнаружить те же противоречивые тенденции, которые проявляются в разных сферах взаимодействия эпохи в целом. В частности весьма прозрачны в художественном творчестве тенденции универсализации культуры и противоположная ей партикуляризма. Поэтому можно говорить о ряде составляющих художественной культуры, одна из которых — универсалистская, проявляющаяся в создании искусства, вбирающего в себя опыт всечеловеческий, и другая — локальная, чаще всего это национальная культура, оказывающая противодействие глобализационным процессам, способствующая сохранению регионального и поэтому относящаяся к партикуляризму<sup>3</sup>. Пожалуй, в любой стране можно было бы отыскать художников, представляющих эти тенденции. В нашей стране творчество таких художников как Церетели, Шилов, Глазунов и некоторых других, безусловно, являет собой искусство, которое можно отнести к линии партикуляризма, поскольку оно тенденциозно манифестирует национальную принадлежность. Однако в этой статье речь будет идти не о них, а о творчестве тех, чьи устремления соответствуют тем глобализационным процессам, которые, собственно, и ведут к формированию глобальной культуры. Более сложный вопрос о том, какой она станет, какие ее характеристики. Во многом это вопрос, отсылаемый в далекое будущее. Сейчас мы находимся в самом начале этого пути и потому необходимо определить основные стратегии, поскольку глобализация в сфере культуры, как, впрочем, во многих других сферах, процесс управляемый.

Что касается формирующейся глобальной культуры, то следует видеть ее неоднородность и разные воздействия, оказываемые национальными и региональными культурами. В современную эпоху небывалых масштабов достигла художественная массовая культура, в которой глобальные черты проявляются более всего (это голливудские боевики, комедийные западные сериалы, японские комиксы, тайваньская и гонконгская поп-музыка). Эти явления возникли под влиянием американской культуры, однако они не поглотили всю художественную культуру. Известный итальянский теоретик и критик современного искусства Акилле Бонито Олива отметил сложившееся во второй половине XX века противостояние искусства Европы и Америки, которое заключается в том, что американское искусство прославляет массовое общество, и типичным его представителем он называет Энди Уорхола, играющего

<sup>3</sup> См. подробнее: Дианова В. М. Современная культурная ситуация как переходная эпоха; ее же: Тенденции культурной универсализации в мировом современном процессе; ее же: Модели культурной универсализации// Культурология: Учебник/Под. ред. Ю. Н. Солонина, М. С. Кагана. М.: Юрайт-Издат, 2008. С. 378426.

феноменами повторяемости, стандартизации, легкой тиражируемости, сводящего искусство к эксперименту, упраздняющему какие-либо идеологические составляющие и авторские притязания на оригинальность стиля. В качестве противоположной тенденции в искусстве Олива приводит фигуру Йозефа Бойса, выводя особенность этого типа творчества из наследия романтизма, свидетельствующего о значимости индивидуальной субъективности. В целом для европейской тенденции художественного творчества характерны большая социальная направленность искусства, выраженная функциональность и стремление воздействовать на зрителя. Олива отмечает присущую искусству глобальность, то, что искусство всегда стремится к универсальности, и что «художники отвечают глобализации не отставанием локальной природы своего творчества, а [тем, что] создают некий сплав того и другого — *global vs. local, a glocal*»<sup>4</sup>. В развитии западного искусства второй половины XX итальянский критик видит смену разных тенденций: если в 6070-е годы доминирует североамериканская модель искусства, то в 80-е акценты смещаются в сторону европейских приоритетов, возврату к традициям, отчасти способствующему порождению эклектики. В этой связи можно вспомнить признания Питера Гринуэя о том, что его фильмы — «высокая эклектика». Способствует эклектике и прием интертекстуальности, активно привлекаемый в художественном творчестве в последние десятилетия XX века. Все эти приемы вызваны стремлением художника выйти за рамки одной традиции, окинуть взором мир, в котором на фоне безусловного диалога и продуктивного взаимодействия резко обострились проблемы взаимопонимания. В этой связи особо возрастает миссия художника, способного своим творчеством содействовать формированию мировоззрения, побуждающего зрителя задуматься над настоящим и будущим нашей общечеловеческой культуры. Именно искусство в силу своей специфики способно поставить свободно те острые проблемы, которые сегодня волнуют человечество.

Конечно, всякий язык, в том числе и художественный, привязан к местности, географическому и культурному ландшафту, в рамках которых он сформирован и функционирует. Во всякой культуре выражающей себя на присущем ей языке, неизменно различают («свое») внутренне пространство, наделяемое смыслом и значениями, и внешнее («их»), наделяемое иным смыслообразованием. На это указывали еще Гердер, Гумбольдт и др. Неизбежная взаимосвязанность языка и ландшафта, отражает характерную черту существования культур в период цивилизационной стабильности. Однако каждая культура подвержена изменениям, поскольку включена в процесс социокультурной эволюции, реализуемый под воздействием множества внутренних и внешних факторов. В данной статье речь идет об искусстве периода цивилизационного слома, который расценивается как взрывной период в культуре. Если рассматривать культуру в качестве некоей структуры, то взрывной момент ознаменован пересечением культурных структур, вхождением «чужого», внешнего языка в пространство «своей» культуры, которое может осуществляться в разнообразных трансформациях. Подход к осмыслению трансформаций в культуре разработан с позиций семиотики и структурализма Ю. М. Лотманом, который рассматривал взрыв как неизбежный элемент линейного динамического процесса и считал, что происходит он в тот момент, когда тексты этого

<sup>4</sup> Олива А. Б. Искусство между идентичностью и гомогенностью // Художественный журнал, № 56, 2005.

внешнего языка оказываются втянутыми в пространство культуры. Взрывные процессы создают конфликтные ситуации смыслообразования, но, вливаясь в многомерное смысловое пространство культуры, в итоге способствуют его приращению. Искусство воссоздает принципиально новый уровень действительности, который отличается от нее резким увеличением свободы. Свобода привносится в те сферы, которые в реальности ею не располагают. Безальтернативное получает альтернативу. Поскольку художник выражает теперь не узконациональную позицию, его взгляд устремлен на мировое пространство и в его поле зрения попадают другие культуры и способы взаимодействия с ними, то в этом случае этическим критерием выступает не национальная или религиозная этика, а общечеловеческая, глобальная этика.

### Художник-космополит и идея универсализации

Приведем пример процессов универсализации культуры, подмеченных взором художника. В рамках проходящего в канун 2004 международного фестиваля видеоискусства в Мраморном дворце в Санкт-Петербурге было показано несколько видеоинсталляций. Каждая из участвующих в показе работ на фестивале заслуживает обстоятельного анализа. Мы же ограничимся анализом артефакта корейской художницей Ким Суджи. Ким Суджа родилась в Южной Корее, училась в Париже, выставлялась в нью-йоркских центрах современного искусства, а также в Турции, живет и работает в Нью-Йорке. Все это вполне дает основания рассматривать ее как художника-космополита. Космополитизм — неотъемлемая черта глобализации.

Речь пойдет о видеоинсталляции Ким Суджи «Женщина-игла» (1999–2000). Эту инсталляцию следует отнести к концептуальному искусству — искусству, рассчитанному не на чувственное восприятие и эмоциональное переживание, а на интеллектуальное мышление и аналитический анализ. Автор концептуального искусства Джозеф Кошут дал развернутое изложение такого рода искусства, подчеркнув его принципиальное отличие от искусства прежних эпох, которое было ориентировано на украшательство и рассматривалось в рамках эстетики. Такое искусство Кошут называл «совершенно безмозглым» и утверждал, что быть художником, это значит вопрошать о природе искусства и осознавать его функции. Новый вид художественного творчества, которым является концептуальное искусство, выражает, прежде всего, идею, которая становится формообразующим фактором и требует аналитического мышления зрителя<sup>5</sup>. Отличие и новизна концептуального искусства от искусства реалистического весьма убедительно изложены в этой статье с запоминающимся и многозначительным названием: «Искусство после философии». Сегодня мы знаем, что концептуальное искусство стало достоянием непосредственного опыта художников многих стран, о нем написаны книги и статьи, заметим лишь, что понять такое искусство дано не всякому, что оно адресовано не массовому зрителю, а интеллектуалу, готовому в артефакте увидеть некий концепт. Особенностью концептуального искусства является возможность его трактовки как аналитического высказывания, поэтому эти произведения не так уж важно видеть,

<sup>5</sup> См.: Кошут И. Искусство после философии// Искусствознание. Журнал по истории и теории искусства. М., 2001, № 1. С. 543–563.



Ким Суджа. «Женщина-игла».  
Видеоинсталляция на четырех экранах  
(1999–2000).

ибо то, что мы видим — это лишь отсылка к тому, что мы должны понять.

Итак, собственно об инсталляции: на четырех экранах в течение 7 минут демонстрируются видеокдры людского потока, «прорезанного» иглой — женским силуэтом, стоящим в центре кадра спиной к

зрителям и созерцающим идущую навстречу толпу. Эта женщина — сама Ким Суджи, но она здесь такой же зритель происходящего, как и реальные посетители выставки, хотя и уподоблена стороннему наблюдателю. Автор отсутствуя (мы не видим ее лица) присутствует. Название инсталляции «Женщина-игла» метафорично, его можно трактовать таким образом, что именно взгляд художника соединяет, «сшивает» культуры, подчеркивает их идентичность и неразличимость, делает культурное пространство единым. Отсутствие звука подчеркивает контраст между статичностью фигуры художницы и непрерывным движением встречной толпы. Здесь можно говорить о миссии искусства, которое способствует сближению народов и культур. Интерпретаций может быть множество. Безликость силуэта, стоящего спиной к камере, можно интерпретировать в русле бартовских идей о «смерти автора», который в современном искусстве выполняет лишь роль скриптора (пишущего) — повествующего нам об изменчивом, подвижном и вместе с тем очень похожем и потому едином мире, который он лишь собирает, монтирует. В отличие от классического искусства, артефакт здесь ничего не выражает кроме самого себя. Важнейшую роль играет контекст, который имеет цивилизационную метку: «Токио», «Нью-Йорк», «Дели», «Шанхай» — надписи, возникающие на экранах после завершения трансляции видеозаписи. В историю искусства должен войти не сам артефакт (который существует только пока транслируется видеозапись), а сама «идея». Идея же, согласно предлагаемой трактовке, заключается в следующем: здесь проводится идея универсализации жизни, которая происходит благодаря распространению технических достижений западной культуры, сходства форм деятельности, организации деловой жизни, ритма урбанизированного пространства и пр. Жизнь мегаполиса становится одинаковой в Нью-Йорке, Дели, Токио и Шанхайе. Унификация одежды, транспорта, образа жизни и пр. — вот то первоначальное представление о глобализации, которое было характерным для первых ее этапов распространения. Глобализация, понятая как унификация и универсализация.

Появление новых артефактов обогащают культуру и тем самым теорию. Поэтому можно дополнить Делёза тем, что искусство, а не только философия, порождает концепты, но так же и Барта — ибо удовольствие от текста можно получить не только от переживания и вчувствования, но и от интеллектуального мышления. Именно оно приводит нас к свободной

интерпретации, так как смысл не содержится в увиденном артефакте, не представлен, а порождается в размышлении над словесным концептом и вспомогательным видеорядом. Свобода интерпретации обусловлена широтой интеллекта и ассоциативностью мышления, которые могут предложить целый спектр кодов, в русле которых возможна интерпретация. Полагаем, именно такого рода артефакты продуцируют работу интеллекта и могут быть отнесены к той разновидности современного искусства, которое именуется элитарным.

### **Искусство и идея гибридации**

По мере развертывания глобальных процессов во всех сферах, стали замечать качественные стороны взаимодействия и взаимовлияния культур. Под влиянием происходящих в культуре социальных процессов, выработывались новые стратегии, которые оказывались вполне сопоставимыми с философскими и социокультурными концепциями, а в некоторых случаях их дополняющими или иллюстрирующими. В основе одной из стратегий лежит парадигма, объясняющая особые механизмы взаимодействия и взаимозависимости в эпоху глобализации, получившая название гибридации. «Концепция гибридации предлагает противоядие от культурного дифференциализма расовых и националистических доктрин, так как берет за исходную точку тот опыт, который был в рамках этих теорий запретной темой. Она отвергает национализм, отдавая предпочтение пересечению культурных границ. Она подрывает политику формирования этнической идентичности и основы всяких притязаний на чистоту и исключительность, поскольку акцентирует размытость и подвижность культурных границ»<sup>6</sup>. Гибридация вписывается в формирующуюся новую научную парадигму, которая характеризуется стратегией интеграции, но в отличие от концепций унификации и гомогенизации культуры, в ней обосновывается активность отдельных культур в создании гибридных пространств.

Творческие поиски художников опосредуются социальными и культурными процессами, они подсказывают формы и темы для творчества. Реальная жизнь, как правило, оказывается богаче всяческих концептуальных построений. Сегодня мы очевидцы множества новых социальных процессов и явлений, вызванных разнообразными типами миграции, утратой идентичности, обострением межнациональных конфликтов, возникновением терроризма, более резким разграничением богатства и бедности, столкновением интересов различных этнических и конфессиональных групп и пр. Соответственно этим конкретным социальным процессам и возникают темы для творчества. Одной из наиболее актуальных художественных групп, остро откликающуюся на болевые точки современности, является группа АЕС+Ф<sup>7</sup>. Обратимся к некоторым ее работам, отметив предварительно смелость этого творческого объединения (граничащую в массовом сознании с провокацией) в освещении посредством своих «малых форм» (Лиотар) животрепещущих проблем современности: это и размывание национальных констант, процессы гибридации культуры, факты исламизации

<sup>6</sup> Питерсе Я. Н. Глобализация и культура: три парадигмы // Этнос и политика: Хрестоматия. М., 2000. С. 323.

<sup>7</sup> Название группы образовано из начальных букв фамилий ее участников: Арзамасовой Т., Евзовича Л., Святского Е. и присоединившегося к ним позднее Фридкаса В.



населения во многих странах Запада, тревожные темы возрастания агрессии и насилия в современном мире. Для раскрытия нашей темы обратимся к анализу серии работ художников озаглавленной «АЕС — свидетели Будущего. Исламский проект (1996–2006)». Концепция гибридизации, полагаем, может служить теоретическим обоснованием для истолкования проблемы, выдвинутой авторами этого проекта. Многие работы этой серии выполнены в технике фотомонтажа. Современная фотография — это не просто изображение, но благодаря использованию возможностей цифровой обработки изображения и приемов монтажа ее превратили в манипуляцию, уведящую от реальности визуального. В то же время используется возможность и привлекательность фотографии в фиксации момента присутствия, поскольку она выражает подлинность проживания мгновения. Документальная достоверность, достижение которой возможно посредством фотографии, усиливает ощущение реальности происходящего.

Работа этой серии — фотомонтаж «Бобур» (1996). В ландшафтном пространстве городской площади, где размещен Центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду — «Бобур», как называют его парижане, ставшего настоящей культурной Меккой, вмонтированы элементы архитектурного сооружения и другие «цитации» в исламской традиции. Аналогичное смешение элементов различных культур представлено и на других экспонатах этой се-

АЕС+Ф. «Бобур». Из серии «АЕС — свидетели Будущего. Исламский проект», 1996–2006.  
С-print, 96 × 136 см (1996).



рии, в которых авторы проблематизируют возможность сохранения в эпоху глобализации самобытной культуры стран западного мира.

Другая работа этого проекта «Sagrada Família» (2003) создана в результате деконструкции изображения собора Саграда Фамилия, находящегося в Барселоне. Этот собор строился по проекту архитектора Антонио Гауди (1852–1926), руководившего строительством этим величественным сооружением первые 43 года, но не завершившем его. Оно строится по сей день, о чем свидетельствует присутствующий в фотомонтаже башенный кран. Собор задуман с тремя фасадами, множеством башен, колоколен и шпилей. Мы видим, что национальная готика и характерные особенности народной каталонской культуры, в традициях которых творил архитектор, неожиданно деконструируются посредством введения элементов, чуждых первоначальной стилистике, но отвечающих замыслу авторов «Исламского проекта». Фотомонтаж, к которому прибегают авторы проекта, преследует цель создания иллюзии реальной фотографии, впечатление документального кадра. В контексте обозначенного нами ранее семиотического подхода эта ситуация может быть охарактеризована как вторжение текстов одной культуры в текст другой, что привело к очевидной трансформации культурных объектов. Такая художественная практика, как уже было отмечено, расценивается как взрывной процесс в культуре и получает противоречивые оценки зрителей.

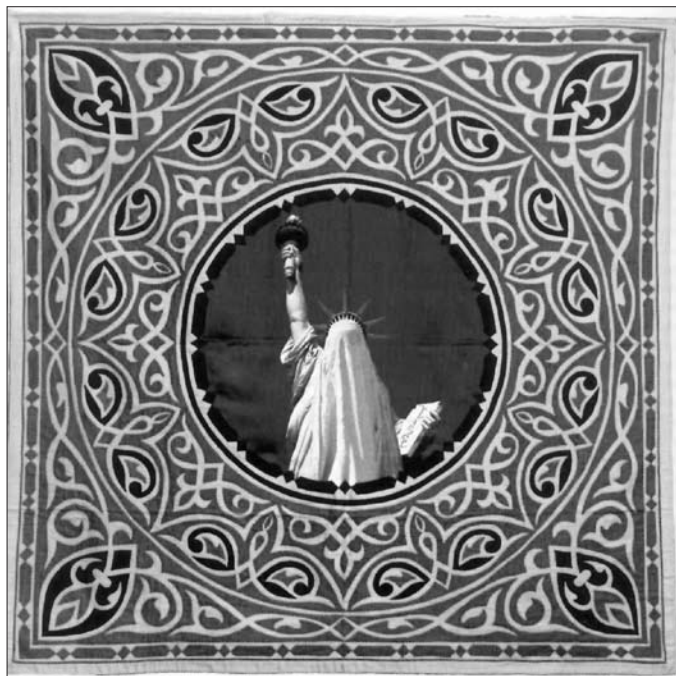
Еще одна работа из этого проекта — фотомонтаж «Новая Свобода» (2000) — представляет собой фотографию аппликации на ткани, где изображен силуэт Статуи Свободы, голова которой скрыта паранджой, в руке — Коран, а все изображение обрамлено исламским орнаментом. Репрезентируемая тематика актуальна не только для Америки, но и для некоторых европейских стран. Многие из них активно обращаются к позитивным вариантам решения этих проблем. Среди них Германия, где турки являются самой крупной этнической группой, проживающей в этой стране. Из 7,2 млн иностранцев, живущих на территории ФРГ, турки составляют 1,7 млн человек, или почти четверть. Еще 700 тысяч турок получили в период с 1972 года немецкое гражданство и проходят теперь по статистике как «немцы» (по немецким законам, для получения паспорта гражданина ФРГ мигрант должен отказаться от своего предыдущего гражданства). Таким образом, на территории Германии проживает



АЕС+Ф. «Саграда фамилия».

Из серии «АЕС — свидетели Будущего. Исламский проект», 1996–2006.

С-print, 96 × 136 см (2003).



АЕС+Ф. «Новая Свобода».  
Из серии «АЕС — свидетели  
Будущего. Исламский  
проект», 1996–2006.  
Аппликация на ткани,  
200 × 200 см (2000).

не менее 2,4 млн этнических турок — и в эту цифру не включаются дети, рожденные в семьях этнических турок — граждан Германии, даже если они воспитываются в исключительно турецкой культуре. Актуален вопрос о введении в школы истории исламского права и истории. Обсуждается и ряд других инновационных форм решения этой новой сложившейся

ситуации в немецкой культуре, чтобы помочь мусульманам интегрироваться в европейское пространство.

Интерпретация работ этого художественного проекта может быть неоднозначной, что зависит от выбранной зрителем позиции или кода. Причиной этому может быть особенность непосредственного эстетического восприятия, которое оказывается весьма консервативным, погрязшем в тине психологических и социокультурных клише, устойчивость традиций, косность мышления, привычка соотносить увиденное с означаемым объектом и многое другое. Не всякий зритель готов к постижению концептуального замысла создателей проекта, поскольку видимый артефакт слишком откровенно отвергает привычные эстетические и этические ценности, переходит известные стилистические границы. Такое «искусство, именно благодаря большей свободе, как бы оказывается вне морали. Оно делает возможным не только запрещенное, но и невозможное. Поэтому по отношению к реальности искусство выступает как область свободы. Но само ощущение этой свободы подразумевает наблюдателя, который бросает взгляд на искусство *из реальности*. Поэтому область искусства всегда включает чувство остротности. А это неизбежно вводит механизм этической оценки»<sup>8</sup>. На Западе художники прославились этим своим «Исламским проектом», в котором главные достопримечательности мировых столиц приобрели «исламский акцент». Последующие проекты этой группы все так же актуальны и обращены к болевым точкам современной цивилизации.

<sup>8</sup> Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. М., 2000. С. 129.

В заключении еще раз подчеркнем, что отличительной чертой творчества многих художников современной эпохи является расширение культурного пространства, выход из сугубо национальных (цивилизационных) ограничений в пространство межцивилизационное, актуализация наиболее острых проблем современности, стремление к упрочиванию общечеловеческих мировоззренческих ценностей, проблематизация будущего человечества и призыв к ответственности за происходящее настоящее. Художники создают искусство, предельно отягощенное философскими поисками осмысления грядущего.

*V. M. Dianova*

### **The art and the problem of globalisation of culture**

The variety of the processes of the globalization, their contradictoriness and their consequences, positives as well as negatives, are subjects widely discussed in scientific literature. The globalization is now understood not as homogeneous process but as a variety of different dynamic processes. One can mention that so called pan-Americanism is now balanced by europocentrism. There are also some alternatives manifestations of globalization.

Many of the modern artists try to enlarge the cultural space, to overcome national boundaries and to enter the intercivilizational space. They meditate about the most important actual problems. They maintain the traditional human values and call to be responsible for our present. The artists create the art which is busy with the philosophical meditations about the future.

## Содержание

<b>Динамика социокультурных практик .....</b>	<b>5</b>
<i>В. С. Глаголев</i> Культурологические аспекты художественно-эстетической проблематики в современном религиоведении .....	5
<i>В. А. Авксентьев</i> Культура конфликта в конфликтологическом сценарии .....	16
<i>Л. Н. Велиховский</i> <i>Т. Н. Кандаурова</i> Социокультурные практики российских предпринимателей: историческая ретроспектива .....	27
<i>В. В. Прозерский</i> Корпоративная культура как субкультура общества .....	43
<i>Е. А. Репринцева</i> Современная игровая культура молодежи как феномен теории и практики воспитания: проблемы и тенденции развития .....	55
<b>Теория динамики культурных форм .....</b>	<b>70</b>
<i>А. В. Бондарев</i> История отечественной культурогенетики: основные этапы развития и актуальные проблемы .....	70
<i>Ю. И. Горбунов</i> Тезаурусное моделирование лингвокультурологической терминологии .....	103
<i>А. Ю. Тимашков</i> К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке .....	112
<i>Е. Н. Мастеница</i> Культурологическая парадигма музееведения .....	120
<i>С. Г. Гладышева</i> «Теология процесса» как концепция расовой и гендерной самоидентификации ..	130
<i>А. А. Хисматулин</i> Очерк истории иранистики исламского периода в Санкт-Петербурге и Казани. Часть 1. ....	142
<i>Е. В. Луняев</i> Герметизм в культуре: опыт изучения.....	151
<i>В. Р. Пиотровская, К. Р. Пиотровская, Р. Г. Пиотровский, Ю. В. Романов</i> Культурология: от бесед за чашкой кофе к доказательно-экспериментальной парадигме современной науки .....	176

<b>Динамика культурных форм.....</b>	<b>184</b>
<i>С. В. Чебанов</i>	
Оптимальность и экстремальность в культуре и ципфиада .....	184
<i>Л. М. Хижняк</i>	
«Круги одиночества» как форма идентичности людей пожилого возраста: культурологический аспект .....	199
<i>И. Ф. Игнатъева</i>	
Туризм как культурный институт .....	210
<i>Е. А. Гриднева</i>	
Фирменный стиль как культурологическая проблема .....	217
<i>Т. Ю. Быстрова</i>	
Социокультурные функции дизайна .....	230
<i>И. А. Пикулева</i>	
Садово-парковое искусство и роман О. Бердсли «Под холмом».....	238
<b>Динамика культурно-психологических типов.....</b>	<b>248</b>
<i>А. Н. Кабацков, О. Л. Лейбович</i>	
Социокультурный архетип: к определению термина .....	248
<i>И. А. Кребель</i>	
Протосмысловые структуры как трансцендентальные константы аксиологии ...	260
<i>А. А. Магамедова</i>	
Я как объект феноменологического умыкания .....	273
<i>А. А. Грякалов</i>	
Эстетическое — топос — субъективность (тополо-логика культуры) .....	288
<i>А. Г. Машевский</i>	
О духовности и ее типах .....	299
<i>М. В. Логинова</i>	
Проблема молчания в культуре.....	310
<i>Б. Г. Соколов</i>	
Современная оптика: исчезновение глубины.....	322
<b>Динамика культурных образов мира.....</b>	<b>331</b>
<i>М. В. Покачалов</i>	
Античный мир и проблема кризиса культуры в теоретических исследованиях начала XX века .....	331
<i>Е. А. Чичина</i>	
Проблема экзистенциального выбора в античной культуре .....	338
<i>Э. В. Гмызина</i>	
Цвет в культуре средневековой Руси: слово и образ .....	344
<i>О. Ю. Астахов</i>	
Импрессионизм как способ мироощущения в культуре России конца XIX — начала XX века .....	349

<i>Т. И. Ерохина</i>	
Гендерная самоидентификация символистов .....	354
<i>Л. А. Скафтымова</i>	
Парадоксальность мышления С. Т. Танеева: трансцендентальные мотивы творчества.....	366
<i>В. С. Трофимова</i>	
Психологический портрет Анны-Марии ван Шурман: реконструкция с использованием элементов сетевого метода .....	374
<i>Kat-ming Wong</i>	
Community, Canon, and the Fifth Book of Peace .....	386
<b>Динамика современного художественного процесса .....</b>	<b>395</b>
<i>И. Б. Соколова</i>	
Опыт трагического в искусстве неоавангарда.....	395
<i>Е. Л. Чудновская</i>	
«Другой», феминное и отвратительное в современной художественной культуре ....	410
<i>А. В. Венкова</i>	
Пространственные модели в современном искусстве Запада.....	423
<i>А. В. Конева</i>	
Искусство модной фотографии:удовольствие созерцания или соблазн потребления.....	442
<i>М. В. Бирюкова</i>	
Из истории кассельской Документы: идея выставочной институции и концепции кураторов .....	457
<i>А. Ю. Прудникова, Т. А. Галеева</i>	
Альтернативные художественные практики на Среднем Урале в эпоху перестройки: движение к центру, которого нет.....	483
<i>А. В. Ляшко</i>	
Музей как феномен современной визуальной культуры .....	492
<i>В. М. Дианова</i>	
Искусство и проблемы глобализации культуры .....	506

ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
КУЛЬТУРОЛОГИИ

В 4 томах

Том III  
Культурная динамика

Главный редактор издательства *И. А. Савкин*

Дизайн обложки *И. Н. Грабе*  
Корректор *Н. П. Дралова*  
Оригинал-макет *О. С. Михалёв*

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.  
Издательство «Алетейя»,  
192171, Санкт-Петербург, ул. Бабушкина, д. 53.  
Тел./факс: (812) 560-89-47  
E-mail: office@aletheia.spb.ru (*отдел реализации*),  
aletheia@peterstar.ru (*редакция*)  
www.aletheia.spb.ru

**Фирменные магазины «Историческая книга»**

*Москва*, м. «Китай-город», Старосадский пер., 9. Тел. (495) 921-48-95  
*Санкт-Петербург*, м. «Чернышевская», ул. Чайковского, 55.  
Тел. (812) 327-26-37

*Книги издательства «Алетейя» в Москве  
можно приобрести в следующих магазинах:*

«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. www.biblio-globus.ru  
Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83  
«Ад Маргинем», 1-й Новокузнецкий пер., 5/7. Тел. (495) 951-93-60  
Магазин «Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2.  
Тел. (495) 915-27-97

Магазин «Гилея». Тел. (495) 332-47-28

Магазин «Фаланстер», Малый Гнездяковский пер., 12/27.  
Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21

Магазин издательства «Совпадение».  
Тел. (495) 915-31-00

Подписано в печать 29.09.2008. Формат 70×100<sup>1/16</sup>.  
Усл. печ. л. 42,1. Печать офсетная. Тираж 1000 экз.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ГУП «Типография «Наука»»,  
199034, Санкт-Петербург, В. О., 9 линия, д. 12

Printed in Russia