

## **К 100-ЛЕТИЮ М.С. КАГАНА**

**Материалы Всероссийской научной  
конференции «XV Кагановские чтения.  
Теория культуры и эстетика:  
новые междисциплинарные подходы»**

**(Санкт-Петербург, 18-19 мая 2021)**

Санкт-Петербург

2022

УДК 7.011:130.2  
ББК 71

**К 100-летию М.С. Кагана. Материалы Всероссийской научной конференции «XV Кагановские чтения. Теория культуры и эстетика: новые междисциплинарные подходы» (Санкт-Петербург, 18-19 мая 2021)** — СПб., Российское эстетическое общество, 2022. — 511 стр.

*Составители:*

С.Б.Никонова, А.Е.Радеев, Е.Н.Устюгова

**ISBN 978-5-907276-45-1**

© Российское  
эстетическое общество, 2022  
© Авторы докладов, 2022

## СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ.....9

### ***М.С.КАГАН В ИСТОРИИ МЫСЛИ И КУЛЬТУРЫ***

<i>Абросимова Н.В.</i> ФОТОГРАФИЯ В РАБОТАХ М.С. КАГАНА И АКТУАЛЬНЫЕ СОЦИАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ В УСЛОВИЯХ ПАНДЕМИИ.....	11
<i>Балакина Е. И.</i> ПРОБЛЕМА ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ В НАУЧНОМ СТИЛЕ М.С. КАГАНА И В СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ КУЛЬТУРЫ.....	16
<i>Беляева М. А.</i> АКТУАЛЬНОСТЬ МЕТОДОЛОГИИ М.С. КАГАНА В ГУМАНИТАРНОЙ УРБАНИСТИКЕ.....	19
<i>Большаков В. И.</i> СИСТЕМНАЯ МЕТОДОЛОГИЯ В ЭСТЕТИКЕ М. С. КАГАНА.....	20
<i>Брейтман А.С.</i> МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА М. С. КАГАНА И КИНОСИНТЕЗ.....	21
<i>Бурлина Е. Я.</i> «ГРАД ПЕТРОВ» В ЗАРУБЕЖНЫХ ПРОСТРАНСТВАХ: ДЮССЕЛЬДОРФ И КЁЛЬН. ГОРОД КАК СЦЕНА.....	26
<i>Власенко В. В.</i> ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЧИТЕЛЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЦЕСС (В КОНТЕКСТЕ НАУЧНЫХ ИДЕЙ М.С. КАГАНА).....	36
<i>Гаврилина Л. М.</i> ИСКУССТВО КАК САМОСОЗНАНИЕ КУЛЬТУРЫ: КОНЦЕПЦИЯ М.С. КАГАНА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК.....	46
<i>Глинтерник Э. М.</i> ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ М. С. КАГАНА И ЕГО ВКЛАД В ОБОСНОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДИЗАЙНОВЕДЕНИЯ.....	52
<i>Гудова М. Ю., Рубцова Е. В.</i> МОРФОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД М. С. КАГАНА И ПРАКТИКИ МЕДИА-АРТА.....	53
<i>Злотникова Т. С.</i> ФИЛОСОФСКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС НАУЧНОГО ТВОРЧЕСТВА М.С. КАГАНА.....	55
<i>Капустина Л. Б.</i> С КАГАНОМ В СЕРДЦЕ.....	64
<i>Конев В. А.</i> РАЗМЫШЛЕНИЯ О СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ ПОСЛЕ ОЧЕРЕДНОГО ЧТЕНИЯ «ВВЕДЕНИЯ В ИСТОРИЮ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ» М. С. КАГАНА.....	70
<i>Коськов М. А.</i> МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАВЕТЫ УЧИТЕЛЯ.....	71
<i>Лисовец И. М.</i> ЭСТЕТОСФЕРА КУЛЬТУРЫ В ЭСТЕТИКЕ И ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ М.С. КАГАНА.....	80
<i>Лобанова Ю.В.</i> ВКЛАД М. С. КАГАНА В РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ МЫСЛИ....	86
<i>Мамонова И. Г.</i> ФИЛОСОФ М. С. КАГАН О ХУДОЖНИКЕ А. В. ЛАНИНЕ: ПЕРСПЕКТИВЫ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ПОДХОДА.....	87
<i>Мосолова Л. М.</i> МЕЖДИСЦИПЛИНАРНАЯ МЕТОДОЛОГИЯ В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ М. С. КАГАНА.....	98

<i>Перминова Л. М.</i> ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ В РАЗВИТИИ ДИДАКТИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ: К 100-ЛЕТИЮ М. С. КАГАНА (1921-2021 ГГ.).....	111
<i>Полякова Г. Б.</i> ТРУДЫ М.С.КАГАНА КАК МЕТА-МЕТОДОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОГО СОЦИОГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ.....	112
<i>Стрижкова Н.А.</i> ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ ПОДХОД М. С. КАГАНА И ПРОБЛЕМА МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ.....	114
<i>Уланова А. У.</i> ИНСТИТУТЫ ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В ТРУДАХ М. С. КАГАНА.....	115
<i>Устюгова Е. Н.</i> АРХИТЕКТОНИКА ГУМАНИТАРНОГО ПОЗНАНИЯ В ТРУДАХ М.С.КАГАНА.....	123

### **НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ЭСТЕТИКИ**

<i>Ананьева Е. М.</i> НА ПУТИ К ЭСТЕТИЧЕСКОЙ РАЦИОНАЛЬНОСТИ.....	132
<i>Бабаева А. В.</i> ЭСТЕТИЧЕСКИЕ "РАЗРЫВЫ" В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ.....	133
<i>Воеводин А. П.</i> ЭСТЕТИЧЕСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ VERSUS ЭСТЕТИКА.....	139
<i>Грякалов А. А.</i> ЭСТЕТИКА СОБЫТИЯ И МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТЬ: СТРАТЕГИИ ОБРАЩЕНИЙ.....	141
<i>Ерохина Т. И.</i> ЭСТЕТИЗАЦИЯ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ.....	142
<i>Игнатьев Д. Ю.</i> ЭСТЕТИКА ТРАНСПАРЕНТНОСТИ В ПРАКТИКАХ ПОВСЕДНЕВНОСТИ МЕГАПОЛИСА.....	143
<i>Кондаков И. В.</i> СОВРЕМЕННАЯ ЭСТЕТИКА: НОВЫЕ ПРОБЛЕМНЫЕ ПОЛЯ.....	144
<i>Кондратьев Е. А.</i> ОПОСРЕДОВАНИЕ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОПЫТЕ: ПОСТФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД.....	146
<i>Кузнецова Т. В.</i> ЕЩЁ РАЗ О ТОМ, ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО.....	147
<i>Магомедова Ю. С.</i> МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО: МЕЖДУ СЦИЛЛОЙ ПЛАТОНИЗМА.....	151
<i>Никифорова С. В.</i> ФИГУРА МАСТЕРА НА ЭТАПЕ СТАНОВЛЕНИЯ МОРФОЛОГИЧЕСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ.....	158
<i>Никонова С.Б.</i> КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ЭСТЕТИКЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ.....	159
<i>Оганов А. А.</i> СПЕЦИФИКА БЫТИЙНОСТИ ИСКУССТВА.....	161
<i>Орлов Б. В.</i> ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КАК ЭКЗИСТЕНЦИАЛЫ.....	166
<i>Радеев А. Е.</i> ЭСТЕТИКА И ЕЕ МАШИНЫ.....	167

<i>Рыбаков В. В.</i> ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ЭРОТИЧЕСКОЕ В КОНТЕКСТЕ СОМАЭСТЕТИКИ.....	168
<i>Салеев В. А.</i> НЕОАКСИОЛОГИЯ — НОВАЯ МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ.....	176
В ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ И ЭСТЕТИКИ	
<i>Сидорова И. М., Сидоров Л. Г.</i> СОЦИАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ УПРАВЛЕНИЯ ЗНАНИЯМИ.....	178
<i>Стругова Е. А.</i> ОТ ОТВРАТИТЕЛЬНОГО К ОТВРАЩЕНИЮ В «ПРОСТРАНСТВЕ» ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ.....	186
<i>Суворов Н. Н.</i> ЭСТЕТИКА РАЗРУШЕНИЯ.....	193
<i>Тулчинский Г. Л.</i> ЭСТЕТИКА ПЕРЕЖИВАНИЙ В ОЦИФРОВАННОЙ КУЛЬТУРЕ.....	201
<i>Хайбрахманова Р. Р.</i> ЕДА КАК ЭСТЕТИКА.....	208
<i>Хренов Н. А.</i> МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ ИСКУССТВА: ВЗАИМООТНОШЕНИЯ МЕЖДУ ИСКУССТВОВЗНАНИЕМ, ЭСТЕТИКОЙ И КУЛЬТУРОЛОГИЕЙ.....	209
<i>Щенановская С. В.</i> ВОЗВРАЩЕНИЕ К МИФОПОЭЗИСУ КАК ОДНА ИЗ СТРАТЕГИЙ ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ XIX-XX ВВ.....	216

**НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ  
В ОБЛАСТИ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ**

<i>Аленевский И. А.</i> К ВОПРОСУ О МЫШЛЕНИИ.....	223
<i>Астафьева О. Н.</i> КУЛЬТУРА КАК «СВЕРХСЛОЖНАЯ СИСТЕМА»: УСЛОВИЯ И ПРИНЦИПЫ СОХРАНЕНИЯ ЕЕ ЦЕЛОСТНОСТИ.....	230
<i>Балаш А. Н.</i> ГИБРИДНЫЕ ФОРМЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЙНОГО ДИЗАЙНА.....	231
<i>Валицкая А. П.</i> ОНТОЛОГИЯ АКЦИОСФЕРЫ И «ЛЕНТА МЁБИУСА».....	232
<i>Гашикова Е. М.</i> КОНЕЦ «ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ»? ТРАНСФОРМАЦИИ В УСЛОВИЯХ ВИРТУАЛЬНОСТИ.....	237
<i>Григорьева Ю. В.</i> ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ КУРСАНТОВ ВОЕННО-МОРСКИХ ВУЗОВ В РАМКАХ ПРЕПОДАВАНИЯ КУЛЬТУРОЛОГИИ.....	244
<i>Дзикевич С. А., Дзикевич Е. А.</i> ОЦЕНКА ИСТОРИЧЕСКОЙ ДЛИТЕЛЬНОСТИ СИТУАЦИИ ПОСТМОДЕРНА В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ.....	245
<i>Загрядская А. С.</i> РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ БОЛИ В КУЛЬТУРЕ РЕНЕССАНСА И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ.....	252
<i>Закс Л. А.</i> ОТ ИДЕИ ИСКУССТВА КАК ДВОЙНИКА И САМОСОЗНАНИЯ КУЛЬТУРЫ К ИДЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КУЛЬТУРОЦЕНТРИЗМА.....	260
<i>Козьякова М. И.</i> СИНЕРГЕТИКА КАК НОВЫЙ ТРЕНД В ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ.....	261
<i>Коломиец Г. Г., Парусимова Я. В.</i> ПРОБЛЕМА ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ ИСКУССТВА В КУЛЬТУРЕ....	270

<i>Конанчук С. В.</i> СОВРЕМЕННЫЕ СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ В ЭСТЕТИКЕ И ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ.....	278
<i>Кондаков И. В.</i> БУДУЩЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ.....	279
<i>Круглова Ю. А.</i> ИДЕЯ КОСМОПОЛИТИЗМА КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ПРИЁМ В ТРАКТОВКЕ У. БЕКА.....	288
<i>Крутикова Д. Д.</i> АНАЛИЗ КУЛЬТУРЫ ПОСТМОДЕРНА В РАБОТАХ ПИТЕРА КОЗЛОВСКОГО.....	296
<i>Лапина В. С.</i> МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ КОНТЕКСТ СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ УРБАНИЗМА.....	303
<i>Макарова Н. П.</i> КОНЦЕПЦИЯ ТРАНСКУЛЬТУРАЦИИ В КОНТЕКСТЕ КЛАССИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ КУЛЬТУРЫ В ТРАКТОВКЕ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ АВТОРОВ.....	309
<i>Маковецкий Е. А.</i> АНТРОПОЛОГИЯ ЭКФРАСИСА: КАК КОНСТАНТИН МАНАССИЯ ОПИСЫВАЛ КРАСОТУ ЕЛЕНУ.....	315
<i>Мартьянов В. А.</i> О КОНТЕКСТАХ, ВАРИАНТАХ И ПРЕДЕЛАХ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТИ.....	316
<i>Мисонжников Б. Я.</i> КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ МАТРИЦА: ТРАНСФОРМАЦИИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИМПЕРАТИВА.....	322
<i>Очеретяный К. А.</i> АРХИТЕКТУРА ЧУВСТВУЮЩИХ: РЕМЕДИАЦИЯ СУБЪЕКТИВНОСТИ В РАСШИРЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ.....	330
<i>Покидченко И. М.</i> ДЕКАДАНС В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ КОНЦА XIX ВЕКА — ОПЫТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО АНАЛИЗА.....	337
<i>Рогочая Г. П.</i> КОНЦЕПЦИЯ ДИАЛОГА: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ПОДХОДЫ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ПОСТРОЕНИЮ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ МОДЕЛЕЙ.....	342
<i>Ройфе А. Б.</i> ЗНАЧЕНИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ РАБОТ И.И. ИОФФЕ ДЛЯ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ.....	343
<i>Романовская А. А.</i> ЭСТЕТИКА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ СЕРИЙНОСТИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ.....	351
<i>Сидоров В. А.</i> НОВЫЙ МИР И НОВАЯ МЕДИЙНАЯ СРЕДА: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ.....	352
<i>Сидоров Л. Г.</i> УПРАВЛЕНИЕ КАК ВДОХНОВЛЕНИЕ СМЫСЛАМИ.....	359
<i>Сметанина С. И.</i> ДИНАМИКА СМЫСЛА.....	361
<i>Соколов Б. Г.</i> ПОСТИСТОРИЯ И ПОСТПАМЯТЬ.....	362
<i>Стецко Е.В.</i> «КУЛЬТУРА ОТМЕНЫ», «ПОЗИТИВНАЯ ДИСКРИМИНАЦИЯ» И КРИТИКА КУЛЬТУРНОЙ АПРОПРИАЦИИ КАК ИНСТРУМЕНТЫ ПЕРЕСМОТРА ПРОЕКТА ГЛОБАЛИЗАЦИИ.....	362
<i>Суворова И. М.</i> АКСИОСФЕРА ЛИЧНОСТИ И ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО КАПИТАЛА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ.....	370

<i>Тарасова О. И.</i> КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ: БРЕМЯ ИНЕРЦИИ И/ИЛИ РЕСУРС РАЗВИТИЯ?.....	371
<i>Третьякова И. А.</i> «ЦИФРОВОЕ ИСКУССТВО» В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ.....	372
<i>Черкашина С. А.</i> МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.....	373
<i>Шатинская Е. Н.</i> ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА В ЭПОХУ ЦИФРЫ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОРМ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ.....	374
<i>Шibaева М. М.</i> ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА.....	383
<i>Шуб М. Л.</i> РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЛОКАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ИНДУСТРИАЛЬНЫХ ГОРОДОВ ЮЖНОГО УРАЛА).....	387
<i>Щербак Н. Ф.</i> МОДЕРНИЗМ — ПОСТМОДЕРНИЗМ- МЕТАМОДЕРНИЗМ: ВЕКТОР РАЗВИТИЯ (НА ПРИМЕРЕ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ).....	389
<i>Яныкина А. Н.</i> «ОБЩЕСТВО ВЫСОКОКУЛЬТУРНЫХ ЛЮДЕЙ» ИЛИ ПЛЕМЯ «ГУГЮТОВ» (ГУГЛ+ЮТУБ); PRO ET CONTRA.....	395

**НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ  
В ОБЛАСТИ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВА**

<i>Аликин А. Ю.</i> ЛИТЕРАТУРА С ПРИСТАВКОЙ «КВИР»: ТРУДНОСТИ (САМО)ОПРЕДЕЛЕНИЯ.....	397
<i>Апресян А. Р.</i> ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В РАМКАХ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ.....	398
<i>Битюцкая А. А.</i> СИНТЕТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА КАК МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЕ ИСКУССТВО.....	399
<i>Брандт Г. А.</i> ФЕМИНИСТСКИЕ ОПЫТЫ РАССМОТРЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ФЕНОМЕНА «НОВАЯ ДРАМА».....	401
<i>Брусиловская Л. Б.</i> КИНЕМАТОГРАФ «ОТТЕПЕЛИ»: ЭСТЕТИКА ПОВСЕДНЕВНОСТИ.....	409
<i>Вейнмейстер А. В.</i> МЕДИАИСКУССТВО КАК ПРОСТРАНСТВО ДИАЛОГА.....	415
<i>Ганзбург А. А.</i> ТРАНСКУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И ЕЕ ПРЕЛОМЛЕНИЕ В НЕМЕЦКОМ ИСКУССТВЕ.....	422
<i>Гафурова З. Р.</i> ФОРМИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ АРТСРЕДЫ И ДИСКУССИЯ О СУТИ ТВОРЧЕСТВА.....	430
<i>Дианова В. М.</i> СОЦИАЛЬНЫЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК: ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ.....	430
<i>Закураева Е. Д.</i> НОВАЯ ТЕОРИЯ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТА.....	431
<i>Ищенко Е. Н.</i> НОВАЯ ПАРАДИГМА НАУК ОБ ИСКУССТВЕ: ИСТОКИ И ОСНОВАНИЯ.....	432

<i>Кабанова Л. И.</i> ТЕРАПЕВТИЧЕСКАЯ СИЛА ИСКУССТВА.....	433
<i>Кетова Т. В.</i> «РЕАЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК» КАК ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА.....	435
<i>Круглова Т. А.</i> ПРОБЛЕМА «ИСТОРИЙ ИСКУССТВА» В РАКУРСЕ СМЕНЫ ТЕМПОРАЛЬНЫХ РЕЖИМОВ В КУЛЬТУРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ ВЕКА.....	443
<i>Куимова В. М.</i> «НОМО СРЕАТОР»: МОДЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСВОЕНИЯ МИРА.....	444
<i>Летина Н. Н.</i> ЮБИЛЕЙНЫЕ ГОРИЗОНТЫ МЕДИЙНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ: М.ГОРЬКИЙ И Н.НЕКРАСОВ.....	445
<i>Лютяева М. С.</i> ТЕОРИЯ ИСКУССТВА НИКЛАСА ЛУМАНА И ПЕРСПЕКТИВЫ ЕЕ ПРИМЕНЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА КОМИКСОВ КАК ВИДА ИСКУССТВА).....	446
<i>Немченко Л. М.</i> ОТ «МОРФОЛОГИИ ИСКУССТВА» К СОВРЕМЕННЫМ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ПРАКТИКАМ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЕКТОВ И. ВЫРЫПАЕВА И А. СИЛЬВЕСТРОВА).....	454
<i>Николаева Ж. В.</i> ТЕОРИЯ М. ФЕРРАРИСА В ФИЛОСОФИИ АРХИТЕКТУРЫ: ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ И КРИТЕРИИ ВИЗУАЛЬНОГО.....	455
<i>Покатилова И. В.</i> МОРФОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ..... ЯКУТИИ ХХ-ХХІ ВВ.	462
<i>Рогова К. А., Морозова М. Н.</i> СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА О ТВОРЧЕСКОМ ПРЕОБРАЗОВАНИИ ЧЕЛОВЕКА.....	464
<i>Рукавишников А. Г.</i> ПОТЕНЦИАЛ ИКОНОЛОГИИ КАК МЕТОДА ИССЛЕДОВАНИЯ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ.....	465
<i>Соковиков С.С.</i> ФАНТАРХИТЕКТУРА — ВИЗУАЛЬНАЯ УТОПИЯ АБСОЛЮТНОГО ДОМА.....	466
<i>Сорокина А.О.</i> МАШИНА ИДЕОЛОГИИ ОСИПА БРИКА.....	473
<i>Сурова Е. Э., Васильева М. А.</i> ИСКУССТВО ПОВСЕДНЕВНОСТИ: КУЛЬТУРНАЯ ПРАКТИКА.....	474
<i>Фотина Д. А.</i> ЭСХАТОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В СОВРЕМЕННОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ.....	482
<i>Хангельдиева И. Г.</i> ИНФОРМАЦИОННО-ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И НОВАЯ МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА.....	492
<i>Шенгелия С. Н.</i> ИЗОБРАЖЕНИЕ НЕБЫТИЯ: ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ КАК СПОСОБ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО АНАЛИЗА.....	498
<i>Шмелев Д. А.</i> СТРИТ-АРТ В КОНТЕКСТЕ РАССУЖДЕНИЙ ГИ ДЕБОРА И ЖАНА БОДРИЙЯРА О ГОРОДЕ.....	499
<i>Шоломова Т. В.</i> ОРИГИНАЛ, КОПИЯ И ФАЛЬСИФИКАЦИЯ: ПРОБЛЕМЫ ДЕФИНИЦИИ И ВОПРОСЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ.....	504
<i>[Юрьева Т. С.]</i> КУРАТОР — СТРАТЕГ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА.....	510





## ВСТУПЛЕНИЕ

В мае 2021 года исполнилось 100 лет со дня рождения Моисея Самойловича Кагана – профессора Санкт-Петербургского университета, выдающегося деятеля отечественной гуманитарной мысли второй половины XX века. Он внес значительный вклад в развитие истории и теории эстетики, философии и истории культуры, теории ценности, методологии гуманитарного познания.

Вся жизнь М.С. Кагана была неразрывно связана с Санкт-Петербургским университетом, в стенах которого он прошел путь от студента филологического факультета до профессора Института философии. М.С. Каган – автор более 600 научных трудов и 15 монографий. Его труды издавались в Германии, Венгрии, Канаде, Китае, США, Франции, Японии.

Более 40 лет М.С. Каган посвятил обоснованию и укреплению статуса эстетики как фундаментальной философской дисциплины. Он создал концептуальную систему, охватывающую широкое поле эстетических проблем, вписав ее в систему взаимосвязи человеческой деятельности, общества, культуры и истории. Многие поколения гуманитариев знакомились с эстетикой благодаря фундаментальным монографиям М.С. Кагана «Лекции по марксистско-ленинской эстетике» (Л., 1971),

«Эстетика как философская наука» (СПб, 1997). Одной из наиболее значительных его работ по эстетике стала книга «Морфология искусства» (Л., 1972), в которой он объяснил системную связь развития разных видов искусства, вписанную в социокультурную метасистему.

Оригинальность таланта М.С. Кагана проявилась прежде всего в сфере масштабного и панорамного системного научного мышления. Его вклад в методологическое развитие эстетической и культурологической науки выразился в разработке в 1970—80-е гг. системного подхода, а в 1990-е — синергетического подхода, методологии междисциплинарных исследований и их применения в разных областях гуманитарного знания — в изучении человеческой деятельности и общения, искусства, культуры, философской антропологии, аксиологии и онтологии. Результатом его теоретического творчества стали монографии «Морфология искусства» (Л.: 1972), «Человеческая деятельность» (М., 1975), «Мир общения» (М., 1988), «Философия культуры» (СПб., 1996), «Философская теория ценностей» (СПб., 1997), «Введение в историю мировой культуры» (СПб., 2000-2001), «Метаморфозы бытия и небытия» (СПб, 2019).

Основой методологии гуманитарного познания Каган считал проблему человека в единстве его деятельности, сознания и самосознания, в полноте его бытия в природно-социально-культурном мире. Свою сверхзадачу он видел в построении системы гуманитарного знания, которое решает глобальные проблемы бытия человека в меняющемся мире, раскрывает гуманитарную природу культуры и искусства. В одной из своих последних книг «Се человек: Рождение, жизнь и смерть в «волшебном зеркале» изобразительного искусства» (СПб., 2001) он рассмотрел мировую историю изобразительного искусства, как способ образного человекознания, в котором сквозь художественные образы открываются глубинные культурные смыслы жизни и бытия человека. Выдвинутый М.С. Каганом фундаментальный теоретико-методологический проект архитектоники гуманитарного познания стал вкладом ученого в развитие не только отечественной эстетики и теории культуры, но и в целом гуманитарных наук.

Плоды деятельности М.С. Кагана проявились не только в его научных трудах, но и в воспитании многочисленных учеников в нашей стране и за рубежом, которые, несмотря на различия своих теоретических позиций, объединены незримой связью «школы Кагана». Для многих Моисей Самойлович Каган на всю жизнь стал примером Ученого, Универсанта, блестящего интеллектуала.

В этом сборнике представлены материалы прошедшей 18-19 мая 2021 года в Санкт-Петербургском университете Всероссийской научной конференции «XV Кагановские чтения. Теория культуры и эстетика: новые междисциплинарные подходы», посвященной 100-летию М.С. Кагана.

*Е. Н. Устюгова*

## М.С.КАГАН В ИСТОРИИ МЫСЛИ И КУЛЬТУРЫ

*Абросимова Н.В.*

*Санкт-Петербургский государственный университет*

*E-mail: rio00@ya.ru*

### **ФОТОГРАФИЯ В РАБОТАХ М.С. КАГАНА И АКТУАЛЬНЫЕ СОЦИАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ В УСЛОВИЯХ ПАНДЕМИИ**

В статье проводится краткое ретроспективное описание статей М.С. Кагана, опубликованных философом в журнале «Советская фотография» в период с 1968 по 1983 годы, в контексте актуальности его исследований в настоящее время. Автор говорит о двойственной природе фотографии и искусства целом, рассматривает социальные фотопрактики, появившиеся в Интернете в период пандемии коронавируса, а также затрагивает вопрос применения возможностей фотографии в арт-терапии.

*Ключевые слова:* фотография, М.С.Каган, пандемия, этнографические исследования

#### *Введение*

Среди большого числа объектов исследования, тем и направлений философии и теории культуры, рассматриваемых М.С.Каганом, была фотография. Анализ фотографии учёным носил характер сравнения, а иногда противопоставления документальности фотографии и её художественности. Данная дуальность фотографии не является редкой и сегодня. До сих пор не стихают споры относительно того, какое изображение даёт нам фотография: художественный образ или всего лишь воспроизведение плоской реальности (Kagan, 1968b, 22). К примеру, Н.В.Гращенко полагает, что в научной среде существует две главные точки зрения на природу фотоизображения: документальная, т.е. репортажная, а также художественная, которую автор называет картинной (Grashchenkova, 2013, 130).

Помимо дихотомии «документальность-художественность» при исследовании фотографии частой является дискуссия о том, фотография — это искусство или не искусство? Можно предположить, что данная двойственность фотографии свойственна также сегодня и искусству в целом, споры о котором идут в той же плоскости: является ли искусством в академическом смысле то, что нам демонстрируют представители актуального искусства? Думается, данная дихотомия связана с давним спором о «низком» и «высоком» в культуре человека.

Еще один способ понимания фотографии в духе её двойственности описывает исследователь фотографии и искусства А.Фоменко. Он говорит о дихотомии «светлой» и «темной» стороны аналоговой фотографии, а появление цифровой фотографии с его точки зрения привело с собой еще одну пару противоположностей: материальность фотографии-субстанции и виртуальность фотографии-информации. При этом, автор предполагает, что именно эпоха «постфотографии» позволяет ответить на вопрос о том, является ли фотография искусством, меняет её: «раньше, в доцифровую эпоху, фотография казалась более «бесплотной»

по сравнению, например, с живописью» (Fomenko, 2016). А.Фоменко делает интересный для нас вывод: «быть может, переход в постфотографическое состояние позволяет более остро ощутить специфику фотографии традиционной и располагает к рефлексии относительно диалектики, лежащей в ее основе, — не только на уровне эстетической теории, но и на уровне художественной практики» (Fomenko, 2016).

Итак, какие статьи писал М.С.Каган в журнале «Советское фото»? Рассмотрим их вкратце. В первом номере 1968 года (Kagan, 1968a) учёный по просьбе редакции анализирует изданную в 1967 году статью исследователя фотожурналистики, историка, теоретика советской и зарубежной фотографии и других видов искусства (например, музыкального) С.А Морозова (Morozov, 1967).

В номерах со второго по восьмой 1968 года М.С.Каган опубликовал статьи под общим названием «Эстетика и художественная фотография» в цикле теоретических очерков, но каждая из них была посвящена отдельным ответвлениям данной тематики. Так, во втором номере вышла статья под названием «Фототехника и фотоискусство», в которой культуролог и философ затрагивает тему противопоставления фотографии и таких видов искусства, изучаемых эстетической теорией, как живопись, графика и скульптура, которое наблюдается с самого момента возникновения первой. При этом, Каган говорит о том, что в советской эстетической теории существование фотоискусства вообще игнорировалось, а «фотографичность» была синонимом «губительной для искусства механичности, мертвенности, бездушности, натуралистичности изображения реального мира» (Kagan, 1968b, с. 22). Третий номер освещал тему документальности, научности и художественности фотографии, четвертый — художественно-образную природу фотоискусства, пятый — содержание и форму в произведениях фотоискусства, шестой — творческий метод и стиль в фотоискусстве, седьмой рассказывал о месте художественной фотографии в ряду изобразительных искусств, а статья в восьмом номере повествовала об историческом и эстетическом значении художественной фотографии.

*Ретроспектива статей Кагана сквозь призму современных реалий  
2019-2021 гг.*

В 1976 году М.С.Каган опубликовал статью в третьем номере «Советского фото», которая называлась «К проблемам жанра». В 1978 году учёный написал три статьи во втором, четвертом и пятом номерах журнала. Первая из перечисленных имела заголовок «Фотография как искусство» и была написана М.С.Каганом в «соавторстве» с Ф.И.Шмитом (основную часть статьи Шмит написал в 1936 году). Четвёртый и пятый номера были посвящены одной теме, которая описывала место фотографии в современной культуре.

Если отойти от перечисленных в начале статьи двойственностей и противопоставлений, сопровождающих генезис фотографии как явления современного общества и предположить, что фотография (как и

искусство в целом) может выполнять социальные функции, например, функции улучшения психоэмоционального состояния в качестве арт-терапии, то, важность изучения наследия М.С.Кагана в сфере исследования фотографии приобретает несколько иное значение. К примеру, если обратиться к положению Йозефа Бойса о том, что «каждый человек художник», а жизнестроительство — это акт социальной скульптуры» (Perventseva E., 2020), то, идея противопоставления «профессионального» и «любительского», «академического» и «актуального» искусства, «высокой» и «низкой» культуры приобретает несколько иной смысл. Острота культурологических, искусствоведческих и эстетических теоретических споров сходит на нет. К примеру, доклад Всемирной организации здравоохранения, вышедший в ноябре 2019 года, однозначно заявляет об общеоздоровительном эффекте искусства, а «большая часть такого эффекта связана с видимым (ощущаемым и измеряемым) улучшением психологического состояния» (Perventseva E., 2020). В этом отношении весьма интересны исследования, говорящие о том, что, к примеру «в 2018 году численность посетителей российских музеев превысила численность населения страны» (Petrova L.E., Burlutskaya M.G., 2020).

Думается, весьма актуальным были бы подобные исследования, если их провести после окончания пандемии, начавшейся в 2019 году. Это актуально и важно не только в связи с изменившимися еще до пандемии досуговыми и культурными предпочтениями россиян, которые отмечают исследователи (Petrova L.E., Burlutskaya M.G., 2020), но и в целом ситуации с социальными практиками, кардинально поменявшимися в условиях пандемии. Как отмечается в исследовании ФОМа, пандемия изменила физические и социальные условия жизни людей, а значит поменялось устройство жизни (образ жизни, повседневность, работа, дом, близкие, времяпрепровождение), качество жизни (доходы, потребление, возможности благополучия, здоровья, развития), смыслы жизни (мечты, планы, амбиции) (Oslon, 2021, 18). Прежде всего, стоит понимать, что «вынужденная изоляция, невозможность делать многие привычные вещи и видеться вживую с друзьями и родными, новости о росте числа заражённых и погибших, страх за себя и близких людей вызывают тревогу и напряжение даже у тех, кто в остальное время их не испытывает» (Savina, 2020). И в данном случае искусство во всех его проявлениях может выполнить свою социальную функцию. А, в свою очередь, статьи М.С.Кагана, могут помочь исследовать, к примеру, фотографические образы, создаваемые как «профессионалами», так и «любителями». В этом отношении многочисленные интернет-материалы в виде фотографий, выложенные в социальных сетях, являются доступным для анализа объектом философских, социологических, психологических и иных исследований. К примеру, по тегу «пандемия» в социальной сети Инстаграм, таких фотографий размещено очень много (The hashtag #pandemic on Instagram. Photo and video, 2020). Фотохроники

и фотоизображения на тему пандемии размещали различные сайты, информационные агентства и СМИ<sup>1</sup>. Отдельная тема, связанная с фотографией (в контексте статьи М.С. Кагана под названием «К проблемам жанра») — это проблемы фотографов, с которыми последние столкнулись в период пандемии<sup>2</sup>.

### *В качестве эпилога*

Если возвратиться (и завершить этим данную статью) к теме арт-терапии и «любительской фотографии», то, весьма интересными в этом плане являются материалы, созданные на основе селфи людей, которые рассказывают истории о том, как они жили в период пандемии. Самый интересный интернет-ресурс, содержащий подобные истории, который известен автору данной статьи — это сайт проекта «Музей самоизоляции»<sup>3</sup>. Подобные самоописания и интернет-проекты (см. рис. 1) являются хорошим материалом для этнографических исследований, в рамках которых возможно применение междисциплинарного подхода.

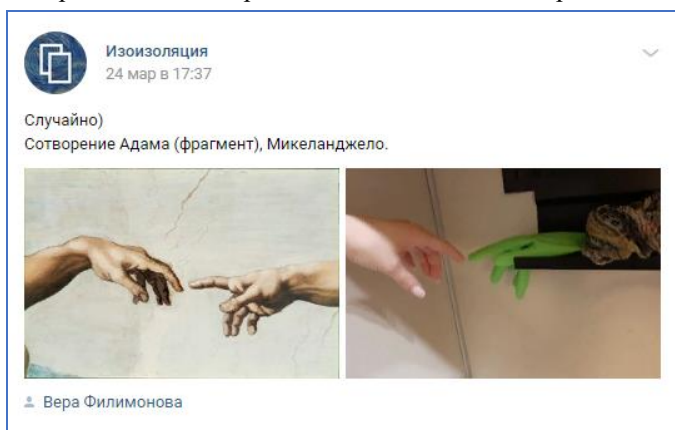


Рис. 1. Брикколаж флэшмоба «Изоизоляция» во «Вконтакте».

### REFERENCES

*Antichandric flash mob # izoizolyacia on Instagram.* (nd). <https://www.instagram.com/izoizolyacia>. (In Russian)

<sup>1</sup> См., например: Moscow of the pandemic period. Part 1. Photos of Elena Solovyova. (nd); Bryantseva. (2021); A world in the midst of a pandemic. (2020); Vintage photos of masked men during the deadly 1918 Spanish Flu pandemic. (2020); Pandemic 2020. (2020); Pravednaya K., Agababova. (2020)

<sup>2</sup> См., например: Experts: the coronavirus pandemic has given rise to new genres of photography. (2020); Demina. (2021); How do we work during a pandemic? (nd); Kostyukov. (2020); Grigorieva. (2020); Isachenko. (2020)

<sup>3</sup> См. подробнее о проекте: The stories of the inhabitants. (nd), а также см.: Shumina. (2020); Anti-chandric flash mob Izoizolyacia in our coronavirus time on Facebook. (nd); Antichandric flash mob # izoizolyacia on Instagram. (nd); Antichandric flash mob in our coronavirus time on Vkontakte. (nd); Bricolage from a flash mob. (2021).

- Antichandic flash mob in our coronavirus time on Vkontakte.* (nd). <https://vk.com/izoizolyacia>. (In Russian)
- Anti-chandric flash mob Izoizolyacia in our coronavirus time on Facebook.* (nd). <https://www.facebook.com/groups/izoizolyacia>. (In Russian)
- Bricolage from a flash mob.* (2021). *Antichandic flash mob in our coronavirus time on Vkontakte.* [https://vk.com/izoizolyacia?z=photo-193617551\\_457242197%2Fwall-193617551\\_8793](https://vk.com/izoizolyacia?z=photo-193617551_457242197%2Fwall-193617551_8793) (In Russian)
- Bryantseva D. How the memory of the victims of the pandemic is honored (photo gallery). (2021). Deutsche Welle. <https://www.dw.com/ru/pamjatniki-zhertvam-coronavirusa/a-56955734> (In Russian)
- Grashchenkova N.V. (2013). Reflections on documentary and artistic origins in photography. *Philosophy and culture*, 1(61), 129-135. (In Russian)
- Grigorieva O. *Photographers in quarantine: how the pandemic changed the usual rhythm of life in Khabarovsk.* (2020). MK in Khabarovsk. <https://hab.mk.ru/social/2020/04/06/fotografy-na-karantine-kak-pandemiya-izmenila-privychnyy-ritm-zhizni.html>. (In Russian)
- Demina M. *How photographers shoot lookbooks in a pandemic.* (2021). TOP15MOSCOW. <https://top15moscow.ru/news/kak-fotografy-snimayt-loolbook-v-usloviyakh-pandemii>. (In Russian)
- Isachenko A. *Portraits of the era of coronavirus: a photo artist takes pictures of Russians in self-isolation.* (2020). BBC. <https://www.bbc.com/russian/features-52318325>. (In Russian)
- The stories of the inhabitants.* (nd). Self-Isolation Museum. Joint exhibition and online project of the Museum of Moscow and the Triumph Gallery. <https://www.isolation.mosmuseum.ru/stories>. (In Russian)
- Kagan M. (1968a). About art photography and artistry in photography. To the results of the discussion on the article by S. Morozov. *Soviet photo*, 1, 26-27.
- Kagan M. (1968b). Aesthetics and art photography. *Soviet photo*, 2, 22-24.
- How do we work during a pandemic?* (nd). fotoigra.com. <https://fotoigra.com/covid>. (In Russian)
- Kostyukov D. *What is it like to work as a photographer in the era of the coronavirus pandemic.* (2020). Esquire. <https://esquire.ru/articles/169613-fotograf-dmitriy-kostyukov-snimal-proekt-dlya-the-new-york-times-i-zarazilsya-koronavirusom-no-eto-ne-tochno-vot-ego-istoriya/#part1>. (In Russian)
- A world in the midst of a pandemic.* (2020). Pressa.tv. <https://pressa.tv/interesnoe/108592-mir-v-period-pandemii.html>. (In Russian)
- Morozov S. (1967). Against the antiquated understanding of aesthetics. *Soviet photo*, 4, 25-27. (In Russian)
- Moscow of the pandemic period. Part 1. Photos of Elena Solovyova.* (nd). Rosbalt news agency. <https://www.rosbalt.ru/photobank/gallery/564>. (In Russian)
- Oslon A.A. (2021). *Sociology of a pandemic. Project koronaFOM.* Public Opinion Foundation Institute (inFOM). <https://media.fom.ru/fom-static/ФОМ%20-%202021%20-%20Книга%20-%20Социология%20пандемии Проект%20коронаФОМ.pdf>. (In Russian)
- Pandemic 2020.* (2020). Interfax news agency. Photo galleries. <https://www.interfax.ru/photo/5189/53057>. (In Russian)
- Perventseva E. (2020). Cultural lifestyle. *Dialogue of arts*, 5, 84. <https://di.mmoma.ru/news?mid=3485&id=1588>. (In Russian)
- Petrova L.E., Burlutskaya M.G. (2020). Audience of Contemporary Art in Large Russian Cities: Core, Periphery and Perspective. *World of Russia*, 4, 171-203. <https://cyberleninka.ru/article/n/auditoriya-sovremennogo-iskusstva-v-krupnyh-gorodah-rossii-yadro-periferiya-i-perspektiva>. (In Russian)

- Pravednaya K., Agababova T. «*The Great Emptiness*». *You have never seen such a Moscow*. (2020). <https://snob-ru.turbopages.org/snob.ru/s/entry/195251>. (In Russian)
- Savina A. (2020). *Post-quarantine: why getting out of isolation will also be difficult*. <https://www.wonderzine.com/wonderzine/life/life/249859-pandemic-mind>. (In Russian)
- Vintage photos of masked men during the deadly 1918 Spanish Flu pandemic*. (2020). Умкпа. <https://4tololo.ru/content/21628>. (In Russian)
- Fomenko A. (2016). The Dark side of Photography. *Art magazine*, 97. <http://moscowartmagazine.com/issue/19/article/267>. (In Russian)
- The hashtag #pandemic on Instagram. Photo and video*. (2020). <https://www.instagram.com/explore/tags/пандемия>. (In Russian)
- Shumina N. (2020). *Petersburg resident created a photo project on social distance in coronavirus. These are portraits of people at a distance of 2 meters and their reflections on the pandemic*. Paper. <https://paperpaper.ru/photos/peterburzhec-sozdal-fotoproekt-o-soci>. (In Russian)
- Experts: the coronavirus pandemic has given rise to new genres of photography*. (2020). «International Information Agency "Russia Today"». <https://radiosputnik.ria.ru/20200819/1575972875.html>. (In Russian)

**Балакина Е.И.**  
Барнаул

## **ПРОБЛЕМА ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ В НАУЧНОМ СТИЛЕ М.С. КАГАНА И В СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ КУЛЬТУРЫ**

Понятие «гуманитарное знание» имеет широкое хождение в современной лексике, и в последние сто лет стало распространённым явлением мировой культуры. При этом используется оно часто как языковая формула, не раскрывающая сути явления. Возникло же гуманитарное знание как феномен XX века в результате поисков путей личностного саморазвития человека, гармонизации его внутреннего состояния, форм взаимодействия с миром и другим человеком.

Идея гуманитарного знания имеет странную судьбу в истории российской науки и образования. С одной стороны, она широко изучена в теории. В XX веке были разработаны психология, философия и педагогические особенности гуманитарного знания. С другой, ни автор научной концепции, М.М. Бахтин, ни сама эта теория не получили официального признания, и понятие «гуманитарного знания» фигурирует в современных документах только применительно к специальным областям знания.

Исторически активный интерес к гуманитарному знанию возник практически одновременно и в России, и на Западе. Среди зарубежных учёных его прямое или косвенное осмысление представлено в работах Г. Риккерта, Ф. Розенцвейга, Ф. Эбнера, М. Бубера, М. Хайдеггера, Ж. Дерриды, Н. Бора, К. Геделя и др. В Европе к началу XX века уже созрели предпосылки для развития гуманитарного мышления и миропонимания под влиянием работы Мартина Бубера «Я и Ты».



В советское время весь Советский Союз изучал эстетику по его Лекциям. Центральное место в изучении гуманитарного знания М.С. Каганом занимает его статья «О методологическом своеобразии гуманитарного знания», хотя, конечно, это отнюдь не единственная его работа по данной проблеме. Всё ментальное поле его научных трудов пронизано гуманитарностью как воздухом. Какую бы научную проблему ни исследовал Моисей Самойлович Каган, он подходил к её раскрытию именно с позиций гуманитария. Не случайно конференция к его 80-летию юбилею была посвящена именно проблемам гуманитарного знания.

Безусловно, это был один из «последних могижан»: подобные Моисею Самойловичу люди жили в России, скорее всего, в эпоху «золотого века», когда были сильны лучшие традиции воспитания, выражавшиеся в предельной требовательности, в первую очередь, к самому себе.

Моисей Самойлович был человеком своего времени. Он обладал обострённым чувством сущности момента, способностью видеть многое и выделять главное, улавливать невидимые связи между, казалось бы, совершенно разрозненными явлениями и фактами, умением мягко и убедительно подвести к насущной проблеме и непременно предложить варианты её решения. В современной ему науке он сразу занял лидирующую позицию — смелостью мышления, широтой интересов, глубиной понимания сущности проблем и, конечно, неизбывным личным обаянием! Среди его коллег мало кто мог сравниться с ним по научной активности и человеческой общительности. Идеи его порой оказывались и в центре идеологических скандалов — как результат выражения собственной убеждённости учёного по спорным вопросам мировоззренческого и этического характера.

Но Моисей Самойлович был и человеком будущего! Его идеи имеют столь мощный эвристический заряд, что ни каждая из них по отдельности, ни всё его научное наследие в целом ещё не оценено.

И гуманитарный характер исследований явлений культуры, и применение системного подхода в гуманитарной сфере, и синергетические идеи в исследовании человека и культуры, и способность охвата широчайшего круга проблем одновременно, и специфическая направленность на «сущностное» раскрытие изучаемых явлений и процессов, и непостижимая для гуманитарного знания логичность, лапидарность, а порой даже и схематичность изложения, предельная точность научного аппарата и неподкупная строгость в работе с ним — это далеко не полный перечень специфики его исследований, которые только сейчас начинают частично разрабатываться, а до широкого внедрения их в практику науки, культуры и образования ещё очень далеко.

В научных исследованиях М.С.Кагана невозможно отделить строгого логика от глубокого гуманитария. Как это сочетание оказывается столь гармоничным — загадка и индивидуальная специфика почерка учёного, его стиля мышления и личностного дарования. При жёсткой логичности и научной сухости текста его теории пропитаны эмоциональной зарядительностью и силой ярчайшей личной убеждённости. При

достаточно ощутимой авторитарности научной авторской позиции — внутренняя диалогичность мышления и исследовательского подхода к проблеме, умение дипломатично, на уровне «научной аристократии», вести нравственно достойную дискуссию по самым спорным проблемам.

Некоторый элемент традиционности, или «теоретической каноничности», — ещё одно из специфических свойств деятельности Моисея Самойловича Кагана как учёного, теоретика, педагога. Его личности были свойственны глубочайшая искренность, честность и самоотдача, как это чаще всего бывает с людьми, по-настоящему одарёнными творческой силой. Эти качества сложились в своеобразную внутреннюю цензуру, не пропускающую научной и человеческой фальши, компромиссов по принципиальным вопросам.

При первом знакомстве с трудами М.С.Кагана многие принимают его концентрированный стиль изложения за категоричность. К тому же, деятельность его пришлась на такую идеологически строгую эпоху, что оказывается больше оснований удивляться тому, насколько свободными и нестандартными были его мысли по мировоззренческим и ценностным вопросам, чем сожалеть о его «скованности каноном».

Это учёный большого размаха, уникальный в своём роде, которому одинаково удавались и солидные монографии, и краткие научные статьи; и умение передать аудитории исследовательский азарт в устных выступлениях. Логичность, доказательность, взвешенность, последовательность, глубокая аргументированность — всё это качества научного творчества М.С. Кагана, позволяющие следующим поколениям исследователей опираться на его работы как на надёжное, крепко выстроенное и убедительно представленное основание.

В многочисленных публикациях Моисея Самойловича обращают на себя внимание их характерные особенности:

- уважение к авторитетам в науке, системное знание их идей и теорий;

- смелость собственных теорий в осмыслении сложнейших вопросов развития культуры, настойчивость и последовательность в их углублении и развитии;

- свежесть идей, новизна и нестандартность собственных теорий: или в использовании традиционного научного метода, или в прочтении уже известного в науке открытия, или в выборе темы, или в сопоставлении казалось бы совершенно далёких явлений...

И от себя, и от своих учеников Моисей Самойлович непременно требовал «канонической точки опоры», без которой невозможна никакая вообще серьёзная «постройка», тем более — новаторство в науке. Он хорошо понимал, как важно и как сложно соблюсти меру приверженности научной теории, не извратив её познавательной ценности и возможности излишней категоричностью и абсолютностью.

Практически все авторские концепции Моисея Самойловича Кагана имеют фундаментальный характер и столь очевидную методологическую значимость, что было бы чрезвычайно важно включать их как обязательный элемент подготовки всех тех, кто ищет возможность

познакомиться с наиболее общими законами развития мира и культуры, выстроить такой универсальный и целостный научный каркас, который будет способен выдержать не только частные идеологические перестройки, но даже и серьезные парадигмальные потрясения.

**Беляева М.А.**  
*Екатеринбург*

## **АКТУАЛЬНОСТЬ МЕТОДОЛОГИИ М.С. КАГАНА В ГУМАНИТАРНОЙ УРБАНИСТИКЕ**

Урбанистика — междисциплинарная область исследований городской среды, гуманитарный сектор которой находится в поиске адекватной методологии для конструирования образа места, востребованного, например, в процессах брендинга городов России.

Объект гуманитарной урбанистики — культура города. Существует немало интересных научных трудов подобной тематики, но один из первых опытов целостного рассмотрения культуры города представлен в монографии М.С. Кагана «Град Петров в истории русской культуры», впервые опубликованной в нулевые годы, а сегодня доступной широкому читателю в обновленной версии учебного пособия (Каган М. С. Град Петров в истории русской культуры: учебное пособие для вузов. М.: Юрайт, 2020. 515 с.).

Уважаемый автор в изучении города предлагает использовать выработанную во второй половине XX века методологию системного и синергетического подходов как наиболее подходящих для сложных и сверхсложных систем, и полагает, что сущность культуры ускользает от исследователей, когда ее описание сводится к простой сумме частных проявлений. Перед исследователем города стоит другая — более сложная задача — выявить связи и взаимодействия, которые превращают город в реальное системное целое.

На данный момент я целенаправленно решаю эту задачу, так как участвую в разработке бренда одного из малых городов Свердловской области. И хотя Каган посвятил свой труд Санкт-Петербургу — великому и столичному городу, аналитические принципы, на которых построено это исследование, носят универсальный характер.

Следуя методологии профессора М.С. Кагана, целостность подразумевает рассмотрение взаимосвязи таких аспектов как предметное бытие (архитектурный облик города, различные учреждения и сооружения, инфраструктура и т.д.), ментальность (особенности психологии и мировоззрения), формы поведения и деятельности жителей; причем требуется рассматривать их в исторической динамике, обусловленной внутренними (логика саморазвития) и внешними факторами (политика, экология, эпидемии и т.д.).

Каган представляет город в интегративном единстве трех слоев культуры — материальной, духовной и художественной и задает понятную «систему координат», в которых город существует и развивается. Это природно-географический фактор; статусный фактор

(статус города и характер основной деятельности его обитателей); фактор пространственно-пластической структуры города (архитектура в сочетании с рельефом местности создает объективный визуальный код и существенно влияет на психологию горожан) и художественный фактор (интенсивность и направленность творчества художников формирует уровень вкуса горожан, характер их эстетического потребления, нравственный облик, бытовое поведение).

Применение этих идей оказалось продуктивным для наших прикладных исследований, что еще раз доказывает актуальность и далеко идущие перспективы методологии М.С. Кагана в гуманитарном знании.

*Большаков В. И.  
Белгород*

### **СИСТЕМНАЯ МЕТОДОЛОГИЯ В ЭСТЕТИКЕ М. С. КАГАНА**

В условиях советского догматизма существовали социальные пространства, находящиеся на периферии партийного диктата, где оставалась некоторая свобода творчества, позволявшая чувствовать себя более уверенно. Одним из таких оазисов свободы духа и творчества была эстетика. Разумеется, это была марксистско-ленинская эстетика, но в послевоенной идеологической парадигме с началом холодной войны и движения диссидентов партийной власти было не до эстетики. Тем более что, так называемая, хрущевская оттепель позволила элементы вольнодумия.

Начало творчества М.С. Кагана как раз приходится на эти годы и он смог соединить в своих работах все преимущества того времени. Отличаясь высоким уровнем общефилософского образования и лекторским талантом, он собирал на свои лекции по эстетике всю мыслящую элиту Северной столицы.

Нельзя здесь не отметить, что примеры применения методологии системного подхода встречаются, практически, во всех трудах М. С. Кагана, но особую ценность она имела именно в эстетике в связи с тем, что проблема художественного творчества, создание художественного образа стала в те годы вызывать интерес у разных специалистов: философов, искусствоведов, специалистов по высшей нервной деятельности и даже математиков.

М. С. Каган в своих работах развивает мысль, что художественный образ — это не только композиция и колорит, а в нем выражается отношение художника к окружающей действительности и способ воздействия на нее. В художественном мире, созданном творческими поисками самовыражения, художники пребывают в таком виртуальном мире, где соприкасается объективное с субъективным, духовное и brutальным, индивидуальное и национальное с общечеловеческим. Искусство несет не только художественную информацию о мире, но и способно проникать в души людей. Поэтому как в те годы, так и сегодня

исследования структуры и сложной организации художественного творчества все более убеждает в многогранности этой проблемы.

При этом история формально-стилистического анализа развития европейского искусства органично сопрягается с развитием методологии в общенаучном и философском мышлении. Анализ как мира Античности, так эпохи Возрождения, нового и новейшего времени, убеждает нас, что за прошедшие десятилетия и даже столетия эстетика не только не перестала быть центром пересечения интересов различных научных направлений как гуманитарных знаний, так и фундаментальных наук, но и сегодня она может оказаться плодотворным полем не только в раскрытии новых законов психологии художественного творчества, таинства возникновения художественного образа и его непостижимого воздействия от автора на зрителя, но и в раскрытии нового понимания самого человека. В этом нам может помочь новая наука синергетика, которая открывает новые возможности познания.

Отмечая 100-летие со дня рождения М. С. Кагана вспомним о заслугах этого великого ученого и его вкладе в развитие эстетики и системной методологии.

**Брейтман А.С.**

*Дальневосточный государственный университет  
путей сообщения, доктор философских наук  
E-mail: brejtman54@mail.ru*

## **МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА М. С. КАГАНА И КИНОСИНТЕЗ**

Кагановская классификация искусств, опирающаяся на лежащий в её основе онтологический принцип и включающая пространственные, временные и пространственно-временные искусства, охватывает все исторически сложившиеся формы художественной деятельности. В частности, при рассмотрении динамики взаимодействия изобразительного и неизобразительного типов творчества во временных и пространственных искусствах обосновывается *стремление* самостоятельных, «помнящих» о изначальном своём синкретизме, искусств к пространственно-временному синтезу. Тенденция к пространственно-временному синтезу с наибольшей полнотой, как известно, осуществилась в киноискусстве. Например, в понимании С. Эйзенштейна, полноценный звукозрительный образ фильма невозможен без соотнесения кино с другими искусствами. Великий теоретик и практик кинематографа исходил из того, законченный фильм представляет собой ни с чем не сравнимое сонмище самых разнообразных средств выражения и воздействия: историческая концепция темы, сценарная ситуация и общедраматический ход, жизнь воображаемого образа и игра реального актера, ритм монтажа и пластическое построение кадра, музыка, шумы и грохоты, мизансцены и взаимная игра фактур ткани, свет и тональная композиция речи и т.д. и т.д. В удачном произведении все это слито воедино — в звукозрительном образе фильма. При этом, «скрытое» значение складывается не только из «авторского» к ним отношения, но так же из тех чувств, мыслей и ассоциаций, которые вызывает экранный образ (или отдельный его элемент) у зрителя. Если рассматривать кинематограф как одну из форм аудиовизуальной коммуникации, то мы неизбежно придём к разговору об особом *киноязыке*, в котором значения передаются с помощью элементов актерской пластики, цвета,

звука, слова и т.д. Морфология искусства М.С. Кагана и положения об языке кино С. Эйзенштейна — методологическая основа данного исследования. В своё время профессор Каган обратил внимание на интересующую его тему киносинтеза (как специфической разновидности осуществлённого синтеза искусств) ещё в черновом варианте моей работы. В результате им была составлена графическая схема, наглядно представляющая структуру и взаимодействие элементов киноязыка, которая вошла в мою кандидатскую диссертацию как знак научного сотрудничества с выдающимся учёным.

*Ключевые слова:* морфология искусства, киносинтез, синтетические искусства, звукозрительный образ фильма, аудиовизуальная коммуникация.

Проблема синкретизма первобытного искусства и синтетичности некоторых форм современного искусства для меня как вузовского культуролога впервые по настоящему обозначилась на лекциях М.С. Кагана на больших четырёхмесячных курсах по МХК при СГПУ (тогда ещё ЛГПИ) им. А.И. Герцена 1991 г. А если учесть, что к тому времени большинство слушателей курсов не были знакомы ни его «Лекциями по марксистско-ленинской эстетике», 1971г. [Каган М.С. (1971)], ни с «Морфологией искусств», 1972 г. [Каган М.С. (1972)], ни, более того, «Системным подходом и гуманитарным знанием», 1991г. [Каган, М.С. (1991)], то занятия эти стали для нас, будущих вузовских культурологов, подлинным введением в историю мировой культуры. Кагановские штудии помогли определиться и с тематикой будущей кандидатской диссертации — первого серьёзного в моей педагогической практике научного исследования основ экранной культуры в курсе МХК.

Потом уже, после знакомства с названными и некоторыми другими трудами, пришло понимание, что кагановская классификация искусств, включающая пространственные, временные и пространственно-временные искусства, и опирающаяся на лежащий в её основе онтологический принцип, охватывает все исторически сложившиеся формы художественной деятельности. В частности, при рассмотрении динамики взаимодействия изобразительного и неизобразительного типов творчества во временных и пространственных искусствах обосновывается *стремление* самостоятельных, «помнящих» о изначальном своём синкретизме, искусств к пространственно-временному синтезу.

Тенденция к пространственно-временному синтезу с наибольшей полнотой, как известно, осуществилась в киноискусстве. «Кино, — утверждал А. Мальро, — есть завершение живописных поисков, поскольку способно передать движение, т.е. кино выполнило ту задачу, которую ставило перед собой, но не могло решить искусство барокко» [Мальро А. (2012)]. А в аргументации С. Эйзенштейна, великого теоретика и практика киноискусства, создание полноценного звукозрительного образа фильма невозможно без соотнесения кино с другими искусствами. Иными словами «распознать и, распознав, развить тот или иной элемент кино, можно только подробно разобравшись в корнях явлений кино. Но корни каждого из элементов кино лежат в других искусствах» [Эйзенштейн, С. (1964)]. Логика исследования

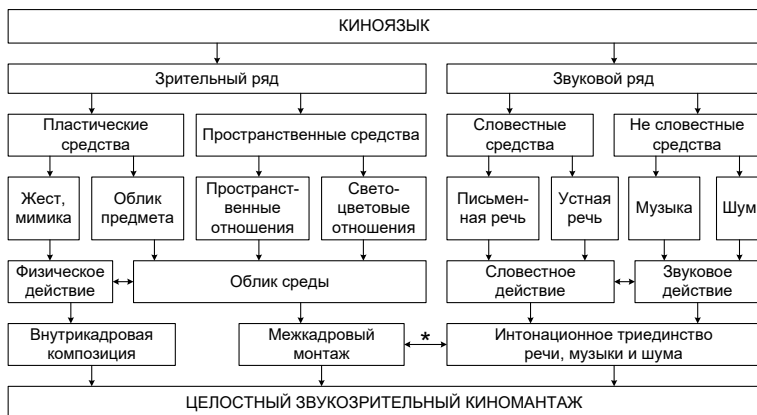
неизбежно приводила великого режиссера к выводу о том, что человек, не познавший тайны построения мизансцены, никогда не познает монтажа, равно как и актер, не владеющий всем арсеналом театра, никогда не сверкнет на экране. Точно так же оператор, не овладев всей предшествующей живописной культурой, никогда не дойдет до осознания основ композиции кадра, а писатель без опыта драматургии, эпоса и лирики не сможет создать до конца новое и небывалое явление литературы — киносценарий.

Если звукозрительный образ фильма возникает в процессе его «сочинительства», то «законченный фильм, — в понимании Эйзенштейна, — ни с чем не сравнимое сонмище самых разнообразных средств выражения и воздействия: историческая концепция темы, сценарная ситуация и общедраматический ход, жизнь воображаемого образа и игра реального актера, ритм монтажа и пластическое построение кадра, музыка, шумы и грохоты, мизансцены и взаимная игра фактур ткани, свет и тональная композиция речи и т.д. и т.д. В удачном произведении все это слито воедино» [Эйзенштейн, С. (1964)] в звукозрительном образе фильма. При этом, «скрытое» значение складывается не только из «авторского» к ним отношения, но так же из тех чувств, мыслей и ассоциаций, которые вызывает экранный образ (или отдельный его элемент) у зрителя.

Рассматривая кинематограф как одну из форм аудиовизуальной коммуникации мы получаем возможность говорить об особом киноязыке, в котором значения передаются с помощью элементов актерской пластики, цвета, звука, слова и т.д. Но специфика киноискусства в том, что те же коммуникативные элементы приобретают качественно новые смыслы и выступают средствами художественной выразительности, интегрированными посредством целостного звукозрительного монтажа в звукозрительный образ фильма. Вместе с тем, нельзя не учитывать, что в понимании языка кино следует, как пишет С.Т. Махлина, исходить из того, что универсальный «словарь средств, применяемых в любом виде искусств, составить невозможно и, главным образом, от того, что художник почти и не использует уже готовых средств, созданных другими, а создает, по образцу существующих ранее, новые средства» [Махлина С.Т. (2000)]. Опора на работы Ю. Кона, Ю. Лотмана, А. Сохора, П. Флоренского, М. Гаспарова и других позволяет утверждать, что искусство в целом и отдельные его виды (включая и искусство кино), а точнее их художественные языки — явление, аналогичное знаковым системам, но не тождественные им. «Искусство — это знаковые системы особого рода, язык особого рода» [Махлина С.Т. (2000)].

В контексте сказанного, учение о строение киноискусства (о структуре синтетического языка кино) С.М. Эйзенштейна [Эйзенштейн, С. (1964)] может рассматриваться как, своего рода, подсистема морфологии искусства М.С. Кагана [Каган М.С. (1972)], в которой обосновывается способность «одноэлементных» искусств к образованию многочисленных, синтетических комбинаций. При этом указывается, что для осуществления такого синтеза необходимо «появление некоего

специфического объединяющего начала, некоей особой художественной энергии, которая была бы способна организовать возникающую сложную систему, связать все ее грани воедино, в одно живое целое» [Каган М.С. (1972)]. Относительно киноискусства, такой объединяющей художественной энергией выступает замысел режиссёра, а технологически синтез достигается внутри- и межкадровым монтажом элементов. Таким образом, единство кагановского и эйзенштейновского морфологических подходов в понимании искусства в целом и, в частности, киноискусства, стали методологической основой уже упомянутой кандидатской диссертации по основам киноискусства в курсе МХК. На кафедральном отчёте о проделанной работе мэтр Каган проявил интерес к теме и текущим результатам исследования киносинтеза как специфической разновидности осуществлённого синтеза искусств. Результатом такого интереса явилась составленная им графическая *схема, наглядно представляющая структуру и взаимодействие элементов киноязыка.*



\*Двойная экспозиция зрительного и «звукового» пространства в монтажном соединении с двойной экспозицией звукового и «зрительного» времени порождает новую пространственно-временную художественную реальность — звукозрительный образ фильма.

Говоря о каждом конкретном фильме, мы всегда будем помнить, что цвет, свет, звук, жест, деталь, операторский прием... как элементы кинообраза выражают не столько реальные свойства предмета или явления, сколько эмоциональные состояния героев и отношение авторов к происходящему, т.е. несут в себе то «скрытое» значение, которое им «приписывают» создатели фильма.

В качестве примера сказанному рассмотрим фильм Б. Бертолуччи «Ускользящая красота» (1995 г.). Известный художник и режиссер кино Р. Хамдамов в дном из интервью [Хамдамов Р. (22.03.93)], рассуждая о мэтрах современного кинематографа, назвал Б. Бертолуччи режиссером «стилистически красивым».



Особенность стиля Б. Бертолуччи, как представляется,— способность к тончайшей стилизации давно прошедших эпох: будь то грандиозная фреска о трагедии императора Пу И в «Последнем императоре»; завораживающий и, одновременно, смертельно опасный в «Расколоте неба» или умиротворяющий и гармоничный в «Маленьком Будде» мир Востока.

В последнем своем фильме «Ускользающая красота» режиссер делает попытку стилизации событий сегодняшней жизни в духе Возрождения, вернее, того образа эпохи, который сложился у современного человека (в данном случае у самого режиссера) под впечатлением прочитанных книг, воссозданной музыки, но, главным образом, живописных полотен старых мастеров.

Реализации режиссерского замысла подчинены все средства и приемы художественной выразительности: пространственные, пластические, звуковые, словесные. В фильме почти отсутствуют реалии нашего времени. И не случайно события разворачиваются в загородном имении: огромный из булыжника нештукатуренный дом с просторными залами, наполненный воздухом и светом, кажется продолжением естественного пейзажа и менее всего напоминает жилище современного человека. Сама же гигантская панорама соборов, дворцов, площадей и улиц ночного города, сохраняющего на протяжении столетий неизменный облик, увиденная сквозь незанавешенные окна и снятая с верхнего ракурса общим дальним планом, делает почти неразличимой грань между веками. Да и сам хозяин имения, создавший под открытым небом целые скульптурные композиции из дерева и керамики, напоминает нам одного из Мастеров Возрождения. Так же очевидно, что и сам Бертолуччи учится у старых Мастеров искусству светописи. Свет окрашивает золотистым свечением воздух, порождает удивительную прозрачность и глубину резко изображенного пространства («глубина резкости»), «лепит» крупными планами наполненных страданием или сияющих восторгом глаз, дрожащих губ и улыбок, лица людей, ассоциирующихся с ренессансной портретной живописью.

В создании общей композиции фильма звуковые средства столь же существенны, сколь и зрительные. В речи персонажей, что совсем не случайно мы не заметим примет сегодняшней лексики, так же как и в ударах молотка скульптора мы не услышим диссонанса естественным звукам. Вместе с тем музыка, звучащая гимном Природе («Agnus angelicus») и Человеку («Carmina burana») придает образам экрана глубокую символичность. Как представляется, эта символичность — в отыскании гармонии Человека и Природы, когда Природа — храм, а Человек — ее часть, активная и наделенная творческим даром. Именно поэтому приезд совсем еще юной американки Люси в поисках следов её итальянского отца, ее невинность, чувственность и красота пробуждают в хозяевах и гостях, мужчинах и женщинах, энергию творчества: в познавшем жизнь, умирающем писателе и неопытном юноше — любовь, в скульпторе — потребность творить, в других — забытую остроту чувств и страстей.

Осуществлённый в режиссёрском замысле и зафиксированный на светочувствительной плёнке в монтажном соединении «заимствованных» из разных искусств элементов пространственно-временной синтез в воспринимающем сознании зрителя порождает единый звукозрительный образ Природы-храма и Человека в нем: подчас, суетного и ничтожного, но в минуты духовного подъема — Творца, порождающего Красоту и Любовь.

Таким образом, анализ авторского киноязыка (комплекса средств экранной выразительности) одного из классиков современного кинематографа (на примере фильма «Ускользящая красота») подтверждает жизнеспособность и продуктивность теоретических положений двух авторов: одного из основоположников отечественного кинематографа С.М. Эйзенштейна и одного из основоположников отечественной культурологии М.С. Кагана. А кагановская схема, наглядно представляющая структуру и взаимодействие элементов киноязыка, с разрешения мэтра вошла в мою диссертацию [Брейтман, А.С. (1997)] как знак научного сотрудничества с выдающимся учёным.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Брейтман, А.С. (1997). Основы киноискусства в курсе МХК: Дис...канд. пед. наук / А.С. Брейтман. — СПб.
- Каган М.С. (1971) Лекции по марксистско-ленинской эстетике / М.С. Каган. — Издательство Ленинградского Университета.
- Каган М.С. (1972) Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Части I, II, III. Л.: Искусство.
- Каган, М.С. (1991) Системный подход и гуманитарное знание: Избр. статьи / М.С. Каган. — Л.
- Мальро А. (2012) Голоса безмолвия. — Наука.
- Махлина С.Т. (2000) Семиотика культуры и искусства. Опыт энциклопедического словаря в 2-х частях / С. Махлина. — СПб.: СПбГУКИ.
- Эйзенштейн, С. (1964) Избранные сочинения в 6 т. / С. Эйзенштейн. — М.: Искусство.
- Хамдамов Р. (22.03.93) «Культура».

**Бурлина Е.Я.**

*Самарский государственный медицинский университет,  
доктор философских наук, зав.кафедрой философии и культурологии  
E-mail: e.ya.burlina@sasmu.ru*

### **«ГРАД ПЕТРОВ» В ЗАРУБЕЖНЫХ ПРОСТРАНСТВАХ: ДЮССЕЛЬДОРФ И КЁЛЬН. ГОРОД КАК СЦЕНА**

В данной статье впервые проанализированы материалы о восприятии книги «Град Петров» в крупнейших гуманитарных центрах Западной Европы: Институте Г.Гейне, в Дюссельдорфе, а также в научном центре «Дом немецкой истории», в Бонне. В предлагаемой статье показано, что культурфилософский анализ Петербурга, предпринятый М.С.Каганом, по мнению немецких коллег, смыкается с современными полифункциональными подходами урбанистов. Прежде всего, имеются в виду городские социокультурные проекты междисциплинарного направления «Город как сцена». В тексте имеются ссылки на немецких и российских инициаторов подобных программ: начиная от бывшего

министра культуры ФРГ Кристины Вайс до Сергея Капкова, осуществившего в Москве ряд массовых культурных проектов, нашедших теоретическое обобщение в его диссертационной работе. Новизна методологического подхода М.С.Кагана к трактовке городской культуры, а также уникальные материалы, связывающие известных современных Г.Гейне с Петербургом, вызвали редкую консолидацию немецких ученых. Научные контакты с названными институтами предполагали разные формы, в том числе, обмен аспирантами.

*Ключевые слова:* Каган, «Град Петров», Дюссельдорф, институт Генриха Гейне, университет имени Г.Гейне, Максимилиан Гейне в Петербурге, интернациональные городские проекты, Дом немецкой истории, подготовка аспирантов.

М.С. Каган XXI столетия — гений места в гуманитарном сообществе Петербурга, а также многих других университетских центров: начиная от Москвы, городов Урала и Волги, Грузии, Эстонии и Сибири. Кагановская конференция, посвященная 100-летию со дня его рождения, — не только юбилейная дань ученому — методологу, философу, эстетике и искусствоведу, по учебникам и научным трудам которого учились поколения отечественных гуманитариев второй половины XX столетия.

Опишем несколько достаточно типичных кругов "пересечения" с уникальным петербургским профессором. Биография автора данной статьи стандартна: студенчество и аспирантские годы в Ленинграде; Петербургские научные конференции, опыты научной интернационализации. Это значит, что лекции М.С. Кагана не пропускала, хотя училась на музыковедческом факультете консерватории; сдавала Кагану аспирантские экзамены. После смерти моего консерваторского учителя — профессора А.Н. Сохора — Моисей Самойлович Каган вместе с профессором Юрием Валерьяновичем Перовым поддержали мою «стыковую диссертацию».

Второй круг начался тогда, когда настольной книгой молодого университетского преподавателя в Самарском госуниверситете стали Кагановские «Лекции по марксистско-ленинско эстетике». Там же, в Самаре, в 1994 г. состоялось памятное заседание Проблемного совета по эстетике РФ, с приездом профессоров А.Ф.Еремеева, М.С.Кагана, С.О.Шмидта и других звезд российской гуманитаристики.

Наконец, третий коммуникации коммуникации с профессором Каганом пришелся, как ни странно, на Дюссельдорф, столицу самой западной Земли западной Германии. Волей обстоятельств там базировался немецко-российский Институт "StaLaPlan", призванный в начале 2000-х гг., расширять связи ведущего немецкого индустриального и культурного региона с некоторыми крупными российскими городами: прежде всего, со столицами — Москвой и Петербургом; а также с миллионниками — Нижним-Новгородом, Самарой, Ростовом-на-Дону. Обсуждавшиеся тогда проекты не потеряли актуальности и на сегодняшний день. О чем пойдет речь ниже.

А теперь об академических событиях в Петербурге, закрепивших «Кагановские чтения». Прежде всего, вышло в свет 7-томное издание исследований М.С. Кагана [1]. По мнению профессора Ю.Н. Солонина,

автора вступительной статьи, иметь собрание сочинений — это «высшая награда, абсолютное признание, которым общество осеняет писателя и ученого. С нею не сравнятся никакие другие знаки отличия, кем бы они не были выражены. Собрание сочинений мыслителя означает включенность его произведений, идей, учений, теорий в канон достижений эпохи и нации, какими они являются себя остальному миру будущему. М.С. Кагану выпала такая честь» [2].

Среди отечественных ученых — гуманитариев, вышедших в XX веке на мировую арену, называют имена Вяч. Иванова, М.М. Бахтина, Д.С.Лихачева, Ю.М. Лотмана. Семь томов трудов М.С. Кагана дополнили единичные издания наших классиков XX века, что справедливо сформулировала О. Н. Астафьева [3].

Вместе с тем, научная биография и методология профессора Кагана не были застывшими. Чутко и деликатно этого вопроса коснулся И.В.Кондаков, говоривший об особой «волевой напряженности», выразившейся в стремлении мэтра сохранить верность рационализму и уйти от односторонности. Все интенции, исходившие изнутри самой советской гуманитаристики, были направленные на то, чтобы объяснить преимущества политических систем в России; тогда как объяснять ограничения, наложенные на искусство и гуманитарное знание, было за чертой разрешенного. Отсюда, как считает профессор И.В.Кондаков, горькая нога трагизма и ограничений, которые звучали в выступлениях М.С. Кагана уже в последние годы [4].

Л.А. Закс, Л. М. Мосолова и ряд других ученых, доказали, что главное достижение «Избранных трудов» М.С. Кагана — заданная им междисциплинарная модель изучения культуры [5]. Предложенная «многоаспектность культуры» позволяла принять и защищать истинные произведения художественной культуры. При этом М.С. Каган был доброжелательным, но и строгим художественным критиком.

Т.С.Злотникова анализировала новые междисциплинарные подходы к научному творчеству М.С. Кагана, а также их влияние на русский театр, где были разрывающие творческую личность страдания. По ее мнению, философско-искусствоведческий дискурс научного творчества М.С.Кагана, не оценен до конца. Отвергая идеологические догмы, он умел защитить смелый театральный спектакль, найти ему эстетико-философское обоснование в системном и междисциплинарном пространстве [6].

По мнению названных и других профессиональных читателей и рецензентов, наиболее свободным и независимым достижением М.С.Кагана явились методологические обобщения культурного пути Петербурга. Подобных исследований не было ни в отечественной, ни в европейской науке. М.С.Каган удивительно точно нашел актуальный, многоаспектный и востребованный жанр, который можно было бы определить, по М.М.Бахтину: «жанр — память культуры» [7]. Застывшие конструкции Петербурга — это формы той живой культурной памяти города, которые вызвали безусловное восхищение ученого.

Книги М.С. Кагана, посвященные городу, который он досконально знал и любил, оказали огромное влияние на научную деятельность его многочисленных учеников и коллег, работающих в нашей стране и за рубежом. Об их оценке свидетельствует включение Петербургских очерков в энциклопедические издания по философии и культурологии, а также целые главы с аргументацией культурологической концепции М.С. Кагана во многих книгах, начиная с учебника А. С. Кармина «Основы культурологии: Морфология культуры» [8], рекомендованного для российских вузов.

Высокая общественная оценка монографии «Град Петров в истории русской культуры» вела к Анциферовской премии в 1998 г., которой был удостоен труд М.С. Кагана [9].

Органично соединяя в себе философа культуры, эстетика и чуткого интерпретатора искусств — будь то живопись или театр, — ученый создал и утвердил новый культурфилософский жанр: книга о городе; междисциплинарное исследование города. Он считал так же, что "Петербургская тема" имеет многообразные научно-практические и проектные решения, заставляющие видеть по-новому всю русскую историю и культуру.

Санкт-Петербург был для М.С. Кагана главнейшим городом мира, любя, гордясь и исследуя который, он вывел изучение города на новый междисциплинарный уровень. Петербург для Кагана — квинтэссенция прошлого, настоящего и будущего русской истории и мировой культуры, что продиктовано не только великими культурными наследиями города, но его эстетикой, метафизикой, его социокультурной и проективной миссией. Повторим, что книга о Петербурге (созданная на фундаменте многих его работ), сделала М.С. Кагана "гением места" современного Петербурга.

"Град в истории русской культуры" уникален не только тем, что издавался в нескольких форматах: как оригинальный научный труд; как междисциплинарное исследование, вызвавшее шумные дебаты, имевшее первую и вторую авторские редакции.

Книга о Петербурге — затрагивала чрезвычайно важное для М.С. Кагана исследовательское направление: миссию интеллигенции как в пространстве Петербурга, так и во всей русской культуре. Данной теме посвящена специальная глава в первой книге М.С. Кагана, впоследствии расширенная и обретшая ряд новых аспектов — в учебнике «История культуры Петербурга», в отдельных статьях и докладах, посвященных интеллигенции.

А. Б. Ройфе формулирует в статье "Каган и его школа", что ученого волновал множество глобальных тем: и экология, и глобализация, и разрастающийся терроризм. Именно поэтому достижение единства человечества на основе диалога разных культур он считал целью развития человечества. Все названные цели интеллигентной элиты города нашли воплощение в его исследовании о Петербурге. [10].

Итак, главным городом М. С. Кагана был Петербург, с детства и до самых последних его дней. Книга о Петербурге консолидировала разные круги читателей как у себя на родине, так и за рубежом.

Книга о Петербурге породила также междисциплинарный вузовский учебник, адресованный студентам разных специальностей. "Град Петров" принят в молодежной среде и прижился в вузовских академических предметах. Самые ортодоксально настроенные университетские методисты не могут отрицать того, что книга М.С. Кагана учит истории, философии, вводит в культуру и эстетику. Она открывает Петербург как важнейший смысловой базис русской и мировой культуры, что создает принципиально новое и демократическое направление бытия города.

С конца 1980-х гг. М.С. Каган выступал на международных конференциях в Париже, Вашингтоне, Тампере, Сеуле именно как профессор Петербургского университета. Ниже мы также расскажем о его выступлениях по материалам книги о Петербурге в крупных немецких исследовательских центрах Дюссельдорфа и Кёльна., ориентированных на продвижение креативных городских проектов на широкую и демократичную сцену города.

Добавим к сказанному наблюдения, связанные с авторскими презентациями книги М.С. Кагана "Град Петров" за рубежом, а именно в немецких городах: Дюссельдорфе и Бонне, зимой 2000-го года. Проблематика, связанная с проектными и концептуальными выступлениями М.С. Кагана, с междисциплинарными и интернациональными проектами, представляется до сих пор в высшей степени актуальной.

Профессор Каган приехал в Германию по приглашению общественного, немецко-русского института "StaLaPlan"e.V. Целью поездки были выступления в ряде авторитетных гуманитарных институций: в научно-исследовательских, университетских и музейных центрах. Подчеркнем, что задуман был интернациональный исследовательский проект, а не просто продвижение нового издания в массовых русскоязычных аудиториях, что довольно часто организуют диаспоры.

Новизна идеи "Кагановского проекта" состояла в том, чтобы использовать научный и организационный потенциал немецких исследовательских центров, музеев, издательств, заинтересованных в совместных проектах с российскими учеными. На пороге 2000-х гг.это было весьма актуальным замыслом. Как правило, немецкие исследовательские институты, так же как крупные музеи и архивы, имеют солидные финансовые и издательские возможности, никак не меньшие, нежели университеты. Разумеется, в "немецкой программе" были и просветительские выступления в русскоязычных аудиториях. Однако, лекции М.С. Кагана, ориентированные на совместные научные проекты, имели доминантное значение.

Первое выступление М.С. Кагана состоялось в самом крупном исследовательском и гуманитарном центре Дюссельдорфа — "Музее Генриха Гейне". Нет нужды напоминать о том, что великий поэт —

уроженец Дюссельдорфа, что его поэзия была и остается необыкновенно популярной в немецкой культуре. Стихи Генриха Гейне читают дети в школе; его тексты лежат в основе часто звучащей музыки композиторов — романтиков, начиная от Р. Шумана и кончая И. Брамсом, Р. Вагнером, а также любимым в Германии П. Чайковским. Сошлемся на книгу Льва Копелева, считающейся одним лучших современных исследований (не только на русском языке), посвященных современному звучанию творчества и личности Генриха Гейне [11].

Одна из болезненных тем, о которых пишет Л.З. Копелев, касается изъятия в годы фашизма, даже из школьных учебников имени поэта. Это было так же невозможно и трагично, как если бы были цензурированы из учебников русского языка известные стихи Пушкина, Лермонтова, Тютчева.

После войны, на волнах антифашистского раскаяния, именем Генриха Гейне была названы важнейшие институции: главная улица Дюссельдорфа — "Heinrich-Heine-Allee" — Аллея Генриха Гейне; Дюссельдорфский университет имени Г. Гейне — Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf. Именно тогда был открыт на родине поэта, в столичном городе самой западной Земли Западной Германии музей и исследовательский центр Генриха Гейне, призванный влиять на научную и культурную жизнь страны.

Таким образом, судьба великого и популярного поэта в его родном городе выдвигала драматичные сюжеты, отражавшие разные эпохи и идеи страны. На сегодняшний день имя Генриха Гейне и связанные с ним институции, в том числе, литературный музей и исследовательский центр Генриха Гейне, определяют исторические образы и современные имиджи одного из влиятельнейших городов Германии. Дюссельдорф сегодня — столица мощного северо-западного региона — Земли — Северный Рейн-Вестфалии.

Нелишне напомнить, что с 1992 г. Дюссельдорф — столица Земли Северный Рейн-Вестфалии — побратим Москвы. В качестве выразительной иллюстрации сошлемся на выстроенный в начале 1990-х гг. новый деловой центр, увенчанный бюстом А.С. Пушкина. Совместные столичные акции Москва — Дюссельдорф имеют разнообразный политический, экономический и культурный характер.

Какие же идеи положил в основу своего выступления в научном центре, носящем имя трагического поэта — уроженца города на Рейне профессор Каган? Петербург как сцена русской и мировой культуры; город лучших в мире музеев и театров; город самой достойной интеллигенции.

Раскрывая эти темы, профессор Каган обратил внимание на понятие "русский Гейне", подразумевающее высочайшую популярность немецкого поэта в переводах российских поэтов. М.С. Каган ссылаясь на известные книги Ю.Н. Тынянова, Я.И. Гордона, а также на множество других исследований [11]. Он напомнил, что Гейне переводили на русский язык не только современники, начиная от Лермонтова и Тютчева, но так же и многими русскими поэтами XX века. Диалог с

поэтическим творчеством Г. Гейне, восхищавший русских поэтов, — свидетельство толератности культурного пространства Петербурга. По мнению профессора Кагана, данный дискурс недостаточно полно отражен в зарубежных философских и культурологических публикациях.

Разумеется в докладе профессора была затронута петербургская карьера младшего брата поэта как феномен Петербургской жизни, в которой иностранец, хотя и пользовался особыми привилегиями, должен был быть профессионалом и достойным человеком.

Максимилиан Иванович Гейне, закончив Мелицинский факультет Боннского университета, имел небольшие шансы получить место у себя на родине. Тогда он решил начать профессиональную карьеру врача в России. В Петербурге младший Гейне прожил 40 лет и дослужился до высокого чина статского советника [12]. Он был издателем первой "Медицинской газеты" в России, а также ряда других социокультурных проектов, связанных с описанием медицины в разных российских регионах [13]. Названные факты и публикации профессор М.С. Каган репрезентировал как толерантные стороны петербургской жизни XIX столетия. Разнообразные этапы несколько экзотической, но в целом успешной биографии Максимилиана Гейне описывает Лев Копелев в своей прекрасной книге, посвященной его великому брату [14], на которую также ссылался петербургский профессор.

Максимилиан Гейне состоял в постоянной переписке с братом, знал о его грандиозном литературном успехе в Париже: как поэта и журналиста. Однако, младший брат считал успешной и свою профессиональную жизнь в Петербурге. Он многое узнал и изучил на новой родине. Примечательно, что Максимилиан Гейне послал брату первое издание собрания сочинений Пушкина: оно до сих пор является одним из ценных экспонатов Дюссельдорфского музея Генриха Гейне.

Как же был воспринят доклад Моисея Самойловича Кагана дюссельдорфскими коллегами?

Разумеется, судьба Максимилиана Гейне в Петербурге и его переписка с братом была известна в Дюссельдорфском исследовательском центре Г. Гейне. Однако, историко-культурный контекст Петербурга, мастерски представленный профессором Каганом, несомненно, обогатил ссылками на новые даже для дюссельдорфских профессионалов исследования и материалы, связанные с творчеством и бытованием сочинений Г. Гейне в Петербурге.

Так сошлись имя и география братьев Гейне: Дюссельдорф — Петербург — Москва — Париж.

Заключая описание этого выступления в Дюссельдорфском научно-исследовательском Институте Генриха Гейне, скажем о восхищении немецких коллег лектором — профессором М.С. Каганом. Также были произнесены слова благодарности его синхронному переводчику — Илье Энкашеву. Директор музея — госпожа А.-М. Фаль (Vahl) отметила превосходный совместный "job". Очевидно и сегодня, что подобная проективная концепция могла бы развиваться, аккумулируя и развивая



уникальные историко-культурные традиции и ориентированные на будущее проекты.

Вторая важная профессиональная встреча профессора М.С. Кагана, организованная институтом "StaLaPlan", произошла в Бонне, в "Доме немецкой истории", одном из концептуальных исследовательских центров и музее новейшей истории Германии.

"Haus der Geschichte"/"Дом немецкой истории" — крупнейший европейский музей, законодатель новых методов коммуникации и инсценирования в современных музеях. Кроме того, это — мощнейший научный и издательский центр, ориентированный как на изучение стратегических гуманитарных проектов, так и на развитие теории и практики музейного дела. Если для современных музейщиков имя Кеннета Хадсона является в наши дни почти ритуальным, то "Дом немецкой истории" в Бонне, открытый в 1994 г., как раз создавался в соответствии с концепцией "отца современных музеев". Именно там предстояла с директором "Дома немецкой истории", профессором Германом Шеффером [15].

Не было никаких сомнений в том, что это — современный и демократичный музейно-исследовательский центр Европы. К тому же, Институт "StaLaPlan" имел длительное профессиональное общение с этим центром. Однако, согласится ли Петербургский профессор с концепцией музея? Примет ли с инвалид великой Отечественной войны немецкий трактовки послевоенного времени?...

Философия и экспозиция музея "Дом немецкой истории" восхитила Моисея Самойловича Кагана. Об этом он сказал не только тем, кто его сопровождал, но также тогдашнему директору музея, председателю музейного Фонда, профессору Герману Шефферу. [16]. Многое тогда было запланировано...Мы все еще рассчитываем на совместные проекты, спустя почти два десятка лет.

Готовность профессора М.С. Кагана к диалогу и контактам — еще одно подтверждение его интеллектуальной гибкости и постоянного движения к новому. Здесь было бы уместно сослаться на слова его близкого друга и коллеги, профессора Б. М. Бернштейна: "Будучи мишенью монопольных носителей марксизма, он сам тем не менее долгое время считал себя марксистом и вправду старался им быть..." [18] ... Действительно, структурировал, как бог...Систематизирующая сила его ума была такова, что, если бы он застал мир в состоянии добытийного хаоса, он бы справился с божественной задачей наведения порядка, хотя бы идеально" [Там же].

По мнению превосходного профессионала и друга, на каком-то этапе, ветшающего Маркса для М.С. Кагана сменил физик — Илья Пригожин. "Его синергетика — это оптимальный выбор самоорганизации. Всеобщие закономерности синергии распространяются и на социальные и культурные системы" [Там же]. Как бы развивались дальше философские и, в том числе, городские концепции выдающегося философа Петербурга?

Помним, что его заинтересовала концепция профессора В.А. Конева [22], связывающая локальное и глобальное пространства философии. Каган искал новые философские форматы...

Заглядывая в будущее, полагаем, что профессора М.С. Кагана увлекла бы и концепция Кристины Вайс, бывшего министра культуры Западной Германии, получившая значительный резонанс [23]. Один из ее аспектов — "вынесение на улицу" памятников, городских инсценировок, театральных представлений, в которых декорациями становится сам город. Авангардные работы Никки де Сент-Фалле, Вадима Сидура, Даниэля Лебескинда, ставшие символом не только города, но и отдельных открытых пространств в городе (Ганновер, Цюрих, Дюссельдорф, Дуйсбург).

Уверены, что именно М.С. Каган обратил бы свое аналитическое внимание на урбанистические проекты С.А. Капкова, создавшего "открытые пространства" в Москве. Примечательно, что С.А. Капков, уже уйдя из управленческой сферы, успешно защитил диссертацию на тему: "Трансформация городских общественных пространств (социально-философские аспекты)" [24], в которой философски обоснована значимость городских общественных пространств в условиях растущего населения крупных городов, приращения мультикультурных национальных анклавов, не всегда готовых к посещению театров, концертных залов и других форм высокой культуры города. С.А. Капков следующим образом формулирует функции городских общественных пространств: консолидация городских сообществ и их идентификация с городом; место досуга и социализации; формирование образа города в сознании горожан; формирование патриотизма и гражданской активности. В сущности, это новая культурфилософская интерпретация города.

Моисей Самойлович Каган гениально чувствовал время. Его подарок родному городу, университету и студенчеству — книга "Град Петров в истории русской культуры". Эта работа заслуживает мирового признания, интернациональных изданий, выставок и развития.

Уникальная книга М.С. Кагана востребована как в академических, так и в управленческих пространствах. То, что академические гуманитарии становятся еще и проектантами заслуживает культурфилософского осмысления. Профессор М.С. Каган включил бы подобный научно-проектный поворот в поле своего внимания...

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Каган М.С. Избранные труды в 7 томах. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2013. Т. 1. Проблемы методологии. — СПб, "Петрополис", 2006; Т. VIII. Дополнительный. Последние труды, интервью, обращения. С. 255—278. — СПб,
2. Солонин Ю.Н. Вступительная статья// Каган М.С. Избранные труды в VII томах. Том I. Проблемы методологии. СПб.: ИД «Петрополис», 2006.
3. Астафьева О.Н. Мир и личность М.С. Кагана: путь к системно-синергетическому пониманию культуры // Каган М.С. Избранные труды в 7 томах. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2013. Т. VIII. Дополнительный. Последние труды, интервью, обращения. С. 255—278. См. также: Астафьева

- О.Н. Научно-издательский проект как открытая коммуникация: М.С. Каган в отечественном "Обсерватория культуры" 2016, №2; Астафьева О. Н. Культура как "сверхсложная система"// XV Кагановские чтения. СПб 2021
4. Кондаков И.В. Архитектоника культуры как метод исторической культурологии//Историческая культурология как научная и образовательная дисциплина (Памяти М.С. Кагана): Материалы коллоквиума (Санкт-Петербург, РГПУ им. А.И. Герцена, 18 мая 2012 г.) — СПб.: Астерион, 2013 — 154 с.
  5. Закс Л. А. Культурфилософская вселенная М. С. Кагана: основания, территории, границы: к 90-летию выдающегося философа (часть 2)// Культурологический журнал. 2011. №4.
  6. Злотникова Т.С. Философско-искусствоведческий дискурс научного творчества М.С.Кагана// Детальная программа всероссийской конференции «XV Кагановские чтения.Теория культуры и эстетика: новые междисциплинарные подходы (к 100-летию М.С. Кагана) Санкт-Петербургский государственный университет, Институт философии, 18-19 мая 2021 г.
  7. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 178—179; Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 250—296.; С. 412. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1987. С. 18, 21; Липовецкий М.Н. Бурлина Е.Я. Жанр в контексте культуры и научной рефлексии//Журнал "Контекст и рефлексия". 2014 № 1; Подлубная Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения. <http://www.netslova.ru/index.html> Иглтон Т. Вместить в себя многообразие: слово Бахтина и слово о Бахтине (Перевод Иосифа Фридмана) — рецензия на книгу: Mikhail Bakhtin: The word in the world by Graham Pechey.
  8. Кармин А. С. Культурология. 2-е изд., перераб. и доп. — СПб.: Издательство 'Лань', 2003. — 928 с.
  9. В диапазоне гуманитарного знания : сб. к 80-л. проф. М. С. Кагана. — СПб., 2001.
  10. Ройфе А.Б. Каган и его школа: личность ученого в контексте развития гуманитарного знания // Вестник ЧГАКИ. 2016. №2 (46). С. 237.
  11. Тынянов Ю.Н. Портрет Гейне // Гейне Г. Сагиры. Л.: Academia, 1927; Я. И. Гордон Я.И. Гейне в России (1830 — 1860-е годы). «Ирфон», Душанбе, 1973;
  12. Гейне, Максимилиан Иванович. Празднование пятидесятилетнего юбилея Императорской С.-Петербургской медико-хирургической академии Д-р Максимилиан Гейне]. — [Санкт-Петербург] : тип. Н.И. Греча, ценз. 1850. — 7 с.; 22.
  13. Петербургский контекст: Гейне в воспоминаниях современников. Максимилиан Гейне. Из воспоминаний о Гейне. 1813/1814 гг.М., 1988. — С. 25.
  14. Копелев Л. Поэт с берегов Рейна: жизнь и страдания Генриха Гейне. — М.: Прогресс — Плеяда, 2003. — 512 с.
  15. Das Museum wurde am 14. Juni 1994 von Helmut Kohl eröffnet. Erster Präsident der Stiftung war fast 20 Jahre lang Hermann Schäfer, im Juni 2007 wurde sein langjähriger Stellvertreter Hans Walter Hütter als Nachfolger gewählt]. [https://de.wikipedia.org/wiki/Haus\\_der\\_Geschichte](https://de.wikipedia.org/wiki/Haus_der_Geschichte).
  16. Бурлина Е. 7 городов и 7 музеев Германии. Дюссельдорф, 2001. Almanach "StaLaPlan",e.V. ISBN 3-00-008785-0.
  17. Балакина Е. И. Проблема гуманитарного знания в научном стиле М.С. Кагана и в современных исследованиях культуры// XV Кагановская конференция. —

- СПб, 2021. С. 16 — 19//[https://events.spbu.ru/eventsContent/events/2021/Kagan-2021\\_tez.pdf](https://events.spbu.ru/eventsContent/events/2021/Kagan-2021_tez.pdf)
18. Бернштейн, Б. М. О Моисее Кагане, о дружбе, жизни, уроке из истории философии / Б. М. Бернштейн // Нева. — 2006. — № 1. — С. 220–233.
  19. Seel M. Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität (1997); Seel M. The Career of Aesthetics in German Thinking (1999); Seel M. Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste (2014)).
  20. Hirsch August (Hg): Biographisches Lexikon der hervorragenden Ärzte aller Zeiten und Völker. 2. Auflage, Band 3, Urban & Schwarzenberg, Berlin [u. a.] 1931, S. 135
  21. Isidore Singer und Frederick T. Haneman: *Heine, Maximilian*. In: Isidore Singer (Hg): *The Jewish Encyclopedia*. Band 6, Funk & Wagnalls, New York [u. a.] 1904, S. 330 f. (Digitalisat)
  22. Конев В. А. Искусство и философия: полюса, стягивающие культуру // Серия «Мыслители». В диапазоне гуманитарного знания. , Выпуск 4 / Сборник к 80-летию профессора М.С. Кагана// Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С.51.
  23. Christina Weiss: "Stadt ist Bühne/ Kulturpolitik heute", Europäische Verlagsanstalt, Hamburg, 1999, 178 S.
  24. Капков С.А. Трансформация городских общественных пространств (социально-философские аспекты). Автореферат дисс. канд. филос. н. М., 2020.
  25. Инскрипты М. С. Кагана, хранящиеся в Дюссельдорфе, в общественных и частных библиотеках:
    - М.С. Каган. Град Петров в истории русской культуры. 1999. Обращение к Елене Бурлиной.
    - М.С. Каган. Град Петров в истории русской культуры. Обращение к студентке Лизе Сигаловой/ профессору Елизавете Шиллинг.
    - М.С. Каган. О времени и о себе. Дарственная подпись для библиотеки еврейской общины Дюссельдорфа.

**Власенко В.В.**

*Центр детского (юношеского) технического творчества «Сфера», Уфа  
E-mail: val-vlasenko@yandex.ru*

## **ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЧИТЕЛЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЦЕСС (В КОНТЕКСТЕ НАУЧНЫХ ИДЕЙ М.С. КАГАНА)**

Статья посвящена теоретическому осмыслению изоморфности процессов деятельности Учителя и Художника. Идея о художественной природе педагогической деятельности известна, начиная с античности, но раскрытие и обоснование глубинных основ родства педагогики и искусства до сегодняшнего дня не стало предметом специального теоретического анализа. В статье, опираясь на культурологический подход, автор впервые вводит понятие «педагогический способ освоения мира», раскрывает содержание данного понятия и обосновывает его родство с художественным способом освоения мира. Автор выявляет синкретический характер педагогической деятельности, обосновывает изоморфизм основных этапов процесса творчества Художника и Учителя, что позволяет ему прийти к выводу о принадлежности Учителя к людям творческих профессий. Автор представляет творчество учителя как искусство, осуществляемое в рамках педагогической деятельности, и выявляет сходство и различие процесса и конечного результата деятельности Художника и Учителя. Детерминанта глубинного родства деятельности Художника и Учителя есть их

общий предмет — Человек. Но клеточка искусства Художника — художественный образ Человека, каким он должен или не должен быть, а клеточка искусства Учителя — педагогический образ Человека, каким он должен быть. В статье подчеркивается, что художественные методы театрального искусства имманентны творчеству Учителя, в деятельности которого синкретично сливаются три ипостаси искусства современного театра — драматурга, режиссера, актера. В заключении автор приходит к выводу: необходимо менять акценты в системе подготовки педагогических кадров; необходимо целью педагогического образования всех уровней сделать подготовку Учителя-художника.

*Ключевые слова:* деятельность учителя, художественное творчество, педагогическое творчество, диалог, игра, импровизация, художественная методика.

### *Введение. Постановка проблемы*

Все научные интересы Моисея Самойловича Кагана стекаются к человеку. Вчитываясь в работы Кагана, убеждаешься, что его главная тема — поиск ответа на вопросы: «Что *есть* человек?», «Как должно проходить его формирование и развитие?» «Каким должно быть образование, чтобы способствовать становлению целостности человека?» «Каким должен быть учитель?». Философ был убежден, что формировать Человека, как целостную и уникальную Личность, отвечающую запросам нового исторического типа культуры призван не «преподаватель-предметник», а «Учитель-художник» (Каган, 2007, 216). Моисей Самойлович планировал специальное исследование, посвященное проблеме обоснования глубинного родства между деятельностью Художника и Учителя и включения искусства Учителя в сферу художественной культуры, но сделать этого не успел. В данной статье представлена попытка решения данной проблемы.

Существует устойчивое мнение об изученности личности учителя и специфики его деятельности (Сластёнин, 2003). Между тем и сегодня отсутствует теоретически выверенное, опирающееся на достижения комплекса культурологических наук, понимание сущности педагогической деятельности. По-прежнему не решены следующие вопросы: деятельность учителя — искусство или в ней, как и в любой другой деятельности, просто присутствует некое искусство исполнителя: индивидуальность, мастерство, искусность? Возможно ли (и на каком основании) отнести учителя к людям творческих профессий? Сегодня само понятие «творческая личность» устойчиво ассоциируется с представителями мира искусств — живописцами и скульпторами, поэтами и писателями, актерами и режиссерами, композиторами и исполнителями, etc., ибо в ряду многих профессий творческий характер художественной деятельности не подлежит сомнению. Сложнее обстоит дело с представителями педагогической профессии. С одной стороны, кажется очевидным, что и деятельность учителя — творчество самой высокой пробы, поскольку «...педагог поставлен перед *необходимостью творчески* взаимодействовать с детьми и *творчески преобразовывать* их. ... Любое педагогическое преобразование обязательно включает в себя

творческое начало, ибо сама преобразуемая личность всегда *уникальна и неповторима*. ... творчество — *непрерывное условие педагогического процесса, объективная профессиональная необходимость* в деятельности учителя» (Кан-Калик, 1990, 21; Курсив наш — В.В.). С другой стороны, в обыденном сознании учитель не воспринимается как творческая личность, он — «скучный функционер, действующий строго по правилам и стереотипным нормативам...» (Заречнева, 2009, 199). Это обусловлено тем, что не только в обыденном сознании, но в научном осмыслении ключевая цель деятельности учителя: *содействовать воспроизводству человека (рождению человека в сократовском понимании)*, вытесненная одной из ее задач — приобщением подрастающего поколения к *знаниям* — ушла на второй план. В этом случае педагогическая деятельность лишается целостности, а ее ключевая цель — воспроизводство Человека — оказывается недостижимой. Между тем, именно направленность деятельности учителя на *преобразование человека* определяет *глубинное родство* Учительства и Художества.

Мысль о единой сущности художественной и педагогической деятельности звучит на протяжении столетий, но её раскрытие не стало предметом специального теоретического анализа. Между тем теоретическое осмысление изоморфности процессов деятельности Учителя и Художника актуально по целому ряду причин. Во-первых, это позволит выявить *синкретичный характер* педагогической деятельности и обосновать ее особое место в видовой структуре человеческой деятельности. Это позволит доказать, что педагогическая деятельность, *безусловно*, есть *искусство* и подчиняется законам художественного творчества. Во-вторых, это позволит доказать, что педагогическая деятельность, *безусловно*, есть *искусство* и подчиняется законам художественного творчества. В-третьих, это позволит обосновать необходимость художественного образования в подготовке педагогов для школы XXI столетия.

Для обоснования данных положений необходимо: а) сделать сравнительный анализ художественной и педагогической деятельности; б) определить сходство и различие художественного и педагогического творчества в творении и *со-творении* человека; в) выявить специфику художественных методов в деятельности учителя, г) обосновать необходимость введения художественного образования в систему профессиональной подготовки и переподготовки педагогических кадров.

#### *Синкретизм художественной и педагогической деятельности*

Известно, что художественный способ освоения мира предшествует научному и «вырастает на почве *еще не расчленившегося, недифференцированного, синкретического сознания*, которое именно в таком качестве изначально в процессе становления духовной жизни человеческого индивида и человечества как вида» (Каган, 2008, 495). Это обусловило и особый характер художественной деятельности, сохранившей в ряду *специализированных* форм деятельности человека свой первородный *синкретизм*. «Первородный синкретизм» сохранила и

педагогическая деятельность. В отличие от понятия «художественный способ освоения мира» понятие «педагогический способ освоения мира» не используется в литературе. Между тем правомерность его несомненна, ибо «изобретение» *педагогического способа освоения мира* («аппарата воспроизводства *человеческих качеств*») на этапе предистории культуры обусловило кардинальный поворот в движении человечества от *натуры* к *культуре*, а потребность в механизмах *очеловечивания* человека стала мощнейшей детерминантой возникновения и Художества, и Учительства. М.С. Каган, анализируя исторический процесс формирования художественной потребности, определяет ее как «*потребность очеловечивания человека*, отрыва его от исходного животного состояния, его одухотворения, возвышения над биофизическими и утилитарными практическими нуждами» (Каган, 2008, 674, курсив — М.К.). По убеждению академика Н.Н. Моисеева именно возникновение системы «Учитель» в эпоху раннего ашеля явилось условием начала длительнейшего процесса обретения нашим далеким предком *облика человека* (Моисеев, 1987, 116).

В структуре видов человеческой деятельности, разработанной М.С. в 70-е годы XX столетия, особое место художественной деятельности определяется взаимным отождествлением «в “теле” искусства (в “художественном тексте”, в “субстрате художественности”) всех четырех потенциалов деятельности» (Каган, 2008, 496). В 2005 году, обращаясь к проблеме построения современной педагогической теории, философ выделяет «чрезвычайно важное обстоятельство» — синкретичное слияние четырех видов человеческой деятельности не только *в художественном*, но и *в педагогическом творчестве* (Каган, 2007, 216). Однако если в культурологии и эстетике имеется подробный анализ сущности синкретизма художественной деятельности, то в педагогике само понятие «синкретизм» по отношению к педагогической деятельности не применяется. Отмечая специфику характера деятельности педагога, исследователи чаще всего обращаются к термину «полифункциональный». Так, в учебном пособии для студентов высших учебных заведений, обучающихся по педагогическим специальностям говорится: «Полифункциональный характер педагогической деятельности проявляется в ее многоаспектности: направленности не только на усвоение учениками знаний и способов деятельности, но и на развитие и становление личности, на построение отношений в классе, создающих условия для реализации данных целей, на организацию внеклассной воспитательной деятельности школьников, на создание в школе образовательной и развивающей среды и т.д.» (Никитина, 2004, 22).

Между тем семантика сложного слова «полифункциональный», где «поли» означает «много», а «функция» — «обязанность», «круг деятельности», «роль» представляет педагогическую деятельность как *сумму* ее разных видов (преподавательской, воспитательной, социально-педагогической, культурно-просветительской, коррекционно-развивающей, научно-методической и т.д. и т.п.), но не единое *целое*.

Понятие «синкретизм» (нерасчленённость, слитность, целостность, стремление к связности различных явлений) точнее раскрывает сущность педагогической деятельности, спроецированной на *личность* ученика, когда целью каждого из вышеперечисленных видов деятельности учителя является становление и *саморазвитие* Человека. Достижение этой цели обуславливает необходимость синкретичного слияния основных видов человеческой деятельности в *любом виде* педагогической деятельности.

Прежде, чем обратиться к сравнительному анализу структуры и содержания творческой деятельности Художника и Учителя необходимо сделать следующее пояснение. Если результатом творчества Художника является произведение искусства, то результатом творчества Учителя — *система* организации жизнедеятельности воспитанников на уроке и вне его, способствующая *«творению честной души и чуткого сердца»* (Амонашвили, 1988, 130).

#### *Сравнительный анализ художественного и педагогического творчества*

Как всякий процесс сознательной деятельности и художественное, и педагогическое творчество имеет *три фазы*. Художественное творчество «начинается с *рождения замысла* создаваемого произведения, оно переходит в стадию более или менее длительного *вынашивания этого замысла* и завершается в *практических действиях по его материализации*, которые приводят к созданию законченного и обретающего самостоятельное существование произведения искусства...» (Каган, 2008, 656; Курсив — М.К.).

Петр Климентьевич Энгельмейер, российский инженер-механик, создатель эврологии — новой дисциплины, призванной изучать творчество во всех областях жизни, осмысляя педагогический процесс как *творчество*, также выделяет *три* его этапа: «Хороший воспитатель тем и отличается от ремесленника, что, тогда как последний руководствуется только стереотипными приемами, первый вживается в индивидуальные особенности воспитанника и к ним прилаживает *свой идеал доброго гражданина*. Что это значит? Значит, что у воспитателя, прежде всего, есть идеал (I акт), затем он прилаживает его к данным условиям (II акт) и, наконец, при выполнении пользуется приобретенными педагогическими навыками (III акт)» (Энгельмейер, 1910, 64). Сравнивая структуру творческого процесса Художника и Учителя необходимо обратить внимание на значимость начального этапа. Успешное завершение художественного творчества зависит от *«изначальной образности, поэтического замысла. ...Подобно эмбриону живого существа, который должен заключать в себе в свернутом виде всю структуру вырастающего из него организма, художественный “эмбрион” способен вырасти в полноценный “организм” только тогда, когда качественное своеобразие последнего содержится в нем потенциально»* (Каган, 2008, 657). В искусстве учителя таким «зародышем» является тот *идеал* личности (замысел), который он



стремится воплотить в своих учениках. Но если зародыш, из которого вырастает педагогический процесс, имеет чуждую ему структуру, из него может вырасти урокодательство, но не творчество: «...подлинный педагогический процесс возникает в тот момент, когда создается ситуация педагогического взаимодействия и ситуация *педагогического преобразования человека*. ... Как только учитель уходит от *задач преобразования* и ограничивается информационной и “мероприятийной” стороной дела, то он уходит от *творчества*, и педагогический процесс неизбежно разрушается» [Кан-Калик, 1990, 21; Курсив наш — В.В.]

Изоморфизм этапа вынашивания замысла в творчестве Художника и Учителя определяется тем, что и поэтическое, и педагогическое качество замысла зависит не столько от внешних, объективных факторов, «сколько от *факторов субъективных* — внутренних, психологических, интимно-духовных...» [Каган, 2008, 658]. Процесс *осознания* идеи, смысла, содержания, рождающегося в душе Художника и Учителя — творцов Произведения «требует особенно напряженной, целеустремленной, длительной *душевной работы*», воплощающейся во *всей целостности духовной энергии*, «одновременно интеллектуальной, и эмоциональной, и фантазийно-проективной, и диалогически-интенциональной» [Каган, 2008, 659]. Этап вынашивания замысла в творчестве Учителя есть «прилаживание идеала» к *индивидуальным* особенностям воспитанника, и в *организации* этого процесса проявляется родство мастерства Учителя и Художника. Соглашаясь с мнением М.С. Кагана, что наиболее явственно подобие художественного и педагогического творчества обнаруживается «в таких видах искусства, как архитектура, и дизайн, одухотворяющих *реальные материальные предметы...*», поскольку педагогика также имеет «дело с материальным “предметом” — биологическим существом, которое она должна *одухотворить, очеловечить...*» [Каган, 2007, 216; Курсив — М.К.], подчеркнем, что творчеству Учителя имманентны художественные методы *театрального искусства*. Обоснуем нашу позицию.

Особая природа искусства театра обусловлена его способностью воспроизводить, изображать течение жизни в ее пространственно-временных координатах и в *живом человеческом действии*. Основной предмет театра — воспроизведение *человека и человеческих отношений*, а главный его материал — *живой человек*, воссоздающий свое бытие с такой адекватностью, с какой этого нельзя сделать никакими другими средствами», поскольку в основе художественной ткани театра лежит *актерский способ воспроизведения человеческой жизни*» [Каган, 2008б, 61]. Литературной основой искусства актера становится *драма*, коренным свойством которой является *диалогическое действие*. Тем самым *диалог* есть элементарная художественная клеточка драматургической ткани, а *действие* со времен Аристотеля рассматривается как сама сущность театрального искусства, поскольку в драме все изображаемые лица представлены как *действующие и деятельные*.

Еще одним органичным элементом театрального искусства является *игра*: «Основы сценического действия — актер, *играющий человек*,

заклоченный в пространство сцены» (Лотман, 2002, 414; Курсив наш — В.В.). Но игра, как *свободно* избираемый и *свободно* осуществляемый тип деятельности, бескорыстный и утверждающий человеческие способности и умения *как таковые*, является феноменом *культуры* (Каган, 1996, 188). Именно поэтому игровые потенции присущи не только художественной, но всем формам человеческой деятельности. По утверждению Ф. Шиллера ««человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» (Шиллер, 1957, 302).

Необходимо отметить следующее: *действие, диалог, игра* — это не только художественные элементы театрального искусства, они органично вплетены в реальную жизнь и деятельность человека, ибо законы драмы имманентны законам жизни<sup>1</sup>. По нашему глубокому убеждению, именно поэтому в организации урока понятие «драматургия урока» является для Учителя более точным ориентиром, нежели «методика урока», поскольку урок, построенный по законам драмы, элиминирует *формальные* законы методики (*опрос, объяснение, закрепление, задание на дом*) и становится частью *жизни*, в которой каждый из учеников, «расколдовывая» с помощью Учителя мир предметов культуры, определяет и понимает самого себя и расширяет свое Я до масштабов Вселенной. «*Ребенок будет тянуться к урокам, — говорит Ш.А. Амонашвили, — если он найдет в них условия для более интересного и стремительного движения своей жизни*» (Амонашвили, 1988, 135). И Учитель должен *сочинять* урок, как сочиняет спектакль режиссер. При этом в творчестве Учителя *синкретично* сливаются три ипостаси искусства современного театра — *драматурга, режиссера, актера*.

Как драматург, Учитель, отбирая необходимый для изучения материал, сочиняет *содержание* урока [«ЧТО»] облекая его в соответствующую *форму* [«КАК»] (Амонашвили, 1988, 145-156; Ильин, 1991, 162-168). Как режиссер Учитель определяет: а) *со-бытие* — основу урока, его доминантный признак, процесс, в который *погружается* каждый его участник; б) *сверхзадачу* — главную цель, значимую и личностную для Учителя; в) *режиссерский ход*, связывающий содержание форму и сверхзадачу с *современными* жизненными реалиями (Ильев, 1993). Как актер, Учитель входит в определенный образ: «...когда возникает необходимость беречь прочность и непрерывность деловых отношений, я должен набраться смелости и *сыграть* неповторимую роль педагога-актера. А суть этой роли заключается в том, что деловые отношения между мной и детьми не должны терять для них своей правдивости, лишая их чувства *свободного выбора, чувства исключительности своего участия в деятельности на уроке*» (Амонашвили, 1988, 140; Курсив наш — В.В.). Нельзя не обратить

---

<sup>1</sup>«Весь мир — театр.  
В нем женщины, мужчины — все актеры.  
У них свои есть выходы, уходы,  
И каждый не одну играет роль» (В. Шекспир).

особое внимание на следующий факт: *актерство имманентно природе учительства*. Учитель, как и Актер, обращен к *аудитории, взаимодействует* с аудиторией, находится в определенной *зависимости* от аудитории. Как и Актер, Учитель «*всем существом дела выдвинут как критерий и образец*» (Рубинштейн, 1927, 38). Как и Актер, Учитель *неоднократно* воспроизводит (репродуцирует) то, что было уже открыто и осознано другими. И именно этот, поверхностно, не творческий, вид деятельности, требует творчества особой «высокой пробы», творчества *интерпретатора*, которое проявляется в *открытии* новых смыслов, в способности повторяясь не *повторяться*. Ценности культуры, и направленность на личность ученика являются основными детерминантами интерпретационного мастерства Учителя, который на протяжении многих лет в *каждом* классе должен быть *сиюминутным, своевременным* именно для *этого* класса. Но это происходит только тогда, когда на уроке начинают работать *театральные законы открывать неизвестное в том, что казалось известным* (Ильев, 1993). И в театре «...современность постановки не в том, чтобы изменить Чехова, а в том, чтобы *заново* найти средство донести именно то, что он хотел», — пишет А.В. Эфрос (Эфрос, 1985, 164; Курсив наш — В.В.).

Сущность *педагогической* интерпретации учебных текстов, несомненно, требует особого внимания исследователей. Но если теория *художественной* интерпретации (театральной и музыкальной) складывается со второй половины XIX столетия, а к началу XX становится одной из важных областей музыковедения и театроведения, то, проблема *педагогической* интерпретации даже не обозначается в качестве предмета научных исследований, подлежащего теоретическому анализу и осмыслению.

Как и Актер, Учитель должен владеть мастерством *импровизации*. Особая роль *импровизации* в художественном творчестве в целом и искусстве актера в частности отмечалась как теоретиками искусства, так и его «практиками» — актерами, режиссерами, музыкантами-исполнителями. Импровизация, как проявление общего закона искусства, в котором сочетается «*диалектическая связь (...) рациональности и спонтанности, продуманных решений и озарений, рассчитанного и неожиданного, зависящего от воли мастера и диктуемого логикой саморазвития образов*» (Каган, 2008а, 664; Курсив — М.К.] является и законом человеческого общения, а значит, и мастерства Учителя — *организатора общения на уроке*. Следовательно, если законы искусства становятся основой «строительства» урока, то и импровизация оказывается нормой *каждого* урока (Ильин, 1991, 214). Но педагогическая импровизация имеет свои существенные особенности: выстраиваясь по форме *джазовой импровизации*, она есть *со-импровизация*. Приставка «со» обладает особым смыслом в педагогическом процессе: «Она не только *собирала* нас на урок — пишет Е.Н. Ильин, — но и *соединяла* по вкусам, пристрастиям, *соизмеряла* уровни и потенциалы, *соотносила* степень свободы в общении, *сообщала* энергетическую значимость нашим высказываниям, *содействовала*

речевой активности тех, кто молчал, советовала как выстроить урок. Сомыслие, соучастие, созвучие — все было здесь» (Ильин, 1991, 215).

Таким образом, деятельность Учителя — несомненно, *искусство*, опирающееся (осознанно или неосознанно) на законы искусства и осуществляемое в рамках *педагогического творчества*, а сам учитель — Художник! Детерминантой изоморфности деятельности Художника и Учителя является их общий предмет — *Человек*. Клеточка искусства Художника — *художественный образ Человека*, каким он должен или не должен быть. Клеточка искусства Учителя — *педагогический образ Человека*, каким он должен быть. Учитель и тогда, когда ставит перед собой задачу научить своего воспитанника азам научных знаний, осознает, что он занимается *преобразованием человека*, а преподаваемый им предмет становится *инструментом* этого преобразования.

### Заключение

Таким образом, можно утверждать: Учитель — априори *творческая личность* и является, как и Художник, представителем *творческих профессий*. Но при этом, педагогическая деятельность, вопреки утверждению М.С. Кагана, не может быть рассмотрена в системе художественной деятельности (Каган, 2007, 216). Педагогическая деятельность — квазихудожественная деятельность, и при всем сходстве искусства и педагогики между ними существует принципиальное отличие. Искусство *всегда* условно: «...чем выше имитация реальности, тем выше условность изображения. Чрезвычайное подражание жизни с чрезвычайным от нее отличием» (Лотман, 2002, 269-270). Урок всегда реален протекает «здесь и сейчас». Но формируя учебную жизнь по *эстетическим законам искусства* Учитель, рождая из «сора жизни» возвышенную реальность, приподнимает своих воспитанников над обыденностью, и приобщает их к высшим ценностям: Добру, Справедливости, Благородству, Человеколюбию. Именно поэтому среди ряда методик и технологий педагогики особое место должно принадлежать *художественным методикам*. На протяжении тысячелетий в разных видах и жанрах искусства шел отбор художественных средств, позволяющих Художнику «достучаться» до души другого человека. Эти средства, как показывает опыт целого ряда учителей, работают и в педагогике. Более того, они позволяют достигать в преобразовании воспитанников таких результатов, которые не доступны узко направленным педагогическим методикам и технологиям (Никитина, 2019).

В свете рассматриваемого подхода к деятельности и личности Учителя становится понятно, что необходимо менять акценты в системе подготовки педагогических кадров (Тяглова, 2018). Сегодня целью педагогического образования всех уровней, по-прежнему, остается подготовка педагога-предметника, но не Учителя-художника — носителя высокой личностной культуры, системообразующим элементом которой является *художественный потенциал* (Власенко, 2015, 50-51). В Профессиональном стандарте педагога, утвержденном в 2013 году, в

перечислении необходимых умений воспитателя и учителя мы не обнаружили требований к умению владеть *художественными компетенциями* (Приказ Минтруда России, 2013). Данное понятие вообще отсутствует в тезаурусе педагогики, но широко используется понятие «общекультурные компетенции», механизмы формирования которых не исследованы и, соответственно, нигде не прописаны. Вместе с тем, необходимость последних в профессиональном капитале современного педагога не вызывает сомнения, как и то, что обязательным элементом системы подготовки и переподготовки педагогических кадров должно стать художественное образование, способствующее развитию личностной культуры учителя и, соответственно, — формированию общекультурных компетенций, которые являются фундаментом его профессионализма.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Амонашвили Ш.А. Здравствуйте, дети!: Пособие для учителя. 2 –е изд. / Ш.А. Амонашвили — М.: Просвещение, 1988. 288 с.
2. Власенко В.В. Культура личности учителя: структурно-функциональный анализ // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2015. № 7. Ч. 2. С. 47-52.
3. Заречнева Е.Н. Социокультурный концепт «учитель»: когнитивно-дискурсивное исследование: дисс. ....к. фил. н.:10.02.19 / Е.Н. Заречнева; Алт. гос. ун-т. Барнаул, 2009. 214 с.
4. Ильев, В.А. Технология театральной педагогики в формировании и реализации замысла школьного урока: учебное пособие / В.А. Ильев. — М.: АО «Аспект Пресс», 1993. 127 с.
5. Ильин Е.Н. Герой нашего урока / Е.Н. Ильин. М.: Педагогика, 1991. 288 с.
6. Ильин Е.Н. Путь к ученику: Раздумья учителя-словесника: Кн. Для учителя: Из опыта работы /Е.Н. Ильин. М.: Просвещение, 1988. 224 с.
7. Каган М.С. Философия культуры /М.С. Каган. — СПб, ТОО ТК «Петрополис», 1996. 416 с.
8. Каган М.С. Системно-синергетический подход к построению современной педагогической теории /М.С. Каган // Избр. тр.: в 7-ми т. СПб.: ИД «Петрополис», 2007. Т.3. С.213-230.
9. Каган М.С. (а) Эстетика как философская наука / М.С. Каган //Избр. тр.: в 7-ми т. СПб.: ИД «Петрополис», 2008. Т. V, кн. 2. С.419-866.
10. Каган М.С. (б) Семейство зрелищных искусств / М.С. Каган //Избр. тр.: в 7-ми т. СПб.: ИД «Петрополис», 2008. Т. V, кн. 1. С.60-69.
11. Кан-Калик В.А. Педагогическое творчество / В.А. Кан-Калик. М.: Педагогика, 1990. 140с.
12. Лотман Ю.М. Семиотика сцены /Ю.М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств») / Сост. Р.Г. Григорьева, пред. С.М. Даниэля СПб.: Академический проект, 2002. С. 401-431.
13. Моисеев Н.Н. Алгоритмы развития / Н.Н. Моисеев М.: Наука, 1987. 304 с.
14. Никитина Александра Борисовна Театральная педагогика в образовании в России и за рубежом // Школьные технологии. 2019. №5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatrnaya-pedagogika-v-obrazovanii-v-rossii-i-zarubezhom> (дата обращения: 28.06.2021).
15. Никитина Н.Н. Введение в педагогическую деятельность: теория и практика /Н.Н. Никитина, Н.В. Кислинская М.: АCADEMIA, 2004. 224 с.

16. Приказ Минтруда России от 18.10.2013 N544н (с изм. от 25.12.2014) «Об утверждении профессионального стандарта “Педагог (педагогическая деятельность в сфере дошкольного, начального общего, основного общего, среднего общего образования) (воспитатель, учитель)”» (Зарегистрировано в Минюсте России 06.12.2013 N30550) // Справочно-правовая система «Консультант Плюс». Последнее обновление 10.03.2015.
17. Рубинштейн М. М. Проблема учителя [Электронный ресурс] URL: [http://elib.gnpbu.ru/text/rubinshteyn\\_problema-uchitelya\\_1927/go,36;fs,1/](http://elib.gnpbu.ru/text/rubinshteyn_problema-uchitelya_1927/go,36;fs,1/) (дата обращения: 22.05.2021).
18. Слостёнин В.А. Формирование личности учителя в процессе его профессиональной подготовки / В.А. Слостёнин. М.: Издательский Дом МАГИСТР-ПРЕСС, 2000. 448 с.
19. Тяглова С.А. Арт-педагогический подход на рубеже веков: проблемы и перспективы // Проблемы современного педагогического образования. 2018. №59-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/art-pedagogicheskiy-podhod-na-rubezhe-vekov-problemy-i-perspektivy> (дата обращения: 15.06.2021).
20. Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. Статьи по эстетике / Ф. Шиллер. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 791 с.
21. Энгельмейер П. К. Теория творчества / П.К. Энгельмейер. СПб.: Образование, 1910. 210 с.
22. Эфрос А.В. Продолжение театрального рассказа / А.В. Эфрос. М.: Искусство, 1985. 399 с.

*Гаврилина Л.М.*

*Московский государственный институт культуры,  
кандидат исторических наук  
E-mail: gavrilina\_larisa@mail.ru*

## **ИСКУССТВО КАК САМОСОЗНАНИЕ КУЛЬТУРЫ: КОНЦЕПЦИЯ М.С. КАГАНА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК**

В контексте развития современных художественных практик (далее — СХП) в конце XX века новую актуальность приобретает, не получивший в свое время широкого признания, концепт М.С. Кагана об искусстве как самосознании культуры. Философ оговаривал метафорическое использование выражения «самосознание культуры», признавая, что и сознанием, и самосознанием реально обладает только человек, однако видел в такой постановке вопроса определенный эвристический потенциал. По его мнению, только искусство способно моделировать мир культуры изоморфно и целостно. Оно становится *самосознанием* культуры, поскольку является ее *самопознанием*, *самооценкой*, отчасти *самокритикой* и *самоутверждением*. При этом в разные исторические эпохи самосознание культуры по-разному актуализируется и воплощается в разных искусствах. С конца XX века на роль такого своеобразного зеркала все больше претендуют СХП, которые существуют в контексте актуальных проблем культуры (политических, религиозных, психологических, гендерных, расовых, и т.д.), завоевывают новые пространства (улицы, площади, производственные объекты, природные ландшафты и т.д.), меняют способы создания художественного произведения (акционизм, концептуализм) и способы коммуникации со зрителем. Многие СХП все больше начинают напоминать научные проекты, направленные на выявление и репрезентации идентичности, конструирование культурной памяти, психологическое экспериментирование и т.д. Искусство целенаправленно занимается самопознанием (себя, культуры) и

заставляет заниматься этим зрителя. Иногда художнику удается уловить и зафиксировать сложные трансформации, происходящие в современной культуре, запечатлеть ее особенности, историческую динамику, проблемы и тенденции. Часто наше неудовольствие современным искусством связано не столько с неприятием его языка, но с тем, что оно, являясь зеркалом культуры, отражает те явления и особенности, которые нам не хотелось бы в ней видеть.

*Ключевые слова:* культура, искусство, современные художественные практики, самосознание, идентификация, трансгрессия.

Место и роль искусства в универсуме культуры всегда были предметом постоянного и острого обсуждения, начиная с пифагорейцев, Платона и Аристотеля. Сложившиеся к XX веку подходы к пониманию искусства, — его природы и границ, — разрушило само искусство, поставившее новые вопросы о своем предназначении, функциях и возможностях. Получивший в последние десятилетия распространение институциональный (конвенциональный) подход к определению искусства был взят за основу многими исследователями не в силу его больших эвристических возможностей, а, скорее, от безысходности, чтобы не приходилось постоянно отвечать на вопросы о том, правомерно ли рассматривать тот или иной артефакт, акцию и т.д. в качестве произведения искусства. Проблема искусства — его природы, границ, места и роли в универсуме культуры — остается нерешенной, к ней обращаются снова, и снова философы, искусствоведы и сами художники. Широкую известность получило заявление Д. Кошута, идеолога концептуализма, о том, что «быть художником сегодня — означает задавать вопросы о природе искусства» (Kosuth J., 1969)

В контексте развития современных художественных практик (далее — СХП) в конце XX — начале XXI века новую актуальность приобретает, не получивший в свое время широкого признания, концепт М.С. Кагана об искусстве как самосознании культуры. Одним исследователям в такой постановке вопроса виделась чрезмерная актуализация рациональной составляющей и исключение роли бессознательного в художественном творчестве, других смущала проблема субъектности сознания. Нужно подчеркнуть, что сам М.С.Каган изначально оговаривал метафорическое использование выражения «самосознание культуры», признавая, что и сознанием, и самосознанием реально обладает только человек, однако видел в такой постановке вопроса определенный эвристический потенциал: «функционирование наиболее сложных саморегулирующихся систем предполагает наличие у них двух, так сказать, «следающих механизмов» — одного, направленного *на среду*, в которой данная система функционирует, и другого, направленного ею *вовнутрь*,... это и дает основания назвать их «сознанием» и «самосознанием» данной системы» (Kagan M.S., 1979).

Думается, что нет необходимости доказывать возможности искусства в сфере познания мира и человека. Известная формула Гегеля об умении искусства «мыслить в образах», то есть способности соединить

рациональные и эмоциональные, интуитивные механизмы, объединить сознательное и бессознательное в творческом процессе зафиксировала очень важную и специфическую особенность искусства, в которой заключена его и сила, и слабость. Убеждающую силу искусства зафиксировал отец Павел Флоренский, выведя простую и остроумную формулу эстетического доказательства бытия Бога, сведя ее к умозаключению: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог» (Florensky, P. 1996).

Наиболее глубокие познавательные прозрения искусства проявляются в тех областях, которые связаны с миром человека и культуры, с ценностно-смысловой составляющей человеческой деятельности, и не сводятся исключительно к рациональному, прагматическому ее измерению. Искусство не сводится к механическому зеркальному отражению видимых сторон окружающего мира, это всегда — его переживание/осмысление внутренних механизмов, мотивов, оснований. Невозможно переоценить роль искусства в репрезентации и конструировании картины мира, создании маркеров идентичности, поддержания механизмов культурной памяти. По мнению М.С. Кагана, тут искусству нет равных, только оно способно моделировать мир культуры изоморфно и целостно. «Оно становится *самосознанием* культуры, поскольку является ее *самопознанием, самооценкой, отчасти самокритикой и самоутверждением*» (Kagan M.S., 1979). При этом в разные исторические эпохи самосознание культуры по-разному актуализируется и воплощается в разных видах искусства. Важно помнить, что самосознание культуры представлено не в отдельном произведении, пусть самого гениального художника, а во всей совокупности художественной жизни эпохи, во всем ее многообразии.

С конца XX века на роль такого своеобразного «зеркала» культуры все больше начинают претендовать СХП, которые существуют в контексте актуальных проблем культуры (политических, религиозных, психологических. гендерных, расовых, и т.д.), завоевывают новые пространства (улицы, площади, производственные объекты, природные ландшафты и т.д.), меняют способы создания художественного произведения (акционизм, концептуализм) и способы коммуникации со зрителем (смерть автора, интерактивный характер произведения). Поэтому вопрос о границах искусства, его месте в социуме, функциях и возможностях приобрел новую актуальность.

Под СХП мы подразумеваем новые экспериментальные формы современного искусства, сложившиеся в художественном пространстве XX века, которые иногда оказываются настолько новыми, что перестают укладываться в устоявшиеся границы искусства как такового. Они стирают грань между искусством и не-искусством, между искусством и жизнью: политикой, наукой, философией, спортом, шоу, аттракционом, обыденной практикой. Можно сказать, что СХП — это искусство, погруженное в жизнь почти до полного растворения в ней. Важно подчеркнуть максимальную разнонаправленность художественных процессов: где-то искусство пытается прийти на смену философии, где-



то становится политической акцией, где-то уходит в чистый эстетизм и искусность. Многие СХП все больше начинают напоминать научные проекты, направленные на выявление и репрезентации идентичности, конструирование культурной памяти, психологическое экспериментирование и т.д. Искусство внедряется в соседние области, пытается использовать их формы, технологии, иногда и поддержать их функции. Так, во взаимодействии искусства с наукой рождается гибридное искусство, «сайенс арт», с новыми технологиями — медиа-арт, с философией, лингвистикой — концептуальное искусство, с практическим производством — дизайн, с повседневными практиками — мода и т.д.

Новая проблематика, к которой обратилось искусство потребовала нового языка. СХП используют весь арсенал форм и приемов современного искусства, добиваясь большей силы воздействия на аудиторию через усиление эмоциональности, выразительности, прибегая к интерактивности, эпатажности, трансгрессии, стимулируя тем самым потребность в комментариях и обсуждении. Нужно отметить, что комментарии часто оказываются нелестными для художников. Может мы в этом случае имеем дело с кривым зеркалом, которое не отражает, а искажает действительность? Попробуем ниже ответить на этот вопрос.

Представляется, что использование механизма трансгрессии в СХП, часто связано с намерением художника «достучаться» до зрителя любым способом. Сам по себе механизм трансгрессии как выход за пределы устоявшихся норм, правил всегда присутствовал в истории искусства. Иногда эти художественные эксперименты воспринимаются современниками позитивно, и даже с восторгом (к примеру, открытие прямой перспективы в ренессансной живописи) иногда — негативно (как, например, появление беспредметного искусства в начале XX века). В целом, изменение художественных и эстетических норм принимаются обществом несколько спокойнее, чем нарушение искусством устоявшихся социокультурных норм, в том числе, этических или религиозных, к чему часто прибегают художники в XX веке. Шоковая терапия венских акционистов, акции П. Павленского, скульптуры Гюнтера фон Хагенса, Яна Фабра, и др., сталкиваются с радикальным отторжением общества. Трансгрессия в данном контексте воспринимается обществом как разрушение самой культуры, а творчество художников — как кривое зеркало, искажающее реальность в угоду самопрезентации. Представляется, что истина находится где-то посередине. Нужно дать шанс искусству быть услышанным, если, конечно оно не создает угрозы жизни, здоровью людей и т.д. Трансгрессивные практики, которые используют современные художники, выводят зрителей из зоны комфорта, заставляя остро реагировать на проблему, которая актуализируется в произведении. Именно на эти возможности искусства указывал в свое время Т. Адорно, призывая творцов не усыплять зрителя, не успокаивать его идеальной благой картинкой, апеллируя исключительно к прекрасному, а побуждать к активности — эмоциональной, интеллектуальной,

творческой, в том числе, и через репрезентацию безобразного, отвратительного, абсурдного (Adorno V. Theodor. (2001).

Полемическая заостренность современного искусства вызывает потребность в обсуждении обозначенной им проблемы, ситуации, СХП нуждаются, с одной стороны, в дискурсивном сопровождении акций и выставок со стороны кураторов, критиков, а с другой стороны — в серьезном искусствоведческом и культурологическом анализе.

В связи с этим длящийся художественный дискурс становится частью СХП, своеобразным становлением и развитием открытого процессуального произведения. В ходе дискурса уточняются нюансы, закрепляются смысловые доминанты, усиливаются оттенки эмоций — рождается *коммуникативный образ*, который и может рассматриваться как своего рода самосознание культуры, *включающий элементы самопознания, самооценки, самоутверждения*.

Искусство как самосознание культуры осуществляет эту свою функцию через самопознание собственной личности (художником, зрителем, читателем и через художественную рефлексию, обращенную к социокультурной действительности, к миру культуры. Процесс самопознания личности не может происходить в вакууме, вне соотнесения человеком самого себя с культурным окружением, с культурными смыслами, ценностями, регулятивами. Как известно со времен ранних трудов классиков психоанализа для самоидентификации необходимо наличие Сверх-Я, значимого Другого и т.д. Кто-то из художников целенаправленно конструирует собственную идентичность, играя масками, создавая мифы о себе и своей жизни (С.Дали, Й.Бойс, Ж-М.Баския), кто-то пристально рассматривает себя, изучает своё тело (Э. Шиле), вглядывается в собственное лицо как Э.Уорхол, примеряя новые образы, меняя пол, кто-то экспериментирует с собственным телом, проверяя его физические возможности и психические реакции (Й.Оно, М.Абрамович и др.) (Gavrilina L.M. (2021).

СХП в эти процессы вовлекают и зрителя, которого художник, ставя его в неожиданную, иногда стрессовую ситуацию, разрушающую устоявшиеся представления о самих себе, втягивает в процессы самоидентификации. Так работают перформансы Й.Оно, М.Абрамович, кинопроекты Э.Уорхола и др.. Показательной в этом отношении являлась 6-я ежегодная выставка Гибридного искусства, прошедшая в Москве в 2015 году под девизом «Создавая чувства». Кураторы выстроили экспозицию таким образом, что зритель мог пережить сложные эмоциональные состояния, оказываясь в лабиринте, где его заставляют делать выбор, смотреть на себя со стороны, сравнивать с другими — тем самым осуществлять самоидентификацию. Проекты «Выбор» Л.Лима (Бразилия), «Быть леворукими вместе» Л.Морозовой (Москва) и др. дают мощный импульс к саморефлексии, представляя собой своего рода психологические эксперименты. Пребывание в этом выставочном пространстве поначалу могло вызвать не совсем характерные переживания и эмоции, которые обычно возникают при посещении художественной выставки: непонимание, растерянность, неудовольствие,

раздражение. При этом оно способно было привести к некому новому пониманию самого себя и осознанию значимости такого опыта.

Если самосознание личности осуществляется через реалии культуры, то познание культуры происходит через самосознающего человека, через запечатление ментальности, образа мира, через обращение к теме культурной памяти.

Произведения искусства во все времена фиксировали доминирующую картину мира — это можно проследить и в изображениях древних идолов, религиозных сооружений, иконах и картинах. Мы хорошо видим, сколь различна картина мира эпохи Возрождения и маньеризма, классицизма и барокко, не можем не заметить радикальную смену картины мира, которую запечатлела абстрактная живопись авангарда. Художественный образ мира становился маркером национальной, этнической идентичности,

СХП при всей их инновативности, эпатажности, субъективности вполне продолжают эту традицию. В этом легко убедиться познакомившись с перформансами и инсталляциями китайского художника Чжань Хуаня: « $\frac{1}{2}$ » (1998), «Моя Америка» (1999), «Семейное древо» (2000). В них он в новых социокультурных условиях обращается к тем же проблемам: самоидентификации личности в своей и чужой культуре, значимости культурной памяти, межкультурному взаимодействию. Сквозной темой для СХП является обращение к коллективной памяти. Здесь можно сослаться на множество произведений отечественных и зарубежных авторов (К. Болтански, Й.Герца, Д.Деллера, И.Кабакова, А.Кифера, Т.Радя, Х.Хааке, Т.Хиршхорна, Х.Хохайзера и др.). Яркую ноту внесли в этот хор лауреаты премии В. Кандинского А. Бродский (Пермь). «Дорога» и А. Кузькин «Право на жизнь», «Молельщики и герои». Часто художникам удается уловить и зафиксировать сложные трансформации, происходящие в современной культуре, запечатлеть ее особенности, историческую динамику, проблемы и тенденции и сделать это раньше, чем напишут об этом ученые.

В заключении нужно отметить, что в СХП произошло усиление рациональной составляющей, опыт концептуального искусства не прошел даром. Искусство претендует на место философии и готово выступать вместо нее (Kosuth J.. 2001) — в результате рождается специфическая форма знания/чувствования/переживания. Кроме того СХП погружены в дискурсивные практики, в ходе которых происходит уточнение, дополнение, расширение и легитимация полученного знания. Это дает право утверждать, что СХП действительно могут претендовать на роль самосознания современной культуры в его сложном синтезе рационального и иррационального, абстрактного и чувственного.

Вернемся к поставленному выше вопросу о том, в чем же причина настороженного отношения публики к СХП? Она не узнает себя в этом зеркале? Можно объяснить это сложностью формы, однако нам кажется, что наше неудовольствие современным искусством связано не столько с неприятием его языка, сколько с тем, что оно, являясь своеобразным

зеркалом культуры, отражает те явления и особенности, которые нам не хотелось бы в ней видеть. Но, как известно, «из песни слов не выкинешь», а «на зеркало неча пенять, коли рожа крива». Последнюю поговорку великий художник русской словесности Н.В. Гоголь взял в качестве эпиграфа к комедии «Ревизор», причем сделал это не сразу, а только шестью годами позже, в ответ на критику пьесы, в которой была явлена во всей ее полноте непростая русская действительность, в яркой художественной форме представлено самопознание, самооценка, самокритика и самоутверждение — то есть, по Кагану, — самосознание русской культуры.

#### REFERENCES

- Adorno V. Theodor. (2001) *Aesthetic theory*. — М.: Republic. (In Russian).  
Aronson O. (2007). *Communicative image. Movie. Literature. Philosophy*. — М.: New literary review. (In Russian).  
Gavrulina L.M. (2021). *Paradoxes of identity in the artistic space of the XX — early XXI century* // Bulletin of MGUKI, 2021, No. 1. (In Russian).  
Kagan M.S. (1979). *Art in the system of culture* // Kagan M.S. Problems of the theory of culture. Selected works. Yurayt Publishing House. (In Russian).  
Kosuth J. (2001). *Art\_after\_philosophy* // Art history, 2001, № 1. (In Russian)/  
Florensky, P. (1996). *Iconostasis* // Florensky, P. Selected works on art — Moscow: Fine Art. (In Russian)

*Глинтерник Э. М.  
Санкт-Петербург*

### **ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ М. С. КАГАНА И ЕГО ВКЛАД В ОБОСНОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДИЗАЙНОВЕДЕНИЯ**

В 2011 г. в рамках традиционной Петербургской биеннале дизайна «Модулар» проходила очередная научная конференция «Время дизайна». Опубликованным спустя два года материалам было предпослано посвящение: *«Этот сборник научных материалов посвящается памяти Моисея Самойловича Кагана, незаурядной выдающейся личности, доктора философских наук, почетного профессора Санкт-Петербургского государственного университета, Заслуженного деятеля науки РФ, учителя и старшего коллеги, оставившего заметный след в современном осмыслении теории дизайна».*

Научное осмысление дизайна как художественно-проектной деятельности во второй половине XX века с позиций современного искусствознания многим обязано личности М. С. Кагана.

В многоплановом культурном контексте «оттепели» эстетическое освоение действительности подкреплялось государственными постановлениями, создавались ВНИИТЭ, СХКБ в промышленности, мастерские художественного конструирования в системе Худфонда, стал выходить бюллетень «Техническая эстетика», постепенно началась реформа в области художественно-промышленного образования.

В 1960-х гг. необычайно актуальны были темы «о красоте и пользе», о законах красоты в искусстве. С несколько искусственной остротой и

полемическим задором журналы «Искусство» и «Декоративное искусство» публиковали мнения известных художников и критиков. Обсуждаемым вопросам не хватало взвешенного академического подхода. Именно в это время появились монографии М. С. Кагана: «О прикладном искусстве» (1961) и «Морфология искусства» (1972), не утратившие своей ценности до сих пор.

Когда понятийный аппарат искусства официально пополнился термином «дизайн», им были опубликованы ряд материалов, существенно поддерживавших научную проблематику в области дизайна: «Художественное конструирование: система практики, система оценки», «Дизайн как вид художественного творчества», «Опыт системного исследования процессов формообразования» (1973) и др. Можно сказать, что эти публикации способствовали становлению дизайноведения в масштабе всей страны, но особенно — ленинградской школы.

В 1970 — 1980-х гг. наступил период широкого системного подхода к проблемам дизайна, открылось новое научное направление в искусствоведческих науках — «Техническая эстетика и дизайн». Уровень развития технической эстетики как науки был таков, что общие контуры теории дизайна еще только намечались.

Труды М. С. Кагана, живой обмен мнениями, выступления на конференциях и круглых столах явились точкой опоры в дальнейшем развитии дизайноведения. Появляются фундаментальные исследования: «Дизайн как технико-эстетической система» (Е. Н. Лазарев, 1984), «Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества» (В. Ф. Сидоренко, 1990), «Экология культуры и проблемы гуманизации дизайнерского проектирования» (К. А. Кондратьева, 1993), «Дизайн в культуре XX века» (В. Р. Аронов, 1995) «Зарождение и развитие художественного конструирования в России XVIII — нач. XX в.» (М. Э. Гизе, 1997) и мн. др.

Рассматривая дизайн как феномен культуры, М. С. Каган вывел тезис о включении дизайна в осмысляемое культурное пространство и выявление историко-культурного значения дизайна как деятельности, обеспечивающей целостность культуры (1998), время подтверждает его правоту.

*Гудова М. Ю., Рубцова Е. В.  
Екатеринбург*

## **МОРФОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД М. С. КАГАНА И ПРАКТИКИ МЕДИА-АРТА**

Морфологический подход М.С.Кагана, в основе которого лежали представления о формах бытия пространства, времени и движения в онтологии художественных произведений развивался ученым на протяжении всей его творческой жизни (Морфология искусства, 1972), и позволил систематизировать и эстетические представления, и произведения, виды, жанры и роды искусства, создаваемые на

протяжении всей истории человечества от зарождения искусства и до второй половины XX века.

Обновленный взгляд на морфологию искусства был сделан М.С.Каганом на рубеже XX-XXI веков, когда ученый осуществил систематизацию различных многообразных форм художественного творчества на основе интонационной сущности искусства, где акцент был сделан на формах художественного бытия переживания экзистенциально-ценностных сущностей в художественных проектах, процессах и объектах, и в центр системы искусств встала музыка и ее интонационная природа (О музыке в системе искусств, 2006).

Сформировавшаяся в результате длительного развития морфологическая система М.С.Кагана включала в себя и основные онто-морфологические, и онто-интонационные единицы, характерные для разнообразных форм художественно-творческой деятельности XX века.

Внедрение в художественные практики и проекты современных компьютерных технологий, технологий биохимического анализа и синтеза, моделирования химических и физических явлений (невесомость, магнитные поля, новые материалы, грибы и плесени, запахи/фенолы и многое другое), визуализация в AR и VR исторических мифов в проектах техно-, медиа- и science-арта приводит к тому, что морфология современного искусства, обращенная к анализу форм моделирования пространства-времени-движения должна с необходимостью включить в свою модель морфологию биологического и физического мира. Онтологическое единство мира и универсальность художественно-эстетического понимания мира в проектах, основанных на глубоких медиа с использованием генетических, палеонтологических, археологических информационных кодов, становится сегодня, как никогда ранее, выразительно представлена в проектах медиа-арта и science-арта.

Наиболее радикальные проекты нового искусства, основанного на синтезе традиционных художественных практик и новейших информационно-компьютерных, биологических и физических технологий всякий раз синтезируют ранее существовавшие морфологические элементы различных уровней таким способом, что каждый проект или процесс становится уникальным и самостоятельным художественным медиумом, открывает новые возможности мультимодальной гибридации синтеза художественных языков и практик.

Нам представляется, что такие практики радикально проблематизируют морфологический подход к искусству и делают актуальным его серьезное обновление и в онтологическом, и в интонационном варианте, создают предпосылки для его развития в русле мультимодальной и полисенсорной эстетики.

**Злотникова Т.С.**  
Ярославский государственный педагогический  
университет им. К.Д.Ушинского

## **ФИЛОСОФСКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС НАУЧНОГО ТВОРЧЕСТВА М. С. КАГАНА**

*Работа выполнена в рамках гранта Российскойского научного фонда № 20-68-46013*

Философский дискурс научного творчества М.С. Кагана очевиден, но нелинеен. Его многогранность предстает основанием междисциплинарности. Наряду с культурно-исторической и философско-антропологической («Град Петров»), а иногда и философско-психологической проблематикой или одними из первых отечественных работ по синергетике (в ее интеграции с культурологией или эстетикой) важнейшим для самого философа и его коллег аспектом его идей можно считать идеи эстетические. Утверждение философско-эстетических оснований, на которых строится изучение как художественных, так и внехудожественных практик, заложено в фундаментальных работах Кагана, «Лекциях по марксистско-ленинской эстетике», «Эстетике как философской науке». При всех методологических различиях философских трудов Кагана важен его последовательный интерес к живым практикам, к деятельности, которой были посвящены отдельные сочинения, и к феноменам культуры, искусства, бытия. Многогранность философской проблематики, неформально, вне очевидной рядоположенности представлявшей в крупных и небольших работах Кагана методологическую междисциплинарность и эмпирическое разнообразие, стала основанием для осуществления философом искусствоведческого дискурса. Смотревший на искусство как на предмет восприятия и сферу изучения, Каган направил искусствоведов на непрерывное обращение к его «Морфологии искусства» как образцу системного подхода к общеизвестному и инновационному материалу. Специфика этого уникального труда Кагана не только поставила советского философа в один ряд с Аристотелем, Гегелем, Белинским как авторами классификационных трудов по проблемам искусства, но явила инновационный характер представлений об искусстве, поскольку, как в таблице Менделеева, были обозначены лакуны еще не оформившихся в полной мере видов, родов, жанров и взаимодействий. Любивший искусство Каган был едва ли не идеальным воплощением фигуры художественного критика, что среди философов мало распространено. Таким образом, философско-исствоведческий дискурс научного творчества М.С.Кагана, стал убедительным опытом изучения широких или локальных, свободно выбираемых явлений, при этом — несомненным образцом и примером междисциплинарного познания сложных жизненных и художественных феноменов.

*Ключевые слова:* Каган, философский дискурс, междисциплинарность, эстетика, искусство

Философский дискурс научного творчества М.С.Кагана очевиден, но нелинеен, подчеркнем: дискурса многогранность предстает основанием методологической междисциплинарности. Наряду с культурно-исторической и философско-антропологической (в частности, «Град Петров»), а иногда и философско-психологической (в частности, в изучении *деятельности*) проблематикой или одними из первых отечественных работ по *синергетике* (в ее интеграции с культурологией или эстетикой) важнейшим для самого философа и его коллег аспектом

его идей можно считать *идеи эстетические*. И не просто таковые, но сориентированные на конкретное и активное познание искусства в его многообразии и динамической парадоксальности. На аспектах работы, подчас не занимающих первостепенного места в представлениях коллег, но весьма значимых для характеристики современного значения многообразных и, разумеется, не поддающихся краткому и достаточно локальному по своей проблематике обзору идей и трудов М.С. Кагана, полагаем важным остановиться. Это такие идеи, как

*синергетика (ее возможности для изучения эстетических проблем и проблематики искусства);*

*философски-антропологический аспект понимания искусства (в частности, методологическое обоснование представлений о синтезе искусств и о персональном опыте актуализации художественных практик);*

*морфология искусства как философско-эстетическая проблема (в частности, вопросы взаимодействия искусств и создания моделей их интеллектуального познания).*

#### *Первая группа идей*

Полагаем весьма важным, хотя уже и утратившим полемическую остроту по прошествии двух с лишним десятилетий, настойчиво подчеркнутое отношение М. Кагана к *синергетике как научной парадигме, отвергающей линейность*. Подчеркнув в свое время значимость нелинейного подхода к явлениям действительности, куда мы полагаем возможным, как это в разных случаях делал сам Каган, включить искусство и, шире, художественную культуру, — согласимся с ученым в его особом внимании к понятиям «бифуркации» и «полифуркации». Каган органично включился в рассуждения коллег, занимавшихся синергетикой в числе первых в России, подчеркнув проблему, важную для понимания сложных процессов, происходящих в сфере искусства. Отметим: Каган не проводил такой прямой аналогии, последняя принадлежит нам. Но попутно отметим также и то, что на основе работы с синергетическими идеями инспирированное ими само понимание проблематики смены и взаимодействия художественных стилей и направлений, понимание проблематики влияния культурного контекста на творческую деятельность конкретного автора — это важнейшая для осуществления философско-искусствоведческого дискурса тенденция. Синергетика придает этим проблемам новый объем и ракурс.

В связи со сказанным обращаем внимание на, казалось бы, бегло произнесенную Каганом реплику о бифуркации и полифуркации, осуществление которых дает новое представление о хаосе, каковой часто бывает присущ сотворению и проявлению произведений искусства: «в наиболее сложных системах выход из состояния хаоса происходит не



раздвоением путей движения, а выявлением гораздо большего, в принципе неопределенного, их числа»<sup>1</sup>.

Как представляется, М. Каган был в конце 1990-х годов одним из первых гуманитариев (разумеется, за исключением таких немногих философов, как В. Степин, С. Курдюмов, В. Аршинов, Л. Киященко), кто увидел в синергетике онтологический потенциал. И применял в своем подходе к искусству, в своих эстетических суждениях синергетическую парадигму, даже не артикулируя это специально. Каган синергетику в ее новаторстве и оригинальности не абсолютизировал, как это было характерно для некоторых эпигонов новых учений, в частности, вступал в дискуссию с одним из основоположников этой научной дисциплины, Г. Хакеном, видя в синергетике конкретные (именно так!) возможности и принципы: «Синергетический подход, — писал он в опубликованной в начале 2000- годов статье, — рассматривается мной как развитие системного подхода, вызванное необходимостью изучения *саморазвивающихся систем*»<sup>2</sup>. Но, будучи тонким и прозорливым исследователем, не только сам «использовал» синергетическую методологию, но обнаруживал признаки такой интеллектуальной работы у других авторов, к примеру, тонко отмечал внимание исследователей к проблематике хаоса (О.А. Добиаш-Рождественская, М.В. Попович), что было по факту крайне редко, а по его научной позиции еще и весьма великодушно. В своем внимании к синергетической парадигме Каган исходил из сложившейся уверенности в том, что «исторический подход к изучению культуры обрел в синергетике эффективную методологическую основу для выработки нового понимания закономерностей ее развития»<sup>3</sup>.

Таким образом, своеобразным «уроком» освоения новых методологических принципов, по версии Кагана, можно считать свободное и уверенное отношение к работе с методологической базой исследовательской деятельности; со свойственной ему диалектической способностью сомневаться и искать доказательства, Каган отрицал возможность такой прямолинейной работы в сфере эстетического сознания (в том числе в сфере изучения искусства), как «применение тех моделей, которые физики, математики и даже биологи выработали в ходе изучения природных систем, для изучения систем, на несколько порядков более сложных, и видели выход из этой ситуации в усложнении самой методологии изучения данного класса систем, в соответствии с возрастающей шкалой сложности данных процессов»<sup>4</sup>. Позволим себе не только предположить, но и подчеркнуть, что в числе «более сложных», чем природные, систем, Каган относил социальные и, скорее всего,

---

<sup>1</sup> Каган М.С. Синергетическая парадигма — диалектика общего и особенного в познании различных сфера бытия // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. — Москва: Прогресс-Традиция, 2022. — 496 с. — С.47.

<sup>2</sup> Там же. С.37.

<sup>3</sup> Там же. С.39.

<sup>4</sup> Там же. С.34-35.

художественные — непредсказуемо, хаотически изменчивые и разнообразные.

### *Вторая группа идей*

*Философско-антропологический аспект понимания искусства* — локализация философско-искусствоведческого дискурса, заявленного в теме сообщения.

М.С. Каган в совершенно неожиданном, как представляется, контексте предложил спокойный и бесспорный подход к проблематике синтеза искусств, что обретает все большую актуальность на протяжении последних 50 лет. Впрочем, вопрос о синтезе искусства был значим для Кагана настолько, что обращение к его обсуждению происходило неоднократно, по разным поводам. Казалось бы, совсем по другому поводу написана работа «Град Петров», развернувшая, с одной стороны, лирическое признание в любви городу, его среде, его артефактам, с другой же стороны, представившая системно организованный анализ связей между отдельным человеком (императором, жителем или создателем художественных произведений о городе) и людьми (проявлением массового сознания, пониманием культурного опыта), — это монография, не связанная напрямую с проблематикой искусства. Тем не менее, такая фундаментальная работа давала возможность автору то и дело обращаться к названной проблеме искусства в системе культуры, ибо сам «Град» воспринимался им как синтетический феномен. Так, едва ли не бегло, мимоходом — ибо это для него само собой разумелось, — Каган призывал обратить внимание на присущую объединению «Мир искусства» «петербургскую традицию сближения разных областей художественной культуры», на развернутые в журнале объединения возможности и необходимость «преодолеть разрозненное существование искусств и выработать способы их соединения, синтезирования»<sup>1</sup>. Видно особое удовольствие талантливо и живо писавшего Кагана, когда он, характеризуя художественную жизнь города в аспекте, как назван один из параграфов, странной пары, «сциентизм и эстетизм»<sup>2</sup>, перечисляет названия изданий, посвященных художественной жизни, и даты их основания, венчая суждения не слишком известным за пределами профессионального круга фактом открытия графом В. Зубовым уникального, первого в России Института истории искусств<sup>3</sup>.

Нам представляется, что внимательное или даже просто последовательное чтение работы М. Кагана о «граде Петровом» обнаруживает факт присутствия в понимании автора искусства как культурной и социальной доминанты, этот факт несомненен и проявлен самым решительным образом.

---

<sup>1</sup> Каган М.С. Град Петров в истории русской культуры. — Санкт-Петербург: АО «Славия», 1996. — 408 с. — С.240.

<sup>2</sup> Там же. С.230.

<sup>3</sup> Там же. С.233.

Воспринимая «град Петров» как пушкинский город (но еще и город, включающий в себя «два Петербурга» — царя Петра и «скромного чиновника Евгения»), к которому, из многого, сказанного поэтом, применил, прежде всего, парадоксальное и горестное «город пышный, город бедный», Каган, опять-таки, как естественную обозначил бинарную оппозицию Петербурга и Москвы, о которой многие патриоты каждого из городов не любят упоминать, хотя осознают с несомненностью. Сам же Каган не без иронии, как представляется, упоминает о влиянии «переезда Белинского из Москвы в Петербург на радикальное изменение его мировоззрения»<sup>1</sup>. Кагановские «два Петербурга», к которым он относит представление о мощной «живописно-пластической лепке»<sup>2</sup>, органично, почти вскользь связываются с художественным опытом Гоголя, Достоевского, Некрасова (отметим особо, что первые два автора упомянуты по традиции, третий же — вовсе не всегда рассматривается как петербургский автор).

Философско-антропологический аспект эстетических представлений Кагана становится основанием для взгляда на искусство не только как самостоятельную и сложную структуру, что было отмечено в связи с синергетикой и будет далее детализировано в связи с морфологическими вопросами, но и как на компоненту социокультурного комплекса, каковым является, социум, государство или город.

### *Третья группа идей*

*Искусство как сфера бытия и предмет научного познания* — это проблема, особо интересующая нас и в силу собственного научного интереса, и в силу того, что она присутствует в разных работах Кагана, и вовсе не только в тех, что специально этой проблеме посвящены.

Именно на такую закономерность его научного творчества мы далее обратим внимание.

*Первый аспект проблемы «искусство как сфера бытия и предмет научного познания»* видим в работе, в которой Каган лишь косвенно коснулся названного вопроса. Любивший искусство (*слушатель* в залах филармонии и оперы, *зритель* в театральных и кинозалах, посетитель вернисажей, автор «Музыки в мире искусств», статей о живописцах и фотографах), Каган был едва ли не идеальным воплощением *фигуры художественного критика*, что среди философов мало распространено: заинтересованного, искреннего, настроенного на диалог с художественными произведениями и, что совсем уж редко, их создателями.

По поводу фундаментального понятия эстетики — «образ» («художественный образ») Каган писал и говорил постоянно, хотя и не подчеркивал это специально.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 127-128.

<sup>2</sup> Там же. С.125.

Симптоматично и важно, что Каган обращал внимание на необходимость употреблять «прилагательное “художественный”, уточняющее термин “образ”»<sup>1</sup>. Относя к художественным образам литературных персонажей и живописные полотна, обобщенное понимание жизненных реалий или храмовое сооружение, ученый придавал понятию тот объем, который был заложен нем в античности (*Филос. культуры*, с.255). И подчеркивал конкретность выразительных средств (цвет, тембр, пластика), требующихся для создания художественного образа<sup>2</sup>.

Непосредственная интеграция философско-эстетического и искусствоведческого начал для Кагана имела характер непрерываемый и органичный. В работе «Философия культуры», которая, разумеется, не была буквально учебником, а была научным исследованием, адресованным, возможно, не самым подготовленным читателям, Каган почти мимоходом поставил вопрос, который имел огромное методологическое, теоретическое значение: о понятийном аппарате, в составе которого рассматривается художественный образ — центральная категория искусства. Парадоксальность высказывания Кагана заключалась в том, что он дифференцировал «образ» («как чисто духовное явление и не материальная конструкция, самодовлеющая игра формы, артефакт») и «воплощенный образ» («материализованный средствами того или иного искусства»<sup>3</sup>). Подчеркнем: Каган говорил не просто о художественном образе — эфемерном и по-своему неотчетливом понятии, но о «художественной предметности»<sup>4</sup> — явлении, разумеется, детерминированном субъективно, но при этом обладающем специфичностью и конкретностью.

*Конкретность* — это далеко не часто упоминаемый и далеко не самый значимый, с точки зрения философов, признак мыслимых и анализируемых явлений. Даже в феноменологии это понятие не слишком активно востребовано. Но здесь, в философско-эстетических и искусствоведческих суждениях, конкретность — постоянно существующий в представлении Кагана и значимый признак художественных явлений, в частности, явлений искусства. Это оригинально и, если позволено такое «ученическое» слово, верно. Особенно верно в силу того, что искусство, по версии Кагана, как это было в версиях античных мыслителей или Гегеля, обладает и отличается этой самой конкретностью, отличается буквально — от многих других, изучаемых философией сфер и явлений, будь то бытие или сознание, личность и мировоззрение.

*Конкретность художественного образа* выразилась в работах Кагана, как это обычно уже было у него, не только на понятийном

---

<sup>1</sup> Каган М.С. Предметность художественной культуры — воплощенный художественный образ (Глава 10) // Каган М.С. Философия культуры. — Санкт-Петербург: Петрополис, 1996. — 416 с. — С.253.

<sup>2</sup> Там же. С.257.

<sup>3</sup> Там же. С.258.

<sup>4</sup> Там же. С.259.

уровне, но и через визуально оформленную им и предъявленную, в частности, в книжной версии модель<sup>1</sup>, где «единство объективного и субъективного в форме квазисубъекта» соотносится, с одной стороны, с жизнеспособностью/условностью, проективностью, обобщенностью, общим/единичным, и, с другой стороны, самодовлеемостью/знаковостью, диалогичностью, выразительностью, мыслью/чувством. Мы, в свою очередь, обобщая и, далее, локализуя признаки обсуждаемого Каганом художественного образа как основания искусства, полагаем возможным свести эти признаки к трем следующим — и в этом видим также проявление конкретности представлений о рассматриваемом феномене: речь может идти о неповторимости (как следствии уникальности личности творца-созидателя), уже упомянутой у Кагана обобщенности (как следствии взаимодействия творца, действительности и реципиента) и многогранности (как следствии особенностей восприятия художественного образа).

Кроме того, и это само собой разумеется, утверждение философско-эстетических оснований, на которых строится изучение как художественных, так и внехудожественных практик, заложено, с нашей точки зрения, в одной из фундаментальных работ Кагана, *«Лекциях по марксистско-ленинской эстетике»*<sup>2</sup> (позднее и в *«Эстетике как философской науке»*<sup>3</sup>), ставших альфа и омега эстетических знаний нескольких поколений отечественных гуманитариев. При всех методологических различиях отдельных философских трудов Кагана значим его последовательный интерес к живым *практикам*, к *деятельности*, которой были посвящены отдельные сочинения, и к *феноменам культуры, искусства, бытия*.

Полагаем, что именно многогранность философской проблематики, неформально, вне очевидной рядоположенности представлявшей в крупных и небольших работах Кагана методологическую междисциплинарность и эмпирическое разнообразие, стала основанием для осуществления философом обозначенного нами в качестве существенного научного вклада *искусствоведческого дискурса*.

*Второй и наиболее явно проявившийся аспект проблемы «искусство как сфера бытия и предмет научного познания»* видим в следующей ситуации. Смотревший на искусство как на предмет восхищенного восприятия и сферу изучения, Каган «обрек» искусствоведов на неперемное обращение к его *«Морфологии искусства»*; для специалистов этот труд стал образцом системного подхода к материалу, как общеизвестному, так и инновационному, для неопитов — логически выстроенным принципом анализа художественного образа. Специфика этого уникального труда Кагана не только поставила советского

---

<sup>1</sup> Там же. С.259.

<sup>2</sup> Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике — 2-е изд., расшир. и перераб. — Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1971. — 766 с.

<sup>3</sup> Каган М.С. Эстетика как философская наука. — Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1997. — 544 с.

философа (эстетика) в один ряд с Аристотелем, Гегелем, Белинским как авторами систематизаторских трудов по проблемам искусства, но явила *пробабалистический характер представлений об искусстве*, поскольку, как в таблице Менделеева, были обозначены лакуны еще не оформившихся в полной мере видов, родов, жанров и взаимодействий.

Так, казалось бы, частный вопрос — о создании нетеатральных, но опиравшихся на театральный опыт спектаклей (для третьей четверти XX века это еще не были те «новые формы», какие можно было бы рассматривать сейчас, документальные, иммерсивные и другие), а именно, *радиоспектакля* и *телеспектакля* — органично вошел в состав представлений об актерском, словесном (литературном) и изобразительном творчестве. Причем Каган разработал две похожие друг на друга круговые таблицы<sup>1</sup>, где внешняя «оболочка» (уже упомянутые актерское творчество, словесное творчество и изобразительное) и «ядро» таблицы (хореографическое, музыкальное, архитектурное творчество) повторяются, а промежуточные фрагменты каждой из таблиц включают либо театральные жанры (балетный или оперный театр, театр кукол или литературно-драматический театр), либо те самые, новые и на момент написания работы Кагана мало исследованные жанры аудиовизуального искусства (телеискусство, радиоискусство, киноискусство).

Каган являл своей работой свободу научной мысли, органично переходя от традиционных морфологических понятий — вид, род, жанр — к менее формализованным, например, «семейству»<sup>2</sup>, при этом постоянно уделяя внимание *синтезу в самых разнообразных его смыслах и проявлениях*. Именно в синтезе, что представляется особенно важным, Каган видел основу понимания тех самых новых родов и жанров искусства, о которых уже было упомянуто. Каган не уделял специального внимания, но давал возможность другим исследователям использовать механизм анализа синтетических искусств; отметим только в качестве примера такие жанры, как телевизионный фильм и/или телевизионный спектакль (мы можем воспользоваться идеями и структурными построениями Кагана, чтобы дифференцировать фильм или спектакль, созданные на основе особых технических приемов и эстетических представлений, можем дифференцировать «заснятый», но созданный в другой эстетике продукт или продукт, специально созданный с учетом специфики восприятия телевизионной аудиторией). Таких вариантов понимания художественно-образных коллизий, будь то хореография, музыка, изобразительное искусство, — Каган предоставляет множество. Надо только услышать его посыл и воспользоваться им.

---

<sup>1</sup> Каган М.С. Морфология искусства : Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств . — Ленинград: Издательство «Искусство», 1972. — 440 с. — С.386-387.

<sup>2</sup> Там же. С.390.

И потому, видя многообразие и нетривиальность построений и суждений Кагана в отношении морфологических особенностей искусства, особо отметим применительно к наиболее близкой нам сфере театра такой поворот мысли ученого, как *разграничение драмы* — «рода литературы, специально предназначенного для разыгрывания, для актерского воплощения», с одной стороны<sup>1</sup>, и «отделение исполнительского творчества от творчества первосозидательного»<sup>2</sup>, с другой стороны. Казалось бы, мысль логична и в своей логичности внятна и проста, но это — мысль фундаментально значимая, как это не раз бывало у Кагана, восходящая к античным и классическим немецким представлениям; это — мысль о синкретичности искусства (в его родовой, древнейшей ипостаси, унаследованной позднейшими эпохами), заключавшегося в «нераздельности созидания и исполнения»<sup>3</sup>.

В силу названной позиции *М.С. Кагана — субъекта восприятия и интерпретации произведений искусства* в сложности их художественного образа многие *современники-творцы*, работавшие в сфере искусства, видели в Кагане желанного и достойного *собеседника*. Не детализируя, назовем некоторых из этих творцов: театральный режиссер Г.А. Товстоногов, дирижер Ю.Х. Темирканов, писатель Д.А. Гранин, актер и режиссер С. Ю. Юрский.

Таким образом, философско-искусствоведческий дискурс научного творчества Кагана, опираясь на давние традиции философии, на любовь Моисея Самойловича к конкретным произведениям искусства и их тонкое понимание, стал убедительным опытом изучения широких или локальных, свободно выбираемых явлений, при этом — несомненным образцом и примером междисциплинарного познания сложных жизненных и художественных феноменов.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Каган М.С. Град Петров в истории русской культуры. — Санкт-Петербург: АО «Славия», 1996. — 408 с.
- Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике — 2-е изд., расшир. и перераб. — Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1971. — 766 с.
- Каган М.С. Морфология искусства : Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств . — Ленинград: Издательство «Искусство», 1972. — 440 с.
- Каган М.С. Предметность художественной культуры — воплощенный художественный образ (Глава 10) // Каган М.С. Философия культуры. — Санкт-Петербург: Петрополис, 1996. — 416 с. (С.253-268).
- Каган М.С. Синергетическая парадигма — диалектика общего и особенного в познании различных сфера бытия // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. — Москва: Прогресс-Традиция, 2022. — 496 с. (С.28-49)

---

<sup>1</sup> Там же. С.216.

<sup>2</sup> Там же. С.217.

<sup>3</sup> Там же. С.217.

Каган М.С. Эстетика как философская наука. — Санкт-Петербург : ТОО ТК «Петрополис», 1997. — 544 с.

**Капустина Л.Б.**

*кафедра журналистики и междокоммуникаций  
Северо-западного института управления РАНХиГС,  
доктор философских наук. E-mail: lkapline@inbox.ru*

## С КАГАНОМ В СЕРДЦЕ

В рамках данной статьи предлагается совершить некоторый «сдвиг» в отношении той логики изложения, которая до сих пор принята в науках о культуре. В самом деле, в любом процессе познания мы самым естественным для профессионалов образом знакомимся с теми или иными обобщенными картинами мира и научными системами, плодами и результатами которых пользуемся ныне. Оцениваем их, отвергаем или «приближаем» к собственным экзистенциальным измерениям и мирам, актуализируем и сохраняем. При этом редко, а точнее почти никогда, не принимаем во внимание личность исследователя, который создает эти миры. Например, для мира культуры художественной и искусства важны идеалы, нравственные поиски, этическая позиция, ответственный выбор, харизма, профессиональная самореализация, миф имени и т.д. Классический инструментарий в отношении автора обретает особую актуальность в контексте эпохи, в которой «рассеивается» индивидуальность, аура произведения, величие и подлинность замысла, глубина идеи, мировоззренческая позиция, гуманистическое начало, широта личностных и индивидуальных горизонтов, сила мысли, уникальность стиля, потребность в диалоге с традицией и ее «великими» творцами. По прошествии времени обращение (и возвращение) к творческому наследию Моисея Самойловича Кагана представляется весьма объемной задачей как минимум в двух ее измерениях: с одной стороны, осознания и актуализации, — в связи с меняющимся культурным контекстом, — его основных идей. С другой, — размышлением над самим горизонтом «человеческого», «личностного», «индивидуального», что в современной науке о человеке определяется как область «персоналогии», понятой в художественном и повседневном сознании как подлинность прожитой жизни, а в философском формате как модус реализованного «самобытия».

*Ключевые слова:* Моисей Самойлович Каган.

*«... в каждом из нас пробуждается внутренняя жизнь — в тот решительный миг, когда осознается наличие своего Я, — там именно и таким же образом, где и как пробудилась некогда душа целой культуры».*  
*Освальд Шпенглер. Закат Европы [Spengler, 1993, 269]*

*«... и сегодня еще есть священные места, мирные прибежища души, где человек, бежавший от мерзкого клокотания улицы какого-нибудь большого города и внезапно погружившись в звучную тишину, красочный полумрак, дыхание столетий, оказывается один на один с вечным, настоящим, короче, с человеческим, — в этом есть что-то фантастическое, неправдоподобное и великая, великолепная услада».*  
*Томас Манн. Рассуждения аполитичного [Mann, 2015, 434]*

Жизнь любого человека, и прежде всего осознанная жизнь в профессии, — определяется не только набором собственных, в том числе этических, целей и задач, но и кругом «агентов влияния» — учителей. Моисей Самойлович, — таков «исход» дистанции и времени, — остается



учителем главным, а в чем-то и единственным. Учителем с большой буквы. Как же гениально просто он сказал: «...культура — особая форма жизни, только жизни духа...»: «...для культурологии смерть есть специфическое состояние человека, которое *принципиально отличается* от аналогичных состояний в природе — отличается тем, что соотносится, с одной стороны, с *жизнью*, а с другой — с *бессмертием*, то есть с небиологической, духовной формой бытия. Ибо то, что называют «второй природой», или «опредмеченными сущностными силами человека», или «ноосферой», или чаще всего просто «культурой», — это *особая форма жизни, только жизни духа*, воплощенного в той или иной материальной оболочке, а не в самой материи в форме белкового тела. Поэтому-то, как свидетельствует вся история мировой культуры, с первых шагов человеческого сознания — от мифологических моделей бытия, через все модификации религиозной веры и вплоть до современных философских, художественных, научных способов мышления — смерть всегда так или иначе оказывалась включенной в триаду «жизнь — смерть — бессмертие». ...творческое участие личности в жизни человеческого рода ... *превращает физическую смерть в духовное бессмертие.*» [Kagan, 2003, 266]

Наверное, прежде всего в этом суть, сама органика «нового подхода» к познанию, которую можно было бы обозначить как еще одну «ступень» в развитии антропологии; еще один «поворот» в сторону более объемного понимания духовной эволюции человека.

Думаю, именно об этом в «Предисловии» к избранным труда Кагана писал Ю.С. Солонин, который определил подобный тип «исследователя» как «гетеанский», имея в виду «культ разума» и широту «исследовательской программы» как необходимое условие воплощения самой метафизики человеческого существования, выраженной в идее «культурного бессмертия». [Solonin, 2006, XIV] «Довоплощения», — сказали бы Арсений и Андрей Тарковские. Однако не только Гете и Тарковские. Но и Спиноза, Лейбниц, Кант, Гегель, Шеллинг. И несть числа имен художников, готовых подписаться собственной кровью под этой формулой, даже ценой своей уникальной жизни в искусстве. Пауль Целан, например.

Другим важным основанием, благодаря которому Моисей Самойлович осуществляет «сборку» всех своих программных текстов в некое системно-синергетическое единство, — становится способность порождать и удерживать далеко не всегда очевидные смыслы и междисциплинарные связи, в их последовательной концептуальной разработке. Причем в самых различных областях, так или иначе связанных с культурой и искусством, будь то теория культуры, эстетика или аксиология. А также в таких сферах знания, как философия культуры, или в пока еще только опознаваемых контурах философской антропологии (в отношении к культуре и творческим модусам бытия).

Смыслы во всем многообразии их измерений и горизонтов: символическом, антропологическом, ценностном, эстетическом, этическом, экзистенциально-прикладном. И «смысл» (в его целом),

понятый как живой и неиссякаемый источник активности («vita activa» Х. Арендт). Труднодостижимое, на самом деле, качество и способность человека творить уникальные миры. И тем самым ощущать себя свободным. Мысль М.С. Кагана, — и в этом ее абсолютная ценность, — порождает в понятной форме то, что действует и проживается в жизни как импульс осознанной свободы и жизнеутверждающей силы бытия.

«Идею судьбы», — пишет Шпенглер, — можно сообщить, будучи художником, то есть через портрет, трагедию или музыку. Открытие эпохи модерна: искусство, культура, философия предполагают, что нашей обыденной жизни предпослан какой-то иной, отмеченный печатью осознанности способ существования, который еще нужно суметь «проявить». Жизнь Шпенглер определит так: гештальт, в котором свершается осуществление возможного. [Spengler, 1993, 273]

Каган и его книги обладают действенным даром «погружать» в состояние гармонии с миром духовным, — в то уникальное переживание, которое можно назвать «метафизической защитой» (Г. Марсель). Свершать подобные событийные акты под силу только большим произведениям искусства или философской (поэтической) мысли. В случае с великими зачастую трудно сказать, где проходит грань между произведением и человеком. Однако более всего хотелось бы сейчас, чтобы Моисей Самойлович был жив не «метафизически», а в подлинной и неустранимой реальности земного существования. И тогда наверняка можно было бы навеститься к нему в гости, как прийти в филармонию, храм или театр.

Такая возможность всегда понималась как особого рода привилегия: профессиональный и дружеский круг Моисея Самойловича, без толики преувеличения, — интеллектуальная элита нашей страны. Моисей — и те, кто был рядом, люди его поколения: на них работало само время, время жизни, понятой как «длинная долгая река».

Семен Хаскевич Раппопорт (13(25).11.1915 — 21.06.2005), профессор Московской консерватории, на лекциях которого всегда можно было прикоснуться к миру «великого» и «великих». [Rappoport, 2000, 2003]

Автор уникальных книг о живописи Михаил Юрьевич Герман (23.02.1933 — 7.05.2018), с которым предельно-заинтересованно обсуждались виденные «вживую» фовисты (резонансная выставка в октябре 1999 — феврале 2000 гг. в Musée d'Art moderne de la Ville de Paris). И невероятная, выдержавшая не одно переиздание, книга о бесконечно любимом им Париже: Париж никогда не кончается. [German, 2005, 6]

Крупный специалист по французской эстетике Эльга Павловна Юровская (13.06.1929 — 21.09.2019), дружила с Сартром и Симоной де Бовуар [Jurovskaia, 2006], да и Делез читался в переводе, которому доверяли, — в ее переводе. [Jurovskaia, 1998]

Известный не только в Москве, но и в стране в целом теоретик, с уникальным опытом работы в области «проективной культурологии», Ольга Николаевна Астафьева, как и директор культурного издательства «Петрополис» Елена Геннадьевна Павлова, — они всегда откликались на

просьбы и поддерживали Моисея Самойловича дружески, в том числе изданием книг.

Не менее известный всем и каждому Юрий Никифорович Солонин (5.06.1944 — 8.06.2014), человек поистине петербургской деликатности, душевной тонкости и невероятного интеллекта, стал автором достойного масштаба личности Моисея Самойловича «Предисловия» к собранию сочинений последнего. [Solonin, 2006, X — XXII]

Книги самых близких коллег и друзей Кагана, как и подаренные им его собственные книги, — с автографами и пожеланиями по особому случаю, а также в знак расположения или дружбы (авансом, конечно, хотя и от души), сегодня живут в активной памяти сердца. А сердце, как известно, помнит не только самое хорошее, но и экзистенциально-сущностное, бытийное. Но также именно эти книги рождают невероятную ностальгию и горькое понимание того, насколько быстро «рассеивается», не сказать уничтожается, прежняя высокая научная культура, та культура и та профессия, которая до сих пор передавалась великими, — «из рук в руки».

Режиссер оперы Питер Селларс говорит, не без иронии и легкого цинизма, свойственного постклассическим художникам, — да ну ее классику, в конце концов, уничтожить вовсе, чтобы следующим поколениям было что «припоминать» и возродить. Хотя в своих лучших оперных спектаклях блистательно работает как с современностью, так и со стариной, «выдавая» один шедевр за другим. Игровым радикализмом Селларса можно восхищаться. Однако нельзя не признать, насколько важна «преемственность» для понимания той культурной традиции, — во всем ее системно-синергетическом масштабе, — которая вызывала интерес Моисея Самойловича прежде всего, и в отношении которой он был абсолютным идеалистом. Для М.С. Кагана наука, искусство, теория, «книга», «письмо», «деятельность», да и сам человек, — «слепок» культурного бытия. А его книги, без преувеличения, открывали целый «материк» мировой культуры — обширную сферу знания эстетического и художественного.

В юбилейные даты особенно трудно сдерживать волнение, когда держишь в руках «Морфологию искусства» Моисея Самойловича: то самое нашумевшее в свое время издание 1972 года, прочитанное на первом курсе университета, причем не просто прочитанное, а «освоенное» (и, наверное, «присвоенное») дважды. Перелистнул финальную страницу — и тут же начал заново. Так в личном опыте переживания читался только «Заратустра» Ницше. Через тотальное «обнуление», за которым, как понимаешь сегодня, всегда стоит смена оптики.

Интересно, где бы тогда, в начале 80-х, молодой человек из провинциального города мог увидеть описанные и проанализированные в «Морфологии» «расширенные формы искусства»? Поколению «оттепели», — тем, кто первым «шел по огням», — общемировой культурный опыт был доступен. Нам мир европейской культуры

открылся непосредственно лишь в 90-е: как говорится, «у всякого поколения своя оттепель».

Спустя сорок лет открываешь «Морфологию искусства» для научных студенческих работ: глава VIII «Расширение и сужение границ мира искусства» II части «Морфологии» [Kagan, 1972, 234 — 261] — и испытываешь потрясение от ее неувядающей актуальности. И кажется по-прежнему невероятным для середины прошлого века это исчерпывающее знание европейского культурного контекста. Перечитывая одну из самых гениальных книг Моисея Самойловича, невольно соглашаешься с утверждением В.А. Подороги: ...знание «транспективно». [Podoroga, 2020]

Подлинное знание также всегда вдохновляюще, как сам замысел «Морфологии». Тонкая грань, когда интерес к «технической» составляющей человеческой деятельности всегда балансирует на грани с «воображением», умножен на природу «эстетического» и усилен «образом». Это «усиление», «сдвиг» и порождают феномен «эстетизации действительности», — новый и уже, по сути, повседневный формат человеческого существования. Откуда тогда эта повсеместная риторика на тему культуры, якобы не реализовавшей свой «гуманистический потенциал»?

Вопрос, однако, если внимательно читать Кагана, в другом: «искусство» по-прежнему и категорически не массово. Оно не может быть массовым, поскольку, как и собственно философия, это родовое по своей природе знание. Искусство принадлежит миру ритуально-мистериального и аристократически-уникального: в опыте модерна и постмодерна традиция, классика и современность, по сути, едины. Для Моисея Самойловича осмысление — всегда движение «вовнутрь», последовательный путь к освоению глубины, бытийных оснований культуры. Поэтому в докладе на юбилейной конференции Кагана А.А. Грякалов, имея в виду известный тезис М.М. Мамардашвили о «культуре, висящей над бездной», дополняет и парафразирует эту мысль: «культура исчезает, и нужны бытийные вещи, чтобы ее удержать». [Grjakalov, 2020]

Идеальный слух Кагана в отношении природы бытия. [Kagan, 2006] О своем понимании такого рода закономерностей и о том, как это происходило в его личном опыте, в собственной профессиональной биографии Моисей Самойлович развернуто и откровенно рассказал в «Диалогах» с Е.Г. Соколовым, — в частности, об удовольствии, которое он испытывал от самой практики мысли и письма: «...мне интересен сам мыслительный процесс. До тех пор, пока мысль не материализуется — или в компьютере, или в писании, или в говорении, — это еще не мысль. Размышление, обдумывание — еще небытие. ...А вот сидеть и писать... я получаю удовольствие от того, что пишу». [Kagan, Sokolow, 2006, 293 — 294]

А мы читаем и наслаждаемся тем, *что* и *как* написано, восхищаемся профессиональной харизмой Кагана и гениальностью книг этого мыслителя, посвятившего свою жизнь таким важным областям

человеческой деятельности, как культура и искусство. Главы «Диалогов» Кагана и Соколова, — «Наука», «Философия», «Культурология», «Письмо», «Профессия», — на наш взгляд, исчерпывающим образом высвечивают уникальность М.С. Кагана как ученого-гуманитария мирового звучания и масштаба.

В заключительных строках еще одной книги — воспоминаний «О времени, о людях, о себе», которую можно считать его «духовным завещанием», — Моисей Самойлович говорит о роли коллег и учеников: «Существенно, однако, то, что я это знаю, что все они присутствуют в памяти моего сердца и моего интеллекта, и что я рассматриваю сделанное мной... как звено в духовной эстафете, передаваемое тем, кто двинется по этой дороге дальше». [Kagan, 2005, 307]

Важно, что это заключительные строки книги, которая стала собирательным духовным портретом военного и послевоенного поколения, поколения наших учителей. Опыт Учителя свидетельствует: в познании всегда нужно идти от фигуры «живого» и «живущего», философствующего, исследующего, то есть от самого человека. «Подключение» к «ноосфере» происходит благодаря внутренней гармонии «познающего». А поскольку природа познания циклична, то, — кто бы вообще мог подумать на фоне развернутого опыта постмодерна?! — сегодня метафизичны «гармоничные». Здесь была бы улыбка Моисея Самойловича, на эту «улыбку Вечности» (П. Лагерквист) и рассчитано.

Второй урок: истина настолько, в итоге, проста, насколько и конструктивна. Истина — в подлинной свободе мысли, которая ценна своей *несвоевременностью*, ибо «прошлое (сегодня, — Л.К.) впереди нас» (Ж. Делез). Страшно произнести: писать о Кагане, находиться в плену этической и внутренней необходимости сказать. Нечто. О Вечном. О Вечно Живом.

Именно опыт философствующей или поэтизирующей мысли, как и собственно философия или теория, выдержавшая у Кагана проверку самой жизнью, — все эти дисциплинарные поля сохраняют «вечно длящееся настоящее» культуры. Или тот единый духовный образ времени, который наше общество высоко ценит, однако далеко не всегда и вовсе не каждый готов воспользоваться этим богатством, чтобы идти путем созидания, а не разрушения. Созидание дано немногим как *дар*: их «мало избранных, счастливых праздных» (А. Пушкин). Моисей Самойлович в своей одаренности подлинно велик.

#### REFERENCES

- German M.J. [2005]. W poiskach Parizha, ili Wechnoje wozwraschenije. SPb: «Iskusstwo — SPb». (In Russian).
- Grjakalow A.A. Estetika sobitija i mezhdisciplinarnost': strategiji obrascheniji // Doklad na wserossijskoj konferenzii «Kaganowskije chtenija. Teorija kulturi i nowije mezhdisciplinarnije podchodi (k 100-letiju M.S. Kagana)». SPb: Sankt-Petersburgskij uniwersitet, Institut Filosofiji, 18 — 19 maja 2021. (In Russian).
- Kagan M.S. [2006]. Metamorfozi bitija i nebitija. Ontologija w sistemno-sinergeticheskom osmiseniji. SPb: Logos. (In Russian).
- Kagan M.S. [1972]. Morfologija iskusstwa. Istoriko-teoreticheskoje issledowanije mira iskusstwa. Leningrad: Iskusstwo. (In Russian).

- Kagan M.S. [2005]. O wremeni, o ludjach, o sebe. SPb: Petropolis. (In Russian).
- Kagan M.S. [2003]. Se chelovek... Zhiz'n', smert' i bessmertije w «wolschebnom zerkale» izobrazitel'nogo iskusstwa. SPb: Logos. (In Russian).
- Kagan M.S., Sokolow [2006]. Dialogi. SPb: Sankt-Petersburgskij uniwersitet. (In Russian).
- Mann T. [2015]. Rassuzhdenija apolitichnogo. M.: AST.
- Podoroga W.A. [2020]. Topologija strasti. Merab Mamardaschwili: sowremennost' filosofiji. M.: Kanon-plus. (In Russian).
- Rappoport S.X. [2000, 2003]. Esthetika. M.: R. Walent. (In Russian).
- Solonin J.N.[2006]. Zhiz'n' kak tworchestwo. M.S. Kagan: k izdaniju ego trudow. SPb: Petropolis. (In Russian).
- Spengler O. [1993]. Zakat Ewropi. Oчерki morfologiji mirowoi istoriji. T. 1. M.: Mis'l. (In Russian).
- Jurowskaja E.P. [1998]. Gilles Deleuze. Razlichije i powtorenije. (Perewod s franz. N.B. Man'kowskoi i E.P. Jurowskoi). SPb: Petropolis. (In Russian).
- Jurowskaja E.P. [2006]. Jan-Paul Sartre. Zhiz'n' — Filosofia — Tworchestwo. SPb: Petropolis. (In Russian).

**Конец В.А.**  
Самара

## **РАЗМЫШЛЕНИЯ О СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ ПОСЛЕ ОЧЕРЕДНОГО ЧТЕНИЯ «ВВЕДЕНИЯ В ИСТОРИЮ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ» М. С. КАГАНА**

1. Два события знаково обрамляют культурные процессы, которые вызваны сдвигом аксиологических плит европейской культуры. Это экспозиция «*Черного квадрата*» К. Малевича 1 января 1916 года и презентация первого *iPhon'a* С. Джобсом 9 января 2007 года. Оба события указывают на кардинальное изменение статуса конкретного индивида в пространстве культуры. И «Черный квадрат», и его физическая реинкарнация пусть и в несколько измененной геометрической форме, взывают к человеку: «Ты где? Что Ты можешь сказать?». Если в культуре Просвещения индивида просвещали и увещевали, то теперь он обретал свой собственный голос. Сдвиги в культуре свидетельствуют о качественных, революционных изменениях в культуре.

2. Проводя детальный анализ перехода от культуры Средневековья к культуре Нового времени, М.С. Каган говорит о «*трех разных путях перехода* от одного исторического типа к другому», при этом каждый из этих путей был *культурной революцией*. М.С. прослеживает, как на каждой ступени формирования культуры Нового времени развивался и укреплялся новый идеал культуры персоналистского типа. Рассматривая проведенную М.С. реконструкцию истории мировой культуры, можно сделать вывод, что смена исторических типов культур происходит в результате качественного изменения культурных доминант — системообразующих ценностей и идеалов культуры. Тогда структура культурной революции как процесса смены исторических типов культуры может быть представлена как последовательность трёх шагов:

- Зарождение/обоснование новой Идеи, отличной от господствующей культурной Доминанты;

- Критика/ниспровержение/ревизия прежней Доминанты культуры;
- Утверждение новой Идеи как Доминанты новой культуры.

3. Структура культурной революции, утвердившая культуру Нового времени, исходя из концепции М.С. Кагана, может быть представлена так:

- Этап Возрождения — формирование нового культурного идеала человека, ориентированного на «креативное основание его деятельного существования».

- Этап Реформации — ревизия прежнего религиозного представления о смысле и основаниях деятельности человека. Важно, что эта ревизия происходит внутри самой религиозной практики, тем самым происходит «демистификация христианства», религии в целом.

- Этап Просвещение — утверждение идеалов «культуры светской, персоналистской и рационалистической». Истина и Польза становятся определяющими ценностями культуры, а наука и образование системообразующими культурными деятельностями.

4. Ценностные сдвиги в культуре XX — революция в науке, революция в искусстве, сексуальная революция, технологические революции, социально-политические потрясения и т. д. — свидетельствуют о кардинальных, революционных изменениях исторического типа культуры (культуры *modernity*).

5. Этапы революционного становления культуры «нового модерна»:

- Этап становления нового культурного идеала (аналог «Возрождения») — философия Ницше (идея сверхчеловека), авангард в искусстве (свобода и творчество);

- Этап ревизии доминирующей идеи культуры Просвещения (аналог «Реформации») — внутри самой науки происходит изменение представления об Истине (нет единой и единственной для всех Истины);

- Этап утверждения новой культурной Доминанты (аналог «Просвещения») — какая культурная сила возьмёт на себя ответственность за утверждения идеала свободного (своевольного = «бери от жизни всё!») действия? Этот вопрос — открыт. В эпоху Просвещения такими силами была наука (свобода — действие согласно познанной необходимости) и система образование (*maturitas*, «уровень образованности»).

**Коськов М.А.**

*ЛГУ им. А.С.Пушкина, Санкт-Петербург,*

*доктор филос.офских наук, профессор. E-mail: kafki@lengu.ru*

## **МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАВЕТЫ УЧИТЕЛЯ**

Статья посвящена методологическому наследию М.С. Кагана и принципам исследования, применявшимся и развивавшимся им на протяжении всей его творческой жизни. Статья содержит разделы: Язык исследования, Объект и

предмет исследования, Методы познания, Системный подход, Деятельностный подход, Опыт реализации заветов М.С.Кагана.

*Ключевые слова:* деятельность, культура, язык, метод, исследование.

Философ может работать в различных жанрах. Он может углубляться в историю своей дисциплины, может анализировать наличное состояние того или иного объекта, выявлять разрывы существующего положения дел с желаемым, то есть проблемы, и т.п.

Учитель был склонен решать застарелые проблемы новыми средствами.

Широко известны его успехи в разработке таких глобальных вопросов как философская эстетика, теория деятельности, философия культуры и множества более частных. Бесспорно, успехи ученого обеспечивались разработанностью методической основы исследований.

Наша задача — усвоить достижения учителя, и прежде всего — его методические заветы.

#### *Язык исследования*

Начнем с первейшего средства осмысления действительности.

*Слово* — великое достижение человечества, позволившее ему обозначить явление действительности первоначально звуками, а позднее знаками. «Из всех орудий язык самое удивительное и сложное», — отметил Лев Успенский<sup>1</sup>. Однако это многократно воспетое средство общения, обучения, воспитания и сплочения человеческих сообществ живет и развивается по своим, зачастую причудливым, законам; и одна из проблематичных особенностей его жизни — удивительная *вариативность* слова, выражающаяся в постоянно возрастающем многообразии и пестроте веера смыслов. Эта особенность делает безграничной по богатству образов, метафор, ассоциаций, аллюзий и т. п. бытовую и поэтическую речь. Например, в любом языке десятки и даже сотни слов обозначают такие бытовые процессы, как поглощение пищи, сон или половой акт, и большинство из этих слов имеют параллельные смыслы. Но, с другой стороны, такая многозначность существенно затрудняет передачу рациональной (научной) информации, требующей точности понятий на пути к объективной истине, к знанию. Названное обстоятельство уже в XVI в. решительно отмечал Мишель Монтень. Он заметил, что все возрастающий объем ученых писаний в гуманитарной сфере сократился бы в десятки раз, когда бы все дерзающие излагать нечто научное не игнорировали азбучной истины: начинать следует с уяснения исходных понятий. Подобные разумные призывы неоднократно звучали и до Монтеня, и в последующие века. Звучат они и в наши дни: «Нет для науки ничего более опасного, чем неопределенность употребляемых понятий»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Успенский Л. Слово о словах. Л., 1962. С.13.

<sup>2</sup> Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб., 1997. С.27.



Первый шаг в уяснении понятий — их соотнесение со средой, в которой они сложились и работают. Языковая среда определяется интеллектуальными параметрами субъектов общения, коммуникации. Здесь в самых общих чертах можно выделить бытовую, научный и теоретико-философский уровни, которые далее конкретизируются по эпохам, регионам, социальным слоям, профессиям и т. д. Нас в данном случае интересует теоретико-философский уровень языка.

В нынешней ситуации постмодернистского сумбура понятий и господства в среде гуманитариев субъективно-метафорической терминологии донести до адресата некое серьезное сообщение возможно лишь с самого начала оговорив и постоянно напоминая принятые в тексте смыслы употребляемых слов и таким образом препятствуя соскальзыванию читателя или собеседника с логически твердой тропы в привычное болото наукообразной болтовни на любую тему: об искусстве и дизайне, о красоте и моде, об игре и нравственности, идеологии и т. д. К сожалению, подавляющее большинство гуманитариев, стремящихся не столько донести до адресата свои мысли, сколько опубликоваться, не проделав предварительной уточняющей смыслов работы, очертя голову кидаются в мутный омут интуитивной, по существу бытовой фразеологии, ныне бойко подхватываемой и распространяемой самоуверенными СМИ.

#### *Объект и предмет исследования*

Любой серьезный разговор, казалось бы, должен начинаться с уяснения *объекта* рассуждений. Однако большинство авторов, пишущих о культуре и провозглашающих ее целостность, предпочитают обходиться без этого затруднительного и ограничивающего свободу словоизвержений акта. Лишь наиболее ответственные мыслители выдвигают достаточно определенные концепции, например ценностную, знаковую, религиозную, игровую, художественную, познавательную, информационную и т.д., трактуя культуру как совокупность соответствующих явлений. Поэтому представление о культуре каждый раз оказывается односторонним, её сущность, инвариантные черты растворяются в многообразии её феноменальных форм.

Принципиальное отличие позиции Кагана состоит и в том, что он всегда начинал с уяснения применяемых исходных понятий, поставленной цели и оптимальных средств ее достижения. В данном случае он исходит из *деятельностного*, материально-духовного понимания культуры как процесса и совокупного результата человеческого творчества, охватывающего все частные ее аспекты и потому обеспечивающего предпосылки действительной целостности, многогранности выстраиваемой модели.

На протяжении десятков лет он настойчиво выдвигал в качестве наиболее общих, необходимых граней культуры *субъектов* творческой активности, *процессы* деятельности и ее *продукты*. Таким образом, «субстрат» культуры выступает как взаимодействие трех ее «модальностей»: человеческой, процессуальной и предметной, в своем

единстве противостоящих природе. Эта троичность субстрата культуры сохраняется на всех ее уровнях от всеохватывающего мегаобъекта культуры в целом до индивидуальных мини объектов (Схема 1).

Любой объект может быть рассмотрен с разных точек зрения и, следовательно, с разной целью. При обращении к культуре вопрос о цели исследования в большинстве случаев вообще не ставится, а выражение «предмет исследования» употребляется как синоним «объекта исследования». Для Кагана философской целью обращения к культуре, т. е. *предметом* рассмотрения, являются ее *сущность и общие закономерности* функционирования, устройства, возникновения, эволюции.



Схема 1

#### Методы познания

Каждая цель требует, как учили еще Бэкон и Декарт, соответствующих методологических средств. Объект и предмет исследования предопределяют *метод*, т. е. принципы рассмотрения объекта. Культура, как и любой объект, может изучаться различными методами. Их поле образует три полюса. Наиболее древний способ познания действительности *субъективно-образный*, когда человек осмысливает действительность, опираясь на собственные чувства, ассоциации, суеверия и т. п. По мере укрепления человеческого интеллекта и овладения усложняющимися технологиями обретают силу *рациональные* основания: практический расчет, конкретные человеческие параметры пространства и времени, реальные факты, подлежащие опытной проверке.

#### Поле методов познания



Схема 2

Названные два методических основания господствуют на уровне познания единичных объектов на протяжении тысячелетий. Однако с неотступным усложнением житейской и производственной практики у человека развивается способность к обобщению, абстрагированию, выявлению сути фактов и явлений — *логический метод*, смысл которого в отвлечении от конкретных черт и случайных особенностей единичных объектов, в установлении стержневых, постоянно определяющих свойств

закономерностей (Схема 2).

Методы названных полярностей естественно взаимодействуют, перетекая друг в друга, образуют разнообразные композиции, среди которых исследователи сознательно или интуитивно выбирают оптимальную. В нашем случае, нацеленном на целое, на выявление сущности, метод должен быть преимущественно логическим, позволяющим строить мысленные модели сложнейших явлений и анализировать их.

### Системный подход

Сегодня общепризнано понимание культуры как созданной человеком системы (хотя и нераскрытой). Поэтому в логическом пространстве оптимальный метод — системный подход, столь охотно упоминаемый гуманитариями. И по глубокому убеждению М. С. Кагана, адекватной в данном случае является *системная методология*. Будучи серьезным современным ученым, не только отмечавшим наличие тех или иных проблем, но и постоянно стремившимся их решать, он уделял первостепенное внимание выработке стратегии движения к цели — уяснению и развитию *принципов* системной методологии, ее приспособлению к специфике социокультурных проблем. Начиная с 1972 г., когда была напечатана его концептуальная статья «О системном подходе к системному подходу», это стремление присутствует и в «Морфологии искусства» (1972), и в «Человеческой деятельности» (1974), и во всех последующих его философских публикациях. Проследим логику ученого при работе над «Философией культуры» (1996).

Первый принцип системного подхода — движение исследовательской мысли *от целого*. У Кагана речь идет о культуре как объективированном творчестве, как совокупности всего, созданного человеком и противостоящего природе, натуре.

Второй обязательный принцип — рассмотрение намеченного объекта в более широкой системе. В данном случае такой метасистемой по отношению к культуре является Действительность, или Бытие. Ее Каган некогда представил лаконичной формулой: «Действительность включает в себя, во-первых, *природу*, во-вторых, *общество* как сферу социальных отношений, в-третьих, синтез природной и социальной „субстанций“ *человека* и, в-четвертых, *культуру*, которая является совокупным способом и

### Структура бытия

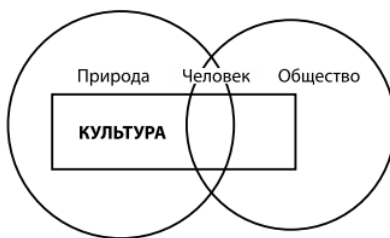


Схема 3

продуктом деятельности общественного человека...»<sup>1</sup>.

Позднее в монографии эта формула обстоятельно раскрывается им. Предельно обобщенную структуру Бытия отражает Схема 3.

Важнейший тезис, настойчиво подчеркиваемый ученым, гласит, что в системе бытия культура возникает из природы одновременно с человеком и обществом и немислима без взаимодействия с ними. Он внимательно рассматривает эти внешние отношения культуры как целого, посвящая соответствующие главы своей монографии экологическим, антропологическим и социологическим проблемам теории культуры.

Данный принцип *иерархического рассмотрения* обращен не только вовне, но и внутрь культуры как системы. Он требует учета различных по степени абстрагирования *уровней рассмотрения* объекта и соблюдения избранного уровня, ибо на каждом из них свой состав элементов, своя структура отношений. Так, можно рассматривать культуру человечества в целом, культуру социальных групп различного масштаба или культуру личности (всегда в субъектной, процессуальной и продуктивной модальностях).

Даже имея исходный целевой ориентир, культуру можно познавать на разных уровнях абстрагирования. Вектор познания представляет собой ряд переходных форм в зависимости от масштаба и конкретности объекта. Этот вектор, как мы помним (Схема 2), тянется от уровня единичных объектов к полюсу абстрагирования и логических суждений. Самые укрупненные слои познания в спектре переходных форм — *философия, общая теория, частные теории, методика и практика*.

Философия занимается наиболее общими отношениями, в нашем случае, прежде всего, внешними взаимодействиями культуры с другими подсистемами бытия; общая теория рассматривает в основном внутренние взаимосвязи, закономерности постоянных сфер самой культуры, начиная с их логического выявления; частные теории в рамках конкретных наук изучают специфические закономерности различных сфер культуры; методика выявляет правила, последовательность и характер действий, нормативы, госты; практика представляет опыт конкретных операций, способы, приемы и т. п. Так реальность вписывается в поле методов познания (Схема 4).

Внимательное соблюдение намеченного уровня абстрагирования исключает логические перескоки, смену степени обобщения, т. е. по существу



Схема 4

<sup>1</sup> Каган М. С. *Социальные функции искусства*. Л., 1978. С. 14.

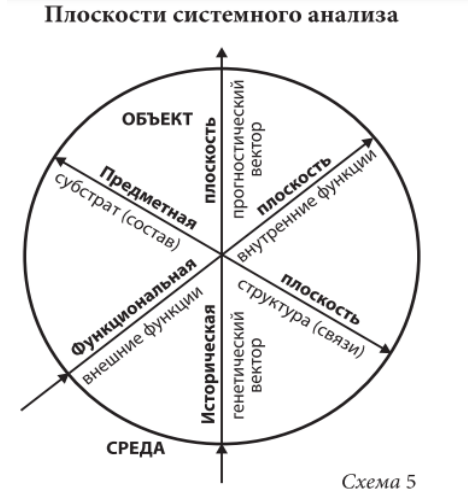
подмену объекта, весьма распространенную особенно в устных спорах, бурных дискуссиях.

По мере усиления строгости системного подхода возрастает актуальность принципа *необходимости и достаточности* состава выделяемых элементов, доказанности именно такого состава.

Наконец, совершенно обязательным является учет различных *плоскостей рассмотрения* изучаемого объекта, выделение среди них существенных и соблюдение избранной плоскости, ибо в каждой из них объект имеет особую структуру. В упомянутой статье Каган убедительно раскрывает три необходимые и достаточные плоскости системного анализа и двойную направленность в каждой из них. Так, в *предметной плоскости* необходимо рассмотрение состава компонентов изучаемого объекта, а также его структуры, т. е. связей, взаимодействий этих компонентов.

В *функциональной плоскости* столь же необходимо рассмотрение внешних функций объекта — его назначения и внутренних функций — способа существования.

В *историческом* исследовании наряду с традиционным генетическим вектором необходим и прогностический, превращающий историю в науку о будущем. Разумеется, степень ее научности напрямую зависит от глубины понимания сущности объекта (Схема 5).



Любая самоуправляемая система стремится к *самосохранению*. В этом генеральная функция Культуры, реализуемая на разных уровнях всеми возможными путями. Наиболее общие направления: внешнее и внутреннее. Внешнее — сосуществование с Природой, противостояние ее разрушительным воздействиям, овладение ее ресурсами. Внутреннее — постоянное самосовершенствование. В отношениях с Природой Культура выступает единым фронтом с Человеком и Обществом, взаимодействуя со своими союзниками.

В отношениях с Обществом на поверхности преобладают духовные, мировоззренческие моменты. В генеральной функции сохранения Общества выделяются такие направления, как социализация личности и коллектива, установление нравственных, правовых и политических норм. Однако в основе остается материальная практика, экономика, развитие производства, которые предопределяют характер культуры, ее функционирования.

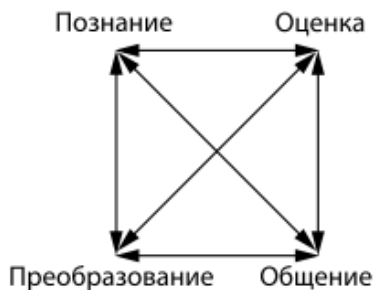
Во взаимодействии Культуры как целого с Человеком наиболее общими функциями являются окультуривание Человека и очеловечивание Культуры.

### Деятельностный подход

Выявить на более конкретном уровне функции культуры позволяет обращение к причине их возникновения и существования — к целесообразной активности человека, к Деятельности, виды и функции которой воспроизводятся во всех порожденных ею подсистемах. Вскрыть структуру деятельности и ее виды так или иначе пытались многие ученые. Наиболее доказательно и развернуто сделал это М. С. Каган в книге «Человеческая деятельность». Повторим кратко ход его рассуждений.

В качестве основания, позволяющего вычленить основные виды деятельности, был принят характер отношения человека, группы людей или общества в целом как *субъекта* деятельности к ее *объектам* (природе, предметам, людям, событиям). Это отношение при аналитически чистом рассмотрении реализуется только в трех формах.

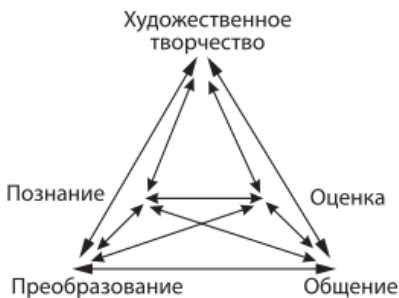
Первая из них — *преобразование* объекта, которое предполагает воздействие на него со стороны субъекта:  $Sb \rightarrow Ob$ . Вторая — *познание*, когда активность субъекта развивается в нем самом на основании впечатлений, получаемых от объекта, который остается неизменным:  $Sb \leftarrow Ob$ . Третья форма, также идеальное отношение, — *ценностная ориентация*, представляющая собой сопоставление объекта с его мысленной мерой, идеалом, содержащимся в сознании субъекта, определение значимости объекта для индивида или общества:  $Sb \rightleftharpoons Ob$ . Иных субъектно-объектных отношений в принципе быть не может. Но существует еще отношение двух субъектов, взаимодействующих как



равноправные активные единицы посредством носителей информации — *общение*:  $Sb \leftrightarrow Sb$ .

Таковы четыре базовых взаимодействующих вида человеческой деятельности (Схема 6).

Существенно, что все они в зародышевой форме присущи животному миру и естественно развиваются из своих



биологических праформ, что давно уже замечено исследователями. Исторический процесс превращения биологической активности животных в деятельность общественного человека вел к дифференциации ее основных видов, к нарастанию самостоятельности каждого из них и усилению между ними взаимодействия, взаимопомощи и даже слияния в одно новое и качественно своеобразное целое.

Если взаимодействие и взаимопомощь выделенных в аналитически чистом виде форм деятельности в тех или иных пропорциях имеет место всегда, то в такой специфически человеческой форме активности, как *художественная деятельность*, их органический синтез является сущностной чертой, определяющей эту деятельность. В ее продукте — произведениях искусства познавательный и оценочный моменты, сливаясь, образуют духовное содержание, а преобразовательный и знаковый моменты образуют материальное тело. Принципиальное своеобразие, синтезирующая сущность и фокусирующее положение художественной деятельности заставляют рассматривать ее на ином уровне (Схема 7).

Во внутреннем пространстве полученной структуры располагаются функции культуры, все разновидности человеческой деятельности, которые выступают в разнообразных формах сцепления, скрещения, взаимодействия ее основных базовых видов. Причем конкретные разновидности деятельности приобретают соответствующую функциональную «окраску» в зависимости от того места, которое они занимают по отношению к ее «полюсам».

Предложенный принцип выделения аналитически чистых видов деятельности является весьма плодотворным, а полученная с помощью такого подхода схема — удобной для аналитических целей. Развивая построение М. С. Кагана, можно характеризовать функциональное пространство деятельности под различными углами зрения. Любой культурный феномен можно рассматривать и строить его модель с различных позиций. Полученная структура четко указывает основные из них: креативную, гносеологическую, аксиологическую, информационную и художественную. Здесь необходимо настоятельно подчеркнуть, что каждый из пяти функциональных полюсов излучает поле, охватывающее весь объем полученной структуры. Разумеется, это поле ослабевает по мере удаления от своего полюса. В аспекте интересующей нас проблематики существенны следующие срезы.

1. Любая разумная деятельность протекает в двух планах полученного функционального пространства: в материальном и, так сказать, идеальном. С одной стороны, люди осуществляют реальные действия, имеющие объективно воспринимаемые результаты, а с другой, создают модели, отражающие, замещающие реальность, имитирующие отдельные ее стороны в мысленной, словесной, звуковой, графической, пространственной, математической и т. д. формах.

Когда результат моделирования выходит из чисто мыслительной сферы и фиксируется в объективной форме, перед нами особая деятельность — *проектирование*, продуктом которой является проект

созидаемого объекта. Охарактеризованная закономерность слияния идеального и материального созидания особенно наглядно проявляется в предметном творчестве.

2. Любая разумная деятельность имеет две необходимые составляющие: *репродуктивную*, воспроизводящую, основанную на повторении уже известных образцов, и специфическую для человека продуктивную — *творческую*, дающую еще неизвестные, оригинальные решения. Эти составляющие взаимодействуют в разных пропорциях, оптимальность которых зависит от конкретных условий. Существует, образно говоря, спектральный ряд различных форм взаимосвязи традиций и новаций. Причем самые рутинные операции, выполняемые человеком, никогда не повторяются буквально, ибо меняются обстоятельства, так же как самые неожиданные решения все-таки базируются на уже известных основаниях.

Таковы наиболее универсальные, излюбленные методические основания Учителя, его исследований.

### *Опыт реализации заветов М.С. Кагана*

1. Кандидатская дис. М. Коськова «Основные закономерности художественного конструирования» Л. 1980. Руководитель М.С. Каган. (Намечены типы предметного творчества и соответствующие методы проектирования).

2. Методическое пособие М. Коськова «Предметное творчество» в трех книгах. СПб., 1996-1998.

3. Докторская дис. М. Коськова «Предметный мир как система». СПб., 2001. (Намечены закономерности развития материи, объектная модель предметного мира культуры, система основных формирующих отношений).

4. Кандидатская дис. В.В. Давыдовой «Костюм как феномен культуры». СПб., 2001. (Намечено функциональное поле костюма и методы его создания).

5. Монография М. Коськова «Предметный мир культуры», посвященная М.С. Кагану. СПб., 2005.

6. Монография М. Коськова и Ю. Музалевской «Костюм. Основы теории». СПб., 2011.

7. Монография М. Коськова «Предметный дизайн. Тория». СПб., 2012.

8. Монография М. Коськова «Эстетика предметных форм». СПб., 2014 (посвящена памяти М.С. Кагана).

9. Монография М. Коськова и Е. Омельченко «Предметная культура. Очерки теории». СПб., 2019 (намечена объектная модель культуры как целого).

***Лисовец И.М.***

*кафедра истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры Уральского федерального университета имени Первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, кандидат философских наук.*

*E-mail: irlisovec@yandex.ru*

## **ЭСТЕТОСФЕРА КУЛЬТУРЫ В ЭСТЕТИКЕ И ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ М.С.КАГАНА**

В статье рассматривается концепция эстетосферы культуры М.С.Кагана, представляющая философские науки, активное взаимодействие которых в российских гуманитарных исследованиях началось на рубеже прошлого и



нынешнего столетий. Для М.С.Кагана эстетика как философия эстетического и искусства и философия культуры были главными полями его научных интересов. Становление российской эстетики в 70-е годы XX века прежде всего было связано с именем М.С. Кагана. В изданных учебниках по эстетике, а затем в монографиях по эстетике и философии культуры анализ особенностей художественной коммуникации и концепция искусства как диалогического общения явились решающим основанием для становления эстетической науки в конце XX века. Развитие теории культуры в 80-е годы прошлого века определило в дальнейшем междисциплинарное взаимодействие эстетики с философией культуры. Как результат такого взаимодействия в методологическом плане возникло исследование активно меняющихся практик культуры на рубеже веков и разработка концепта «эстетосфера культуры», представленное М.С. Каганом в последнем учебнике «Эстетика как философская наука» и в выступлениях на философских конференциях. М.С. Каган раскрыл актуальность и содержание этого феномена, определяемое как трансформациями культуры, так и особым местом эстетических ценностей и искусства в ее системе. Этот концепт представил ментальное и практическое развитие эстетики и философии культуры в соответствии с радикальными изменениями эстетического, искусства и предметного мира современной культуры. Особенности, состав и значение этого концепта для анализа социокультурной ситуации и связанной с ней художественной культуры настоящего времени рассматривалось в докладе на 16 Кагановских чтениях, изложением которого является данная статья.

*Ключевые слова:* эстетика, философия искусства, эстетосфера культуры, урбанистические арт-практики, современное искусство.

Значение творческого наследия М.С.Кагана состоит, прежде всего в том, что, исследуя неклассические и постнеклассические модификации культуры и ее сфер, он сохраняет и развивает *философскую* — по своей проблематике и методологии — эстетику и теорию культуры. В своих выступлениях на конференциях Моисей Самойлович неоднократно подчеркивал, что отвлекается в этом отношении от «постмодернистского вырождения самого философского дискурса, а с ним вместе и эстетико-теоретического, и превращения эстетического умозрения в маргиналистическую эссеистику, если не в художественно-критическую публицистику — в этом случае вопрос о перспективах развития эстетики вообще снимается, подменяясь другим — вопросом о необходимости человечеству в XXI веке абстрактно-логического мышления за пределами естественных и математических наук» (Каган, 2001,4-5). Необходимо с самого начала вспомнить об этом, ибо экспансия и «маргиналистической эссеистики», и «художественно-критической публицистики», которые М.С. Каган выносит за пределы науки эстетики, широко представлена в современных российских и мировых эстетических исследованиях.

Особое место в философском наследии М.С.Кагана занимают междисциплинарные взаимодействия, определяющие современное развитие эстетики и философии культуры — главных наук для М.С. на рубеже прошлого и нынешнего веков.

К философско-эстетическому анализу искусства М.С.Каган обратился в 60-е годы XX века, выделив взгляды Н.Г.Чернышевского в качестве ключевых для понимания эстетического отношения (Каган, 1958).

Обращение к эстетике — философии эстетического и искусства явилось для него продолжением историко-искусствоведческого анализа искусства, с которого начиналась научно-педагогическая деятельность после окончания аспирантуры тогда Ленинградского государственного университета. Разработка проблем философии культуры и рассмотрение искусства в системе культуры происходит в 90-е годы и представлено в трудах, вышедших в это время таких как «Эстетическая культура и эстетическое воспитание» (1983), «Мир общения» (1989), и итоговый — «Философия культуры» (1996).

Закономерным дальнейшим развитием анализа искусства в системе культуры, столь необходимым для развития современного гуманитарного знания для М.С.Кагана явилась концепция эстетосферы культуры. С точки зрения системной философской методологии М.С.Каган выделяет культуру в целом, художественную культуру как ее подсистему и эстетосферу культуры (Kagan, 1997, 138). Концепт эстетосферы культуры представляет парадигмальный сдвиг эстетики как философской науки. Понятие «эстетосфера культуры» в контексте определения перспектив эстетики и философии культуры точно выражает ментальное и практическое расширение предмета этих наук. М.С.Каган определяет необходимость широкого понимания предмета эстетики как всей «эстетосферы культуры».

В качестве эстетосферы культуры в своем университетском курсе лекций «Эстетика как философская наука» М.С.Каган детально рассматривает мир эстетических ценностей, раскрывая этот мир во многообразии и противоречивом взаимодействии этих ценностей (Kagan, 1997, 139-145).

В начале третьего тысячелетия, рассматривая развитие эстетики как философской науки в условиях состояния бифуркации, в котором оказалась культура на рубеже тысячелетий, М.С. Каган дает анализ радикальных трансформаций искусства этого периода в общекультурном масштабе.

«Уже то обстоятельство, что основные понятия, которыми характеризуется состояние философской мысли в XX веке — «неклассическое», «модернистское» и «постмодернистское» — относятся и к состоянию художественно-эстетической практики, свидетельствует об общекультурном масштабе данных процессов. Естественно, что судьбы теоретической эстетики зависят в такой же мере от процессов, протекающих в эстетически-художественной практике как предмете ее изучения и осмысления, как и от вектора развития философии. А в этой практике нельзя не видеть аналогичной положению в философии бифуркации — с одной стороны, процесса самоликвидации искусства и его оборачиванию «антиискусством» как разновидностью игровой деятельности и разрушения эстетического отношения человека к миру в силу стирания различий между прекрасным и безобразным, между возвышенным и пошлым, а с другой, стремления сохранить классическое представление и об эстетической форме ценностного сознания, и об

искусстве как способе художественно-образного освоения человеком мира.» (Каган, 2001, 6).

Рассматривая радикальную трансформацию эстетических ценностей в связи с расширением социокультурных противоречий и конфликтов, М.С.Каган определяет конструктивное преимущество расширяющейся эстетосферы культуры — ее ориентацию на диалогические отношения, выражающие особенность эстетического отношения с миром.

«Осмысление состояния бифуркации, в котором оказалась культура на рубеже веков и тысячелетий, приводит к выводу, что альтернативой гибели человечества в результате дальнейшего развития экологического конфликта — конфликта цивилизации и природы, и конфликта внутрикультурного — смертельной схватки цивилизации с варварством мусульманского терроризма — является диалог человечества с природой и диалог культур на всех уровнях бытия культуры — политическом, правовом, конфессиональном, этическом, эстетическом, художественном. Роль эстетики состоит здесь в том, чтобы исследовать те новые и перспективные диалогические структуры, которые формируются в современном эстетическом сознании и художественном творчестве» (Каган, 2001, 5).

Выступая на конференциях и, конечно, в изданных учебниках и научных монографиях, М.С.Каган определяет необходимость исследовать содержание, масштаб и формы ценностно-смысловой визуализации культуры и соответственно новые и перспективные диалогические структуры, которые формируются в современном эстетическом сознании и художественном творчестве. В этом отношении М.С., анализируя эстетосферу культуры как аксиологическую систему, раскрыл обогащение и усложнение «форм эстетической ориентации человека в мире» отмечая парность соотносительных и полярных ценностей, что особенно значимо в рассмотрении исторической динамики эстетосферы (Каган, 1996, 145).

Радикальная эстетизация мира культуры была инициирована художественным авангардом начала прошлого века и определялась необходимостью соответствия революционным социокультурным трансформациям этого времени. Эстетико-художественному пересмотру подвергся весь предметный и событийный мир с позиций утверждения новейших смыслов и ценностей. К рубежу второго и третьего тысячелетий подобное переформатирование культуры возобновилось и продолжает развертываться во втором десятилетии XXI века во всех культурных сферах, оставляя исследования меняющейся эстетосферы культуры в числе актуальных.

Определяя эстетосферу культуры как аксиологическую систему, М.С.Каган в своем учебном курсе эстетики рассматривает ее усложнение и в связи с развитием и автономизацией конкретных форм эстетического отношения: «...культура искала и продолжает это делать по сей день способы точного эмоционального улавливания, художественного воплощения и терминологического обозначения умножающегося разнообразия конкретных форм эстетического осмысления реальности»

(Kagan, 1996, 139). Развитие в XX веке предметного мира культуры, так же, как и в дальнейшем культуры повседневности значительно расширяет эстетосферу культуры, что нашло выражение в эстетике визуальных форм, которой занимается современный дизайн, а также в практической эстетике, рассматривающей урбанистические арт-практики (Орлов, Лисовец, 2017, 146-151).

Расширение эстетосферы культуры в настоящее время связано со значительным и конструктивным эстетико-художественным преобразованием повседневной культуры в разных по масштабам городских пространствах, которые по-новому переживаются жителями, благодаря арт-практикам. Город и городская среда выделяются в качестве особой эстетосферы культуры. Урбанистическое искусство, осваивающее в том числе с помощью граффити и стрит-арта отдаленные и депрессивные городские районы, дает им новую выразительность и возможность конструктивного взаимодействия с горожанами. Благодаря городским арт-практикам происходит изменение смыслов прежде монотонной и негативной повседневности.

Занимающие значительное место в современной культурологии урбанистические исследования привели к выделению культурологической урбанистики и необходимости анализа урбанистического искусства. Статус креативного города формируется благодаря трансформации городского пространства урбанистическими арт-практиками, которые воспринимаются как художественные ценности, активизируя диалогическое отношение к повседневности.

Для прошлого и нынешнего веков характерно активное эстетическое переформатирование всех форм культуры, ее сфер, состояний и уровней, включая реакционные и антигуманистические.

Эстетизация безобразного, «совершенный» облик зла и деструкции, ярко представленный еще в искусстве Северного Возрождения, в современном искусстве получает значительное расширение как выражение глобальных и жестких противоречий культуры, находящейся на грани самоуничтожения. Эстетическую выразительность, и, тем самым значимое непосредственно-чувственное освоение получили, практически, все социокультурные формы, включая реакционные политические движения и антисоциальные группировки. Эстетизация этих сторон и форм культуры определяет их встраивание в социокультурные процессы, благодаря сразу возникающему эмоционально — чувственному контакту и потому своеобразному ценностному признанию. Завораживающий и заманивающий облик зла, его форма, атрибутика, использование языка самых различных видов искусства в этом плане — яркое музыкальное и визуальное сопровождение парадов и факельных шествий фашистов, например, — неотъемлемый феномен новейшей культуры. И если в новоевропейской художественной культуре XIX века оставалась надежда, что красота спасет мир, то в культуре XX века красота выразительно представляет его деструкцию и деконструкцию, которая и была избрана в качестве способа его обновления в культуре постмодернизма. Эстетизация зла и

жестокости в форме гламурного образа в новейшей эстетосфере культуры является одной из ее ведущих выразительных форм.

Из последних событий в сфере современного искусства в этом плане — открытие 14 мая сего года в Екатеринбургском центре современного искусства «Синара-Арт» масштабной выставки, которая готовилась почти год. Выставка сформирована из работ таких признанных современных художников как Илья Кабаков, Олег Кулик, группа AES+F, Александр Виноградов и Владимир Дубосарский, Владислав Мамышев-Монро, Тимур Новиков, Дмитрий Цветков и многих других. Открывает экспозицию серия Группы AES+F «Последнее восстание». На первой картине представлены дети и подростки, каждый из которых держит в руках оружие от палки до ружья и, любуясь им, готов пустить его в ход. Все персонажи картины привлекательны, хорошо одеты, радостны и внешне благополучны — поданы в стиле глянцевої эстетики массового общества. «Мы видим здесь сцены жестокости, но благодаря этой глянцевої эстетике наша эмпатия отключена, и мы остаемся безучастными к насилию, которое здесь показано», — поясняет куратор этой экспозиции Дарья Костина в аннотации к выставке. И с таким комментарием куратора можно согласиться. Жестокость и готовность к насилию как черта культуры эстетически и художественно вполне освоена в качестве неотъемлемого образа актуальной культуры современности.

Таким образом эстетика через концепт эстетосферы культуры расширяет свои предмет и методологию, активно взаимодействуя с теоретической, исторической и практической культурологией и в очередной раз ставит вопрос: что есть искусство нашего времени. Произошедшее уже в третьем тысячелетии значительное расширение предмета науки в сторону практической эстетики столь же оправдано и объяснимо, учитывая появление «другого» искусства, живущего вне пределов художественной реальности (Каган, 2006, 137).

Культурологическая методология в исследованиях эстетического и искусства, и соответственно анализ их культурно-исторических трансформаций являются определяющими для развития науки эстетики в настоящее время.

Для эстетики и философии культуры М.С. Кагана анализ эстетосферы культуры дал возможность представить мир, в котором живет современный человек как сферу эстетических ценностей и диалогических отношений, что выражает особенности и ценность гуманитарной составляющей культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Каган, М.С. (1958) Эстетическое учение Н.Г. Чернышевского. Ленинград-Москва  
Каган, М.С. (1996) Философия культуры. Санкт-Петербург, ТОО ТК «Петрополис»  
Каган, М.С. (1997) Эстетика как философская наука. Санкт-Петербург, ТОО ТК «Петрополис», 1997  
Каган, М.С. (2001) О перспективах развития эстетики как философской науки //Серия “Symposium”, Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века, Выпуск16 /Материалы научной конференции 10

- окт. 2001 г. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, С.4-5
- Каган, М.С. (2006) О месте практической философии в системе философского знания //Каган М.С. Избранные труды в 7 тт. Том 2. Теоретические проблемы философии. Санкт-Петербург: ИД «Петрополис»
- Орлов Б.В., Лисовец И.М., (2017). Эстетические проекты красоты в городской среде. //Эстетика человеческой среды: VIII Овсянниковская международная эстетическая конференция (ОМЭК VIII), Издательские решения, 336 с. С.146-151.

*Лобанова Ю.В.  
Санкт-Петербург*

### **ВКЛАД М. С. КАГАНА В РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ МЫСЛИ**

М. С. Каган внес большой вклад в развитие разных областей гуманитарного знания, но, пожалуй, наиболее существенны его заслуги перед культурологией — наукой, к становлению которой он имел непосредственное отношение. Он был одним из тех, кто обозначил предмет культурологии, выведя его из-под «юрисдикции» истории и философии. При всей грандиозности этот предмет — определение культуры — в кагановской версии выглядит вполне логичным, внятным. Та же определенность присуща рассуждениям М.С. Кагана о других гуманитарных науках, но возникает ощущение, что, выстраивая границы между философией, эстетикой, искусствоведением и другими гуманитарными областями, он прежде всего проявлял заботу именно о культурологии, границы и статус которой еще нуждались в конкретизации. В разных работах Каган отчетливее, чем кто-либо другой проговорил, где заканчивается искусствоведение и музыковедение и начинаются культурология изобразительного искусства и культурология музыки («Се человек... Жизнь, смерть и бессмертие в "волшебном зеркале" изобразительного искусства», «Музыка в мире искусств»), где философское и эстетическое трансформируется в культурологическое.

Не меньшую роль труды М.С. Кагана сыграли для формирования культурологической методологии — этой важнейшей составляющей, по наличию/ отсутствию которой можно судить о степени оформленности той или иной науки. Вопросам методологии был посвящен первый том собрания сочинений Моисея Самойловича, успевший увидеть свет при жизни автора; с обозначения базовых методологических установок начинаются главные работы культурологической направленности, автором или/и идейным вдохновителем которых был Каган. В его внимании к методологической составляющей не было ничего формального, декларативного. Проговорив в очередной раз принцип действия системного (позднее — системно-синергетического) подхода, он на протяжении всего дальнейшего повествования демонстрировал его состоятельность — в соответствии с этой логикой выстроены и «Художественная культура в докапиталистических формациях», и «Художественная культура в капиталистическом обществе», и

двухтомное «Введение в историю мировой культуры», и «Град Петров в истории русской культуры». Еще один метод, последовательно и убедительно примененный М.С. Каганом в перечисленных исследованиях, — историко-типологический. Данный метод, неразрывно связанный с системно-синергетическим подходом и позволяющий гармонично — на «срединном» уровне — соединять общее и единичное, во многом благодаря деятельности Кагана стал ассоциироваться именно с культурологическим видением исторических процессов. Как известно, тип — в значительной степени абстракция, модель, однако она позволяет выявить в культуре нечто существенное, касающееся взаимосвязей, тенденций, закономерностей.

Приверженность М.С. Кагана названным методологическим принципам придавала его работам концептуальность. В то же время из уст коллег Моисея Самойловича время от времени на разных конференциях звучали упреки в излишнем схематизме, с которыми, на наш взгляд, невозможно согласиться. Скорее, можно допустить, что многочисленные последователи выдающегося ученого склонны схематизировать, упрощать многие его положения, не видеть нюансов, к которым сам исследователь относился предельно внимательно. Работы М.С. Кагана можно назвать гармоничными по сбалансированности обобщений и подкрепляющих их примеров. В своих рассуждениях он не был поверхностно-абстрактен, как никогда не впадал и в другую крайность — излишнюю дробность, описательность. Нередко какая-нибудь кагановская мысль, отпечатавшаяся в сознании в «уплощенном» варианте, при повторном приближении оказывается гораздо более глубокой, неоднозначной, объемной. Поэтому так важно к текстам М.С.Кагана возвращаться вновь и вновь, открывая в них новые смыслы.

***Мамонова И.Г.***

*Санкт-Петербургский Государственный университет.*

*E-mail: ir.gori@yandex.ru*

## **ФИЛОСОФ М. С. КАГАН О ХУДОЖНИКЕ А. В. ЛАНИНЕ: ПЕРСПЕКТИВЫ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ПОДХОДА**

Статья дает представление о М.С. Кагане как незаурядном художественном критике — умном, проницательном, строгом, доброжелательном. Эта сторона деятельности Кагана менее известна, чем его философские и культурологические труды, но не менее значима, особенно в контексте исследования ленинградской художественной культуры второй половины XX в. Статья основана на текстах М.С. Кагана, посвященных ленинградскому художнику А. В. Ланину (1925 — 2006). Ланин — уникальная фигура в ленинградском искусстве: архитектор, график, живописец, создатель каркасных скульптур, автор метода функционального синтеза искусств на электронной основе, теоретик, педагог. Член Союза художников, он с трудом вписывался в секционную структуру этой организации, поскольку все время переступал границы, выходил за рамки традиционных видов и жанров изобразительного искусства. Каган был единственным серьезным исследователем, писавшим о творчестве Ланина при его жизни и, кроме того, выступил оппонентом кандидатской диссертации Ланина «Архитектура зрелищных сооружений и синтез искусств на электронной

основе» (1984). Тексты Кагана, посвященные Ланину, невелики, но в них затронуты главные аспекты творчества художника, очерчена проблематика его работ, подняты вопросы их восприятия зрителем. Эти тексты «подсказывают» междисциплинарный подход к феномену ланинской живописи, синтезирующей приемы литературы, кинематографа, естественно-научные и философские концепции, религиозные идеи. Этот подход особенно актуален сегодня, в ситуации продолжающегося кризиса современного отечественного искусствознания.

*Ключевые слова:* М.С. Каган, А.В. Ланин, живопись, теория времени, русский космизм, синергетика, хаос

Моисей Самойлович Каган (1921-2006) и Август Васильевич Ланин (1925-1006) ровесники. Они познакомились, вероятно, еще в 1950-х гг. (до 1963 г.) и поддерживали общение всю жизнь. В автобиографической книге Н. А. Ланиной «Автопортрет на фоне СССР» можно прочесть о том высочайшем уважении, с которым к М.С. Кагану относились в семье Ланиных. [Ланина, 2010, 306-310]. Одним из свидетельств творческого взаимодействия ученого и художника является факт включения Каганом в «Морфологию искусства» (1972) цветомузыки: это произошло во многом благодаря его глубокой осведомленности о работе Ланина над цветомузыкальными проектами и знакомству с ланинским методом функционального синтеза на электронной основе.

М.С. Каган неоднократно упоминал Августа Ланина и его произведения в различных своих работах, но основных текстов, посвященных художнику, всего два: «Творчество Августа Ланина»<sup>1</sup> (вступительная статья к каталогу выставки) и «Человек во времени и пространстве» (статья в газете «Ленинградская правда»). Обе статьи написаны по поводу одного и того же события — персональной выставки Августа Ланина в Выставочном зале Ленинградского отделения Художественного фонда на Охте в 1989 г. Но тексты не копируют друг друга и в каждом случае Каган расставляет акценты по-разному. В статье для каталога он касается разных сфер деятельности художника — графики, живописи, цветомузыкальных проектов (каркасной скульптурой Ланин тогда еще не занимался), и создает своеобразную традицию репрезентации Ланина как мастера многоликого (существуют один, второй, третий, четвертый Ланин — абсолютно разные самостоятельные художники) и в то же время необычайно цельного, всегда верного себе. Однако именно разносторонность творчества Ланина стала одной из проблем его восприятия советским искусствознанием в 1970-е-1980-е гг. Ланин, соединявший в одном лице архитектора, графика, живописца, никак не вписывался в специализированную по видам искусства секционную структуру Союза художников, а столь привлекательные сегодня «меж» и «мультидисциплинарность» его творчества некоторых просто раздражали и вызвали профессиональную ревность. При жизни

---

<sup>1</sup> Этот текст был переиздан в сборнике статей: Каган М. С. Искусствознание и художественная критика: избранные статьи. СПб.: Петрополис, 2001. С. 381–387



Ланина вышло немало публикаций, посвященных его цветомузыкальным проектам, но в большинстве случаев это были не статьи искусствоведов, а заметки журналистов или интервью с художником. О графике Ланина в нач. 1960-х гг. писал искусствовед В. Соловьев, в сер.1960-х — искусствовед Г. Леонтьева. Но в период со второй пол. 1960-х и вплоть до сер. 2000-х гг. М.С. Каган оказался фактически единственным серьезным исследователем, писавшим о творчестве Ланина во всех его разнообразных проявлениях. Именно он первым дал профессиональную оценку живописи Августа Ланина и сразу придумал название для ланинского стиля — «метареализм» [Lanina, 2010, 308]. Именно живописи Ланина Каган уделил особое внимание в обеих своих статьях<sup>1</sup>.

Художник начал всерьез заниматься живописью в возрасте пятидесяти лет. И с самого первого своего появления на выставках в кон.1970-х гг. живопись стала наиболее дискуссионной областью его творчества, всегда вызывала самое полярное к себе отношение. Плотность визуальной информации картин Ланина озадачивает даже сегодняшнего зрителя. При этом в каждом из произведений стянуты в узел, парадоксально порой переплетены естественно-научные, исторические, философские концепции, мифологические представления, религиозные идеи, индивидуальные воззрения самого Ланина; аллюзии к иконописи, живописи ренессанса, супрематизму Малевича, картина-формулам Филонова и многое другое — восприятие этих картин требует от человека серьезной интеллектуальной работы и эмоциональных затрат. Однако в 1970-е-1980-е гг. отношение к живописи Ланина у искусствоведов и коллег по цеху выражалось в основном двумя «страшными» словами: «графичность» и «литературность». Для творческой среды Союза художников, где культивировалась тогда «вкусная» фактурная самоценная живописность, это был приговор.

М.С. Каган тоже упоминает об «известной литературности композиций» Ланина: поскольку живопись этого художника всегда стремление «сообщить зрителю об окружающем мире гораздо больше, чем он может увидеть», то «возникают размышления о том, вправе ли живопись выходить за пределы визуального опыта? Не вторгается ли она при этом в область литературы <...>? Не подстерегают ли ее на этом пути опасности формализма?»<sup>2</sup> [Каган, 1989б]. Но «вторжения» Ланина на территорию иных искусств Кагана, ученика и последователя И.И. Иоффе с его синтетическим подходом к истории искусства, не смущают,

---

<sup>1</sup> Следующего серьезного исследования о живописи Ланина пришлось ждать почти 20 лет. Им стала блестящая аналитическая статья в монографическом альбоме «Август Ланин» (2008), написанная Д.А. Ланиным, сыном художника, учеником М.С. Кагана.

<sup>2</sup> Фраза об «опасностях формализма» в статье 1989 г. воспринимается как ирония — напоминание о 1950-х-1960-х гг., когда в советском искусстве велась отчаянная борьба с формализмом и Кагану приходилось участвовать во всевозможных дискуссиях, собраниях Союза художников с выступлениями и докладами по этой теме. См., например, доклад М.С. Кагана «Состояние и задачи современного изобразительного искусства». Предсъездовская дискуссия «О состоянии советского изобразительного искусства». 18 апреля 1956 г. Накануне предстоящего 1-го Всесоюзного съезда советских художников ЦГАЛИ // Ф. 78. Оп. 1.Д. 298.

он считает риск оправданным, поскольку художник таким образом ищет в живописи «способов максимальной интеллектуализации пластического искусства» и «воплощения не только пространственных, но и временных отношений» [Kagan, 1989b]. На этом пути живопись неизбежно сближается с искусством слова, с музыкой или с кинематографом. Сам Ланин использовал для характеристики своих картин именно музыкальные термины: «...картины мыслились мне не как иллюстрации к какому-нибудь сюжету, а как симфонизация некой многослойной темы» [Frolov, 2002,10]. Однако живопись Ланина в гораздо большей степени кинематографична, чем литературна или музыкальна.

Можно выделить разные аспекты пересечения творчества Ланина с конкретными произведениями советского кинематографа 1970-х гг., взяв для примера картину А. Ланина «Детство»<sup>1</sup> (1977) и фильм А. Тарковского «Зеркало», вышедший на экран в 1975-м, в тот год, когда Ланин приступил к занятиям живописью. Сравнение картины и фильма возможно, конечно, лишь до некоторой степени: речь идет все-таки о слишком разных искусствах и слишком разных художниках — поэтика их произведений абсолютно различна. Однако есть и точки совпадений. Так, Андрей Тарковский во время работы над «Зеркалом» говорил, что этот «фильм, <...>, не будет иметь никакого отношения к традиционному кинематографу, построенному на изложении сюжета, рассказа. События в их последовательности сами по себе не будут иметь никакого значения. Смысл всего должен возникать из сопоставления эпизодов прошлого с авторским отношением к этому прошлому и жизни как таковой. Этот фильм должен быть подобен сну, в котором человек ощущает себя старым, ясно осознает, что жизнь прошла и самый важный водораздел им уже пересечён»<sup>2</sup> [Surkova, 2002] (Курич-И.М.). Так же не имеют никакого отношения к живописи, построенной на нарративе, ни «Детство», ни другие картины Ланина. Специфика его композиций, отмеченная М.С. Каганом, строится на тех же принципах, что и фильм Тарковского: это соединение «иногда разных эпизодов единого действия, иногда и разных действий, связанных лишь ассоциативной работой логической мысли, памяти, воображения» [Kagan, 1989b] (Курсив — И.М.). «Зеркало» Тарковского, как известно, фильм предельно автобиографичный. Автобиографично как «Детство», так и вообще вся живопись Ланина, в какие бы «космические» дали не устремлялись его мысль и воображение: «Ланин, как он сам говорил, «писал одни сплошные автопортреты», вкладывая в каждую картину весь свой напряженный личный опыт существования в этом мире...», здесь «каждая мельчайшая деталь, обладает, помимо общедоступного, еще и

---

<sup>1</sup> Все, упомянутые в тексте картины Августа Ланина, можно посмотреть на официальном сайте художника <https://lanin.spb.ru/> (последнее обращение 25.06.2021)

<sup>2</sup> В жизненном опыте Ланина было сильное подростковое переживание, связанное с началом войны, когда он попал под бомбёжку, был ранен, потерял от боли сознание: «Было то состояние — я потом читал об этом в литературе — когда за непонятно какое время — вся ваша жизнь, в мельчайших подробностях, цветово — воспроизводится в памяти. Я уже знал, что это предсмертное состояние. Я всю свою жизнь просмотрел» [Shnurenko, 1998,46].

сугубо личным, автобиографическим смыслом и значением» [Lanin, 2008]. Одним из кинематографических приемов «Зеркала» является совмещение игровых эпизодов с документальными кадрами кинохроники 1930-х гг. Ланин во многие картины также включал документальный материал: собственные зарисовки персонажей, ситуаций, сохранившиеся у него едва ли не с подросткового возраста, еще с довоенных лет. Из этого архива художник черпал на протяжении всей жизни, включая «хронику» 1930-х, 1940-х, 1950-х гг. в картины гораздо более поздних периодов. М.С. Каган описывает главный прием построения живописных композиций Ланина как «монтаж множества сюжетов» [Kagan, 1989b], (или: «в каждом его холсте монтажно, ассоциативно соединяются <...> образы» [ Kagan, 1989a, 3]). Это именно монтаж, а не «коллаж», поскольку коллаж предполагает плоскость, а у Ланина отдельные эпизоды имеют свою перспективу, свое «жизненное» временное пространство. Причем художник не просто «склеивает» отдельные эпизоды встык, а использует более сложные кинематографические приемы монтажных переходов — наплыв и многократную экспозицию («мультиэкспозицию»). В результате в картинах Ланина мы видим не соположенные друг другу сюжеты, а как бы множество сюжетов-«кадров» разной цветности и яркости сразу, наложенных друг на друга, просматривающихся насквозь, в глубину («Скрижали», 1975; «Детство», 1977; «Плач Ярославны», 1982; «Черная и белая Русь», 1989; «Автопортрет в интерьере мастерской», 1995 и т.д.).

Но за всеми этими отдельными наблюдениями стоит главное, что роднит живопись Ланина с кинематографом вообще и, в частности, с кинематографом Тарковского — проблема времени.

*«Монтаж — это склейка кусков и кусочков, несущих в себе разное время»,* писал Тарковский. «И только их соединение дает новое ощущение существования этого времени, родившегося в результате тех пропусков, которые как бы урезаются, усекаются склейкой. <...>. Свою профессиональную задачу я усматриваю в том, чтобы *создать свой, индивидуальный поток времени*, передать в кадре свое ощущение его движения — от ленивого и сонного до мятущегося и стремительного» [Tarkovsky] (Курсив — И.М.).

М.С. Каган, описывая характерный композиционный прием Ланина как выделение центральной фигуры главного героя, вокруг которой «вращается» «хоровод» сюжетов, отмечает: «такой монтаж позволяет художнику вводить в изобразительное повествование *время, ставшее самостоятельным действующим лицом в его картинах*, где план прошлого соседствует с планом настоящего» [Kagan, 1989b] (Курсив — И.М.). Осмысление времени в философском, культурологическом аспектах, изменение восприятия времени в разные эпохи, взаимоотношения времени-пространства — все эти вопросы входили в круг научных интересов самого М.С. Кагана, последней проблеме, в частности, была посвящена его работа «Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки», (1974). (Не случайно и одна

из статей Кагана о Ланине названа «Человек во времени и пространстве»).

Но о каком именно времени идет речь в случае Ланина? Само по себе внимание к категории времени в искусстве XX в. не ново: темпоральный аспект внесли в живопись импрессионисты, фиксируя движение и малейшие изменения временного потока; взамен этой плавной непрерывности, футуристы предложили время «нарезанное» на кусочки-фазы движения; замершее, остановившееся время-вечность изображали представители «метафизической живописи»; пространство-время в соответствии с геометрией Минковского отразил в некоторых своих супрематических построениях Малевич; концепция длительности времени Бергсона определила пространственные композиции предшественника кинетизма Наума Габо (Певзнера). Какое время является «самостоятельным действующим лицом» в картинах Августа Ланина?

Ланин всегда интересовался научными открытиями, новыми концепциями, в круг его чтения входили книги по физике и астрономии. На рубеже 1970-х-1980-х гг. художник был увлечен теорией времени астрофизика Н.А.Козырева (1908-1983) и посещал его лекции-выступления.

Теория времени (т.н. причинная механика) Козырева возникла в конце 1940-х гг. в связи с разработкой ученым проблемы происхождения звездной энергии. Впервые теория времени<sup>1</sup> была изложена Н.А. Козыревым в работе «Причинная или несимметричная механика в линейном приближении» (1958). Эта теория стала следующим шагом в развитии представлений о времени после появления теории относительности А. Эйнштейна (1905) и геометрической интерпретации этой теории, предложенной в 1908 г. Г. Минковским.

Столетиями наука знала только одно — пассивное свойство времени — длительность. Согласно теории Н. Козырева, время имеет и другие — активные свойства. «Время является активным участником мироздания», писал ученый [Kozyrev, 1958,7]. Именно время не дает звездам погаснуть — придти в равновесие с окружающим их пространством: «звезда черпает энергию из хода времени» [Kozyrev,1958,6], его активные свойства противодействуют процессам, ведущим к увеличению энтропии. Таким образом, «смотря на звездное небо, мы видим не атомные топки, где действуют разрушительные силы Природы, а видим

---

<sup>1</sup> В настоящий момент теория Н.А. Козырева не признана научным сообществом, хотя у нее есть свои последователи и сторонники. Но в данном случае важно то, что в этой теории, несомненно, заключались идеи, которые не могли не вдохновлять художника. А кроме того Ланина, как и многих других, не могла не вдохновлять уникальность личности Н.А. Козырева и то КАК он излагал свои взгляды. «Было такое отчётливое впечатление, что перед нами человек, осенённый свыше каким-то знанием, которое нам пока ещё недоступно, причём это знание он несёт очень достойно, спокойно, так сказать, в рабочем порядке, и в то же время оно — не дополнение к нему, а составляет его органическую суть, оно неотделимо от него. Такое знание не просто принимается условно, оно может быть только выстрадано», писал Р.Г. Баранцев, профессор мат.-мех. факультета СПбГУ [Barantsev, 2009]

проявление жизненных творческих сил, которые приносит в Мир текущее время» [Kozyrev,1991,381]. По Козыреву, простейшее физическое свойство времени — его направленный ход, проявляющийся в причинных связях, позволяющий отличать причины от следствий, будущее от прошедшего. В силу направленности время может совершать работу и производить энергию. Направленность времени может быть определена как направление в пространстве. Другое физическое свойство времени — плотность. «Процессы, усиливающие в системе причинное действие, увеличивают плотность времени в окружающем их пространстве. Процессы же противоположного действия уменьшают его плотность. В первом случае можно говорить об излучении времени, а во втором — об его поглощении» [Kozyrev,1991,368-369]. С помощью астрономических наблюдений и физических опытов Н.А. Козырев доказывал также, что кроме поглощения времени существует еще и его отражение. В любой системе координат время появляется сразу во всей Вселенной. Поэтому действие времени осуществляется всюду в тот же момент — через время возможно дальное действие — мгновенная связь. «Все, что может произойти, уже существует в будущем и продолжает существовать в прошлом. Перемещаясь по оси времени, мы только сталкиваемся с событиями в своем настоящем. <...> В этом мире будущее уже существует и поэтому не удивительно, что его можно наблюдать сейчас. <...> Если же нельзя точно предсказывать будущее, то возможность его наблюдать становится не тривиальной и может вызвать в настоящем такие изменения, которые нарушат это будущее. <...>. Это означает, что судьба существует не с полной безусловностью. В нее можно вносить поправки» [Kozyrev, 2008,139-140]. Козырев считал, что благодаря физическим свойствам времени есть возможность вмешиваться в существующие причинно-следственные отношения и «овладеть течением времени с тем, чтобы усиливать процессы, действующие против возрастания энтропии, т.е. процессы жизни» [Kozyrev,1958, 40].

В наследии Ланина сохранились наброски неосуществленной картины «Логос, энтропия, хаос», посвященной Козыреву (наброски датированы 1983-м — годом смерти ученого). Это триптих, центральную часть которого занимает портрет Н.А. Козырева за кафедрой на фоне доски с формулами, в окружении динамичных взвихренных структур, обозначающих, вероятно, именно активность времени. Правая часть будущего триптиха не проработана, а в левой части хорошо видна сидящая в профиль фигура молодой женщины, вглядывающейся в стоящее перед ней зеркало. Подготовительные рисунки Ланина к триптиху (фигура девушки в профиль, развернутая слева-направо, и профиль старухи, развернутый справа-налево) проясняют набросок: с помощью отражения времени молодая женщина наблюдает в зеркале свое будущее<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Отметим, что эти наброски Ланина не имеют ни малейшего отношения к псевдонаучной теме т.н. «зеркал Козырева», которые считаются чуть ли не «машиной времени» и якобы

Было бы абсурдом рассматривать живопись Ланина как иллюстрацию идей Козырева, но возможно, что именно положения его теории определили упомянутый выше прием «мультиэкспозиции» в некоторых картинах Ланина: напластование, сквозное одновременное существование эпизодов прошлого, настоящего и будущего, а также невероятную, почти нерукотворную плотность заполнения художником поверхности холста, всех промежутков пространства картины временными фрагментами<sup>1</sup>. («Существующий ход времени, даже при полной изоляции, связывает все тела в Мире и играет роль своеобразного материального моста <...> [Kozyrev,1958,13]», «физические свойства времени наполняют содержанием промежутки пространства и при этом могут не изменять его геометрии», писал Н.А. Козырев [Kozyrev,1991, 364]). «Плотность времени», заполняющего пространство в картинах Ланина, может быть сопоставлена с пустотой белого пространства в его же экспериментальных монотипиях нач. 1960-х гг. В них «Ланин впервые заявляет о себе как художник-мыслитель, работающий с фундаментальными метафизическими категориями» [Lanin, 2008, 6], и с этого периода одним из его ключевых «художественных заданий» становится содержательность пустоты [Lanin, 2008, 38]<sup>2</sup>. В живописи Ланина второй пол. 1970-х-нач.1980-х гг. всё, что содержала в себе пустота его монотипий в непроявленном виде, становится зримым.

Итак, возможно, что главное действующее лицо в картинах Ланина, это время, описанное Козыревым: активное, направленное, конечное, обладающее энергией, разной плотностью, способностью излучения и отражения. Время — субстанция, физическая реальность, которую можно изобразить как нечто, имеющее форму в одновременности событий прошлого-настоящего-будущего. Время, направленность которого не дает погаснуть звездам, и естественно ощущается каждым человеком в его обыденной повседневности как все тот же «ход времени». Время как проявление жизненных творческих сил Мира, противостоящего энтропии, и время, переживаемое каждым человеком как неизбежность движения к смерти. Время, через которое человек связан со всеми событиями Мироздания, вплоть до возможности влиять на их развитие.

Центральное место в искусстве Ланина занимает тема космоса, неоднократно подчеркивает в своих статьях М.С. Каган. Отмеченная им потребность художника «соотнести человека с космосом», воплощается в живописи Ланина почти буквально — в его картинах между телом

---

способствуют проявлению паранормальных способностей человека — такие «исследования» начались в 1990-е гг. Сам Козырев не создавал подобных «зеркал», он писал лишь о том, что алюминиевые поверхности, например, отражают не только свет, но и время, а волгнутые конструкции могут время уплотнять и т.д.

<sup>1</sup> Хотя очень возможно, что здесь следует говорить не о влиянии научных идей на художественное мышление, а о том, как парадоксально сходятся научное и художественное познание мира. Возможно, что теория Козырева легла на подготовленную почву, дала дополнительную внутреннюю мотивировку каким-то внутренним ощущениям самого Ланина и уже найденному им приему.

<sup>2</sup> То есть та проблема, которая примерно в тот же период интересовала западных минималистов, в частности, Джона Кейджа.

человека и космическими телами фактически нет дистанции. Трудно представить себе более тесную связь Микро- и Макрокосма, чем в одном из эскизов Ланина к неосуществленному портрету самого Кагана (1986), где письменный стол ученого стоит едва ли не прямо в открытом космосе, а вокруг человеческой фигуры вместе с птицами парят планеты. «Космичность», «планетарность» заключены в самой композиционной структуре большинства картин Ланина, в описанном Каганом приеме выделения крупным планом центральной фигуры главного героя, вокруг которой, как планеты-спутники вращаются дополнительные сюжеты. (Кстати, в теории Козырева именно время создает в системе момент вращения). Человек в картинах Ланина не просто «соотнесен» с Мирозданием, он «встроен» в космос как его неотъемлемая часть, причастен прошлому и будущему — изучение живописи Ланина приводит к выводу, что ему была близка эта основополагающая идея русских космистов, хотя творчество художника никогда не связывали с этой традицией. Однако философии русского космизма близки и взгляды Н.А. Козырева [Demin,1996], так интересовавшие Ланина. Насколько осознанно и последовательно следовал художник этим путем, еще предстоит выяснить. Но композиция Ланина «День поминовения» (1985), построенная на иконописном каноне Троицы, воплощает, по сути, идею Н. Федорова о преодолении смерти и воскрешении мертвых; та же тема отчетливо прослеживается в картине «Восстояние» (2000), возможно, в эскизе картины «Ретроспектива в будущее» (1998). В последних двух работах со всей очевидностью проявлена также идея космистов о поступенном восхождении человека, преображающем его и духовную, и материальную сущность. В этой связи неудивительно, что тема Вселенной у Ланина «смыкается с темами веры и творчества» [Lanin, 2008, 38]: идея человека, активно творящего в единстве с космосом, совпадает с представлениями русского космизма. Космистам принадлежит также особое понимание сути и роли хаоса в процессе эволюции человека и Мироздания: хаос, как проявление творческой стихии, способствующей выходу на новые рубежи развития.

Вопрос о хаосе, будучи одним из важнейших для русского космизма, подводит также и к основной проблематике новой науки, возникшей в 1970-е гг. — синергетики. По многим позициям философия русского космизма и синергетика сходятся.

Закономерности синергетики, выявленные и разработанные первоначально в области термодинамики, очень скоро были осознаны учеными как универсальные, а синергетический подход стали применять к исследованию не только природных, физических явлений, но ко всем сферам жизнедеятельности человека. «Линейной модели процесса развития как движения в одном направлении по «лестнице» прогресса <...> синергетика противопоставила нелинейную модель развития, понимание самого развития как взаимодействия сил «порядка и хаоса», по терминологии И. Пригожина, выявление бифуркации как формирования зреющих в хаосе разных траекторий движения к новому типу упорядоченности системы, определение роли аттрактора в

выявлении преимуществ одной из этих траекторий», писал М.С. Каган [Kagan, 2001].

Теме хаоса посвящены две картины Ланина — точнее, два варианта одной композиции («Хаос», 1976 г. и «Хаос», 1992 г.). Как и всю живопись художника, их можно трактовать на разных смысловых уровнях, в том числе и традиционно-мифологически, как некую бездну, затягивающую фигуры людей и животных; или эсхатологически (характер движения персонажей в этих картинах Ланина обнаруживает параллель с движениями праведников и грешников в Страшном Суде Микеланджело); или как своеобразную «формулу хаоса». «Хаос в физическом смысле ни в коей мере не тождественен беспорядку и не противоположен порядку. Хаос в сложных системах самой разной природы, изучаемых в теории хаоса и в теории самоорганизации, всегда относителен. Он содержит в себе относительную меру хаотичности и меру упорядоченности. Хаос определенным образом организован. Он не является бесструктурным», пишет Е. Князева [Knyazeva, 2007, 234-235]. Такой «определенным образом организованный» хаос представлен у Ланина. Сложнейшая композиция строго квадратного формата<sup>1</sup> в «Хаосе» 1976 г. выстроена безупречно, ее конструктивная основа ясно читается. При этом художнику удается создать ощущение хаотического разнонаправленного движения — вращательного, параллельного плоскости, глубоко уходящего в пространство — и всё одновременно; ему удается передать ошеломляющую избыточность, перенасыщенность холста проявленными, проявляющимися, исчезающими формами. Это рождение в хаосе новой упорядоченности системы, структура в процессе саморганизации — таков захватывающий сюжет картины (такая вот «литературность»). «Хаос» Ланина можно рассматривать и как картину о рождении картины, как воплощение самой сути творческого процесса, как обнаружение «в возникшем хаосе разных возможностей его преодоления и их практическое опробывание, выбор оптимального решения, оптимальность которого определяется аттрактором будущего — мерцающим в сознании художника образом завершеного произведения» [Kagan, 1999]. Таким образом, Август Ланин действительно, как утверждает М.С. Каган, «порывает с традиционным представлением о картине, сложившемся па протяжении последних столетий, и ищет новую формулу живописи, новое понимание возможностей этого искусства» [Kagan, 1989b].

Рамки данной статьи позволили коснуться лишь некоторых положений небольших, но очень концентрированных текстов М.С. Кагана об искусстве А.В. Ланина, потянуть лишь за некоторые ниточки. Но задача и состояла в том, чтобы продемонстрировать возможности и перспективы исследования творчества художника, которые дает

---

<sup>1</sup> По словам петербургского архитектора, художника В.М. Антипина, в 1970-х гг. учившегося у Ланина в ЛИСИ, тот часто выбирал не слишком характерный для станковой живописи строго квадратный формат, стремясь к максимальному напряжению всех композиционных связей картины.



внимательное, иногда буквальное прочтение текстов ученого-критика. Было важно также хотя бы обозначить возможность обратной оптики — посмотреть на некоторые работы М.С. Кагана через сам факт его многолетнего творческого содружества с А.В. Ланиным: ведь области научных исследований Кагана и художественных интересов Ланина пересекались. Хотелось, наконец, соединить одной темой имена Моисея Самойловича Кагана и Августа Васильевича Ланина — двух выдающихся представителей гуманитарной и художественной культуры Ленинграда-Петербурга ушедшего столетия.

#### REFERENCES

- Barantsev, R.G. (2009) *The activity of matter and time*. The picture of the world: science, philosophy and Religion. Materials of the international scientific and practical conference dedicated to the 100th anniversary of astrophysicist N. A. Kozyrev, St. Petersburg, November 6-7, 2008-St. Petersburg: Publishing House "European House". 61-65  
[http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/barancev\\_aktivnost'\\_materii\\_i\\_vremya.pdf](http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/barancev_aktivnost'_materii_i_vremya.pdf) (In Russian)
- Demin, V.N. (1996) *Russian cosmism: from the origins to the take-off* Bulletin of the Moscow University. Series 7. Philosophy. No. 6. 3-18 (In Russian)
- Frolov, V. (2002). *August Lanin's Spiritual Disneyland*. (Interview with the artist). / *Turnkey*. No. 4 (19), September (In Russian)
- Kagan, M. S. (1999). *Aesthetics and synergetics* / Series *Symposium*, Aesthetics today: state, prospects, Issue 1/ Materials of the scientific conference. October 20-21, 1999, Abstracts of reports and speeches. St. Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society, 40-42  
<http://anthropology.ru/ru/text/kagan-ms/estetika-i-sinergetika> (In Russian)
- Kagan, M.S. (1989a) *A man in time and space* / *Leningradskaya Pravda*. December 13, No. 284 (22726) (In Russian)
- Kagan, M.S. (1989b) *August Lanin's Art*/ Intro. Article to the *A.V. Lanin. Exhibition of Works* catalogue. L.: RSFSR Artist, 3 — 7.  
<https://lanin.spb.ru/main/publications/kagan1/> (In Russian)
- Kagan, M.S. (2001) *Being and time in a cultural context (not according to M. Heidegger)*./ Series "Thinkers", *Miscellanea humanitaria philosophiae: Essays on Philosophy and Culture*, Issue 5 / For the 60th anniversary of Professor Yuri Nikiforovich Solonin. St. Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society, 75-82  
[/http://anthropology.ru/ru/text/solonin-yun/zhizn-kak-tvorchestvo-mskagan-k-izdaniyu-e](http://anthropology.ru/ru/text/solonin-yun/zhizn-kak-tvorchestvo-mskagan-k-izdaniyu-e) (In Russian)
- Knyazeva E. N. (2007). *Ideas of Russian cosmism and synergetics* / E. N. Knyazeva // *Proceedings of the Joint Scientific Center for Problems of Cosmic Thinking*. Vol. 1. Moscow: International Roerich Center, Master Bank, 228-255 (In Russian)
- Kozyrev, N. A. (1991). *Astronomical observations through the physical properties of time* / Kozyrev N. A. Selected works. L., 363-383 (In Russian)
- Kozyrev, N. A. et al. (2008). *Astronomical proof of the reality of Minkowski's four-dimensional geometry* / *Time and stars: to the 100th anniversary of the birth of N. A. Kozyrev*. Publisher: St. Petersburg, Nestor-Istoriya, 132-141. (In Russian)
- Kozyrev, N.A. (1958). *Causal or asymmetric mechanics in linear approximation*/Academy of Sciences of the USSR, the Main astronomical Observatory. Pulkovo, 1958 /  
<http://ivanik3.narod.ru/Kozyrev/Statji/Koziyrev1958-022.pdf> (In Russian)
- Lanin, D.A.(2008). *August Lanin*. M.: *White City*, (Masters of Painting Series), (In Russian)

- Lanina, N.A. (2010). *Self-portrait Against the Background of the USSR*. Saint-Petersburg, Nestor-History. (In Russian)
- Surkova, O. E. (2002). The Chronicles of Tarkovsky. *Mirror*. Diary entries with comments (beginning). *The Art of Cinema* magazine. № 6, June/  
<https://old.kinoart.ru/archive/2002/06/n6-article24> (In Russian)
- Shnurenko. I (1998). *The Return of the Light* (1998). (Interview with A. Lanin) / *Petersburg at the Nevsky*. Vol. 10 (21): 46-47. (In Russian)
- Tarkovsky, A. A. *Captured time* / Chapter Five: *About time, Rhythm and Editing* <http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema6-3.html> (In Russian)

**Мосолова Л.М.**

*профессор кафедры теории и истории культуры Института философии  
Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена,  
доктор искусствоведения. E-mail: mosolova@mail.ru*

### **МЕЖДИСЦИПЛИНАРНАЯ МЕТОДОЛОГИЯ В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ М. С. КАГАНА**

Доклад посвящен научной деятельности выдающегося российского философа и культуролога Моисея Самойловича Кагана. В центре внимания находится созданная ученым методология междисциплинарного исследования, представленная в его культурологических трудах. Отмечается, что М. С. Каган разработал для культурологии настолько продуктивные базовые методологические конструкты, что они почти пол века обеспечивают её развитие. Показывается, что Каган занимался разработкой методологии междисциплинарного исследования начиная с 60-х годов XX века и на протяжении всей жизни. Называются основные монографии, в которых рассматриваются методологические проблемы и прослеживается эволюция взглядов на них. Отмечается, что в исследовании культуры М. С. Каган применил системный и холистический подходы, полагая, что она представляет собой единство все того, что отличает человека от животного, что противостоит природе и вне человека, и в нём самом. Согласно М. С. Кагану, культура охватывает качество самого человека, содержание, способы и результаты его деятельности. Она имеет три модальности: духовно-человеческую, процессуально-деятельностную и предметную, а реальная культурная жизнь есть постоянный переход одной модальности в другую. Эвристичность междисциплинарной методологии в изучении культуры он применил, постигая феномен культуры Петербурга. Исследование города культурологом требует опоры на суждения специалистов, изучающих разные его грани и явления, но не повторяет эти суждения. Он апеллирует к междисциплинарному диалогу и далее генерализирует, синтезирует данные частных наук о городе, стремясь увидеть «за деревьями лес», то есть целостность и неповторимость культуры города. В сущности, М. С. Каганом было создано научное культурологическое петербурговедение. Обращается внимание на то, что в последнее десятилетие своего научного творчества, М. С. Каган разработал философско-онтологическое основание для построения междисциплинарных путей познания разных способов бытия — природы, человека, общества и культуры. Отмечается, что при наличии ряда спорных эпистемологических вопросов, многие ученые полагают, что философско-онтологическая концепция Кагана является эвристически эффективным инструментом методологии современного знания о природе, культуре, человеке и обществе в их исторической стихии уникального. В заключении делается вывод, о том, что М. С. Каган не только подвел итог

практически всем предшествующим изысканиям в науках о культуре. Он создал новую философию культуры и новую историческую культурологию.

*Ключевые слова:* культура, философия культуры, культурология, онтология, системный метод, холизм, междисциплинарная методология, гуманитарное знание, петербурговедение.

Уважаемые коллеги!

Рада видеть и слышать вас всех.

Благодарю Программный комитет конференции «Теория культуры и эстетика: новые междисциплинарные подходы», за приглашение выступить на пленарном заседании, посвященном выдающемуся петербургскому ученому Моисею Самойловичу Кагану, осветившему своими трудами по философии, эстетике, культурологии, истории культуры, педагогике и искусствоведению путь специалистам в разных областях знания на десятилетия вперед. Это большая честь для меня.

Я знала М. С. Кагана с 18 лет, со времени, когда обучалась на отделении истории искусства на историческом факультете Ленинградского государственного университета, где он читал лекции по эстетике. Общение продолжалось и позже, в разные периоды жизни, а впоследствии, когда мне удалось при поддержке ректората Государственного педагогического университета им. А. И. Герцена создать там кафедру теории и истории культуры в 1988 году, Моисей Самойлович сразу был приглашен в качестве профессора нашей кафедры и проработал на ней 18 лет до последнего дня своей жизни.

Так что у меня есть определенные основания говорить о многолетней профессорской деятельности и незаурядных плодах интеллектуальной работы М.С. Кагана. Прошло 15 лет как его нет с нами, но имя его не забывается, вышло восемь томов его избранных трудов, что говорит о высшем признании обществом его научной деятельности, книги его читаются. Об этом свидетельствуют и ежегодно проводимые «Кагановские чтения» и сотни ссылок на его труды в современных исследованиях по философии, культурологии и другим наукам.

О мере значимости интеллектуального наследия М. С. Кагана в своё время емко и точно сказал профессор Ю. Н. Солонин, его соратник: «Работы М. С. Кагана по научному значению полученных результатов, по капитальности своего исполнения представляют собой исключительное явление в современной философской науке. Речь идет об эстетике, аксиологии и философии культуры»<sup>1</sup>. Я разделяю это суждение.

Перейду теперь к теме своего выступления: «Междисциплинарная методология в культурологических исследованиях М. С. Кагана». Меня как историка культуры и как историка художественной культуры более всего привлекала его историческая культурология.

---

<sup>1</sup> Солонин Ю. Н. К восьмидесятилетию М. С. Кагана. // В диапазоне гуманитарного знания. К 80-летию профессора М. С. Кагана. Серия «Мыслители» Выпуск 4. — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — 501 с. — С. 5

*Для исторической культурологии он разработал базовые методологические конструкты, которые уже более полувека обеспечивают их развитие. В их числе методология междисциплинарного исследования культуры.*

Её разработкой он занимался на протяжении долгих лет, начиная с 60-70-х годов XX века. Это было время своего рода «золотого века» для отечественной философии, обществознания и культурознания. Тогда, после «хрущевской оттепели», сформировалась сильная общность масштабно и продуктивно работающих исследователей. М. С. Каган был в числе их самых ярких лидеров.

Попытки объединить усилия разных наук в постижении человека и его культуры он предпринимал неоднократно, поэтому проблемы методологии междисциплинарных исследований и способы её реализации представлены во многих его трудах разных лет: «Человеческая деятельность» (М., 1977), «Художественная культура в докапиталистических формациях» (Л., 1984) и «Художественная культура в капиталистическом обществе» (Л., 1987), «Системный подход и гуманитарное знание» (Л., 1989), «Философия культуры» (СПб, 1996), «Град Петров в истории русской культуры» (СПб, 1996), «Введение в мировую культуру в 2-х томах» (СПб, 2000-2001) и других работах. Идея интеграции наук была, пожалуй, смысловым центром его научных устремлений. Подобно Гёте, Каган держал перед глазами свой целостный символический цветок: т.е. идею устремления к холизму.

В 80-90-е годы междисциплинарная методология оказалась в фокусе его исследовательского внимания и не только его, но и представителей многих наук. Это было обусловлено тем, что тогда стало очевидным окостенение и недостаточность сложившейся монодисциплинарной и односторонне специализированной научно-образовательной системы, а также доминирование теоретически дезинтегрированного знания об общественной жизни людей и несерьезное отношение власти и многих сограждан к наукам о человеке, обществе и культуре.

Следует отметить, что идея междисциплинарности не была совсем новой. Например, в Европе она активно обсуждалась в среде участников французской исторической школы Анналов. Особенно многое продвинул в этом отношении такой крупный её представитель как Фернан Бродель.

Говоря об историческом познании, он подчеркивал, что его задачей является не просто описание событий, а изучение глубин исторического движения всех сторон жизни общества в их единстве, с одной стороны, и стремление объяснить на этой основе события настоящего — с другой. Между тем, полагал Фернан Бродель, — науки о человеке переживают общий кризис: «они изнемогают под тяжестью собственного прогресса»; «они озабочены лишь своим местом в чудовищной совокупности исследований»; «они наперегонки заняты распрями по поводу границ, которые их разделяют, не отделяют или плохо отделяют от соседствующих наук»; «каждая, пытаясь сохранить себя, посягает на

соседей». «Ведь того и гляди, география разведется с историей!»<sup>1</sup>. Он боролся против фрагментизации знаний и считал, что выходом из этой ситуации является организация междисциплинарных исследований, что это первоочередная, но очень сложная задача и что «сближение следует провести срочно»<sup>2</sup>. Попутно отмечу, что Бродель признавал за понятием «культурное» весь широкий диапазон его значений и предлагал вести диалог с каждым из крупных секторов наук о человеке и его культуре. Для Броделя *необходимость конвергенции наук была очевидной*

Таким образом, научная деятельность М. С. Кагана развивалась в русле инновационных идей мировой науки последней четверти XX века. Так же как и Броделя, Кагана увлекал поиск широких исторических и культурологических обобщений, культурологический синтез. Первыми работами такого плана стали два тома коллективного труда преподавателей кафедры этики и эстетики Ленинградского университета и ряда других коллег «Художественная культура в докапиталистической формации» и «Художественная культура в капиталистическом обществе», созданных под руководством М. С. Кагана и опубликованных в 1984-1987 годах<sup>3</sup>. Это был *научный подвиг своего времени*.

Я не буду сейчас клясть формационный подход к изучению истории художественной культуры, применённый в названных книгах. Отмечу лишь, во-первых, что и в рамках этого подхода в советской науке много было сделано продуктивного и сегодня не теряющего научного значения в постижении как конкретно- исторических форм разнообразных культур человечества, так и в генерализации общих типов культуры в нелинейном развитии многотысячелетней истории людей.

Во-вторых, подчеркну, что спустя 10 лет М. С. Каган представил обновленную версию мирового культурно-исторического процесса с иными основаниями его хроноструктуры и типологии<sup>4</sup>. Он постоянно уточнял и развивал найденные методологические позиции. Очень важно, что, рассматривая художественную культуру в общечеловеческом масштабе, он вместо крайне схематизированной, априорно построенной или же дробной описательно-феноменологической версии историко-культурного процесса, приступил к новому типу его генерализации.

Во-первых, он рассматривал художественную культуру как органическую подсистему культуры наравне с ее материально-предметной и духовной (знания, ценности и проекты) подсистемами. Во-вторых, он видел искусство в его обусловленности социокультурным

---

<sup>1</sup> Бродель Ф. Очерки истории / Пер. с фр. Э. Орловой. — 2-е изд. — М.: Академический проект, 2017. — 223 с. — С. 30

<sup>2</sup> Там же. — С. 31

<sup>3</sup> Художественная культура в докапиталистических формациях. Структурно-типологическое исследование. / Науч. ред. проф. М. С. Каган — Л.: Издательство Ленинградского университета, 1984. — 304 с.; Художественная культура в капиталистическом обществе. Структурно-типологическое исследование. / Науч. ред. проф. М. С. Каган — Л.: Издательство Ленинградского университета, 1986. — 288 с

<sup>4</sup> Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. Книга первая. — СПб.: ООО «Издательство «Петрополис»», 2000. — 368 с.; Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. Книга вторая. — СПб.: ООО «Издательство «Петрополис»», 2001. — 320 с.

контекстом (не сводя к идеологии). В-третьих, он предложил путь трехмерного, обобщенного внутреннего измерения культуры (организационно-функционального, информационно-содержательного и зонально-видового или морфологического).

Познание социокультурного контекста развития искусства и его феноменов на разных этапах истории потребовало междисциплинарной методологии. Для того, чтобы представить контекст эпохи (различные объекты, формы, явления, созданные человеком в определенные исторические эпохи, в частности, культуру повседневности, жизнеобеспечения, политическую, религиозную, военную, научную и мнение другие виды), необходимо было сопряжение и обобщение знаний, добываемых разными дисциплинами — географией, экономикой, лингвистикой, этнографией, религиоведением, политологией и т.д. Ведь искусство творится в сложной плазме меняющегося бытия!

Кроме того, познание художественной культуры конкретной эпохи как некой целостности тоже требовало сопряжения разных дисциплин: литературоведения, музыковедения, театроведения, фольклористики, киноведения, теории и истории изобразительного искусства и архитектуры и т.д.

Но как упорядочить этот материал? Уже в подзаголовке названий двухтомника был определен путь обобщающего исследования — структурно-типологическое. Эпохальный тип культуры Средневековья или же, например, Просвещения, понимался как некая сложная целостность, которую можно постичь с позиций структурно-функционального анализа. Он важен и выполняет центральную роль в системно-типологическом подходе к изучению сложных культурных образований. Однако, системный подход не сводится к структурно-функциональному аспекту.

Каган очень расстраивался, когда применяемый им системный подход подменялся в ряде работ его последователей формальной комбинаторикой разных элементов, что вело к механическому составу этих элементов. Он сравнивал такой способ с детской игрой «конструктор», где надо складывать кубики.

По Кагану, системный подход включает, кроме структурного, предметного и исторический аспекты, а система представляет собой взаимосвязанные множества, т.е. множества, которые вместе со всеми элементами существуют через определенные отношения.

Последующее изучение целостности крупных конфигураций культуры и их исторических типов привело его к пониманию культуры как саморазвивающейся системы, то есть культура формируется и меняется в процессах эволюционной самоорганизации жизни человека. Системный подход М. С. Кагана обогатился новыми идеями и их обоснованием и стал системно-синергетическим.

Как уже отмечалось, к началу XXI века Каган вновь представил масштабную работу. Это была уже не только художественная культура, а вся культура человечества в целом, но не в описательно-феноменологической версии. Это были две книги «Введение в историю

мировой культуры». Первая посвящена историографическим проблемам и методологии исследования, а также рассмотрению развития культуры традиционного типа от первобытности к Возрождению<sup>1</sup>, а вторая — становлению и развитию персоналистического типа культуры на протяжении XIX–XX веков<sup>2</sup>. Это было именно «Введение» в историю мировой культуры или, как определил эту работу сам Каган, «концептуальный эскиз мировой культуры»<sup>3</sup>. Главная задача исследования состояла в выявлении закономерностей историко-культурного процесса на основе применения системно-синергетического его осмысления. В книгах представлена методология исследования многолинейной структуры культурной эволюции человечества, которая раскрывает суть диалектики единства и разнообразия данного процесса.

Созданию этого теперь уже его персонального труда предшествовала фундаментальная проработка проблем философии культуры в работе «Философия культуры»<sup>4</sup>. Здесь были представлены теоретические основания для построения междисциплинарных и метадисциплинарных путей познания культуры. Он разработал философско-онтологическую систему, в которой преодолена редукция человеческого бытия лишь к формам жизни и социальности. Кроме природы как способа бытия, по мнению ученого, есть ещё три формы бытия, которые реализуются по модусу своего внеприродного существования — Человек, Общество и Культура. Эта онтологическая четырехкомпонентная система далее специально обсуждалась в его работе «Метаморфозы бытия и небытия»<sup>5</sup>. По мнению И. И. Докучаева, эта региональная онтология или метафизика М. С. Кагана есть его «гениальная интуиция». При наличии ряда спорных эпистемологических вопросов, она «не только эвристически очень эффективна, но и очень хорошо поддается систематизации»<sup>6</sup>.

Исходя из понимания бытия как единства подсистем природы, человека, общества и культуры, была соответственно построена структура научного знания и структура образовательных дисциплин. М. С. Кагану удалось преодолеть невидящие представления о некой «смеси» гуманитарных наук и найти принципы междисциплинарного взаимодействия между ними. Собственно, гуманитарными науками являются психология, педагогика, или теория и практика обучения, теория и практика воспитания и др. Это ядро гуманитарных наук. Кроме того, человековедение имеет сильные междисциплинарные области

---

<sup>1</sup> Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. Книга первая. — СПб.: ООО «Издательство «Петрополис»», 2000. — 368 с.

<sup>2</sup> Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. Книга вторая. — СПб.: ООО «Издательство «Петрополис»», 2001. — 320 с.

<sup>3</sup> Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. Книга первая. — СПб.: ООО «Издательство «Петрополис»», 2000. — 368 с. — С. 7

<sup>4</sup> Каган М. С. Философия культуры. — СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1996. — С. 416.

<sup>5</sup> Каган М. С. Метаморфозы бытия и небытия: Онтология в системно-синергетическом осмыслении. — СПб.: Logos, 2006. — 416 с.

<sup>6</sup> Докучаев И. И. Системный метод в метафизике М. С. Кагана (очевидность и конструкция как критерии построения региональной онтологии и формы бытия) // Вопросы культурологии. №12 2016. — С. 28

исследования феномена человека. Общество же изучают социальные науки — этнография, политология, правоведение, демография, социология и др. Каждая из групп наук, изучающих онтологические подсистемы, имеет свой аспект гуманитарности.

Философско-онтологическая концепция Кагана была применена в начале XXI века как основа междисциплинарного построения целостного содержания общего базового университетского педагогического образования. В его содержание вошли такие образовательные области, как «естествознание», «обществознание», «человекознание», «культуροзнание» и «философия»<sup>1</sup>.

Культуροзнание представляет собой тоже сложный корпус наук, работающих на разных уровнях генерализации культурных форм, явлений, объектов и процессов. М. С. Каган постоянно размышлял над проблемой постижения целостных культурно-исторических конфигураций и методологии их исследования. Ему была свойственна, по выражению профессора В. Н. Сагатовского, «конструктивная отзывчивость на новизну в качестве средства решения проблемных ситуаций в современной науке»<sup>2</sup>. Он считал, что Каган разработал свои варианты деятельностного, системного и синергетического подходов, взятых в единстве, и на этой основе, применяя междисциплинарную методологию, построил онтологическую картину, которая и сегодня представляется эффективной для культуροзнания и других сфер науки<sup>3</sup>.

В 90-е годы М. С. Каган применил свой теоретико-методологический аппарат к столь сложному явлению отечественной культуры как Санкт-Петербург в монографии «Град Петров в истории русской культуры». Речь шла о культурном бытии города в его типологической характеристике и на протяжении всей истории его существования. Этой работе было предпослано краткое, но ёмкое методологическое введение. Он писал: «Поскольку культура как целое не является суммой элементов, из коих состоит, но результатом связи, взаимодействия всех своих частей, ученому нет нужды подробно описывать все части целого, чтобы получить о нём верное представление — ему нужно увидеть, выявить, понять именно эти связи и отношения, поскольку именно они и рожают неповторимую целостность изучаемой системы»<sup>4</sup>.

Рассматривая конкретные области культуры города в его истории — предметно-материальные, духовные и художественные, Каган отмечал, что он как автор не мог быть равно компетентным во всех областях городской культуры. Поэтому он опирался на суждения и выводы, которые содержатся в трудах специалистов, изучающих разные грани

---

<sup>1</sup> Философско-культуροлогические основания и структура содержания современного гуманитарного образования: Учебное пособие. — СПб.: ООО «Книжный Дом», 2008. — 272 с.

<sup>2</sup> Сагатовский В. Н. М. С. Каган и будущее нашей философии. // В диапазоне гуманитарного знания. К 80-летию профессора М. С. Кагана. Серия «Мыслители» Выпуск 4. — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — 501 с. — С. 10

<sup>3</sup> Там же. С. 18

<sup>4</sup> Каган М. С. Град Петров в истории русской культуры. — СПб.: АО «Славия», 1996. — 408 с. — С. 8.



культуры города. Другими словами, он апеллировал в исследовании культуры города как некоей целостности к междисциплинарному взаимодействию. В результате, как отмечал Ю. Н. Солонин, «М. С. Каган добился редкого успеха показать органичное единство, структурное согласование всех форм, линий и форм общественно-культурной, духовной и материальной культуры города»<sup>1</sup>. С теоретической точки зрения «им было создано петербурговедение, по крайней мере поставлено на научную почву. В противоположность прежней горячей и впечатлительной, но в существе своем неизлечимо любительской манере искать неведомые метафизические корни города. И мы имеем классический труд. Саму историю культуры Петербурга»<sup>2</sup>.

Труды М. С. Кагана по истории художественной культуры и истории мировой культуры в последнюю четверть минувшего века воспринимались широкой научной и вузовской аудиторией с глубоким интересом и отзывчивостью. Культурологическое осмысление всей искусствоведческой целостности, её особой позиции в культуре было высоко оценено в академических кругах. На основе его работ и работ его единомышленников, соратников, учеников в вузах и школах всей страны был введён инновационный курс по истории мировой и отечественной художественной культуры. Этот курс был призван приобщить студентов и школьников к интегративному способу постижения панорамы художественного движения человечества и народов своей страны, помогать им вырабатывать системное мышление, развивать интеллектуальные способности, обретать нравственные, эстетические и экзистенциальные ценности.

Однако, деятельностный и системно-синергетический подходы М. С. Кагана к изучению культурно-исторических реалий и его понимание единства знаний в исследовании той или иной культурной целостности — всё это многократно подвергалось критике. Критика далеко не всегда была диалогичной, справедливой, конструктивной и достойной личности выдающегося ученого. Дело доходило не только до модной иронии и сарказма, но и до грубости. Однако, была и интересная, конструктивная, полезная критика.

Говорилось о том, что реальность не системна, а целостна и что системный подход не тождественен взгляду на мир как на целостность, что он искусственно привносится в органику бытия, что он адекватен лишь в интервале субъектно-объектных отношений и не способен обнаружить «глубину духа». Выдвигалась интересная идея о том, что проблема постижения междисциплинарности и единства знания — не гносеологическая, а социокультурная, онтологическая.

Проблема соотношения «системного и целостного» — это отдельная сложная философская проблема, которая интерпретируется очень по-

---

<sup>1</sup> Солонин Ю. Н. Вступительная статья / Каган М. С. Избранные труды в VII томах. Том I. Проблемы методологии. — СПб.: ИД «Петрополис», 2006 г. — 356 с. — С. xxii

<sup>2</sup> Там же.

разному и часто противоречиво, я не берусь её сегодня специально обсуждать.

Важно увидеть то, в чём заключается научная значимость проделанной М. С. Каганом интеллектуальной работы по изучению культурно-исторических реальностей и процессов и насколько результативной является междисциплинарная методология его исследований. Следует отметить, что дисциплинам, специально изучающим отделенные компоненты в составе большой или малой культуры, он отводил вспомогательную служебную роль по отношению к культурологическому объяснению. В этом плане показательны метафоры, которые он использовал, читая критический текст американского культурантрополога Дэвида Бидни в адрес другого исследователя — Франсуа Боаса, развивавшего плюралистический взгляд на историю культуры как на совокупность специфических культур.

Д. Бидни во «Введении в общую антропологию» писал: «Можно сказать, что он видел деревья с такой ясностью, как никто другой, но чрезмерная осторожность помешала ему разглядеть за ними лес»<sup>1</sup>. В этой метафоре суть холизма. Моисею Самойловичу удавалось увидеть за деревьями лес. Попутно отмечу и еще одну важную мысль Франсуа Боаса о холизме. Он полагал, что гений народа перманентно интегрирует отдельные элементы культуры в значимое целое и оно поддается научному постижению.

Культурознание в целом, как уже отмечалось, представляет собой совокупность разных наук, их много и отношение между ними было несколько затуманено из-за разнобоя взглядов и претензий на главность. Моисей Самойлович четко прояснил эти отношения, на мой взгляд, лучше всего в «Диалогах» с Е. Г. Соколовым: «Когда я писал «Философия культуры», мне казалось, что это и есть культурология. У меня никогда не возникало потребности написать ещё, скажем, учебник по культурологии, в котором я не знаю, что я мог бы сказать такого, чего не было бы в «Философии культуры». Но вот по мере размышлений в этой области, а размышления эти длились почти десять лет, я пришел к нескольким иным выводам, а именно: «как философская антропология не есть человековедение, как социальная философия не есть социология, так и философия культуры и культурология — это разные уровни познания одного и того же предмета»<sup>2</sup>.

С позиции философии культуры этот предмет можно понять в его наиболее обобщенных предельных основаниях. Здесь речь идет о методологических, мировоззренческих, ценностно-ориентационных установках исследователя, о соотношении базовых философских категорий, о разных парадигмах познавательного процесса и тому подобное. Науки, которые ведают отдельными явлениями, формами,

---

<sup>1</sup> Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. Книга первая. — СПб.: ООО «Издательство «Петрополис»», 2000. — 368 с. — С. 23

<sup>2</sup> Каган М. С., Соколов Е. Г. Диалоги. — СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2006. — 307 с. — С. 93-94

объектами культуры и имеют, по выражению академика В. С. Степина, свои «дисциплинарные онтологии», выступают в качестве частных наук, имеющих свою эмпирическую базу, свою теорию, историческую часть и самые разные междисциплинарные альянсы. Это филология, искусствоведение, музыковедение, лингвистика, религиоведение и другие.

Культурология как строгая наука (а Каган считал её строгой) не захватывает территорий частных наук о культуре и поле философской её интерпретации. Читая Кагана, обсуждая его взгляды, их уточнения в разные периоды его интеллектуального процесса, мы пришли к заключению, что культурология не междисциплинарная, а метадисциплинарная наука на самом деле.

Вновь обращаясь к метафоре Д. Бидни, можно сказать, что конкретные культуроведческие дисциплины видят в так называемом огромном «лесу культуры» в отдельности деревья, кусты, цветы, грибы, лишайники, разную живность и так далее, пытаются совместно понять, например, какие цветы и грибы растут в сосновом или берёзовом лесу, но не видят или не могут видеть лесные массивы, рельефы, типы лесов, то есть *лес в целом*. На это способна именно культурология. Междисциплинарное поле культурологии не принадлежит больше никому.

Культурологический синтез предполагает высокую степень генерализации знаний, добытых разными науками, результируя в холистической оптике общее и индивидуальное в пространстве локальной, региональной, национальной или же мировой культуры. Культурологию не могут заменить науки специально изучающие конкретные феномены продуктивной человеческой деятельности, хотя на это порой претендуют.

Об этом свидетельствует целый ряд культурологических теорий. Многие из них опираются на подходы к культуре конкретных наук и вследствие этого происходит гипостазирование, абсолютизация, возведение на уровень культурологических теорий какого-либо из этих частонаучных по своей сути подходов. Как, например, редукция культуры к искусству.

Сложным и слабо изученным вопросам методологии междисциплинарных исследований М. С. Каган и его коллеги посвятили в свое время специальный эвристически значимый коллективный труд — журнал «Гуманитарий». Речь шла о кризисной разобщенности и расчленённости всех отраслей знания. Причину кризиса многие учёные увидели в абсолютизации эвристической ценности аналитически-дифференцирующей ориентации познания, которая со школьных и студенческих лет внедрялась на протяжении последних веков. Каган тогда работал над проблемой методологии междисциплинарного исследования искусства и культуры в целом и оставил нам, как он говорил, «предварительные методологические наброски». Речь шла не об обслуживании одних наук другими, а их диалоге в решениях общей познавательной задачи.

Вот некоторые из его заметок.

Во-первых, осознанная потребность всех участников в подлинном взаимодействии для познания общего сложного объекта, поскольку его сущность не может быть выявлена ни одной из частных дисциплин: междисциплинарное исследование предполагает не рядоположение самостоятельных очерков, описывающих подходы разных наук к общему предмету, а их совместное, друг друга опосредующее и освещающее действие в ходе решения общих задач.

Во-вторых, нахождение конкретных способов сопряжения получаемых всеми участниками диалога «пакетов информации», благодаря чему они могут быть соотнесены в рождающемся представлении о познавательном объекте как целостной системе, в которой выявлены не только её предметные компоненты (подсистемы, грани, уровни), но и их связи, отношения, взаимные опосредования — такова конечная цель интегративного познавательного процесса, не достигнув которого оно (исследование) останется многодисциплинарным, но не междисциплинарным, совокупным, но не целостным, формально-суммированным, но не комплексно-системным. Некоторые другие положения своих методологических заметок, как уже говорилось, он позже переосмысливал и уточнял.

Уважаемые коллеги, я не могу не сказать о некоторых моментах критики Кагана, содержащихся не столько в академических дискуссиях, сколько в инвективах по оценке его личности и научной деятельности.

Я имею ввиду, например, пассажи о том, что Каган вознамерился создать универсальную науку наук, которая призвана увенчать гуманитарные науки и тем самым их закрыть, что он создал жесткий шаблон культурологии, который не содействует её развитию, что вообще дисциплина культурология — продукт номенклатурных, чиновничьих потуг и игр позднесоветских времен. Более того, речь шла и о том, что фундаментальные исследования по культуре не ко времени, что в ситуациях плюральности постмодернизма обращаться к постижению синтетических дисциплинарных полей неуместно и культурология в этом плане бесперспективна и т.п.

Ну что на это сказать?

Во-первых, считать культурологию в её научно-образовательной версии чиновничьим жестом — это инсинуация, довольно злой вымысел; это незнание интеллектуальных традиций, связанных с линией генерализирующих размышлений о культуре в России, да и за рубежом.

Во-вторых, он не мечтал заменить гуманитарные науки некоей универсальной культурологией, он их знал, любил, не мог без них обходиться, вел с ним продуктивный диалог, апробировал новые возможности познавательного содействия. Его труды содержат богатейшие россыпи обращений к разным областям гуманитарного знания, читать их интересно.

В-третьих, что касается культурологии как фундаментальной науки. Вообще отрицать значимость фундаментальных теорий и методологий — это абсурд, проповедь антиинтеллектуализма в определенных целях.

М. С. Каган, Э. С. Маркарян, Ю.Н. Солонин и целый ряд других исследователей полагали, что привлекательность постмодернизма в кругах молодых ученых с 80-х до начала XXI века была обусловлена справедливой и яркой критикой существующих эпистем, критикой типа образования, которые не соответствуют изменившимся реалиям современности. Они считали, что постмодернизм не имеет позитивной программы развития научно-образовательной системы. Именно в этом они видели наиболее уязвимое место данного направления мысли и источник многих, вводящих в заблуждение идей и проектов.

Анархистская демократизация либерализма в сфере гуманитарных наук, когда позволено и всё и абы как, когда доминирует псевдонаучный популизм, рассчитанный на эффекты, может привести, как говорил Э. С. Маркарян, и уже «приводит к ментальному разоружения человеческого рода»<sup>1</sup>.

Несмотря на сложную ситуацию, науки о культуре развиваются, в этом процессе видны тренды разобщенности и потоковой дифференциации, хотя необходимость интеграции разбежавшихся «галактик» знаний очень актуальна. В этом отношении показательна, например, книга Дорис Бахман-Медик «Культурные повороты, новые ориентиры в науках о культуре». Она выделила семь парадигмальных смен исследовательского фокуса и «культурных поворотов», описала контексты их возникновения и их влияние на развитие междисциплинарных предметных областей в современных науках.

Вместе с тем реальные достижения у культурологии есть. Это видно, если поворачивать голову не только в сторону уже устаревающего постмодернизма, а проанализировать и обобщить всё то, что создано в центрах и регионах России. Однако в нашей стране культурология не получила сильного резонанса у общественности и понимания у многих представителей разных властных структур.

Сегодня, вновь читая и осмысляя то, что М. С. Каган совершил в нашем общем деле, мы с уверенностью и почтением заключаем, что он не только подвел итог практически всех предшествующих изысканий в этой области, но и создал новую философию культуры, проторил дорогу в новую историческую культурологию. Он оставил нам в наследство стратегии исследования, методологические тропы познания, созданного людьми грандиозного, всё ещё во многом таинственного, трудно постигаемого и манящего «леса» культуры, своего рода «космоса» культуры.

Системный и холистический методы, мощно поддерживаемые успехами, которые они достигли в области естествознания, ещё не вполне смогли смоделировать, воспроизвести реальную целостность сотворенного людьми мира культуры. Но раз она является делом разума,

---

<sup>1</sup>Маркарян Э. С. Программные предложения по реформированию ЮНЕСКО. Тезисы о научно-образовательной культуре двадцать первого века. — Ереван: Международная Ассоциация стратегий выживания и развития (АСВР), 2009. — 79 с. — С. 56

интуиции, воображения, рук и деяний человека, то она познаваема. В это Моисей Самойлович Каган верил и всемерно способствовал этому.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бродель Ф. Очерки истории / Пер. с фр. Э. Орловой. — 2-е изд. — М.: Академический проект, 2017. — 223 с.
- Докучаев И. И. Системный метод в метафизике М. С. Кагана (очевидность и конструкция как критерии построения региональной онтологии и формы бытия) // Вопросы культурологии. №12 2016. — С. 25-30
- Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. Книга первая. — СПб.: ООО «Издательство «Петрополис»», 2000. — 368 с.
- Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. Книга вторая. — СПб.: ООО «Издательство «Петрополис»», 2001. — 320 с.
- Каган М. С. Град Петров в истории русской культуры. — СПб.: АО «Славия», 1996. — 408 с
- Каган М. С. Избранные труды в VII томах. Том I. Проблемы методологии. — СПб.: ИД «Петрополис», 2006 г. — 356 с.
- Каган М. С. Метаморфозы бытия и небытия: Онтология в системно-синергетическом осмыслении. — СПб.: Logos, 2006. — 416 с.
- Каган М. С. Системный подход и гуманитарное знание: Избранные статьи. — Л.: Издательство Ленинградского университета, 1991. — 384 с.
- Каган М. С. Философия культуры. — СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1996. — С. 416.
- Каган М. С. Человеческая деятельность: опыт системного анализа. — М.: Издательство политической литературы, 1974. — 328 с.
- Каган М. С., Соколов Е. Г. Диалоги. — СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2006. — 307 с.
- Культура и экономика: поиск новых моделей взаимодействия: материалы и доклады научно-методического семинара (Москва, 18 апреля 2006 года) / Рос. партия ЖИЗНИ, Рос. акад. гос. службы, Каф. теории и практики культуры, РНБ; [отв. ред. Н. В. Левичев, О. Н. Астафьева, Е. В. Никонорова]. — М.: Ключ-С, 2007. — 192 с.
- Маркарян Э. С. Программные предложения по реформированию ЮНЕСКО. Тезисы о научно-образовательной культуре двадцать первого века. — Ереван: Международная Ассоциация стратегий выживания и развития (АСВР), 2009. — 79 с
- Мир петербургской культуры: Памяти М. С. Кагана. Материалы Научно-практической конференции. СПб., 18-19 мая 2006 г. — СПб.: Издательство СПбГУ, 2007. — 268 с.
- Мосолова Л. М. Культурология и эстетика в творчестве М. С. Кагана как ученого и учителя. // В диапазоне гуманитарного знания. К 80-летию профессора М. С. Кагана. Серия «Мыслители» Выпуск 4. — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — 501 с. — С. 460-466
- Сагатовский В. Н. М. С. Каган и будущее нашей философии. // В диапазоне гуманитарного знания. К 80-летию профессора М. С. Кагана. Серия «Мыслители» Выпуск 4. — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — 501 с. — С. 7-21
- Солонин Ю. Н. К восьмидесятилетию М. С. Кагана. // В диапазоне гуманитарного знания. К 80-летию профессора М. С. Кагана. Серия «Мыслители» Выпуск 4. — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — 501 с. — С.5-6

- Художественная культура в докапиталистических формациях. Структурно-типологическое исследование. / Науч. ред. проф. М. С. Каган — Л.: Издательство Ленинградского университета, 1984. — 304 с.;
- Художественная культура в капиталистическом обществе. Структурно-типологическое исследование. / Науч. ред. проф. М. С. Каган — Л.: Издательство Ленинградского университета, 1986. — 288 с
- Философско-культурологические основания и структура содержания современного гуманитарного образования: Учебное пособие. — СПб.: ООО «Книжный Дом», 2008. — 272 с.

*Перминова Л.М.  
Москва*

### **ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ В РАЗВИТИИ ДИДАКТИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ: К 100-ЛЕТИЮ М. С. КАГАНА (1921-2021 ГГ.)**

В педагогическом исследовании философское знание проявляет себя в своей имманентной функции, как ценностный ориентир в решении конкретной дидактической проблемы. Здесь имеет место опора на философию культуры, системный подход, «точнее, системный *стиль мышления*» (курсив в оригинале — Л.П.), «не отождествляя его со структурным анализом, ибо он объединяет элементарно-структурный анализ с функциональным и историческим и потому в высшей степени эффективен при изучении социокультурной реальности и человеческого бытия» (М.С.Каган. Философия культуры. СПб, 1996. С. 6-7). Полагая, что обучение есть существеннейшая часть социокультурного бытия, есть основание применить это знание к решению дидактических проблем.

1) Философское понимание культуры М.С.Каганом как «человеческой деятельности с присущим ей онтологическим статусом, ценностями, включая экологические проблемы, — в которой человек предстает как творец и как продукт культуры», позволило обогатить культурологическую теорию состава содержания образования (знания, опыт репродуктивной и опыт творческой деятельности, опыт эмоционально-ценностного отношения к миру, к людям, к себе — (В.В.Краевский, И.Я.Лернер), — и обосновать предметно-культурные модальности — знаниевую, деятельностную, ценностную и субъектно-личностную, — расширив тем самым теоретические представления о содержании образования; 2) экспериментально-дидактически (с помощью предметно-культурных модальностей в их сцеплении в содержании занятия) доказать детерминирующую роль культурного Знака (по Л.С.Выготскому) в решении задачи о предметности обучения как «замысле о форме и способе распредмечивания» цели деятельности в образовательном процессе, — 3) освободив тем самым процесс обучения в его дидактическом формате от тотальной зависимости от психологизма, — т.е. предъявления содержания образования в универсальных учебных действиях (УУД), оформленных как федеральный государственный образовательный стандарт общего образования (ФГОС ОО), которые не

являются языком учебного материала и не находят отражения в учебниках и учебных программах.

**Полякова Г.Б.**  
Курск

## **ТРУДЫ М.С.КАГАНА КАК МЕТА-МЕТОДОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОГО СОЦИОГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ**

### *Вступление*

Современное социогуманитарное знание имеет междисциплинарный характер, вырастающий из интеграции многих наук. Как правило, самостоятельность существования научной отрасли возникает тогда, когда она обретает свою методологию и свой язык.

Научное наследие М.С.Кагана настолько широко и разнообразно, что не укладывается в узкие «ячейки» научных специальностей. В то же время, системное осмысление феномена культуры и разнообразных ее проявлений, дает основание полагать, что идеи М.С.Кагана могут послужить мета-методологическим основанием современного социогуманитарного знания. В качестве примера остановимся на трех позициях: идеи М.С. Кагана в лингводидактике, коммуникологии и культурологии образования.

### *«Философия культуры» и лингводидактика*

Применение культурфилософских идей М.С. Кагана можно найти в лингводидактической теории Е.И. Пассова и его учеников. На рубеже веков Е.И. Пассов приходит к открытию концепции иноязычного образования, в которой язык рассматривается как явление культуры: язык не мыслим и бессмысленен без культуры. Культура, считает ученый, является ведущей в этой паре. Понимание мира культуры, и языка, как его части, Пассов выстраивает на системной культурфилософской концепции М.С.Кагана. Освоение иностранного языка трансформируется в изучение иноязычной культуры.

В данном исследовании находит свое развитие и идея М.С.Кагана об уровне строения культуры. Знаменитая Кагановская пирамида (К.личности, социальная К., К. человечества) применяется авторами для обозначения направления и сущности процессов влияния мировой (иностранной/ национальной) культуры на формирование индивидуальной культуры. Концепция иноязычного образования — концепция развития индивидуальности в диалоге культур (Пассов, Кузовлева С. 33).

Таким образом, современная лингводидактика предстает как междисциплинарная научная область, в основании которой лежит понимание культурологических оснований в изучении языка. И влияние культурфилософских идей М.С. Кагана на трансформацию лингводидактических теорий несомненно.



«Мир общения» и коммуникология

Современный курс теории коммуникации (коммуникологии, коммуникативистики — в науке еще не устоялось единое название этой молодой отрасли знания) — молодая область научного знания, которая в последнее время приобретает статус самостоятельной академической дисциплины. Для некоторых специальностей (журналистики, PR, рекламы, межкультурных отношений) коммуникология стала обязательной учебной дисциплиной. Как правило, учебные пособия по данной дисциплине строятся на западных концепциях. Пожалуй, только группа петербургских исследователей под руководством проф. М.А.Василика («Основы теории коммуникации», 2003) посчитала необходимым представить отечественный опыт исследований в данной отрасли. В учебном пособии представлены основные идеи монографии М.С.Кагана «Мир общения: Проблема межсубъектных отношений» (1988), в которой, напомним, общение рассматривается как взаимонаправленная субъектно-субъектная связь, коммуникация — как односторонний, субъектно-объектный информационный поток. Теория Моисея Самойловича гораздо углубляет представления о коммуникативном процессе и может явиться методологическим основанием для целого ряда исследований. Например, для осмысления жанрового своеобразия журналистского медиатекста (ток-шоу, круглый стол, новости, прямой эфир и т.п.), а классификация разновидностей общения (с реальным субъектом, субъективированным объектом, квазисубъектом) может лежать в основе типологии массовой аудитории современных СМИ. И эта работа еще не проделана исследователями: коммуникология, как и ряд смежных дисциплин, еще слабо разработаны и требует дальнейших теоретико-методологических изысканий.

«Философская теория ценности» и культурология образования

Рубеж 20-21 веков был ознаменован возросшей популярностью к аксиологическим исследованиям. Концепция М.С. Кагана занимает достойное место в смене научной парадигмы: от когнитивной к аксиологической. *Ценность* у Кагана понимается как значимость, отличная от такие понятий как *знание, истина, цель*. Ведущим признаком ценности является *отношение* субъекта (индивидуального или коллективного) к оцениваемому явлению. В монографии «Философская теория ценности» Моисей Самойлович предлагает посмотреть на аксиосферу культуры как систему. Эта идея легла в основу ряда дальнейших научных изысканий, в том числе — в осмысление феномена аксиологического пространства школы (исследование Г.Б. Поляковой (2005) выполнялась в рамках научной школы проф. Л.М. Мосоловой). Данная концепция может быть представлена как в рамках культурологии образования, так и в рамках иных педагогических отраслей научного знания.

Наследие М.С.Кагана велико и разнообразно. С каждым годом открываются новые смыслы его научных изысканий, Текст перерастает Автора. И это дает уверенность в том, что Кагана стоит не только читать,

но активно использовать его идеи в открывающемся поле новых научных отраслей.

*Стрижкова Н.А.  
Москва*

## **ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ ПОДХОД М. С. КАГАНА И ПРОБЛЕМА МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТИ ИСТОРИКО- КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

В философской теории культуры М.С.Кагана, с его последовательно реализуемой установкой на системный анализ этой «сверхсверхсложной», как он сам любил говорить, системы, получили концептуальное осмысление и многоплановые (прежде всего — структурно-функциональные) отношения культуры и общества, культуры и субъектов деятельности. Центральным звеном такого осмысления стал системно-институциональный подход, не только позволивший объяснить организацию и функционирование разномасштабных социокультурных систем, но и обнаруживший свой большой методологический потенциал в исследовании проблематики развития таких систем (включая общество в целом), то есть в исторической культурологии. Сам М.С.Каган это раскрыл и доказал в двухтомном «Введении в историю мировой культуры»

Доклад посвящен практическому применению разработанной М.С.Каганом методологии системно-синергетического подхода в историко-культурологическом исследовании.

Институциональный подход видится наиболее эффективным в исследовании проблем на стыке истории и культурологии, поскольку выбирает предметом исследования «организационную форму бытия», «особый тип предметной реальности» (институт), который выражает материально-практический и духовно-интеллектуальный уровень отношений культуры и общества на определенной стадии исторического развития. Институт рассматривается не как продукт деятельности общества, а как форма объективации этой деятельности, охватывающая всю полноту социокультурных отношений. Таким образом, институт является микромоделью макросистемы, где «взаимосвязанное множество образуют некое единство, порождаемое их взаимосвязью, благодаря которому возникает целое — новый объект, отличающийся от всех его составных частей своими свойствами и функциями».

Данный научный подход и метод применяется в исследовании сложного периода культурного строительства первых послереволюционных лет в России 1917-1928 гг., когда яркую и плодотворную роль сыграли художники русского авангарда, и не только в художественных поисках (хотя их идейно-эстетическая программа и легла в основу практической модернизации художественной культуры), но и в институциональном строительстве через работу в Народном комиссариате просвещения. В докладе будут показаны не только институциональные процессы в раннесоветской художественной

культуре, осуществленные при доминирующей роли художников авангарда, но и ряд весьма острых проблем, возникших в этом процессе и также осмысляемых с позиций институционализма.

Эвристические ресурсы системно-институционального подхода М.С.Кагана в докладе будут осмыслены в контексте современного институционализма.

**Уланова А.У.**

*аспирантка кафедры Теории и истории культуры Института философии  
Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена,  
(Кыргызстан, г.Бишкек). E-mail: Ulanovaalin28@gmail.com*

## **ИНСТИТУТЫ ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В ТРУДАХ М. С. КАГАНА**

Статья посвящена анализу художественной культуры с культурологических позиций, а также научному творчеству М.С.Кагана, впервые предложившего системное и целостное понимание художественной культуры в работе “Художественная культура в докапиталистических формациях” (1984). Ученый предположил, что художественная культура — сложное и многокомпонентное явление, и выделил три направления ее научного измерения — духовно-содержательное или информационное, зонально-видовое или морфологическое, а также организационно-функциональное или институциональное. Институциональная концепция М.С.Кагана лежит в основе анализа структуры и явлений художественной культуры, представленного в данной статье. Институциональные проблемы детской художественной культуры включают в себя: управление процессом воспроизводства будущих творцов художественных ценностей и культурно развитого поколения посредством различных детских институций, освоение детьми художественного наследия страны при содействии музейных, выставочных, концертных и иных институтов, организацию тех или иных форм общения детей с искусством, различных форм организации восприятия детской аудиторией произведений искусства, художественного просвещения; организацию современных креативных индустрий для детей, непосредственно связанных с воспроизводством и созданием культурных ценностей и др. Автор статьи, придерживаясь системного подхода к феноменам художественной культуры, рассматривает подробно такие явления, как институционализация, инкультурация, институты культуры и культурная политика, на примере детской художественной культуры Кыргызстана. Также автор дает характеристику подсистем художественной культуры и предлагает пути ее дальнейшего развития, а также подробно разъясняет суть и структуру понятия «культурная политика» на примере Кыргызстана. В данной статье затрагиваются вопросы необходимости погружения детей и подростков в культурную среду, т.е. постепенной инкультурации, возвращения молодого поколения с учетом обширнейшего культурного багажа родной страны, приобщения к вечным ценностям и разнообразным аспектам культурной жизни.

*Ключевые слова:* М.С.Каган, художественная культура, культурная политика, институты детской художественной культуры, инкультурация.

Среди различных видов культуры (экономической, политической, религиозной, педагогической, нравственной, правовой, организационно-управленческой, технической, научной, и многих других)

художественная культура занимает особое место и выполняет специфическую роль в обществе. Давно доказано и хорошо известно, что искусство является могучим и незаменимым каналом непосредственного воздействия на чувства, интеллект, психологию и поведение людей, их ценностные ориентации.

Художественная культура рассматривается прежде всего как явление культуры и представляет собой совокупный способ, продукт и принцип организации системы художественной деятельности. Художественная культура охватывает весь мир искусства, все отрасли художественного творчества, а также процессы по созданию, процессу восприятия, потребления, хранения и трансляции произведений искусства, которые осуществляют участники художественного процесса в лице создателей произведений искусства и зрителей коими являются как взрослые, так и дети, без которых было бы невозможно функционирование художественной культуры.

Мир детской художественной культуры огромен. Он содержит значительное количество разных явлений искусства и того, что с ним связано. С развитием информационных технологий и визуализацией современной культуры границы мира искусства еще более расширились. Это самые многие виды и жанры искусства для детей разных возрастов, многообразное содержание, методы и стили творчества музыкантов, писателей, художников, дизайнеров, мультипликаторов, журналистов, хореографов, кукловодов работающих для детей. Это также весьма различные формы детского художественного образования и просвещения. Все эти явления длительное время изучались по отдельности и только во второй половине 20 века была осознана необходимость сопряжения разных аспектов художественной культуры в целом и детской художественной деятельности в частности.

В этом отношении особенно примечательны труды М.С. Кагана, посвященные системному изучению мира искусства и его структуре, что проясняет понимание столь сложного объекта как художественная культура. Существенно, что этому предшествовал в нашей стране поворот к культурологической проблематике в разных науках в 70 годы минувшего века.

Сегодня проблематика организации содержательной и эффективной детской художественной культуры, отвечающей вызовам времени, является очень актуальной. К сожалению, в культурной политике Кыргызстана в должной мере не осознается важность и ценность искусства, не видно сколько-нибудь продуманной культурной политики в области развития художественного образования, просвещения и художественной культуры в целом, а ведь именно художественное освоение мира ребенком является главным в процессе развития воображения у ребенка. Известно, что если ребенка с детства окружают вещи, отличающиеся красотой, то на подсознательном уровне рождаются чувство меры, гармонии, красоты, целесообразности, порядка и пр., позже определяющие его художественно-эстетический вкус.

Анализ источников и историографические штудии показали, что тема институтов детской художественной культуры не были изучены с позиции культурологии. Они рассматриваются фрагментарно и бессистемно в контексте педагогики и художественного образования и воспитания. Так что анализ посвященных этой теме предпринимается впервые.

Системно-целостное понимание мира искусства М.С.Каган впервые изложил в своих главах коллективного труда «Художественная культура в докапиталистических формациях», вышедшего под его редакцией в Ленинградском университете в 1984 году. Впоследствии холистическая концепция мира искусства им неоднократно уточнялась, дорабатывалась и совершенствовалась. Стоит отметить, что М.С. Каган был приверженцем системно-целостного подхода и использовал его практически во всех трудах.

Согласно данной концепции художественная культура наряду с материальной и духовной формами культуры является ее органической частью(Каган,1984). Об этом свидетельствует окружающий нас сегодня современный мир, наполненный различными арт-объектами, инсталляциями, которые представляют собой синтез материальной, духовной и художественной культуры.

В этом же труде М.С.Каган исследовал структуру художественной культуры, выявив ее трехмерное строение и, соответственно, выделив три пути ее научного измерения — духовно-содержательное или информационное, зонально-видовое или морфологическое, а также организационно-функциональное или институциональное.

Эта методологическая позиция системно-целостного изучения мира искусства вполне может быть применена к изучению детской художественной культуры, хотя до сих пор культурологическая ее интерпретация пока не просматривается.

Теоретико — методологической основой ее построения вполне может стать институциональная концепция художественной культуры, разработанная М.С. Каганом, которую мы намерены применить.

В круг институциональных проблем детской художественной культуры входят:

— организация процесса воспроизводства будущих творцов художественных ценностей и художественно грамотного поколения через разные детские институции (детские игровые формы, художественные, музыкальные, театральные, литературные и другие кружки, клубы, школы, детские издательства, журналы, радиопередачи, детское кино ТВ. Интернет, детские конкурсы по искусству и др.);

— освоение детьми художественного наследия через музейные, выставочные, концертные, библиотечные, туристические и другие институты;

— организация различных форм общения детей с искусством, различных форм организации восприятия детской аудиторией произведений искусства, художественного просвещения;

- организация современных креативных индустрий для детей, связанных с художественной деятельностью;
- создание развитой системы управленческих институтов во всех областях детской художественной культуры.

Понятия «институт», и «институализация» (от лат *institutum* — установление, учреждение) понимается, как «устойчивый комплекс формальных и неформальных правил, принципов, установок, регулирующих различные сферы человеческой деятельности и организующих в единую систему; как систему учреждений и общность людей, играющих определенные социальные роли и организованных посредством социальных норм и целей<sup>1</sup>. Таким образом, данные понятия вбирают в себя широкий круг культурных явлений.

Как отмечает Б. С. Ерасов, «каждый компонент социальной жизнедеятельности имеет соответствующие формы организации, т.е. институты, обеспечивающие как его поддержание, так и воздействие на общественную жизнь в целом» [Erasov, 1994, 319]. Б. С. Ерасов особо подчёркивает, что социальный институт не сводится к наличию организаций или учреждений, занимающихся отведенной им деятельностью, хотя это основное и наиболее заметное в процессе институционализации [Erasov, 1994, 320]. Любые возникающие в процессе исторического развития социокультурные институции организуют и координируют деятельность людей в той или иной сфере, без чего эта деятельность утратила бы свою целенаправленность и систематичность, приобрела бы разрозненный, непоследовательный и неустойчивый характер.

Истоки институционального подхода прослеживаются в трудах американского антрополога, культуролога Б. Малиновского, где он отмечает: «Реальные составные части культуры, имеющие значительную степень постоянства, универсальность и независимость, — это организованные системы человеческой деятельности, называемые институтами. Каждый институт выстраивается вокруг той или иной фундаментальной потребности, перманентно объединяет группу людей на основе какой-то совместной задачи и имеет свою особую доктрину и особую технику» (Malinovsky, 1936, 626). Потребность человека в искусстве обусловлено эстетическими потребностями человека, и существует потребность в искусстве ровно столько, сколько существует на нашей планете человек.

Говоря об институтах художественной культуры нужно упомянуть, что в первую очередь они направлены на удовлетворение эстетических потребностей человека, на формирование художественно-эстетического вкуса и развитие эмоционально-образной сферы человека. На первый взгляд может показаться, что эстетический вкус является появлением интуитивного суждения и оценки, однако он имеет широкий круг

---

<sup>1</sup> Studme.org [https://studme.org/242546/kulturologiya/sotsialnye\\_instituty\\_kulturny](https://studme.org/242546/kulturologiya/sotsialnye_instituty_kulturny)

взаимосвязей, на основе которых он закладывается, формируется и извивается.

Формирование художественно-эстетического вкуса осуществляется посредством всей системы художественной культуры, которую мы рассматриваем как процесс инкультурации.

Инкультурация — это процесс усвоения человеком культурных норм и ценностей. Ольга Янутш понимает инкультурацию как постоянный процесс развития и саморазвития человека как субъекта культуры в результате деятельности по “распредмечиванию” и “опредмечиванию” актуальных смыслов культуры, зафиксированных, отраженных в ее материальной, духовной и художественной подсистемах” [Yanutsh, 2014]. Таким образом инкультурация — это качественный способ интериоризации личности в культуру, которая имеет перманентный характер.

Отсутствие соответствующей среды и условий в процессе инкультурации личности может негативно сказаться на стабильности и непрерывности культуры и привести к кризису во всех смыслах. Важно отметить тот факт, что человек является субъектом культуры от рождения до смерти, и соответственно процесс инкультурации начинается с момента рождения и продолжается всю жизнь. Период дошкольного детства в этом процессе играет очень важную роль, поскольку в этом возрасте начинают складываться обобщенные представления об окружающей действительности, осуществляется первичная стадия инкультурации. Успешность процесса инкультурации зависит не только от семьи, но и от культурных институтов, реализующих культурную политику государства.

Эффективность работы институтов художественной культуры всецело зависит от целей, задач, методов и инструментария культурной политики государства; от деятельности исполнительной власти.

Культурная политика должна осуществлять не только поддержку существующих институций, но и заниматься их обогащением, оптимизацией и модернизацией, учитывающих вызовы времени.

Как правило к компетенции государственной управленческой деятельности, определяемой как культурная политика, относят:

— систему поиска, взятия на охрану, реставрации, накопления и сохранения, защиты от незаконного вывоза, а также обеспечения доступа для изучения специалистами или просвещения масс предметов мирового и отечественного культурного наследия, обладающих неординарной смысловой, исторической или художественной ценностью (книжно-письменных, архитектурнопространственных, художественных произведений разных видов и уникальных произведений ремесла, исторических документальных и вещественных раритетов, археологических памятников, а также заповедных территорий культурно-исторического значения);

— систему государственной и общественной поддержки функционирования и развития художественной жизни в стране (способствование созданию, демонстрации и реализации

художественных произведений, их закупок музеями и частными коллекционерами, проведение конкурсов, фестивалей и специализированных выставок, организация профессионального художественного образования, участие в программах эстетического воспитания детей, развитие наук об искусстве, профессиональной художественной критики и публицистики, издание специализированной, фундаментальной учебной и периодической литературы художественного профиля, экономическая помощь художественным коллективам и объединениям, персональное социальное обеспечение деятелей искусства, помощь в обновлении фондов и инструментария художественной деятельности и т. п.);

— систему выстраивания разнообразных форм организованного досуга людей (клубная, кружковая и культурно-просветительская работа как общего, так и специализированного профиля, организация спортивно-массовых и празднично-карнавальных зрелищ и мероприятий, «культурно-просветительский» туризм по историческим объектам и районам, «народная

самодеятельность» в области художественного или ремесленного творчества, стимулирование интеллектуального и культурного саморазвития личности и т. п.; одним из активно развивающихся направлений этой функциональной подсистемы является социальная педагогика как институционализированная методика общей социализации личности);

— популяризацию классических и этнографических образцов культуры (культурных ценностей) в средствах массовой информации;

— международное и межнациональное культурное сотрудничество, а также ряд иных направлений деятельности (Flier, 2000,102).

Таким образом, одним из главных приоритетных направлений культурной политики является обеспечение функционирования всей системы художественной культуры, которая состоит из дифференцированных институтов.

М.С. Каган внутри институциональной концепции вычленяет четыре главные подсистемы художественной культуры:

- художественное производство — институциональная форма организации процессов создания художественных ценностей;

- художественное потребление — форма организации процессов восприятия и освоения публикой художественных ценностей;

-художественные ценности — произведения искусства, которые непосредственно связывают художественное производство с художественным потреблением;

- художественная критика, выполняющая функцию обратной связи между художественным потреблением и художественным производством (Kagan, 1980).

Подсистема художественное производство в контексте детской художественной культуры воплощается в таких детских институтах как детские художественные, музыкальные, театральные, танцевальные, цирковые, литературные и другие кружки, арт-лаборатории, студии,



специализированные и творческие школы, сеть эстетических, юношеских центров творчества и искусства, различные детские организации, детские издательства, детские конкурсы по искусству, мастерские “цехового типа”.

Институты художественного производства организуют процесс создания произведений искусства и подготовки творцов художественных ценностей.

Если говорить об традиционных формах художественного производства в кочевой социокультурной среде, то основными институтами обращения кыргызских детей к художественному творчеству, являлись: эпос «Манас» как ничем не заменимый фактор инкультурации молодежи, институты манасчи и акынства, институт игры, институт семьи, а также мастерские профессионалов в области традиционного искусства — «устат-шакирт» (Mosolova, 2020).

Подсистема художественное потребление, как и художественное производство является необходимым условием функционирования всей системы институтов художественной культуры, и воплощается она в музейных, выставочных, концертных, библиотечных, туристических, мастерских институтах, а также в креативных или культурных индустриях.

Культурные или Креативные индустрии — это государственные, коммерческие и некоммерческие институты и организации, которые связаны с производством культурных феноменов, являющихся массовым по своим объемам и стандартизированными по большинству характеристик. К ним относятся такие ключевые виды как TV, радио, кинематограф, множество видов исполнительского искусства, музыкальная индустрия, печать и публикация в электронном виде, видео — и компьютерные игры, аспекты Интернета, связанные с контентом (Mosolova, 2015, 289).

Последнее является очень популярной и наиболее влиятельной в современное время, поскольку оперирует компьютерными технологиями, а как известно поколение, которую мы характеризуем как поколение Z, выросшее в цифровое мире, лучше воспринимают контент, представленный посредством компьютера.

Например, в Кыргызстане центром цифровых искусств “ Hangar media” с 2019 года проводятся мультимедийные выставки с целью привлечения молодого поколения к миру прекрасного и созидательного<sup>1</sup>. Уникальность данной выставки состоит в том, что благодаря красочным проекциям, классической музыке и рассказам, сопровождающие всю выставку, создается эффект оживших полотен, которые глубоко погружают в мир искусства. Возникает полисенсорное (комплексное) воздействие на личность ребенка по вербальному (слово, текст), аудиальному (интонация, музыка, стихи и т. д.), аудиовизуальному (художественный образ, визуальный ряд, фото и т.д.). В результате

---

<sup>1</sup> Izo.kg <https://izo.kg/portfolio/vystavki-v-hangar-media/>

воздействия на различные органы чувств дети со временем получают возможность творческого самовыражения. В веке цифровых технологий, соединение искусства и новейших технологий приходится по нраву людям разных возрастов.

Исходя из выполняемых функций каждого института, их можно разделить на профессиональные или специализированные государственные, просветительские и культурно-досуговые развлекательные.

Деятельность профессиональных или специализированных институтов (музыкальные, хореографические, детские художественные школы, детские конкурсы) направлена на воспитание создателей художественных ценностей (как профессиональных, так и самодеятельных), и поэтому необходимо повсеместное укрепление их функционирования, особенно в отдаленных районах. К специализированным относятся художественные школы-интернаты им. академика Т. Садыкова и Республиканская средняя специальная музыкальная школа-интернат им. М. Абдраева, Бишкекское хореографическое училище имени Ч. Базарбаева и т.д.

К институтам, направленных на осуществление просветительских, воспитательных, культурно-досуговых функций входят: музеи, театры, концерты, перформансы, выставки, библиотеки, арт-лаборатории, мастер-классы, студии, творческие юношеские центры, детские издательства, а также культурные индустрии.

Большую популярность у взрослых и детей набирают частные музыкальные школы, а также арт-лаборатории где предлагаются разнообразные занятия по художественно-прикладному творчеству, мастер-классы по рисованию, гончарству, что не скажешь о пустующих музеях и театрах. Для эффективной работы ныне действующих театров и музеев необходима государственная финансовая поддержка и развитие арт-менеджмента, в чьи компетенции входят формирование благоприятных условий для создания и продвижения художественных ценностей в социокультурном образовательном пространстве.

Чтобы привлечь посетителей “цифрового” поколения необходимо творчески подходить к работе: экспериментировать, применять цифровые технологии, репрезентировать, если оно требуется, перманентно осваивать новые формы коммуникации.

Задача культурной политики, помочь молодому поколению в формировании ценностных ориентиров, воспитании духовности и толерантности, выработке иммунитета против назойливой рекламы. Для этого необходим подход к поиску дифференцированных форм культурно-образовательной и культурно-просветительной деятельности, привлекательных для детской и молодежной субкультуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

Ерасов Б.С. Социальная культурология. В 2-х частях. Ч. 1. — М.: АО «Аспект Пресс», 1994.

Каган М. С. Художественная культура как система // Вопросы социологии искусства : сб. науч. тр. Л., 1980.

- Мосолова Л.М., Бондарев А.В., Уланова А.У. Культурологический анализ институтов традиционной художественной культуры (на примере детского творчества у киргизских номадов). — 2020. — №1.
- Мосолова Л.М. Предложения научно-образовательного культурологического общества России к подготовке проекта “Основы государственной культурной политики России” // Альманах научно-образовательного культурологического общества России «Мир культуры и культурология». Вып.IV. — СПб: НОКО, 2015.
- Флиер А.Я.  
Культурология для культурологов: Учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии. — М.: Академический проект, 2000.
- Художественная культура в докапиталистических формациях. Структурно-типологическое исследование. / Науч. ред. М.С. Каган. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1984.
- Янутш О. А. «Инкультурация»: проблемы определения объема и содержания понятия // Теория и практика общественного развития. 2014. № 19.
- Malinowski B. Culture // Encyclopedia of the Social Sciences. N.Y., 1936. Vol. 4.  
Studme.org                      Дата                      обращения                      (28.06.2021)  
[https://studme.org/242546/kulturologiya/sotsialnye\\_instituty\\_kultury](https://studme.org/242546/kulturologiya/sotsialnye_instituty_kultury)  
Izo.kg (2021). Дата обращения 28.06.2021 <https://izo.kg/portfolio/vystavki-v-hangar-media/>

**Устюгова Е.Н.**

*профессор кафедры культурологии, философии культуры и эстетики  
Санкт-Петербургского государственного университета,  
доктор философских наук. E-mail: elena.ust@gmail.com*

## **АРХИТЕКТОНИКА ГУМАНИТАРНОГО ПОЗНАНИЯ В ТРУДАХ М.С.КАГАНА**

В статье рассматривается эволюция творческого мышления М.С.Кагана. Преодолевая социологическую и гносеологическую трактовки искусства, а также эмпирически-искусствоведческий подход к анализу художественного факта, Каган стремился выйти на уровень выявления специфических закономерностей развития искусства в культуре, не выводимых ни из социума, ни из эмпирической данности. Он считал эстетику философской основой изучения бытия человека в мире. Философское становление Кагана пришлось на переходное время от идеологического канона марксизма к пониманию человека как творческого субъекта культурного, исторического мира. Он строил системный анализ культуры и искусства, идя к структурно-функциональному рассмотрению искусства в системе человеческой деятельности. Затем он включил в системный подход синергетический вектор для исследования нелинейности развития культурных процессов в историческом измерении. Это вывело его на новый уровень глобального рассмотрения системы: природа — общество — человек — культура — история. Разработка системно-синергетического подхода к культуре и искусству служила Кагану методологией построения гуманитарного познания, предмет которого — бытие человека в социокультурном мире, а междисциплинарность служила Кагану инструментом для осуществления этой задачи. В этом отличие позиции Кагана от современных концепций междисциплинарной эстетики, стирающих границы между жизнью и искусством, которое трактуется как многообразие арт-практик. Каган понимал искусство как код и самосознание

культуры и видел свою сверхзадачу в создании архитектуры гуманитарного знания, решающего глобальные проблемы бытия человека в меняющемся мире.

*Ключевые слова:* Каган, эстетика, культура, искусство, системный подход, синергетика.

### *Сквозная линия творческой эволюции*

Эволюция творческого мышления М.С.Кагана — движение к построению методологического фундамента гуманитарного познания, в какой бы дисциплине оно не развивалось.

Можно сказать, что он всю жизнь двигался по одной траектории. Как только он находил ответ на один вопрос, ему тотчас открывался горизонт более объемного видения, и он начинал следовать в этом направлении, но дальше возникали новые перспективы исследования, с новым кругом неразрешимых проблем. Так он и шел от искусства к эстетике, от эстетики к теории деятельности, теории ценностей, теории общения, к философии культуры, потом к истории культуры, пытаясь достигнуть максимальной целостности понимания. В последний период своей научной деятельности Каган, обобщая свои исследования на уровне глобального рассмотрения системы: природа — общество — культура — человек, обратился к онтологической проблеме Бытия, охватывающего все уровни существования.

Для него в основе методологии гуманитарного познания стояла проблема человека в единстве его деятельности, сознания и самосознания, в полноте его бытия в природно-социально-культурном мире. В этом смысле М.С.Каган был удивительно цельной творческой натурой. Он не отклонялся от своего пути, а двигался подобно космическому телу, орбита которого неизменна. Можно сказать, что здесь совпали его творческая и человеческая судьба.

### *Рождение методологии*

Тяготение к фундаментальности теоретических построений привело Кагана к системной методологии, которую он развивал всю жизнь. Системность мышления, по-видимому, была структурной особенностью его творческой индивидуальности, неслучайно в юности математика была его любимым предметом. И потом, на протяжении всей жизни, он часто прибегал в своих работах к геометрическим схемам, дававшим мгновенное видение целого и всех его взаимосвязей.

Еще в годы учения на филологическом факультете Ленинградского университета его восхищала системная масштабность «Эстетики» Гегеля, он увлекся также идеями своего учителя И.И.Иоффе по созданию «синтетической истории искусства» (Ioffe,2006), объединяющей в систему материальные и духовные факторы, процессы создания, функционирования и восприятия художественных произведений. Хотя Иоффе в 1920-30-е гг., в духе того времени, находился под влиянием социологизма, его можно считать предтечей системного подхода к искусству, который уже в 1960-70-е годы стал разрабатывать Каган. Он рассказывал, что книгу Иоффе «Синтетическая история искусств.

Введение в историю художественного мышления», он взял с собой, уходя добровольцем на фронт в июле 1941 года.

По словам самого М.С.Кагана, еще во время учебы на филологическом факультете и в аспирантуре исторического факультета ЛГУ, его не удовлетворял эмпирический подход к анализу художественного факта. Ему хотелось понять закономерности происхождения конкретного феномена искусства, основания его становления, то есть выйти на уровень объяснения, отвечающего на вопросы — *почему и ради чего*.

Так определился его интерес к методологии, позволяющей выявить и объяснить закономерности взаимосвязи и развития многообразных феноменов культуры. Он считал, что теоретической основой такой методологии должна стать философия как часть мета-системы культуры, предназначенная быть ее сознанием. А культура вбирает в себя все формы сознания человека, среди которых искусству принадлежит роль ее самосознания. Каган пытался преодолеть установившуюся в отечественной эстетике с 1930-х гг. гносеологическую трактовку искусства, и от курса «Теория искусства», который он начал читать в 1946 году, он пришел к эстетике, как философской теории художественного и эстетического освоения человеком мира, и стал одним из тех, кто возрождал эстетику в нашей стране, в которой с конца 1930-х гг. по эстетике практически ничего не издавалось. Надо отметить, что во всех своих методологических поисках Каган никогда не терял из виду проблемы искусства и эстетики, к которым он возвращался постоянно, проверяя через них верность своих общетеоретических рассуждений.

### *Контекст*

Поколение философов 50-60-х годов XX века, вместе с которым Каган начинал свою научную деятельность, стремилось к переходу от идеологического канона марксизма к гуманистическим горизонтам. Советская культура конца 50-х — 60-х годов пыталась освободиться от идеологического пафоса сталинской эпохи и утвердить новые культурные идеалы. Это было время энтузиазма научно-технической революции, культ науки, эстетики функционализма, новой архитектуры, так называемого «сурового стиля» в живописи.

Молодые философы 1960-х годов обратились к современной интерпретации марксизма (о возможности иной мировоззренческой основы в советской науке тогда еще не могло идти речи). Эстетиков привлекли положения ранних работ Маркса, о том, что личность интегрирует в себе ансамбль социокультурных отношений. Если в 1930 – 50-е годы субъект трактовался только как социальный и гносеологический, то в 1960-80-е годы стали говорить о других аспектах его содержания — нравственных, эстетических, философских, религиозных. В это время советская философия и эстетика после долгого перерыва включили в свое концептуальное поле аксиологию. В 1960-е годы в университетах Москвы, Ленинграда, Киева, чуть позднее

Свердловска, были созданы кафедры эстетики. Постепенно формируется представление о человеке, как об активном субъекте творчества культурного, исторического мира. На волне интереса к человеку как объекту комплексного философского исследования в СССР стали издаваться труды основателей советской психологии С.Л.Рубинштейна и Л.С.Выготского, ряд сочинений М.М.Бахтина.

Отечественная философская мысль 1970-80-х годов XX столетия стала временем дискуссий вокруг проблемы сущности культуры. Огромное влияние на эти разработки оказали идеи М.М.Бахтина, которые были сформулированы еще в 1920-40-е годы, но стали широко известны и начали ассимилироваться теоретиками лишь в 1960-80-е годы.

У нового поколения философов проявился интерес к выстраиванию научной методологии гуманитарного знания, как неидеологизированной рациональности. Это в определенном смысле было восстановлением былого авторитета рационального знания в отечественной гуманитарной науке первой четверти XX века. Важную роль в разработке проблем методологии науки сыграли в эти годы структурные исследования (И.В.Блауберга, В.Н.Садовского, Э.Г. Юдина и др.), в русле которых стали изучаться проблемы структурно-функциональной организации систем.

#### *Системный подход*

Такой направленности соответствовала и организация мышления Кагана. Осваивая системную методологию, он сначала обратился к исследованиям систем в биологии, физике, в структурализме, хотя и обращал внимание на ограниченность структурного подхода, отвлеченного от предметного содержания.

Он мыслил системный подход как новую методологическую парадигму гуманитарных наук, что определяло его позицию по отношению к доминировавшим тогда в западной философии структурализму, феноменологии и герменевтике. Его не удовлетворяли как имманентная субъективность феноменологии, так и идущая от герменевтики модель рассмотрения текста в контексте. Этот подход прижился и в отечественной культурологии. Но методология культурологической интерпретации часто сводилась к перечислению различных факторов смыслового, языкового, институционального влияния на искусство.

Каган же хотел выстроить методологию выявления и объяснения системных закономерностей. Он видел свою задачу в том, чтобы, образно говоря, «дать методологическую удочку», и показать, как работает системный подход применительно к различным феноменам культуры и искусства. Начав с «Морфологии искусства» (Kagan, 1972), он проверял продуктивность своей методологии, время от времени обращаясь к конкретному материалу, например, в работах: «Музыка в системе искусств» (Kagan, 2020), «Жизнь слова в культуре» (Kagan, 1990). В 1970–80-е годы он поручал своим аспирантам разрабатывать такие темы,

как: «Ритм в культуре», «Цвет в культуре», «Свет в культуре», «Стиль в системе культуры».

М.С.Каган знал и любил искусство и никогда в своих рассуждениях не отрывался от природы художественного. Вместе с тем он хотел преодолеть методологическую эклектичность и предметную герметичность искусствознания. Известно, что еще в 1960-80-е годы исследования по истории искусства следовали марксистской матрице — периодизация истории искусства выводилась из последовательности общественно-экономических формаций. А история литературы описывалась независимо от истории изобразительного искусства, история музыки — независимо от истории архитектуры. Для Кагана же было важно показать как внутреннюю связь развития разных видов искусства, так и вписанность всей системы искусств в социокультурную метасистему.

Размышления Кагана о системном подходе привели его к мысли, что сам этот подход нуждается в методологической системности. Этой проблеме была посвящена одна из его программных статей «О системном подходе к системному подходу» (Kagan, 1991), где показана взаимообусловленность трех основных плоскостей системного исследования: предметно-структурной, функциональной и исторической. Каган осознал необходимость дополнения структурно-функционального подхода историческим, включающим в себя генетический и прогностический векторы, так как система культуры должна быть рассмотрена в динамике ее возникновения, эволюционирования, преобразования. По собственным словам Кагана, он пытался собрать воедино все целое бытия человека в мире культуры и рассмотреть его как сверхсложную динамическую целостную систему. С этих позиций он написал книгу, посвященную его любимому Петербургу ««Град Петров» в истории русской культуры» (Kagan, 1996), в которой развернул историческую панораму развития города в пересечении различных уровней и аспектов петербургской культуры — исторического, политического, идеологического, духовного, антропологического, художественного.

### *Синергетика*

В 1990-е годы М.С.Каган стал лидером введения идей синергетики в эстетику и философию культуры. Он видел в синергетическом подходе путь к преодолению концептуального кризиса, который переживало отечественное гуманитарное знание после ухода со сцены марксистской парадигмы. В монографиях «Эстетика как философская наука» (Kagan, 1997), «Философия культуры» (Kagan, 1996), «Введение в историю мировой культуры» (Kagan, 2002) он показал, что синергетический подход к проблеме исторической динамики искусства и культуры открывает дорогу к полифоническому пониманию исторического развития. Контур гуманитарной синергетики, только намеченные им в 1990-е годы, получили потом свое развитие у исследователей уже XXI века, чему доказательство — лавинообразный рост работ в этой области:

например, издание в двухтысячных годах большой серии: «Синергетика в гуманитарных науках».

В своем последнем эстетическом сочинении «Эстетика как философская наука» (Каган, 1997) М.С.Каган дал синергетическую трактовку общих черт исторического развития художественной культуры в системе культуры и высказал идею о том, что в переходных состояниях от одного типа культуры к другому, образуется широкий спектр выбора траектории дальнейшего развития, направленного от прошлого к будущему, а от будущего к настоящему. Таким образом, генетический вектор истории дополняется прогностическим, открывающим потенциал саморазвития культуры. Так, современную стадию художественной культуры Каган характеризует как постепенное вызревание тенденции к преодолению антагонизма кодов элитарной и массовой культуры, индивидуализма и конформизма, традиционализма и модернизма, на пути к многоуровневому диалогу как аттрактору современного состояния культуры. При этом Каган имел в виду не финальное преодоление хаоса на пути к тотальному порядку и всеобщей гармонии, а стремление к полифонии, направленной к диалогу, как аттрактору развития современной культуры. Хотя, конечно, надо признать, что полифония отличается от хаоса, как и порядок — от энтропии. В прогнозе, высказанном Каганом, который он сам считал гипотетическим, чувствуется его приверженность идеалам эпохи Просвещения. Сегодня такая надежда может показаться утопичной, но для личности М.С.Кагана — по натуре исторического оптимиста, она была органичной и оправданной. Он верил в прогресс человечества и надеялся на его развитие от конфронтации к диалогу.

Нельзя не видеть, что в какой-то степени такое предположение находит свое оправдание и в нарастающей в современном мире тенденции к взаимодействию, коллаборации различных наук и форм деятельности.

### *Междисциплинарность*

Если в середине XX века теория искусства и эстетика существовали в пределах интересов к метафизическим, гносеологическим, языковым проблемам, то к концу века становится ясно, что дальше невозможно продолжать идти по пути разобщенности гуманитарных, социальных наук и человеческого жизненного мира. Сама современная социокультурная реальность показала, что культура и искусство, пройдя долгий исторический путь постепенной автономизации от социального и практического бытия, должны вернуться к человеку, возратить ему чувство пребывания в мире культуры, как свою жизненную потребность. Междисциплинарный подход сегодня превращается в реальную задачу научного знания.

Современная философия и эстетика отзываются на этот призыв. Так, согласно позиции философии прагматизма, современную культурную политику нужно строить, сломав междисциплинарные границы между философией, наукой и политикой. В том же направлении рассуждает



Николя Бурио в своей «Эстетике взаимодействия» (Бурио, 2016), когда говорит, что сегодня искусство не моделирует возможные миры, а создает способы жизни и модели действий внутри существующей реальности, переходя в практики повседневной жизни, как опыта коллективного со-бытия. Подобные идеи высказывает и Вольфганг Вельш, говоря, что задача современной эстетики состоит в концептуализации процесса *всеобщей эстетизации*. (Welsch, 1996). Согласно концепции «Эстетика и политика», эстетика, основанная на «взаимоперетекании» искусства и не-искусства, коммуникативных стратегий социума и культуры, призвана выработать новую рациональность, способную осмыслить эти процессы.

Актуальность такой задачи подготовлена и культурной практикой постмодернизма по стиранию границ между искусством и жизненной реальностью. Пространство современной художественной культуры заполняют многочисленные разновидности арт-практик, претендующих на то, чтобы быть скорее социально-антропологическими проектами, нежели феноменами искусства.

М.С.Каган еще на рубеже третьего тысячелетия чутко воспринимал эти тенденции. По сути, его мышлением на протяжении всей жизни руководило стремление связать культуру и социум, эстетику и искусство с этикой — выявить более объемное понимание субъективности.

Вместе с тем необходимо отметить и принципиальную разницу между его пониманием задач эстетики и философии культуры и позициями прагматизма, «эстетики взаимодействия». В отличие от тех, кто предлагает сводить философию к практической культурной политике, Каган считал, что междисциплинарность не означает подмены философско-теоретического подхода — практическим. Он полагал, что взаимодействие разных дисциплин должно осуществляться на концептуальной основе, а не в форме практических рекомендаций. Для него системно-синергетический подход был прежде всего теоретически осмысленной методологией познания сложноорганизованной саморазвивающейся системы культуры, а междисциплинарность предоставляет инструментарий для осуществления этой задачи.

Второе отличие его позиции состоит в понимании сущности искусства. Во многих концепциях определение места современного искусства проистекает из понимания бытия человека в коллективном опыте со-участности. Роль искусства при этом состоит в создании способов интенсификации жизни человека в процессе производства опыта со-бытия. Из утверждения, что человек наиболее интенсивно существует в момент чувственного вовлечения в событие жизни, следует, что путь спасения человека от нестабильности и относительности смыслов лежит в сфере чувственности, по ту сторону истории, культуры. Всё чаще понятия искусство, художественное произведение вытесняются понятием арт-практики, как опыта организации антропологически-социальных взаимодействий, а понятие художественное творчество заменяется понятием креативности.

Понимание искусства Каганом было радикально иным. Он никогда не отступал от идеи, что эстетическое отношение человека к миру — чувственно-сверхчувственное, ценностное, что искусство аккумулирует в себе все содержание субъективности, очеловечивает индивида, обеспечивая его интеллектуальную суверенность, приобщая его к культурным смыслам истории человеческого бытия в мире, стимулируя творчество новых смыслов, а потому искусство является зеркалом, кодом и самосознанием культуры и человека в культуре.

### *Гуманитарное познание*

Разработка системно-синергетической методологии не была для Кагана самоцелью. Свою сверхзадачу он видел в построении архитектоники гуманитарного знания, которое решает глобальные проблемы бытия человека в меняющемся мире. В 1991 году он так и назвал сборник своих статей по системным исследованиям — «Системный подход и гуманитарное знание».

Позиция Кагана перекликается с идеями Бахтина о том, что гуманитарное мышление является особым типом рациональности, обращенным к бытию человека в культуре. Разделяя такое понимание, Каган в книге «Се Человек...» (Каган, 2001) рассмотрел мировую историю изобразительного искусства, как способ образного человекознания, в котором сквозь художественные образы открываются глубинные культурные смыслы жизни и бытия человека — смерти и бессмертия, детства и старости, отношений между мужчиной и женщиной, восточного и западного мироощущения.

Суть всей творческой деятельности Кагана состояла в исследовании гуманитарной природы культуры. Человек существует между реальностью и трансценденцией. Если лишить его трансцендентного, смыслового измерения, он перестает быть и субъектом, и человеком, превращаясь в эмпирическое существо, чувствующее, но не переживающее, действующее, но не мыслящее. А если растворить жизнь человека в процессуальности опыта, то становится эфемерным его присутствие в бытии.

### *Заключение*

Проследивая творческий путь М.С.Кагана, можно сказать, что, с одной стороны, он был человеком своего времени. Его научное мышление вписывается в панораму поисков в философии, эстетике, культурологии второй половины XX века, хотя для тех лет его идеи и подходы были во многом новаторскими. Молодому поколению наших коллег то, что тогда приходилось доказывать и пробивать, сегодня может показаться само собой разумеющимся. Но в 1960-е — 80-е гг. почти каждая новая книга Кагана вызывала шквал критики. Его обвиняли и в антимарксизме, и в субъективизме, и в формализме. Это потому, что он шел в науке не по горизонтали апробированных идей и подходов, а по вертикали, во многом опережая сложившиеся представления, а также и

потому, что он был убежден в продуктивности своей методологической концепции, выстраиваемой им на протяжении всей жизни в науке.

С другой стороны, сегодня становится ясно, что Каган не был ученым, труды которого могут оцениваться только в контексте своего времени. В том повороте в эстетике, который произошел уже в XXI веке, связанном с так называемой «всеобщей эстетизацией», новыми трактовками эстетического как индивидуальной чувственности, сведением искусства к арт-практикам коллективных взаимодействий, голос Кагана по-прежнему звучит актуально, призывая к преодолению эмпиризма, антиинтеллектуализма и многофакторности.

Сегодня очевиден дефицит фундаментальных идей, проработанных теорий, а также философски масштабных методологий эстетических и культурологических исследований. М.С.Каган выдвинул свой фундаментальный проект архитектоники гуманитарного познания, и мы должны по праву оценить его вклад в развитие не только отечественной эстетики и теории культуры, но и в целом гуманитарного знания.

#### REFERENCES

- Burio N. (2016). *Relational aesthetics / Post-production*, Moscow. Ad Marginem Press. (In Russian)
- Ioffe I. (2006) *Selected works. 1920s — 1930s*. St. Petersburg: Petropolis. (In Russian)
- Kagan M. (1972) *Morphology of Art: Historical and theoretical study of the internal structure of the world of arts*. Leningrad: Art. (In Russian)
- Kagan M. (1990). *The life of the word in culture*. Moscow: The experience of systematic study of the problem. Res Philologica. (In Russian)
- Kagan M. (1991) On the system approach to the system approach. In: *Kagan M. S. "System approach and humanitarian knowledge"*. Selected articles. Leningrad: Leningrad State University Press. (In Russian)
- Kagan M. (1991) *System approach and humanitarian knowledge. Selected articles*. Leningrad: Leningrad State University Press (In Russian)
- Kagan M. (1996) *Philosophy of Culture*. St. Petersburg: Petropolis (In Russian)
- Kagan M. (1997) *Aesthetics as a philosophical science*. St. Petersburg: Petropolis. (In Russian)
- Kagan M. (2001) *Se man: birth, life and death in the "magic mirror" of fine art*. St. Petersburg: Logos. (In Russian)
- Kagan M. (2002) *Introduction to the History of World Culture*. In 2 books, St. Petersburg: Petropolis. (In Russian)
- Kagan M. (2006) *"Grad Petrov" in the history of Russian culture*. St. Petersburg: Paritet. (In Russian)
- Kagan M. (2020) *Music in the world of arts*. Moscow: Yurayt Publishing House. (In Russian)
- Welsh W. (1996) *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam. (In German)

# НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ЭСТЕТИКИ

*Ананьева Е.М.  
Санкт-Петербург*

## НА ПУТИ К ЭСТЕТИЧЕСКОЙ РАЦИОНАЛЬНОСТИ

Мне хочется откликнуться на одну из тем, которую можно назвать одним из лейтмотивов размышлений Моисея Самойловича Кагана. В общеметодологическом разрезе эта тема получает развитие в качестве «онтологии культуры», в контексте осмысления природы эстетического феномена она тематизируется в полемике о преимуществах и допущениях отдельных теоретических программ в эстетике. В некотором смысле об этом тренде можно судить прежде всего по работам Моисея Самойловича девяностых-нулевых годов, но движение в этом направлении можно обнаружить и в более ранних, и даже самых ранних из его опубликованных сочинений. Статья для Вестника ЛГУ конца 50-х, предмет которой — реалистические мотивы во французской эстетике («Из истории французской эстетики: Абрам Босс и Шарль Сорель как теоретики искусства») — отсылает к его диссертации о французской реалистической традиции («Французский реализм XVII века»).

Два аспекта затронутой темы мне кажется интересным обсудить. Один из них — вклад синергетики, системного подхода в философии и эстетике, вторая — категориальный состав философии и базовые понятия эстетики.

В отношении первой мне кажется интересным отдать дань современным дискуссиям о предпочтениях и ограничениях системной формы знания, которые получили новый импульс к развитию в современных теориях информации (в том числе Digital Humanities). В связи с этим идея системности, как представляется из более широкого теоретического горизонта, в некоторой степени подтверждает гипотезы, высказанные Моисеем Самойловичем в 70-80 годы (например, — «Об эвристической ценности информационного подхода в эстетике»).

Вторая тема содержательно связана с первой. Хочется обсудить принципиальную возможность представить реалистическую тенденцию в эстетике, обращаясь к анализу узловых моментов эстетической терминологии. Мне видится возможным проследить развитие этой темы от обращений к ней в 70-е годы (например, «Проблема построения системы категорий марксистской эстетической науки») к более поздним исследованиям. В полемике, выступаемой в работах нулевых годов, Моисей Самойлович мимоходом обозначает свою позицию в отношении известной максимы «Антропология вместо метафизики», убедительно защищаемой Э.Тугендхатом. Несмотря на потенциальную проблематичность отождествления философии с метафизикой, для наших целей можно пренебречь этими терминологическими тонкостями. В таком случае позиция, в защиту которой М.С.Каган приводит свои аргументы, будет едва ли не обратной — метафизика вместо

антропологии. Выстраивая свои возражения против «антропологического дрейфа», Моисей Самойлович выделяет три возможных методологических программы, в соотношении с которыми он выстраивает свою аргументацию: синергетическую, структуралистскую и экзистенциально-герменевтическую. Мне представляется, что дискуссии последних двух десятилетий показали возможность многочисленных гибридных версий между этими тремя подходами, которые интересно было бы вернуть в поле дискуссии об «эстетической рациональности». Например, герменевтический подход существенно потерял в своем «экзистенциальном» измерении и продемонстрировал свой потенциал в качестве реалистической программы.

В связи с этим оказывается возможным оценить категориальный состав герменевтической теории, привилегированной сферой применения которой является эстетика. В этом контексте мне видится возможным продолжить начатый Моисеем Самойловичем спор с классиками и современниками подключением к этой полемике новых голосов — прежде всего обсуждением проблемы «эстетической рациональности» в герменевтической теории Мартина Зея (Seel M. *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität* (1997); Seel M. *The Career of Aesthetics in German Thinking* (1999); Seel M. *Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste* (2014))

**Бабаева А.В.**

*профессор кафедры философии и истории Воронежского государственного университета инженерных технологий, Россия. E-mail: annabab1@yandex.ru*

### **ЭСТЕТИЧЕСКИЕ «РАЗРЫВЫ» В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ**

Материал посвящен рассмотрению проблем эстетического осмысления трансформаций, происходящих в современном мире. Выделяются основные культурные изменения современного мира. Подчеркивается идея, что современная культура все больше и больше наполняется глянцем, становится гламурной. Анализируются особенности глам-культуры и ее воздействие на эстетические принципы. На первое место выходит хорошая «упаковка», которая заменила содержание. «Праздник жизни», который внедряют в общественное сознание, вытесняет все негативное из восприятия современного человека. В глам-культуре все темное, болезненное подвергается «перекодировке», создается новый пласт исторической памяти. Винтажность вытесняет реальное прошлое. В таких условиях традиционные эстетические теории перестают адекватно работать и появляются «эстетические разрывы». В материале отмечается, что на протяжении последних десятилетий активно идет формирование новых принципов эстетического. Дается краткий анализ предлагаемым новым вариантам эстетического понимания современной культуры. Подчеркивается, что способностью признать существующие эстетические разрывы, понимание, что эстетика эпохи модерна необратимо уходит, позволит увидеть переход к новому проблемному полю движения эстетизиса и логоса навстречу друг другу.

*Ключевые слова:* эстетика, общество гламура, массмедиа, айстетика, инэстетика, «новая эстетика»

Достаточно растиражированным стало высказывание, что «мир изменился». В своем большинстве эту фразу принимают как аксиому, не задумываясь о том, что конкретно изменилось, какие трансформации произошли в пространстве человеческой жизнедеятельности.

Действительно на глазах одного поколения произошли необратимые изменения во всех значимых и не очень сферах. Мы не всегда это замечаем, и не всегда адекватно реагируем на изменения. Мир скачкообразно перешел к какому-то иному состоянию. Любой переход к новому, чтобы быть успешным, должен определенным образом трансформировать прошлое, «опустошить» знаковые имена и события, изменить представления о прекрасном и безобразном. Следовательно, должны были измениться пространства социального, антропологического, аксиологического, этического и эстетического. Вместе с тем мы можем наблюдать стремление сохранить теоретические основания, возникшие в эпоху модерна во всех проблемных полях современности. И это не случайно, традиции изменяются даже в динамичном мире не так стремительно, как сама культура. И в этом можно увидеть первый и самый глобальный «разрыв» эстетики. Как отмечал Арнольд Берлеант: «теперь, когда двадцатое столетие стало почвой для великих сдвигов во всей сфере культуры, включая искусство, самым поразительным является то, насколько мало участвует эстетическая теория в процессе культурной эволюции» [Berleant, A. (1996) p.241-262]. Эстетика, в своем большинстве, просто не успевает осмыслить все произошедшие изменения.

Какие же глобальные изменения «бросаются в глаза» даже не углубляясь в проблемное поле современной эстетики. Начнем, наверное, с самого глобального изменения. Современная культура — это культура, ориентированная на настоящее, культура, живущая а *resentiori* (от лат. *resens* — настоящее, свежее). Если для культуры европейского общества до второй половины XX века время — это линейный процесс от простого/примитивного к сложному, то современная культура делает акцент на настоящем. Важно не то, что было или будет, важно, то, что происходит/не происходит в данное мгновение не где-то там, в далеком мире, а здесь и сейчас. Современность стала «вращаться вокруг» отдельно взятого человека, его чувств, желаний. А если они недостаточно четко выражены, существуют многочисленные возможности оказания «помощи» в формировании любых настроений, чувств, переживаний. Наше восприятие, память, эмоции, эстетический вкус оказались под прессом публичных пристрастий, растиражированных медийными технологиями. Мы теперь знаем как «красиво» надо смеяться, плакать, радоваться. Какую позу принять перед объективом, чтобы получить наибольшее число лайков. Мы знаем, каким канонам красоты, добра, успеха необходимо соответствовать. А если сомневаемся, то медийное пространство поможет «снять» сомнения. Главная задача — доставлять потребителю-зрителю только приятные минуты. В результате все неприятное, раздражающее, вызывающее негативные эмоции и воспоминания вытесняется «на периферию», а еще лучше в зону

«забвения» современного общества. Сформировалось пространство «праздника жизни» в котором нет места негативному, где принципиально отсутствуют трагедии, старость, смерть. С. Жижек отмечал: «Окончательная истина капиталистической утилитарной бездуховной вселенной состоит в дематериализации самой “реальной жизни”, в превращении ее в призрачное шоу» [Zizek, S. (2002).p. 22]. Гламур «воздействует на общественное сознание индивидов, прежде всего тем, что замещает созданный коллективным опытом жизненный мир сфабрикованным симулякром» [Rostovzeva, L.I.(2009).p.266].

История во время господства современного гламура претерпевает трансформации. Все темное, болезненное подвергается «перекодировке», создается новый пласт исторической памяти. Век гламура создал моду на винтаж. Винтажность вытесняет реальное прошлое. «Винтажный предмет не стремится воссоздать, но именно навязчиво симитировать прошлое» [Sokolov, B.G. (215) p. 269]. Формируется «разрыв» между подлинной и виртуальной реальностями. Возможно, наиболее ярким выражением современного взгляда на мир можно считать фразу: «Реальность — это *тоже* галлюцинация» [Bret, Easton(2004).p. 7].

Всепоглощающий темп современной жизни не позволяет выстраивать эстетические оценки в привычном ритме. Время гламура — сжато до предела. Короткий век заменился кратким мигом. «Ты должен успеть!!!» — стало современным императивом. В пространстве гламура постепенно теряется эстетика события, когда событие понималось как «место сборки символического и предметного». Со-бытие превращается в информационную ленту, «виртуальный архив пустоты» [Zizek, S. (2002). p.29].

Еще один «разрыв» можно увидеть в противоречии между классическим пониманием эстетического и расширением границ эстетического. В современном мире эстетика активно включена в поле повседневности. Праздники, игры, симпозиумы, конференции, встречи и расставания становятся объектами эстетического, изменяя понятие искусства.

На протяжении всего XX века трансформировались представления о произведении искусства, которое стало соотносится с машинным образом «блоков ощущений, перцепций, механизмов» Как отмечали Ж. Делез и Ф. Гваттари в своей работе «Что такое философия»: «Задача искусства — средствами своего материала вырвать перцепт из объектных восприятий и состояний воспринимающего субъекта... Извлечь блок ощущений, чистое существо-ощущений» [Deleuze, G., & Guattari, F.(1998). p. 213-214] Более того « искусство может жить лишь творя новые перцепты и аффекты» [Deleuze, G., & Guattari, F.(1998). p.24].

В такой ситуации, эстетическое, включаясь во все сферы жизни человека, трансформирует восприятие красоты, изменяет эстетический опыт. Если в XX веке эстетический опыт соотносился с дистанцией, то в современном мире художественное становится неотъемлемой частью практического и полезного. «Художник — это показчик аффектов, избратель аффектов, творец аффектов. Он не только творит их в своих

произведениях, он наделяет ими нас самих и заставляет нас становится с ними, он нас самих вовлекает в составное целое» [Deleuze, G., & Guattari, F. (1998). p.225].

Расширение эстетического происходит, в том числе и за счет вытеснения «отрицательного», «негативного» за пределы реальности, превращая мир в сплошной карнавал. Глянец, игра, чувство вечного «праздника жизни» вторгается во все формы человеческой жизнедеятельности. Праздничный эстетизм, выступая в форме карнавальная феерии (броскость, яркость, зрелищность, калейдоскопичность), создает впечатление о труде, образовании, досуге, как о бесконечном «празднике жизни». Развлечение становится смыслом жизни, появляется глэм-наука, глэм-образование и т.д. Всё — от имиджа до рекламной продукции фирмы или вуза — отмечено оптимизмом, весельем, культом вечной молодости. [Rusakova O.F. (2009)]

Эстетическое начинает соотноситься только с праздничными действиями. Красота обыденности заменяется виртуальной красотой мира, каким он должен казаться. Мы все дальше уходим от понимания, что красота возможна в прозаически простом. Чувство красоты — это особое состояние сознания. Нужно просто суметь почувствовать и увидеть эту красоту. Мир скоростей, динамичных трансформаций не оставляет на это время.

В результате создается новый идеальный субъект. «Идеальный субъект этого общества статистов сводится к положению потребителя времени и пространства» [Bourriaud, Nicolas (2016). p.3]. Время гламура изменило ценность социокультурного объекта. Теперь аксиологическая значимость любого произведения оценивается медиальной популярностью.

Современный мир — эпоха доминирования массмедиа, которые в области искусства «больше не дают никакой универсальной модели, никакого единого идеала Красоты», а предлагают нам «оргию терпимости, тотального синкретизма, абсолютного и безудержного политеизма Красоты» [Eko, Umberto (2007)]. По выражению Э. Тоффлера «консенсус пошатнулся»: человек «клип-культуры» обстреливается разорванными и лишёнными смысла «клипами», мгновенными кадрами» [Toffler, E. (2004). p. 277].

В такой ситуации должно было возникнуть стремление не только осуществить «переоценку всех ценностей», но и стремление создать «новую красоту». Понятие «новая красота» в большей степени соотносится с изменениями, произошедшими под воздействием технологических трансформаций. Цифровая цивилизация поставила перед человеком проблему соединения физического и виртуального. Как отмечал С. Жижек: «новый жизненный мир уже предполагает в качестве фона сциентистскую дигитальную вселенную» [Zizek, S. (2012). p.225]. Возрастание визуального в современном мире трансформирует все привычные формы искусства. Данную тенденцию можно увидеть в появлении «новой эстетики». Термин, предложенный в 2010 году британским художником Джеймсом Бридли, который попытался



отразить в данном понятии происходящие процессы. Новая эстетика — это попытка объединения достижений цифрового общества и его проблем в произведениях искусства. Глобальный прорыв в информационных технологиях, включением большей части населения земного шара в пространство Интернета сделало его составной частью сферы искусства. Компьютерные программы все больше и больше включаются в процесс творчества. Наиболее ярким примером можно считать творчество Захи Хадид, проекты которой создаются в компьютерных программах.

Появление таких направлений в современной художественной практике как пиксель-арт, глитч и т.п. демонстрируют, что цифровое формообразование становится одним из ведущих в творчестве. Например, суперсовременный небоскрёб архитектора Ole Scheeren — MahaNakhon в Бангкоке, творчество итальянского архитектора и дизайнера Ферруччо Лавиани, которые работает в стиле глитч и многие другие.

Все это поставило перед эстетикой вопросы, требующие своего глубокого осмысления. Только ли эстетика способна адекватно выстроить оценку современным процессам в искусстве? Или более глобальному — нужна ли эстетическая теория современному миру? И если нужна, то какой она должна быть? Как отмечал Николя Буррино «Хотя мы продолжаем прилагать к современным художественным практикам критерии эстетической оценки, унаследованные у недавнего прошлого, эти критерии лишились существенного значения» [*Bourriaud N. (216), p.5*]

Признание того, что классические эстетические теории не в состоянии адекватно выстраивать принципы оценивания современных социокультурных трансформаций порождает возникновение новых теоретических подходов. Так, например, Ален Бадью предложил свое видение эстетики в современном мире — инэстетику. Стремясь «вывести» современную эстетику за традиционные рамки философии, А. Бадью выдвигает идею нового отношения к произведению искусства. В современном мире «искусство — это мысль, произведением которой является сама реальность (а не ее эффект)» [*Badiu, Alan(2014). p. 21*]. Такое представление изменяет привычный взгляд не только на проблемное поле эстетического, но и на реальность в целом. Если традиционная эстетика основывалась на идеи субъекта и субъективности, как и вся новоевропейская философия. То современный мир выстраивает, по мнению А. Бадью, новое основание — движение. «Вечная незавершенность», по мнению А.Бадью, наиболее близко подходит к пониманию динамики современных процессов.

Еще одну попытку создания теоретических оснований эстетического можно увидеть в трудах Арнольда Берлеанта. Еще в конце XX века он высказался за пересмотр основных эстетических принципов, которые в своем большинстве базируются на принципах эпохи Просвещения. Берлеант А. подчеркивал: «интенсивная деятельность, которая концентрируется в настоящее время вокруг искусства, является

удивительным примером несоответствия между искусством и эстетикой» [Berleant A.(1996), p.241]. Современное искусство, по мнению исследователя «состоит не из объектов, но из ситуаций, в которых случается опыт, и что оно обычно, но не постоянно содержит в себе объекты» [Berleant A.(1996) p.259]. Поэтому наиболее адекватными для современного искусства могут быть понятия «непрерывность» и «вовлеченность» как новые принципы эстетического.

Принцип непрерывности, по мнению А. Берлианта, состоит в том, что эстетическая ситуация характеризуется «прослеживанием линий непрерывности между объектами искусства и другими объектами человеческого производства, между художественным и социальным, историческим и культурным факторами между эстетическим опытом и рядом значений, ассоциаций, воспоминаний и образов, которые пронизаны эстетическим восприятием, между пребыванием в эстетической ситуации и широким социальным и личностным использованием искусства» [Berleant A.(1996), p.260].

Вовлеченность представляется современным видом чувственности, которое должно не только пересмотреть теорию эстетики, но и по новому пересмотреть прошлое, осуществить его переоценку. Данный взгляд фиксирует стремление к «снятию» границ между настоящим и прошлым, зрителем и произведением искусства в современном мире. Не случайно музейные практики, дающие возможность прикоснуться к произведению искусства, так называемые «осозательные туры», завоевывают все большую популярность. Тактильная чувственность начинает активно включаться в современное восприятие объекта искусства. Что также требует нового теоретического осмысления проблем «чувственности» современного человека в рамках эстетики.

Эту же проблему пытается осмыслить и Ж. Рансер. Он представляет реальность как своеобразный конфликт «чувственных очевидностей» между множественными социокультурными группами современного общества. Более того, исследователь отмечал, что сложившиеся на протяжении веков эстетические практики были связаны с «особым режимом мысли». Современный мир изменил форму мышления. Если классическая рациональность вела мысль через ряд жестко связанных между собой понятий, этапов, суждений и т.п., то мысль в современной культуре движется по «случайным» траекториям. Ассоциативность, по выражению К. Леви-Стросса, становится доминирующей чертой мышления. «В киберпространстве мы наблюдаем возвращение к *repense sauvage*, к "конкретному", "чувственному" мышлению: здесь "эссе" встречается с фрагментами музыки и другими звуками, а также текстами, образами, видеоклипами и т.п., и именно эта конфронтация "конкретных" элементов порождает "абстрактное" значение» [Zizek, S. (2012). p. 37].

Потребность в поиске нового понимания эстетизиса подчеркивал и французский арт-критик Николя Буррио. Он отмечал: «Искусство считало своим долгом подготавливать или возвещать грядущий мир; сегодня оно моделирует возможные миры» [Bourriaud N. (216), p.7].

Все это показывает, что современность не только расширило поле эстетического, но выявило существование «эстетических разрывов» между теорией и практикой современного искусства. И желание «сшить, залатать» существующие эстетические разрывы, вернуть былое приводит в еще более глубокий тупик. Признание существующих эстетических разрывов дает возможность посмотреть на них как на возможный переход к новому проблемному полю движения эстетизиса и логоса навстречу друг другу.

#### REFERENCES

- Badiu, Alan(2014). *Small guide to aesthetics*. Rus. St. Petersburg: Publishing House of the European University in St. Petersburg Publ. 156 p. (In Russian).
- Berleant, A.(1996). *The Historicity of Aesthetics// Phenomenology of art*. Rus. M.: publishing house of the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences Publ. p.241-261 (In Russian).
- Bret, Easton(2004). *Ellis Glamorama*. Rus. M: Cultura Publ. 704p. (In Russian).
- Bourriaud, Nicolas (2016). *Esthétique relationnelle. Postproduction*. Rus. M. Marginem Press Publ. 240 p.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1998). *What is philosophy?* Rus. St. Petersburg Spb.: Alethea Publ (In Russian).
- Zizek, S. (2002). *Welcome to the desert of the real*. Rus. M.: Pragmatics of Culture Foundation Publ. 160p. (In Russian)
- Zizek, S. (2012). *The plague of fantasy*. Rus. M.: Humanitarian Center Publ. 388p. (In Russian).
- Rusakova, O.F. (2009). *The discourse of global glam culture*. Rus. // The discourse of Pi. Almanac. № 8. URL: <http://www.madipi>. (In Russian).
- Rostovzeva, L.I. (2009). «*Homo glamorous*», or "*The Glamorous Man*" in Russia. Rus. // Economic philosophy №6. p. 264-281 (In Russian).
- Sokolov, B.G. (215). *The Ontology of Sensuality*. Rus. St. Petersburg.: RHGA Publ. 292 p. (In Russian).
- Toffler, E (2004). «*The Third Wave: The Classic Study of Tomorrow*». Rus. M.: AST Publ. 781p. (In Russian).
- Eko, Umberto(2007). *History of Beauty*. Rus. M.: SLOVO Publ. 440 p. (In Russian).

**Воеводин А.П.**  
Луганск

### ЭСТЕТИЧЕСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ VERSUS ЭСТЕТИКА

1. В условиях тотальной эстетизации всех сфер человеческой жизнедеятельности все очевидней становится теоретическая несостоятельность философско-эстетического дискурса, его неспособность не только определить специфическую предметность и своеобразие теоретико-эстетического знания, но и защитить собственное существование как таковое. В современном обществе и современной художественной практике существует тотальное недоверие к наличному эстетическому знанию, что проявляется не только в отсутствии такого профессионального вида деятельности и, соответственно, такой социально востребованной профессии как эстетик, но также в элиминации эстетического знания из образовательных программ учебных заведений.

2. Эстетическая теория исторически складывалась двумя путями: 1) в процессе дифференции функций художественного канона как общей теории искусства и 2) внутри философского знания, направленного на познание всеобщего мирового строя вещей и представляющего собой предельно обобщенную родо-видовую схему устройства мира, отстраненно-универсальное и внеконтекстуально-сущностное знание. Теоретическая бесплодность и беспомощность философской эстетики в интерпретации реальной роли эстетических процессов в повседневной социальной практике, ее спекулятивность, оторванность от жизни, неспособность к выработке действенных практических рекомендаций побуждают к преодолению теоретической самоизоляции эстетики на путях выхода в сферу философской и психологической антропологии, то есть, более широкого контекста рассмотрения эстетических проблем и понимания эстетического как важнейшей сущностной сферы бытия человека. В последние годы все чаще проявляется настойчивое стремление преодолеть сциентистскую заскорузлость доминирующего с XVIII века в монографической и учебной литературе внутренне противоречивого гносеологического концепта эстетического и рассматривать эстетические процессы в более широком контексте культурологического, социологического, психологического и иного знания. Расширение предметной базы эстетической науки, обоснование ее действительной социальной роли в понимании специфических универсальных механизмов эстетического регулирования движения людей представляет насущную задачу современной философской антропологии и эстетики.

3. Эстетические процессы — суть эмоциональные процессы. Это бесспорный факт, игнорирование которого ведет к утрате подлинного предмета исследования. Историческая инерция категориальных и методологических оснований традиционной эстетики обнаруживает ее теоретическую несостоятельность в понимании и культурологическом изучении человеческих чувств и эмоций как главного предмета своих исследований. Поэтому теоретически оправданным выглядит обращение к антропологическим основаниям чувственно-эмоциональной культуры и создание нового направления в философско-антропологических исследованиях — эстетической антропологии. Эстетическая антропология — это антропология социальных эмоций с точки зрения ценностных смыслов культуры. Антропологические рамки понятия «эмоция» как социального внутрикультурного события неизмеримо шире его психо-физиологического понимания как индивидуально-телесной и психологической реакции организма. Естественно-биологизаторский подход ориентирован на поиск биологических составляющих универсальной физиологической «таблицы элементов» эмоции, в то время как ценностно-смысловое наполнение и культурные трансформации человеческих эмоций, их неустранимо важная роль в объединении и регулировании совместной деятельности людей, остаются за горизонтом не только традиционной эстетики, но и доминирующих концептов современной философской антропологии, а также

господствующих в социальной философии логоцентристских и панрационалистических теорий антропо-, социо- и культурогенеза. Существует острая потребность в антропологическом изучении не только культивируемых обществом чувственно-эмоциональных состояний, но и доминирующих в той или иной Картине мира «ценностных доминант», культурных прототипов чувственно-эмоциональных основ «обобщенных культурных сценариев», реально управляющих историческим движением человеческих масс.

*Грякалов А.А.  
Санкт-Петербург*

## **ЭСТЕТИКА СОБЫТИЯ И МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТЬ: СТРАТЕГИИ ОБРАЩЕНИЙ**

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ. Проект №19-011-00899*

Эстетика события обращена к бытию и символическому универсуму.

Без эстетического все смысловое и экзистенциальное мутирует.

Можно сказать, что проблема междисциплинарности оказывается актуально соотнесена именно с опытом и рефлексией эстетического. Это положение предполагает вопрос об основаниях взглядов на сущность эстетики — тема сегодняшних размышлений о возможности родового философского знания.

Действие эстетическое производит места рефлексии и существования.

В трехчастной структуре идей Александра Баумгартена сходятся содержание излагаемой мысли — эвристика, порядок мыслей — методология и способ выражения — семиотика. И дело не только в том, что эстетическая функция автореферентна — в обращенности эстетического ко всей сфере реального она создает особое остраненное восприятие, а вслед ему предельно интенсивное антропологическое состояние.

Поэтическое и эстетическое не уничтожают референтность, но делают ее неоднозначной.

Междисциплинарность, выраженная в доминантах со/рас/положенности, во многом актуально производится именно эстетическим.

Композиционность собирает жизненный материал — эстетическое первично располагает субъективность в рамках произведения, а далее в производстве символических следов-смыслов. В рамках собирается субъективность: от эстетической аналитики возможен переход к топографии, а от нее — к топо-логике — совмещенности позиций, в пространстве чего собрано и действует эстетическое.

У события всегда есть свое место, в котором формируется субъективность. Событие («встреча») рождается в эстетическом опыте и рефлексивном постижении таким образом, что опыт и рефлексия постоянно смещаемы с собственных путей. Но именно энергия события позволяет развить техники субъективности — в том числе маргинальные, формировать и производить. События возникают в стремящихся к

определенности местах — в поэтическом языке, в произведении, в ландшафте, в котловане — формируется субъективность не за счет проекции идеала, а за счет собственного конституирования, когда энергия-исток события достраивается до сферы.

Подрывая догматизированные представления о мире и о себе, существо эстетического как бы вновь припадает к истокам жизненного существования. В топологической перспективе отсчет и счет совпадают, острая временнóе измерение и событийствуя в одной схеме соотносительны. И опять-таки точнее было бы говорить не о системологии, а о системотехнике: топологический фрагмент «достраивается до сферы» (М. М. Бахтин).

Человек эстетический — существо пересекающихся потоков интенсивностей — может быть понят именно как средоточие формирования субъективности.

Существование субъекта-свидетеля и субъекта-эстетика предельно сближается.

Проваливаясь в щели системо-логик современности, событие свидетельства оказывается существенным в пограничных системо-техниках и лиминальных практиках. В таких случаях с большей или меньшей определенностью представлены мотивы смещения, ухода, покидания, утраты. Но именно энергия свидетельства позволяет развить техники субъективности — в том числе маргинальные, формировать и производить существование. Формируется субъективность не за счет проекции идеала, а за счет собственного конституирования, когда энергия-исток нередко рискованного свидетельства достраивается до сферы.

*Ерохина Т.И.  
Ярославль*

## **ЭСТЕТИЗАЦИЯ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ**

*Выполнено по гранту Российского научного фонда № 20-68-46013 «Философско-антропологический анализ советского бытия. Предпосылки, динамика, влияние на современность»*

Декоративно-прикладное искусство является важнейшей областью художественного творчества. Будучи генетически связанным с народным искусством и народными промыслами, декоративно-прикладное искусство имеет отличительные черты и функции, к которым относятся ориентация на национальную традицию и вместе с тем — зависимость от историко-культурных и социокультурных условий; профессиональная подготовка художников и следование традициям народных промыслов; влияние моды и заказной характер. Современные исследователи неоднократно отмечали дискуссионность соотношения дефиниций «народные промыслы», «народное искусство», «декоративно-прикладное искусство». В контексте данного исследования народные промыслы будут рассматриваться как базовый компонент развития декоративно-

прикладного искусства в советской культуре, поскольку именно в советский период народные промыслы начинают позиционироваться в контексте советской культурной политики как средство идеологии, агитации и пропаганды. Народные промыслы обретают новую жизнь, которая связана не только с развитием фабричного производства, но и с обретением новых сюжетов и образов, отражающих исторические, праздничные и бытовые сюжеты и образы советской эпохи.

На основе анализа музейных экспозиций декоративно-прикладного искусства федоскинской лаковой миниатюры, палехской лаковой миниатюры, павлопосадской платочной фабрики, жостовской фабрики декоративной росписи, вологодского кружева, автор типологизирует советские сюжеты и образы, представленные в произведениях народных промыслов, а также выявляет принципы эстетизации советской эпохи в декоративно-прикладном искусстве.

Так, уровень сюжетов, посвящённых советской эпохе, включает в себя революционные (исторические) сюжеты, героические сюжеты (подвиги), праздничные (ритуальные) сюжеты, бытовые (повседневные) сюжеты, при этом, независимо от конкретных сюжетов, художники представляют идеальный образ жизни советского человека и советской страны. Уровень персонажей представлен достаточно широко и разнообразно, прежде всего культурными героями советской эпохи: вожди революции, герои гражданской войны, выдающиеся деятели науки, культуры, искусства, спорта. При этом уровень персонажей представлен в разных жанрах: портрет, исторические и бытовые сюжеты. Эстетизация уровня персонажей происходит благодаря выработке иконографического канона. Отдельного внимания заслуживает уровень хронотопа, который, с одной стороны, репрезентирован посредством исторических реалий, с другой стороны, мифологизирован и универсален.

Эстетизация исторической эпохи обнаруживает свои истоки в дореволюционный период, но в советской культуре приобретает особое значение: создание идеального образа советского мира в декоративно-прикладном искусстве посредством языка народных промыслов имеет идеологические и эстетические функции, отражает художественные поиски синтетической культуры, отвечающей пафосу новой культуры, становится основой китчевых явлений в современном декоративно-прикладном искусстве.

*Игнатьев Д.Ю.  
Санкт-Петербург*

## **ЭСТЕТИКА ТРАНСПАРЕНТНОСТИ В ПРАКТИКАХ ПОВСЕДНЕВНОСТИ МЕГАПОЛИСА**

Доклад посвящен новому в отечественной гуманитарной мысли аспекту изучения транспарентности как одного из определяющих концептов современной культуры. Обычно сводимая к проблеме государственных и общественных отношений, тема транспарентности

имеет интересные эстетические ракурсы, позволяющие осмыслить феномен тотальной эстетизации, выходя за границы тривиальных рассуждений. Медийная структура современного мегаполиса может быть рассмотрена как очередной этап развития антиномии открытости-закрытости, являющейся концептуальным основанием урбанистической среды. Формированию тотальности медийной сферы мегаполиса предшествовали длительные процессы утверждения идеи прозрачности, обретающей свою реализацию в урбанистическом дизайне. В качестве предшественника актуальных форм эстетической прозрачности в структуре урбанистического ландшафта может быть рассмотрен концепт «стеклянного дома» который в конце XIX — начале XXвв. определил новые параметры визуальной культуры города и обозначил важную антропологическую трансформацию. Сегодня эстетические образы прозрачности многообразны в практиках повседневности жителей мегаполиса как в силу освоения все новых возможностей медиа, так и в силу интенсивного внедрения в урбанистический дизайн физических прозрачных элементов в структурах экстерьера и интерьера, создающих ощущения перманентного экранирования событий по обе стороны стекла. Подобная прозрачная опосредованность создает единство дистанционности и визуальной вовлеченности в реальность, превращающее обыденный опыт в поток эстетических событий. Привычка к восприятию мира в его медийной репрезентации рифмуется с возрастанием физической прозрачности урбанистической среды, выводящей любую тривиальность повседневности на уровень несокрытости обыденного как подлинного. Эстетика прозрачности вписана в более широкий контекст освоения в эстетическом опыте новых пространств нейтрального и невыразительного, составляющих важнейший предмет современной эстетической антропологии. Умножение элементов прозрачности в системе повседневных практик жителя мегаполиса может быть объяснено не только стремлением к установлению новых правил социокультурных игр, но и открытием нового потенциала эстетического отношения к миру как «особого режима человечности».

**Кондаков И.В.**  
Москва

## **СОВРЕМЕННАЯ ЭСТЕТИКА: НОВЫЕ ПРОБЛЕМНЫЕ ПОЛЯ**

Современная эстетика характеризуется сближением с культурологией и в некоторых конкретных случаях может даже казаться составной частью или разновидностью последней. Это связано прежде всего с тем, что центральное эстетическое понятие — *искусство* — во многом утратило свои исходные очертания и стало условным наименованием продукта художественного творчества; само же художественное творчество стало восприниматься как разновидность человеческой деятельности, связанной с производством новых вещей, текстов, смыслов



и идей или с реинтерпретацией и переосмыслением неизменных предметов в новом ценностно-смысловом контексте.

Размывание границ между *текстом искусства* и его *контекстом* связано с фундаментальной проблемой — постмодернистским неразличением эстетического и неэстетического, эстетически ценного и эстетически невзрачного, прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, трагического и комического и т.п. (М. Каган). Творческое воображение оказалось способным трактовать неэстетическое как «своего рода эстетическое» и наоборот; придавать нейтральным предметам эксклюзивный смысл, подлежащий эстетизации или деэстетизации, а главное, потенциально способный к концептуализации. Результатом подобных трансформаций эстетического стало *концептуальное искусство*, создаваемое средствами мысленных экспериментов или интеллектуальных манипуляций, исключающих миметическое наполнение текстов искусства. Сюда же относится и акционизм, концептуализирующий нарочитое или организованное поведение людей как своего рода «театр».

Творческое освоение виртуальной реальности средствами экранной культуры и интернет-технологий сделало проблему эстетического отношения к действительности полностью иллюзорной. Множество интертекстуальных связей, насытивших тексты того или иного искусства, дополнилось интермедийностью (О. Ханзен-Лёве) и субмедийностью (Б. Гройс), что привело к усилению *смысловой неопределенности* искусства и еще более повысило роль его реципиента, значение его субъективной эрудиции и культурного кругозора, рефлексивной дистанции по отношению к произведению искусства и его идеям.

Дифференциация реципиентов искусства на «массовых» и «элитарных» и стремление ориентировать произведение искусства на универсального (или любого) потребителя вызвало к жизни стратегию «двойного кода» (У. Эко). В этом случае текст искусства создавался как двухслойный: поверхностные структуры были предназначены для «массового» реципиента, а «глубинные структуры» — на «элитарного». Такой же двухслойностью обладают, в своем большинстве, тексты медиаккультуры, наружный слой которых, как правило, демонстрирует причастность к массмедиа, а внутренний — представляет собой «вербальный подтекст» к медиатексту — визуальному или аудиальному, порожденный в русле традиций литературоцентризма.

В рамках стратегии «двойного кода» трансформируются и роли субъектов современной культуры, сочетающих функции слушателя и зрителя («звукозритель» С. Эйзенштейна), зрителя и читателя («зритель») или слушателя и читателя («слушатель»). В подобной трансформации реципиента проявляется расширение восприятия многомерного искусства одновременно несколькими органами чувств и мыслью, что вполне соответствует различным моделям синтеза искусств в контексте современной медиаккультуры.

**Кондратьев Е.А.**  
Москва

## **ОПОСРЕДОВАНИЕ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОПЫТЕ: ПОСТФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД**

Представленные тезисы посвящены анализу опосредованного эстетического опыта в постфеноменологии. Исследование «Экспериментальная феноменология» (2012) одного из представителей этого подхода, Д. Айди, связано с изучением роли технических посредников (например, музыкальных инструментов, оптических устройств и т.д.) в реализации феноменологической установки и в формировании условий для эстетического эксперимента и импровизации.

Анализ отношения субъекта и технологического посредника эстетического опыта проводится Д. Айди на основе базового для феноменологии принципа редукции естественной установки. Д. Айди развивает идею М. Мерло-Понти о целостности рецептивного опыта и утверждает, что не только интегральная творческая деятельность, но и конкретный художественный прием может быть источником эстетического переживания, если рассматривать его не в натуралистическом, но в феноменологическом ключе. Так, если оценивать линейную перспективу как оптимальную технологию репрезентации пространства, то вариативность, присущая зрению, будет исключена. С феноменологической же точки зрения линейная перспектива значима благодаря тому, что позволяет расширять визуальный опыт, придавать связность предметности. Согласно Д. Айди, любой исторически сформировавшийся посредник перцептивного опыта стоит рассматривать как источник увеличения вариативности в восприятии, а не как исключительный инвариант его реализации. Особенности восприятия амбивалентных геометрических фигур (например, куба Неккера) демонстрируют, что интенциональный образ пространства не обусловлен дистанцией. Бимодальные образы (например, рука, рисующая руку, — рис. М. Эшера), зеркальные отражения (например, автопортрет-отражение в стеклянной сфере — рис. М. Эшера) демонстрируют парадоксальную интенциональность зрительного опыта.

Технологии, обеспечивающие восприятие, амбивалентны: они могут ограничивать его или, напротив, успешно реализовывать возможности воображения. С точки зрения Д. Айди, важно проследить, как многообразные технические посредники в искусстве не сковывают, а расширяют эстетический опыт благодаря антиципирующей работе сознания. Феноменологическая интерпретация технического средства вполне возможна, если оно трактуется не в узко функциональном смысле, если назначение посредника не детерминировано.

Для характеристики типа взаимодействия человека с технологическим посредником Д. Айди использует термин «мультистабильность». Основой импровизации и экспериментирования является поиск мультистабильного состояния художественного инструмента.

Перспективно исследовать конкретные исторические модификации, которые претерпели в ходе своей эволюции многие базовые посредники человеческого восприятия. Так, потребность в вариативности привела к трансформации простейшего монохорда в сложные струнные инструменты и, возможно, к появлению терменвокса, метод исполнения на котором парадоксально напоминает струнный. Экзистенциальная амбивалентность технологий состоит в том, что они одновременно и расширяют эстетический опыт человека и сталкивают его с неизвестным.

ЛИТЕРАТУРА

Ihde D. *Experimental Phenomenology. Multistabilities.* State University of New York, 2012

**Кузнецова Т.В.**

*доктор философских наук, профессор, кафедра эстетики философского факультета Московского государственного университета им.М.В.Ломоносова*  
E-mail: 89163805403@mail.ru

## ЕЩЁ РАЗ О ТОМ, ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО

В одной из своих статей, написанных уже на склоне жизни, М.С.Каган писал о негативной тенденции самоликвидации искусства и о роли эстетики в теоретическом осмыслении тех средства и путей, которые позволяют избежать этой самоликвидации. В этой связи он особо подчеркивал необходимость сохранить классическое представление об эстетической форме ценностного сознания, и об искусстве как способе художественно-образного освоения человеком мира<sup>1</sup>. Нам представляется, что в этой связи следует заново обратиться к анализу самого концепта «искусство», который не только в обычной разговорной речи, но и в искусствоведческих и эстетических исследованиях употребляется без необходимой рефлексии, как нечто «само собой понятное». В результате понятие «искусство» становится неоправданно многозначным и применяется к самым различным явлениям, между которыми не так уж много общего. Почти как в античности, когда искусство — технэ могло означать и поэзию, и музыку, и искусство боя в тяжелом вооружении.

Слово «Искусство» может быть охарактеризовано как интуитивным «сплавом» целого ряда нескольких дифференциальных признаков, каждый из которых сам по себе мог бы быть смысловым стержнем особого понятия. Отвлекаясь от деталей, Попробуем уяснить себе, какие именно элементарные смысловые компоненты существенны для оперирования выражением «искусство» на уровне нашего непосредственного чувства языка. Иными словами, что именно интуитивно мыслится в качестве атрибутов объектов, собирательно

---

<sup>1</sup> Каган М.С. О перспективах развития эстетики как философской науки // Серия "Symposium". Эстетика в интерпапалигмальном пространстве: перспективы нового века. . Выпуск 16 / Материалы научной конференции 10 октября 2001 г. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С.4-5.

обозначаемых словом «искусство»? Каковы, следовательно, семантические правила, задающие способ употребления данного выражения в языковых (речевых) контекстах? Представляется, что можно выделить, по крайней мере, следующие элементарные семантические компоненты термина «искусство»:

1) эстетическое отношение к объектам изображения или к самому произведению как продукту творческой дельности;

2) духовный специфика аспект (в этом аспекте термином «искусство» выступает как обозначен элемент ряда, объединяющего формы общественного сознания: искусство — наука — религия — мифология);

3) семиотический признак компонент (преобладающая роль иконических, изобразительных знаков в искусстве);

4) система признаков, связанных с привычной формой социальной организации художественной культуры: «музейное потребление» художественной продукции, особый статус художника в системе культуры и т.п. (к примеру, консервная банка, размещенная на стенде в музее и снабженная соответствующей табличкой, для посетителей превращается в художественный факт);

5) система психологических признаков (искусство как сфера личностного восприятия, искусство как образное мышление, культивирование эмоциональных, интуитивно-наглядных сторон психики и др.);

6) признак, определяющий указывающий на характер деятельности в искусстве (искусство как принципиально новаторская, неалгоритмизируемая деятельность, т.е. как творчество *per se*, творчество в наиболее чистом, «парадигмальном» виде);

7) технический признак (тенденция сводить искусство к фиксированному, традиционному набору техник: живописной, скульптурной, технике организации словесных текстов и т. д.).

Стремление избежать терминологической «расплывчатости» и явным образом зафиксировать содержание выражения «искусство» наблюдается в эстетике и философии уже давно. В свое время Моррис Вейц говорил о неминуемом провале всех попыток дать достаточно подобрать адекватное определение термину «искусство» и о том, что это — симптом кризиса эстетической теории, главной задачей которой было «определение» искусства через введение научного термина, покрывающего всю совокупность интуитивных представлений об том, что такое искусство. Он предлагал центральный для «старой» эстетики вопрос: *что такое искусство?* — заменить серией других, из которых важнейшим является вопрос: *какова функция слова «искусство» в языке?*

На наш взгляд, попытки *определить* то или иное выражение обывденного языка (в том числе и «искусство») сами по себе не плохи. Следует только трезво оценить правильно осознать назначение и возможности таких определений, их ограниченную, чисто техническую функцию и соотношение с одноименными словами и выражениями, смысл которых задается неявно, интуитивно.

Согласно М. Вейцу, семантема «искусство» — «открытый» термин. Это значит, что ее объем логически не определен и она активно используется для концептуализации новых явлений [Margolis, ed. 1987, 143 — 154]. В системе худо-жественной культуры, где понятие «искусство» выполняет программирующие функции, закрепляя присущее ей представление о художественном творчестве и соответствующим образом направляя восприятие и деятельность носителей данного типа культуры, эта терминологическая «открытость» связана с «открытостью» эстетического сознания общества в направлении дальнейшей эволюции. То, что не было, скажем, художественной литературой в XVIII в. и осознавалось в этот период как факт быта, несколькими десятилетиями позже вошло в сферу искусства и стало осознаваться как особый род изящной словесности литературы (эпистолярный жанр, стихи в альбомах и др.) [Тынянов 1977, 255 — 281].

Сходная ситуация проявилась и при осмыслении ряда новых явлений культуры, возникновение которых в прошлом столетии было связано с ускоренным развитием техники, производства (а также в ряде случаев с определенными экономическими факторами: потребностями в массовом сбыте продукции и т.д.). Так, возникший в 20-х гг. качественно специфический такой тип эстетической деятельности, как дизайн, также первоначально воспринимался в качестве особого вида искусства («промышленное искусство»). Лишь серьезные противоречия, связанные с этим словоупотреблением, побудили в конце концов от него отказаться. Немалую роль в этом сыграл очевидно утилитарный характер деятельности дизайнеров, столь резко противоположный традиционному стереотипу искусства как сферы «незаинтересованного любования».

Границы термина «искусство» оказываются гораздо более размытыми при соприкосновении с теми видами человеческой деятельности, которые не получили еще окончательного осмысления — определения их места в системе культуры. Многие из них представляют собой форму эстетического освоения новой предметности, но надо подумать, к какой области культуры они относятся. Возьмем, к примеру, творчество одного из лидеров американского минимализма Дональда Джадда, который в свое время сформулировал программу создания свободного от европейских традиций «нового визуального искусства». Сам он не претендовал на то, что, создавая свои «трехмерные объекты», выступает реформатором скульптуры (это отличало его от абстракционистов, которые претендовали на роль реформаторов живописи), ибо под скульптурой он понимал «антропоморфное» преобразование, «одушевление» материала, чего в собственном творчестве не усматривал. Джадд полагал, что его «новое трехмерное визуальное искусство» будет сосуществовать с традиционной скульптурой подобно тому, как фотография сосуществует с живописью. Но если произведения Джадда лишены какой-либо «одушевленности» и сугубо индустриальны (серия металлических анодированных ящиков, предметы сложной конфигурации из металла и плексиглаза и др.), то возникает вопрос: на каком основании их следовало бы считать видом искусства? Почему,

соответственно, Джадд может претендовать на роль и статус художника, а, например, конструктор сложных агрегатов, так же, как и Джадд, соединяющий в некоторый целостный комплекс предметы различной формы, — нет?

Думается, что анализ разобранных нами ситуаций достаточно убедительно свидетельствует в пользу необходимости логической экспликации термина «искусство» и исключения самой возможности такого распространенного ныне положения вещей, когда в претендующих на научность искусствоведческих контекстах он незаметно подменяется достаточно расплывчатым выражением обыденного языка. Но, разумеется, введение логически строгого экспликата является лишь предварительной задачей ученого. Мы вовсе не призываем к возрождению спекулятивно-нормативной эстетики, которая подменяла анализ реальных процессов художественного творчества указанием на то, «каким должно быть искусство в соответствии со своим понятием». Общепринятая фиксация термина, хотя она и опирается на определенные соображения фактического характера, не подменяет собой дальнейшее исследование, а предполагает его. Данную операцию следует рассматривать в широком контексте развития познавательного процесса. И в этом плане введение логических экспликатов должно пониматься как определенная ступень в познании, как фиксация прошлого опыта исследования, накопленного нами знания о предмете — как раз в том смысле, который имел в виду Моисей Самойлович Каган в приведенной выше выдержке из его статьи. В этой связи следует указать на то, что необходимо различать понятие (скажем, понятие искусства) как логический исходный пункт теории и исследования и понятие как их конечный пункт, как то конкретное представление объекта во всем многообразии его определений, которое является целью научного познания. Целостная теория — это специфическая, развернутая форма понятия, которое, в свою очередь, может быть логически «сжато» в некоторую дефиницию и положено в основу нового исследования в качестве его исходного пункта.

На наш взгляд, адекватно описать специфику искусства можно лишь в рамках иерархически организованной, структурно сложной концептуальной системы (своего рода составного понятия). Думается, что в основу этой системы должно быть положено «открытое» (но не многозначное!) понятие, обозначающее искусство как исторический ряд генетически связанных между собой культурных феноменов. Это понятие следует конкретизировать применительно к каждому историческому этапу с помощью набора понятий другого типа, более жестко приспособленных к очерчиванию качественно специфических явлений. Вероятно, это могут быть понятия «классического», закрытого типа (вроде понятий, описывающих исторически сменяющие друг друга стили).

**Магомедова Ю.С.**

*аспирант Института философии и права СО РАН, концертмейстер и преподаватель кафедры фортепианного искусства, Тюменский государственный институт культуры, Тюмень, Россия.  
E-mail: Mag\_ys@mail.ru*

## **МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО: МЕЖДУ СЦИЛЛОЙ ПЛАТОНИЗМА И ХАРИБДОЙ НЕОПРАГМАТИЗМА**

В статье рассматриваются три методологические стратегии, применяемые по отношению к исследованию музыкального творчества. На примере исследования американского философа Ричарда Шустермана, представителя неопрагматической эстетики, раскрываются особенности так называемой «мелиористской» позиции. Рассматриваются критические аргументы Шустермана, указывающего на логические противоречия противников массовой культуры. Автор делает вывод о том, что апология популярной музыки основана на редукции герменевтики к интеллектуальной интерпретации. Противоположная позиция представлена на примере исследования отечественного философа Моисея Кагана, сторонника платонического взгляда на природу музыкального творчества. Различение Каганом двух полярных модусов, двух ресурсов выразительности (вокальный и жестикационный), соответствующих оппозиции *материя/дух*, приводит к особой аксиологической ситуации, в которой соматические аспекты обесцениваются как проявление более низшего начала по отношению к духу. Также автор анализирует музыкально-критические эссе Ролана Барта и указывает на то, что возможен срединный путь, примиряющий крайние позиции. Так, постструктуралистский подход предполагает подключение соматического измерения, позволяющего изменить не столько язык музыкальной критики, сколько объект. Таким образом, решаются две задачи — выход за пределы эпитетоцентризма (парадигма, основанная на теории музыкального этоса) и привнесение в герменевтику телесного элемента. В этом случае убедительность тезисов, формулируемых Шустерманом, может быть подвергнута сомнению. В частности, тезис о том, что академическая музыка не вызывает кинестетической реакции, а требует лишь работы интеллекта. Автор делает вывод о том, что соматически окрашенная музыкальная критика позволит описать и телесно-перцептивный уровень восприятия музыки, и концептуально-образный.

*Ключевые слова:* музыкальная критика, массовая культура, платонизм, неопрагматизм, эстетика.

Задаваясь глобальным вопросом о статусе классического музыкального наследия в «посткультурную» эпоху, возможно двигаться по нескольким плоскостям, поверхностям — различным «plateo» (Ж. Делез и Ф. Гваттари). Одна из plateo — это эстетическая составляющая музыкальных шедевров прошлого, их восприятие в контексте других эстетических ценностей и представлений, сформированных в эпоху массового распространения и тиражирования культурных продуктов. Законы «культиндустрии» (Т. Адорно) сформировали определенную парадигму восприятия музыки, представление о ее сущности. На наш взгляд, новая когнитивная модель отчетливо представлена в работах неопрагматистов. Так, к настоящему времени в неопрагматической эстетике создаются теоретические и концептуальные основания апологетики популярной культуры.

Позиция Ричарда Шустермана, вдохновившегося трудами Джона Дьюи, контрастна по отношению к мощной коалиции критиков популярного искусства, доказывающих тезисы об эстетической бедности последнего. Шустерман полагает, что критические аргументы, как правило, формулируются на основе доставшейся нам в наследство от платонизма стратегии интеллектуального превосходства, которая содержит ошибочные пресуппозиции. Так, сложность и новизна, согласно данной стратегии, имеют ценность как нечто подлинное в отличие от простоты, доступности, понятности. Усилие отождествляется с интеллектуальным усилием, искусство — с изящным искусством, философия — с дискурсом. По его мнению, нас вынуждают с презрением относиться к вещам, которые приносят удовольствие, испытывая при этом чувство вины — делигитимирующая критика оказывается своего рода формой аскетического отказа, бегством от диверсии, препятствующей достижению трансцендентных целей. Таким образом, выносятся за скобки чувственные проявления эстетического опыта.

Философ убежден в том, что восприятие «высокой», элитарной музыки, исполняемой в концертных залах, не требует соматических усилий. Более того, сама форма концерта академической музыки — это одно из проявлений характерного для западной культуры клейма платонизма, пример картезианского пренебрежительного отношения к телу [Shusterman, 2012b]. Он полагает, что суждения вкуса в современном мире зачастую оказываются идолами, нуждающимися в нищешанском молоте: «Легче согласиться с обратным, чем считать, что сегодня все еще читают Гомера для удовольствия» [Shusterman, 2012a, 261]. Точно также, по его мнению, любители так называемой классической музыки, часто засыпающие на концертах, всего лишь носят маску — маску отказа от мирских удовольствий.

Шустерман пытается поменять сетку координат, создать соматически окрашенную концептосферу. Для него ценность представляют те виды музыкального творчества, которые вызывают кинестетический отклик. Если элитарная музыка вызывает вялость и навеивает сон, то популярное искусство (рэп, рок, хип-хоп), напротив, провоцирует проявление активности: «Рок-музыкой обычно наслаждаются на соматическом уровне через движение, пение и танец, которые бывают столь энергичными, что доводят до пота, до изнеможения» [Shusterman, 2012a, 266]. Стараясь занять мелиористскую позицию, Шустерман преследует цель: вернуть эстетике ее изначальный смысл, искаженный кантианским идеалом незаинтересованности, дистанцированности от объекта познания. Как полагает Шустерман, оценка, суждение — это не столь важные вещи, как само переживание, эстетический опыт, поиск языка выражения наших сомаэстетических чувств. До сих пор, как он считает, мы находимся под гегемонией герменевтики, и поэтому эстетическая оценка оказывается зависимой от интеллектуальной интерпретации.

На наш взгляд, в неопрагматическом подходе скрывается опасность. Такая гипертрофия соматического измерения и легитимация популярной культуры может закрепить диктатуру меньшинства (концепция Нассима



Николаса Талеба). Представляется, что неопрагматическая апологетика с ее неприятием «снобов культуры» невольно обеспечивает трансляцию и репрезентацию ценностей меньшинства. Наряду с правомерным дискурсом подозрительности, связанным с проблемой свидетельства об эстетическом опыте в ситуации, когда произведение искусства лишается «ауры» (Беньямин), неопрагматическая эстетика вместе с водой может выплеснуть и ребенка — обесценить культурную память, классическое музыкальное наследие. В чем Шустерман упрекает академическую музыку? Прежде всего в том, что она лишена соматического измерения. Действительно, если смотреть на музыкальное творчество через платоническую оптику, то, к примеру, прослушивание фуг Баха окажется скорее интеллектуальной герменевтикой.

Так, размышляя о границах средств выразительности, которыми располагает музыкальное творчество, отечественный философ М.С. Каган выделяет два полярных модуса, два ресурса, которые присущи самому человеку — вокальный и жестикуляционный [Каган, 1972, 358]. При этом вокальный модус Каган связывает с мелодическим принципом формообразования, позволяющим передавать *духовный* план эмоциональной жизни человека, тогда как физиологическое, *животное* начало он связывается с жестом, выраженным ритмическим рисунком музыкальной ткани. Соответственно, чем ярче в музыке прослеживается ритмическая основа, тем большее моторно-телесное возбуждение она вызывает, и тем беднее ее эстетическая ценность. Таким образом, согласно Кагану, интонационная событийность и ритмическая насыщенность, которая, по Шустерману, чрезвычайно необходима для достижения соматического эффекта, обратно пропорциональны.

Рассматривая музыку в разных аспектах, — в контексте теоретических, исторических, синергетических связей, — Каган проводит демаркацию между звуками и музыкой. Для того, чтобы звучание стало музыкой, оно должно обладать именно *духовным содержанием* (в чем и заключается, по его мнению, специфика музыкального языка). Также Каган говорит о духовном уровне эмоций, называя их «интеллектуализированные чувства». При этом оформленные, прошедшие фильтры души чувства, принципиально отличаются от низших, физиологических. О собственно *эстетическом* переживании возможно говорить только тогда, когда оно приводит к катарсису, духовному очищению. То есть, без апробации интеллекта переживания не способны выйти на другой уровень — они остаются слепыми.

Музыкальную форму Каган понимает как союз чувственного и сверхчувственного начала. По сути, за этой интерпретацией стоит агрегатная теория психики, также восходящая к Платону. Если ритмическое начало доминирует в музыкальной форме, то, можно сказать, что в ней преобладает *алогон* — страстное и вожделеющее начало. Вокальный модус связан с разумным началом, той частью души, которую Платон называет *логистикон*.

Что касается популярной музыки, то позиция Кагана совершенно однозначна. Когда он говорит о музыкальном творчестве второй

половины XX века, то в его интонациях слышатся крайне пессимистические нотки. Чем он обеспокоен? Феноменом массовой культуры, стремлением молодежи получать повышенный эмоциональный допинг, превращением музыки в элемент коллективного досуга, в звуковой аккомпанемент жизненных процессов. Каган замечает парадокс — повышенный спрос на музыку («тотальное омузыкаливание повседневной жизни») обесценивает музыку, лишает ее былого значения — культового, обрядового, празднично-поэтического, «медальонно-концертного» [Kagan, 2018, 197]. Из кратковременного и потому особенно ценимого элемента человеческой жизни музыкальное звучание становится фоном. В связи с этим, делает вывод Каган, возникает проблема — музыку перестают слышать.

Итак, если из неопрагматической перспективы эстетическую ценность имеет музыка, включенная в жизненную практику — временные, переходящие образцы музыкального творчества, вызывающие мгновенные соматические реакции, то платоническая стратегия ориентируется универсальность — произведения искусства должны пройти тест на время, чтобы обладать эстетической ценностью, должны рассматриваться как органическое целое. Однако, как подметил Бенъямин, проблема заключается в том, что сочинения, получившие статус «высокого искусства», в водовороте технической воспроизводимости уже не воспринимаются как шедевры, как нечто уникальное и ценное.

На наш взгляд, между Сциллой платонизма (легитимация высокого искусства) и Харибдой неопрагматизма (апология популярной культуры, легитимация китча) возможно пройти, если сделать интеллектуальной герменевтике соматическую прививку — окрасить телесно концептуальный аппарат музыкальной критики. Этот методологический инструмент позволит выйти за рамки привычной теории музыкального этоса, которая стала привычной стратегией нашего восприятия академической музыки. Представим вариант соматически преобразованной музыкальной критики на примере исследования Ролана Барта.

Постструктуралистский подход позволил Барту заметить особенности того языка, на котором мы говорим о музыке. В наследство от греков нам досталась теория музыкального этоса — именно тот язык, который музыкальная критика XX века адаптировала для своей работы. Учение о музыке как звуковой форме «этоса», как воплощении нравственных состояний человеческого духа, было основой педагогической теории древнегреческой классической эпохи. Так, у Платона термин *mousicos* в широком смысле понимается как «образованный». Именно музыка отвечала за воспитание души: «Пища души заключается в “музыке”, поскольку она вносит в нее гармонию» [Losev, 2000, 63]. Соответственно, ладу приписывается та или иная характеристика (грубый, суровый, гордый, мужественный, серьезный, величественный, воинственный, воспитательный, высокомерный, пышный, печальный, благопристойный, распутный, сладострастный) в зависимости от влияния, которое он оказывает на душу человека. Теория музыкального этоса затем

оказывается основой барочной теории аффектов (здесь можно вспомнить трактат «Компендиум музыки» Р. Декарта).

Барт называет этот язык «демоническим» [Barthes, 1985, 268]. Какие демоны ему грезились? Речь идет о языке прилагательных, о выражении наших переживаний при помощи адъективности. Действительно, достаточно открыть учебное пособие по музыкальной литературе для того, чтобы заметить эпитетоцентризм: музыка — такая-то, исполнение — такое-то. Анализируя антропологическую ситуацию высказывания о музыке, Барт замечает, что предикат всегда является валом, которым воображаемое субъекта защищается от угрожающего ему исчезновения. Функция художественного образа в музыке — конституировать субъекта, который ее слышит. Однако воображаемое мгновенно переходит в язык прилагательного, поддается искушению этоса.

Главная трудность, по мнению Барта, заключается в том, чтобы объединить язык, который принадлежит к порядку общего, с музыкой, которая принадлежит к порядку различий: «Стоим ли мы перед дилеммой — предикативное или невыразимое?» [Barthes, 1985, 271]. Решение, найденное Бартом — изменить объект, а не язык, используемый в отношении музыки. Он предлагает обратить внимание на то, как музыкальный объект представляет себя речи, изменить уровень восприятия, осмысления, сместить границу контакта между музыкой и языком. Освободить музыкальную критику от предикативной фатальности, по мнению Барта, возможно при помощи концепта «зерно». Зерно (песчинка) — это *тело* в певческом голосе, в пишущей руке, в жестикулирующей конечности. На примере анализа вокальной, инструментальной музыки Барт показывает, как мы можем замечать соматические аспекты и выражать эстетическое переживание. Это переживание неизбежно будет индивидуальным, поскольку мы решаемся вслушиваться в свое отношение к телу исполнителя — «отношение, неминуемо эротическое». Музыка для Барта является означающим, которое порождается не метаязыком, а дискурсом ценности, восхваления, «дискурсом любовника». Музыка — «телесные химеры», «сфера означивания, а не система знаков», поскольку «референтом является тело», которое «входит в музыку непосредственно, как означающее» [Barthes, 1985, 308]. И эта трансгрессия превращает музыку в безумие: «По отношению к писателю композитор всегда безумен (поскольку писатель обречен на смысл)». Тональность, как видит ее Барт, — это «семантика музыкального тела», «искусство ударов», «слуга биений, которые она приручает». Тональность может оказывать телу некоторые «услуги»: диссонансом она позволяет «наклоняться», «подниматься по лестнице», модуляциями — пережить муки, желание, спешку, одышку и т.п. Атональная музыка разнообразных соматических реакций достигает за счет тембров.

Романтическая музыка, по выражению Барта, идет гораздо дальше уха — она идет в тело, в мышцы: «В “Крейслериане” Шумана (соч. 16, 1838) я не слышу ни ноты, ни темы, ни контура, ни грамматики, ни смысла, ничего, что позволило бы мне восстановить внятную структуру

произведения. Я слышу удары: то, что бьется в теле, то, что бьет тело, или, лучше, — я слышу тело, которое бьется» [Barthes, 1985, 301]. Барт описывает трансформации, которые претерпевает шумановское тело. В первой вариации оно сворачивается в клубок, затем переплетается; во второй — растягивается, а затем просыпается, колет, стучит, светится; в третьей — поднимается, расширяется, возбуждается; в четвертой оно говорит, заявляет о себе; в пятой оно льется, разрывается, содрогается, поднимается, а затем бежит, поет, бьется; в шестой оно что-то произносит, затем поет; в седьмой — бьет и бьется; в восьмой — танцует, а затем начинает рычать » [Barthes, 1985, 299-312]. Интерпретация музыки для Барта — это способность читать анаграммы текста, раскрывать сеть акцентов под тональной, ритмической, мелодической риторикой. Для него «истина музыки» скрывается в акценте: «Точность фигуры, ее различие связаны не с состояниями души, а с тонкими движениями тела, со всей той дифференциальной кинэстезией, той гистологической тканью, из которой состоит самопереживающее тело» [Barthes, 1985, 303]. Ритм понимается как все то, что заставляет вздрагивать какой-либо участок нашего тела. В музыкальном тексте, согласно Барту, следует различать фигуры тела («темы сомы»), текстура которых формирует музыкальное означающее. Привычный дискурс музыкальной критики, по его мнению, не выходит за рамки грамматики, музыкальной семиологии, когда исследует особенности музыкальной формы, описывает характер темы, интонации, фразы и т.п. В итоге музыкальная литература превращается в идеологию, создающую при помощи эпитетов идеологические объекты, цель которых — обойти, аннулировать тело. Музыка понимается как искусство, которое борется с письмом: «Когда письмо торжествует, когда наука не в состоянии восстановить тело, музыка берется за дело. И только художественный язык в состоянии выразить эти телесные химеры. Только метафора точна» [Barthes, 1985, 258]. По мнению Барта, на языке оригинала композиторские ремарки представляют собой театр тела: *aufgeregt* (возбужденно), *innig* (интимно) *gasch* (горячо, поспешно) и пр. Роль же исполнителя не сводится к трансляции текста — он становится оператором жеста.

Итак, мы показали пример соматически окрашенной музыкальной критики на примере исследования философа-постструктуралиста. В отличие от неопрагматической версии здесь сам процесс слушания музыки подразумевает активную герменевтическую работу, включающую телесные аспекты. Отражая аргументы противников популярной музыки, Шустерман настаивает на том, что критики (Адорно, Блум, Миллер) совершают логическую ошибку, рассматривая интеллект и чувственность как взаимоисключающие вещи, что дает им повод обвинить, к примеру, рок-музыку в анти-интеллектуализме. Однако, на наш взгляд, ситуация выглядит так, как описано в известном выражении Дж. Беркли — мы поднимаем пыль, а затем жалуемся, что ничего не видно. То есть, создавая образ врага, приписывая ему определенные свойства, Шустерман настолько увлекается воссозданным

«платонизмом», что взгляд из другой перспективы оказывается затруднительным. Так, уже невозможно становится в академической музыке заметить что-то иное, кроме презрения к телу.

В своем исследовании о музыке Каган исходит из того, что человек распят между двумя мирами, если воспользоваться метафорой М. Мамардашвили, — миром природы и миром духа. «Музыка — материализованное время, расчлененно-ритмизированное, становящееся ощутимым, слышимым, переживаемым и осмысляемым. Эйдос музыкального бытия — процессуальность» — так Каган говорит о специфике музыкального искусства [Каган, 2018, 33]. Несмотря на то, что он различает полярные модусы, на которых основано музыкальное творчество, — вокальный и жестикуляционный модус, соответствующие бинарной оппозиции *матрия/дух*, — музыкальная форма для него амбивалентна. При восприятии музыки, как он полагает, должны быть задействованы все «психические силы» — воображение, переживание, мышление, память, импульс общения, поскольку только в музыке мы находим все необходимые и достаточные стороны искусства в их тесном взаимодействии, сплаве. Те образцы музыкального творчества, которые для неопрагматической эстетики представляют ценность как ориентированные на жизненный мир (в качестве примера можно привести музыкальное творчество пользователей тик-тока), платонический взгляд Кагана не принимает, поскольку не все, что звучит, можно назвать «музыкой», а лишь таким образом организованные звуки, которые воссоздают модель жизни человеческого духа. Для того, чтобы прочесть художественный образ в музыке, согласно Кагану, необходимо воспитывать чувства и фантазию. Мы полагаем, что в неопрагматической эстетике совершается редукция воображения к интеллекту, и поэтому интеллектуальная интерпретация не предполагает подключения соматического измерения. Пример музыкальной критики Барта позволяет нам сделать вывод о том, что возможно избежать крайностей, дополнить герменевтику соматическим модусом.

Отечественная школа музыкальной синестетики также разработала особый подход, который позволяет обнаружить в музыкальном тексте не только реально слышимое акустическое звучание, но и его наполненность «аурой», свернутые межчувственные характеристики [Kolyadenko, 2015]. Таким образом, шедевры прошлого не обязательно архивировать, обвинять в анахронизме — существуют более гибкие методологические стратегии, благодаря которым создается концептосфера, фиксирующая и телесно-перцептивного уровень восприятия, и концептуальные образы-представления.

#### REFERENCES

- Barthes, R. (1985). *The Responsibility of Forms: Critical essays on music, art, and representation*. Oxford: Basil Blackwell.
- Kagan, M.S. (1972). *Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstva*. Leningrad: Iskusstvo. (In Russian)
- Kagan, M.S. (2018). *Muzyka v mire iskusstv: ucheb. posobie dlya vuzov*, 2-e izdanie, pererab. i dop. Moscow: YUrajt. (In Russian)

- Kolyadenko, N.P. (2015). *Problemy muzykal'noj sinestetiki*. Novosibirsk: Novosib.gos.konservatoriya im. M.I. Glinki. (In Russian)
- Losev, A.F. (2000). *Istoriya antichnoj estetiki. Vysokaya klassika*. Har'kov: Folio; Moscow: AST. (In Russian)
- Shusterman, R. (2012a). *Pragmatic aesthetics: living beauty, rethinking art*. Rus. Ed. Moscow: Kanon Publ. (In Russian)
- Shusterman, R. (2012b). *Thinking through the body*. Cambridge: Cambridge University Press.

**Никифорова С.В.**  
Якутск

## **ФИГУРА МАСТЕРА НА ЭТАПЕ СТАНОВЛЕНИЯ МОРФОЛОГИЧЕСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ**

Обобщены представления о месте и роли мастера на раннем этапе, верхние границы применительно к якутской культуре определяются временем появления подробных письменных упоминаний (XVIII в). Опыт исследования культур первобытных племен (Л. Морган, Б. Малиновский, Ф. Боас и др.); трактатов древнеиндийских Упанишад и Лао Цзы; становления эстетики античного мира по А.В. Лосеву и М.Б. Гаспарову; история эстетики М.М. Бахтина [5], Л.Н. Столовича и М.С. Кагана, убеждают, что дифференциация форм культуры происходит на ранних стадиях. Выделение специализированных форм деятельности, первые опыты отказа от бриколажа — когда репертуар инструментария и технологий ограничен, тем, что есть при необходимости под руками [1, 168] свидетельствуют, что на этом уровне развития социума происходит разделение сфер художественной деятельности, профессионализация форм культурного творчества.

В работе «Морфология искусства», рассматривая внутреннее строение мира искусств М.С. Каган предложил системно-синергетический подход к народному искусству как целостному культурно-эстетическому явлению [4, 54]. Из «морфологической аморфности» первобытного синкретизма в ходе развития выделяются «мусические и технические» формы искусства [2, 185-199]. Универсалией является приоритет мусических форм над «масляным и грязным» [2, 13] техническим (пластическим) фольклором. Идеология направляет практику, они (шаманы, олонхосуты) наделяются даром провидения, недюжинной сексуальной энергией, но им отказано в семейном благополучии и прочих простых человеческих радостях.

Также, в традиционных формах якутской культуры все мастера — вне зависимости от профессиональной направленности — дистанцировались от общества как в пространстве, так и в социальной иерархии. Например, кузница всегда стоит особняком: не только в силу пожароопасности, там властвуют стихии, и только кузнецу под силу совладать с ними. Все, как правило, владели мастерством и сакральным знанием по праву рождения (от предков — к потомкам), всех, в случае отказа от предназначения, непременно постигало жестокое наказание богов-покровителей этого конкретного ремесла. Все мастера проходили обряд инициации: кузнец,

шаман, олонхосут. Женский текст менее определен и достаточно противоречив: горшениа «лепила судьбу», шаман и кузнец называли ее «старшей» и боялись, она могла наказать обоих; у швеи не было такого статуса, ее мастерство менее сакрально, но в реалиях традиционной повседневности саха, она практически побирается: от заказа к заказу живет у заказчиков.

В традиционной культуре большой (в иерархии еще: средний, малый) мастер расплачивался перед судьбой и богами всевозможными лишениями по своему рангу [4, 78], за обладание даром. Таким образом, в традиционном обществе, коллективистском и унифицирующем, нарушая единство и равенство, раздвигая границы своей свободы, выделяется фигура мастера. Имя его передается из поколения в поколение. Его произведения помимо утилитарной функции наделяется и эстетической, сакральной, определяет канон, признаваемый за национальный, идентифицирующий народ.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Леви-Строс К. Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль. М., 2008. 486 с.
2. Каган М.С. Морфология искусства. Л.; М., 1972. 440 с.
3. Каган М.С. Эстетика как философская наука. В 2 ч. Ч. 1. М., 2018. 295 с.
4. Покатилова И.В. Пластический фольклор в художественной культуре Якутии. Новосибирск, 2013. 184 с.
5. Столович Л.Н. Красота. Добро. Истина. М. 1994. 464 с.

*Никонова С.Б.  
Санкт-Петербург*

### **КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ЭСТЕТИКЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ**

Эстетика и философия культуры тесно сплетаются в концепции М.С.Кагана. Можно сказать, они оказываются неразрывными, поскольку неразрывными оказываются эстетика и сама культура. Точнее, эстетическая составляющая оказывается неотъемлемой частью культуры.

Как ни странно, в данном случае, чтобы соединить их, нам бы хотелось их сперва разорвать. И именно таким образом обосновать возможность взгляда на культуру и философию культуры с позиции эстетики, и на эстетику — с позиции философии культуры.

Если мы посмотрим на эстетику культурологически или культурно-исторически, то мы сможем увидеть изменение того, что можно назвать «эстетическим отношением» в течение истории человечества, в разные эпохи, в разных культурах. И в какой-то момент вынуждены будем задаться вопросом: что позволяет нам вообще говорить об «эстетическом отношении», «эстетическом восприятии», «эстетических объектах». Что именно мы имеем в виду? Предмет эстетики достаточно хорошо, хотя и все равно немного расплывчато, был определен при формировании эстетики как философской дисциплины в XVIII-XIX вв. Тогда же оформилось и представление о том, что следует называть «эстетическим». Это представление достаточно сильно определено

спецификой мышления данной эпохи. Но если оно так сильно определено спецификой мышления данной эпохи — применимы ли данные определения к анализу других эпох? Словом, если мы говорим, например, о прекрасном как об эстетической категории, то относятся ли даваемые нами определения только к тому, что в соответствующую эпоху воспринималось как «эстетически прекрасное», или же к любым высказываниям о «прекрасном» вообще, даже если они противоречат определениям эстетики? Словом, что нам делать: сужать предмет эстетики под влиянием культурно-исторических определений — или расширять его на основании совпадения в применении тех или иных понятий, рассматривать эстетику как способ говорить вообще и в целом об обозначенном ею предмете?

Культурологическим, или культурно-историческим подходом к эстетике назовем такой подход, который ограничивает применение эстетических определений и категорий рамками того мировоззренческого типа культуры, в котором эстетика появилась. Точно так же представляется возможным ограничить применение других определений и категорий рамками породившего их мышления. Так, о философии недаром говорят в применении к античности и отталкивающейся от нее традиции, но тщательно оговаривают применимость этого понятия к мышлению Востока. О науке, об искусстве — о чем угодно мы вынуждены говорить с осторожностью, имея в виду различия в способах, методах, отношениях.

С другой стороны, поскольку определенный способ был выработан в определенное время, он создает некую перспективу, новую оптику видения, позволяющую все рассмотреть с новой, появившейся в определенный момент позиции. Сравнить внутри нее разные возможности, увидеть их сходства и различия. Таким образом, раз в определенный момент времени в определенной культуре с определенным мышлением появилась эстетика и эстетическое отношение, то можно сказать, что теперь появился новый способ видения всей истории культуры, новый способ ее осмысления — через призму эстетики. И таким образом мы получаем новый, эстетический подход к осмыслению культуры.

Однако поскольку философия культуры и эстетика возникают практически одновременно в одной и той же культурной ситуации — встает вопрос: не связаны ли они сущностно между собой? Не являются ли философия культуры и культурология следствием эстетического поворота в мышлении, а эстетический поворот в мышлении не обусловлен ли возможностью производить анализ культурных различий, возможностью видеть множество возможностей восприятия объекта там, где раньше все казалось единым?..



**Оганов А.А.**

*Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова,  
философский факультет, кафедра эстетики;  
Высшее театральное училище (институт) им. М. С. Щепкина  
заведующий кафедрой философии и культурологии,  
доктор философских наук, профессор,  
E-mail: ikh2006@yandex.ru*

## **СПЕЦИФИКА БЫТИЙНОСТИ ИСКУССТВА**

Основная проблематика статьи обусловлена рассматриваемыми в ней ключевыми вопросами онтологии искусства. Исходной матрицей определения онтологического статуса произведения искусства стало постулированное Парменидом тождество бытия и мышления. С целью обоснования бытийности собственно произведения искусства, а не его текста вводится понятие «исполнение». Этим понятием характеризуется творческий процесс создания произведения и его восприятия. Предпринята попытка показать процесс актуализации смылосодержательного потенциала текста, в результате чего произведение осуществляется и исполняется как индивидуально-личностное проживание приращенного инобытия. Предложен опыт рассмотрения трюичной структуры произведения искусства: текст — подтекст — надтекст. Дается краткая онтологическая и праксиологическая характеристика каждого структурного элемента, в частности, подтекст — это текст-в-себе, надтекст — смысловой горизонт произведения. Особое внимание уделяется вопросу смыслообразования в искусстве, свойству произведения порождать в событии диалога новые смыслы, никак не сопряженные с авторскими. Содержательная емкость произведения определяется не только смыслами, заданными в его тексте, и не только ассоциативно возникающими образами в процессе личностного восприятия, но также и совершенно непредсказуемым смысловым наполнением вследствие изменчивых пространственно-временных характеристик бытийности произведения. В статье преодолевается диспозиция между художественной реальностью и действительностью, обосновывается самодостаточность и самоценность произведения искусства. В этом контексте дается интерпретация дихотомии «Я» и «Другой», где «Другой» представлен персонифицированным миром произведения, общение с которым способствует многомерной идентификации и конституированию «Я». Онтологическая проблематика искусства включает в себя вопросы специфики бытия произведения искусства. С этой целью категория художественности получает обоснование как критерий искусства и его основная качественная характеристика. Особое внимание уделяется форме, определяемой в качестве ключевой детерминанты художественности и способа бытия произведения. В заключительной части статьи отмечается, что в связи с возрастанием интереса к новым авангардным формам искусства особе значение приобретает понимание их бытийного статуса.

*Ключевые слова:* искусство, онтология, бытийность, смыслы, художественность, форма, трюичная структура произведения (текст-подтекст-надтекст), исполнение, горизонт произведения.

В прошлом искусство часто сравнивали с зеркалом, обращенным вовне. В XX веке зеркало искусства все чаще стало разворачиваться на 180 градусов, обращаясь к внутреннему миру автора. В результате стала заметно активизироваться работа его самосознания, что в свою очередь существенно сказалось на процессе наполнения произведения

личностными смыслами. Объективация этих смыслов посредством письма, языка искусства, образует текст, который обретает статус собственно искусства, определенного художественного произведения только в момент его восприятия. Таково неотъемлемое условие бытия произведения искусства.

Заданное Парменидом положение о тождестве бытия и мышления представляется своего рода исходной матрицей философской антропологии. В соответствии с ней книга, нотная запись, занавешенная картина, зачехленная скульптура, кинолента не более чем материальные носители того, что лишь в акте восприятия (мышления) становятся произведениями искусства. Пока текст не прочитан, не прослушан, не просмотрен, он как искусство — ничто.

Мышление и бытие взаимоопределяют друг друга. Восприятие авторского текста актуализирует заложенный в нем смылосодержательный потенциал и запускает вместе с тем процесс новых смыслообразований. Фактическая смысловая емкость художественного произведения возникает в диалоге, который ведется субъектом восприятия и текстом. Строго говоря, именно с текстом, а не просто с автором, как принято считать. Конечно, в снятом виде автор присутствует в тексте, однако, как замечает Х.-Г. Гадамер: «Не только от случая к случаю, но всегда смысл текста превышает авторское понимание»<sup>1</sup>. В диалоге реализуется подлинное бытие произведения. И каждый раз оно разнится, неповторимо в своей оригинальности, ибо, по сути дела, бытие произведения осуществляется в каждом из нас.

Событие создания и общения с искусством означает его исполнение автором и воспринимающим, их погружение в реальность инобытия. Как правило, это альтернативная действительности реальность. Ее подлинность подтверждается адекватностью экзистенциалом личности ее исполняющей. Для последней — это «дом бытия». Проживание в этом доме интимно и сакрально, отчего возможны исповедь и искупление, осуществление духовных экзистенциалов. Об одном из важных условий проживания в доме искусства емко и остроумно сказал Д.-Ж. Честертон, сравнивая произведение искусства с неприбранным домом.

В этот дом влечет «нехватка» (Ю. Лотман), наличного бытия и «незавершенность» себя (М. Мамардашвили). Как об этом пишет М. Бахтин: «Своею завершенностью и завершенностью события жить нельзя, нельзя поступать; чтобы жить, надо быть незавершенным, открытым для себя...»<sup>2</sup>. В этом доме объективируется «Я» и персонифицируются вещи. Там «Я» есть другой, а другой есть «Я». Пребывание в реальности произведения приближает к догадке о тождестве и противоречивости «Я». Искусство таким образом значительно расширяет спектр полноценной идентификации и конституирования «Я».

---

<sup>1</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод. — М.: Прогресс. -1988. — С. 531

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство. — 1979. — с. 14

Процесс восприятия произведения представляет собой акт узнавания. Об этом, как известно, писал еще Аристотель. Однако для современных взаимоотношений с художественной практикой становится приоритетным не столько факт узнавания, изображенного в произведении, сколько узнавание себя. Мало того, воздействие искусства не ограничено свойством узнавания, которое становится запусковым механизмом к самопознанию. Происходит более полное постижение воспринимающим произведение себя и своих личностных характеристик.

Что касается современных авангардных форм искусства, особенно беспредметных, событийно неопределенных, говорить об узнаваемости, как и самопознании зачастую не приходится. В этом случае особую значимость обретает игровое начало, открываются возможности неограниченной интерпретации и новых смысловых образований. На смену проживанию и переживанию приходит свободная игра и непредсказуемая работа воображения, никак не обремененная идеологическими и морально-правственными регламентациями. Эстетические качества подобных произведений обусловлены, главным образом, совершенно бескорыстной игрой форм.

Произведение искусства представляет собой сверхопытное начало художественного бытия. Это игра без правил и «здорового смысла», «на грани правил» (А.Г. Шнитке), «энергия заблуждения» (Л.Н. Толстой), «отказное движение» (К. С. Станиславский), «ошибка» (В.В. Хлебников). «Вы помните, — пишет В. Хлебников, — какую иногда свободу дает опечатка. Такая опечатка, рожденная несознательной волей наборщика, вдруг дает смысл целой вещи и есть один из видов соборного творчества и поэтому может быть приветствуема как желанная помощь художнику»<sup>1</sup>.

Казалось бы, такую желанную помощь могли бы оказать разработанные в науке о творчестве закономерности. Однако на практике в каждом отдельном случае творческого процесса эти закономерности систематически нарушаются. Не пора ли создать такую теорию художественного творчества, которая опровергала бы саму вероятность каких-либо закономерностей? Но в этом вопросе, пожалуй, больше иронии, чем хоть какой-то резон. Впрочем, заслуживает внимания интересное на этот счет суждение М. Н. Эпштейна: «Творчество — это одновременно внесение хаоса в старую систему, и рождение новой системы из этого хаоса. Часто именно ошибка становится модусом переключения из одной системы в другую. Нарушение правила ведет к его расширению или становлению нового правила, смысла, системной закономерности»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Хлебников В.В. наша основа// Хлебников В.В. Творения. М.: Сов. Писатель. — 1986. — С. 627.

<sup>2</sup> Эпштейн М. Н. Будущее гуманитарных наук: техногуманизм, креатология, эротология, электронная филология и другие науки XXI века// Михаил Эпштейн. — М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик/ «Панглосс», 2019. — С. 180–181

Такое становление нового правила происходит в процессе творчества по созданию конкретного произведения искусства. Каждый раз в этом процессе вновь и вновь возникают новые правила, образуя в каждом отдельном произведении неповторимую «системную закономерность». Это и есть внутренняя целесообразность произведения, свободная от прежде сложившегося опыта, установлений и правил. Это сверхопытная целесообразность «реабilitирует» все «ошибки», «опечатки», «заблуждения», которые оборачиваются достоинством произведения, делают возможной его сугубо художественную бытийность.

Художественность является критерием искусства и качественной характеристикой его произведений. Это специфическое «так-бытие» (А. Тойнби), что есть способ бытия, продукт формообразования. Форма — ключевая детерминанта художественной специфики искусства. Богатый арсенал средств и приемов, парадоксов скриптизации «на грани правил» структурируют содержание произведений, наделяя его свойством преодоления стереотипного мышления, порождения непредсказуемых смыслов и озарений.

Отсюда глубина и выразительность художественной условности вплоть до таких ее «алогизмов», как «живой труп» (Л.Н. Толстой), «жар холодных чисел» (А. А. Блок), «глухо-немые владения смерти» (И.А. Бродский). Как известно, в поэтике это называется оксюморон, что в переводе с греческого, буквально — острая глупость. Форма, выигрывая привычные слова и выстраивая необычные «пропозиции» (Л. Витгенштейн) наделяет заново рождаемый смыслодержательный материал эстетическим качеством. Пересказ содержания произведения, вынесение его за пределы языка и формы лишает его художественно-оригинального смысла. Ничем непримечательная фабула, перейдя в сюжет произведения, может стать художественным откровением.

Иллюзорность картин искусства, «царство видимости» (Ф. Шиллер) и «кажимости» не уподобляют мир произведения действительности. В своем инобытии он самодостаточен и самодостаточен. «Это наука отрицает у действительности черты кажимости», — как писал Гегель в «Науке логики». Иначе — в искусстве, где «кажимость» и «видимость» создают иллюзию форм жизни, благодаря чему только и возможна чувственно-предметная инсценировка в произведении мыслей и чувств. Между тем не будь такой инсценировки, общение с искусством не стало бы его эмоциональным проживанием.

Искусство — пространство диалога. Эстетически значимое смысловое бытие произведения диалогично. «При одном, едином и единственном участнике, — пишет М. Бахтин, — не может быть эстетического события; абсолютное сознание, которое не имеет ничего трансгредивного себе, ничего внаходящегося и ограничивающего извне, не может быть эстетизировано»<sup>1</sup>. Таким трансгредивным,

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство. — 1979. — с. 22

внеаходящимся по отношению к другому участнику является текст произведения.

Произведения искусства имеет троичную структуру: текст — подтекст — надтекст. Существенно заметить, что каждый элемент трехслойной структуры произведения имеет свою онтологическую характеристику и в своей совокупности они определяют целостное бытие произведения.

Текст — это то, что непосредственно явлено чувственному восприятию, закодированные смыслы. Подтекст — это глубинный слой произведения, текст-в-себе. Надтекст или сверттекст — это смысловой горизонт произведения. Диалог запускает механизм смыслообразования, инициирует смысловую трансгрессию в «окрестности» (Ж. Деррида) произведения. Потенциал смыслопорождения произведения зависит от его открытости и интенции к вопрошанию. Поскольку восприятие произведения искусства неизбежно выводит нас за рамки изложенного в нем текста, самосознание обогащается новыми, часто непредсказуемыми смыслами. Такое деятельное воздействие на нас наиболее всего присуще искусству.

В вопросе новых стратегий и горизонтов эстетической теории особую значимость в контексте современной культуры обретает интерес к перемене взаимоотношений между человеком и искусством. Эти перемены касаются не только современных форм искусства, но и художественной классики. Древо искусства вечно живо благодаря его свойству востребовать к себе постоянно обновляющийся во времени интерес и характер отношений, тесно сопряженных с пространственно-временными характеристиками бытия произведений искусства

#### REFERENCES

- Bakhtin M. M. (1979) *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moscow. Iskusstvo (In Russian)
- Vitgenshteyn L. (1994) *O dostovernosti*// Vitgenshteyn L.O *Filosofskiye raboty. CH.1*. Moscow.. (In Russian)
- Gadamer KH.-G. (1988) *Istina i metod*. — Moscow. Progress (In Russian)
- Derrida ZH. (2007) *Disseminatsiya*. Per. s frants. D. Kachechkina, Yekaterinburg. U-Faktoriya (In Russian)
- L.N. Tolstoy v vospominaniyakh sovremennikov (1955). T. 1. — Moscow. (In Russian)
- Mamardashvili M. (1992) *Kak ya ponimayu filosofiyu*// Moscow. Progress, Kul'tura (In Russian)
- Khaydegger M. (1997) *Bytie i vremya*. Moscow.. (In Russian)
- Khlebnikov V. (1986) *V. nasha osnova*// Khlebnikov V.V. *Tvoreniya*. Moscow. Sov. Pisatel'. (In Russian)
- Epshteyn M. N. (2019) *Budushcheve gumanitarnykh nauk: tekhnogumanizm, kreotologiya, erotologiya, elektronnaya filologiya i drugie nauki KHKH vek*// Mikhail Epshteyn. — Moscow. Gruppya Kompaniy «RIPOL klassik/ « Pangloss» (In Russian)

**Орлов Б.В.**  
Екатеринбург

## ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КАК ЭКЗИСТЕНЦИАЛЫ

К сожалению, в среде российских эстетиков нет общего мнения, как «разводить» эти понятия. И, даже, в мировой эстетике (*Хайдеггер, Гадамер*, например). В отечественной, господствует мнение, вслед за авторитетом *А.Ф. Лосева и М.М. Бахтина*, что все это находится в ранге «эстетического». Но, пойдём дальше, если предмет эстетики столь не однозначен, на что обратили внимание *М.С. Каган*, а вслед за ним и *А.Ф. Еремеев*, мысль о том, что это два круга, не совпадающие друг с другом (и в пространстве, и во времени), нам кажется более перспективной и творческой. Зачем все «упорядочивать»? В этом, есть и «тема ризомы» (*Делёз — Гваттари*), очень современная тема, когда все имеет разные основания, даже в эстетике. Мы, используем, в данном случае, экзистенциально-онтологический подход к этой непростой теме, сделав ставку на Смыслах Бытия, то есть, существует Разница Смыслов — есть эстетические смыслы и смыслы художественные — они, конечно, рядом, но есть между ними Разница. И, я бы так это обозначил, в духе Ницше, через «апполоновское» и «дионисийское» начала — одно стремится к «гармонии», другое стремится к «дисгармонии», «хаосу», «беспорядку» — и в этом суть творчества, как превышения меры (оно тоже творческое, конечно же).

В версии «постнеклассической эстетики», предлагаемой известным историком эстетики *В.В. Бычковым*, делается попытка сохранения эстетики как самостоятельной дисциплины по существу на ее классической, то есть прошлой основе. При этом опыт неклассической эстетики хотя и осмысливается достаточно всесторонне и глубоко, но в силу примата тезиса о негативности этого опыта, да и всей новой специфической «культуры», по существу остается как бы в стороне и не учитывается в полной мере, и в качестве основообразующего для новой эстетики. Высказываемое принципиально верное положение о живучести теоретической эстетики в разных формах и в разных социокультурных условиях оказывается в таком случае с неизбежностью уязвимым. Если во всех случаях, это по сути своей — именно эстетика (а не ее название только), то, что общего между ее классическим и неклассическим вариантом, что и переводит ее в постнеклассическую стадию без потери единой основы, то есть предмета и методологии?

Предложенное концептуальное решение, в силу своей «классичности» выглядит ограниченным из-за метафизичности (декларируемой самим автором). По его мнению, предметом эстетики является эстетическое как сущность, которая устанавливает гармонию человека и Универсума (*см., например: В.В. Бычков. Эстетика. М., 2004. С.7*). Но это — весьма спорное утверждение по ряду причин. Почему это положение (о гармонии) столь же не относимо к нравственному, религиозному, художественному? Почему не относимо к Культуре в целом, что более

логично по сути? В чем тогда специфика эстетической гармонии? Искусство целиком ли и полностью ли эстетический феномен? Не правильнее ли тогда о художественном феномене вести речь? В чем же специфика собственно художественной гармонии и гармония ли заведомо обладает художественностью («... порой опять гармонией упоюсь, над вымыслом слезами обольюсь» — случаен ли пушкинский *difference*)?

Эстетическое и Художественное, как феномены, стоят рядом и воплощают Экзистенцию, но, по — разному (в отличие, например, от философии и религии, и, наиболее близкого к ней — нравственного экзистенциала). Здесь Смыслы — Разные. В одном случае — это Удовольствие и Катарсис, а в другом — это Эвокация и Инобытийствование («художественным образом»).

*Радеев А.Е.*

*Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный университет*

## ЭСТЕТИКА И ЕЕ МАШИНЫ

Многообразие форм эстетических теорий и практик вызывает необходимость упорядочивания этих форм в историческом или теоретическом срезах.

Одной из наиболее распространенных моделей этого упорядочивания является представление о классической и неклассической эстетике, водораздел между которыми пролегает в начале XX в. (на уровне истории) и подразумевает смену исследовательских парадигм (на уровне теории).

Однако у такой модели есть ряд недостатков (сомнительность в устойчивости смены парадигм, заданность исторической перспективы). Более продуктивным представляется упорядочивание на основании выделения смысловых блоков, в каждом из которых есть свои удачные и неудачные, продвигающие и непродвигающие линии движения. Эти блоки, в котором разные его компоненты связаны между собою нелинейными отношениями, разрывами и переходами, и есть машины, взаимодействующие между собою. Несмотря на их связанность, возможно выделить три формы этих машин: машина эстетической чувственности, машина эстетического объекта и машина эстетической среды. При этом первая машина выступает основанием, вторая — отклонением от основания, третья — пронизывающим элементом, очерчивающим виртуальные круги вокруг основания и его отклонения.

Выделение этих трех машин позволяет обнаружить ряд существенных моментов в самой эстетической машине. Так, эстетическая чувственность является основанием, а эстетический объект — отклонением эстетической машины. Это позволяет обозначить как принципиальный вопрос о чувственности в эстетической теории и зафиксировать вопрос о различии между чувственным и эстетическим опытом как первопроблему в эстетике. Далее, вопрос об эстетической среде, в свою очередь, становится наиважнейшим для определения виртуальных компонентов

как эстетической чувственности, так и эстетического объекта — и исследования в этом направлении (Г.Беме) подтверждают догадку об эстетической среде как особой эстетической машине. Также следует обратить внимание на то, что в первой машине также фрактально выделяемы три компонента: основание (эстетический опыт), отклонение (эстетическая оценка), пронизывающий элемент (эстетическая опытность). В отношении второй машины на историко-эстетическом материале нетрудно показать, что складывается колебание между искусством как основанием и повседневностью как отклонением, а пронизывающий элемент этой машины пока не стал предметом эстетического внимания (по аналогии с неоткрытыми химическими элементами, место которых обозначено до их открытия). Машина же эстетической среды, поскольку лишь недавно стала предметом изучения, известна на данный момент с точки зрения концептуализации атмосферы как основания, другие же компоненты этой машины пока непредставимы.

Внимание к эстетическим машинам и к самой эстетике как машине (наравне с познавательной и религиозной машинами) позволяет не только заново поставить вопрос о том, насколько эстетика является специализированной дисциплиной, но и определить фрактальное строение машин, а также выявить их особую динамику (отклонение одной машины от двух других сопровождается настиганием со стороны двух других машин первой).

**Рыбаков В.В.**

*Санкт-Петербургский горный университет  
E-mail: vsrybakov@yandex.ru*

## **ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ЭРОТИЧЕСКОЕ В КОНТЕКСТЕ СОМАЭСТЕТИКИ**

В статье осуществляется критический анализ производимого в сомаэстетике Р. Шустермана сближения двух типов опыта — эстетического и эротического, — на основании чего осмысляются сильные и слабые стороны сомаэстетики как эстетической теории. Прежде всего, отмечаются принципиальные достоинства сомаэстетики: ее междисциплинарность, направленность на улучшение человеческой жизни и внимание к телу в условиях информатизации и медиализации жизненного мира человека. Постулируется, что обращение к теме эротического опыта и проблематизация его соотношения с эстетическим опытом в данном контексте является логичным и перспективным ходом. Демонстрируется, однако, что рассмотрение эротического опыта в контексте эстетического опыта осуществляется Шустерманом на основании сведения обоих типов опыта преимущественно к чувственно-телесному содержанию. Эротический опыт понимается Шустерманом как культивированный сексуальный опыт, а эстетический опыт — как утонченный и интенсифицированный чувственный опыт. Для того чтобы подчеркнуть теоретическую ограниченность подобного подхода, в статье осуществляется сопоставление сомаэстетического подхода с альтернативным способом осмысления соотношения эстетического и эротического, предложенным Э. Левинасом. Утверждается, что у Левинаса близость эстетического и эротического опыта обосновывается указанием на их свойство служить опытом Иного, выводить субъект за свои пределы, а вовсе не



делать его опыт более изысканным или полезным. Обращение к философии Левинаса позволяет лучше увидеть, что хотя и эстетический, и эротический опыт структурно содержат чувственно-телесный компонент, они вовсе не сводятся к нему, предполагая сложное взаимодействие различных уровней и содержаний, для полноценного описания которых сомаэстетике как таковой не хватает теоретического инструментария. На основании проведенного анализа постулируется, что справедливо поднятая Шустерманом проблема о близости эстетического и эротического должна быть исследована далее в более широком теоретическом контексте, который мог бы включить в себя сомаэстетику в качестве одного из используемых подходов.

*Ключевые слова:* эстетический опыт, эротический опыт, сомаэстетика, тело, Иное.

Данная статья преследует несколько целей, которые, на наш взгляд, тесно связаны друг с другом. Во-первых, мы хотели бы осмыслить направление сомаэстетики Р. Шустермана в качестве одной из наиболее ярких методологических стратегий современной эстетики. Мы хотели бы отдать должное сильным сторонам сомаэстетики, при этом не закрыв глаза на ее недостатки, в результате чего, как мы надеемся, нам удастся лучше понять и ее потенциал, и границы. Для достижения этой цели, во-вторых, мы собираемся обратиться к осуществляемому в сомаэстетике сближению эстетического и эротического и проанализировать, как именно подобное сближение в ней осуществляется. Вопрос о соотношении эстетического и эротического опыта, возможно, является одним из самых непростых вопросов, к которым в принципе можно обратиться в рамках философских рассуждений — но и одним из наиболее интригующих. Смелость же Шустермана, рискнувшего затронуть его, создает для нас надежное прикрытие. Мы также надеемся, что рассмотрение данной темы, в-третьих, позволит нам посмотреть свежим взглядом на специфику эстетики и эстетического опыта вообще. Разумеется, в данной статье мы не планируем исчерпывающе проанализировать и решить поставленные вопросы, однако показать их взаимосвязь и наметить важные линии их осмысления все же попытаемся.

В эпоху междисциплинарных исследований сомаэстетика представляет собой крайне характерное и яркое явление; при этом включение в поле ее рассмотрений вопросов и сюжетов из совершенно разных доселе областей представляется весьма гармоничным и не выглядит искусственным. Сوماэстетика — не столько дань моде, сколько естественный результат философских поисков Шустермана, базирующегося на философии прагматизма. Исходя из того, что говорит о сомаэстетике сам Шустерман, ее можно в равной степени отнести к эстетике, к философии вообще, а также к педагогике. Ни одно из определений сомаэстетики не является простым; характерным, с этой точки зрения, можно считать предложение Шустермана мыслить ее как «прагматическую философию образования — дисциплину, направленную на развитие нашей способности учиться через улучшение нашего использования тела (в восприятии и действии) в качестве

неотъемлемого инструмента, основного объекта и субъекта обучения» (Shusterman, 2012, 286-287).

Делая акцент на образовании, Шустерман, однако, по его собственной мысли возвращается к основам самой философии, которая, как он полагает (вслед за М. Фуко, П. Адо и др.), в античной Греции была не только инстанцией теоретического познания оснований бытия, но и «критическим, мелиоративным искусством жизни» (Shusterman, 2000, 187), «особым образом жизни, критической и дисциплинированной заботой о себе, предполагающей познание себя и возделывание себя» (Shusterman, 2008b, 15). В каком-то смысле, сомаэстетика задумывается Шустерманом как философия, возвращающаяся к своему статусу дисциплины в равной степени теоретической и практической.

Такая расстановка акцентов, на наш взгляд, делает сомаэстетику чрезвычайно актуальной в условиях современности и ее новых экзистенциальных вызовов. Современное информационное общество характеризуется небывалым уровнем медиализованности и ежедневной аффицированности наших органов чувств. Мы постоянно окружены информацией, визуальными образами, звуками, что приводит к повышению порога чувствительности и чревато эстетическим нигилизмом. В каком-то смысле, современный человек постоянно находится в подавленном состоянии — он подавлен, буквально завален информацией, а сформированная привычка к информационному потреблению зачастую мешает человеку открыть для себя горизонт новых бытийных возможностей. Здесь непосредственным образом затрагивается и ставится под вопрос эстетическая составляющая человеческой жизни. Каким образом жить в информационном обществе и быть свободным от него, как поддерживать чувствительность (перцептивную и душевную) к физическим стимулам внешнего мира и событиям мира социального — на эти вопросы сомаэстетика пытается выработать ответ и предложить набор конкретных практик, которые могли бы быть имплементированы в повседневную жизнь современного человека.

Смысловым ядром, или центром сомаэстетики оказывается направленность на развитие и улучшение человеческой жизни (то есть, коротко говоря, искусство жизни) через внимание к телу (от греческого слова *soma* и происходит название дисциплины) и разнообразным связанным с ним аспектам. Подобный подход позволяет сомаэстетике сформировать уникальную конфигурацию из рассматриваемых ею эстетических объектов и проблем, многие из которых впервые оказались друг с другом в одном ряду. Не отбрасывая старые, весьма традиционные эстетические проблемы (такие, как проблема прекрасного или возвышенного) и объекты искусства (живопись, фотография, архитектура), сомаэстетика органично добавляет к ним множество новых предметов исследования и сюжетов. К их числу можно отнести пластическую хирургию и бодибилдинг, техники работы с телом Ф. Александера, В. Райха и М. Фельденкрейса, различные виды йоги, а также дзен-практики восприятия и эротические искусства.

В этой связи может показаться, что посредством фокусировки на теле расширяя поле рассматриваемых проблем и сюжетов, сомаэстетика одновременно расширяет содержание понятия эстетического опыта. Складывается впечатление, что и опыт создания/восприятия искусства, и эротический опыт, и опыт дзен-практик мыслится сомаэстетикой в рамках некоего универсального опыта, именуемого эстетическим. Однако при более внимательном рассмотрении становится понятно, что дело обстоит как раз наоборот. Как мы постараемся показать, методология сомаэстетики состоит в том, чтобы сузить представление об эстетическом опыте, сконцентрировавшись на его чувственно-телесном аспекте, что позволяет увидеть его проявления и аспекты в самых различных областях человеческой жизни. Если это так, то всякий раз, обращаясь к сомаэстетике и используя ее наработки, мы должны иметь в виду сущностную ограниченность ее методологии ввиду редуцированного понимания эстетического опыта, которое она задействует. На наш взгляд, именно в сближении эстетического и эротического опыта и в том, как именно Шустерман осуществляет его, проявляется эта двойственность сомаэстетического подхода, обладающего одновременно силой и ограниченностью. Вместо того чтобы стать вишенкой на торте расширения содержания эстетического опыта, сближение эстетического опыта и эротического опыта, напротив, раскрывает принципиальную редукцию эстетического, допускаемую сомаэстетикой. Рассмотрим этот сюжет подробнее.

Шустерман справедливо замечает, что «если Ницше прав и драматические искусства произошли от сексуально заряженных дионисийских ритуалов, то следует полагать, что эстетический опыт содержит в себе явное эротическое прошлое и, вероятно, некоторые остаточные сексуальные энергии» (Shusterman, 2008a, 91). В книге «Мыслить через тело. Эссе по сомаэстетике» Шустерман посвящает отдельную главу постановке вопроса о возможности рассмотрения эротического опыта в контексте эстетического и тематизации в означенном ракурсе древнекитайских и индийских эротических практик. Опираясь на понятие искусства, Шустерман обнаруживает у эстетического и эротического опыта ряд схожих черт, свидетельствующих об их, по крайней мере, частичном пересечении.

Прежде всего, оба регистра опыта отличает параметр внутренней ценности и самодостаточности. У эстетического опыта, как мы интуитивно понимаем его сейчас, могут быть последствия, и весьма серьезные, но, в целом, эстетический опыт хорош и приятен сам по себе. Даже если у него не будет существенных последствий и мы, испытав некое яркое эстетическое переживание, потом вернемся к своей обычной жизни, это не отбросит на него тени. Эстетический опыт может, но не обязан сказаться в чем-либо впоследствии; скорее, важнее то, насколько он отчетлив и значим в момент самого переживания. Примерно то же самое, замечает Шустерман, мы можем утверждать и в отношении эротического опыта. Он может сказаться в чем-либо еще, но, прежде всего, люди стремятся к эротическому опыту ради него самого.

Раз и эстетический, и эротический опыт обладают внутренней ценностью, следует предположить, что их существенной характеристикой должно быть выпадение из плавного течения повседневного опыта и предоставление чего-то особенного, яркого, запоминающегося. Так и происходит. Яркий эстетический опыт захватывает и прерывает нейтральное настроение, в котором мы пребываем, однако и «пиковый сексуальный опыт будет существенно отличаться от потока обычных будничных переживаний и может включать широкий диапазон аффектов, некоторые из которых не имеют себе равных по своей интенсивности» (Shusterman, 2012, 266).

Наконец, еще одна важная особенность, характерная и для эстетического, и для эротического опыта, заключается в специфическом сочетании активности и пассивности. И тот, и другой виды опыта предполагают энергетическое взаимодействие с чем-то вне субъекта. В случае с эстетическим опытом данное взаимодействие разворачивается с понятным в широком смысле эстетическим объектом (который может подразумевать не только произведение искусства или конкретный предмет, но и среду, атмосферу, настроение и прочие более расплывчатые сущности), в случае же эротического опыта взаимодействие происходит с другим человеком. Иногда мы сами запускаем это взаимодействие, делаем первый шаг; иногда, наоборот, отвечаем на то, что уже само захватывает нас. Однако и в том, и в другом случае мы приходим к сочетанию активности и пассивности. Мы оказываемся и агентами опыта, и теми, кто его претерпевает, будучи открыты «моментам активного самоутверждающего захватывания и самоуменьшающей поглощенности» (Shusterman, 2012, 266).

Однако самое главное совпадение эстетического и эротического опыта для Шустермана состоит в том, что оба они предполагают искусство. С одной стороны, создание произведений искусства подразумевает мастерство, высокий уровень обученности, техники, импровизации. То же, с другой стороны, можно, с точки зрения Шустермана, говорить и об эротическом опыте: он предполагает определенные телесные действия, культивации которых уделяется пристальное внимание в древнекитайских и древнеиндийских трактатах. Эротика — это телесное искусство, которому нужно учиться и в котором можно достигать все большего совершенства. Для Шустермана это значит, что эротические искусства с их культивацией чувственности следует иметь в виду и рекомендовать для развития телесных навыков и повышения качества жизни современного человека.

Здесь, однако, обнаруживаются как минимум два момента, которые связаны друг с другом и которые, на наш взгляд, свидетельствуют об ограниченности подхода, развиваемого Шустерманом. Оба они связаны с редукцией, сужением. Во-первых, эротический опыт у Шустермана оказывается фактически понят как опыт сексуальный, то есть, прежде всего, чувственно-телесный. Если понимать эротический опыт именно таким образом, то, безусловно, разговоры об искусствах владения телом, утончении телесных практик и пользе эротики для улучшения качества

нашей жизни вообще оказываются вполне уместными, и они должны вестись. Однако сводится ли эротический опыт к сексуальному? На наш взгляд, вопрос о том, чем отличается эротический опыт от сексуального и каким образом он, тем не менее, оказывается связан с сексуальным опытом, является тем вопросом, с которого можно было бы начинать разговор об эротическом опыте с тем, чтобы лучше постичь его сущность; однако Шустерман такого вопроса не ставит.

Та же участь редукции постигает в контексте сомаэстетики и эстетический опыт. Одним из важных и животрепещущих вопросов для эстетики является вопрос о том, чем эстетический опыт отличается от простого чувственного восприятия. Из анализа текстов Шустермана следует, что для него эстетический опыт есть утонченный, «культивированный» чувственный опыт, переживаемый человеком в ходе восприятия или взаимодействия с чем-либо. Как отмечает В. Малеcki, «Шустерман полагает, что эстетический опыт “усиливает” нашу чувствительность, восполняет посредством своей мобилизующей силы наши запасы витальности» (Malecki, 2010, 42), т.е. эстетический опыт не содержит в себе ничего содержательно специфического и качественно иного, характеризуясь лишь большей интенсивностью, интегрированностью и яркостью восприятия. На наш взгляд, такой подход к эстетическому опыту существенно редуцирует его содержание, поскольку фактически выносит за скобки как минимум то измерение эстетического опыта, которое мы могли бы назвать поэтическим (и которое переживается как дуновение трансцендентного — чего-то иного и, как правило, далекого, нежели то, что мы воспринимаем в данный момент). Разумеется, не всякий эстетический опыт влечет за собой отчетливое проявление данного аспекта, но это не отменяет его структурной значимости в составе любого эстетического опыта. И эстетическая теория должна быть способна объяснить этот аспект.

С большой долей вероятности, именно сочетание чувственного восприятия эстетического объекта и происходящего тут же скачка к чему-то Иному составляет потенциал эстетического опыта, благодаря которому даже слабый эстетический опыт оказывается отличен от простого ощущения. Эстетический опыт в таком случае понимается не просто как более яркое, значимое или утонченное чувственное переживание, по сравнению с обыденным, но опыт некоего скачка, переживание чего-то Иного — опыт, подразумевающий чувственное восприятие, но не сводимый к нему и, возможно, не имеющий его даже в качестве главного содержания.

Проведенный анализ позволяет нам лучше понять, каким именно образом Шустерман осуществляет привлекательную на первый взгляд работу по рассмотрению эротического опыта в контексте эстетического. Разворачиваемый Шустерманом дискурс оказывается возможен на основании двойной редукции — и эстетического опыта, и эротического опыта — к чувственно-телесному уровню. Разумеется, предлагаемое здесь понимание теоретической базы сомаэстетики крайне схематично, но, в целом, эротический опыт Шустерман редуцирует до сексуального, а

эстетический опыт — до культивированного чувственно-соматического опыта.

Ограниченность данного подхода можно лучше осознать, противопоставив ему некую альтернативу. На наш взгляд, альтернативный подход, также осуществляющий сближение эротического опыта и эстетического опыта, но на принципиально других основаниях, можно обнаружить в философии Э. Левинаса. Одну из главных проблем, с которыми Левинас работал на протяжении всего своего философского пути, можно сформулировать как проблему Иного — т.е. проблему возможности выхода новоевропейского субъекта за пределы себя и встречи с чем-либо иным, нежели его собственные проекции и репрезентации. Именно в ракурсе данной проблемы Левинас обнаруживает близость эстетического и эротического опыта — и одновременно их различие, несводимость друг к другу.

По Левинасу, новоевропейский человек как субъект «предоставлен на растерзание самому себе, вязнет в себе» (Levinas, 1998, 64), и даже религия как сфера взаимоотношения с Богом тяготеет стать для человека совокупностью практик взаимодействия со своими собственными представлениями. Опыт реального столкновения с Иным возможен благодаря другому человеку и лишь в особые моменты. «Только человек способен быть для меня абсолютно чужим» (Levinas, 2000, 106), — утверждает Левинас, имея в виду, что только другой человек, будучи таким же полноценным субъектом, наделенным волей, способен прорваться своей инаковостью и тайной сквозь завесу наших субъективных представлений. Именно этот потенциал Иного, а вовсе не одной только схожести, влечет нас в другом человеке.

Именно как возможность встречи с Иным Левинас осмысляет эротический опыт, который, таким образом понятый, хотя и подразумевает чувственно-телесный уровень отношения как проистекающий из самого способа воплощения человеческой личности, ни в коем случае не сводится к нему. Эротический опыт есть нечто большее, нежели опыт сексуальный, и для Левинаса самое важное в нем то, что он есть фантастическое прямое отношение «с дружостью, с тайной, с будущим» (Levinas, 1998, 96), а вовсе не совокупность телесных практик, пускай искусных и утонченных. Состоялся эротический опыт, или нет, заверяется не через наличие или отсутствие утонченного сексуального опыта, а через наличие или отсутствие переживания Иного в отношении с другим человеком (парадоксально сочетающего единение и высвечивание инаковости).

В ракурсе полюса Иного Левинас осмысляет и эстетический опыт. Он есть активное устремление по направлению к Иному, «вопросание Другого, поиск Другого» (Levinas, 2000, 354). Эстетический опыт — хороший пример реальности виртуального: не будучи опытом прямого столкновения с реальным живым человеком (и посредством него с Иным), он все же обеспечивает приближение, подступ к Иному, что и переживается в принципиальном дополнении к простому чувственному восприятию, через которое мы не просто отличаем эстетический опыт от

ощущения, но и через которое, во многом, заверяется его уникальная ценность. В эстетическом опыте место другого человека занимает эстетический объект (который, повторимся еще раз, следует мыслить максимально широко, предполагая, что сильный эстетический опыт, как и эротический, может и должен подразумевать опыт некоего слияния и потери границ субъекта и объекта).

Беглый анализ философии Левинаса (которого вполне достаточно в контексте поставленных в данной статье целей) показывает, что сомаэстетический подход к сближению эротического и эстетического опыта не является единственным; мы можем поместить его в более широкий контекст и сопоставить с другими схожими проектами, чтобы лучше понять специфику и границы того, что предлагает Шустерман. Родственность эстетического опыта и эротического опыта можно видеть в совершенно разных аспектах. Для Шустермана важна культивация чувственного опыта как существенный аспект мелиорации, улучшения человеческой жизни — вот почему для него становится возможным рассмотрение эротического опыта с эстетической точки зрения. Для Левинаса родственность эстетического и эротического заверяется через вопрос об Ином и отношении с ним. Эротический опыт, задействуя сексуальный уровень, включает его в более сложную конфигурацию встречи с Иным. Можно сказать, что, с точки зрения философии Левинаса, между эстетическим опытом и эротическим опытом устанавливаются следующие отношения: эротический опыт есть более непосредственное воплощение того, к чему эстетический опыт лишь устремляется и реализует на виртуальном уровне. В таком случае, становится возможным не только осмыслить их взаимосвязь и близость, но и лучше понять границу, отделяющую один тип опыта от другого. Реальное отношение с другим человеком, замещающее отношение с эстетическим объектом, знаменует собой прерывание чистого эстетического опыта посредством его перерастания самого себя, его трансмутации в эротический опыт.

Несмотря на выявленную ограниченность развиваемого Шустерманом сомаэстетического подхода, мы вовсе не предлагаем дезавуировать его. Напротив, на наш взгляд, лучшее понимание границ применимости какой-либо теории лишь идет ей на пользу и позволяет более эффективно использовать ее по назначению. Широта охвата сюжетов и проблем отнюдь не свидетельствует о том, что сомаэстетика является универсальной эстетической теорией. Абсолютизировать ее нельзя. Сближая эстетический и эротический опыт на основании лишь чувственно-телесного аспекта, сомаэстетика рискует упустить существенное не только в эстетическом опыте, но и в эротическом. Тем не менее, и эротический опыт, и эстетический опыт, безусловно, подразумевают чувственно-соматическую составляющую, включенную, однако, в более сложную структуру. Сама сомаэстетика — в том виде, в каком она предложена Шустерманом, — как представляется, не в состоянии осмыслить эту структуру, концентрируясь лишь на ее части, однако она вполне может быть задействована в рамках более общей

эстетической и/или онтологической теории и в границах своей применимости принести существенную пользу.

#### REFERENCES

- Levinas, E. (1998). *Time and the Other. Humanism of the Other*. Rus. Ed. Saint Petersburg: Vysshaya religiozno-filosofskaya shkola Publ. (In Russian).
- Levinas, E. (2000). *Selected Works. Totality and Infinity*. Rus. Ed. Moscow, Saint Petersburg: Universitetskaya kniga Publ. (In Russian).
- Małecki, W. (2010). *Embodying Pragmatism: Richard Shusterman's Philosophy and Literary Theory*. Bern: Peter Lang AG.
- Shusterman, R. (2000). *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the End of Art*. Ithaca: Cornell University Press.
- Shusterman, R. (2008a). *Aesthetic Experience: From Analysis to Eros*. In R. Shusterman, A. Tomlin (eds.). *Aesthetic Experience* (pp. 79-97). New York: Routledge.
- Shusterman, R. (2008b). *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shusterman, R. (2012). *Thinking Through the Body: Essays in Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.

**Салеев В.А.**  
Минск

### **НЕОАКСИОЛОГИЯ — НОВАЯ МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ В ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ И ЭСТЕТИКИ**

Классическая трактовка аксиологии как специфической области философского знания сводится к тому, что это философское учение о ценностях. Разумеется, в ценностях концентрируются те качества и черты объекта которые и представляют значимость предмета. Объективные материалистические основания существования ценностей и предопределили их интерпретацию в качестве определяющей структуры в аксиосфере. Такой подход был характерен для представителей позитивистской и марксистской философии. Косвенным доказательством данного положения можно считать то, что "Философский энциклопедический словарь", 1983 г. понятие аксиология автоматически уравнивал с понятием «Теория ценностей» [1, 16].

Уже в 60-е годы в отечественной философии обнаружилось различающиеся подходы по поводу интерпретации аксиологии — ценностного отношения. Лидер ленинградской школы В.Тугаринов делал акцент на объектном характере «как самих явлений, так и их свойств, равнозачисляемых в разряд ценностей» [2, 11]. В 90х годах эту позицию окончательно закрепил М.Каган. В его концепции, единственным вариантом, на основе которого можно построить аксиосферу человеческой жизнедеятельности, является структура, где ценностное отношение между оценивающим субъектом и объектом — носителем ценности, строится на ценности и соответствующим ей ценностном осмыслении и ценностной оценке [3, 54-55]. Таким образом, оценка выступает в качестве ведомой структуры внутри ценностного отношения, непосредственным откликом на ценность и по сути задается этой



ценностью.

Однако с 60-х годов существовала и иная точка зрения на природу аксиосферы, представленная рядом грузинских философов. В их постулатах ценность рассматривалась как результат оценочного процесса. Так, Г.Бандзеладзе в выступлении на Тбилисском симпозиуме по проблеме ценностей утверждал: «Ценность — результат оценки, а оценивает субъект. Отсюда понятно, что ценность как продукт, как свойство явления не может не быть субъективной» [4, 144].

Автор этих строк едва ли не полвека назад предпринял попытку дифференцировать ценностное и оценочное отношения, а в 90-х годах выдвинул новое понимание термина «аксиологический». В новой «неоаксиологической» интерпретации этот термин необходимо включает в себя не только теоретико-ценностный (классическая трактовка аксиологической ситуации: объект-субъектного отношения), но и практико-ориентированный оценочный подход [5, 15]. Неоаксиология представляет аксиологическое поле как синтез ценностно-оценочных связей, полюса которых обусловлены наполнением двух основополагающих структур — объектной структуры, которая выступает в качестве носителя ценности, с одной стороны, и человеком — носителем оценки, с другой стороны.

В неоаксиологическом измерении достигается равенство объектного и субъектного начал, и, говоря словами К Маркса, не нарушается «ни право объекта, ни право субъекта». Относительная гармония между полюсами реально существующего аксиологического поля достигается и при помощи так называемого «аксиологического притяжения», которое в каждом конкретном случае неоаксиологического функционирования определяет доминирующую роль либо объектно-ценностного, либо субъектно-оценочного начал.

Неоаксиологический подход как полнокровный взгляд на мир, может выступать в качестве новейшей методологии, может конструктивно использоваться в освоении феноменов культуры, спецификации отдельных её сфер.

Так, если речь идет о науке, которая строится на онтологических и гносеологических основаниях, то здесь определяющим фактором выступает ценностная значимость познанной реальности. В нравственно-этической сфере культуры, исключительно важной оказывается роль аксиологического притяжения, поскольку, с одной стороны, мы имеем общее основание морали (основа нравственных ценностей), с другой стороны — определенную свободу нравственного выбора (и, следовательно, активность оценочного отношения).

Неоаксиология способна дать новый импульс современным исследованиям в области эстетики. Она с достаточной достоверностью может представить спецификацию эстетического и художественного. Так, эстетическое представляет собой конструкцию (в силу моноцельности эстетической ценности), где ценностное отношение может играть доминирующую роль; аксиологическое поле художественного выстраивается (в силу природы полифункциональной

структуры художественной ценности), в основном на доминантной основе оценочного отношения.

Таким образом, неоаксиология как синтез ценностно-оценочных отношений человека к миру, оказывается действенным способом исследования как различных сфер культуры, так и гуманитаристики, взятой в целостности или в отдельных своих разделах

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Философский энциклопедический словарь. Гл. ред.: Л.Ф.Ильичев, П.Н.Федосеев, С.М.Ковалев, В.Г.Панов — М.: Сов. энциклопедия, 1983.
2. Тугаринов, В.П. Теория ценностей в марксизме — М.: МГУ, 1968.
3. Каган М.С. Философская теория ценности — СПб, «Петрополис», 1997.
4. Бандзеладзе, Г. «Философские науки», 1966, №2
5. Салеев В.А. Аксиологические основания национальной художественной культуры. Автореферат дис... доктора философских наук. М: МГУ, 1991.

**Сидорова И.М.,**

*д.ф.н., профессор Рыбинского государственного авиационного  
технического университета имени П.А. Соловьева,*

**Сидоров Л.Г.**

*к.э.н., доцент Рыбинского государственного авиационного  
технического университета имени П.А. Соловьева*

*E-mail: phiskt@rsatu.ru*

## СОЦИАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ УПРАВЛЕНИЯ ЗНАНИЯМИ

В статье рассматривается проблема управления знаниями на основе социально-эстетического отношения к действительности. Отмечается, что в контексте социально-эстетического опыта формируется инспиративное управление как основа самоуправления в процессе коммуникации. Рассматриваются ценности управленческой деятельности, их классификация. Выделяются три основные группы ценностей управления: научные, социально-политические, общечеловеческие. Отмечается, что различным видам знания — сакральному, философскому, научному — присущи различные ценности и методы управления. Социально-эстетический опыт управления знаниями предполагает изучение включенности ценностей в процесс «действия», самоуправления человека и организации в целом. Этико-эстетический подход к управлению — создает синергетический эмерджентный эффект, способствует появлению новаций. Важную роль в процессе управления знаниями играют фантазии, художественные образы, аналогии, метафоры. Автор критикует менеджерию, исключая высшие ценности из сферы трудовой жизни человека и организации. Критически анализируется позиция Г. А. Саймона, Д.У. Смитбурга, В.А. Томпсона, которые рассматривают управленческие ценности как способ манипуляции людьми. Подчеркивается, что этико-эстетические ценности в процессе управления побуждают человека к самосовершенствованию, создают синергетический эффект, способствуют появлению инноваций. Отмечается, что синергетический эффект в процессе инспиративного управления возникает при условии формирования коллективной памяти, системного мышления; ориентации на творческую идеализацию цели; подражания достойным образцам; стремления доводить дело до конца; повышения образовательного уровня; вдохновения высшими ценностями. В контексте экзистенциальной концепции управления

рассматривается проблема взаимодействия явного и неявного знания в процессе создания нового знания. Экзистенциальная концепция управления изучает творческую социально-эстетическую среду управления. Социально-эстетическая среда организационного управления включает в себя эмоциональный мир человека, позволяющий распространять, усваивать и создавать новое знание. Автор приходит к выводу, что ценности инспиративного управления знаниями имеют деятельностный, образовательный, сакральный характер. Инспиративное управление как основа самоуправления формируется в обществе знаний в контексте социально-эстетического опыта.

*Ключевые слова:* управление знаниями, социально-эстетический опыт, ценности и идеалы, коммуникация.

В современном обществе основными структурами, обеспечивающими его развитие, являются знания и коммуникации. Основа организации — коммуникация, общение, направленное на достижение поставленной цели. Условием творческой коммуникации является творческая идеализация цели, вдохновляющая к самосовершенствованию. Управление знаниями — это «объединение людей, позволяющее им думать вместе» (Alvesson & Kärreman, 2001, 995). Управление знаниями человека осуществляется посредством убеждений, ценностей, эмоций, норм. Ценностный контроль (normative control) — это управление чувствами и мыслями работников, формирование корпоративной культуры, желание работать на общее благо.

Социально-эстетический опыт управления знаниями — это управление человека и организации в процессе коммуникации через социальные образцы и культурные ценности. В древнем Китае понятие «дао» одновременно означало «знание», «истину» и «нравственность». Чтобы познать истину, человек должен постоянно нравственно самосовершенствоваться. В настоящее время единство объективного знания и ценностных культурных кодов рассматривается в концепции постнеклассической рациональности «человекоразмерных» систем В. С. Степина. Важнейшей ценностью организации является её умение чувствовать и реагировать на новое ценное знание, — «поглощающая способность». Управление знаниями соединяет в себе науку, этику, практику. «Русский онтологизм, — писал В. В. Зеньковский выражает не примат “реальности” над познанием, а включенность познания в наше “действие” в нем» (Zenkovsky, 1948, 17). Паттерны управления знаниями разрушаются, когда происходит рассогласование системы «человек — общество — организация». Происходит замена научных знаний на вненаучные, ориентированные на повседневный опыт. Ориентация на самосовершенствование сменяется борьбой за выживание, «симулякрами», иллюзионизмом.

Социально-эстетический опыт управления знаниями, во-первых, имеет коммуникативный, мыслечувственный характер; во-вторых, формирует коллективный субъект управления, создает условия инновационной познавательной деятельности; в-третьих, имеет побудительный характер стремления к совершенствованию. Цель

социально-эстетического опыта — создавать образы лучшего и побуждать нас стремиться к ним, самосовершенствоваться.

Рост количества и качества потребления материальных благ в свободное от работы время не компенсирует темпы возрастания напряжения и интенсивности трудовой деятельности современного человека. Бюрократический, узкоэкономический, потребительский подход к научному управлению организацией разделяет жизнь человека на две части. В свободное время человек — человек, в рабочее время человек уподобляется машине. Задача инспиративного управления сформировать единые гуманистические основы самоуправления человека, его стремления к самосовершенствованию. Необходимо выявить условия, при которых общественные ценности, прежде всего высшие ценности истины, добра, красоты, справедливости, становятся частью культуры конкретной организации, определяют творческие возможности организации, поступки работников и решения руководителей.

Управление знаниями как любое управление, имеет «ограниченную рациональность». Управленческие решения с необходимостью в чем-то нелогичны, в чем-то бесполезны. Они обязательно эмоциональны, ориентированы на идеалы, веру и смыслы. Анализируя подходы к понятию «эстетическое отношение» А. Е. Радеев подчеркивает, что основные типы эстетического опыта вненормативны (Radeev, 2017). Г. А. Саймон, Д. У. Смитбург, В. А. Томпсон пишут, что в управлении многое осуществляется неосознанно и не спланировано и это «все равно управление» (Simon, Smithburgh & Thompson, 1995, 24). Рациональность официально признанных принципов корпоративной культуры всегда отличается от того, что сотрудники думают и делают на самом деле. Авторы вслед за К. Поппером критикуют Платона за попытку создать модель идеального государства. По их мнению, управление, во-первых, как всякая наука, находится вне морали; во-вторых, управление — это знание как манипулировать людьми, чтобы заставить их сделать то, что нужно. В случае с Платоном авторы выступают за свободу, о которой полностью забывают, рассуждая об управлении как манипуляции. Г. А. Саймон, Д. У. Смитбург, В. А. Томпсон определяют такие ценности управления организацией, как хорошие отношения в коллективе, гордость работника за своё мастерство, деловой патриотизм, правильно организованная трудовая среда. В качестве личных ценностей отмечаются «творческое удовлетворение», реализация способностей, возможность жить в согласии с миром и с самим собой. Г. А. Саймон, Д. У. Смитбург, В. А. Томпсон исключают из ценностей научного управления, такие понятия как «добро» и «истина». Исключение истины из процесса научного управления, сведение ценностей к мотивации, а оценки трудовой деятельности к нормоконтролю, практикам повседневного опыта порождает менеджеризм. Менеджеризм превращает в систему бюрократический подход к управлению знаниями, разрушает творческое, эстетическое отношение человека к действительности.

Единство знания описывающего и знания предписывающего создаёт синергетический эмерджентный эффект, способствующий появлению инноваций. Инновация — это научный проект воплощения мечты, идеала, смысла. Общественной инновацией является социальный идеализированный проект. Условием управления знаниями в контексте ценностей и идеалов является системное мышление. Мыслить системно означает ориентироваться на цель, как систему сложных взаимодействий, уметь определить базовые ценностные структуры системы, устанавливать связи между ними, формировать проектное мышление, осуществлять творческую перестройку мышления и жизни. Изучая проблему стимулирования творческого мышления на основе метода синектики, У. Гордон приходит к выводу, что новациям предшествует особое творческое усилие, вдохновение участников дискуссии на основе метафор, аналогий, художественных образов, фантазий (Barker, 2004). Инспиративное управление включается в творческий процесс как коммуникация на основе высших ценностей и смыслов.

Инспиративное управление знаниями создаёт синергетический эффект при следующих условиях. Первое, — формирование системного мышления, коллективной памяти организации. Второе, — ориентация на лучшее, т. е. идеальное в процессе достижения поставленных целей. Третье, — подражание тем, кто в совершенстве знает свое дело. Четвертое, — стремление довести дело до конца. Пятое, — перманентная интеллектуализация, повышение образовательного уровня. Шестое, — стремление к истине как высшей ценности. Основная деятельность организации — это управление проектами. Проективная рациональность осуществляется как единство научной и вненаучной рациональности, рационального, чувственно-рационального и чувственно-иррационального. Нравственное чувство в критических ситуациях подсказывает направление принятия решения, помогает преодолеть отчаяние одиночества и неудач, придает сил противостоять большинству, если оно не право. В. В. Миронов писал: «Навыки разумного мышления можно извне привнести в сознание людей, сделав их после этого не только умнее, но и добрее. Философия ... как раз и предназначена для выполнения этой функции» (Mironov, 2007, 421). Исследуя ценности управленческой деятельности, А. Б. Бакурадзе (Bakuradze, 2018) выделяет четыре уровня: ресурсные ценности, процессуальные ценности, ценности труда, ценности человека, общества и организации. Он отмечает, что различная трактовка данных ценностей со стороны руководителей и сотрудников определяет специфику поведения организации.

Научное управление как коммуникация регулируется ценностями управления, которые включают в себя элементы общечеловеческих, социально-политических и научных ценностей. Согласно Р. Мертону к научным ценностям относятся: объективность, обоснованность, всеобщность, универсальность, системность, проверяемость, организованный скептицизм. Образованный руководитель обязан быть профессионалом, стремиться к истине, не распространять ложные

взгляды, нести нравственную ответственность перед собой, коллегами и обществом. Ответственность перед обществом — основной элемент социально-политических ценностей научной коммуникации. К сожалению, эта ответственность часто понимается как служение вышестоящему начальнику, стремление свести значение научного управления к экономической пользе, выгоде. Управленческие коммуникации все чаще представляют собой отчет о проделанной работе, а не взаиморазвивающее общение интеллектуалов. «Финализация» научного управления проявляется как снижение роли научных ценностей в деловой и общественной жизни. Фундаментальные научные исследования все больше перемещаются в страны «золотого миллиарда». «Большая наука», с точки зрения развитых стран Запада, развивающимся государством становится «не по карману». Такая «политика» ничем не отличается от позиции «партийности» науки, только наука здесь должна служить не пролетариату, а мировой элите.

Согласно концепции постнеклассической рациональности ценности, смыслы, идеалы — составная часть научно-исследовательской программы управления. Доминирование в ходе научных коммуникаций социально-политических ценностей приводит к тому, что управленческие проблемы решаются ненаучными средствами. Создаётся социальная эстафета, образец решения научных проблем силовым политическим давлением.

Общечеловеческие ценности в процессе научной коммуникации проявляются как нравственные запреты. Важно при этом, чтобы коммуникация не стала самоцелью, не превратилась в самолюбование. Общечеловеческие ценности как регулятор отношений между людьми рассматривались Платоном, Аристотелем, И. Кантом, Г. Гегелем, Г. Риккертом, Э. Гартманом, В. Франклом. Н. О. Лосским и др. Э. Фон Гартман считал, что в своей деятельности человек руководствуется ценностями целесообразности, удовольствия, нравственности, красоты, религиозности определяют высшие ценности человеческой деятельности. В. Франкл выделял ценности созидательные, направленные на результат, творческий труд; ценности переживания — эмоциональные побуждения; ценности отношения, самоограничения в кризисных ситуациях. По В. Франклу взаимопроникновение смыслов может осуществляться только на уровне высших ценностей: любви, добра, красоты. По Н. О. Лосскому объективны только абсолютные ценности добра, истины, красоты. Относительные истины носят субъективный характер, в одних ситуациях они приносят добро, в других — зло. Только тот человек способен нести добро, который ориентирован на сверхличностный интерес, противостоящий эгоистической замкнутости индивида. В русской философии общечеловеческие ценности выступают как святыни (Ф. М. Достоевский), высшие идеальные начала (П. И. Новгородцев), абсолютные ценности (Н. О. Лосский), вечно прекрасное (П. В. Анненков), всеединство (В. С. Соловьев) и т. п. Общечеловеческие ценности имеют гуманистический характер. Основой научной коммуникации является диалектическое критическое отношение к

познанию себя и мира.

Новое знание возникает как личностное знание. Задача организации — сделать личное знание доступным для других. Личностное знание может быть явным и неявным. Неявное знание трудно передать другим, так как оно неформализованно. Мы всегда знаем больше, чем, можем сказать. Неявное знание, с одной стороны, — личное мастерство, «ноу-хау». С другой стороны, неявное знание имеет когнитивный характер, включает в себя убеждения, мнения, ментальные модели, верования определяющие наши поступки, наше отношение к жизни. Ценности управленческой деятельности, в процессе коммуникации переходят от мысли к поступку, во-первых, посредством подражания образцу, так ученик подражает мастеру, осуществляется социализация в профессии. Во-вторых, происходит синтез знаний и ценностей отдельных работников в единое целое. В-третьих, по мере распространения неявного знания и его усвоения оно начинает восприниматься как самоочевидное, как часть культурной среды организации.

Японским философом К. Нишида была предложена концепция «ба». «Ба» — это площадка развития и появления нового знания. Это место может быть ментальное, виртуальное, физическое. «Ба» — это «контекст, в котором появляется значение, ... общее место, которое служит основой для создания знания. Знание встроено в ба» (Nonaka & Konno, 1998, 40). Знание, отделенное от «ба», от ценностей и смыслов, превращается в информацию. Творческое знание неосознано, а информация содержится на носителях в сетях. Концепция «ба» — экзистенциальная концепция управления. Соединение «ба»-пространства человека, организации и общества создает большое «ба» — «башо» (basho). Творческая команда — «ба» для человека, государственное управление и рыночная конкуренция — «ба» для организации. «Ба»-пространство создает возможность синтеза рационального и интуитивного, ведущего к творчеству. В «ба» знание активизируется как творческий ресурс. Однако, если знания вовремя не используются как производственный ресурс, то их ценность пропадает. Японская система управления во многом ориентирована на управление неявным знанием, состоящим из идеалов, ценностей, верований, которые составляют наше мировосприятие. Выделяют четыре типа «ба» как стадии в трансформации ценностей и установок знания. Первоначальное «ба» — это эмоциональный мир человека, в котором в процессе общения появляется доверие, любовь, приверженность, «выбрасывание в мир» (М. Хайдеггер). Второе «ба» — это взаимодействующее «ба», посредством диалога, дискуссии личное знание становится доступно всем. Третье «ба» — виртуальное «ба» на основе сотрудничества с использованием информационных технологий происходит комбинирование и трансформация знания и смыслов. Четвертое «ба» — практическое «ба» — в результате постоянных упражнений по закреплению определенных культурных образцов явное знание превращается в неявное, закреплённое парадигмально в ценностях и нормах поведения. «Ба» — это экологический процесс циклического развития знанийых активов.

Системное экологическое мышление способствует созданию творческих площадок и культуры управления знаниями.

Управленческое знание имеет свою специфику: трансдисциплинарный характер. Оно сочетает в себе ценности сакральные, философские, научные. По характеру высших ценностей и смыслов М. Шелер выделял три вида знания: знание сакральное, образовательное, господствующее. Согласно М. Шелеру познание выступает как способ приобщения человека к сфере идеальных сущностей посредством «человеческих побуждений». Импульсы побуждений порождают тягу к определенному типу знания. Побуждение к спасению порождает знание религиозное, побуждение к созерцанию вызывает интерес к метафизическому философскому знанию, тяга к господству удовлетворяется позитивным научным знанием. Эти три «высших рода» знания имеют ценностный характер: деятельностный, образовательный, спасительный. Деятельностное знание присуще исследователю, образовательное — мудрецу, спасительное — святому. Разным родам знаний присущи различные познавательные акты и ценности. Деятельностное знание связано с наблюдением, экспериментом, индукцией, дедукцией. Метафизическое знание — с созерцанием, усмотрением сущностей. Сакральное знание основано на вере, страхе, надежде и любви. По степени искусственности М. Шелер выделял семь родов знаний: мифы, народное творчество, религиозное знание, мистическое знание, философско-метафизическое знание, позитивное знание наук о природе и наук о духе и технологическое знание. С народным культурным языком наиболее связаны религия и философия. По нашему мнению, управленческому знанию присущи свойства всех родов знания. Философско-образовательное знание формирует не только ценности и идеалы человека, но и организует управленческое знание как знание «мыследеятельностное» (СМД — методология по Г. Щедровицкому), побуждающее, вдохновляющее.

Примером цельного, единого знания являются работы классиков по теории управления. Талантливые научные исследования в сфере управления П. Друкера, П. Сенге, Р. Акоффа, Г. Хакена, Н. Винера и др. создают атмосферу красоты мыслечувственного переживания исследуемых проблем, проникнутую пафосом нравственного чувства. Ученые в своих произведениях, посвященных управлению, создают нравственный кодекс гражданина и профессионала. Работа Н. Винера «Кибернетика и общество» проникнута любовью и верой в возможности образованного человека изменить мир к лучшему. Ученый писал, что каждый американский ребенок мечтает построить рай на земле и рай ассоциируется с прогрессом. Как большинство американцев Н. Винер верил в нравственное предназначение идеи прогресса в жизни человека. Он писал: «Можно верить в него как в факт, не веря в него как в этический принцип, но в катехизисе многих американцев эти точки зрения нераздельны» (Wiener, 2019, 44). Подлинная коммуникация — это всегда творчество смыслов. Для этого нужны интеллектуалы — медиаторы, переводчики, интерпретаторы, создающие «инсайты



взаимопонимания». О необходимости научной и философской публицистики как модели взаимодействия науки, общества и медиа-«popular science» пишут М. Буччи и Н. Рассел.

Философы осуществляют герменевтическую деятельность, ищущую, находящую и конструирующую смыслы бытия и человеческого существования. Научное управление в процессе коммуникации создает общественную творческую лабораторию. Люди искренне приобщаются к высшим ценностям потому, что хотят, чтобы их жизнь приобрела смысл. Научное управление в процессе коммуникации осуществляется как взаимодействие между людьми имеющими общие идеалы и цели. В процессе инспиративного управления как коммуникации чувственное вдохновение высшими ценностями, становится начальным и конечным этапом принятия решений. Происходит «интранзитивное схватывание» объекта в процессе коммуникации. Научная коммуникация приобретает свойства самоуправления, стремления к самосовершенствованию: убоженного бескорыстного, личностного, символического.

Новаторские социальные образы, символы и идеи — это то, что общество поняло, к чему люди приобщились. Чтобы общество понимало философию и приобщилось к науке, нужно, чтобы наука и философия стали частью социально-эстетического опыта человека. В процессе мыслечувственного вдохновения — инспиративного управления — создаются условия приобщения человека к высшим духовным ценностям, а значит к свободному творчеству. На смену управлению как манипуляции в обществе знаний приходит самоуправление, проникнутое пафосом нравственного чувства. Управление знаниями на основе вдохновения смыслами, высшими ценностями возможно лишь в контексте осуществления социально-эстетического опыта.

#### REFERENCES

- Alvesson, M., & Kärreman, D. (2001). Odd Couple: Making sense of the curious concept of knowledge management. *Journal of Management Studies*, 38 (7), 995–1018.
- Bakuradze, A.B. (2018). Functions and hierarchy of values of social organization management. *TvSU Bulletin. Philosophy series, No. 1*, 17-26. (In Russian).
- Barker, A. (2004). *Alchemy of innovation*. (A.R. Hanukayeva, Trans.). Moscow: OOO "Vershina" Publ. (In Russian).
- Mironov, V.V. (2007). The meaning of philosophy as metaphysics. *Vestnik MGTU, Vol. 10, No. 3*, 418–429. (In Russian).
- Nonaka, I., & Konno, N. (1998). 'The concept of «ba»'. *California Management Review, Vol. 40 (3)*, 40–55.
- Radeev, A.E. (2017). Dispute about the aesthetic attitude: history and the problem. *Problems of Philosophy, No. 5*, 35-44. (In Russian).
- Simon, G.A., Smithburgh, D.W., & Thompson, V.A. (1995). *Management in organizations*. Moscow: Economics Publ. (In Russian).
- Wiener, N. (2019). *Cybernetics and Society*. (V. Zhelminov, Trans.). Moscow: AST Publishing House Publ. (In Russian).
- Zenkovsky, V.V. (1948). *History of Russian Philosophy*. Vol. 1. Paris: YMCA-PRESS Publ. (In Russian).

**Стругова Е.А.**  
бакалавр философии, Санкт-Петербургский  
государственный университет  
E-mail: ekaterina.strugova1997@gmail.com

## **ОТ ОТВРАТИТЕЛЬНОГО К ОТВРАЩЕНИЮ В «ПРОСТРАНСТВЕ» ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ**

Статья посвящена отращению как эстетическому переживанию, которое предотвращает попытку ограничить многоплановость проявления зрительской чувственности пространственными терминами. В ходе обращения к истории исследования концепта отращения как в эстетике, так и в философии и теории кино, делается вывод о том, что в трактовке отращения возможны реляционная, интенциональная и экспрессивная ошибки. Внимание к отращению как к эстетическому переживанию, отличному от концептов атмосферы, настроения и аффекта, позволяет отказаться от его ассоциации с негативным удовольствием, противопоставления категории «прекрасного» и приписывания переживанию свойств, которыми описывается объект. Содержательный аспект отращения, в отличие от оценочного, не исчерпывается тем, что оно придает динамику различным пространственным воплощениям отвратительного. В ходе истолкования отращения и в качестве эстетического, и кинематографического переживания предполагается, что пространство фильма выступает фактором внимания к неограниченному набору свойств нарратива, переход между которыми маркирует отращение. Последнее как один из сценариев протекания кинематографического опыта актуализирует возможности таких жанров, как хоррор и его разновидность «слоубёрнер». В результате делается вывод о том, что даже если в кино возникает переживание близости, которое не может быть описано как реальный опыт, отращение как сама направленность на переключение между неограниченным числом деталей становится альтернативной локальностью отвратительного. Отращение создает будущую инверсию различных элементов нарратива, не будучи привязанным к субъективному или к объективному центру, из которого производится эффект реальности. Таким образом, пространственный элемент эстетики отвратительного контрастирует, по крайней мере, с некоторыми составляющими эффекта реальности — приостановкой недоверия и вовлечением в нарративный вымысел.

*Ключевые слова:* Отращение, эстетическое переживание, отвратительное, хоррор, пространство, эффект реальности, кинематографический опыт.

### *Введение*

Любое стремление связать воедино два, казалось бы, и так не противоречащих друг другу концепта, в лучшем случае, обречено на непонимание. Почему отращение не вызвано отвратительным, или когда они разошлись по разным сторонам, не успев соединиться в качестве даже в рамках мысленного эксперимента? Стоит продемонстрировать, насколько стойкими оказываются убеждения о чем-то влияющем и на так называемую теорию отращения, а также «эстетику отвратительного», и на то, как оно переживается. Парадоксально, но тавтологичность обошла стороной многие переживания, кроме разве что страха, вызванного чем-то страшным. Может быть отращение — это просто недостаточно

отрефлексированное переживание, с которым, вроде бы, все ясно? Не имея строгой локализации, некоторые сочетания базовых оттенков эстетического переживания, задаются самим процессом своего протекания. Однако отвращение не разложимо на другие, более простые эмоции, поэтому поиск центра отвращения сохраняет свою актуальность. И цель должна состоять в позиционировании отвращения как переживания до того, как эстетическая ситуация разделилась на менее и более отвратительные зоны.

Описание аффектов или зачисление эмоций в разряд эстетических «категорий» уже давно не мотивирует интерес к ним как таковым. Отвращение — не исключение. Его уместность в качестве эстетического переживания вызывала споры всегда, но недавние исследования способствовали переопределению контекста отвращения. Тем не менее, выделяются две тенденции. Первая «реабilitирует» отвращение в терминах эстетики отвратительного, избегая его гедонистической и аксиологической трактовки. В частности, Е.Бринкема обращается к немецкоязычному варианту отвращения «*ekel*», имеющему смысл «особой формы уродства», которая отмечает самый предел и границу «для возможностей эстетического» (Brinkema, 2014). Другая линия сравнивает его с настроением и атмосферой, успех схватывания которой зависит от особой «место-восприимчивости» (*site-responsivity*) к тому, что до некоторой степени отмечено уродством и повреждением (Mogga, 2017). Однако оба подхода стремятся к единству, привносимому отвращением в «пространство» и «время» эстетического опыта.

Актуальность рассмотрения пространственного элемента эстетики отвратительного в кино вызвана тем, что на волне интереса к «остаточным медиа» переосмысляются теоретические и философские основы кинематографа (Acland, 2007). В частности, на смену концепту медиум-специфичности приходит «место-специфичность», проясняющая территориальные аспекты зрительского опыта (Verhoeff, 2019). Вместе с тем, вопрос о построении эстетики отвратительного в конкретном направлении до сих пор остается открытым. Отвратительному и отвращению отдается приоритет в теориях кинематографических жанров, адресованных к зрительской чувственности. Однако, когда аргументы подобного рода экстраполируются на частные и очень ситуативные переживания, возникают затруднения. Выявление пространственной «разметки» отвращения, все чаще и чаще становящейся предметом рефлексии исследователей, будет способствовать устранению не только параллелизма между телесными и эстетическими реакциями, но и представления о том, что первые являются нередуцируемым основанием вторых.

### *Между отвратительным и отвращением*

Прежде чем говорить об отвращении как об эстетическом переживании, следует сказать пару слов об уместности его трактовки в качестве переживания. Предпосылки и контекст данного понятия в эстетике достаточно неоднородны. Стоит только упомянуть

переживание, интересовавшее Х.У.Гумбрехта и В.Беньямина. Однако проблема не в том, что оно укоренено в континентальной философии, а в том, что, говоря о переживании в связи с его интенциональностью, есть возможность считать эстетический опыт, аффект или эмоцию лишь оттенками первого. Например, А.Колнаи, автор одной из первых работ по феноменологии отвращения, считал его поистине эстетическим, полностью сосредоточенным на переживаемых отталкивающих свойствах и не производным от знания о действительном существовании объекта (Kolnai, 2004).

Признание нормативного элемента как в страхе, так и в отвращении — не менее важное условие их всестороннего рассмотрения. Оба подкрепляются оценкой. Причем, когда отвращение оказывается в фокусе нейробиологии или поведенческой психологии, его статус и, даже более, следование за оценкой какой-то ситуации, не представляет проблемы. Чего только стоит аргумент, согласно которому эмоции — это «воплощенные оценки» с определенной валентностью, а отвращение квалифицируется как базовая эмоция (Todd, 2014). Так или иначе, именно оценка, будучи негативной или позитивной, вызывает определенные чувства, эмоции, побуждающие индивида к необходимой активности.

Однако при переходе от нормативного к содержательному аспекту эстетических переживаний эта непосредственность перестает быть очевидной. История эстетики позволяет вспомнить об отвращении в связи со вкусом как способностью различать эстетические качества. Даже при первом приближении к нему становится явным, что наилучший способ избежать отвратительное — испытать отвращение. Тем не менее, на фоне вкуса отвращению достается инструментальная ценность, поскольку каждый создает истинностные условия для его собственных суждений вкуса. В то время, как современная эстетика предлагает более инклюзивное определение эстетических качеств и трактует вкус не как умение, а как спектр чувствительностей, на котором есть место и отвратительному.

Несмотря на то, что гедонизм как отдельный аналитический подход, в котором первично удовольствие, в последние два десятилетия был обновлен «либеральной» (Reasocke, 2021), «восходящей» и «нисходящей» версиями, даже беря в пример англоязычные исследования, «негативный» эстетический опыт продолжает оставаться одной из наиболее распространенных коннотаций отвращения. Например, в русле энвайронментальной эстетики авторы замечают, что, когда отдельные уродливые предметы оцениваются в контексте, их уродство обычно уменьшается. В то время как отвратительное становится особым «не-местом», открывающим возможность для чего-то более отвратительного, что можно решить суждением вкуса (Brady, 2011). Из этого следует, что в актуальной эстетике предполагаемая «опора», на которой держится переживание отвращения, схватывает крайние точки или смещения. Не зря пространственные термины возникают в описании переживания тогда, когда сравнения отвращения с

другими реакциями уже не действенны, и требуется прояснить именно его ситуацию.

Невнимание к особенностям складывания переживания отвращения вызвано тем, что отвратительное определяется через отсылку к некоей глобальной ситуации, в которой себя проявляют непрезентабельные объекты, а отвращение — через эти объекты, но уже как периферийные явления. Конечно, наиболее очевидной альтернативой может стать простой парафраз. Что если отвращение — это не оценка, а цена, которую кто-то готов заплатить за удовлетворение любопытства? Можно предположить, что некоторые эмоции, действительно, обладают и позитивными, и негативными воплощениями, даже если их оценка обращена только к одной из сторон. Вместе с тем, отвращение — не совсем эмоция. Оно подкрепляется оценкой тогда, когда прошлое и настоящее положение дел вызывают противоположные чувства. Например, отвращение негативно во втором случае и выражает позитивное отношение к ситуации, предшествующей оценке, поскольку опосредуется мыслью об отсутствии отвращения в какой-то прошлый момент. Таким образом, специфика отвращения — в одновременности оценки, появления отвращения как реакции и возможной терпимости по отношению к нему.

Противопоставление удовольствия и отвращения асимметрично. Удовольствие и неудовольствие воздействуют на отвращение извне, усиливая эффекты переживания и размыкая круг ожиданий от отвратительного объекта. Следует предположить, что именно отвращение, а не отвратительное, являет собой переживание не-единства, предшествующего эстетической оценке некоторой ситуации.

Таким образом, отвращение обретает специфику по мере отграничения от отвратительного в «пространстве» эстетического переживания. Несмотря на точки пересечения, отвращение не является слагаемым того, от чего еще есть шанс «отвернуться», а наводит фокус на интенсивность переживания в целом. К тому же, если все-таки подходить к отвращению со стороны удовольствия, то последнее — это ощущение, но не чего-то, а именно состояние, в котором хочется пребывать какое-то время. Отвращение связано не с объектом, но с его эпитетами, характеристиками, отдаляющими встречу с определенными чертами в процессе их описания. Оно предоставляет возможность контакта с объектом, оцененным иначе, чем в терминах позитивной или негативной эстетической реакции. Ведь, если упор был бы сделан на времени, а не пространстве, то вряд ли можно представить, чтобы описание внутренне неприятной или приятной ситуации завершилось к определенному времени. Помимо избегания гедонистически истолкованного отвращения необходимо иметь в виду, что отвратительные свойства объектов и сами объекты перестают центрировать эстетический опыт тогда, когда отвращение вступает в силу. Поскольку сказать, что что-то отвратительно, значит приписать ему свойство уже случившегося отвратительного опыта.

*Кинематографическое переживание в «режиме» отвращения*

Как было упомянуто ранее, роль дистанции в рассмотрении отвращения двояка. С одной стороны, она обозначает ненормативную близость к чему-то отвратительному, с другой, само отвращение может быть приятным, если держать его на расстоянии. Казалось бы, выбор между этими пространственными операторами и должен помочь отнести что-то к отвратительному, а не назвать весь опыт отвращением. Чтобы проиллюстрировать это раздвоение, можно перевести аналитику отвращения в область кино, где наиболее обостряется недостаточность описательного подхода к эстетике отвратительного.

Отвращение как переживание фильма, которое не подразумевает градации, более или менее интенсивных зон, служит подспорьем эстетике отвратительного, когда последняя строится на описании конкретного чувственного компонента. Среди исследований отвращения в кино выделяются два наиболее заметных мотива — укоренение отвратительного либо в пространстве, либо во времени. Так, например некоторые исследователи кинематографического отвращения связывают реакции, следующие за отвращением, с терминами «близость» и «соседство» (Jones, 2018). Сужая перспективу переживания жанровой спецификой кино, можно предварительно согласиться с трактовкой хорроров, согласно которой отвратительное как содержимое фильма проникает в личное пространство зрителя или заставляет его заново прожить «места прошлого», структурирующие его телесную память. Но если все-таки понимать ситуацию просмотра как эстетическое переживание разрыва между реальным и фильмическим отвратительным, то испытываемое не сводится к этому промежутку. Поскольку, если зритель осознает возможность «побега» в него, то он уже в некоторой мере не отвращен.

Стилевые и нарративные условности различных жанров кино и, в особенности, хорроров нередко вырабатываются под влиянием особого запроса, исходящего как «сверху», от условного автора фильма, так и от аудитории. Даже классические фильмы ужасов, например, «Ночь живых мертвецов» (реж. Дж.А.Ромеро, 1968) или «Экзорцист» (реж. У.Фридкин, 1973) можно рассмотреть на предмет конкретного чувственного воздействия сценографии, актерской игры и даже определенного соотношения динамики и неподвижности камеры. Однако такие современные поджанры фильмов ужасов, как «слоубёрнер» (*slow-burn*) или «мамблгор» (*mamblgore*), возникшие на исходе XX века, уже сложно поместить в один ряд с лентами прошлого века. Если в последних основная визуальная и аудиальная нагрузка ложилась на заведомо ужасающие и, более того, отвратительные средства — монстров или насилие, либо отмеченные повреждением, либо наносящие их, — то пространственная разметка первых работает иначе.

Само название направления «слоубёрнер» и место действий, которым зачастую служит замкнутое пространство, исключает время из факторов страха и отвращения, ассоциируемых с жанром. Актуальные хоррормейкеры Т.Уэст, О.Перкинс и Н.Э.Джеймс отдают предпочтение медленному разворачиванию нарратива вместо стремительной и точечной

провокации монстрами, сценами кровавой расправы и спецэффектами. В результате, пространственное укоренение отвратительного сменяется временным проникновением и приближением отвращения.

В фильме «Реликвия» (реж. Н.Э.Джеймс, 2020) отвратительность распространяется не на конкретные детали, неприятные сами по себе или после какого-то повреждения своего облика, а совершенно сливается с нарративным фоном. Когда персонажи узнают о давно произошедшей смерти главной героини, она наравне с пространством дома становится средоточием отвратительного. По мере сокращения пространств действия и физического разложения дома, переживание фильма ограничивается центральным мотивом всего нарратива — старением и умиранием, которые воздействуют на актуальное отвращение героев с неопределенного момента в прошлом. Время от времени мимика персонажей выдает их реакции на прикосновение к различным источникам всепроникающего заражения (вещества, прямо на глазах меняющие свою природу; насекомые; плесень), демонстрируя, как следует обращаться с отвратительным, но никогда не комментируя и не раскрывая его качественную определенность. Заменителем какого-то четкого сигнала о распространении заражения, а в данном случае, старости, служит также звук дыхания (по большей части, имперсонального), который на протяжении всего фильма компенсирует не только отсутствие саундтрека, но и необходимость усматривать для отвратительного четкую локализацию.

Проблема разрыва между экспрессивной и чувственной стороной кинематографа ставилась в теории и философии кино путем подбора отвратительному содержания, адекватного его интенсивности, а также в ходе сравнения фильмических переживаний с атмосферой, тоном и настроением. С одной стороны, этот шаг оправдан стремлением придать испытываемому качество, предельно сокращающее эстетическую дистанцию. С.Кристиансен, сосредотачивая свой интерес на «странном» (*weird*), не наделяет его какими-то сущностными свойствами, напротив, говоря, что его следует принимать в качестве «термина, охватывающего более специфические атмосферы» (Christiansen, 2018). В свою очередь, Р.Шустерман ставит акцент на «аффективном пробуждении», возникающем «из» ситуации (Shusterman, 2019). Если называть плюсы подхода к отвращению как тому, что соотносимо с атмосферой фильма, то оно, действительно, становится чем-то большим, чем отдельное качество или нарративная деталь.

Например, в фильме О.Перкинса «Я прелесть, живущая в доме» (2016) отвратительное постоянно откладывает момент своего расширения путем перемены ракурсов и масштаба главного мотива сюжета, перебивая любую реакцию отвращения у персонажей. Умножение видов наблюдения, сопровождаемое минимальным монтажным переходом на реакционном кадре, когда медленное движение камеры воспроизводит наполнение отвратительных субстанций, создают напряжение другого порядка. Здесь образуется совершенно иной тип дистанции, отделяющей отвратительное от его предполагаемого места.

Из этого следует, что наряду с «атмосферой» отвращение принимает во внимание другие возможные переживания, но использует их как фон, не отменяя ни одно из них. В частности, Р. Синнербринк даже допускает членение настроения фильма на отдельные регионы или «части» (Sinnerbrink, 2012). Однако отвращение, скорее, не объединяет или рассыпается на отдельные зоны, а изменяет отношение к тому, что ранее не казалось таким интенсивным. В свою очередь, отвратительное маркирует пространство кинематографического переживания не потому, что действие низкобюджетных фильмов очень часто разворачивается в замкнутом пространстве (дома, больницы и т.д.), служащем чуть ли не единственной съемочной площадкой. Скорее, сужение круга потенциально отвратительных вещей и персонажей приводит к обострению их материальных особенностей.

Когда в дело идут различные стратегии, направленные на разрушение реалистической иллюзии: «дрожащие» планы с наклоненным горизонтом, постоянно откладываемые кульминации кровавой расправы, а также многофигурные анти-драматургические кадры, — отвращение как цель, которую можно приписать, скажем, режиссеру отходит на второй план. Они предельно локализуют отвращение, которое не столько лишается своей предметности, поскольку следствия жестоких актов явны, сколько перестает нести на себе основную визуальную нагрузку. В то время как его соотношение с условно нормальными (триллерными) эпизодами фильма обнаруживается в самой мизансцене. Следовательно, пространственный элемент эстетики отвратительного контрастирует, по крайней мере, с некоторыми составляющими эффекта реальности — приостановкой недоверия и вовлечением в нарративный вымысел. Отвращение не столько лишается своей предметности в лице нечто отвратительного, сколько, будучи переживанием эстетических дефектов образа, предотвращает не-единство времени фильма. Его степень зависит от тщательности, с которой от зрителя отдалается момент еще более отвратительный, чем настоящий.

### *Заключение*

Таким образом, в кинематографе, действительно, обнаруживаются не только вариации, но и явления, конкурирующие с отвратительным в пространстве нарративного вымысла, такие как уродливое, омерзительное, ужасное и безобразное. Несмотря на кажущуюся очевидность этого ряда сам импульс его продолжения исходит из стремления найти первичный изъяс, нейтрализующий остальные оттенки ощущений. Актуальные исследования отвращения позволили отказаться от взгляда на него как то, что помещает эстетический опыт в рамки дескриптивного, содержательного и оценочного подхода. Напротив, все чаще удовольствие и неудовольствие признаются лишь внешней поддержкой и расширением круга атрибутов, соответствующих отвратительному, в то время как о присущей кино пространственности говорится в связи с внутренними «контурами» и «текстурами» зрительского опыта (Spadoni, 2020, 52).



Обращение к современному поджанру фильмов ужасов — слобёрнеру — позволило пересмотреть отношение к традиционным средствам усиления чувственного воздействия материальности кино, таким как темп и дистанция. Ввиду опосредования, которое осуществляется в кино такого типа при помощи иллюзии контроля, место, которое в классических слэшерах, делающих ставку на скорость и спецэффекты, было предназначено для «нейтральных» сцен, становится возможностью открытия в образе чего-то более отвратительного, чем то, с чем можно связать конкретный момент в фильме. Как следствие, чувство случайного, разворачивающегося нарратива отменяется его плоскостностью, а то, что в субъективном ощущении могло быть наиболее показательным примером отвратительного, неотделимо от физических свойств образа. Фильмическое пространство не просто не охватывается нарративом, а напоминает замкнутую среду, элементы которой постоянно перемещаются и поворачиваются иной, но не новой гранью. При этом речь идет не столько о тождественности некоторого физического свойства объекта (например, качества пленки, условия проекции), а о потенциальной неограниченности свойств, переход между которыми наиболее располагает к отвращению.

#### REFERENCES

- Acland, C. R. (2007). *Residual Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Brady, E. (2011). The Ugly Truth: Negative Aesthetics and Environment. *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 69, 83–99.
- Brinkema, E. (2014). *The Forms of the Affects*. Durham: Duke University Press.
- Christiansen, S. (2018). Creepy Atmospheres and Weird Narration in the OA. *Studies in the Fantastic*, 6, 95-115.
- Jones, S. (2018). Preserved for Posterity? Present Bias and the Status of Grindhouse Films in the “Home Cinema” Era. *Journal of Film and Video*, 70 (1), 3-16.
- Kolnai, A. (2004). *On Disgust*. Chicago: Open Court.
- Morra, J. (2017). *Inside the Freud Museums: History, Memory and Site-Responsive Art*. London: I.B. Tauris.
- Peacocke, A. (2021). Let’s be Liberal: An Alternative to Aesthetic Hedonism. *British Journal of Aesthetics*, 61 (2), 163-183.
- Sinnerbrink, R. (2012). Stimmung: Exploring the Aesthetics of Mood. *Screen*, 53 (2), 148–163.
- Spadoni, R. (2020). What is Film Atmosphere? *Quarterly Review of Film and Video*, 37 (1), 1-28.
- Todd, C. (2014). Attention, Negative Valence, and Tragic Emotions. In Levinson J. (Eds.) *Suffering Art Gladly* (224-245). London: Palgrave Macmillan.
- Verhoeff, N. (2019). Sensing Screens: From Surface to Situation. In Buckley C., Campe R., & Casetti F. (Eds.), *Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium* (115-134). Amsterdam: Amsterdam University Press.

**Суворов Н.Н.**

*доктор философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры  
Санкт-Петербургского государственного института культуры*

*E-mail: suvorovnik@mail.ru*

## **ЭСТЕТИКА РАЗРУШЕНИЯ**

Эстетика по традиции обращена к оценкам прогрессивного развития, как увеличения своего значения и расширения опыта, но культурное присутствие постоянно подвергается разрушению и деконструкции. В статье исследуются взаимосвязи процессов созидания и разрушения и их эстетический контекст. Разрушение в контексте культуры охватывает различные сферы деятельности, такие как переоценка ценностей, переосмысление значений, иное поименование. Эстетика разрушения рассматривается не только в вещественном, но и в символическом контексте. В качестве примера приводится феномен апокалипсиса и его трактовка в христианской традиции. Окончание «театра бытия» рассматривается как культурная универсальность и выступает доказательством устойчивости эстетической концепции разрушения. Пророчество и свидетельство о грядущей катастрофе выступает как эстетическое предвидение, связанное с особенностями «бросков мышления», но окрашено сложными тонами тонкого размышления и обострённой чувственностью. Эсхатологическая проблематика соединяется в статье с конечностью жизни, разрушением антропологического горизонта. В трактовках эсхатологического разрушения в средневековой традиции используются эстетические методы. В этой традиции осуществлялось сопоставление благого созидания и демонического разрушения. Религиозные убеждения выступали в форме эстетических утверждений, позволявших объяснять в образной форме смыслы и ценности.

*Ключевые слова:* эстетическое, разрушение, созидание, смыслы, ценности, эсхатология, новизна.

Иллюзорные проекты воображаемых пространств культуры возникают в ожидании благоприятных/неблагоприятных перемен в жизни и социуме. Модели возможного будущего создаются в спектрах утопии/антиутопии с акцентами на основные ценности/антиценности, в равной мере включённых в существование и пространство культуры. Вера в прогрессивное развитие присутствия утверждает иллюзию поступательного движения, связанного с ростом благополучия проживания, расширения пространства присутствия, усложнением отношений с бытием. Культурное присутствие осваивает новые секторы бытия, обнаруживая в нём потаённость, превращает созданные творческие идеи, произведения и артефакты в новое самостоятельное и соперничающее бытие. Культурному сознанию свойственна благостная картина всеобщего прогресса, распространяя её как на присутствие, так и на бытие. Утопическая новизна возникает как аттрактор неуверенного сознания, независимого от состояния бытия и выступает продуктом вариативного устройства жизнедеятельности. Воображаемые иллюзии, подобно костюлам тела, приносят временную помощь и успокоение, но остаются не реальным, но желанным бытием. Покров культуры способен противостоять враждебному бытию, творя очередное событие,

захватывающее субъекта своим драматизмом. Соединение присутствия и бытия — событие, строится на основаниях предыдущих состояний — из «обломков» прошлого, но с добавлением элементов необходимой новизны, готовится уступить место событию, последующему за ним. Событие большой значимости создаёт иллюзию появления нового самостоятельного бытия, подчиняющего себе культурное присутствие. Ценность/антиценность события акцентирует его значимость, превращается в центр интенций субъективности. Эстетическое сознание склонно к преобразованию негатива, исключая его из поля культуры. Субъективное сознание стремится закрепить событие, продолжить и, по возможности, повторить его благостность или создать условия его скорейшего преодоления. Между тем отношения бытия и присутствия могут складываться трагически. Но каким бы значимым не было событие, оно остаётся временным с обязательным разрушением возникшего порядка и гибелью своего недолгого пребывания. Субъект, движимый надеждой на успех, подобно Сизифу, начинает вновь своё упрямое созидание, творя новое событие.

Созидание нового, как и его разрушение, подвергается не только оценке — выведению смыслов полезности и ценности, подвергается эстетической интерпретации. Стремление к целостности, «достройки до сферы» принято в эстетике холизма, опирается на представления об отдельном. Эстетическая оценка постоянно сопровождает появление новизны и определяет, как стремление к целостности нового явления, так и его очередной распад на отдельные элементы. Соотношение целого и частей рассматривается в интенции эстетического, предполагает целесообразность и оправданную гармонию, как в процессах созидания, так и разрушения. Действительно, целостность способна породить состояние законченности и внутренней гармонии, уменьшает действие случайности и неопределённости. Целостность становится эстетическим образом совершенной формы, доведённой искусным художником до образного лаконизма — до самостоятельной жизненной формы. Но устойчива ли целостность?

Процессы распада целого, его расчленение на элементы также способны быть предметом эстетического анализа, связанные с расчленением целого, выступает как метод освоения объекта, его разделения на отдельные части. Фрагменты произведения искусства, взятые отдельно, но с учётом принадлежности к целому, могут быть рассмотрены в аспекте художественных качеств. Так, клейма православной иконы являются частью целого произведения и единого иконного образа, помещённого в центре, но выступают как законченные отдельные произведения с оригинальной композицией и отдельным сюжетом. Холистический анализ основан на существовании единого целого, взятого в своей относительной законченности, с учётом, что любая целостность всегда является частью большего целого. Другое дело, что общий синтетический образ не сводится к сумме составляющих элементов — раздельное и последовательное восприятие клейм иконы не является основой создания общего образа произведения, но подробный и

детальный анализ этих клейм необходим для формирования итогового восприятия. Следовательно, распад временных связей, разрушение целого также может становиться предметом эстетического анализа. В данном случае: распад соотносится с воображаемой былой целостностью и связывает два процесса с различными интенциями в один общий — суммирующий целостность. Возникновение, зрелость и разрушение объединяются в эстетической оценке явления.

Универсальная деструкция лежит в современной картине мироздания, где центральное место занимает процесс творения посредством разрушения и вызванная этим разрушением перестройка всей системы. Разрушение былой упорядоченности порождает хаос, вызванный соотношением закономерности и случайности, где закономерность характеризует основные интенции феномена, а случайности вносятся отдельными природными или субъективными вмешательствами (Kagan, 2003, 60). Последовательный прогресс возможен лишь в ограниченном диапазоне времени, но он не сопоставим с жизнью Вселенной, в которой перманентный катастрофизм сопровождается недолгим равновесием. С. Лем так формулирует процесс разрушения как возникновение жизни: «Коротко это можно выразить так: Земля возникла потому, что Прасолнце вошло в зону уничтожения; жизнь возникла потому, что Земля покинула эту зону; а человек возник потому, что миллиард лет спустя стихия уничтожения обрушилась на Землю снова» (Lem, 2002, 511). Гибель гигантских рептилий, населявших Землю, расчистила среду для иных существ, ставших прародителей приматов. По мысли Лема, разумная жизнь и земная цивилизация своим существованием обязана случайным катастрофам, которые произошли «в нужном месте и в нужное время» и развивались по строгим законам физики. «Катастрофы самого большого, космического масштаба — необходимое условие эволюции звёзд и эволюции жизни. Космические разрушения способны привести к случайному и счастливому возникновению нового мира. На смену разрушения приходило новое творение и новая жизнь, а потом вновь следовало разрушение. Альтернатива «творения/разрушения» снимается, поскольку всякое разрушение становится началом и основой последующего творения, равно как и всякое творение в итоге будет разрушаться. Культурную альтернативу: «либо разрушение, либо творение» породил человеческий ум — и навязал её мирозданию уже на заре нашей истории» (Lem, 2003, 538). Разрушение в истории культуры трактовалось всегда как гибель людей, памятников, социального устройства, а «хрупкое» культурное творение противостояло общему процессу гибели фактом своей созданности. Творчество нового — попытка остановить природное разрушение. Творение и его разрушение превращаются в устойчивую связку возникновения и преобразования и эстетической оценки созданного. В культурной среде возникновение новизны в результате разрушения подчиняется эстетическим принципам.

Как творение, так и разрушение способны принимать формы материальных и символических процессов, например: переоценка или перемещение ценностей, создание и переписывание текстов,

интерпретация произведений и переосмысление смыслов. Элементы созданной целостности способны стать основой нового творения. Сам акт поименования выступает неявной микро-катастрофой бытия в процессе перевода из формы материальной в идеальную, вербальную и воображаемую сущность и последующего воплощения её в «веществе языка, ибо слова тоже оказываются вещами, природой, давая мне больше того, что я в них смыслю» (Blansho, 2007, 48). Слово переводит бессловесное в иную систему смыслов, нарекает и означает. Так, молитва и заклинание выступали древними символическими практиками воздействия на материальное, его разрушение и преобразование. Переоценка, осмысление и поименование — как опережающее, так и отстающее присутствие мира, выражены в формах предчувствия и воспоминания. Эти формы вырастают до возникновения новизны мира, остаются после её исчезновения и принимают вид пророчеств, текстов и артефактов. Принцип созидания через разрушение следует приложить к пониманию двойственной эстетики новизны, которая выступает в двух видах: созидательной и разрушительной.

Эсхатологическая картина конца мира, возникшая в культурном сообществе, связана с окончанием «театра бытия» — гибелью присутствия. Этот универсальный культурный метанарратив, отмечен в древнеегипетской мысли, в античной, скандинавской, индуистской, ацтекской мифологии. Апокалипсис становился последней сценой театра бытия, после чего присутствие должно погрузиться в первозданный Хаос. Отдельная человеческая жизнь тонет в общем потоке гибели всей культуры, захваченная общим вектором времени. Неожиданная картина уходящего мира раскрывается в проблемном соотношении единого и общего, их возможном расхождении и совмещении, концентрируется в моменте уничтожения.

Эсхатологическая картина присутствия детально разработана в христианстве и представлена в описании Страшного суда в Откровение Иоанна Богослова. Яркое и образное пророчество выступает как донесение воображаемого свидетельства о грядущих событиях — окончание театрального представления бытия и закрытие занавеса: солнце и луна меркнут, звёзды падают с неба, само небо свёртывается как свиток. Мрачная фантастика Иоанна согласуется с общей концепцией христианской драматургии «конца света», была канонизирована и нашла великих последователей в художественном воплощении этих видений (например, цикл из 15 ксилографий А. Дюрера). Иоанн, как свидетель событий, сообщает свои откровения: «И сказал: пойдя, возьми книгу из руки Ангела, стоящего на море и на земле...возьми и съешь её, она будет горька во чреве твоём, но в устах твоих будет сладка, как мёд...И съел её; и она в устах моих была сладка как мёд; когда же съел её, то горько стало во чреве моём. И сказал он мне: тебе надлежит опять пророчествовать о народах и племенах, и языках и царях многих» (Гл.10. 8-11). Горьким оказывается смысл истины, но сладкой её проповедь.

Пророку необходимо было перенестись в будущее для образного осмысления своего пророчества. Иоанну нужна была «воображаемая

наблюдательная точка вне истории; эту позицию удобно локализовать либо в самом начале истории, либо в самом её конце» (Averincev, 1997, 23). Апостол оказался в последней воображённой точке. Нахождение в такой позиции давало возможность пророку стать очевидцем окончания драмы бытия, быть во всех моментах «Дня гнева», преодолеть телесную конечность и соединиться интеллектуально с процессом творения/завершения события. Свидетельства апостола одновременно соединило непосредственное проживание события, длящегося во времени, но пережитого как единое мгновение. Перед читателем встают картины и образы Апокалипсиса: четыре зловещих всадника, сам Страшный суд, символические обличья грехов и добродетелей, завершающая Судный День борьба добра и зла. Автор не скупится на передачу собственных эмоциональных переживаний, высказывает горестные сожаления при виде картины всеобщих бедствий. Иоанн формулирует в откровении смысловое свидетельство, ставшее посланием, культурным и эстетическим нарративом.

Пророчества, как новое знание субъективного разума, содержит вербализацию и запечатление в текстах (книгах), а смыслы полученного знания превращаются в тяжкую ношу сознания и психологическое испытание (горечь). Своей близостью к божественной истине смыслы наполняются сладостью (мёдом). — «И сказал Сидящий на престоле: «се, творю всё новое.... И говорил: напиши; ибо слова сии истинны и верны» (Гл. 21. 5). — «Не запечатывай слов пророчества книги сей; ибо время близко» (Иоанн, 1904, 22.10). Иоанн осознавал свою миссию проводника сокровенного знания, предвещающего эсхатологический конец присутствия, выразил его нарративный смысл. Удалённая или отсроченная новизна откровения открывается с помощью интеллектуального феномена: «броска мышления», схватывающего приближение реальности воображаемого. В бросках мышления открывается способность запечатлеть эту воображаемую новизну вербально, поименовать результаты этих «бросков» — превратить в проповедь и закрепить в тексте. «Броски мышления» или интуитивные прорывы осуществляются в отрыве от смыслов повседневности, в парадоксальном выстраивании возможного и невозможного миров с опорой на чуткие ощущения и развитое воображение. Пророческие эмоции улавливают едва заметные колебания будущего, а воображение достраивает их до образной, смысловой и ценностной модели мира. Целостность видений пророка придаёт им эстетическую достоверность. «Бросок мышления» как интеллектуальный приём окрашен в индивидуальную форму и не может поддаваться точному анализу, но его результат фиксируется в тексте.

Остаётся вопрос об истинности пророчества, который упирается в анализ семиотики высказывания. Знак может быть как ложным, так и истинным, а театрализация бытия распределяет знаки по их ролевому участию в «театре бытия», по значениям и ценностям, порой смешивая смыслы. Пророк всегда осознаёт своё одиночество — он предполагает, что может быть не услышан, не понят и не признан. Одинокое и не

услышанное пророчество остаётся единственным высказыванием и предостережением без последствий для культурного присутствия. Изречённая в пророчестве новизна, возможно, уже наступила, но осталась не замеченной суетным сообществом. Фантастический Апокалипсис, вообразённый чутким пророком на заре христианской эпохи, уже, возможно, движется своим неспешным ходом, принимает современные индустриальные формы и образы, а интерсубъективный интеллект их не замечает или находит достаточные оправдания гибельным процессам для собственного спокойствия.

С.С. Аверинцев пронизательно отметил знаковую и ценностную амбивалентность, присущую раннехристианской поэтике, соединявшей смыслы по сходной образной и выразительной форме. Эстетическая новизна, оправдывая свойство всеобщности и универсальности, объединяет благо и зло в образах и нарративах, создавая условия для искушающей амбивалентности. В ней отражены близкие, но противоположные по смыслу знамения: Христа и Дьявола, христианский поцелуй надежды, любви, веры и предательский поцелуй Иуды; способность творить чудеса, но и способность творить лжечудеса; образы святого и чародея. Чудеса и религиозные таинства в культурных практиках осуществлялись параллельно ворожбе и колдовству, выражали способность целесообразно воздействовать на бытие. Знаки и жесты по форме могли быть одинаковы, но по смыслам и заключённым в них ценностям — различны. Не имея чёткого хронотопа, эти действия и ценности свободно скользят во времени и пространстве, утверждая свою независимость и неотвратимость. Представляется, что как пророки, так и искусители имели общий природный корень, направляющий две различные ветви предвидения и предсказания будущего. Возможно ли искушение ложной новизной? Может быть, в момент искушения стирается граница между ложью и истиной? Чем заканчивается искушение — гибелью или возрождением?

Если пророки лаконичны, то искусители — многословны. Искушение осуществляется процессуально: сначала выглядит как истина и побуждает искателя ему открыться, затем следует единение с искусителем, которое сопровождается восторгами телесного/интеллектуального, и, наконец, приходит покаяние и просветление — искушение определяется как заведомая ложь, сопровождается чувством раскаяния от приобщения к ней. Таким образом, процесс искушения постоянно сопровождается явлением новизны и становится активатором новых переживаний, творением новых ценностей и смыслов, мерцанием лжи и истины в эстетическом опыте.

Эсхатологическая новизна грядущей гибели человечества содержит косвенное объяснение и оправдание смерти отдельной экзистенции. В средневековой мысли делались попытки совмещения двух тенденций — общей и единичной. По мысли А.Я. Гуревича средневековая картина мира в XIV столетии стала деформироваться и утрачивать былую целостность. В произведениях «духовных лиц», был отмечен до конца

неосознанный парадокс удвоения суда над душами умерших — двойственной природы Страшного суда. Например, у английского проповедника этого времени Джона Бромьярда, писавшего в своих трудах: «Суд Божий — двойственный. Один — частный, который происходит, когда кто-то умирает.... Другой — всеобщий, который состоится в конце, когда все люди будут собраны вместе...». (Johannes de Bromyard. Summa praedicantium. 1-2 partes. Basel, 1484) (Gurevich, 1989, 110). Так, в религиозных проповедях Средневековья Страшный суд перемещался из отдалённого будущего в настоящее время и происходил непосредственно у одра смерти каждого человека. Например, это предостережение отражено в расписанной И. Босхом столешнице: «Семь смертных грехов и Четыре последние вещи». Страшный суд в трактовке средневекового сознания «удвоился» — суд мыслился как единственный, но характер его выступал в двойственных смыслах: как коллективный и как частный, равно и время, в котором он состоялся — по завершению земной истории или же непосредственно после смерти человека. Таким образом, Страшный суд был одновременно личным и всеобщим событием (Gurevich, 1989, 125). А.Я. Гуревич видел двойственность образов и смыслов в представлениях о смерти — трагическом событии, эстетически двойственным. Никто в средневековье не говорил о двух судах — они литературно не зафиксированы, но образы этих двух судебных процедур накладывались друг на друга и постоянно подразумевались. Любопытно, что образы обыденного сознания не находили обобщения и оставались только интуитивными открытиями, не оформлялись в концептуальные или литературные нарративы. Причина этой непоследовательности скрывалась в психологической трудности совмещения частного и общего времени. Прошлое, настоящее и будущее оказывались лишь частью личной биографии, события окрашивались красками индивидуальной судьбы, а обобщённое будущее рисовалось как «внешняя» религиозная абстракция.

Страшный суд менял свой облик, становясь, то субъективным переживанием отдельного человека, оказавшегося по своим грехам в одном из трёх иных пространств, то итоговым общественным, совокупным актом, собирающим человеческое множество — изображением на многих иконных образах, повествуя о воскрешении мёртвых и окончательном Божьем Судом над ними. Культурный опыт фиксировал, что эстетика события могла иметь различные облики, маскироваться истиной или открываться в обмане, но чаще — соединяться во множестве различных пропорций и частных обликов многие ценностные характеристики.

Разрушительная деятельность, преследует различные цели: от устранения случайных огрех, несущественных фрагментов, не имеющих влияния на дальнейшее развитие системы до полного уничтожения феномена.

Эстетическая оценка разрушения осуществляется в процессах эстетической чувственности, поиска новизны и требует активности субъективного сознания, схватывающего бытие и интерпретирующего



происходящие процессы как художественные. Активность присутствия выводит бытие из потаённого состояния, раскрывает его потенцию, что оборачивается творением присутствия, всего пространства культуры — научных открытий, произведений искусства, памятников культуры, расширяющегося пространства присутствия — зона смыслов и ценностей. «Смысл есть экзистенциал присутствия» (Heidegger, 2002, 151), который определяет себя через новизну смыслообразования. Природные катастрофы, проблемы экологии, опасность столкновения планеты с астероидом, вспышки пандемии — ставят перед присутствием новые потенциальные угрозы, как открывшиеся бездны бытия с бесконечными опасностями, как неожиданные повороты и сюрпризы новизны — трагические случайности. Не последнее место в возникновении разрушительной новизны занимает активность экзистенции.

#### REFERENCES

- Averincev S.S. (1997) Poetika rannevizantiiskoi prozi [Poetics of Early Byzantine literature]. Moscow; Coda. (In Russian).
- Blansho M. (2007). Literatura i pravo na smert [Blanchot M., Sombart V., Canetti E. The shadow of the perfumer]. Moscow. The algorithm. (In Russian).
- Gurevich A.J.(1989). Kultura I obchestvo srednevekovoi Evrope glazami sovremennikov [Culture and society of medieval Europe through the eyes of contemporaries.] Moscow. Art (In Russian).
- Ioann (1904). Otkrovenie sviatogo Ioanna Bogoslova. Novi Zavet I Psaltir [The Revelation of St. John the Theologian / The New Testament of Our Lord Jesus Christ and the Psalter in Russian translation.] St. Petersburg. Synodal printing house. (In Russian).
- Kagan M.S. (2003). Vvedenie v istoriu mirovoi kulturi. Kniga pervaiia. [Introduction to the History of World Culture. Book one. Second edition]. Saint-Petersburg. Petropolis. (In Russian).
- Lem S. (2002). Princip razrusheniia. [The principle of destruction/Library of the XXI century]. Moscow. АСТ.(In Russian).
- Heidegger M. (2002). Bitie i vremia. [Being and time]. St. Petersburg. Nauka. (In Russian).

**Тульчинский Г.Л.**

*доктор философских наук, профессор, Национальный исследовательский университет; «Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург; Санкт-Петербургский государственный университет. E-mail: gtul@mail.ru*

### **ЭСТЕТИКА ПЕРЕЖИВАНИЙ В ОЦИФРОВАННОЙ КУЛЬТУРЕ**

Согласно М.С.Кагану, прямой чувственный контакт человека с предметом есть первое условие возникновения эстетической ситуации, как особого рода переживания. Современная тотальная цифровизация радикально меняет социально-культурные практики, в которых это условие все более нарушается. На первый взгляд, современные медиа транслируют непосредственно эмоциональные переживания. Однако этот поток трансформирован в цифровые коды, и он транслируется со скоростью мало доступной для рефлексии и осмысления. Либо эстетизация и есть буквально сам этот поток данных на экранах мониторов и гаджетов. Либо фактическая десубъективация этого потока элиминирует эстетизацию. Более того, современная цифровизация создает

искусственную среду, которая втягивает уже не только естественную среду, но и биологическую природу человека. Культура всегда была системой создания, отбора, хранения и трансляции социального опыта. Сейчас она превращается в подобие машины, когда реальность предстает реализацией «трансцендентного» цифрового кода, как оригинального источника для любого количества артефактов в виде своих копий. Сам человек превращается из пользователя этой машины и ее опций в одну из ее опций, в инструмент и артефакт. Эстетизация как особое переживание порождается эмоциями. Но машинный алгоритм лишен эмоций. Если эти трансляции оцифрованных данных — эстетизация, то она вне- и бесчеловечна. Данная ситуация является вызовом не только для эстетики, но и осмыслению перспектив человеческой цивилизации и антропологии.

*Ключевые слова:* восприятие, искусство, культура, переживание, постгуманизм, цифровизация, эстетизация

Трактовка эстетизации в наши дни испытывает серьезный вызов. После расширения в XX столетии эстетизации на сферу повседневного опыта, в условиях цифровой медиализации практически всех сфер социальной действительности, сделан следующий шаг. Сама повседневная практика предстала остранный на экранах мониторов, а презентация социального опыта, его понимание и осмысление редуцируется к потоку обработки оцифрованных данных.

Вследствие этого в современной культуре на первый план выходят два взаимосвязанных процесса. Во-первых, это смена акцентуации с трансляции устойчивого социального значения на фиксацию и непосредственную трансляцию текучих личностных смыслов (эмоций и переживаний). Во-вторых, это ускорение таких трансляций, делающее их мало доступными для осмысления и рефлексии.

Оба этих процесса принципиально важны для осмысления перспектив эстетизации как «особого рода переживания» (Каган, 1997: 132). Либо сам этот поток данных, «острающих» реальность представляемых на экранах мониторов и гаджетов, буквально и есть эстетизация. Либо фактическая десубъективация этого потока элиминирует эстетизацию. При этом смещение акцента в эстетизации с социальной нормативности на эмоциональную субъективность дополняется трендом к технологической элиминации самой этой субъективности.

Насколько реализуется в этой ситуации прямой чувственный контакт человека с предметом — первое условие возникновения эстетической ситуации (Каган, 1997: 130)? Можно говорить о полном торжестве эстетизации и одновременно — о ее невозможности. Если она и есть непрерывный ускоренный процесс обработки данных, то человеку остается только экран монитора или гаджета для демонстрации этого процесса?

Тем самым чрезвычайно острой становится задача ответственной комплексной гуманитарной экспертизы этих процессов на основе системного междисциплинарного подхода (Каган, 1997: 61-66).

Цифровизация породила существенно новую цивилизационную и экзистенциальную ситуацию. Развитие человечества было связано с созданием коллективной памяти в виде культуры как системы

порождения, хранения и трансляции социального опыта, включая создание искусственной среды обитания. Основную часть истории человек уподоблял мир себе, что делало мир понятным. Однако со временем инструменты и средства становились все менее антропоморфными. Мир во все большей степени стал уподобляться сложным механизмам. Отношения человека и машины стали с начала XX столетия одной из главных тем в искусстве. Они породили широкий горизонт эстетического осмысления этой тематики, задав два противоположных вектора этой тематики: от пафоса преобразования действительности (включая самого человека) до аларма и хоррора. Однако современная цифровизация создает искусственную среду, которая втягивает уже не только естественную среду, но и биологическую природу человека. Сам человек превращается в артефакт. Более того, сама культура превращается в условиях цифровизации в подобие машины, когда реальность предстает реализацией «трансцендентного» цифрового кода, как оригинального источника для любого количества артефактов в виде своих копий.

Более того, если весь мир есть поле художественного осмысления, то нынешние технологии субъективированных презентаций этого поля позволяют ставить вопрос о личной ответственности за участие в этом потоке презентаций. Фактически речь идет о запросе на паррессию — ответственное взятие слова перед миром и социумом.

Практики, связанные с развитием сложных систем, их взаимодействием, создали новую целостную среду обитания — искусственную практически полностью: от технологий производства продуктов питания до зданий и сооружений, созданных на 3D-принтерах, беспилотных транспортных средств, комплексов типа smart city, Интернета вещей, на глазах превращающегося в «Интернет всего» (Internet of everything).

По замечанию Ж.Делеза, если простые приспособления и машины соответствуют обществам суверенитета, а энергетические — дисциплинарным социумам, то компьютерные технологии — обществам контроля. (Deleuze, 2004) Мобильная связь, социальные сети, Big Data, камеры наблюдения в smart house в smart city ставят под постоянный контроль не только поведение, но, фактически, и сознание.

А нанотехнологии, искусственный интеллект, робототехника, протезирование, генная инженерия во все большей степени позволяют преобразовывать собственно человеческую природу. Тело уже перестало быть «темницей души», его можно не только украшать, но и менять как костюм или платье — вплоть до смены пола и киборгизации. Не говоря уже о способах искусственного оплодотворения, вынашивания плода, медикаментозного влияния на поведение. Техносфера, активно взаимодействуя с антропо- и био-сферой превращается в экосферу. (Sapunova, 2020) Если в традиционных рационалистических концепциях техники она понималась как совокупность искусственных вещей, созданных для выполнения каких-то задач, то в настоящее время технические устройства не только отделяются от природы и создателя, а

конвергируют с ними. Такое взаимопереплетение живой и неживой природы в рамках все расширяющегося инжиниринга позволяет говорить о постчеловечности, «постбиологичности» человека, его постантропоморфности, постчеловеческой персонологии, транс- и пост-гуманизме.

Такая ситуация не может не сказаться на искусстве и эстетизации. Дело не в новых цифровых технологиях в искусстве. Речь идет об изменении формата всего процесса художественного творчества и эстетической рецепции. Человек превращается из пользователя опций потребления и творчества — в одну из опций цифровой мега-машины.

Эстетика и художественное творчество, связанные с переживанием и выражением эмоционального переживания жизненного опыта, не могут не реагировать на такую ситуацию, чему свидетельством широкий спектр практик технобиологического искусства — от изобразительного искусства, инсталляций и перформансов до литературы и кино. (Splitting, 2015)

Но проблема представляется более глубокой, чем сами технологически новые художественные практики, она связана с самой природой эстетического опыта.

Человек недостаточное существо, конечное в пространстве и времени. Он постоянно нуждается в обменах, дополняющих его (веществ, общение, социальная коммуникация, образование), делающих возможным его существование и развитие. В этом плане рынок — разновидность такого дополнения, коммуникации, социального диалога, дополняющим человека одеждой, едой, необходимыми инструментами, знаниями, опытом, эмоциями, развлечениями...

На этом фоне чрезвычайно специфическую роль играют артефакты культурных индустрий — предметы и явления естественного и искусственного происхождения, выступающие в качестве культурной ценности. Культурные индустрии обеспечивают доступ к ним, их оборот, в процессе которого они наращивают свое социальное значение — чем больше масштаб и чем интенсивнее их потребление, тем выше ценность и привлекательность.

Их потребитель (зритель, слушатель, читатель, турист) — потребитель некоего необыкновенного личного опыта, переживаний, эмоций, которым он стремится оказаться сопричастным в определенное время и в определенном месте. И — вернуться «домой», к обыденной жизни полным новых впечатлений. Этот «другой» опыт, «других» переживаний выводит за рамки привычного дают возможность расширения смысловой картины мира, отношения к природе, истории, другим людям, собственной жизни.

Именно переживания, эмоции, мечты и производят культурные индустрии.

Желание переживания, сопричастности культивируемым ценностям порождает запрос на «аутентичность» символов, которая не обязательно может быть связана с оригинальностью артефакта. Главное, чтобы это была культивируемая ценность с интенсивным ее потреблением — в духе

«намоленности» места, примерами чего могут служить Сантьяго-де-Компостела, купальни в верховьях Иордана, Новый Иерусалим в Истре, когда неоднозначность мощей в раке, то, что крестильные купальни расположены на правом берегу в верховьях Иордана, вторичность храма, воспроизводящего планировку храма Гроба Господнего в Иерусалиме отходят на второй план по сравнению с масштабом и интенсивностью приобщения. Маркерами аутентичности и сопричастности служат таблички, путеводители, продаваемые «только тут» сувениры, знаки уже не предметов, а их брендов.

И вот эту тенденцию ухода от первичности и непосредственности акта творчества и сотворчества смыслов цифровизация доводит до крайней степени. Творчество — всегда поиск, сомнение и отклонение, нарушение стереотипов. Машинный алгоритм точен и безошибочен в следовании к результату. Но, как отмечал еще в 1929 году П.Валери, машина уничтожает терпение, заменяет мастерство и художественный поиск, воображение — точным расчетом, где мое Я — живое и эмоциональное — просто не нужно. (Valery, 2020: 44).

Оцифровка артефактов превращает копию (цифровой код) в оригинал, в некое подобие платоновской идеи (эйдоса) — скрытой от непосредственного наблюдения сущности, копией ((тенью) которой является данный артефакт. Цифровой код оказывается единым смыслом и подлинником сущего.

И это, наверное, самый радикальный результат Просвещения и секуляризированного научно-технического прогресса, открывающего перспективу буквального повторения одного и того же. А если учесть еще и возможности технологии блокчейна, то и некоей самозамкнутости вечного повтора (total blockchain). И даже использование в медийной трансляции технологии типа snapchat, реализующей быстрое исчезновение транслируемого текста или образа (Tulchinskii, 2020) — относится только к трансляции и восприятию, но не к сохранению цифрового «оригинала».

В некотором плане, речь идет о реализации вагнеровского понимания произведения искусства будущего, как целостности Gesamtkunstwerk (совокупного художественного творчества) — «великого универсального произведения искусства, которое должно включить в себя все виды искусств, используя каждый вид лишь как средство и уничтожая его во имя достижения общей цели» (Wagner, 1978: 159). Цифровые технологии буквально реализуют этот принцип: сначала жизнь заменяется демонстрацией жизни, ее следов, а затем сама демонстрация сводится к непрерывной обработке оцифрованных данных.

Искусственная сделанность, таким образом, вытесняет не только природный мир, но и его восприятие, сам опыт переживания «от первого лица». Машина, точнее система «машин» активизирует программы (алгоритмы), которые порождают, фиксируют, сохраняют, транслируют и воспроизводят артефакт. А это уже проблема не роботов, андроидов и прочих «двойников». И даже не машиноподобности человека. Сама его

самость и аутентичность становятся побочным продуктом некоей «мега-машины» — искусственно созданной самодостаточной экосистемы.

Человек выделился из природы, создав культуру — систему порождения, отбора, хранения, воспроизводства и трансляции социального опыта. Недаром Ю.М.Лотман понимал культуру как систему внегенетической системы наследования опыта поведения. Животное адаптируется к изменениям среды за счет мутации биологического вида и естественного отбора. Человек же, практически, не мутируя как вид, вынес механизм адаптации вовне, превращая природу в культуру. А теперь эта культура окончательно превращается в машину, частью которой становится человек. Это уже не ситуация противостояния культуры и цивилизации, модной в начале прошлого столетия. Похоже, можно говорить о поглощении цивилизацией не только культуры, но и природы.

«Границы между технологиями и человеческими существами размываются, и не только благодаря возможностям создавать роботов, похожих на живые существа или синтетические организмы, — речь идет о способности новых технологий буквально стать частью нас», — полагал несколько лет назад инициатор и вдохновитель Давосского форума. (Schwab, 2018) Роль человека все больше и больше превращается из пользователя опций, запускающих «потребление» и «творчество», в одну из опций. Но — каково место эстетизации в этом процессе? И эстетизации чего — непрерывного ускоренного до недоступности человеку процесса обработки оцифрованных данных? Или эстетизация и есть этот процесс? Машинный алгоритм лишен эмоций — порождающей среды эстетизации. Если это эстетизация, то она вне- и бес-человечна.

Перспективу сохранения эстетического Д.Булатов видит в погружении именно в машинальность и автоматизм технобиореальности, в способности художника и зрителя наделять эту реальность экзистенциальным содержанием, что открывает «возможность затем тонко отменить правила его бытования, предложив еще более сложную комбинацию правил» (Splitting, 2015:19]. Да, мозг не только перерабатывает внешнюю информацию, но и создает паттерны, проецируемые на мир (Maturana, Varela, 2001). Однако ситуация меняется стремительно — похоже, что, вопреки мнению К.Шваба, уже не столько новые технологии становятся частью нас, сколько мы — частью этих технологий, а мозг, как «машина реальности», сам оказывается частью другой машины. В условиях тотальной включенности в «мега-машинную» цивилизацию, в которой живое и неживое, биологическое и механическое синтезированы в единую экосистему, человек все более становится не самостоятельной частью этой системы, а ее инструментом и продуктом.

Цифровизация, стремительно пронизывающая все сферы жизни — от экономики и образования до политики и личной жизни (Contours, 2018), заставляет вспоминать не столько утопии, сколько утопии, сколько анти-и дис-топии — картины будущего не где-то в месте, которого нет, а

творимого здесь и сейчас. Нельзя отказать в точности высказанному на одной из недавних конференций замечанию С.Неретиной, что западный мир с упоением строит дивный новый мир О.Хаксли, КНР — мир замятинского «Мы», Россия — оруэлловский мир «1984-го». И их объединяет вполне реальная возможность «сделанности» такого машиноподобного общества

И в любом случае это отход от радикальной линии развития человеческой мысли и цивилизации, которая до сих пор определялась «встречей Афин и Иерусалима», синтезом двух великих идей — иудео-христианского монотеизма и античной логической рациональности: мир един, в его основе единый замысел единой воли и этот замысел разумен, а человеку дан инструмент распознавания этого замысла. Сначала вопросы задавались священным текстам, а с возникновением опытной науки — самой природе. Дальше уже был короткий путь от деизма к человеку-инженеру, не нуждавшемуся в гипотезе Бога, рационалистическому преобразовательному активизму и современному миру.

Согласной этой «европейской метафизике», природа едина и различаются точки зрения на нее, подходы к ней — смыслы и культуры. С семиотической точки зрения это означает, что смыслы различны, но денотат один. А понять нечто можно только заняв какую-то позицию, точку зрения, коих множество. Нынешний мультикультурализм и право на свободу слова и мнения — одно из следствий этой мировоззренческой установки. Все дальнейшее решает степень развитости «сознания», позволяющего раскрывать суть и сделанность предметов мира. Этой способностью наделен в наибольшей степени цивилизованный человек, тогда как у других живых существ сознание «недоразвито».

Ситуация же с тотальной машинной цифровизацией больше напоминает «индейскую метафизику», описанную К.Леви-Стросом и В.де Кастро (Castro, 2017), и которая дает единую точку зрения на различное. С этой позиции — смысл, замысел один, а различны денотаты, как его воплощения. Понять что-то, можно только воплотившись, буквально — сделавшись в этом теле, заняв его. В этом плане можно говорить не о мультикультуральности, а о мультинатуральности единого, в качестве чего может выступать цифровой код. А «люди» и «не-люди» имеют просто разную природу, разные воплощения этого кода.

Что это — срыв в архаику? Или полное торжество конструктивного разума? В любом случае — рационализм, доведенный до своего предела, а возможно — и до противоположности.

Тогда это уже ситуация не столько «Матрицы», в которой люди — сырье порождения фантомного мира, сколько «Соляриса» Ст.Лема, в котором люди, их мир и переживания — порождения некоего планетарного целого. И в этой ситуации найти место и возможность «тонко изменить правила бытования» намного меньше, чем у «матричного» Нео и его друзей.

## REFERENCES

- Castro V. de. (2017) *Cannibal metaphysics: the frontiers of poststructural anthropology*. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian)
- Contours of digital reality. Humanitarian and technological revolution and choice of the future*. (2018) Moscow: LENAND. (In Russian)
- Deleuze G. (2004) *Conversation*. St.Petersburg: Nauka. (In Russian)
- Kagan M.S. (1997) *Aesthetics as the Philosophical Science*. St.Petersburg: Petropolis. (In Russian)
- Maturana U., Varela F. (2001) *Tree of knowledge*. Moscow: Progress-Tradicija. (In Russian)
- Sapunova A.A. (2020) *Technology as an anthropological and konvertentsiya divergence in the evolutionary context*. Moscow: MGU. (In Russian)
- Schwab K. (2018) *Technology of the Fourth Industrial Revolution*. Moscow: Eksmo. (In Russian)
- The splitting of the visual: the importance of the new media*. (2015) Moscow. (In Russian)
- Tulchinskii G.L. (2020) Aesthetics of [non-]vanishing experiences: deep semiotics of modern screen attractions // *The Art and science of television*. 2020, No. 16.2, (23-41). (In Russian)
- Valery P. (2020) *Aesthetic infinity*. Moscow: KoLibri. (In Russian)
- Wagner R. (1978) *Selected Works*. Moscow: Iskusstvo. (In Russian)

**Хайбрахманова Р.Р.**  
Санкт-Петербург

## ЕДА КАК ЭСТЕТИКА

Многие исследователи относят современность к «эстетическому веку», к режиму «широко распространенной эстетики», который касается всех аспектов повседневной жизни. Несмотря на то, что эстетика еды является частью повседневной и практической эстетики, в научном сообществе всегда прослеживалась тенденция к пренебрежительному отношению к данной теме из-за ее легкомыслия, связи с гедонизмом и с материальным удовольствием.

Данное исследование основывается на работе Николы Перулло «К эстетике еды», профессора эстетики в университете гастрономических наук в Пьемонте, который является автором множества книг по эстетике вкуса и взаимосвязи между эстетикой и едой, ставшие уже национальными и международными ориентирами в этой области исследований. Его научный интерес направлен на выявление связи между восприятием, образовательными практиками и практиками выражения в соответствии с пост-феноменологической и антропологической концепцией эстетики.

В своих последних работах Н. Перулло обращается к теме философии гастрономии, уделяя особое внимание опыту вкуса. Одна из причин, по которой эстетика еды еще не нашла четкого места среди эстетики повседневности заключается в том, что ее исследование требует использования двух особых органов чувств: вкуса и обоняния, которые предшествуют акту потребления и физического воздействия. Обоняние, вкус, потребление и физическая интроекция: это инструменты, как известно, далеко не приоритетные в дискурсе науки и знания.



Традиционное возвышение зрения и слуха над телесными ощущениями вкуса, запаха и осязания исказило представление о еде и отодвинуло его от стандартного философского мышления. Однако уже с XVII века философская рефлексия начинает трансформировать «вкус» в буквальном его смысле, т.е. «вкус» как аромат, в некий «метафорический вкус», «хороший вкус», чтобы указать на способность ориентироваться и различать, не прибегая к рациональному анализу.

Гастрономическая эстетика рассматривается в соотношении «красивое» и «хорошее», где хорошее, т.е. добро, не является непосредственной частью сферы нравственности, на которой обычно фокусируется философия. В данном дискурсе «хорошее», «вкусное» принадлежит вкусовому восприятию, однако, оно не лишено своей традиционной и институциональной этической ценности.

Таким образом, эстетика еды, с одной стороны, связана с темой чувственности и чувствительности; с другой стороны, с «материальной культурой», практическими и эмпирическими знаниями, мастерством, методами приготовления, обработки и потребления; в более общем плане, с вопросом качества жизни и фронезиса. Несмотря на то, что пища и гастрономические объекты и переживания неотличимы от дискурса о благополучии и качестве человеческой жизни, они часто выпадают из поля эстетизма и эстетизации.

*Хренов Н.А.  
Москва*

## **МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ ИСКУССТВА: ВЗАИМООТНОШЕНИЯ МЕЖДУ ИСКУССТВОВЗНАНИЕМ, ЭСТЕТИКОЙ И КУЛЬТУРОЛОГИЕЙ**

В статье ставится вопрос о времени появления науки о культуре, под воздействием которой сегодня находятся многие гуманитарные науки, а также факторов, способствующих ее появлению. В числе определяющих факторов — переходные периоды в истории, когда преемственность в культуре нарушалась. Очередным переходным периодом в поздней истории стало возникновение массового общества, как и соответствующего его духу мировосприятие модерна, определившего, в том числе, и сферу искусства, а, следовательно, и науку об искусстве. Следующим, связанным с первым вопросом является вопрос, почему в активизации культурологической рефлексии и, соответственно, в становлении науки о культуре Россия делает существенный вклад. Отвечая на него, автор констатирует разрушительные процессы, связанные уже не только со становлением массового общества, но со столь разрушительными в XX веке революциями и мировыми войнами. Разрушительные процессы связаны с мировосприятием модерна. Идея социализма, определяющая пафос революции в России, — выражение духа модерна. Утопический импульс, что характеризует революционные настроения, присущ прежде всего модерну. Вспышка утопизма, сопровождавшая революции и выразившая дух модерна, приводила к тому, что возникший уже в XVIII веке интерес к культуре в сфере философии затухает. Ведь что бы общество в его новых индустриальных формах развивалось, необходимо было отказать от прошлого, традиций и вообще культуры. Такой интерес снова вспыхнет в XX веке, когда опыт функционирования массовых

обществ будет осмыслен как в его позитивных, так и в негативных проявлениях. Тогда станет очевидным, что без активной роли культуры общество функционировать не способно. Утопизм модерна, проявившийся, в том числе, и в практике массового общества, способствовал и недооценке, и разрушению культуры. Активизация культурологической рефлексии началась в момент апогея омассовления, т.е. в XX веке. Изживание духа модерна подвело к необходимости реабилитации всего, что под воздействием утопических представлений из культуры было вытеснено или разрушено. Следующим значимым признаком переходной эпохи и, соответственно, существенным фактором, объясняющим возникновение науки о культуре, является смена типов культуры, смысл которой изложен в фундаментальном исследовании П. Сорокина. Наступает эпоха, развертывающаяся под лозунгом реабилитации культуры. Это станет контекстом становления науки о культуре, под воздействием которой оказываются многие гуманитарные науки.

*Ключевые слова:* переходная ситуация, модерн, романтизм, утопия, массовое общество, искусствоведение, культурология, эстетика

Всем известно суждение Л. Уайта о том, что открытие культуры когда-нибудь может быть приравнено к самым великим открытиям в истории человечества. Предназначение человека на планете не сводится лишь к изучению галактик, расщеплению атома или открытию нового чудодейственного препарата. Культуры, внутри которых живет, дышит и размножается род человеческий, во много раз важнее для будущего человека. Мы только начинаем понимать это... Он говорит: «открытие» культуры когда —нибудь встанет в истории науки в один ряд с гелиоцентрической теорией Коперника или открытием клеточной основы всех форм жизни» (1). В России до некоторых пор это еще приходится доказывать. Открытие культуры произошло поздно, лишь в XX веке. Человечество существует в культуре не только сотни, а тысячелетия, и оно именно культуре и обязано тем, что существует тысячелетия, но вплоть до нашего времени оно, как получается, этого не знало.

В связи с этим следует обсудить два конкретных вопроса, требующие обстоятельного анализа. Первый вопрос: почему открытие культуры произошло столь поздно? Второй вопрос: почему в этом открытии культуры Россия в стороне не оказывается? В XX веке она в осмыслении культуры выдвигается на одно из первых мест. Имеется в виду вторая половина столетия. Легче ответить на второй вопрос. Но если углубляться в эти вопросы, то они между собой связаны. Ответим сначала на второй вопрос. Россия обсуждает вопросы, связанные с культурой, во второй половине XX века потому, что в первой половине XX века пережила разрушительный период, связанный с революциями и войнами. В разрушении она, пожалуй, опередила другие страны. Приходит время собирать камни. Тут срабатывает такая закономерность: раз культуре нанесен урон, раз она разрушена или возникает чувство, что она исчезает или продолжает исчезать (а В. Бычков уже говорит, что мы сегодня существуем в «посткультуре»), возникает необходимость понять ее предназначение, то, какие задачи она призвана решать. Это в России и произошло. С эпохой оттепели в Россию приходит и пробуждение

культурологической рефлексии. Но это объяснение еще нельзя считать полным.

Во многом культура в этом регионе становится предметом постоянного внимания еще и в силу необходимости человеку постоянно возвращаться к своей идентичности, уточнять, проверять, а то и радикально ее изменять, как это было сделано еще в XVII веке, когда заимствованные в Византии традиции, казалось, навсегда уходили в прошлое, и Россия «прописывалась» на Западе, находясь под воздействием распространяющейся по всему миру вестернизации. Казалось бы, проблема идентичности в России тогда была решена. Но это только казалось. Казалось до тех пор, пока не появятся евразийцы, открывшие восточные корни русской культуры, и в этом Россия пытается разобраться на протяжении всего XX века. А что касается Запада, то, как уже показало отечественное искусство на рубеже XIX — XX веков, в иных случаях оно поворачивалось спиной к Западу, а лицом опять же к Востоку (2).

Имеется и еще одно объяснение. Россия — специфическая цивилизация, хотя эту точку зрения не все разделяют. Это цивилизация, постоянно воспроизводящая византийскую традицию, чему удивляться не приходится. Мы родом из Византии. И петербургский период в нашей истории эту традицию не перечеркнул. Традиция эта — имперский комплекс. Так уж получается, что имперское начало становится основой этой цивилизации. И каждая попытка реформирования империи, проявляющаяся в повторяющейся в истории эпохе оттепели, фатально возвращает к традиции. Тут уместно процитировать Маркса, а то его уж забыли. А он говорит: «Традиции всех мертвых поколений тяготеют, как кошмар, над умами живых». В этом ведь тоже проявляется культура.

Что касается Востока. Каким бы соблазном для современной России Восток не предстал и какие бы объяснения существовавшей идентичности не находились в большевизме, все же то обстоятельство, что в России, в конечном счете, победила не традиция романтизма, хотя она здесь и была очень сильной, о чем свидетельствует деятельность славянофилов, а традиция, принесенная в мир мировосприятием модерна. Это обстоятельство и свидетельствует, что вестернизация для России — не пустой звук. Самое серьезное явление для обретения в последние столетия коллективной идентичности в России и вообще для русской истории и культуры — это ассимиляция здесь идей Просвещения или, если выражаться языком Ю. Хабермаса, идеи модерна. Вместе с этими идеями в Россию пришло то, для чего уже была разрушена почва, а именно утопизм в его социальной форме, что, конечно, определяло и художественный опыт, и искусствоведческие парадигмы. Решающую роль в прорыве утопического комплекса в русской культуре сыграли все же идеи модерна. Быть может, самое любопытное — в том, что модерн пришел в Россию в форме марксизма, а марксизм принимал здесь форму религии. Хотя утопический комплекс в марксизме в первой половине XX века и не ощущался (поскольку марксизм большевики считали единственно верной научной системой), но все же оказывался значимой

составляющей марксизма. Позволил же себе Ф. Джеймисон эту мысль сформулировать так. «... Марксизм тоже можно считать одной из версий модернизма — а, может быть, и единственной» (3).

Однако было бы неверным утверждать, что культура даже в самый разрушительный для нее период не играла никакой роли. Идея «посткультуры» — конечно, миф. Несмотря на вихрь революционного разрушения, продолжившийся в гражданской войне, на идеологический пресс, культура не могла исчезнуть совсем. Она существовала на правах коллективного бессознательного. Это обстоятельство во многом объясняет, почему в самых экстремальных ситуациях, имевших место в истории, Россия все же находила в себе силы возрождаться. Как раз в этих экстремальных ситуациях и становится ясно, для чего культура вообще нужна. Всю эту проблематику следует рассматривать в более широкой перспективе, не сводя ее к особой ситуации, сложившейся в России. Поэтому попробуем углубиться в первый заданный нами вопрос, почему вообще открытие культуры произошло поздно, а именно, в XX веке.

Почему у нас существует убежденность в том, что культура открыта именно в XX веке? Она, конечно, была открыта намного раньше. Но это не означает, что наука о культуре появилась раньше XX века. Наука-то появилась в XX веке, а вот культурологическая рефлексия возникла гораздо раньше. В. Межуев помогает разобраться в этом вопросе, утверждая, что первые признаки этой рефлексии появляются уже в среде гуманистов в эпоху Ренессанса (4). Ведь это именно гуманисты первыми проявили интерес к разным культурам, и, следовательно, появилась возможность их сравнивать. Но, может быть, следующий, еще более заметный шаг в этом направлении сделали философы XVIII века. В. Межуев констатирует: «Эпоха Возрождения и Реформации сменяется тем самым эпохой Просвещения, которая, собственно, и открывает собой классическую эпоху в постановке и решении проблемы культуры» (5). Если бы так. Начавшийся в XVIII веке модерн оказался разрушительным и для культуры. Но парадоксально то, что этот процесс позднее только подстегнул к рождению и активизации культурологической рефлексии.

Пытаясь воссоздать историю культурологической рефлексии, сопровождающей открытие культуры (что оказало влияние на трансформацию искусствоведческих парадигм), мы не можем не фиксировать парадокс. Он состоит в том, что рефлексия о культуре, так интенсивно начавшаяся развиваться, неожиданно наталкивается на препятствие и останавливается. В ней возникает пауза, которая длится десятилетия, захватывая большую часть XX века. В данном случае в качестве барьера выступает, что может показаться странным, рождающийся новый тип общества, который есть тип индустриального или массового общества. Рождение и первые фазы становления общества этого типа сопровождалось оптимистическими настроениями, чего не скажешь о ее последующих фазах. Это не могло не сказаться на отношении к культуре. Возникающее общество представляло для культуры опасность.

Возникшие в массовом обществе проблемы философы модерна не предсказывали. На несколько десятилетий бурное развитие социологической мысли, подстегиваемое возникающими процессами массового общества, отвлекало от культуры. Казалось, что культура в становлении индустриального общества участия не принимает. В какой-то степени это становление опиралось на возникающие технологии. Более того, складывалось впечатление, что культуре и не нужно такого участия принимать. А если допустить, что она такое участие должна принимать, то это может сработать барьером для становления индустриального общества, что очевидно, ибо культура возвращала прошлое, а дух времени, возникающий в новом обществе, от него отрезался. Индустриальное общество в своем развитии жертвует традициями, вообще, нормами, без которых доиндустриальные, т.е. традиционные общества невозможно представить. Но новое общество от них вынуждено отказываться. В этом случае в массовых обществах возникает хаос. Социология должна была ответить, как его преодолеть.

О том, что культура как раз и являлась таким мощным средством преодоления хаоса и могла бы это продемонстрировать в новых обществах, кажется, не подозревали. Активизация культуры в этой ситуации могла стать барьером развития. Все это и приводило к стагнации начавшей развиваться культурологической рефлексии. Постепенно выяснялось, что в зависимости от этой ситуации оказывалась не только рождающаяся наука о культуре, но и другие гуманитарные науки, в том числе, искусствоведение и эстетика. Так мы ответили на наш первый вопрос. Проблема, правда, обостряется в результате того, что культура, предшествовавшая возникновению индустриального общества, уходит в прошлое, уступая место альтернативной культуре, предстающей в своих ранних формах в виде романтизма как альтернативы модерна и позитивизма. Вот тут и приходит время разобраться в том, что такое романтизм с культурологической точки зрения. Дело тут вовсе не сводится к социологии, т.е. к возникновению этого самого индустриального общества. Это лишь усложняет процесс, но не исчерпывает понимания смысла переходной ситуации. Это следовало бы объяснить как дополнение к предыдущим вопросам.

Вопрос сводится к тому, что открытие проблематики культуры совпадает с еще одним процессом, а он, естественно, обостряет всю эту проблематику. Это связано с вопросом о смене типов культуры. Фундаментальное объяснение этого процесса предпринято в концепции социодинамики П. Сорокина. Конечно, вопрос о воздействии идеи культуры на искусствоведческие дисциплины требует подробного изложения. Скажем лишь о том, что воздействие культурологии на искусствоведение не является столь уж безоблачным. Здесь много неразработанных аспектов. Смысл культурологической интерпретации художественных явлений или фактов, фиксируемых искусствоведами, становится актуальным для эпох обновления культуры, а, точнее, когда разворачивается смена типов культуры. Она, как показывает П. Сорокин, и происходит в XX веке. Происходит и ставит на обсуждение, как

минимум , две проблемы. Первая — необходимость рассмотрения художественных фактов в больших длительностях времени. Это требует не линейной, а циклической парадигмы в осмыслении исторического времени. Вторая — для каждого типа культуры соотношение индивидуального и коллективного является специфическим. Так, если согласиться с П. Сорокиным, то рождающейся сегодня культуре будет присуща коллективная доминанта. В то время, как огромный массив классического искусства связан с культурой, которую А. Лосев называет индивидуалистической. Вот этот нюанс порождает у искусствоведов отторжение от методологии науки о культуре.

Ставя вопрос о зависимости искусствоведческих подходов от науки о культуре, мы отдаем отчет об амбивалентном отношении искусствоведов к существующим в других науках методам и к их перенесению в сферу изучения искусства. С одной стороны, искусствовед проявляет интерес к новой методологии, с другой, он ее опасается. Почему? Искусствознание как гуманитарная наука исходит из первостепенной ценности индивидуальности в искусстве. Поэтому естественно, что его не могут не пугать подходы, которые индивидуальностью жертвуют. Но ведь тут дело не в научной методологии, а в типе культуры. Во всяком случае, при таких подходах индивидуальность оказывается не на первом месте. Становится естественным то, что искусствовед критически относится к позитивистским теориям. Сфера гуманитарного знания — это все то, что связано с личностными и индивидуальными ценностями. Проблема тут не только в возникновении массового общества, в котором статус личности является уже другим, а в смене типа культуры. Но эта смена понятна лишь в случае ее рассмотрения в больших длительностях исторического времени. Между тем, время эпохи эскалации медиа призывает к малым длительностям времени.

Так мы подходим к заключению, а именно, к существованию науки об искусстве в ситуации, когда в системе наук активизируется наука о культуре. Что может предложить историку искусства культурология? Способна ли она ориентировать историка искусства на открытие и объяснение тех процессов в искусстве, которые исчерпать проблематикой художественных стилей невозможно. Обратим в связи с этим внимание на то обстоятельство, что в философии много внимания обращается на недостаточность при исследовании истории исходить лишь из принципа линейности, значение которого было гипертрофировано под воздействием того восприятия времени, что было присуще модерну, разрушительное воздействие которого на культуру невозможно не фиксировать. В самом деле, линейный принцип уносил представителей модерна в будущее. Он иллюстрировал идею прогресса, понятого в утопическом смысле. Но здесь важно отдавать отчет в том, на какую именно культуру модерн с его ориентацией на позитивизм оказал разрушительное воздействие? Он оказывал такое воздействие лишь на культуру, которую П. Сорокин называет культурой идеационального типа, а ее ядром является не чувственное, как это провозгласили эстетики эпохи модерна, а сверхчувственное. Становление этой культуры

происходило приблизительно с XV — го по XX век. Во всяком случае, так получается в соответствии с концепцией П. Сорокина. А это цикл становления той культуры, которую П. Сорокин называет культурой чувственного типа.

Социология, с одной стороны, и эстетика, с другой, выражали дух культуры чувственного типа. Социология и эстетика вошли в качестве слагаемых самосознания в формах науки культуры чувственного типа. Социология позволила осознать социальные формы, возникшие и прошедшие необходимые этапы становления и приблизившие их к переходу в индустриальные общества как наиболее зрелой фазе в истории становления культуры чувственного типа. Что же касается эстетики, то в ней получил выражение разрыв чувственного со сверхчувственным, а, следовательно, разрыв культуры чувственного типа с предшествующими типами культуры. Это означает, что искусство в границах культуры чувственного типа разрывает с мифом. Лишь один Шеллинг продолжал питать интерес к мифу, что объяснимо, поскольку это как раз тот философ, который оказывается близким мировосприятию романтизма как предвестия культуры идеационального типа (6). Эстетика как самостоятельная наука, возникающая в XVIII веке, исходит исключительно из чувственной реальности, выражая ценности культуры этого типа.

Традиции романтизма, столь сильные в первых десятилетиях XIX века, не привели еще к смене типов культуры. Они лишь обещали приход альтернативной культуры. Смена типов культуры произойдет позднее. Линия модерна заглушала традицию романтизма. Этот разрыв чувственного со сверхчувственным, происходящий в ситуации перехода к фазе цивилизации в шпенглеровском смысле, позволил утвердить примат чувственного во всех сферах жизни. Но достижение в формах социологии и эстетики определенности самосознания культуры чувственного типа уже является свидетельством, что культура этого типа подошла к переходной ситуации, т.е. к постепенному вытеснению этой культуры альтернативной культурой. Переоценка линейной логики в понимании исторического времени приводит к реабилитации принципа цикличности в понимании времени, принципа цикличности как альтернативы принципа линейности. Раз затухает мировосприятие модерна, то угасают и его парадигмальные установки, в частности, установки в восприятии времени. Та логика смены типов культуры, что предложена П. Сорокиным, подразумевает соотносительность таких типов культуры с циклами. Переходная ситуация, развертывающаяся в XX веке, — это ситуация не только смены типов культуры, но и временных циклов, в границах которых развертывается становление культур в истории.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Уайт Л. Наука о культуре // Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры. — СПб.: Университетская книга. 1997. — 728 с. ;

2. Хренов Н. Русская культура на перекрестке Запада и Востока. Россия как подсознание Запада. Восток как подсознание России // Искусствознание. 2013. № 3 — 4. С. 110- 148;
3. Джеймисон Ф. Постмодернизм или культурная логика позднего капитализма. М. Издательство института Гайдара. 2019. С. 668. — 816;
4. Межуев В. Идея культуры. Очерки по философии культуры. М.: Прогресс — Традиция. 2006. С. 42. — 408;
5. Межуев В. Указ. соч., с. 76;
6. Шеллинг Ф. В. Философия мифологии. В 2 — х т., СПб.: Издание С — Петербургского университета. 2013. Т. 1 — 480; т. 2 — 544
1. White L. Nauka o kultury [Science of culture] // Anthology of cultural Studies. Vol. 1. Interpretations of culture. — St. Petersburg: University Book. 1997. — 728 p. ;
2. Khrenov N. Russian culture at the Crossroads of the West and the East. Russia as the subconscious of the West. Vostok kak podsoznanie Rossii [The East as the subconscious of Russia]. 2013. No. 3-4. pp. 110-148;
3. Jamieson F. Postmodernism or the cultural logic of late capitalism. M. Publishing House of the Gaidar Institute. 2019. p. 668. — 816;
4. Mezhujev V. The idea of culture. Essays on the philosophy of culture. M.: Progress-Tradition. 2006. p. 42. — 408;
5. Mezhujev V. Decree. op., p. 76;
6. Schelling F. V. Philosophy of mythology. In 2 vols., St. Petersburg: Edition of the St. Petersburg University. 2013. vol. 1-480; vol. 2 — 544

**Щепановская С.В.**

*аспирант истории философии СПбГИК*

*E-mail: Siyanasche@ya.ru*

## **ВОЗВРАЩЕНИЕ К МИФОПОЭЗИСУ КАК ОДНА ИЗ СТРАТЕГИЙ ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ XIX-XX ВВ.**

Попытка сделать из искусства источник истины проблематична, однако теоретизация искусства как особой «чувствительности» к истине может выступать как самостоятельная область *задания правил* (И.Кант) методологии поиска истины.

Чтобы приблизиться к постижению этой чуткости искусства, через тэхе искусства (М.Хайдеггер) подступить к его архэ, стоит опереться на то, что начало искусства лежит за пределами прагматической пользы, происходит из избытка и предназначено для роста в радостную жизнь.

Техническое, как эстетически выраженное, радует взгляд. Взгляд открывается шире, в мгновения созерцания (Аристотель), направленные на осмысление самой жизни, непосредственно отодвинутой от дел. Но и от избытка повседневности, от её освоения — как движение а-системности, *снизу* (в стиле *ризомы* Ж.Делёза) рождается искусство как новое символическое измерение предметов, в котором заглядывание за пределы видимого выстраивает свои законы.

Это динамическое движение схватывается через понятие мифопоэтических тропов философии, которые интересны ещё и тем, *каким образом* они выражают смысл.

*Ключевые слова:* тэхе искусства, архе искусства, мифопоэзис, философия искусства, феноменологический анализ образов, энергия традиции

Искусство — служит истине, но всегда ли истина тяготит к вершинам искусства?



Теоретизация искусства как особой «чувствительности» [6, С.85-90] может выступать как самостоятельная область задавания истине и ее поиску правил, из следования которым можно было бы создать что-то более истинное, приблизиться к полноте бытия. Как из технического извлечь крупицу сущности, через техне искусства [16, С. 306-330] — подступить к его архэ?

Можно опереться на то, что начало искусства — лежит за пределами пользы, происходит из избытка и предназначено для радости в жизни, для роста в радостную жизнь. Техническое — необходимо, но эстетически выраженное техническое уже радует взгляд. Мост железный (пример, железнодорожный мост) — это уже суть моста, но мы видим техне, конструкцию, а красивый, архитектурно оформленный мост (например, Дворцовый) — это уже произведение искусства, возвышающее нас, приближающее нас к самым высоким образцам жизни.

Взгляд открывается шире, на жизнь, мы получаем мгновения созерцания, в которые мы живем, то есть направлены на осмысление и замечание самой жизни, отрываясь от обыденных дел.

Однако, нельзя ли сказать, что как от избытка повседневности, от ее освоения рождается искусство как дополнительное, но одновременно и другое, иное, новое измерение предметов, так и от всякого рода окруженности красивыми вещами — рождается тот созерцательный избыток, из которого происходит досуг более глубокого толка — заглядывание за пределы видимого. И уже символическое измерение, в котором это «заглядывание» выстраивает свои законы и наращивает вариации методов обращения — явившихся от избытка познания запредельного, это то, из чего состоит и наука, и философия, и, в нашем случае, один из способов явления последней — искусство или мифопоэзис философии (как отмечал Голосовкер Я., если бы философия перешла в область искусства, она бы нашла бы свои твердые основания на его почве [4, С. 58, С. 146]). Обновление методов развития и жизни мысли может быть обнаружено через мифопоэтические тропы философии, которые стремятся стать такими завуалированными мостами, архитектурой тех же самым конструкций мостов.

Поэтому мифопоэзис не нов, не пытается концепция мифопоэзиса претендовать на абсолютную новизну своего явления. Новизна лишь в особом акценте на существовании мифопоэзиса философии, и этот акцент не пуст как философский акт, и не лишен в самом своем явлении смысла, но делает само первоначальное явление истины — как необходимого «железного каркаса» моста — вместе с тем, мостом красивым, который имеет в себе избыток повседневного, от того дорастает до измерения культуры, разумного явления — то есть, того, которое будит разум, пробуждает его на свершения.

Но на что же пробуждает нас сама конструкция моста, когда видна ее нагота, ее чисто механическая данность? Кроме того, что она сама по себе толкает на познание того, как она *устроена*, она одновременно тяготит к жесткости ко всему живому, она сильно режет взгляд рядом с

травой и цветами, с той и другой стороны берегов. Ее жесткость железа, ее металлическая данность врезается в реальность, оставленная нагой, словно кости мертвеца, не отданные земле.

Но дело не в том, чтобы ужаснуться конструкции, чтобы быть в ужасе по поводу нее, хотя природно эта психическая, душевная реакция — она естественна, и эта естественность найдет себе применение. Ведь, все же, эта жесткость выступает как жесткое лишь для того, чтобы она была укрыта, спрятана под покровом красоты.

Этот образ (в данном случае имеется в виду работа с образами Башляр Г., сосредоточенная на анализе «интеллектуализированного пласта психики», очень прямо отсылает к тому, что такое мысль, лишенная эстетики и не тяготеющая к красоте, а может быть, даже нарочно отгораживающаяся от нее. Когда она настаивает на своей конструкции, на своем «железном» начале — она жестка, она заметна, и она слишком «вытарчивает» из реальности — ее явление будто бы боится быть незамеченным. Есть выше взгляд, чем понимать то, как все устроено механистически. Совершенство взгляда заключается в незаметности, сокрытости алмазов-крупниц правды в словах, в том, что они ненавязчивы в своем явлении, и их красота немного туманна. Согласно китайской философии, истина должна быть одета, обличена в грубые ткани, не обработанные при помощи сложных технически инструментов. Лепниной может заняться даже ребенок, довести ее до архитектурного совершенства можно только изнутри, как пишет Руми: «Даже если у тебя нет подходящего снаряжения, продолжай поиск» [14, С. 17].

Только слушая свое архе, скульптур ваяет то, что останавливает взгляд — к созерцанию. Художник отводит взгляд по своим тропам, по тропам своего внутреннего чутья, прямо в иное измерение, в котором уже достаточно обыденности, то есть, она завершена.

Завершенность обыденности — начало познания, то есть процесса вхождения в самого себя. Этот процесс требует упорства и выносливости, которые естественны для человека, полностью опирающегося на себя, созерцающего мир как исходящий из него, источником которого он мог бы себя однажды увидеть — в мышлении, конечно же, не физически. Материалистическая точка зрения никогда не породит из себя такого фокуса зрения, ведь здесь необходим полет бестелесной мысли и такое глубокое в нее погружение, чтобы стали видны ее собственные, интеллектуальные законы [9, С. 68] — как те, что делают из мысли материалистичной, минималистичной, «железной» — мысль, подобную архитектурно доведенному мосту.

Никогда мысль не отрицала, что конструкт и тело необходимы, но только зная глубину материала — этого самого тела, этого самого, несчастного конструкта, можно на нем выстроить мир, который дарует восторг и вдохновение. Именно такой в подлинности мир искусства — этот мир более легкий, более воздушный, и он всегда внутри себя помнит жесткость закона, на котором стоит. Он обыгрывает этот закон, и никогда не спорит с ним. Но ему чего-то недостает, он чувствует существенный недостаток наличия причин и следствий, и при этом, отсутствия явления

«свободы», чтобы они были не ради чего-то, а лишь ради себя самих. Поэтому только тот, кто еще недостаточно хорошо изучил собственный жесткий закон внутри себя, может осуждать себя или другого за «витание в облаках». Когда человек оторвался от материи на крыльях мысли — он сначала об землю оттолкнулся, и лишь только потом уже — воспарил вверх, на в какой-то момент обнаружив в себе ключ от врат [17, С.49] в интеллектуальное измерение.

Положение интеллектуального зрения скромно, но творит великие вещи. Его место незаметно с первого взгляда, но его творения бросаются в глаза. Они не мешают, в них нет той прямой, поспешной борьбы и суеты железнодорожных мостов, хотя и при взоре на эти мосты, может возникнуть романтический, мечтающей о лучшей жизни, взгляд.

Как устроен этот процесс, в котором наши ощущения смешиваются с вещами, которые случайно возникают в поле зрения?

А, главное, в отношении случайности познания — как, ее осознав, сделать частью своего творчества — чтобы, в форме импульса, эта случайность наращивала потенциал естественности в архитектуре моста мысли?

В ответе на этот вопрос и приходится обращаться к потенциалу живого в ритуале человечества и *живого* в гуще природы мифа [8, С.22], который утрачивается в своем объеме и неторопливости от глобализма и массовости, приблизительности фокуса взгляда. Раздугые объемы вещей, а ныне еще и «общений», стирают феномен *моей* вещи, близости друга, тогда классическая архитектура ценна как одна из эстетик, в качестве «антикварной» — хотя она является вершиной искусства в своей полноте. Эстетика лофт замечательно оформляет мир в стиле железнодорожных мостов, мир идет своим чередом, подстраиваясь под новые веяния. Но закон эстетического восприятия заключается в том, что то, на что направлен любящий взгляд, то и оживает вечной красотой, другое гаснет без внимания.

Подход, при котором не хватает остановок созерцания для внимания к «прошлому», не впускает в себя «энергий» традиции. Традиция — как прошлое, которое является землей, от которой оттолкнувшись, взлетает мысль, есть неизбежность, требующаяся, чтобы сохранились все те измерения глубины, на которые *случайно* падал взгляд — в те моменты, когда забыто знание об *абсолютно творческой* природе сознания.

Что мы можем сделать с теми элементами сознания, которые были случайно собраны нами? Можем ли мы от них избавиться, выбросить за пределы нашего восприятия, будто мусор? По-видимому, это невозможно, так как мы только можем отодвинуть от себя конкретные предметы, напоминающие это «старое», наше «прошлое», но мы не можем избавиться от него полностью. Психически, требуется обновить для себя их, вписать их в новую реальность.

Нам требуются элементы прошлого для настоящего [11, С. 3-119], чтобы настоящее было не пустой иллюзией присутствия, но реальностью, данной в наслаждении мира и переживании некоторого его величия,

свершения, ощущением жизни в ее сложной, густой, непонятной, удивляющей нас полноте.

Здесь мы заходим уже в область опьянения мышлением, мыслью, становящейся музыкой — появляющейся в сердцевине и на стыке, в пропасти между *дионисийским* и *аполлоническим* [12, С. 144-149] — что становится путем вглубь, открывающим внутреннюю вселенную, не тождественную космосу рассудочных знаков.

Философское слово «престукивает» [10, с.119-214], ломает язык, так оно пытается изменить те тропы, по которым уже давно наметило себе идти привычное... и лишь разрушив его планы, сломив привычный ход, является сила нового, вокруг которого уже достаточного накоплено традиционного, классического, спорящего с ним, тогда не происходит выхолащивания через иллюзию — ложность простоты — которая с легкостью лишает всякого потенциала. Ложная простота — та, что лишена прошлого. Она так абсолютно нова, что сразу же устаревает, так как в ней нет потенциала старости, нет опыта упорства своей жизни перед прошлым, такая победа нового — лишь грустное поражение, нелепый краткотечный феномен, не имеющий в себе потенциала истории, который необходим для стремлений к новому: «Кто умудрен в старых источниках, ...тот будет в конце концов искать родников будущего... И новые родники зашумят, ниспадая в новые глубины» [13, С. 215].

История вершиться из знания прошлых времен, и поступков, и каких-то воспоминаний о мире, в котором нас не было — роль этих воспоминаний и играет миф. В нем всегда мало собственно самой интерпретации смысла событий, о которых он повествует, но он сложен и спутан, так сильно спутан (хотя бы даже в языке) [2, С. 22], что идея уже будто бы прозрачна, она охватывает наше существо, не только ум и интеллектуальное воображение, она меняет нашу жизнь, нас самих, тех, кто проникся ей с головы до пят.

Искусство кино сейчас переняло миф, и порой фильм так проникновенен, что также сильно включает целиком нас самих, то есть, втягивая нас самих в измерение мифа — особенно, если был проводник к глубокому восприятию кино [7, С. 172] в те наши личные времена, когда воспоминания формировались только лишь случайно.

*Мифотворческие измерения философии* — та ее *положительная* полнота, тот ее досуг искусства, в котором происходит размыкание личности до более совершенного состояния, путем вписания старого в новое, своего интереса к прошлому — и чистого взгляда в будущее.

В мифопоэзисе философии мы встречаем разные образы, но они понимаются, и становятся чистыми, символическими, ведут в будущее, поскольку отсылание к персоналиям не тяготит, подобно груде старого — от которого хочется избавиться, поскольку в нем нет никакого толку, или накоплено слишком много, а сделано своим из него слишком мало.

«Снятость» [3, С. 93-106] скелета моста в архитектурном мосте не отрицает его наличия, об этом не может быть и речи. Снятость жесткости языка состоит в том, что суть явления смысла уловлена, и теперь

предстоит сказать что-то новое, а значит, что-то новое услышать — от себя, от мира, и даже от молчащих предметов. Спутанность сознания в языке — конструктивная полнота, которая никогда не тяготит, поскольку это некоторая роскошь. Поскольку философия настаивает на своем происхождении из развитой культуры, из её полноты, и для некоторых направлений философии (киники, например), даже излишней полноты, то роскошь мыслить рождается от избытка, от вольности на скелете грамматики, но это все равно остается вольностью, свободой грамматики, мысль не может быть ее подневольной, иначе всякий смысл исчезает. Разве с точки зрения лингвиста, философия не кажется порой неаккуратна, неправильна в своих словах, нелепа в своих выражениях (начиная с фундаментального «бытие есть» или «есть то, что есть» Парменида)?

Так мысль без ее закутков неизведанного мертва, ограничена в своих переживаниях, и значит мост ее еще слишком наг для того, чтобы собирать на себе неслучайные, а специально выработанные пути к созерцанию.

Чтобы *мосты идей* были не столько конструктами, сколько тем, что предназначено для прогулки, для интеллектуального пути, где можно набрести случайно на нового себя, в нем должен быть эстетический элемент, отсылающий к тому, что человечество имеет множество измерений, одно из которых — вечность искусства. Точно так же, мысль должна быть обличена в достаточно густо выраженную архитектуру содержания, чтобы идя путями идей, мы чувствовали вечность в том, что под нами течет река, и мы на мосту, и мы идем по нему сейчас, а то, что перед нами — это единственная, неповторимая реальность. Тогда воображаемые возможности отпадают — но, это очень значимо, что они при этом не исчезают, а отходят на твердый второй план, как присутствие старых, но необходимых для нового вещей; идей [13, С. 212-214], из которых может получиться нечто новое.

Когда проявится сила творения, неизвестно, хотя она долго накапливается перед тем, чтобы что-то появилось. И когда же мы видим явление нового — это чудо, поскольку яркость его новизны сшибает все шаблоны восприятия — именно потому, что чтобы появиться как новое, ему нужно было по-своему оформить и вписать в себя старое.

Переживание реальности как переживание нового требует большого риска полноты (не только от того, кто являет полноту, но и от того, кто ее воспринимает), в котором мы как бы теряем из виду то, чем мы, собственно, заняты. В гуще деятельности появляется мысль о досуге, так и через архитектуру содержания мы впервые видим смысл, и начинаем взаимодействовать с энергией идеи.

Смелость мышления [15, С.40], способность «забыться в мыслях», упасть в полноту уже данного, готового мира — тот досуг, из которого состоит личность человека. На этом фундаменте растет разум, здесь начинают двигаться идеи, кружить, копиться, формироваться, и наконец, реализовываться в реальности, возрождаясь новыми мирами.

Форма реализации, если это мифопоэтический ракурс философии, скапливает внутри себя время (время обретенное и утраченное Ж. Делеза [5, С. 34–44]), которое тоже как миф, то есть, как сила, дает толчок в путь, на глубину мира, к его мечтам и еще не реализованным проектам.

Мифопоэзис философии поэтому — зная тэхне философии, находит, таким образом, более точный подход к ее сути, к ее архе. Без своего искусства, философия теряет — то самое важное, благодаря чему у нее могут учиться деятели искусств — свободную сторону реализации, независимость в полноте форм, и тот внутренний досуг, которого всегда так мало, которого всем всегда и во все времена так сильно не достает...

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Психоанализ огня. — М., Гнозис, 1993. — 147 С.
2. Бибахин В.В. Язык философии. — СПб, Прогресс, 1993. — 416 С.
3. Гегель Ф.-Г. Сочинения. Т. IV. Ч. 1. Феноменология духа. — М., Академия наук СССР, 1959. — 438 С.
4. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. — М., Наука, 1987. — 217 С.
5. Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. — СПб, Алетейя, 1999. — 190 С.
6. Кант И. Критика способности суждения. — СПб, Наука, 2006. — 512 С.
7. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. — М., АСТ, 1997. — 384 С.
8. Кон Э. Как мыслят леса. К антропологии по ту сторону человека. — М., Ad Marginem, 2018. — 344 С.
9. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. — М., Моск. шк. полит. исслед., 2001. — 412 С.
10. Ницше Ф. Сумерки кумиров, или как философствовать молотом. — М., АСТ, 2008. — 383 С.
11. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни. — М., АСТ, 2008. — 383 С.
12. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. — СПб, Азбука, 2014. — 224 С.
13. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. — СПб, Азбука, 2012. — 348 С.
14. Руми Д. Сокровища воспоминания. — М., Ганга, 2017. — 201 С.
15. Фихте И.Г. Сочинения в 2 Т. Т.1. — СПб, Мифрил, 1993. — 687 С.
16. Хайдеггер М. Время и бытие. Вопрос о технике. — СПб, Наука, 2007. — 620 С.
17. Хаксли О. Двери восприятия. — СПб. Амфора, 1999. — 409 С.

## НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

*Аленевский И.А.*

*кандидат философских наук, независимый исследователь,  
д. Горки, Псковская область, Россия. E-mail: dblm2@yandex.ru*

### К ВОПРОСУ О МЫШЛЕНИИ

Статья посвящена критическому анализу современности как эпохи переживаний. Реализуя в удовольствиях конечную цель существования, человек желает замереть, забыться, исчезнуть, раствориться в переживаемых чувствах. Выйдя из подобного отсутствия, он вновь готов трудиться как разумное животное, ожидающее новых впечатлений. Человек уже не является субъектом исторических, политических процессов, не является этическим субъектом, он превращается в продукт этой цивилизации — animal rationale. В основе критики эпохи переживаний автор ставит проблему мышления, которую он характеризует как остановку мышления. Понятием остановки схватывается всегдашнее состояние вышколенного социумом мышления. Человек всегда заиклен своей мыслью на ставших ему привычными страстях. Для поиска истины он всегда заторможен самообманом. До захваченности радостью познания он уже удовлетворен имеющимися у него мнениями и представлениями. Мышление людей незримо для них всегда останавливается перед проблемами, с решения которых начинается философия. Автором выделяется три признака остановки мышления, напрямую связанной с забвением бытия человека. Это ограниченность в искании смысла жизни (самообман взятого смысла как своего найденного), упорство в стабильности (приверженность мнению и методу), постоянное упущение ускоряющейся деградации (превращение человека в животное). В статье рассмотрены некоторые сценарии будущего для цивилизации. Один из вариантов (сценарий Кожева) — мягкая смерть человека превращением его в довольное животное. Другим вариантом является уничтожение цивилизации и человека как вида — глобальная катастрофа, после которой возникнет неопределенность начала нового существования. В заключении автор обращается к вопросу об альтернативе мышления, направленного к поиску смысла жизни.

*Ключевые слова:* переживание, удовольствие, цивилизация, животное, остановка мышления, деградация, смысл жизни.

Западноевропейская цивилизация подобна континенту, дрейфующему в постисторическом пространстве. В противоположность острову блаженных (о чем писал Платон), на который удастся попасть лишь немногим, на этом континенте счастье состоит не в блаженстве, но в переживании удовольствий, определяющих все многообразие человеческой жизни. Они становятся универсальным эквивалентом удовлетворения потребностей и единственно главной целью, которая противостоит сложности решаемых задач, имеющих не только личное, но и общественное значение (принесение обществу пользы). «Я живу в свое удовольствие», такова простая формула жизни, к которой подтягиваются люди. Получить новые впечатления, прочувствовать все на себе, отдаться эмоциям, смаковать новые ощущения — то, что стоит за словом переживание, доступным и в виртуальных мирах. Человек желает

замереть, раствориться, забыться, исчезнуть в простой, или голой жизни — такова современная поведенческая установка (человек реализует тренд ухода, по С.С. Хоружему). Целью данного исследования является раскрытие исторических тенденций в осмыслении человеком себя и мира, что привели человечество к эпохе переживаний, а также представление некоторых сценариев будущего цивилизации. Конкретный вопрос, ведущий исследование, заключается в том, что же происходит с мышлением человека, избирающем переживания в качестве критерия истинной жизни, но лучше сказать, в качестве критерия многообразия иллюзий, которые производит современная культура, ориентированная на потребности масс.

Человек — существо мыслящее, исторически понимающее себя как разумное животное. Уже Аристотелем человек определен как животное, обладающее логосом (логос — слово, суждение, разум, закон). Но в каком направлении может мыслить разумное животное? Либо ставя задачу совершенствования своего разума в бесконечном познании мира, либо в реализации своего животного начала. Если эпоха Возрождения и Просвещения во главу угла существования человека ставили бесконечное познание, раскрытие в человеке его безграничных возможностей, то Новейшее время, озаменованное появлением массового общества, спустило человечество с небес на землю, принудив его к заботе о массах, которые нуждаются в развлечении своих чувств. В итоге, среди безграничных возможностей познания, которые наметила эпоха Возрождения, новоевропейский человек остановил, укоротил свое мышление до заботы о проживании чувств. Остановка здесь означает: принятие в качестве цели воспроизведение изо дня в день простой (голой) жизни, ориентация в ней, поиск и оправдание любых путей к переживаниям, при необходимости легко переходящих любую этику.

Не является ли уже самоопределение человека как разумного животного остановкой его мышления, то есть, резким ограничением безграничных возможностей самопознания, сужением горизонта того, о чем следует мыслить, чтобы быть человеком? Что представляет собой цивилизация *animal rationale*? В ней мыслит и действует креативный класс (мыслящие субъекты), состоящий из ученых и технологов и живет огромное тело массового общества. Одержимость переживаниями говорит о том, что в качестве «Я» человека выступает его собственное тело, он сам и есть тело, достоверность которого подтверждается в переживаниях. Мыслящего человека назовем активным субъектом познания, массового человека-тело, соответственно пассивным субъектом тела. Так раскрывается структура современного общества: мыслящая и творчески действующая часть общества создают блага для общества потребления (пассивных субъектов тела), развивают саму цивилизацию, которая уже в качестве своего продукта избирает для себя новых активно мыслящих субъектов, составляющих элиту и не имеющих иных целей, кроме как служить цивилизации. Круг замыкается. Понятия творчества, гениальности обесцениваются цивилизацией.



Оппозиция активного субъекта и пассивного субъекта является еще промежуточной фазой к окончательному самоопределению разумного животного, ибо в ней сохраняется конфликт: между интересами мыслящего сознания, устремленного в высоты познания и приземленными потребностями тела. В устранении противоречий между высшим и приземленным и стремлением к усредненности разумное животное должно принять свое тело, полюбить его и кропотливо обслуживать, в конце концов, поставить себе целью, служить обществу, производя для него одни блага и потребляя произведенные другими.

Останавливающееся на заботе о переживаниях мышление требует дальнейшего разъяснения о своем характере и тенденциях. Если существование для человека сводится к животному поведению, то мышление ограничивается (сужается) в главном направлении — поиске смысла жизни, ибо искомое без поиска уже найдено на пути приспособления и оправдания тех стратегий поведения, в которые вовлечен человек. Но имя «человек» применяется к уже адаптированному существованию, что означает: за этим формальным применением стоит столь же безымянное проявление человечности (следование тому, что всеми одобряется). Поэтому раскрепощение животного поведения (опьянение от алкоголя до наркотиков, похотливость, буйство в виде драк и скандалов) зачастую подается как необходимое наполнение «человечности» силой чувств, в большинстве же случаев — как агрессия против «человечности», от которой кроме мешанства ничего не остается. Разумное животное, называя себя человеком, входит в самообман, потому что быть им оно не собирается, но лишь прикрывается им. С другой стороны, оно подает взятый смысл жизни (ради удовольствий, ради себя) как найденный собственный. Ум фиксируется на присвоенных целях, но необходимо и приспособление психики путем увеличения позитивных эмоций и ощущений от жизни, подкрепленных равнением на всех. Главное здесь — нейтрализовать негативные эмоции от жизни, один из источников которых — политика, от которой, по словам людей, «один негатив». Тогда путь к позитиву — уход в свою частную (идиотическую, по словам древних греков) жизнь сознательным игнорированием самостоятельного мышления и обеспечением стабильными мнениями, которые помогают закрыть глаза на «негатив». Так открывается дорога к переживаниям удовольствий, и полагание себя превращается в проявление повадок, отличающих животное поведение, но и позволяющих его дифференцировать: человек-мышь, человек-собака, человек-гиена, человек-свинья.

Ограничение перспектив в определении смысла жизни требует второго действия: поддержания постоянства уже имеющегося существования. Так раскрывается второй признак остановки мышления: утверждение стабильности жизни, поддерживаемой мнениями, привычками, стандартами и инструкциями и усредненными представлениями о человеке в целом. Причем стабильность в мнениях, которой желает массовое общество, где каждый хочет жить для себя, лишь одна из ее форм. Иная разновидность этого постоянства — наука.

Здесь не только сужается горизонт исследований (по М. Хайдеггеру, наука занята сущим, но не бытием), но и полагается постоянство познания в избранном направлении в соответствии со строгими правилами и методами. Наука наиболее принципиальна в обосновании и осуществлении своего сущностного действия — познания. Науку отличает технически выверенная организация исследований, пронизывающая всю ее структуру, что кардинально отличает науку от философии в ее абсолютно не техническом характере мышления. Хайдеггер пишет: «Ибо на плоскости односторонне единообразного мнения только и зачинается одноколейное мышление. Посредством этого все приводится к однозначности понятий и терминов, точность которых не только соответствует точности технического подхода, но и имеет с таковой одно и то же сущностное происхождение» (Heidegger, 2006, 104). Стабильность одноколейного мышления всегда выверена столетиями прошедшей организации жизни на всех ее уровнях. Соответственно и существовать оно способно на столетия вперед. Ограниченные в своих возможностях и упорствующие в своей стабильности люди внутри своей жизни удерживают и даже осуществляют идею прогресса в выбранном направлении, и наука занимает здесь главенствующее положение. Однако теперь необходимо выявить третий признак остановки мышления, раскрывающий непосредственно философские аспекты остановки западноевропейского мышления.

Отказ от возможностей своего бытия и удержание себя в постоянстве голой жизни ведут к упущению из виду, сокрытию деградации человека и его культуры. Освальд Шпенглер, говоря об умирании фаустовской культуры, фиксирует тенденцию нисходящего мышления, «для которого проблема познания оказываются уже каким-то образом решенной, преодоленной, малозначительной... когда сделавшаяся крупногородой жизнь представляется сомнительной себе самой и вынуждена пускать остаток формирующей философской силы на собственное поддержание и выживание» (Spengler, 2014, 396). Нисходящее мышление — это признак упадка творческой силы в человеке, кризис его творческих способностей. Но откуда нисходит это мышление? Будучи останавливающимся, что же пробудило его и сделало человека человеком? Ответ на этот вопрос подводит к пониманию природы мышления. Шпенглер пишет: «Человек — единственное существо, которое знает смерть... Здесь, в этой решающей точке существования, когда человек впервые становится человеком и узнает о своем чудовищном одиночестве во Вселенной, мировой страх заявляет о себе как чисто человеческий страх смерти, страх предела в мире света, страх косного пространства. Здесь исток высшего мышления, которое является поначалу размышлением о смерти» (Spengler, 2014, 192,193). Итак, мышление пробуждается переживанием страха перед смертью (ужаса), что является началом антропогенеза. Природа мышления заключается в отзыве на событие, разрушающего основы прежнего существования, когда приходит понимание, что «больше так жить нельзя». Собранность же мышления состоит в припоминании этого события и поиске ответа на вопрос «что

это было?». Человек создает культуру с опорой на свое знание и противостояние смерти. Люди в своем большинстве избегают мыслей о смерти, отодвигают смерть к собственной кончине. Жизнь, не задетая ужасом, не знает своих целей, она берет уже готовые цели без возможности их испытания на критерий подлинности или ложности. Простая жизнь, довольствующуюся раскрытием своей животности, никогда не идентифицирует себя как деградация, набирающая ускорение.

Книга «Закат Европы» утверждает идею конечности человека. Только зная о смерти, которая постигла культуру (победа города над деревней), осознавая мертвое существование цивилизации, которая себя напротив воспринимает по-животному живой и технологически прогрессирующей на целые столетия, человек еще может взять судьбу в свои руки, встретив собственную смерть. Это означает собирание в нисходящем мышлении последней воли к самопожертвованию, самоуничтожению цивилизации, могущему предоставить место рождению новой культуры, поэтому «закат Запада означает не больше и не меньше, чем проблему цивилизации» (Spengler, 2014, 45). Судьба бытийно-исторического мышления состоит в том, что пробужденное ужасом высшее мышление человека с превращением культуры в цивилизацию начинает вязнуть и останавливаться в метафизике голой жизни, игнорирующей границу смерти. Но может ли мышление в постисторическом человеке окончательно остановиться, и что тогда означает отсутствие мышления? О каком исходе цивилизации здесь идет речь? Поиск ответов на эти вопросы позволит представить сценарии будущего для человечества.

Итак, мы выделили три признака остановки мышления, напрямую связанные с забвением бытия человека: ограниченность в искании смысла жизни (самообман взятого смысла как своего найденного), упорство в стабильности (приверженность мнению и методу), всегда упущение ускоряющейся деградации (превращение человека в животное). Тенденция нисходящего мышления, что встраивается в колею научного познания, ведет к тому, что в будущем мыслить будет только наука, обеспечивая массовому обществу довольное существование, вообще не нуждающееся в мышлении, вследствие решения главных проблем (установление общего мирового порядка). Первый сценарий заключается в том, что только катастрофа, сделанная ли руками людей или без их помощи, остановит деградацию, стерев человека как вид с лица земли. После катастрофы перед неким существованием вновь предстанут некие новые возможности. Хайдеггер пишет о будущем так: «Прежде чем сможет наступить событие Бытия в его изначальной истине, должно сперва надломиться бытие как воля, мир должен быть принужден к крушению, земля — к опустошению и человек — к пустому труду. Только после этого заката сбудется через долгое время внезапная тишина Начала. На закате все, т. е. то сущее в целом, о котором метафизика высказывает свои истины, идет к своему концу» (Heidegger, 2007, 178). Бытие как воля и означает жизнь, упорствующую в своей ограниченности и слепоте к катастрофе человека. Пустой труд — это признак наступившей бессмысленности жизни, уже разводящей руками перед

опустошенной ею землей. Крушение состоявшегося мира в этом случае — закономерное событие уничтожения, после которого наступит неопределенность того, как, кем и в каком направлении возможно «начать все сначала», а главное, сколь долго продлится тишина начала и каким будет первое слово этого начала. Назовем первый сценарий будущего гибели цивилизации, или, по крайней мере, не препятствования ее уничтожению, сценарием Хайдеггера-Шпенглера. Хайдеггер солидарен со Шпенглером в возможностях радикального использования (раскрытия) потенциала техники.

Мягкая смерть человека превращением его в удовлетворенное животное гарантирует последнему стабильно долгое существование. Наука же, которая еще по-прежнему должна мыслить, обеспечивая довольство жизнью, в конце концов, сможет передать свои полномочия искусственному интеллекту. Таким образом, мышление окончательно прекратится в человеке, так как оно заменится вычислениями и расчетами, и природа (принцип удовольствия) ненасильственным образом избавится от человека как ошибки, превратив его в животное. «Исчезновение Человека в конце Истории не будет космической катастрофой: природный Мир останется таким, каким был от века. И это тем более не биологическая катастрофа: Человек продолжает жить, но как животное — в согласии с Природой, или наличным Бытием. Кто исчезает, так это собственно Человек, т.е. отрицающее наличное Действование и Ошибка, или вообще Субъект, противостоящий объекту». (Kozhev, 2003, 538). Человек, превративший свой мозг в умную вычисляющую машину, перестанет быть человеком, настанет эпоха Постчеловека, сосуществования довольного животного и умной машины, запрограммированной на обеспечение всеобщего счастья в удовольствиях, разнообразие которых увеличивается в результате создания виртуальных миров. «В практиках, направляющихся к Киборгу, осуществляется расширение интерфейса "мозг-машина", представляющее собой двоякий процесс, соединение "актуальной" и "виртуальной киборгизации"» (Нордју, 2016, 433). Второй сценарий будущего исчезновения человека, сценарий Кожева, подкрепляется выводами современных философов (С.С. Хоружий, Ф. Фукуяма) о значительной роли технологий, ускоряющих реализацию обеих составляющих природы разумного животного, которое уже не является человеком.

Наряду с приведенными сценариями следует упомянуть коммунистический сценарий будущего. Согласно нему, совершенство техники, предоставляющее свободное от труда время, позволит человечеству высвободить неиссякаемый творческий потенциал для совершенствования. Человек, пребывая в творчестве и общении с другими, остается человеком, существуя в мире всеобщего благоденствия. Здесь возникают ключевые вопросы: что побудит человечество, которое достигло удовлетворенности жизнью, к самосовершенствованию? Что станет условием отклонения от сценария Кожева? Почему европейский коммунизм на путях научного мышления, проложенного на рельсах техники, не приведет человечество в животное

состояние? Коммунизм в некоей архаичной форме, основанный на отказе от техники — еще не продуманная человеком возможность, допускающая, в том числе, готовность человека к страданию, которое, по Ф.М. Достоевскому, и делает человека человеком, пробуждает в нем новое мышление. Андрей Платонов, своей жизнью и творчеством на корню отрицающий большевизм, пишет в дневниках: «История будет не та, что ожидают и делают. Это и есть коммунизм» (Platonov, 2000, 110). Платонов нигде более не описывает другой коммунизм. Полагание человечности в крестьянстве (а значит и в страдании) и деревенском образе жизни роднит Платонова со Шпенглером и Достоевским. Размышления Платонова о другом обществе пересекаются с идеей Шпенглера о рождении на обломках европейской цивилизации новой культуры, что может случиться после катастрофы. Смыслом жизни последних социалистических поколений становится самопожертвование, удобрение почвы для нового, еще не известного, человека: «Мертвецы в котловане — это семя будущего в отверстии земли» (Platonov, 2000, 43). Реалистичность ряда сценариев будущего по Кожеву, Хайдеггеру, Хоружему и Шпенглеру, имеет общность в выводах о смерти человека.

Итак, мы раскрыли признаки остановки мышления человека, исторически определяющего себя как разумное животное, представили сценарии того, как Человек перестает существовать. Существуют ли альтернативы будущего и если да, то каков к ним путь? Выявленные признаки остановки мышления показывают и иное себе: когда человеку раскрыты во всей обнаженности ничтожность и деградация себя, что он находит и в других, когда он осознает ограниченность, буквально, сдавленность своим вышколенным социумом мышлением, склонным к заблуждениям, именно тогда перед ним раскрывается возможность встать на путь вопрошания, действительного искания смысла жизни. Выходя таким образом из прежнего способа мыслить, человек, на самом деле, еще не вошел в иной способ, и находится в перепутье, переходе, спрашивая себя, ища и не находя жизненного смысла у других. В таком состоянии уже имеющиеся смыслы, которыми живет большинство, обесмысливаются, их способность мыслить подвергается сомнению. «Я не мыслю, меня нет» — такое понимание, омраченное ужасом за свое существование, повергает человека в тяжелейшие раздумья о себе и о будущем. Но именно в этих накаляющихся раздумьях уже нет торможения собственной мысли, и перед человеком раскрывается смутная перспектива того, что же действительно является главным, в чем состоит истина бытия.

#### REFERENCES:

- Kozhev, A.V. (2003). Introduction to the Reading of Hegel. Saint Petersburg: Izdatel'stvo «Nauka». (in Russian).
- Platonov, A.P (2000). Notebooks. Materials for the Biography. Moscow: Izdatel'stvo «Nasledie» (in Russian).
- Spengler O (2014). Decline of the West. Moscow: «Izdatel'stvo «ALFA\_KNIGA» (in Russian).
- Heidegger M. (2007). Time and Being: Articles and Speeches. Saint Petersburg: Izdatel'stvo «Nauka». (in Russian).

- Heidegger M. (2006). What is Called Thinking. Moscow: Izdate l'skii dom «Territoriya budushego» (in Russian).
- Horujy, S.S (2016). Socium and Synergy: the Colonization of the Interface. Kazan: Kazanskii innovacionnii universitet im. V.G. Timiryasova (in Russian).

**Астафьева О.Н.**  
Москва

## **КУЛЬТУРА КАК «СВЕРХСЛОЖНАЯ СИСТЕМА»: УСЛОВИЯ И ПРИНЦИПЫ СОХРАНЕНИЯ ЕЕ ЦЕЛОСТНОСТИ**

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках проекта проведения научных исследований («Культурно-философские основания китайско-российского сотрудничества»), проект № 19-511-9300.*

Начиная со второй половины XX века теоретико-методологические концепции М.С.Кагана, идеи и подходы, воплощенные им в модели и схемы, обретают смысл «ориентиров» гуманитарных исследований, удерживающих преемственность отечественной науки в изучении культуры.

Междисциплинарная методология и системно-синергетический подход позволили М.С.Кагану выявить сущность культурного универсума, испытывающего в процессе становления «детерминизм извне и изнутри», одновременно раскрывающего простор для самовыражения человека в социуме, но и задающего рамки, ограничивающие проявление этой свободы.

Принимая нелинейность и асимметричность происходящих в истории мировой культуры изменений, раскрывая специфику формирования переходных состояний, М.С.Каган придает последним, выступающим генераторами всего нового, особое значение. Удержание целостности культуры в условиях усложнения социума и ускорения его динамики не может осуществляться исключительно через традицию и/или посредством архаизации культурных практик, но только через развитие инновационного потенциала (как реакция на все возрастающую сложность современного общества, как условие обеспечения «борки» еще неупорядоченных культурных элементов и социальных потоков).

Уникальность понимания М.С.Каганом идеи диалога культур и динамики смыслопорождения (в сравнении с подходами Ю.М.Лотмана, М.М.Бахтина и др.), во многом связана с переосмыслением им принципов *дополнительности и открытости систем*, наделянием *творчества* функцией самодвижения культуры. В конечном счете, с преодолением системных закономерностей путем введения исторического описания динамики культуры, как открытой динамичной системы, принципами *синергетики*. Предложенная М.С.Каганом типологизация систем раскрывает условия и факторы, обеспечивающие *целостность культуры в условиях нестабильности и неустойчивости*. Анализируя принципы, лежащие в основе «операционной закрытости» социума Н.Лумана, который также говорит о принципах открытости и нелинейности, становится очевидной *эвристичность системно-синергетического подхода* к пониманию самообновления культуры и

порождения ею в условиях перехода новых форм, как программы становления целостности в разные эпохи и в исторической перспективе.

Творчество М.С.Кагана — «вызов» гуманитарному знанию, поиски «ответа» на который в осознании глубинного смысла его идей и концепций.

*Балаш А.Н.  
Санкт-Петербург*

## **ГИБРИДНЫЕ ФОРМЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЙНОГО ДИЗАЙНА**

В “Морфологии искусства” М.С. Кагана, при анализе современных художественных практик, представляющих “оригинальные, неизвестные прежде синтетические образования”( Морфология, С. 239), достаточно много внимания уделялось выставке, “оформительскому искусству” и “экспозиционному искусству” (С. 242, 257). Тогда же в европейской культуре был начат (ОДогерти) и периодически необычайно оживляется поток исследований модернистского вставочного пространства. Сегодня экспозиционное проектирование трактуется расширительно, — как область музейного дизайна. Музейный дизайн реализует себя как “форма творчества”, которая стремится определять “формы бытия художественных ценностей и формы восприятия”(С.242).

По отношению к музейному дизайну вновь оказывается актуальным обозначенный в “Морфологии” подход к интерпретации “многочленных синтетических структур”, образованных в результате “художественной гибридизации” (С. 239). Возникает его ре-интерпретация в эстетике гипермодерна. Это доказывают примеры 2021 г. В проекте (Не)подвижность. Русская классическая скульптура от Шубина до Матвеева. (ЦВЗ Манеж, СПб) дизайн экспозиции предполагает попытку гибридизации пластики (скульптура) и голоса (опера). В то же время в экспозиции присутствуют иммерсивные решения, которые можно определить как замещение индивидуального зрительского опыта. Ту же замещающую (“протезирующую” зрительский опыт) функцию демонстрирует дизайн другой яркой экспозиции весны 2021 г. “Альбрехт Дюрер. Шедевры из собрания Пинакотекы Тозио Мартиненго” (ГИМ, Москва, март 2021). Здесь дизайн-проектированию подвергается опыт восприятия классических графических произведений. Нормативность систематического ряда прослаивается свободными цитатами из модернистских практик репрезентации (М. Дюшан, А. Дорнер) и оцифрованных и воспроизведенных различными способами природных и культурных паттернов. Музейный дизайн предстает в этих проектах гибридной формой, ассимилировавшей новые возможности и потребности цифровой эпохи “думать, чувствовать и воспринимать исторично, пространственно и телесно” (Вермюлен).

**Валицкая А.П.**  
Санкт-Петербург

## ОНТОЛОГИЯ АКСИОСФЕРЫ И «ЛЕНТА МЁБИУСА»

Нижеследующий текст не претендует на альтернативную позицию по отношению к точке зрения, так обстоятельно и аргументировано представленной в последней книге Моисея Самойловича, но мне хотелось бы поделиться памятью о нем и собственным пониманием заявленной проблематики.

1. Тезис первый: «...чувственность имеет дело *только с бытием*, память, воображение, фантазия, — напротив, *только с небытием*, мышление же человека и в филогенезе и в онтогенезе выработало способность абстрагироваться и от реальности бытия, и от квази-реальности небытия, которое в памяти и воображении предстает в *формах бытия*, а тем самым *соотносит бытие и небытие — относительное или абсолютное, т.е. ничто*»<sup>1</sup>. Эту ситуацию, по мысли философа, моделирует «лента Мёбиуса», которая описывает «широкий круг явлений культуры и духовной жизни», поясняет, что «взаимоотношения бытия и небытия могут быть не только альтернативными, но и комплиментарными». Красивая мысль, ее эстетическая природа несомненна, однако откуда она (модель и мысль) пришла из «небытия», «квази-бытия», «ино-бытия», а может быть это просто «здесь-бытие — *Dasain*», в отличие от «ничто- абсолютного небытия»?

2. Тезис второй: «Воображение и тем более фантазия — *феномены культуры, а не эпифеномены психофизиологии*. Вместе с тем, непродуктивно превращать понятия «фантазия» и «воображение» в простые синонимы — с онтологически-культурологической точки зрения, принципиально важно выявление особенностей фантазии как специфической разновидности воображения. Фантазия — это такой вид творческого воображения, который не считается со свойствами пространства и времени, с законами химии и биологии». (примеры фантазии: кентавр, русалка, непорочное зачатие и посмертное возрождение)<sup>2</sup>. Смею возразить: воображение и фантазии — это феномены эстетического сознания. Вообще культура есть ничто иное, как продукт эстетического творчества, созидание второй природы — «по мере собственного вида». Речь идет об онтологии сознания, его ориентационной эстетической потребности и функции, продуцирующей культуру. В тексте М.С. этот термин — сознание — встречается нечасто и вообще как-то оказался ненужным: это не более, чем «механизм психики», его основная функция абстрактное мышление, хотя воображение, пожалуй, стоит добавить к формуле Декарта.

---

<sup>1</sup> Каган М.С. Метаморфозы бытия и небытия. Онтология в системно-синергетическом осмыслении. — СПб.: Logos, 2006.- 416 с.- С. 89.

<sup>2</sup> Там же, с. 309.



Для прояснения ситуации, видимо, есть смысл различать понятия «действительность» (предметность, вещьность, материя, данная нам сенсорно) и «реальность» — более широкое понятие, пространственно-временной континуум бытия, включающий, различая, идеальное и материальное. Здесь дух реален, бытийствует и «вечен, где хочет», а «все разумное — действительно».

3. Тезис третий: «Понятие *«идеальное»* обретает свое особенное содержание и свое место в системе онтологических категорий именно постольку, поскольку обозначает ту сферу сознания, в которой духовная активность психики (это эстетическая способность? — А.В.) строит *образы реальных предметов*: либо еще не существующих, либо уже не существующих, либо недоступных восприятию в данный момент, но это всегда модели реально существующего. Следовательно, трактовка *идеального* как разновидности реального, лишает «реальное» его оппозиции в системе онтологических категорий, в которой данная антитеза есть конкретное проявление исходного противостояния бытия и небытия ...представление о совершенном, желанном, мечтаемом как о чем-то конкретном соотносится с конкретностью реального предмета как его *небытие, являющееся мерой оценки его реального бытия*<sup>1</sup>.

Продолжим цитату, речь идет о «небытии» ценностей: «С онтологической точки зрения, «идеальный» прообраз создаваемого предмета является его *небытием*, поскольку он есть *«еще-не-бытие»* данного предмета, всего лишь *возможность* его»<sup>2</sup>

Получается, что философ лишает бытия всю сферу духовного: религию, искусство, ноосферу, мир ценностей. По определению, ноосфера — произведение коллективного разума человечества, сфера духа (пневмосфера). Это понятие утвердилось в отечественной гуманитаристике работами В. И. Вернадского и понято как следующая за биосферой ступень развития живого. «Нет смысла и воображать себе ноосферу, — пишет современный философ, — соединяющую все умы так, что движение одного будет связано с движениями всех. Сцепление умов в ноосферу и сплочение ноосферы до определяющей силы на Планете относится к устроительным и организаторским фантазиям, беда которых не в том, что они не сбываются, — как раз таким фантазиям ничто не мешает сбыться. ...Неисправимая беда таких фантазий в том, что в них уже упущено, не замечено, что настоящее, бытие времени, время бытия, есть и *так*, запечатано тем, что оно *то самое, именно то*»<sup>3</sup>.

Действительно, инструмент идеологии — именно такая «организаторская фантазия», которая способна управлять сознанием масс, чьи умы ментально «сцеплены» надеждами на «светлое будущее», будь то торжество свободы, «правильной» веры или всеобщая сытость. Философ справедливо предупреждает об опасности такой идеологической атаки, о тенденции идеологического «захвата»

---

<sup>1</sup> Там же, с.103-104

<sup>2</sup> Там же, с.310

<sup>3</sup> Бибихин В. В. Другое начало. — СПб.: 2003. — 430 с. — С.343.

ноосферы. Однако, если принять понимание ноосферы как планетарной сферы духа, как виртуальной реальности, обеспечивающей существование вида *homo sapiens* и оправдание его присутствия в бытии, то приобщение к ней есть цель и смысл духовного самостояния личности, ее созидательного успеха и — бессмертия в памяти культуры.

К ноосфере, сфере объективного духа, будучи ее первой ступенью, относится аксиосфера, — духовный мир ценностных констант, выработанных культурой, таких как совершенство, гармония, красота, добро, благо, любовь, истина, свобода. Взаимосвязь ноо- и аксиосфер реализуется как взаимодополнительность форм (ступеней) познания: абстрактно-логического, вербально или математически выраженного, и интуитивно-чувственного, иррационального, результаты которого представлены материальным «носителем» — в слове, символе, образе.

Понятие аксиосфера — сфера ценностей — сформулировано по аналогии с понятиями биосфера, социосфера, ноосфера, оно появляется в отечественной философии и культурологии в 60-х годах прошлого века. Его инструментальная необходимость обусловлена той аксиологической переориентацией гуманитаристики, которая в политическом плане связана с «оттепелью», а для философии — с возвращением в зону легального чтения, «из-под глыб», русской религиозной философии рубежа XIX–XX вв. и обогащением пространства философского дискурса текстами евро-американских философско-культурологических концепций XX века. В России проблемы аксиосферы в контексте теории ценностей развивают наиболее влиятельные философы 70–90-х годов прошлого века<sup>1</sup> предпринимая серьезные попытки онтологического обоснования феномена, полемизируя с официальным марксизмом, который относил эту проблему к измышлениям идеалистической буржуазной философии (См., например, статью «Аксиология» в Советском Энциклопедическом Словаре 1979 г.).

Сегодня можно обнаружить во «всемирной паутине» множество различных «аксиосфер»: это аксиосфера культуры и образования, молодежи и личности, права и краеведения, аксиосфера медиатекста, вузовской науки, ранних славянофилов и даже гендерного статуса. Так продолжилась, расплескалась и обмелела первоначальная интенция аксиологического единства историко-культурного опыта человечества, интенция ценностного обоснования человеческой жизни и деятельности. Однако сам факт существования этого многомерного понятия и широта его применения — далеко не случайность, не просто дань моде, но свидетельствует парадигмальных изменений в понимании глобальных закономерностей исторического движения человечества стремление философии к их адекватному истолкованию.

---

<sup>1</sup>Столович Л. Н. Природа эстетической ценности. — М., 1972; Красота. Добро. Истина. Очерк истории эстетической аксиологии. — М., 1994; Сагатовский В. Н. Философия развивающейся гармонии. Ч. 1–3. — СПб., 1997–1999; Каган М. С. Философская теория ценностей. — СПб., 1997; Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии. — СПб., 2001 и др.

В XXI веке становится ясно, что не столько экономика или информация, но более всего — совокупность ценностей, аксиосфера, оказывается мощной силой, ментальным и интеллектуальным базисом культурного и социально-политического развития, определяет сущностную характеристику «человеческого фактора», самую возможность существования личности в культуре и, — более того, — существования цивилизации и человечества как вида. Аксиосфера представляет собой не просто конгломерат, сумму идей, образов и символов, означающих смыслы, цели, критерии чувственно-интеллектуального отношения человека к миру вещей и явлений, но существует как виртуальная реальность, как самоорганизующаяся система сопряженных ценностей, обусловленных координационно-субординационными и причинно-следственными связями. Это система динамична, исторически и ситуативно изменчива; в историко-культурных, социально-политических и экономических процессах, на рубеже эпох и в моменты социальных катаклизмов ее внутренние связи рвутся, возникают новые иерархии смыслов и целей. Такого рода систему можно определить как «големную», принимая тройственную типологию систем: живые, неживые и смешанного («големного») типа. Компоненты последней обладают духовной природой, однако проявляют себя не только в понятийной сфере, но и, одновременно, реализуются в материальных «носителях»: в вещах и явлениях природы, культуры, социума, в вербальных и образных формах, в поведенческих актах людей. Аксиосфера, ее структура и содержание, отражают состояние общественного и личного сознания, определяя его тип и целевые установки, которые формируются и действуют в хозяйственной, политической, научной, технической и художественной деятельности людей, в быту и межличностных отношениях. Эти ценностные ориентиры закрепляются в массовом сознании посредством коммуникационных операций: СМИ активно снабжают утверждаемые ценности эмоционально окрашенными характеристиками, вовлекая человека в сопереживание и соучастие. Существенно новый феномен современности — «аксиосфера медиатекста»<sup>1</sup>, которая рождается в мировом информационном пространстве; это относительно самостоятельная виртуальная территория, которая создается усилиями рекламы, СМИ, Интернета, телевидения и кинематографа, наполняется ценностями/антиценностями роскоши, гламура, эстетикой смерти, беспределом насилия, симулякрами религий и т. п. Это искусственно созданное псевдо-духовное бытие трансформирует сознание и мировосприятие, формирует соответствующий стиль мышления и поступания, трансформирует нравственные и правовые установки.

Иерархический строй аксиосферы культуры и, соответственно, аксиосферы личности, подвижен, неустойчив, меняется в зависимости от многих обстоятельств: национальных традиций, политических

---

<sup>1</sup> Ерофеева И. В. Игровая модель аксиосферы медиатекста // Вестник Тюменского государственного университета, № 9, 2009. С 251–258.

катаклизмов, экономических процессов, социальной стратиграфии, профессиональных интересов и даже сиюминутных ситуаций. В обществах традиционных, стабильных эта иерархия достаточно устойчива, тогда как любая перемена, — будь то война, революция, смена режима или изменение экономической ситуации — сопровождается тектоническими сдвигами в аксиосфере. При этом смена ценностных ориентиров общественного сознания, как правило, предшествует социокультурным потрясениям, предваряет их, а потому одна из наиболее актуальных задач современной социологии — прогнозировать возможные взрывы, анализируя состояние мира ценностей, подобно тому, как сейсмологи прогнозируют землетрясения. Позитивистская установка экономической доминанты в структуре культуры и аксиосферы предполагает понимание этого «базиса» не просто как отдельной сферы социальной жизни и хозяйства, но как «субстанции», которая пронизывает всю культуру. ,

Переходная эпоха — так называют наше время — характеризуется радикальным изменением ценностных ориентиров общественного и личного сознания. Катаклизмы в аксиосфере философы и культурологи определяют в спектре диагнозов: от перестановки акцентов до категорического крушения прежней системы ценностей и даже полного аксиологического вакуума. А между тем, самоочевидное обстоятельство состоит в том, что если «бытие определяет сознание», то очевидно: *сознание изменяет бытие*, а в современной ситуации именно аксиосфера оказывается *базисом* экономики, обеспечивает и выживание, и развитие цивилизации. В этой связи, как минимум — преждевременно, как максимум — ошибочно и, конечно же, опасно толковать о «небытии» ценностей, в каких бы формах оно (небытие) не проявлялось.

Универсальность эстетического в аксиосфере проявляется в том, что весь этот мир ценностей, определяя состояние сознания, во-первых, нуждается в упорядочению по законам меры, ритма, целесообразности, выстраивая образ мира и самого себя в нем, а во-вторых, проявляет себя не иначе как в эстетических формах: символах, мифах, словах и поступках, ритуалах и праздниках, в поведенческих актах, жестах и мимике, в речах политиков, в лозунгах и рекламе. Констатируя эту очевидную ситуацию, остается понять — или хотя бы приблизиться к пониманию — феномена сознания в его отношении к аксиосфере, к архитектонике духа, понять природу способности сознания к созиданию виртуальных и материальных миров...

**Гашикова Е.М.**

*Санкт-Петербургский государственный университет  
Санкт-Петербург, Россия. E-mail: elgashkova@yandex.ru*

## **КОНЕЦ «ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ»? ТРАНСФОРМАЦИИ В УСЛОВИЯХ ВИРТУАЛЬНОСТИ**

Автор предпринимает попытку рассмотрения актуальности методологического подхода, представленного М.С.Каганом для анализа рассмотрения основных видов человеческой деятельности, в возникших условиях виртуальности. Книга Моисея Самойловича Кагана «Человеческая деятельность (Опыт системного анализа)» вышла в 1974 году и стала философским бестселлером. Она была опубликована в серии «Над чем работают, о чём спорят философы», что предполагало заведомо проблемный, современный и дискуссионный характер издания. Несмотря на это, собственно «структура человеческой деятельности», предложенная М.С.Каганом, стала одним из методологических оснований огромного количества статей, исследований и диссертаций. Привычное для нас использование системного анализа в изучении сложных, многоуровневых объектов социальной действительности с иерархичной внутренней структурой в то время выступило как своеобразное противопоставление методу диалектического материализма, с его монизмом и механицизмом. Несмотря на то, что позднее М.С.Каган многократно обращался к методологической проблематике (в его семитомнике избранных трудов первый том посвящён методологии), автору представляется, что, именно, в этой ранней работе находится источник дальнейших теоретических построений.

Попробуем эксплицировать основные положения этой книги на современное представление о человеческой деятельности; актуальны ли положения системного подхода в этой сфере? Развитие искусственного интеллекта, робототехники, интернета, гаджетов и социальных медиа трансформировало сущность человеческой деятельности. Генная инженерия, репродуктивные и биотехнологии, трансгендерные переходы меняют на наших глазах и биологическую сущность человека. Вместо общения мы коммуницируем с «трёхмерным интерактивным аватаром», система ценностей которого определяется содержанием ленты новостей и роликами тик-тока. Пересмотр классических представлений о созидании и разрушении, порядке и хаосе, серьёзном и игровом в искусстве свидетельствуют о сознательной переориентации с классического понимания художественного творчества на конструирование артефактов. Созданная компьютерными средствами искусственная среда — виртуальность — переносит центр искания культуры от антропо- к кибер-центризму, когда обывается принцип обратной связи и эффект присутствия.

*Ключевые слова:* человеческая деятельность, М.С.Каган, информационное общество, виртуальность, киберцентризм, киберантропология.

В данной статье мы попытаемся эксплицировать основные положения книги М.С.Кагана «Человеческая деятельность. (Опыт системного анализа)» (Каган, 1974) на современное представление о человеческой деятельности в условиях виртуальной среды; актуальны ли положения системного подхода в этой новой сфере?

Итак, кратко, по Кагану, человеческая деятельность представляет собой активность, в соединении биологической и социо-культурной,

специфически человеческой компоненты. «Движение-активность-жизнедеятельность-деятельность» и «материя-жизнь-животное-человек» — такова система онтологических категорий, избранная для обоснования. «Ведущий вид деятельности» (Л.С.Выготский) меняется в процессе становления «индивида-личности-индивидуальности». «Преобразовательная, познавательная, ценностно-ориентационная, коммуникативная (общение)» — это выделенные основные виды человеческой деятельности, а «художественное освоение мира» выступает синкретическим единством этих четырёх видов деятельности (Kagan, 1974, 50-135). Наша задача заключается в том, чтобы проследить как идёт трансформация каждого вида человеческой деятельности.

Прежде всего, необходимо подчеркнуть, что виртуализация — данность, которую мы изучаем «здесь и сейчас». Каган М.С. ещё в 2000 году принимал участие в конференции «Виртуальное пространство культуры», где предложил считать воображение онтологической категорией (Kagan, 2000, 71-74). Все современные авторы не могут не считаться с новой реальностью. «Виртуализации подвергаются все больше сфер жизнедеятельности человека, и по мере того, как граница между реальностью и виртуальностью размывается, человек оказывается подчиненным принципам не только физического, но и информационного сверхприродного мира» (Baeva, 2015, 96)

Преобразовательная деятельность — деятельность по переустройству окружающего мира, исходя из представлений человечества о необходимом, правильном, красивом. Без планирования, идеала и воображаемой цели не начинается процесс изменения социума по всем направлениям деятельности. В настоящее время, когда наблюдается уже шестая информационная революция, мы не можем точно спрогнозировать какие отрасли будут востребованы. Объём информации нарастает столь стремительно, что не только усвоить, но и даже уследить за ним невозможно. Нам неоднократно указывали на прогнозы футурологов об исчезновении ряда профессий, в том числе, профессии лектора-преподавателя. Сейчас констатируется, что в ближайшие 20 лет исчезнет до 50% нынешних рабочих мест. Прошедшая и продолжающаяся пандемия, помимо сокращения рабочих мест и некоторых видов бизнеса, со всей наглядностью продемонстрировала, что вынужденный перевод населения «на удалёнку» угрожает реорганизацией бизнес-офисной армии, госчиновнических структур, торговли, туризма и образования — всех видов деятельности, которые могут функционировать из дома, вне офиса. Сбывается прогноз Э.Торфлера об «электронном коттедже».

Футуристические прогнозы о замене на роботов всех, работающих на тяжёлых, вредных, точных, механических и прочих производствах уже осуществляются. При использовании различного программного продукта в интересах производителей идёт замена управленческо-менеджерской прослойки, их роль становится не такой важной, поскольку алгоритмы, как способы организации, уже включены в программное обеспечение.

Функции разведки, контроля, управления невозможно представить без

камер слежения и дронов. Существование автономного человека без присутствия в он-лайне почти не встречается, а оставленный цифровой след невозможно спрятать. Прозрачность и доступность информации становится обоюдоострым оружием для государственных структур, которые пытаются знать о своих гражданах как можно больше, но эти структуры состоят из таких же конкретных людей, лишённых сакральной неприкосновенности. Информационная открытость — источник контроля гражданского общества. Реальная преобразовательная деятельность всё больше зависит не от стоимости нефти и газа, а от скорости интернета.

Если мы перейдём к рассмотрению «познавательной деятельности» как таковой в новых реалиях виртуальности, то прежде всего заметим, что стало проблематично выделить объект и субъект познавательного процесса, зафиксировать истину объективную и субъективную, абсолютную и относительную. Гносеологические категории классической философии не могут описать виртуальность. «Радикальный конструктивизм» в эпистемологии подтверждает существование множества различных версий реальности, как результата коммуникации, а не отражения. Распределённая система доступа к связанным между собой документам расположенным на разных устройствах в Сети (форма приёма и обработки информации, наличие или отсутствие обратной связи) образует «всемирный контент», а не истину. Эволюция Web — не столько развитие технологий, сколько развитие взаимодействия пользователя с этими технологиями. От создания «сетевой морфологии» через «синтаксическую паутину» с фильтром в виде администрации, мы пришли к «семантическому» варианту Сети, когда прерогатива и генерации, и модерации контента закрепляется за пользователями. Знание наблюдателя о мире воспринимается как мир собственный, что подтверждает популярность блогов и видеоблогов, тик-тока и прочего в сети.

Изменения в познавательной деятельности ведут к изменениям в функционировании системы образования. Образование перестает быть возрастной проблемой становления личности. С получением диплома процесс образования не заканчивается. Теперь уже никого не удивляет наличие двух-трёх образований, целого списка сертификатов о прохождении курсов и переквалификаций. Дополнительные образовательные услуги превращаются в особую сферу экономики. Компетентностный подход, лежащий в основе современной образовательной модели, не ориентирует обучающегося на получение знаний, как таковых, а предполагает практикоориентированное усвоение компетенций, которые должны помочь выстроить собственную траекторию образования. Причём следование идеям Болонского процесса сразу предполагает, что студент меняет место или формат обучения, «мигрирует» по образовательным программам, реализует «модуль мобильности».

Дополнения к закону «Об образовании» закрепили сетевое и дистанционное обучение. Национальные образовательные платформы позволяет любому желающему, вне зависимости от возраста и

имеющегося образования, пройти виртуальные университетские курсы от лучших преподавателей страны. Если вы знаете иностранные языки, то воспользоваться возможностью слушать лекции ученых и преподавателей всего мира стало достаточно просто. Вы можете получить диплом того или иного престижного вуза обучаясь дистанционно. А теперь эта возможность стала необходимостью, каждый вуз стремится перевести весь объём учебных дисциплин в он-лайн формат для функционирования в условиях пандемии. Образование переживает переход к киберцентризму (Gashkova, 2014).

Просветительская модель передачи знаний от авторитетного «знатока» не работает, поскольку, как было упомянуто ранее, удвоение объёма информации наблюдается уже один раз в год. Зачастую обучающийся лучше владеет современными устройствами, чем его родители и преподаватели, что затрудняет способы проверки знаний. Понятие «детский надзор», когда младшее поколение обучает старшее поколение компьютерной грамотности, пришло к нам из английского языка. «Родительский надзор» используется для ограничения доступа к интернет ресурсам и блокировке, но всё чаще именно дети способны «обойти» все препоны, устроенные родителями и старшими. Данная ситуация может быть конструктивной и порождает педагогику сотрудничества, когда объединяются разные поколения в решении общих задач на основе взаимопомощи. Тем более сейчас, когда семьи оказались замкнуты в своих квартирах и домах, особо востребованным становится уважение к друг другу и к автономному личному пространству каждого.

И образование, понимаемое лишь как набор транслируемых знаний, перестаёт быть актуальным. Успешнейшие люди на планете, Стив Джобс и Билл Гейтс «университетов» так и не закончили, им, уже состоявшимся основателям компаний были выданы дипломы университетов *honoris causa*. Получение диплома престижного вуза, сертификация, считавшаяся ранее важнейшим этапом в жизни любого человека, перестала быть мерилом успеха. Неважно, что и где ты закончил, какие у тебя были оценки, какого цвета диплом — это ещё не гарантирует, что ты найдёшь работу адекватную твоим притязаниям, да и самореализация в дальнейшей биографии может осуществляться в другом виде деятельности. Ведь можно только согласиться с высказыванием американского философа и футуролога Элвина Тоффлера, что в XXI веке безграмотным будет тот, кто не умеет учиться, разучиваться и переучиваться.

Привычные модели образования генетически связаны с идеями теорий человеческого капитала. Как и международные рейтинги в образовании, в показатель уровня «человеческого капитала» включают разные данные: образование, здоровье, продолжительность жизни, уровень достатка, трудовую занятость и пр. Отцы-основатели теории американские экономисты Теодор Шульц и Гэри Беккер (Нобелевские лауреаты) создавали своё учение в условиях относительной стабильности, после Второй мировой войны, в 60-е годы двадцатого века. Тогда, да и до недавнего времени, можно было уверенно сказать, чтобы



жить хорошо, нужно получить хорошее образование. То есть вкладывая «в себя», ты гарантируешь своё безоблачное будущее, поскольку автоматически займёшь высокую социальную позицию, а затраченные деньги не только окупятся, но и принесут явную выгоду (Shultz, 1971; Becker, 1964).

Сегодня, можно констатировать, что эта теория работает очень относительно, хаотизация действительности способствует тому всё больше. Но не будем пессимистами: по индексу человеческого капитала в образовании Россия в прошлом году переместилась в первую десятку, хотя 3 года назад находилась на 26-м месте (Mercer Consulting). Помог в этом случае параметр, оцениваемый очень высоко экспертами — «доступность образования», и параметр, описывающий значительный «прирост ожидаемой продолжительности обучения» — он у нас наивысший среди стран региона Европы и Центральной Азии. И это позволяет надеяться, что мы сможем при помощи такого «локомотива» догнать Норвегию (2019) и соседнюю Финляндию, у которых, согласно тем же выкладкам, постоянно самый высокий индекс человеческого капитала. Хотя по показателю активности обучения уже на рабочем месте, Россия сильно отстает от других стран. В связке с показателями по образованию контрастируют показатели здоровья населения. Россия в течение последних 10 лет вполне успешно снижала смертность взрослого населения, но достигнутый прогресс оказался под угрозой из-за пандемии COVID-19. Мы должны трезво оценить ситуацию и нивелировать контраст между индексом уровня образования, (показатели в котором высоки и лучше, чем во многих странах с более высоким уровнем дохода), и показателями в области здоровья, которые, к сожалению, хуже средних по миру.

Рассмотрение ценностно-ориентационной деятельности в условиях виртуальности сопряжено с кардинальным изменением и ценностей, и ориентиров. Многие были переосмыслены М.С.Каганом уже в его курсе лекций «Философская теории ценностей» (Kagan, 1997), прочитанных в СПбГУ на философском факультете. Анализируя «...целостное ценностное отношение» "полюсами" которого являются ценность и оценка;» — Каган считает, что — «это отношение образуется особой формой связи объекта и субъекта, и потому несводимо ни к чистой объективности теологического типа, уводящей нас к Абсолютному, ни к "голой" субъективности психологического взгляда, порождающей абсолютную же релятивность ценностных суждений» (Kagan, 1997, 49). И через десять страниц снова подтверждает эту мысль, но уже в разрезе истории аксиологических учений. «История аксиологической мысли показала, что существуют две опасности, между которыми, как между Сциллой и Харибдой, теоретикам не удавалось проводить аксиологический корабль без существенных аварий: он наткнулся то на религиозно-идеалистический риф — на мифологическую иллюзию, будто ценности вложены в человеческое сознание неким Божественным Творцом, то на позитивистский риф — на отождествление ценностного отношения с биологической, инстинктивной и врожденной особи,

избирательностью, то есть с отношением "инстинктивно-полезностным", а не ценностным» (Kagan, 1997, 59).

В условиях виртуальности существует те же две опасности. Первая: приписывание компьютерным Web-технологиям «чистой объективности», наделение их абсолютностью, подобной теологической. Не случайно технологии хранения информации называются «облачными». Ещё со времён Н.Винера — отца кибернетики, идея «чёрного ящика» порождает мифологическое представление о сакральном, таинственном мире внутри ЭВМ-компьютера, имеющего самостоятельность и чуть ли не свободу воли. Ценность вещи(компьютера) определяется смыслом, который этой вещи не принадлежит, поскольку без программиста, «заправляющего машину» содержимым, компьютер — кусок железа. Вторая опасность — крайний субъективизм; отчуждение от результата деятельности программиста-разработчика, переносащего ответственность на «машину» и ее пользователя-юзера-потребителя.

Коммуникативную деятельность вряд ли можно считать теперь отдельной, особой. Особенность условий формирования личности в информационную эпоху определяется не только интенсивным ростом объема информации, но в существенной мере факторами очень динамичной коммуникативной среды, трансформирующей формы восприятия, мышления и поведения человека. Сложность вопроса о самоопределении личности в новых информационных средах состоит в том, что человек сам выступает и объектом и субъектом глобальных изменений. Как субъект человек выступает создателем новой технико-технологической базы информационно-коммуникативных процессов. Как объект он испытывает на себе последствия этого развития и вынужден развивать свои умения и навыки для того, чтобы адаптироваться в новой, им же созданной среде.

У представителей нового цифрового поколения другие способы информационного поведения по сравнению с предшествующими поколениями. Совсем недавно потеря паспорта или иного важного документа представлялась трагедией, но современному человеку настоящим кошмаром видится потеря телефона или утрата жёсткого диска, хотя «облачные» технологии страхуют теперь и от этого.

Усложнение информационного пространства привело к тому, что человеку приходится овладевать все новыми навыками информационного обмена. Как изменяется при этом человек? И как он себя определяет в новой реальности? Ответы на эти вопросы лежат в области киберантропологии как самостоятельного научного направления. В рамках киберантропологии человек рассматривается как цифровой аналог передатчика информации, развивается представление об информационной природе личностной идентификации, моделируются процессы самоидентификации на основании общих технологических принципов построения мультиагентной системы. Установки киберантропологии в интерпретации информационной природы личности подчеркивают мозаичный характер смысловой структуры ее

жизненного мира, но оставляют в стороне ключевой в процессе самоидентификации вопрос о критерии целостности человека и его сознания (Shipunova, Berezovskaya & Gashkova, 2017).

Крайне спорным остаётся вопрос о художественном освоении мира, как синтезе всех выделенных Каганом форм человеческой деятельности. Скорее всего, можно отнести это умозаключение к деятельности коммуникативной, которая как и общение объединяет все виды человеческой деятельности. Художественное освоение мира осуществляется теперь через медиа во всех вариантах. Творчество, как деятельность по созданию новых ценностей, становится киберцентричным и неосинкретичным. (Gashkova, 2000, 11-14). А социальное, научно-техническое и художественное объединяются в альтернативных медиа-практиках.

С одной стороны, в человеческой деятельности проявляются подсознательные ориентации на творческую самореализацию, свободное выражение своего «я», но, с другой стороны, формируется ориентация на ценности массового сознания, самоотжествление с группой индивидов, олицетворяющих тип массового человека, подчиняющего своё поведение стереотипам. Медиазависимый человек, полностью погружённый в контент, транслируемый современными средствами коммуникации постоянно перегруппирует свои цели и ценности. Главным содержанием его активности выступает связь, согласованность, рациональность, успешного взаимодействия с окружающей средой, координация и взаимодействие с другими участниками коммуникации. Процесс формирования личности раскрывается через представление о сознающей себя и структурирующей себя семантической системе (Shipunova, Berezovskaya & Gashkova, 2017, 62).

Однако информационная модель формирования личности в рамках киберантропологии не выявляет принцип, определяющий целостность (единство) такой системы. Вопросы: что заставляет информационные структуры выстраиваться в определенной иерархии, и как определяется их целенаправленная динамика к смысловому единству, — остаются открытыми.

#### REFERENCES

- Baeva, L. (2015) Virtual Communication: Features and Ethical Principles. *Russian Journal of Philosophical Sciences*. 10, 94-110. (In Russian)
- Becker, Gary S. (1964) *Human Capital*. N.Y.: Columbia University Press.
- Gashkova, E.M. (2000) The culture of an absent space: from anthropocentrism to cybercentrism. [The virtual space of culture: materials of scientific conf.] 3, 12-14. (In Russian)
- Gashkova, E. (2014) Kibercentrizm of modern education. [Education in the integration of the international community: Proceedings of interuniversity scientific and practice conference], St. Petersburg The Publishing House of Polytechnic University, 75-79. (In Russian)
- Kagan, M.S. (1974) *Human activity. Experience in system analysis*. Moscow: Politizdat, 328. (In Russian)
- Kagan, M.S. (1997) *Philosophical theory of values*. St.-Petersburg State University, St. Petersburg: Petropolis, 204 (In Russian)

- Kagan, M.S. (2000) Imagination as an ontological category. [The virtual space of culture: materials of scientific conf.] 3, 71–74. (In Russian)
- Shipunova, O.D., Berezovskaya, I.P., Gashkova, E.M. (2017) Conditions of personality formation in the context of cyber-anthropology, *St. Petersburg State Polytechnical University Journal. Humanities and Social sciences*, 8 (3), 57–64. (In Russian) doi: 10.18721/Jhss.8306
- Shultz, T. (1971) Investment in Human Capital. N.Y., London, 26-28.

*Григорьева Ю.В.*  
*Санкт-Петербург*

## **ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ КУРСАНТОВ ВОЕННО-МОРСКИХ ВУЗОВ В РАМКАХ ПРЕПОДАВАНИЯ КУЛЬТУРОЛОГИИ**

Военная история, культура и искусство неразрывно связаны с историей, культурой и искусством общества. Существует множество точек взаимодействия войны и мира, армейской и гражданской эстетики. Мирная (гражданская) традиция включает в себя различные элементы военной эстетики, обрядов и ритуалов, а военная культура базируется на общей культуре страны, ее символах, идеях, памятниках, выбор которых неслучаен.

Данное исследование опирается на анализ курса «Культурология. Русский язык и культура речи», читаемого курсантам Военно-морского политехнического института в Санкт-Петербурге. На основе обзора компетенций (общих, общекультурных, профессиональных), которые необходимо усвоить обучаемым, автор показывает особенности эстетического воспитания курсантов. Далее Ю.В. Григорьева рассматривает содержание учебной дисциплины «Культурология. Русский язык и культура речи», а также показывает место и роль эстетики в обучении и воспитании курсантов.

Кроме того, важно отметить, что указанный обязательный учебный курс базируется на истории и теории военной культуры, рассматривает эстетические аспекты через призму воинского служения. Поэтому второй задачей данной статьи является анализ тех произведений, посвященных Великой Отечественной войне, которые знакомы курсантам Военно-морского политехнического института разных военных специальностей. Исследованию эстетического отражения героических (одновременно трагических и триумфальных) событий Великой Отечественной войны посвящена вторая часть данной статьи.

Исследовательский интерес Ю.В. Григорьевой сосредоточен на изучении того, какие произведения искусства, посвященные Великой Отечественной войне, известны курсантам по итогам изучения курса «Культурология. Русский язык и культура речи». Эмпирической базой послужили контрольные работы курсантов 1 курса Военно-морского политехнического института, входящего в Военно-учебный научный центр «Военно-морская академия Военно-морского флота имени Адмирала Флота Советского Союза Н. Г. Кузнецова».

**Дзикевич С.А.**

к.филос.н., доцент, Московский государственный  
университет имени М.В.Ломоносова

**Дзикевич Е.А.**

Высшее театральное училище имени М.С.Щепкина  
при Малом театре, Москва. E-mail: [aesthesis@yandex.ru](mailto:aesthesis@yandex.ru)

## ОЦЕНКА ИСТОРИЧЕСКОЙ ДЛИТЕЛЬНОСТИ СИТУАЦИИ ПОСТМОДЕРНА В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Историческая хронология новейшего времени, как принято называть тот период в развитии мирового общества, в который включаются и текущие события, обычно начинается с последней трети XIX века. Процессы в культуре, в которые вовлечено человечество до настоящего времени, также относятся к этому периоду. К процессам в культуре относятся два класса взаимосвязанных изменений — динамика форм жизни и динамика форм мышления.<sup>1</sup> Философия представляет собой со времени своего появления в эпоху античности одну из характерных форм мышления, проявления которой становятся важнейшими свидетельствами содержания культуры своего времени. Таким образом, учитывая общеисторическую периодизацию, *современная философия* — одна из форм мышления, характерных для содержания культуры *новейшего времени*. Однако помимо общеисторической периодизации имеется специализированная периодизация, применяемая для того, чтобы идентифицировать процессы в отдельных проявлениях содержания культуры.

Если иметь в виду специальные понятия, которые укрепились в историческом анализе явлений интеллектуальной культуры новейшего времени, то динамика изменений в характерных для него формах мышления, в числе которых философия, в связи с исторической спецификой более раннего и более позднего этапов этой динамики, зафиксировано терминами *модернизм* и *постмодернизм*.<sup>2</sup> При этом с формально-этимологической точки зрения соотношение этих терминов, имеющих в своем основании хронологическое отношение последовательности (оно отчетливо оформлено использованием одной и той же конструкции с характерной частицей *пост-*), совершенно очевидно. Однако главным здесь является не формальный факт, а именно содержательный характер последования более поздней фазы развития

---

<sup>1</sup> Термины «формы жизни» и «формы мышления» были впервые применены для исторического анализа содержания культуры выдающимся голландским исследователем И. Хейзингой (*Хейзинга, И.* Осень Средневековья. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011).

<sup>2</sup> Эти термины служат именно для отделения специализированной культурологической идентификации от общехронологической. Это обстоятельство по лингвистическим причинам более заметно в англоязычных текстах. Приведем в качестве демонстрации то, как это выглядит в тексте классика современной американской философии А. Данто: Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary // *Danto, A.* After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton: Princeton University Press, 1997.

современной философии в отношении более ранней, и это как раз нуждается в прояснении.

Точное разведение философских *парадигм* — основных проблематических сегментов интеллектуального освоения и подходов к ним — модернизма и постмодернизма возможно только на основании содержательного сравнительного изучения конкретных теоретических позиций, что мы и предполагаем сделать далее. Предварительную ясность относительно соотношения этих терминов необходимо получить с самого начала изучения материала современной философии, поскольку это принципиально важно для правильного отношения к нему. Такой подготовительный эффект способно дать знакомство с историей появления этих терминов.

Впервые представление о некоем водоразделе внутри интеллектуальной культуры, разделяющем более раннюю и более позднюю фазы, было сформулировано в конце 1960-х годов, ставших для Европы чрезвычайно характерным поворотным временем. Закончилось послевоенное восстановление, появились кризисные явления уже мирного времени, и требовался пересмотр уже новой, мирной шкалы ценностей, что вылилось, например, в молодежные бунты в Париже в 1968

году.<sup>1</sup> Молодые в то время французские интеллектуалы, в работах которых впервые появилась интересующая нас терминология, все так или иначе имели отношение к указанным событиям. Масштаб происходивших событий следует хорошо себе представлять, чтобы понимать, что постмодернизм не был случайным явлением. Для этого мы специально приводим в качестве иллюстраций документальные фотографии событий того времени. Представить себе то, чем вызвана характерная проблематика философских текстов того времени, без этих свидетельств человеку настоящего времени практически невозможно. Еще раз просим обратить ваше внимание, что практически все персоналии современной французской философии, сыгравшие заметную роль в формировании континентального философского постмодернизма, не могли прямо или косвенно не занять определенной позиции в отношении этих событий, происходивших не просто в центре Парижа, и непосредственно на традиционной территории Парижского университета.

### ***Иллюстрации***

*(во время доклада выводятся  
в виде визуального сопровождения на экран)*

---

<sup>1</sup> Левые или, вернее, левачские движения были очень популярны в молодежной среде Европы того времени. Они приобретали крайний характер не только в виде событий во Франции, но и в виде террористических организаций, как, например «Фракция Красной армии» в ФРГ или «Красные бригады» в Италии.



Илл. 1. Одна из баррикад на улицах Парижа в 1968 году.



Илл. 2. Протест приобрел действительно масштабный характер.



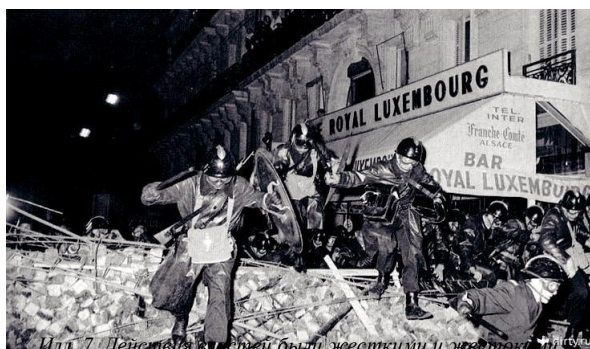
Илл. 3. Центром протеста стал университетский Латинский квартал.



*Илл. 4. Столкновение молодежи с полицией.*



*Молодежь хочет нового порядка вещей, хотела расчистить место для будущего, ей стало ясно, что современный ей мир устарел.*



*Илл. 7. Действия молодежи были жесткими и отчаянными.*





Состояние постмодерна и постмодернизмом во Франции 1968 года выглядел примерно так.

Термин «*состояние постмодерна*» появился в одноименном тексте Ж.-Ф. Лиотара<sup>1</sup> в 1979 году. В его понимании этот термин означал некоторую фазу внутри позднего модернизма, которая обнаружила тенденции к пересмотру норм и целей культурных действий. При этом Лиотар подчеркивал, что это состояние является неотъемлемой частью модернизма. Оно, по его мнению, при всем своем отличии и даже радикальности в отношении к процессам модернизма, представляет собой совершенно аутентичное его проявление. Вот как понимает положение дел Лиотар в его собственном разъяснении на эту тему:

Итак, что же тогда такое постмодерн? Какое место он занимает — или не занимает — в головокружительной работе вопросов, бросааемых правилам изображения и повествования? Он, конечно же, входит в модерн. Все, доставшееся по наследству, пусть даже от вчерашнего дня (*modo, modo*, писал Петроний), должно быть подвергнуто подозрению. Творение может относиться к модерну лишь в том случае, если сначала оно относится к постмодерну. <...> Постмодернизм, понятый подобным образом, — это не конец модернизма, но модернизм в состоянии зарождения, и состояние это постоянно.<sup>2</sup>

Однако точка зрения Ж.-Ф. Лиотара довольно скоро оказалось подвергнутой сомнению. Британский историк архитектуры Ч. Дженкс, ставший одним из крупнейших исследователей и теоретиков постмодернизма, показывает на основании визуального анализа форм архитектуры (что придает его аргументации достоинство, близкое к наглядности), что постмодернизм это не фаза модернизма, а состояние, выходящее за его пределы, фаза становления некоего нового периода культуры. Дженкс указал на то, что Лиотар фактически имел в виду,

---

<sup>1</sup> Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Институт экспериментальной социологии. СПб.: Алетейя, 1998.

<sup>2</sup> Лиотар, Ж. — Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // *Ad Marginem*'93. М., 1994. С. 307–323.

вводя свой термин, *поздний модернизм* (*late modernism*), тогда как в разных видах деятельности в течение XX века вполне созрела тенденция к выходу из этого периода, и именно признаки этой тенденции стали ассоциироваться с термином «*постмодернизм*» именно из-за двойного значения префикса *пост-*, который может быть истолкован и как *поздний*, и как *следующий за*. Поскольку признаки тенденции к выходу за пределы модернизма Дженкс основательно интерпретировал как более значительные, то второе значение, которое стало спонтанно, без желания Лиотара, ассоциироваться с введенным им термином, и второе значение *пост-* оказалось придающим истинный смысл всей конструкции, Дженкс предложил во избежание дальнейших разночтений ввести в нее дефис: *пост-модернизм* (*post-modernism* в исходном, непереуверенном оригинале<sup>1</sup>).

Очевидно то обстоятельство, что и позиция Ж.-Ф. Лиотара, и позиция Ч. Дженкса имеют свои основания в характерных тенденциях *переходной эпохи*<sup>2</sup> как специфического явления поздней стадии развития культуры всякого исторического периода. Дело в том, что внутри переходной эпохи синхронно, не смешиваясь друг с другом, как это прекрасно показал в своей работе Й. Хейзинга на материале культуры позднего Средневековья, происходят изменения форм жизни и форм мышления в двух тенденциях. Одна из них направлена к исчерпанию существующих форм, другая — к обоснованию новых форм. В своем тексте Й. Хейзинга фиксирует эту фундаментальную характеристику переходного времени очень точно: старые формы культуры умирают в то же самое время и на той же почве, где новое находит пищу для роста.<sup>3</sup>

Период достижения предела возможностей форм жизни и мышления позднего Средневековья и становления форм жизни и мышления раннего Нового времени аналогичны тем процессам, которые происходят в культуре, начиная с XX века. Мы можем совершенно отчетливо зафиксировать, что в течение прошлого века во всемирной культуре проявились две отчетливые тенденции. Одна из них состоит в ревизии, анализе, исчерпании ресурсов форм жизни и форм мышления позднего Нового времени, и она со всем основанием может быть названа нами вслед за Ж.-Ф. Лиотаром *постмодернизмом*. Вторая состоит в проектировании, конструировании принципиально иных форм жизни и

---

<sup>1</sup> Анализ данного термина, специальный разбор позиции исходной позиции Лиотара и аргументация Дженкса в пользу коррекции понимания постмодернизма и конструкции адекватного этому явлению термина изложены им в тексте: *Jencks, Ch. Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture*. NY.: Rizzoli and L.: Academy, 1987. На русский язык переведено только более раннее сочинение Дженкса: *Jencks, Ch. The Language of Post-Modern Architecture*. N.Y.: Rizzoli, 1977, где интересующее нас понятие затрагивается косвенно, хотя графика конструктивных составляющих основы этого термина уже определена. Что характерно, при переводе текста на русский язык это не было учтено: *Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма*. М.: Стройиздат, 1985.

<sup>2</sup> Термин «переходная эпоха» был введен в научное употребление российским классиком исторической мысли Т.Н. Грановским в связи с анализом того же периода и тех же процессов, которые впоследствии исследовал Й. Хейзинга: *Грановский, Т.Н. Лекции по истории Средневековья*. М.: Наука, 1987.

<sup>3</sup> *Хейзинга, Й. Осень Средневековья*. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. С. 17.

форм мышления, и ее справедливо вслед за Ч. Дженксом назвать *постмодернизмом*.

Эти терминологические нюансы чрезвычайно важны для понимания тех процессов, которые происходят в современной философии, представляющей собой и характернейшую форму мышления, и систематическое интеллектуальное освоение складывающихся форм жизни. Следует уточнить, что неявное различие двух указанных терминов очень неудобно для практического применения и неудовлетворительно с теоретической точки зрения. Поэтому для анализа различий этих тенденций сложились и существуют и другие термины, удовлетворяющие требованию теоретической отчетливости и инструментального совершенства.

Внутри профильного научного сообщества, исследующего процессы культуры новейшего времени, тенденция к анализу, ревизии, перекомповке текущих форм мышления и жизни для увеличения потенциала получило название *деконструктивного постмодернизма*; тенденция к конструированию принципиально новых форм мышления и жизни для того, чтобы соответствовать новым вызовам, с которыми столкнулось общество, получило название *конструктивного постмодернизма*. Эти две линии развиваются приблизительно синхронно в течение XX и начала XXI века, в их русле проблемы современного общества получили разные контекстуальные и методологические интерпретации, с ними связаны различные теоретические построения, идеи и персоналии, и в дальнейшем мы будем рассматривать содержание современной философии, следуя двум этим линиям. Это обстоятельство заставляет нас диверсифицировать характерные представления о состоянии постмодерна в культуре текущего периода: это состояние представляет собой множество процессов, характерных для всякой переходной эпохи, которые мы описали выше. Вне всякого сомнения, как деконструктивная, так и конструктивная версии постмодернизма в качестве рефлексивного выражения ситуации постмодерна представляют собой, несмотря на все серьезные и содержательные различия, ту тенденцию, которую мы ранее охарактеризовали как тенденцию к *становлению новых форм жизни и мышления*.

Однако, *во-первых*, мы должны существенно диверсифицировать методологии исследований этих процессов в связи с делением их на деконструктивную и конструктивную разновидности, поскольку специфика происходящих трансформаций, вне всякого сомнения, в высокой степени зависит от рефлексивных матриц, в рамках которых действуют реальные акторы текущей культуры, и, *во-вторых*, мы должны отбросить как исторически необоснованные представления о том, что ситуация постмодерна близка к завершению, поскольку идентификация ее как переходной эпохи заставляет по аналогии предполагать ее историческую длительность в виде периода, измеряемого несколькими столетиями. Таковы некоторые *выводы* которые авторы предлагают из опыта своего горизонтального взгляда на ситуацию

постмодерна как *совокупность процессов*, свойственных переходным эпохам в истории человечества.

**Загрядская А.С.**

СПбГУ, соискатель уч. ст. кандидата наук

E-mail: zagryadska@mail.ru

## **РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ БОЛИ В КУЛЬТУРЕ РЕНЕССАНСА И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ**

В статье рассматривается становление и развитие концепции персонализированной боли в европейской культуре. Предпосылки этой концепции обнаруживаются в субъективистских тенденциях и изменениях в понимании чувственности эпохи Ренессанса. Эти процессы рассматриваются на примере художественного творчества, отражающего эволюцию эстетики. Боль предлагается понимать нераздельно со страданием в силу сложности разделения фактического обнаружения опыта и его выражения. Вопрос о принципиальной возможности репрезентации боли остается дискуссионным для исследователей темы, в связи с чем освещаются полярные точки зрения. Тем не менее, такие попытки проводились художниками в русле стремления передать уникальное душевное переживание субъекта и опыт «от первого лица». Возрастание значимости такого опыта связывается с изменениями внутри религиозной традиции, которые вели к пересмотру чувственности. Обозначены причины трансформаций, связанные с католической догматикой. Метаморфозы чувственности рассмотрены на примерах репрезентации боли в живописи Возрождения, от Джотто до мастеров Высокого Возрождения. Автор обращает внимание на то, как на фоне опереживания основным религиозным сюжетам складывается концепция личного страдания, как оно эстетизируется в рамках гармонического идеала Кватроченто, а затем наполняется тревожностью и трагизмом в XVI веке. Прослеживаются моменты формирования ключевых экзистенциалов, связанных с горизонтом личного страдания: представлений об индивидуализированной смерти и мертвом теле. Вкратце обозначается влияние этих сюжетов на дальнейшую культуру и их отражение в эстетике. На основании проделанной аналитики делается вывод, что проблема боли и страдания тесно связана с переоценкой чувственности в культуре. Боль выступает феноменом, на примере которого возможно рассмотреть становление концепции субъективного опыта; также она рассматривается как значимый для становления данной концепции феномен христианской культуры. Обосновывается идея актуальности обращения к проблеме боли и страдания в контексте рефлексии о природе эстетического переживания.

*Ключевые слова:* культуры боли, репрезентация, искусство Ренессанса, эстетический опыт, телесное и духовное, субъективность.

В настоящее время эстетика все чаще обращается к чувственности — в том числе, за пределами классической иерархии из пяти чувств. Предметом рассмотрения в качестве составляющей культуры телесности становятся маргинализированные в течение долгого времени «низшие» чувства (См. например: *The Journal of Somaesthetics. Somaesthetics and Food*, 2016). Отдельная сложившаяся область — теория боли, которая

включает как рефлексию о феноменологической природе явления, так и о его знаковом оформлении культурными средствами.

Как отмечают исследователи, современная концепция боли оформляется в дискурсивных практиках относительно недавно — в эпоху Просвещения (Khaydarova, 2013, 13). Однако предпосылки для ее формирования закладываются куда раньше, в недрах христианской культуры, и находят выражение в ренессансной живописи. Углубление драматических сюжетов, связанных с мучениями, имеет отношение к общей переоценке чувственности, которая происходит в эпоху Ренессанса. В конечном счете, боль оказывается гарантом восприятия и обладания уникальным «я» — в искусстве этот процесс отражается в стремлении художников транслировать переживание «от первого лица».

Один из самых часто рассматриваемых вопросов в исследованиях боли — ее двойственное положение, нахождение между опытом и знаком, что запускает дискуссию о (не)возможности репрезентации.

С одной стороны, культуры боли существенно различаются, а регламентированная допустимость страданий и их выражения конструируется в согласии с социальными константами. Ими задается «болевое поведение» (Wittgenstein, 1994, 171) — комплекс прививаемых языковых способов выражения события боли в пространстве коммуникации. Разные взгляды на боль и языки страдания обуславливают то, как она отображалась в художественном творчестве. Таким образом, прослеживая методы репрезентации страданий в искусстве, можно судить об антропологических и онтологических координатах эпохи, характере отношения к чувственности.

С другой стороны, существует то, что американский исследователь Р.Шлейфер называет «ужасающая фактуальность боли» (Schleifer, 2015). Автор одного из самых известных исследований по теме, Э.Скэрри, полагает, что боль как таковая не поддается трансляции и репрезентации, поскольку обладает свойством вытеснять любой контент переживания. С ее точки зрения, физическая боль уникальна среди иного опыта, поскольку является чистым интенциональным состоянием без объекта. (Scarry, 1985).

Однако то же можно сказать об эстетическом переживании как таковом: невербализуемость содержания данного опыта подчеркивается в качестве основной его характеристики. Эстетическое, не имея собственной формы выражения, проживается как сигнал, требующий реакции.

Отдельный вопрос в этой связи — соотношение понятий чувственного и эстетического. Здесь предварительно мы исходим из того, что эстетическим является чувственный опыт, который пережит в особом чувстве интеграции «я», осознанного и вовлеченного созерцания. Оно может быть описано как интенциональность — так, в телесном опыте субъект способен направлять внимание на те или иные соматические процессы. Боль же обладает свойством декларативности в управлении вниманием, сужая средства восприятия до самой себя, что обуславливает эффект неудовольствия. Скэрри обращает внимание на то, что боль —

это вторжение, оно заставляет тело чувствовать самое себя; тогда как прикосновения — выход за пределы себя, и с этим связано переживание удовольствия (Scarry, 1985, 166). Однако захватывающие переживания, которые происходят «сами собой», в обход воли, связаны и с удовольствием. Мы не выбираем переживание красоты, оно с нами происходит: ряд авторов описывает эстетический опыт в терминах встречи (Р.Ингарден, Ж.Делез) и случая (А.М.Пятигорский, К.М.Мамардашвили).

Можно предположить, что чувственное и эстетическое соотносятся как боль и страдание. А.Ветлесен полагает, что «боль свойственна человеческой жизни, но при этом человек сам — свободно и непрерывно — присваивает ей тот или иной смысл» (Vetlesen, 2010, 110). Если опираться на классическую триаду, то боль соответствует ощущению, страдание — восприятию, а представление — репрезентации, опредмечиванию в культуре и искусстве. Всякое переживание боли в восприятии является страданием, тогда как душевная боль зачастую описывается в терминах телесного, приобретая соматические визуализации (напр., «разрывается сердце»). Г.Хайдарова полагает, что соотносительность телесной и душевной боли в выражении акта такой «встречи» снимает необходимость их различения: «...говоря о боли, мы подразумеваем именно физическую боль. Боль, даже душевная, коннотирует с телесным чувством» (Khaydarova, 2013, 9).

Таким образом, репрезентация боли сложна в той же мере, как и трансляция всякого субъективного опыта, однако, несмотря на сложность задачи, искусство стремится к практике выражения, которую М.Ямпольский определил как «мимесис “призраков” души» (Yampolsky, 2007, 7). Начало этого процесса относится к периоду, когда формируется парадигма, которая закладывает основания для современного субъекта и формирует современные концепции боли — а именно, к эпохе Ренессанса. И в значительной степени боль и страдание оказываются темой средневековой, а затем ренессансной культуры, которая способствует складыванию концепции персонализированного аффективного переживания.

Концепции боли определяются координатами, в которых культура размещает человека. «То, какими словами мы говорим о боли, каким мерилom ее измеряем и как оцениваем ее значение, определяется окружающим обществом и эпохой, в которую мы живем» (Vetlesen, 2010, 6). С точки зрения античной этики мудрецу соответствовала уравновешенность атаксии, но не жалость, по словам С.С.Аверинцева, «упраздняющая дистанцию между „я“ и „не-я“» (Averintsev, 1996, 63), вследствие чего сочувствие существовало в плоскости нежелательной произвольной страсти. В силу того, что греческой философской этике претит идея захваченности опытом, античный художник, в первую очередь, интересовался не аффективным воздействием, а передачей сюжета — например, страдания героев иллюстрируют идею неумолимой воли богов.

В христианской культуре формируется представление о допустимости вовлечения в страсти, если те приближают к божественному. Как отмечает Дж.Перкинс, уже в первые века христианства складывается концепция плоти, подверженной страданиям, что бросает вызов греко-римскому антропологическому пониманию «я» как соотношенного с космическим порядком разумного начала, контролирующего тело (Perkins, 1995, 3). Средневековая традиция на протяжении долгого времени избегает реалистичности, однако в русле расширения иконографии религиозных сюжетов изображения приобретают все большую экспрессию и индивидуализируются. Упрощенные, схематические изображения распятия раннего средневековья со временем детализируются.

Принимая во внимание, что новое самоопределение человека и прочтение чувственности складываются под воздействием христианской традиции, логично, что эти трансформации берут начало на территории Италии. Влияние античной культуры сказывается на интересе к телесности и физическому миру, однако кроме доступности древностей значение для становления новой антропологии имеет влияние Рима и богословских изменений. В XI веке принимается догмат о филиокве: представление о том, что Дух исходит и от Сына, одухотворяет земную жизнь, демонтируя существующую вертикаль. Впоследствии догматически закрепляется верование в чистилище (церковное учение формулировалось на II Лионском соборе в 1274 году, и окончательно было подтверждено в 1563 году на Тридентском соборе). Это не только расширяет пространство координат, добавляя в ландшафты сверхъестественного «третье место» (Le Goff, 2009), но также предполагает усиление линии индивидуализации. Душа в чистилище предается саморефлексии и проходит очищение огнем: это личностное страдание играет важную роль в укреплении субъективизма.

На основании изменений складывается концепция личного переживания боли и внимания к ее описанию. Изображая человеческие страдания, Ренессанс начинает уделять больше внимания мученикам и святым, чем грешникам — поначалу соблюдая, однако, принцип благообразия. У.Эко отмечает: «В эпоху Возрождения в атмосфере повышенного интереса к человеческому телу и его красоте, наблюдается тенденция „приукрашивать“ физическую боль, так что в центре внимания оказывается не столько мучение, сколько мужество, с которым святой его переносит» (Есо, 2007, 56). Живописная практика Кватроченто отражает философию антропоцентрического гуманизма, какой она видится в проекте «Речи о достоинстве человека» Пико делла Мирандолы: «Ты же, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю» (Pico della Mirandola, 1981, 249). Строки звучат жизнеутверждающе, поскольку в эпоху раннего гуманизма субъект еще не успел стать нерешенной проблемой для себя самого.

Также в ренессансной философии появляются первые тексты, обосновывающие нежелательность боли и страдания с опорой на

реабилитируемое эпикурейство. Непреложная для современной западной этики максима о том, что боль должна оцениваться исключительно негативно и непременно избегаться, требовала существенных доказательств. Одно из них предпринимает Козимо Раймонди, основываясь на требовании целостности человеческой природы: «достойны осмеяния и те, кто при рассмотрении человеческого счастья отделяет тело от души и считает счастливым того, чье тело мучают и терзают» (Raimondi, 1981, 71).

Со временем образы боли, основанные на калокагатийном идеале, смещаются в сторону дисгармонии, отражающей экзистенциальное содержание, а вместе с апологетикой наслаждения приходит драматизм субъективного страдания. Ренессансные художники долго стремились превзойти древних в мастерстве, но в какой-то момент большая часть сугубо художественных задач оказывается решена. На первый план выходит репрезентация чувства, важной целью становится подражание внутреннему опыту.

Уже в проторенессансе Джотто с нехарактерной для византийского искусства экспрессией изобразил душевное страдание на фреске «Оплакивание Христа» (1304—1306), заложив основы для репрезентации переживаний в модусе имманентного. По мере нарастания внутреннего кризиса гармонических идеалов субъективный модус страдания все больше выступает на первый план, достигая максимального выражения в работах «титанов» Высокого Ренессанса. Скрытая тревожность приходит на место эстетизации и равновесности Кватроченто. Углубляются трактовки мученичества, которое теперь воспринимается не только как путь физических истязаний, но также мучительная борьба с собственными страстями, которая идет на территории имманентного. Так, на незаконченной картине «Святой Иероним» (1480—82) Леонардо да Винчи запечатлел аскета за иступленным актом самоистязания, нарушив традицию просветленной уравновешенности. На фреске Сикстинской капеллы «Страшный суд» (1536—1541), полной внутренней энергии и драматизма, Микеланджело изображает человеческие души посредством экспрессии мускулистых тел и выражений лиц, на которых читаются самые разные аффективные переживания.

В 1506 году в подземном бункере в Риме была обнаружена скульптурная группа «Лаокоон и его сыновья». Пример редкой для пергамского искусства драматической экспрессии, резонируя с пересмотром принципов Кватроченто, впечатлил художников XVI века. Впоследствии скульптурная группа сделалась частой темой эстетических изысканий, став причиной дискуссии Г.Э. Лессинга с И.Винкельманом о природе чувственности и основаниях западной культуры (Lessing, 1953, 395). Как отмечает С.Рихтер в исследовании, посвященном «Лаокоону» и его роли в эстетической теории, дихотомия красоты и боли имеет принципиальное значение для классической эстетики красоты, разработанной во второй половине восемнадцатого столетия (Richter, 1992). Мыслители, отталкиваясь от скульптуры как примера прекрасного,



с необходимостью были вынуждены также затрагивать проблему страдания.

Новый драматизм, рождаясь в русле религиозной традиции, не может избежать темы мучений Христа. Деализируясь, изображения распятия разворачиваются в живописный сюжет, который сперва направлен скорее на идею личных страданий, чем на их выпуклое изображение в телесном модусе. Скажем, «Распятие» 1460 года кисти Пьеро делла Франческа ориентировано на метафизические смыслы происходящего, а «Мистическое распятие» Боттичелли, написанное под влиянием проповедей Савонаролы в конце 1490-х — начале 1500-х, отражает жизнь духа. На картине Рафаэля «Положение во гроб» (1507) раны Христа обозначены лишь символически. Однако детализация уязвимой телесности закрепляет концепцию личностного переживания мук, одиночество которого в христианском мифе отражено словами Иисуса на Голгофе: «для чего ты Меня оставил?» (Мф. 27:46).

Персонализированная боль — часть еще более глобального экзистенциального горизонта, закрепленного вместе с верованиями в чистилище и Страшный суд: личной смерти. «Трудно объяснить, что же произошло на рубеже последних веков Средневековья и эпохи Возрождения, почему наиболее частым изображением отношения человека к Богу стало отношение человека к собственной смерти» (Podoroga, 2019, 11). Согласно Филиппу Арьесу, в период между XI и XIII столетиями формируется концепция *la mort de soi*, «смерть своя» (Aries, 1992). Интеллектуальная элита вырабатывает идею Страшного суда, и начиная с XII века этот сюжет входит в искусство, а примерно с XV века представление об общем суде над всем людским родом сменяется идеей суда индивидуального, который происходит в момент смерти. В индивидуальной смерти происходит «открытие индивида, осознание в час смерти или в мысли о смерти своей собственной идентичности, личной истории, как в этом мире, так и в мире ином» (Aries, 1992, 253).

Кроме «смерти своей» индивидуализация также и момент появления «своего тела» (В.А.Подорога). Ганс Гольбейн Младший отказывается от традиционной иконографии и рисует Иисуса внутри погребального грота, делая упор на телесно перенесенное страдание в его неприглядности («Мертвый Христос в гробу», 1520–1522 г). Впоследствии князь Мышкин у Ф.М. Достоевского с ужасом заметил, что «от этой картины у иного еще вера может пропасть» (Dostoevsky, 1973, 338-339). Изображенное немецким художником тело Христа — это тело-вещь, предмет субъектно-объектных онтологий.

Впоследствии в философии деятельность субъекта будет описана как познавательная способность, которая словно парит над протяженной материей, и тело оказывается внизу в аксиологической иерархии. Если субъект — это его разум и дух, то на первый план выходят мучения разума, ментальная боль, безумие. Эти темы возникают в творчестве И.Г.Фюсли, Франциско Гойи и других авторов романтического направления. М.С. Каган отметил: «Ренессансный пантеизм,

реабилитация материальности, плоти, чувственности временно уравнивали природу и культуру, но в XVII—XVIII вв. они вновь стали восприниматься как соперники» (Kagan, 1996, 59). Уже с XVII века определяющей чертой нового типа культуры становится конфликт, дуалистический раскол. В исследовании по истории меланхолии К.Юханнисон отмечает, что одно из популярных нервных расстройств эпохи Просвещения описывалось в терминах ликантропии: в образе животного заявляли о себе изгнанное тело и побуждения, которые позже назовут бессознательным (Johannisson, 2021, 32-35).

Как говорилось выше, эксплицитной эстетике приходится давать ответы на вопросы о том, что лежит за пределами удовольствия и красоты. Э.Бёрк, разрабатывая теорию возвышенного, называет боль одним из способов его переживания. Смягченные достаточно, чтобы не вызывать угрозу гибели, боль и страх «способны вызывать восторг; не удовольствие, а своего рода восторженный ужас» (Burke, 1979, 159). И.Кант в «Критике способности суждения» отмечает, что возвышенное вызывает особого рода негативное наслаждение от бесконечного, непостижимого, вызывающего уже не удовольствие, а особое чувство удивленного трепета (Kant, 1994, 113-135). Эти идеи были созвучны эстетике романтизма и возникающим в ней художественным образам: буйство природы, бесконечность пейзажа, сцены катастроф и разрушений.

Задачи по выражению уникального душевного переживания решаются уже новыми художественными средствами в модернистском искусстве. В живописном отношении та же интенция к субъективизму, которая сформировала реализм, со временем приводит к отказу от него. Изображая сцену предсмертных мук или святого Себастьяна, Эгон Шиле трактует сюжет о страдании посредством новых форм, вплоть до их распада («Агония», 1912; «Автопортрет в образе святого Себастьяна», 1914–1915). На примере работ экспрессионистов можно проследить, как репрезентация страдания приобретает все более бесплотные, символические воплощения.

Кризис религиозности ставит под вопрос моральные обоснования страдания, а распространение медикаментозного обезболивания снижает необходимость в техниках освоения физической боли. Если средневековый принцип «моменто мори» напоминал о том, что страдание и смерть неизбежны, то в XX веке боль перешла в категорию несчастного случая. Говоря словами Э.Юнгера: «Единичный человек стремится поместить боль в царстве случая, в той зоне, из которой можно ускользнуть и убежать» (Junger, 2012, 162). Такая вытесненность боли в сочетании с обилием ее медийных образов ставят новые вопросы об отношении к ней. Боль утрачивает предметность, «ужасающую фактуальность», превращается в знак и символ (Sontag, 2003).

Возможно, по этой причине художники-акционисты второй половины XX века стремятся к непосредственности боли и ее трансгрессивному потенциалу в перформансах, связанных с самоповреждением. Однако можно сказать, что внутри экспозиционного контекста их действие тоже

превращается в символ, в «высказывание» внутри знаковой системы. Так проявляется парадокс боли, фактичность которой сопротивляется выражению.

Разделение телесного и духовного, обостряясь с вытеснением физической боли из пространства допустимого, выводит на первый план ментальные терзания. Их образы достигают максимума в научно-фантастическом сюжете о пленном оцифрованном сознании (например, в телевизионной медиа-антиутопии «Черное зеркало»). С другой стороны, в рамках этой антиутопии сближение намечается в том, что предполагаемое истязание сознания способно задействовать любые соматические иллюзии.

Таким образом, комплекс связанных с болью идей, который развивался в последующих культурах и на протяжении складывания эстетики, зарождается вследствие ренессансной переоценки чувственности. Ренессанс сперва уравнивает трансцендентное и имманентное, а затем приходит к углубленному пониманию субъективного чувства, определяя сегодняшние стратегии эстетического субъекта. Концепция личных мучений как негативный аспект репрезентации переживаний, становится своего рода платой за принятие человека в его индивидуальности. Возможно сделать вывод, что идея аффективного переживания боли складывается в то же время, что и представление о значимости персонального эстетического опыта как такового. Способность испытывать опыт, в том числе, в его болезненных проявлениях, оказывается гарантом восприятия и обладания тем, что было названо В.А.Подорогой «я-чувством»: «переживанием психосоматического единства, абсолютно уникальным и неповторимым» (Podoroga, 1995, 13).

#### REFERENCES:

- Aries P. (1992) *The Hour of Our Death*. Rus. Ed. Moscow: Progress-akademiya Publ. (In Russian)
- Averintsev S. S. (1996) *Rhetoric and the origins of the European literary tradition*. Moscow: Shkola «Yazyki russkoj kultury» Publ. (In Russian)
- Burke E. (1979) *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Dostoevsky F. (1973) *Idiot*. Collected Works. Leningrad: Nauka Publ. (In Russian)
- Eco U. (2007) *On Ugliness*. Rus. Ed. Moscow: Slovo Publ. (In Russian)
- Johannisson K. (2021) *History of Melancholy*. Rus. Ed. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Junger E. (2012) *On Pain*. Rus. Ed. Opustoshitel. Vol.8. 161-199. (In Russian)
- Kagan M.S. (1996) *Philosophy of Culture*. Saint-Petersburg: Petropolis Publ. (In Russian)
- Kant I. (1994) *The Critique of Judgment*. Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Khaydarova G. (2013) *The phenomenon of pain in culture*. Saint-Petersburg: Izdatelstvo PHGA Publ. (In Russian)
- Le Goff J. (2009) *The Birth of Purgatory*. Rus. Ed. Ekaterinburg: U-Faktoriya Publ.; Moscow: AST Publ. (In Russian)

- Lessing G. E. (1953) *Laocoon: or, The limits of Poetry and Painting*. In Lessing G. E. Collected Works. Rus. Ed. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ, 385-516. (In Russian)
- Perkins J. (1995) *The Suffering Self. Pain and Narrative Representation in the Early Christian Era*. London: Routledge.
- Pico della Mirandola, G. (1981) *Oration on the Dignity of Man*. Rus. Ed. In *Aesthetics of the Renaissance: An Anthology*. In 2 volumes. Moscow: Iskusstvo Publ. Vol. 1. 248-265. (In Russian)
- Podoroga V.A. (1995) *Phenomenology of the body. An Introduction to Philosophical Anthropology*. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russian)
- Podoroga V.A. (2019) *The birth of a doppelganger: the plan and the time in F. Dostoevsky's literary works*. Moscow: Ripol-Classic Publ. (In Russian)
- Raimondi C. (1981) *A Letter to Ambrogio Tignosi in Defence of Epicurus against the Stoics, Academics and Peripatetics*. Rus. Ed. In *Aesthetics of the Renaissance: An Anthology*. In 2 volumes. Moscow: Iskusstvo Publ. Vol. 1. 69-75. (In Russian)
- Richter S. (1992) *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain: Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe* (Kritik: German Literary Theory and Cultural Studies Series). Detroit: Wayne State University Press.
- Scarry E. (1985) *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- Schleifer R. (2015) *The terrible facticity of pain: semiotics and the possibility of representing sensate experience*. Rus. Ed. NLO, Vol. 135, 16-27. (In Russian)
- Sontag, S. (2003) *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin.
- The Journal of Somaesthetics (2016). *Somaesthetics and Food*. Vol. 2, No. 1 and 2. Retrieved from <https://somaesthetics.aau.dk/index.php/JOS/issue/view/138/16>
- Vetlesen A.J. (2010) *A Philosophy of Pain*. Rus. Ed. Moscow: Progress-Traditsiya Publ. (In Russian)
- Wittgenstein L. (1994) *Philosophical Investigations*. Vol. 1. Rus. Ed. Moscow: Gnosis Publ. (In Russian)
- Yampolsky M. (2007) *Weaver and Visionary: Representation history essays, or about the material and the ideal in culture*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)

**Закс Л.А.**  
Екатеринбург

## **ОТ ИДЕИ ИСКУССТВА КАК ДВОЙНИКА И САМОСОЗНАНИЯ КУЛЬТУРЫ К ИДЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КУЛЬТУРОЦЕНТРИЗМА**

В 1996 г. вышла фундаментальная «Философия культуры», не только подробно изложившая философскую теорию культуры М.С.Кагана, но и очертившая отношения культуры и искусства как необходимого компонента последней. С этих позиций М.С. существенно дополняет свой «университетский курс лекций». Теперь и «логическое», и «историческое» рассмотрение искусства «посажено» у М.С. на метасистемную и сущностную для искусства основу культуры. Так в Лекции 18 появляется небольшой 4-й раздел «Функции искусства в его отношении к культуре». М.С.: «культуре, как всякой развивающейся системе, нужны два «механизма», способных обеспечить ее развитие: механизм «сознания», дающий информацию о том, что происходит во

вне, в окружающей среде, в мире, и механизм «самосознания», дающий системе информацию о ее внутренних состояниях...». И далее уточняет: «Если функцию сознания культуры выполняет философия..., то функцию самосознания культуры выполняет *искусство*, которое, благодаря образно-синкретической своей природе, способно быть «зеркалом» культуры как целого, в единстве и взаимосвязи всех ее компонентов».

Вывод, при всей своей спорности, важный, относящийся к любой эпохе. Между тем и сам М.С. осознавал вступление человечества в новое качественное состояние. Он осмыслил последнее через, как показала история, локальное, преходящее состояние-понятие «постмодернизма» — на нем споткнулось масштабнейшее мышление М.С. А ведь он сам не раз вспоминал пророчество В.И.Вернадского об эпохе господства *ноосферы*.

На языке современной науки можно и нужно говорить о мирной социокультурной революции — радикальном качественном изменении места человеческого рода в мире, соотношения между природой и культурой. Процесс, который открыт в будущее, в перспективе бесконечный: растущее доминирование культуры в существовании человечества и человека, превращение культуры из «второй природы» в первую и главную для человека «природу».

И это, кроме всего прочего, меняет соотношение природы и культуры для художественного сознания. На протяжении тысячелетий существования искусства в нем доминировала парадигма подражания природе. Искусство было *природо-*, *жизнецентричным* по преимуществу, а культура как реальность попадала в орбиту художественной репрезентации вместе с природой и жизнью людей, опосредованное ими. Во второй половине XX — XXI-м в. рождается самобытное и самостоятельное *культуроцентричное* искусство: искусство, обращенное к культуре и поглощенное освоением культуры как особой, самоценной и специфической реальности. «Объем» и роль такого искусства в современной художественной культуре зримо возрастает, что создает новые возможности, но и проблемы и противоречия.

***Козьякова М.И.***

*доктор философских наук, кандидат экономических наук, профессор;  
профессор кафедры философии и культурологии Высшего театрального  
училища (института) имени М.С.Щепкина при Государственном  
Академическом Малом театре России;  
E-mail: markoz@yandex.ru*

## **СИНЕРГЕТИКА КАК НОВЫЙ ТРЕНД В ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ**

Переход к постнеклассической фазе, открывающий «эпоху перемен», рефлектируется как ситуация постмодерна. Он особым образом сказывается на развитии гуманитарных исследований — несет с собой отказ от рационализма и детерминизма, евро- и этноцентризма, как и всякой центрированности в принципе, изменяется понятийный аппарат. В эстетике на ее многовековом историческом пути были разработаны разнообразные концепты, методы,

подходы. При всем методологическом изобилии в классике, тем не менее, сохранялись некие неизменные основания, позволявшие очерчивать границы этой дисциплины. В эпоху постмодерна классический потенциал оказался исчерпан, границы эстетики становятся все более проницаемыми, во многом утрачивая специфику своего предметного поля. Для исследования гуманитарных областей — открытых структур, обладающих большим количеством степеней свободы, применяется методология синергетики. Это исследовательское направление создает верифицируемые подходы к изучению самоорганизации сложных систем, описывает состояния динамических переходов, принципы взаимодействия порядка и хаоса — ситуацию совмещения нестационарных процессов, процедур взаимодействия и синхронизации разноплановых модусов. Автор придерживается взгляда, что дальнейшее развитие эстетики, определение исследовательской методологии возможно прояснить при анализе ее взаимодействия со смежными науками. В статье рассматриваются принципы взаимодействия эстетики с культурологией, феномен хронотопа, различные варианты междисциплинарных дрейфов, раскрывающие их интегративный потенциал. Компаративный анализ позволяет выявить аналогичные тренды в эстетике и культурологии, прояснить как общие, так и специфические черты. Для эстетики социокультурный фактор, его внутреннее сложное взаимодействие всегда присутствует как матрица, порождающая условия возникновения искусства, формирующая художественный, эстетический идеал эпохи. Выделяя художника из родной для него социокультурной среды, необходимо определить степень допустимого дистанцирования, что приводит к стандартному приему использования широко распространенной модели — обращения к методу робинзоады. Он позволяет раскрыть важнейшую особенность эстетического — его зависимость от субъективного восприятия. При исследовании эстетического сознания, которое является уникальным, обладает собственной формулой эстетического восприятия, также необходимым становится обращение к синергетическим методикам, ориентированным на решение данного класса проблем.

*Ключевые слова:* синергетика, эстетика, постнеклассическая эстетика, культурология, искусство, хронотоп, эстетическое сознание.

Специфика современного этапа развития характеризуется масштабными трансформациями: разрушаются еще вчера, казалось бы, стабильные основания, утрачивается органичность и целостность культурного универсума. Вместе с ростом солипсизма, с радикальностью происходящих перемен нарушается устойчивость среды обитания — на место предсказуемого, значимого мира приходит мозаичное многообразие спонтанных вариаций, не поддающегося каким-либо прогностическим процедурам. Подобные процессы захватывают сферы политики, науки и искусства, социальных и национальных отношений. Возникает проблематика неравновесной среды, характеризующейся спонтанными проявлениями, усложнением структуры, возникновением новых качеств. Область описания и исследования состояний, далеких от равновесия, неустойчивых, нелинейных явлений, взаимодействия разноразноуровневых систем, названная синергетикой, приобретает все большее влияние. Ее методология получает распространение как в естественных, так и в общественных науках.

Практически только это исследовательское направление репрезентативно формулирует верифицируемые подходы к самоорганизации сложных систем, описывает состояния динамических переходов, принципы взаимодействия порядка и хаоса. Именно к анализируемому этим направлением типу открытых диссипативных структур, обладающих большим количеством степеней свободы, относятся объекты исследования гуманитарных наук, в том числе эстетики. Синергетика переводит акцент от статики в динамике, от субстанциональности к процессуальности, от автономии к когерентности; она делает упор на состояниях становления, перехода, взаимодействия. Это научное направление формирует качественно иные представления о мироздании как совокупности сложных нелинейных процессов, стохастической динамики, плюрализму формообразования.

По-новому складывается эстетическая картина мира, отражающая в первую очередь чрезвычайно противоречивую, эклектичную ситуацию в развитии искусства — ситуацию совмещения нестационарных процессов, флуктуаций, процедур взаимодействия и синхронизации разноплановых эстетических модусов. Реанимирование традиций прошлых эпох, одновременная актуализация модерна и архаики, практики интерактивности и художественной апроприации способствует созданию во многом парадоксального, эмпирического контекста, далекого от стабильности и устойчивости. Эстетическая наука, в поисках подхода к новым, трудным для исследования процессам, вынуждена будет осваивать синергетическую методiku, использовать непривычный инструментарий в процессе выработки инновационных подходов. В целом, она уже и сейчас претерпевает трансформацию: усиливается интерес к сложным системам, к пространственно-временной процессуальности, к явлениям неопределенности и хаоса, проникающим в искусство и дающим ему новый импульс развития.

Исторический опыт, приобретенный эстетикой на своем многовековом пути, чрезвычайно богат концептами, методами, подходами: пифагорейцы и софисты, Сократ, Платон и Аристотель, Гораций и Витрувий — космос и пластика, гармония, мимесис, катарсис, энтелехия; Ареопагит и иконопочитатели, Августин, Эриугена, Бонавентура и Фома — спиритуализм и абсолют, образ, свет, канон, символ, знак; Альберти, Леонардо, Дюрер — антропос и пропорции, перспектива, Буало, Шефтсбери, Вико, Гельвеций, Вольтер, Юм, Бёрк, Дидро, Руссо, Лессинг, Винкельман, Шефтсбери, Корнель и Буало — классицизм, барокко, реализм, академизм, иерархия жанров и правило «трех единств» и многое другое... Тем не менее, при всем своем разнообразии в классике сохранялся неизменным теоретический базис, вокруг которого локализовались темпоральные дискурсы. Эстетические принципы оптимизировались по факторам классического треугольника истины — добра — красоты, заложенным философскими взглядами отцов — основателей, богатством понятийно-логического инструментария, имевшегося в ее багаже.

Переворот, обозначивший переход к постнеклассической фазе, открывает «эпоху перемен», рефлектируется как ситуация постмодерна. Он особым образом сказывается на развитии гуманитарных исследований — несет с собой отказ от рационализма и детерминизма, евро- и этноцентризма, как и всякой центрированности в принципе, для него характерны не тактильная, линейно-логическая коммуникация, а субтильная, подобная эху, резонансу, отклику. Меняется понятийный аппарат, поскольку отпадает диктат логоцентризма, поляризующей дихотомии, дискретного структурирования. На их место приходит диффузия смысла, интенциональная нюансировка, смещение, расслоение категорий, ведущие к появлению феномена «языковой венаходимости». Формируется образно-ассоциативное мышление, философско-мифологическая дискурсивность, и одновременно — стереоскопическое видение, универсализм.

Постнеклассическая эстетика сегодня не может не выходить за свои ранее установленные пределы, она приоткрывает границы, делая их все более проницаемыми. Теперь она акцентирует внимание на областях, прежде находившихся на периферии, не привлекавших ранее большого интереса: повседневность, массовая культура, экология, техника, оформление окружающего пространства — новая тематика расширяет аналитические возможности. Это новые исследовательские позиции, новая лексика, новый категориальный аппарат, заимствующий постмодернистский сленг: «деконструкция» и «интертекстуальность», метаязыковые игры и дискурсивность, «нонселекция» и «поэтическое мышление». Это интеграция, более тесное взаимодействие научных дисциплин, чему способствуют и междисциплинарный дрейф постмодерна и новые направления научных исследований. Новые технические медиа, разрастающийся виртуальный мир, цифровизация провоцируют тенденции интерактивности и гедонизма, жанровой синестезии, полистилистики, переводят акцент от фиксированности — к текучести, от артефакта как законченного предмета искусства — к событийности его рождения. В целом речь сегодня идет об изменении принципов эстетического знания, что отзывается также и в трансформации понятийного аппарата, в утрате равновесия между чувственным и нравственным, в эстетизации таких феноменов, как насилие, абсурд, жестокость.

Дальнейшее развитие эстетики, определение исследовательской методологии делает необходимым прояснения принципов ее взаимодействия со смежными науками. Интегративный потенциал по-разному раскрывается в ситуациях различных междисциплинарных дрейфов, достигая своего максимума в среде с родственной синтагматикой. Для эстетики «ближайшей родней», взятой по линии философского «родства», оказывается философская антропология, в более широком контексте — отечественная культурология, которая позиционирует себя особым образом. Для нее характерно отсутствие границ, что прямо вытекает из дефинирования культуры как глобального универсума, целостной сложной (сверхсложной) системы, охватывающей



бытие всего человечества. Колоссальный объем, масштаб, разнообразие исследовательского материала, подлежащего изучению, делают эту задачу непосильной для одной науки. «Культурная область» (термин М. Бахтина) принадлежит целому комплексу гуманитарных и социальных наук.

Культурология, анализируемая в данной системе конвенций, становится, подобно философии,

метанаукой. Что являлось предметной областью философии благодатного классического периода? — Общие принципы бытия и сознания, то есть все, до чего некогда в процессе развития цивилизации могла «дотянуться» человеческая мысль. Она занималась поиском всеобщих закономерностей, рефлектируя их при помощи соответствующего логико-понятийного аппарата. История классической философии свидетельствует, однако, что ее гениальные творцы, создавая свои философские системы, действовали достаточно произвольно: расширяя амплитуду метафизических вариаций, они далеко отступали от исходной субстанции или же трактовали ее весьма причудливым образом.

С течением времени философский дискурс становился все более произвольным, абстрактный контент все более атомизировался, капсулируясь в некую герметически закрытую сферу. Логико-понятийный аппарат из средства, инструмента познания сам становился объектом исследовательских процедур. Развиваясь по собственным законам, он продуцировал некие теоретические построения, обретавшие самодовлеющий смысл, терявшие связь и удалявшиеся от параллельно существовавшего реального мира. Бытие и сознание становились при этом лишь поводом для создания всевозможных мыслительных конструкций.

Венцом диалектико-абстрактного теоретизирования стала грандиозная система Г. Гегеля: «закрывание в себе произошло со всей определенностью. Философия не есть более понятийный план отражения всеобщего, она есть сфера автономизировавшегося мышления, где образ реальности из предмета превратился в инструментальный повод самодовлеющего философствования». (Pelipenko & Yakovenko, 98, 61) Как известно, кризис метафизики позволил поставить в центр внимания антропологическую проблематику, одновременно он открыл возможности для появления культурологии. Понадобилось исчерпать до дна метафизический потенциал, чтобы на его развалинах можно было построить нечто новое. Очевидно, что исчерпание классического потенциала характеризует также и современную эстетику. На грани веков она предстает как «транзитная» (термин Н. Маньковской).

Эстетика и культурология обладают определенными аналоговыми характеристиками: обе они в плане «всеобщего» достаточно заземлены — им не доступны сфера трансценденции, тайны природы, утонченность абстракции. Так, эстетика не может далеко отрываться от своего имманентного объекта, коим являются многообразие выразительных форм окружающего мира, взятом в их чувственном восприятии. Конечно,

как философская наука, она ориентируется на выявление всеобщего, неких закономерностей, однако эти обобщения все равно будут соотнесены с «планом выражения», с морфологией и одновременно — с человеком, с его способностью воспринимать и чувствовать.

Так же и культурология «привязана» к своему объекту — к практикам человеческого рода — настоящим, прошлым, будущим; запечатленным в материальных объектах, в произведениях искусства или интеллектуальных, духовных феноменах, незримо присутствующих в антропосфере. Но как нет «философии вообще», так как она разделена на отдельные сегменты — разделы, предметные области, школы и др., так и наука о культуре, несмотря на свой интегративный потенциал, будет «разнесена» по разным областям и сферам. Человеческие практики необычайно многообразны: мир повседневности с его многочисленными занятиями, специализированная деятельность, которая, в свою очередь, способна делиться на различные сегменты — политика, бизнес, управление, народное хозяйство с его отраслями, духовные практики, науки и многое другое. Собственно, принципов структурирования и систематизации может быть множество, могут применяться различные классификации, может быть выделена любая специализация, вплоть до занятия философией или эстетикой. И здесь, на всем почти бесконечном многообразии человеческой деятельности, онтологизируется эстетика, «питаемая» этой деятельностью, ее плодами.

Эстетическая практика здесь вторична, она представляет из себя аспект, определенный срез, взгляд, рецептивный вектор. Эстетика — наука, «завязанная» на чувственное восприятие, на оценке всего культурного универсума, поскольку любая субстанция имеет форму, в которой она существует. Конечно, практики следует классифицировать и по региональному, и по темпоральному принципу, углубляясь при этом в прошлое, анализируя жизненные реалии в отдельные исторические эпохи. Историческая ретроспектива дает возможность выхода на эволюционные процессы, тенденции и векторы развития, на культурную динамику, актуализированную в настоящее время. Прошлая деятельность обретает объективированный характер в качестве материальных или нематериальных художественных объектов, культурного наследия, накопленного человечеством опыта.

Каждый исследуемый реальный эстетический феномен демонстрирует специфику хронотопа — законов и норм сочетания пространственно-временных координат. Поскольку адекватное понимание культуры возможно только в конкретно-историческом, социальном контексте, то, будучи вырван из исторического контекста, он не подлежит достоверному описанию и интерпретации. (Flier, 2014, 304) Тот же принцип можно соотнести и с эстетическим планом: история и социология наиболее тесно соприкасаются с «культурной областью», генерирующей эстетические реалии. Временная плоскость являет собой историческую специфику данного момента, а пространственная — социума, социальной среды во всем богатстве ее количественных и качественных характеристик. Социокультурный фактор, его внутреннее

сложное взаимодействие, синестезия, всегда присутствует как материнское ложе, как матрица, порождающая условия возникновения искусства, генерирующая смыслы, формирующая художественный, эстетический идеал эпохи. Одновременно общество выступает и как субъект-медиатор, наделенный самостоятельным статусом, определяющий в той или иной степени эстетический заказ, субстанциональность самих художественных практик, их последующей онтологизации, включая легитимацию арт-объекта, возможности его интерпретационного спектра, рецептивные модальности.

Культура, по определению, всегда социальна. Она предполагает наличие некоторого количества людей, по крайней мере наличие Другого, воспринимаемого в различных коннотациях — как атрибуция диалогичности (по М. Бахтину) или враждебности (по К. Юнгу). Здесь хорошо работают доказательства «от противного»: «один в поле не воин» — тезис, прекрасно формулирующий гуманитарную аксиому — культура не возникает в одиночестве. Но возникает ли в одиночестве эстетическая ситуация, в какой степени социальность опосредует проявления эстетического? В какой степени применим этот императив для творческой сферы, разве художественный труд не предполагает единичность и уникальность? Искусство является созданием гения, как предельно ясно сформулировал этот тезис И. Кант, даже если оставить в стороне выдвинутую им идею о принципиальной недоступности эстетического опыта для логического анализа.

Выделяя художника из «материнского лона», родной для него социокультурной среды, необходимо определение границ этого отделения, степень допустимого дистанцирования. Максимально возможный вариант изоляции приводит к стандартному приему использования широко распространенной модели — обращения к методу робинзоады, помещения человека в девственную природную среду. Роман Д. Дефо (опубликован впервые в 1719 г.) стал литературным ответом на запрос эпохи Просвещения — потребность прояснить идею «естественного» человека, особенностей его существования и развития. Философское значение этого литературного произведения трудно переоценить: вниманию публики была предложена ситуация длительной изоляции, возникшая естественным, хотя и экзотическим образом. Робинзоада получила широкое распространение в дальнейшем не только в литературных вариациях, но и как метод исследования в гуманитарных науках.

Заострив внимание на эстетическом плане, можно констатировать, что феномен Робинзона не может быть признан корректным для деятельности, связанной с искусством. При этом можно допустить, что персонаж обладал определенными творческими способностями, что ему были доступны поэтические, песенные опыты, изобразительный ряд с применением простейших техник типа популярного в настоящее время сенд-арта или же резьбы по дереву. Модель робинзоады, при всей ее кажущейся простоте, однако, может описывать одно из доминантных свойств эстетизиса — его принципиальную несводимость исключительно к

сфере искусства. Для актора открыты были широкие возможности эстетического восприятия природных феноменов: рассветы и закаты, приливы и отливы, постоянная изменчивость морской стихии, девственная природа острова, его ландшафты.

Практически в распоряжении Робинзона находился весь набор впечатлений, составляющий один из главных ресурсов современной туриндустрии — наслаждение естественной красотой ландшафтов, девственностью природы, столь востребованной в настоящее время путешественниками. Именно этот «свободный» вид красоты И. Кант определяет как главный в эстетическом отношении, поскольку объекты созерцания нравятся сами по себе, необусловленно; именно в этой ситуации имманентно локализуется провозглашенная им «целесообразность без цели», а суждение вкуса является «чистым суждением». И потому в данной ситуации наиболее рельефно выступает важнейшая особенность эстетического — его зависимость от субъективного восприятия.

Эстетическое всегда включает потенциал воспринимающего, момент оценки, то есть репродуцирует субъект-объектное отношение. Мог ли, способен ли был Робинзон любоваться красотами природы? А способен ли был на это Пятница? Эстетическое восприятие, эстетическое сознание — загадочный феномен. Его тайна коренится в особенностях психики, в этнических факторах, в юнгианском архетипе. Эстетическая субъектность и одновременно субъективность возвращает нас опять к культурному синкрезису как условию генерирования культурных практик. Изначально отсутствие какой-либо социальной среды обуславливает невозможность ее усвоения. С другой стороны, тонкость и недоступность, «непрозрачность» субъективационных процессов, входящих в эстетический цивилизационный аспект, вынуждает обращаться к синергетике, к инструментарию социальной феноменологии. Мягкая методология феноменологической ориентации позволяет снизить фундаменталистский тонус, стать ключом к пониманию явлений «жизненного мира».

Соотношение социальности и эстетической «продвинутости», развитости и тонкости вкуса не коррелируется напрямую. Высокая культура не является доминантным признаком: обладая интеллектуальной развитостью, человек может быть абсолютно «глухим» в эстетическом плане. И цивилизационное развитие не прибавляет здесь потенциальной восприимчивости. Более того, современное общество во многом снижает, гасит, притушает тонкость ощущений. И, наоборот, на ранних этапах развития общества чуткость, восприимчивость, включенность в природную среду была максимальной. Об этом свидетельствует мифо-ритуальный комплекс, язычество, его отдельные модальности, так же, как и религиозный эстетический дискурс, прослеживаемый практически у всех народов.

В качестве примера можно сослаться на отечественную историю: так, у древних русичей зафиксирован развитый идентификационный эстетический комплекс. Духовные ценности, накопленные языческой

культурой, обретали новый облик в соединении с православными. Светлую радость, физическое наслаждение испытывали в Древней Руси от содержания икон, хождения по святым местам, общения с подвижниками веры. Чтение книг доставляло удовольствие, подобное вкушению меда и сахара, как писал об этом Кирилл Туровский, и традиционным становился для русских книжников образ пчелы, собирающей мед. Чувственно воспринимаемая красота ценилась не только как знак и символ красоты духовной, но и сама по себе воспринималась как результат божественной деятельности. (Hudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura Drevnej Rusi, 1996, 31) Красота связывалась с благочестием и святостью, а христианская духовность сопрягалась с внешними формами. Церковная красота постепенно обретала особую значимость, ее усматривали не только в архитектуре храмов, в иконописи, в церковном пении, но и в самом церковном обряде, в декоративно-прикладных искусствах.

Нагуралистическая конкретность, материальная осязаемость выражает специфически народное эстетическое сознание. В известной степени оно противостоит аскетической монастырской традиции. Внешняя красота, пробуждающая эмоции, способствовала развитию не только церковных искусств, она бытовала в княжеско-боярской, в народной среде. Это яркие, цветные одежды — кафтаны, свиты, рубахи, сапоги и кушаки. Это драгоценные украшения, воротники-козыри и ожерелья, узоры и узорочье. Это — культ света, световая и цветовая эстетика и метафизика, обязанные своим возникновением распространившейся на Руси концепции «Фаворского света» — нетварного сияния Божественной энергии и традиционного для языческой Руси культа огня, солнца, солнечных богов. Отголоски этой древней сакральности остались в русской лексике в виде этимологии красного: красный угол и красная девица, Красная площадь и красное крыльцо.

Эстетическое сознание, в котором внешняя, чувственная красота одухотворена сакральным содержанием, стало важнейшей характеристикой и медиатором русской идентичности, определив на всем тысячелетнем отрезке своего существования доминантный признак русского искусства. Он проступает сквозь патину временных дистанций и в европеизированном Граде Петра, и в русской литературе «золотого века», и в реминисценциях века «серебряного». Это сознание, имеющее отличительные признаки того или иного столетия, того или иного периода русской истории, является визитной карточкой национальной идентичности, входит в ее архетипическую суть. Эстетическое сознание древних русов или же средневековых россиян является уникальным, как и самосознание любой иной этнической культуры, каждое из них обладает собственной формулой эстетического восприятия.

Сложность состоит в том, что эстетика оказывается бессильной в анализе сложной процессуальности многих явлений, пластов культурной жизнедеятельности. Круг замыкается: имеющаяся рационалистическая методология не позволяет производить подобные исследования, поэтому

неизбежным становится обращение к синергетическим методикам, ориентированным на решение данного класса проблем.

#### REFERENCES

- Pelipenko, A. A. & YAkovenko, I. G. (1998) *Kul'tura kak sistema* [Culture as a system]. Moscow: YAzyki russoj kul'tury. (in Russian).
- Flier, A.YA. (2014) *Kul'turnye landshafty social'nogo prostranstva//Izbrannye raboty po teorii kul'tury* [Cultural landscapes of social space//Selected works on the theory of culture]. Moscow: Izdatel'stvo «Soglasie». (in Russian).
- Hudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura Drevnej Rusi XI — XVII veka.* (1996) [Artistic and aesthetic culture of Ancient Russia. XI — XVII centuries] Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr «Ladomir». (in Russian).

**Коломиец Г.Г.**

*доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии культуры и социологии Оренбургского государственного университета*  
E-mail: kolomietsgg@yandex.ru

**Парусимова Я.В.**

*кандидат философских наук, доцент кафедры философии культуры и социологии Оренбургского государственного университета*  
E-mail: yanaparusimova@mail.ru

### ПРОБЛЕМА ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ ИСКУССТВА В КУЛЬТУРЕ

В статье переосмысливается положение М.С. Кагана о том, что в культуре искусство выступает как полифункциональная система, занимающая особое место. Авторы статьи в представленной идеи М.С. Кагана, следующего системно-синергетическому подходу и определенному функциональные отношения искусства в структуре бытия: «природа-общество-человек-культура-искусство», обнаружили основания для интерпретации полифункциональной сущности искусства. Это ведет к феноменологическому и постмодернистскому видению искусства как самодостаточной формы бытия в культуре. Авторы обращают внимание на то, что современное эстетическое знание выдвигает примат дискурса по определению понятия и поиску новой дефиниции искусства, закрепив эстетическую сущность и высшую эстетическую функцию искусства. Трактовки понятия искусства, определение его границ пришли в некоторое стохастическое состояние в предметном поле культуры ввиду преобразований самого искусства в смене парадигм глобального мира, превосходящего цивилизационные сдвиги, в которых угадывается множество вероятностей и возможностей бытия искусства в культурном пространстве. Проанализировав некоторые подходы к пониманию искусства, авторы пришли к выводу, что дискурс не столько отвечает на вопрос «что есть искусство?», сколько говорит о том, «что оно значит для человека», то есть постулируется полифункциональная сущность. Искусство рассматривается как способ бытия в мире человека, как ценностное взаимодействие человека с миром, играя разными гранями своего назначения, функциональных отношений. Задачей данной статьи выступает представление полифункциональности искусства как проблемы, поскольку отдельные функции искусства, такие как эстетическая, гносеологическая, коммуникативная и др., не исчерпывают всей сущностной полноты искусства. Указывается, что на современном этапе всё острее проявляются черты открытости, изолированности, «атомарности» коммуникативного дискурса об искусстве, что обусловлено проблемой полифункциональной сущности искусства.

*Ключевые слова:* искусство, полифункциональная сущность искусства, эстетика, философия искусства.

Обращаясь к проблеме полифункциональности искусства, мы будем исходить из самого понятия «искусство». Самое обычное понимание искусства складывается из двух представлений: во-первых, искусство с древности трактовалось как деятельность человека в высокой степени умения, мастерства в любой сфере, во-вторых, искусство есть художественное творчество, т.е. деятельность человека по созданию художественных форм. Искусство истолковывалось как подражание, отражение, воссоздание действительности, или как чувственное выражение сверхчувственного начала в художественных образах, созданных посредством воображения и фантазии.

М.С. Каган, следуя методологии системно-синергетического подхода к человеческой деятельности приводит, согласно К. Марксу, определение *«искусства как способа практически-духовного освоения действительности, осуществляемого силою воображения, творческой фантазии и потому родственного, и историко-генетически, и структурно-логически, мифологии»* [Kagan, 1997, p. 15]. Каган подчеркивает художественное освоение мира, где сливаются исходные формы деятельности как познание, ценностное осмысление, преобразование действительности и общение людей в созидательном процессе. Искусство для него неразрывно с художественным образом, который выступает формой такой слиянности. В нашем понимании Кагана мы находим искусство как самодостаточную структуру, систему. Структурные доминанты системы искусства могут варьироваться, выявляя те или иные функциональные стороны в духовном развитии культуры. Далее, Каган рассматривает искусство как полифункциональную систему с точки зрения места и значимости искусства в культурной жизни человека, связывая искусство с пятью функциональными отношениями: к природе, к обществу, к культуре, человеку и искусства к самому себе [Kagan, 1997, p. 305]. На наш взгляд, Каган дает расширенное понимание знаково-коммуникативной роли искусства как высокой культурной структуры, самодостаточно существующей, рассматривая при этом разные функции. Самодостаточная художественная форма искусства, духовно функционируя, сама по себе содержит многослойные смыслы. Каган пишет, что предмет искусства как художественного творчества, по сравнению с предметом науки, двухслойный по типу: объективное — субъективное, природное — социальное, материальное — духовное. В искусстве он видит высшую гносеологическую цель: «выявление ценности бытия означает ориентацию искусства на *познание духовной жизни человека и общества, как главную и конечную цель*» в то время, как познание в научной сфере материального бытия выступает лишь *«средством достижения этой верховной цели»* [Kagan, 1997, p. 255]. Заметим, что Каган, в эстетической самодостаточности искусства, родственного мифологии, подчеркивал наряду с познавательной

функцией, объективно-субъективно ценностную: «в искусстве *познание* как бы оборачивается *оценкой*, а *оценка* — *познанием*» [Kagan, 1997, p. 260].

Следуя за этой мыслью Кагана, выделим силу интуиции в познавательном процессе, которую осуществляет искусство. Различая функциональные отношения в искусстве и науке, целесообразно привести слова Е.Л. Фейнберга о том, что главный смысл искусства заключается «в синтетическом интуитивном, целостном воздействии» [Kagan, 1997, p. 222]. Поэтому искусство дает познание внелогическим путем, силой интуитивного движения человеческой души, когда бездоказательное интуитивное суждение оказывается выше и истиннее формально-логического подхода. Высшую «суперфункцию», «метафункцию», выполняющую сверхзадачу, Фейнберг видит в «назначении искусства как общего метода постижения истины» посредством утверждения авторитета интуитивного суждения [Fejnberg, 2004, p. 155]. Для нас это значит, что «сверх» важным является не рассмотрение отдельных функций, а признание слиянности их в полифункциональность.

Искусство не только полифункциональная система, на наш взгляд, искусство полифункционально по своей сущности. Исходя из кагановского представления о самодостаточности искусства как суперструктуры в единстве с обществом, культурой, природой, человеком мы можем представить многочисленные функции, являющиеся, ценностным взаимодействием человека с миром. Многогранность полифункциональной сущности искусства являют такие функции, возвышающие созидательный дух человека, как эстетическая, гармонизирующая, коммуникативная, аксиологическая, этическая, катарсическая, мировоззренческая, подражательная, воспитательная, познавательная, познавательно-просветительская, преобразующая, созидательная, креативная, адаптивная, эвдомонизирующая, гедонистическая, эвристическая, эмоционально-экспрессивная, врачевательная, прагматическая.

Более того, мы назовем «сверхфункцией» ту, которая варьируясь на этапах культурного движения, позволяет человеку продвигаться вверх и вперед, разрушая стереотипы мышления, восприятия жизни, не давая жизни превратиться в чистую рациональность, но вместе с тем обнажая опасность утверждения «экономического человека», изобретающего будущих киборгов.

В век современной техногенной цивилизации «сверхфункция» искусства становится преобладающей, помимо собственно глубинной эстетической функции. Эстетики выделяют эстетическую функцию искусства как фундаментальную, которая приобретается через эстетический опыт. Эстетический опыт, пишет сторонник теургической эстетики В.В. Бычков, — это особый духовно-материальный опыт, или созерцательно-медитативный, отличающийся неутилитарным отношением субъекта и объекта, в процессе которого субъектом признается обязательно неутилитарное наслаждение, удовольствие.



Высшим выражением эстетического опыта является искусство [Buchkov, 2003, p. 35].

Эстетическая сущность искусства подчеркивается структуралистом Я. Мукаржовским: «искусство — это отрасль творческой деятельности человека, отличающаяся преобладанием эстетической функции» [Mukarzhovskii, 1994, p. 18]. Преобладание эстетической функции в художественном акте, включающем «деятельность и творение» и для создателя, и для воспринимающего, как пишет чешский эстетик, учит людей пониманию сущности и освобождает от однозначной связи с действительностью. Таким образом, обнаруживается богатство возможностей и, как следствие, полифункциональность в отношении человека с миром. Как видим, помимо очевидной эстетической функции искусства есть в искусстве неочевидная, многоаспектная полифункциональность.

Переосмысливая проблему функциональности искусства, мы обнаружили, что сами определения понятия «искусство» чаще указывают не на сущность «что такое есть искусство», а на способ его жизнедеятельности, т.е. зачем оно существует для человека. Дефиниции искусства, сложившиеся в эстетике, философской, культурологической мысли, являются указателями своего бытия, являющегося принадлежностью к сверхчувственному, либо как способа быть в мире человека. Здесь мы обнаруживаем преобладающий феноменологический подход к пониманию искусства в самих дефинициях.

Близкого к Марксово-Кагановскому толкованию мы находим у некоторых западных исследователей. Так, английский культуролог, автор концепции культурного материализма Р. Уильямс обратил внимание на такую высочайшую функцию искусства, как царство духа быть проводником в культурном процессе, видя в творцах искусства «всадников, глашатаев и свидетелей социальных перемен» [Williams, 1992, p. 24], но не в смысле эпохи романтизма. «Культура обыденна», заявляет Р. Уильямс, понимая под культурой «целостный образ жизни»: как образцы высокой элитарной культуры, так и обыденные формы проявления; как наиболее абстрактные общие идеи, так и конкретные, индивидуально значимые смыслы. Искусство для Р. Уильямса — не совокупность высших романтических идеалов, не нечто уникально-индивидуальное, а часть социальной организации, одна из форм самовыражения общества. Его понимание культуры и искусства «демократизировано» и «социализировано» [Holl, 2012, p. 161]. Согласно марксизму, культура тотальна и пронизывает все сферы социальных практик. Нет отдельных практик, но существует лишь реальная жизненная практика как «чувственная человеческая практика». По Марксу, сущностные силы человека есть чувственные, которые и побуждают человека к действию, деятельности, культурному и экономическому развитию во взаимодействии с природой. И искусство выполняет важную жизненную функцию [Kolomiets, Lyashenko, 2018]. Сфера идей, ценностей и смыслов, какую представляет собой искусство как часть культуры, двусторонне детерминирована с иными социальными

формами. Таким образом, искусство приобретает преобразовательную функцию, преобразования жизни посредством духовно-практической деятельности, творчества человека как социального, общественного субъекта. И вновь мы видим определение сущности искусства, по Уильямсу, через его функционирование в социальной практике и к тому же разноаспектное функционирование. В 60-70-х гг. XX века в кругу британских исследователей культурологический подход Уильямса нашел продолжение в «гуманизации марксизма» Р. Хоггарта, Э.-П. Томпсона, Л. Гольдмана.

Трактовки понятия искусства чрезвычайно расходятся в современном дискурсе. Это и понятно. Если человек традиционной цивилизации и культуры был ориентирован на определенные установки, нормы, ценности, то современный мир поставил в центр интерпретирующую «самость», самодеятельного человека, которому позволено непосредственно определять вещи, сущности и все рассматривать сквозь призму функциональности, полезности как материальной, так и духовной. Вместе с тем, заметим, что искусство как «духовная пища» выполняет функцию полезности, поскольку понятие «произведение искусства является воспроизведением вещи или конструкцией форм, или выражением переживаний», но только таким воспроизведением, выражением, конструкцией, «которое способно, захватить, или восхитить, или потрясти» [Tatarkevich, 2002, p. 47]. В определении назначения искусства, его функционального существования не столько важно, как возникает идея создания произведения искусства, что является стимулом, мотивом, внешним заказом, в какой момент появляется вдохновение, или оно создавалось конструктивно, рассудочно, или какова сила интуиции и эмоций при его создании. Важна «эвокация» в смысле заразительности переживания, возбуждения эмоций, которые пробуждают интеллект, то есть «что и как» несет удовольствие реципиенту произведение искусства.

Классификация искусств также не дает четкого представления «что такое искусство». Мы обнаруживаем не только гносеологический и онтологический подходы, но и феноменологический смысл искусства «зачем», «для чего», указывающий на бытие феномена в сознании.

Одна из последних классификаций искусства, сделанная эстетиком А. С. Мигуновым еще более подчеркивает значимость, ценность и назначение искусства для человека XXI века. Так, представляя «Палитру современного искусства» [Migunov, 2006], он, на наш взгляд, исходит из принципов прагматической функциональности и современного глобального взгляда на бытие искусства в мире человека. Его классификация содержит четыре направления: 1) традиционное искусство, или академическое, профессиональное, совершенные образцы высочайшей классики, то что составляет мировой фонд изобразительного и другого искусства, главным признаком которого является воздействие красотой посредством художественного творчества; 2) концептуальное искусство, сущностью которого является концепт, т. е. мысль, идея, такая, чтобы поразить зрителя, что важнее художественного языка, который

может даже отсутствовать. Такое искусство имеет место в цитатной, банальной, вульгарной поэзии, музыке, в перформансах, хэппенингах и др. Функциональность его мы видим в том, чтобы воздействовать идеологически на человека и, возможно, властвовать; 3) виртуальное искусство, основанное на радикальной симуляции человеческих чувств при использовании современных электронных технологий. Это новый загадочный мир, своеобразная новая информационная коммуникация, связанная с психосоматикой. На наш взгляд, еще более нацеленный на преобразование человека и с большей агрессивной направленностью; 4) маргинальное искусство, или наивное искусство непрофессионалов, «странных» людей, непосредственное искусство детей, искусство животных, исполняя или наблюдая его «творение» человек получает удовольствие от процесса. Функциональная сущность такого типа искусства, как мы полагаем, заключается в том, что оно ближе к природе, а значит к тайне бытия-сознания.

В Мигуновском прочтении толкования искусства по типам, мы усматриваем усиление проявления полифункциональной сущности искусства и заостренность новых черт.

Возвращаясь к эстетике Кагана, скажем, что он указывал на разночтение толкований искусства, и на ту причину, почему искусство в культуре интерпретируется по-разному, и почему человечество не может «договориться» в ответе на вопрос «что такое искусство». Именно полифункциональность искусства может одновременно ставить и решать разные задачи, необходимые для жизнедеятельности, являясь удвоением продлением, углублением, расширением жизненного опыта [Kagan, 1997, pp. 242, 245].

В этой связи в трактовках искусства мы выделим свойство гармонизации, гармонию, включающую ритм, эстетическую творческую деятельность, обращенную к людям, к их переживанию и проживанию гармонии и ритма вселенских, всечеловеческих и личностных процессов.

Искусство как самодостаточная форма художественно ориентированного сознания стремится к постижению гармонии человеческого бытия со всем миром, основываясь на идее гармонии как онтологической характеристики всего Универсума. Примечательно, что основатель эволюционной теории и теории естественного отбора — Ч. Дарвин — в своем дневнике писал: «...каждый вечер, сидя за письменным столом, я наблюдаю из окна моей каюты за океаном, проплывающими мимо островами, и думаю, а почему эти краски природы заставляют меня во всем видеть гармонию, а не борьбу за существование?» [The Correspondence of Charles Darwin, 1985, p. 397]. Помимо предзаданных закономерностей, гармония составляет истинную сущность всего мироздания, интуитивно постигаемую искусством. Потому искусство, занимая значительное место в сложной системе социальных коммуникативных связей, играет существенную роль в осуществлении гармонизации отношений в жизненном пространстве современного человека и общества. То, что исследователи выделяют в основании любого искусства как явления культуры гармонию и

гармонизацию, ритм и движение позволяет нам сказать, что искусство «музыкально», поскольку с древности музыка трактовалась больше, чем вид искусства, как принцип мировой гармонии и т.д. [Kolomiets, 2019]. В нашем прочтении «Музыкальность» искусства определяется энергиями гармонии, ритма, полифонии.

«Музыкальность» искусства как образное выражение гармонического свойства его полифункциональной сущности можно приблизить к толкованию Каганом «диалогичной» природы художественной деятельности человека [Kagan, 1997, pp. 534], когда диалогичность (гармоничность, музыкальность) рождается в поисках нового, не разрушая старое, а сопрягаясь с ним. Проблему диалогичности искусства в контексте диалога культур поднимал Каган в связи с постмодернизмом. Следуя позиции Кагана, мы поставим под сомнение спорное постмодернистское высказывание Э. Гомбриха о недооценке подлинного художника в момент самого творческого процесса: «то, что называется «произведением искусства», не возникает из какого-то священнодействия, а создается человеком для других людей... Они возникали по определенному поводу, для достижения определенных целей, и, принимаясь за работу, художник не упускал их из виду» [Gombrich, 1995, 35]. Здесь прагматизм подчеркивает действие художника исключительно на практический результат. Отрицание «священнодействия» и снижение статуса художника характерно для постмодернизма. По словам Е.Н. Устюговой, в «перформативном авангарде» искусство становится арт-практикой по производству массовых потребностей, в котором художнику отводится роль оператора [Ustyugova, 2018]. М. Фуко выступал против традиционного понимания искусства, апеллирующего высокими словами, такими как творческий порыв, вдохновение, божий дар [Silichev, 2013, p. 375]. Высказывание Э. Гомбриха как раз и указывает на беспредельное поле искусства, в котором все есть и все возможно, потому что обращено к нам и создается для всяких нужд и для разных людей современного общества потребления с различным пониманием и отношением к искусству.

На наш взгляд, модель «сверхфункции» искусства в постмодернизме претерпевает изменения. Полифункциональная система становится «открытой», на что указывает современная эстетика. Возникли понятия «рассеивание» или «рассеяние» (М. Фуко, Ж. Деррида), «исчезновение» культурных скреп, когда субъекты социального действия превращаются в «изолированные атомы» (Ж. Бодрийар), а вся культурная деятельность утрачивает коммуникативное практическое измерение (Ф. Джеймисон). [Malakhov, 2000, pp. 324-327]. В новаторском художественном творчестве, как пишет Е.А.Кондратьев, современный художник любит создавать собственные проекции классических шедевров, заостряя исходное изображение, дополняя собственными графическими элементами, используя метод деконструкции. Мы встречаемся с деформацией фигур или, по определению Ж. Делёза, «изоляцией» фигур в искусстве [Kondrat'ev, 2020, pp. 245, 246]. Все эти постмодернистские конфигурации обусловлены полифункциональной сущностью искусства,

каким оно явилось в культуре, однако это не вызывает у нас пессимистического отклика.

В завершении отметим, что, именно полифункциональная сущность искусства побуждает к утверждению того, что, по словам ирландских эстетиков «искусство становится более чем другим объектом научного и философского изыскания. Искусство становится моделью для философского опыта, который может конкурировать с главными научными парадигмами» [Haisall, Jansen, O'Connor, 2008, p. 201]. Полифункциональная сущность искусства определяет многоликость образно-символических прочтений, необходимых человеку в цивилизационно-культурном движении, поэтому проблема полифункциональной сущности искусства и трактовка самодостаточной формы искусства в культуре представляется актуальной.

#### REFERENCES

- Bychkov, V. V. (2003). *The aesthetic essence of art*. Orientiry... Вып. 2. P. 27-63. Available at: <http://iphras.ru/page50202297.htm> (accessed 20.06.2021) (In Russian).
- Fejnberg, E. L. (2004). *Two cultures. Intuition and logic in art and science*. Rus. Ed. Fryazino: «Vek 2» Publ. (In Russian).
- Gombrich, E. H., 1995. *The Story of Art*. Phaidon Press.
- Haisall F., Jansen J., O'Connor T. (2008). *Aesthetics as Gross-Disciplinary Practice*. XXII Word congress of philosophy, Seoul National University, Seoul, Korea/Abstract, Section Aesthetics, P. 201.
- Holl, Styuart. (2012). Cultural studies: Two paradigms. Logos. 1. pp. 157-183 (In Russian).
- Kagan, M. S. (1997). *Aesthetics as a philosophical science*. Rus. Ed. Saint Petersburg: TOO TK «Petropolis» Publ. (In Russian).
- Kolomiets, G. G. (2019). *Value of Music: Philosophical Aspect*. Rus. Ed. Moscow. INFRA-M. Publ. (In Russian).
- Kolomiets, G.G., Lyasheko, P.V. (2018). *Sensuality in the Philosophical and Anthropological Concept of Marx-Antiutopist*. RUDN Journal of Philosophy.; 22 (4). PP. 434-445.
- Kondrat'ev, E.A. (2020). Artistic medium: possibilities of aesthetic expansion of the concept. Collection of scientific articles: The Eighth Russian Philosophical Congress «Philosophy in a Polycentric World». Sections (I). Rus. Ed. Moscow: RFO — IFRAN — MGU. Izdatel'stvo "Logos", ООО «Novye pechatnye tekhnologii», pp. 415-417. Available at: [https://iphras.ru/uplfile/zinaida/ROOTED/root/congress/sektsii\\_rfk\\_chastw\\_1.pdf](https://iphras.ru/uplfile/zinaida/ROOTED/root/congress/sektsii_rfk_chastw_1.pdf) (accessed 20.06.2021).
- Malakhov, V. S. (2000). *Postmodernizm, postmodern*. Modern Western Philosophy. Rus. Ed. Moscow: TON — Ostozh'e. Publ. (In Russian).
- Migunov, A. S. (2006). *The palette of modern art*. Materials of the international scientific and practical conference «Philosophy. Culture. Humanism: History and Modernity» (Orenburg, 9-10.11.2006). Rus. Ed. Orenburg: IPK GOU OGU. Publ. PP.24-29 (In Russian).
- Mukarzhovskii, Ia. (1994) *Studies in aesthetics and art theory*. Rus. Ed. Moscow: Iskustvo, Publ. (In Russian).
- Silichev, D. A. (2013). *The Aesthetic Experience of Structuralism*. Essays on Aesthetics and Theory of Art of the twentieth century. Rus. Ed. Moscow: «Kanon+» ROOI «Reabilitatsiia». PP. 358-379. (In Russian).

- Tatarkevich, V. (2002). *The History of the Six Concepts*. Rus. Ed. Moscow: Dom intellektual'noi knigi. Publ. (In Russian).
- The Correspondence of Charles Darwin. (1985). Cambridge: Cambridge University Press.
- Ustyugova, E.N. (2018) *Historical lessons of the avant-garde*. Abstracts of the reports of the First Russian Aesthetic Congress (Saint Petersburg, 17-19.10.2018). P. 45. (In Russian).
- Williams, R. 1992. When was modernism? *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*. London: Open University Set Book, Phaidon Press.

**Конанчук С. В.**  
*Санкт-Петербург*

## **СОВРЕМЕННЫЕ СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ В ЭСТЕТИКЕ И ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ**

Среди многочисленных направлений и школ современной эстетики, таких как феноменологическое, герменевтическое, психологическое, когнитивное и многие другие направления, за последнее пятилетие активно развиваются синестетические стратегии и методологии, способствующие изучению глубинных особенностей современной художественной культуры, а также синхронизации научной теории с процессами появления новых художественных практик. Подобная синхронизация теории и практики отражает преодоление в отечественной эстетике кризисных явлений, осознание состояния смены научных парадигм, стремление осмыслить новые горизонты эстетического знания.

Усиление синестетической проблематики в сфере эстетики и теории культуры отражают многочисленные научные конференции, прошедшие за последние три года в ведущих научных и образовательных центрах России и других странах. В Российском институте истории искусств прошла Международная научно-практическая конференция «Искусство звука и света» (СПб., 2018); в Московском государственном психолого-педагогическом университете и Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского состоялся Международный научный симпозиум «Синестезия: межсенсорные аспекты познавательной деятельности в науке и искусстве» (М., 2019); в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А.Римского-Корсакова состоялись II и III Международные научные конференции «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика» (СПб., 2019, 2020), в Академии наук Республики Татарстан и Фонде поддержки аудиовизуального и технологического искусства «Прометей» им. Б.М.Галеева проходила Международная научно-практическая конференция «Галеевские чтения («Прометей — 2020»)» (Казань, 2020), в Венском университете (Австрия) планировалась Международная научная конференция «Музыка и синестезия», но из-за пандемии была осуществлена только публикация научных материалов конференции в виде докладов (Вена, 2020).

В мае 2021 года в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А.Римского-Корсакова совместно с Голландским

институтом в Санкт-Петербурге запланировано проведение IV Международной научной конференции «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика», посвященной междисциплинарным исследованиям проблемы синтеза искусств и феномена синестезии.

Синестетические стратегии в исследовании художественных текстов основаны на необходимости учитывать в них действие механизма синестезии (от греч. *synaesthesia* — соощущение, сопредставление) или ассоциативных межчувственных связей, объединяющих разные сенсорные модальности, такие как слуховая, зрительная, кинестетическая и другие. Синестетичность — свойство эстетического и художественного сознания, основанное на интеграции в сфере глубинного смыслового пространства звука и цвета, света, ритма, движения. Подобная интеграция отражает многомерное, полимодальное, объемное и динамичное видение воспринимаемых образов, способствуя выявлению их глубинной содержательности.

В современных условиях визуализации и цифровизации художественной культуры синестезия как невербальный феномен может рассматриваться как важный способ сохранения целостности сенсорного опыта.

**Кондаков И.В.**

*Российский государственный гуманитарный университет,  
кафедра истории и теории культуры факультета культурологии;  
Государственный институт искусствознания,  
сектор художественных проблем массмедиа  
E-mail: ikond@mail.ru*

## **БУДУЩЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Статья посвящена эстетическим и методологическим исканиям крупнейшего российского и советского ученого-гуманитария М.С.Кагана на рубеже XX — XXI вв. Ученый стремился преодолеть пережитки советской идеологизированной философии, но при этом не отступать от марксизма. Эта внутренняя борьба отразилась на его концепции будущего художественной культуры, которая должна была оставаться проекцией марксистских представлений о нормативной эстетике и в то же время отвечать вызовам времени (междисциплинарность, системный подход, культурология, синергетика и т.п.). Однако быстрая трансформация современной художественной культуры в сторону медиакультуры и постмодернизма намного опередила самые смелые теоретические прогнозы ученого.

*Ключевые слова:* Художественная культура, искусство, текст и контекст, семиосфера, эстетосфера, медиасреда, «двойной код».

*М.С. Каган и методологические искания на рубеже XX — XXI вв.*

Как философ культуры и эстетик, как историк эстетической мысли, как выдающийся ученый и мыслитель в гуманитарной сфере, М.С. Каган не мог не прогнозировать перспектив вероятного развития искусства, эстетики, художественной культуры в целом, — т.е. тех именно

предметов, которые занимали его внимание всю сознательную жизнь. Достаточно вспомнить его новаторскую «Морфологию искусства» [Kagan, 1972], Особенно возрос его интерес к этим проблемам под конец жизни, когда его уже не сковывали догмы марксистско-ленинской теории, с которыми ему приходилось считаться в советское время. Однако преодоление этих догм давалось ученому с огромным трудом, потому что ему, как и многим представителям российско-советской гуманитарной интеллигенции, в свое время приходилось с таким же трудом адаптировать свои научные идеи к общепринятой в СССР всеобъемлющей идеологии и подчинять их, в той или иной степени, ей.

Теперь же приходилось те же научные идеи, выдержавшие испытание временем, отделить от идеологических постулатов марксизма-ленинизма, ныне не обязательных для легитимации эстетики как науки. Но вековая традиция включения эстетики в круг общественных дисциплин, неразрывно связанных с идеологией и политикой, не отпускала и до сих пор не отпускает до конца эстетика и другие науки об искусстве из идеологического контекста, за истекшее после конца СССР время значительно изменившегося — самого по себе. Неизбежно вставал вопрос: от каких постулатов советской эстетики необходимо отказаться как от устаревших и скомпрометировавших себя перед лицом науки, а от каких, органически сросшихся с научными идеями эстетики, отречься нельзя — ради сохранения этих идей как важных достижений мировой эстетической мысли [Kagan, 2000, 73 — 75].

М.С. Кагану, с именем которого были связаны большинство учебников по эстетике и истории эстетических учений, множество учебных курсов, глубоко укоренившихся в учебной и просветительской практике, значительная часть фундаментальных и прикладных исследований по теории и истории искусства, философии культуры, культурологии, приходилось особенно трудно. Для него отказаться от каких-то идеологических установок, которые он разделял и отстаивал всю свою творческую жизнь, означало отступить от собственных научных концепций, которые он вынашивал, которые отстаивал, за которые боролся (хотя отречься от ленинизма, большевизма и квазисоциалистического, тоталитарного общества философу М.С. Кагану было принципиально).

Среди постулатов марксистско-ленинской теории, от которых советскому философу было труднее всего отказаться, являлись положения: о первичности (бытия, материи) и вторичности (сознания, идеала); об отражении искусством (и в целом культурой) действительности; об историческом прогрессе в социальной жизни и культуре, связанном с изменениями общественного строя; о кризисе в культуре и искусстве, проистекающем из-за индивидуализма и субъективизма, характерных для буржуазного общества; о границах и нормах искусства и культуры, нарушение которых чревато разрушением искусства и культуры и превращением их в «антиискусство» и «антикультуру» (к последним могут быть, с этой точки зрения,



потенциально отнесены все виды декаданса, модернизма, авангарда, постмодернизма). Все эти исходные установки марксистской теории (в ее советском варианте) в той или иной степени разделял и М.С. Каган. В то же время он понимал, что дальнейшее развитие науки требует преодоления «барьеров» и «запретов», отказа от догм, препятствующих познанию истины.

Одним из путей преодоления идеологической догматики была междисциплинарность, к которой М. Каган был и ранее склонен. По мере раскрепощения советской гуманитарной науки открывались все новые возможности для реализации принципов междисциплинарности [Kagan, 2001-а, 11]. Оставаясь философом, притом философом-марксистом, М. Каган еще в советское время активно обращался к системному подходу, деятельностному подходу, теориям коммуникации, аксиологии, теории информации, отчасти семиотике, стремясь увязать достижения всех этих подходов с интересами эстетики, философии культуры, искусствознания. В постсоветское время интересы М. Кагана все больше склонялись к культурологии и философии культуры, а в самое последнее время — к синергетике [Kagan, 1997].

Именно синергетический подход, казалось ученому, позволит человечеству преодолеть ставшую в XX веке столь популярной «теорию локальных цивилизаций», которая отрицает «единство путей развития человечества», а также преодолеть исторически сложившееся противостояние эгоистического индивидуалиста и безличного «массового человека», преодолеть раскол современной культуры на «элитарную» и «поп-культуру» [Kagan, 2001-а, 14 — 15].

Чрезмерный ригоризм в подобной постановке вопроса, несомненно, окрашен в тона своего рода нравственно-эстетического утопизма, неизбежно склоняющегося и к социально-политической утопии [Kagan, 2000, 73]. В самом деле, кто сегодня склонен всерьез верить в «единство путей развития человечества» и в ответственность за разрушение этой иллюзии «теории локальных цивилизаций»? Что же касается пресловутого «раскола современной культуры на “элитарную” и “поп-культуру”», то сегодня мы наблюдаем все больше оснований для того, чтобы констатировать взаимную адаптацию или даже взаимопроникновение феноменов элитарной и массовой культур в современной художественной культуре. Наконец, с современной точки зрения, за контрастом элитарной и массовой культур стоит не столько противостояние «эгоистического индивидуалиста и безличного “массового человека”» (как считалось в советское время, субъектов буржуазной культуры), сколько напряжение между индивидуальной и массовой ориентациями одного и того же субъекта культуры [Kondakov, 2019, 14-15, 18, 518-519].

Однако М.С. Каган дополняет свою идеологическую позицию по отношению к синергетическому подходу (кажущуюся сегодня, пожалуй, слишком «советской») позицией методологической (научно обоснованной и корректной): «<...> Речь идет не о простом приложении открытий синергетики к анализу процессов развития культуры, но о

приведении методологии синергетического исследования в соответствие с природой данного класса систем, на несколько порядков более сложных, чем системы физические; это требует введения в методологию изучения истории искусства, художественной культуры, эстетического сознания и его реализации в практической деятельности и общении людей таких факторов как: роль личности в творчестве; свобода выбора ею траектории поведения <...>; широта спектра нелинейности в эволюционных структурах, заставляющая заменить понятие «бифуркации» понятием «полифуркации»; неопределенность будущего при изучении состояния современной культуры, порождающая особые методы прогнозирования и поиска аттракторов в так наз. «футурологии»; ограниченные возможности применения математических методов изучения эволюционных и революционных процессов в силу особого соотношения их качественных и количественных характеристик по сравнению с процессами природными» [Kagan, 1999, 42]. Все эти соображения М.С. Кагана остаются и сегодня актуальными и научно содержательными.

Возвращаясь к общеидеологическим выводам, автор заключает свои размышления о роли синергетики: «Только при этом условии можно преодолеть опасность позитивистской редукции и доказать преимущества научно-синергетического подхода в сфере гуманитарного знания перед модернистским субъективизмом» [Kagan, 1999, 42]. Впрочем, остается не до конца понятно, так ли велики сегодня опасности «позитивистской редукции» и «модернистского субъективизма» для эстетики и гуманитарного знания, как это казалось в советское время, и почему эти опасности так необходимо преодолеть.

#### *Художественная культура XXI в. в прогнозах М.С. Кагана*

*Художественная культура интересовала М.С. Кагана как «культурное поле», образующееся вокруг искусства как специфического продукта человеческой деятельности [Kagan, 1974, 219]. Структура художественной культуры, по Кагану, образуется разделением четырех видов человеческой деятельности: преобразовательная деятельность воплощается в художественном производстве; коммуникативная — в потреблении искусства публикой; ценностно-ориентационная — реализуется в художественной критике; познавательная — в комплексе наук об искусстве [Kagan, 1974, 216].*

Центральным звеном системы художественной культуры является само искусство, представляющее собой предмет всех этих видов деятельности. На периферии художественной культуры находятся вторичные элементы художественной культуры — эстетика, отвечающая за нормативно-идеологическое программирование художественной деятельности; творческие союзы, организующие художественное производство, его интерпретацию и оценку, и институты хранения художественных ценностей (библиотеки, музеи и т.п.), выполняющие также функцию организации художественного воспитания [Kagan, 1974, 217 — 219].

Современная эстетика характеризуется сближением с культурологией и в некоторых конкретных случаях может даже казаться составной частью или разновидностью последней. Это связано прежде всего с тем, что центральное эстетическое понятие — *искусство* — во многом утратило свои исходные очертания и стало условным наименованием продукта человеческого творчества; само же художественное творчество стало восприниматься как разновидность человеческой деятельности, связанной с производством новых вещей, текстов, смыслов и идей или с интерпретацией и переосмыслением неизменных предметов и идей в новом ценностно-смысловом контексте, или с условной игрой, рождающей новые, неожиданные смыслы и оценки.

Искусство в его новом статусе, постепенно расширяясь, как бы растворялось в окружающей его художественной культуре, принимая на себя функции других видов художественной деятельности: художественное творчество отталкивалось от художественного восприятия, а художественное познание оказалось органически связанным с ценностно-ориентационными установками. Художественная критика и наука об искусстве стали такими же составляющими искусства, как и его продолжениями в контекст культуры, а производство и потребление эстетических ценностей оказались двумя сторонами одного процесса.

*С советских времен многое в художественной культуре изменилось, особенно на ее периферии. Думается, современная эстетика, с тех пор как она отрешилась от советской догматики, уже не претендует на прямое «нормативно-идеологическое программирование художественной деятельности», а если кто-то и ожидает возвращения к подобному программированию искусства, то при этом апеллирует уже не к эстетике, а к чему-нибудь вроде Роскомнадзора. Сегодня задачи эстетики, скорее, заключаются в исследовании художественной деятельности с точки зрения динамики принятых в ней норм и программ, идейно-эстетических концепций и соотносительности всех этих атрибутов с историческим контекстом культуры.*

*Творческие союзы, создававшиеся в Советском Союзе ради политической сплоченности художественной интеллигенции вокруг советской власти и коммунистической идеологии, а также по преимуществу для управления ею и контроля за ее деятельностью, по существу, после распада СССР утратили все свои основные функции и уж во всяком случае не причастны к организации художественного производства в той или иной сфере художественной культуры. Они остаются лишь средой внутрикультурной коммуникации.*

*Институты хранения художественных ценностей (библиотеки, музеи, выставочные залы и т.д.) вместе с институтами репрезентации иного рода художественных ценностей (театрами и кинотеатрами, концертными залами, цирковыми представлениями и т.п.) вряд ли сегодня берут на себя миссию — «выполнять функцию организации художественного восприятия». Да и хранение художественных ценностей — скорее второстепенная задача этих учреждений культуры. На первый*

план их деятельности выходит художественно-просветительская работа, международный культурный обмен, реабилитация несправедливо забытых художественных ценностей недавнего или отдаленного прошлого и репрезентация новых, недавно созданных, — функции, открывающие новые смысловые грани и формы искусства.

Трудно сказать, в какой степени сегодня художественная культура сохраняет в себе четверное единство типов человеческой деятельности, красиво обрисованных М.С. Каганом: преобразовательной, коммуникативной, ценностно-ориентационной и познавательной. (Позднее ученый склонился к трехмерному строению художественной культуры — как единству ее организационно-институционального, духовно-содержательного и морфологического измерений [Kagan, 1997, 247 — 249].) Скорее всего, все четыре типа человеческой деятельности сегодня не разделены между художественным производством, художественным потреблением, художественной критикой и познанием искусства, а тесно переплетены между собой и в равной степени причастны всем составляющим художественной культуры, и прежде всего самому искусству. (Еще в меньшей степени можно дифференцировать друг от друга «три измерения».) В этом отношении сама «системность» художественной культуры, которой придавал такое большое значение М.С. Каган, в значительной мере сегодня размылась, растеклась, утратила свое организующее значение.

Художественная культура стала сегодня объективно более аморфной и синкретичной (если угодно, ризомообразной), а четыре типа художественной деятельности сблизились между собой и смешались. В совокупности они образуют вокруг искусства (каждого конкретно феномена искусства и в то же время — целой области искусства как такового) некий *ценностно-смысловой «ореол»*, содержащий в себе интерпретации, репрезентации, оценки, прогнозы, гипотезы, аналитические построения и т.п., — т.е. своего рода «*семиосферу искусства*» [Lotman, 1996, 163 — 174]<sup>1</sup>, которая, собственно, и является сегодня «художественной культурой», открытой различным влияниям извне — как эстетическим, так и внеэстетическим.

Размывание границ между *текстом искусства* и его *контекстом* связано с фундаментальной проблемой — постмодернистским неразличением эстетического и неэстетического, эстетически ценного и эстетически невзрачного, прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, трагического и комического и т.п. Однако это «неразличение» не является патологией искусства (в чем был убежден М. Каган), а выражает тенденцию его исторической эволюции. Творческое воображение оказалось способным трактовать неэстетическое как

---

<sup>1</sup> М. Каган примерно в том же смысле употребляет термин «эстетосфера» [Kagan, 2001-b, 4 — 5]. Отличие этих двух «сфер» друг от друга состоит в том, что понятие, вводимое Каганом, означает скопление эстетических ценностей, в то время как лотмановский термин объединяет множество знаков и знаковых систем не только эстетического характера, но имеющих отношение к культуре в целом. «Эстетосфера» уже художественной культуры, а «семиосфера» — шире ее.

«своего рода эстетическое» и наоборот; абстрактное как конкретное; придавать нейтральным предметам эксклюзивный смысл, подлежащий эстетизации или деэстетизации, а главное, потенциально способный к концептуализации (превращению художественного образа в концепт) [ср.: Kagan, 2000, 71 — 74].

Результатом подобных трансформаций эстетического стало *беспредметное, актуальное и концептуальное искусство*, создаваемое средствами мысленных экспериментов или интеллектуальных манипуляций, исключающих миметическое наполнение текстов искусства. Сюда же относится и *акционизм*, концептуализирующий случайное, нарочитое или организованное поведение людей как своего рода воображаемый «театр», перформанс, хепенинг, как театрализация самой жизни.

Существование художественной культуры как *относительно автономной и самоуправляющейся системы*, по М.С. Кагану, обусловлено циркуляцией *специфической, не перекодируемой идейно-эстетической информации*, цель которой — обеспечить *наиболее эффективное воздействие* на людей художественного творчества, которое отвечает *«основным интересам данного общественного строя»* [Kagan, 1974, 220]. Однако в условиях нарастающего *общего кризиса культуры* на «модернистско-постмодернистской стадии» ее развития, прогнозируемого ученым в его последних статьях, структура художественной культуры, еще недавно стабильная, размывается и разрушается, а функции ее подсистем утрачивают свою общественную эффективность. Более того, художественная культура сегодня всё в большей степени оказывается вписанной в широкий контекст культуры (в том числе нехудожественной), а значит, становится всё в меньшей степени автономной и самоуправляющейся.

М.С. Каган предлагает в 90-е годы новое определение художественной культуры. «...Художественная культура — это посредствующее звено между искусством и целостным бытием культуры, проводник меняющегося в ходе ее исторического развития превращения содержания культуры в содержание и форму искусства» [Kagan, 1997, 249]. Представить художественную культуру своеобразным «посредником» между искусством и культурой в целом, конечно, соблазнительная идея, но подобная модель, по-видимому, применима к XIX и большей части XX в., а в конце XX — начале XXI в. она уже не работает. Содержание искусства практически совпадает с содержанием культуры в целом и не нуждается в посредничестве какого-то специального «проводника».

Важной особенностью современной художественной культуры является и то, что она в целом погружена в медиасреду и во многом растворена в ней. Культурное поле художественной культуры сегодня, по большей части, является медиареальностью, и его трансформации зависят не столько от самого искусства или его атрибутов, сколько от многочисленных и непредсказуемых факторов, пульсирующих в медиапространстве. В этих условиях любая автономия и

самоуправляемость художественной культуры становятся относительными.

Творческое освоение виртуальной реальности средствами экранной культуры и интернет-технологий сделало проблему эстетического отношения к действительности почти иллюзорной. Множество интертекстуальных связей, насытивших тексты того или иного искусства, дополнилось интермедийностью [Hanzen-Löve, 2016] и субмедийностью [Groys, 2007], что осложнило связи художественной культуры с реальностью. Это привело к усилению *многозначности* и *смысловой неопределенности* искусства и еще более повысило творческую роль его совокупного реципиента, значение его субъективной эрудиции и культурного кругозора, рефлексивной дистанции по отношению к произведению искусства и его идеям.

Дифференциация реципиентов искусства на «массовых» и «элитарных» и стремление ориентировать произведение искусства на универсального (или любого) потребителя вызвало к жизни стратегию «*двойного кода*» [Еко, 2013, 47 — 51]. В этом случае текст искусства ощущается как двухслойный: поверхностные структуры, как правило, предназначены для «массового» реципиента, а «глубинные структуры» — на «элитарного». Такой же двухслойностью обладают, в своем большинстве, тексты медиаккультуры, «наружный слой» которых, как правило, демонстрирует причастность к массмедиа, а «внутренний» — представляет собой «вербальный» (или в той или иной степени «вербализованный») *подтекст к медиатексту* — визуальному или аудиальному.

В рамках стратегии «двойного кода» трансформируются и роли субъектов современной мультимедийной культуры, сочетающих функции слушателя и зрителя («звукозритель» [Eizenshtein, 2016, 411 — 496]), зрителя и читателя [Kondakov, 2016, 516 — 525] или слушателя и читателя [Asafiev, 197 1, 207 — 208, 211 — 215 ]. В подобной трансформации реципиента проявляется расширение восприятия многомерного искусства одновременно несколькими органами чувств и мыслью, что вполне соответствует различным моделям синтеза искусств в контексте современной медиаккультуры. Взаимопроникновение различных видов искусств между собой еще в большей степени проявляется в сближении различных реципиентов и репрезентантов друг с другом.

Мысль М.С. Кагана о том, что художественная культура (вместе с искусством) связана «циркуляцией *специфической, не перекодируемой идейно-эстетической информации*», чрезвычайно перспективна и заслуживает дальнейшего развития. Но объяснение этой уникальной информации целью обеспечить «*наиболее эффективное воздействие* на людей художественного творчества», которое отвечает «*основным интересам данного общественного строя*», — несомненно сегодня устарело. Как определить «основные интересы» общества (если это не «строй»)? Как отличить «более эффективное воздействие» искусства от «менее эффективного»? Какого рода эта эффективность, по отношению к

чему, по сравнению с чем? Кому адресована подобная «эффективность»? Всё это, конечно, издержки советской идеологии, и относятся эти установки лишь к позднесоветской художественной культуре.

В художественной культуре рубежа XX — XXI вв. М. Каган видел складывающуюся бифуркацию: с одной стороны, процесса «самоликвидации искусства» и его оборачивания *«антиискусством»* как разновидностью игровой деятельности и разрушения эстетического отношения человека к миру в силу *«стирания различий между прекрасным и безобразным, между возвышенным и пошлым»*, а с другой, — стремления сохранить «классическое представление» и об эстетической форме ценностного сознания, и об искусстве как способе художественно-образного освоения человеком мира [Каган, 2001-б, 4 — 5]. Практическая неразрешимость этой дилеммы может быть компенсирована, по мысли М. Кагана, *синергетическим подходом* к художественной культуре. Однако надежды на спасительность синергетического подхода в разрешении этого «кома» проблем оказались тщетными, а сами проблемы — в принципе нерешаемыми ввиду их объективно необратимого характера.

М.С. Каган видел перспективы трансформации художественной культуры рубежа XX — XXI вв. в обретении человечеством «единой судьбы»; в преодолении культурой раскола; в отвержении всякого эстетического релятивизма и ценностно-смыслового «хаоса», разобщающих людей; в возрождении идейно-эстетической информации, эффективно объединяющей все элементы и институты художественной культуры, в нормативно-идеологическом программировании художественной деятельности и ее эффективного восприятия публикой, в возрождении эстетического отношения искусства к действительности и в сохранении «классических» представлений» об искусстве как способе образного освоения мира человеком.

К сожалению, подобное будущее художественной культуры было бы равносильно ее прошлому.

#### REFERENCES

- Каган, М. С. (1972). Morphology of art. Historical and theoretical study of the internal structure of the art world. — Moscow: Iskusstvo, 1972 — 434 p.
- Каган, М. С. (2000). Imagination as an ontological category // The series "Symposium", a virtual space of culture. Issue 3 / Proceedings of the scientific conference on April 11-13, 2000. — St. Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society, 2000. — Pp. 71-74.
- Каган, М. С. (1997). Aesthetics as a philosophical science. — St. Petersburg: Petropolis, 1997. — 544 p.
- Каган, М. С. (2001-а). Prospects for the development of the humanities in the XXI century // Series "Symposium". Methodology of humanitarian knowledge in the perspective of the XXI century. Vol. 12. To the 80th anniversary of Prof. M. S. Kagan. Materials of the International Conference. Scientific Conference on May 18, 2001. — St. Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society, 2001. — P. 9.
- Kondakov, I. V. (2019). Russian mass culture: from Baroque to postmodern. Monograph. — M.; St. Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives, 2018. — 544 p.

- Kagan, M. S. (1999). Aesthetics and synergetics // The series "Symposium", Aesthetics today: state and prospects. Issue 1 // Materials of the scientific conference October 20-21, 1999 Abstracts of reports and speeches. — St. Petersburg; St. Petersburg Philosophical Society, 1999. — Pp. 40-42.
- Kagan, M. S. (1974). Human activity. (Experience in system analysis). — Moscow: Politizdat, 1974. — 328 p.
- Lotman, Yu. M. (1996). Inside the thinking worlds. Man — text — semiosphere — history. — Moscow: Languages of Russian culture, 1996. — 464 p.
- Kagan, M. S. (2001-b). On the prospects for the development of aesthetics as a philosophical science // Series "Symposium", Aesthetics in the interparadigmatic space: prospects of the new century. Issue 16 / Proceedings of the scientific conference on October 10, 2001. — St. Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society, 2001. — Pp. 4-5.
- Hansen-Löve, O.A. (2016). Intermediality in Russian culture : from symbolism to the avant-garde. — Moscow : Russian State Humanitarian University, 2016. — 503 p.
- Groys, B. (2007). Under suspicion: The Phenomenology of media. — Moscow: Khudozhestvenny zhurnal, 2007. — 200 p.
- Eko, U. (2013). Double coding // Eko, U. Revelations of a young novelist. — Moscow: AST: CORPUS, 2013. — 320 p.
- Eizenstein, S.M. (2016). Vertical mounting // The same. Behind the scenes. Key works on the theory of cinema. — M.: Academic project; Gaudeamus, 2016. — Pp. 411-496.
- Kondakov, I. V. (2016). "Zrichitel": a new subject of modern culture // Observatory of Culture. 2016. Vol. 13. No. 5. — P. 516-525.
- Asafiev, B. V. (1971). The musical form as a process. 2 ed. — L.: Music (Len. ed.), 1971. — 376 p.

**Круглова Ю.А.**

*Санкт-Петербургский государственный университет*

*E-mail: kruglova\_2000@mail.ru*

## **ИДЕЯ КОСМОПОЛИТИЗМА КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ПРИЁМ В ТРАКТОВКЕ У. БЕКА**

В статье рассматривается исследование идеи космополитизма немецким социологом, культурологом и политическим философом Ульрихом Беком. *Его трактовка концепции космополитизма позволяет сформировать новый взгляд на политику национального государства и развивать новый подход к построению общества.* Отмечается, что восприятие космополитической идеи, возникшей еще в Античную эпоху, трансформировалось и приобрело особое значение на рубеже XX — начале XXI вв. Анализируется позиция, что в настоящее время, в эпоху глобализации, шансы на то, что космополитизм возобладает, больше чем когда-либо. Процесс глобализации происходит на уровнях коммуникаций, экономики и политики, а само понятие «национальное» подвергается полному переосмыслению. Из этого следует, что не замкнутость и ограниченность, а открытость и интерес к другим и незнакомым людям, незнакомым культурам определяют глобальное общение. Соответственно из-за глобальных трансформаций во всех сферах общества, воля к общению со всем миром становится космополитичной. В этой связи возникает вопрос: как общественное и политическое мышление и действия могут быть открыты для нового этапа современности в эпоху глобальных изменений. Таким образом, делается вывод о том, что исследование понятия космополитизма как уникального методологического приема, его особенностей. Это позволяет сформировать такое



положение, что «космополитизм — необратимое явление современности». Актуальность проблемы определена интересом интерпретации идеи космополитизма, как методологического приема в трактовке Бека, а также к международным отношениям и идентичности, как неотъемлемым составляющим современной эпохи.

*Ключевые слова:* космополитизм, космополитизация, глобализация, идентичность, методологический приём, У. Бек.

О космополите, или человеке мира, заговорили еще в Древней Греции. Изначально космополитизм подразумевает создание космополиса или «мирового государства», в которое вошло бы все человечество. Она была впоследствии подхвачена, углублена и распространена по всему античному миру философами-стоиками; именно через их тексты она дошла до нас. С XIX века космополитизм уже является политическим проектом, идеологией, унаследованной от Просвещения, согласно которой единственной основой политического сообщества могут быть универсальные принципы, позволяющие поддерживать нахождение общих правил культурного разнообразия и межкультурного взаимодействия, а так же права и свободы человека. Сейчас космополитизм представляет собой инновационную социально-политическую систему, сформировавшуюся к XXI веку, которая может возобладать больше, чем когда-либо, так как космополитическая идеология наиболее распространена в настоящее время в различных межнациональных проектах, которые интересуются развитием как экономики и технологий, так и культуры и социально-общественных отношений, где так же появляются лозунги гуманизма и мира. *Теперь учёные рассматривают различные аспекты современности с учетом мирового пространства в проекте космополитизации.*

Современный космополитизм теоретизировал немецкий философ Ульрих Бек (1944-2015). На рубеже XX-XIX веков с учетом рисков и масштабных изменений, идея космополитизма претерпевает изменения, соответственно разработанная Бекон концепция должна была обосновать проблемы реальности в XX-XIX веке. Исследования космополитизма были связаны со многими активными политическими аспектами (Beck U., 2000). По мнению Бека, когда все будут иметь гарантированные права, когда все будут терпимы, когда установится социальная справедливость, люди смогут жить счастливо вместе, не нуждаясь в культурных и религиозных элементах для их объединения (Beck U., 2008). Космополитическое общество должно содержать в себе универсальные ценности и всестороннюю духовность. Члены этого общества, независимо от расовой, этнической, национальной принадлежности, могут жить в условиях взаимного уважения, понимания, устанавливая между собой общие политические, экономические, социально-культурные связи. Тем самым, его трактовка позволяет сформировать иной новый взгляд на современность. Работы Ульриха Бека сосредоточены на темах, связанных с различными феноменами

современного общества, внутри которого он конструирует концепцию «космополитизма».

Идея космополитизма контрастирует с традиционной политикой национальных государств. Так, теория национального государства рассматривает властные отношения только с точки зрения межгосударственных отношений, игнорирует глобализацию или вписывается в присущие ей теоретические рамки глобальных отношений. Глобализация означает рост свободного перемещения товаров, капиталов, услуг, людей, технологий и информации. Этот феномен, во многом, охватывает процесс интеграции рынков и сближения людей, который является результатом, в частности, либерализации торговли, развития перевозок, а также глобальных преимуществ информационно-коммуникационных технологий (Novikova I. V., 2009, ch. 1, 2). Наряду с растущей экономической глобализацией и усилением конкуренции она так же проявляется в взаимодействии между людьми. «Манифест» Бека призван стать диагнозом общества, в котором национальное государство уже не в состоянии поддерживать основные условия сосуществования и безопасности и которое, следовательно, должно стремиться к примирению не столько в глобализации или универсальности, сколько в космополитической концепции, которая признает разнообразия в качестве центральной ценности, но и не отрицает межкультурное взаимодействие. Возвращаясь к истокам, Бек вспоминает современных исследователей: «Космополитизм, в том его философском смысле, который вкладывают в него Иммануил Кант и Юрген Хабермас, означает нечто активное, задачу, сознательное решение, что-то такое, что находится в ведении элит и осуществляется сверху. Однако сегодня банальная и нечистая космополитизация разворачивается стихийно, незаметно, мощно и агрессивно» (Beck U., 2012, 40).

В эпоху глобализации и мировых транснациональных зависимостей, глобальные проблемы пронизывают изнутри и глубоко изменяют практически все сферы жизни человека. Бек приближается к проблемам нового общества, которые не совпадают с социологией предыдущих, и находит источник неопределенности, неуверенности и рисков (Beck U., 2012, 35). Поэтому анализ космополитизма Бекем имеет ряд инструментов, некоторые из которых были заимствованы из глобальных исследований, чтобы понять центральный процесс нашего времени: судьба каждого человека связана с судьбой других людей независимо от страны происхождения, места жительства или собственной воли (Beck U., 2012, 35-36). Соответственно, идея космополитизма нацелена на понимание: культурной динамики глобализации, ведущей к росту социально-исторического сознания жизни во множественном и общем мире; необходимости создания космополитических наднациональных институтов и органов для регулирования глобальных рисков; космополитической социализации индивидов в глобальном мире посредством бесчисленных повседневных контактов с инаковостью в виде культурных потоков, глобальных мнимых, подвижных и

миграционных потоков. Таким образом, встает острый вопрос о трактовках идентичности на рубеже XX-XXI веков.

Явление культурной идентичности происходит как ответ на взаимодействие культур. Любое взаимодействие, которое у есть, подвержено проявлениям идентичности, контекстам и дискурсам, которые преобразуют любую идентичность и личности других. Как процесс культурного общения, формирование, построение или трансформация идентичности или идентичности происходит таким образом постоянная и динамичная, поскольку сама диалектика человеческих отношений всегда приводит к постоянному обмену и изменению. Каждый субъект имеет культурную самобытность, и всегда находятся другие, с которыми мы разделяем характеристики родственные, языковые, культурные и другие сходства и т. Задача в многокультурных обществах заключается в том, чтобы найти в этом разнообразии групп общие черты не столько с традиционной точки зрения слияния и смешения, сколько с точки зрения жизненного видения, идеологии и политики, исходя из того, что каждая группа и индивидуум чувствуют себя идентифицированными с различиями. Как и процесс глобализации, так и процесс индивидуализации исторически отнюдь не является завершающимся явлением XX века. Можно сказать, что когда индивид, думая о себе, пытается назвать свое самосознание, а именование — это идентичность, то это означает полную ценность самого себя. Другими словами, в отличие от традиционного подхода к пониманию идентичностей, вычлняя различия, космополитическая заставляет задуматься о том, как происходят взаимодействия идентичностей с учетом их различий, своего рода, «включение» одной культуры в другу, но при этом не ущемляя.

Культурные процессы, происходящие сегодня, направили много взглядов на формирование, построение и трансформацию идентичностей. Исчезновение географических границ и встреча между различными культурами в одном пространстве заставляют нас переформулировать концепции, которые начинают менять наш взгляд на общение и отношения между социальными группами и отдельными лицами в целом. В современном мире, где глобализация становится катализатором различных социально-культурных, исторических и идеологических движений и процессов, мы сосредоточены на анализе культурной самобытности в многокультурных странах, таких как Германия, из ситуационного и социально-культурного контекста. Глобализация и раздробленность в своей совокупности заставляют задуматься о формировании новой практики восприятия идентичности, и концепция Бека может стать основой координации множественных идентичностей: «Космополитизация означает внутреннюю глобализацию, развивающуюся изнутри национальных обществ. Она в значительной мере трансформирует повседневное сознание и идентичность» (Beck U., 2003, 25-26). Иными словами, должна появиться новая культура отношений, что отразиться и на множестве идентичностей. Это можно подтвердить словами Ю. Хабермаса. Он считает, что «новая

идентичность не может более определяться принадлежностью к союзам или членством в них. <...> Даже коллективная идентичность сегодня мыслима разве только в рефлексивных формах, а именно тем, что основание ее заключено в сознании всеобщих и равных шансов на участие в таких коммунальных процессах, в которых происходит образование идентичности как непрерывный процесс научения» (Habermas Yu., 1999, 49). Соответственно, это подтверждает мысль о необходимости переосмысления взглядов на идентичность. Таким образом, вопрос о многообразии идентичностей так же поднимает важную проблему — проблему формирования новой концепции взаимоотношений и культурного измерения: «космополитическая социальная теория и социальные науки задаются вопросом о сложных процессах, в ходе которых разрешаются споры, заключаются союзы и возникают творческие конфликты между национальным государством и мобильным капиталом, между скрытой космополитизацией обществ в национальных государствах и национальной идентичностью и институтами, между космополитизмом и национализмом» (Beck U., 2003, 34). Космополитизм как констатация мира, который должен стать как результатом глобализации, так и стремлением к преодолению её негативных последствий и созданием институтов, способных обеспечить транснациональное регулирование. Космополитизм можно было бы рассматривать как конкретную перспективу для понимания мощных транснациональных процессов, формирующих глобальное общество. Эта ориентация пытается ответить на вопрос: как человеческие сообщества, институты и люди справляются с глобализацией и ее последствиями? Нынешний всплеск интереса к космополитизму обеспечил новые перспективные рамки для понимания глобализации в культурной, политической и социальной сферах. У. Бек считает космополитизм величайшей идеей XXI века, позволяющей вновь понять проблемы глобализации: с одной стороны, из-за смещения различных культур, а с другой — из-за необходимости реагирования международных регулирующих органов на глобальные риски, существующие в настоящее время. Космополитический подход имеет решающее значение для изучения того, как инаковость и множественность воспринимаются и управляются человеческими индивидами и группами на любых уровнях.

В целом, термин «космополитизм», можно использовать в большем смысле, чем смутная и идеальная любовь ко всему человечеству. Человеческая природа, в данном случае, может определяться как характеристика, которую все люди разделяют по типу чувств и поведенческих черт. Теория космополитизма Бека подразумевает культуру как культуру уважения других миров: «космополитизм отвергает принцип “или...или”, а взамен использует принцип “и...и”» (Beck U., 2003, 26). Эта концепция, рассматривающая социальные нормы и право, как фундаментально адекватные основы для человеческой природы, определяет всемирную проблему, где человек должен регулировать и решать те или иные проблемы и риски. Сейчас, с учетом того, что в жизнь вошли процессы глобализации, данная тема получила

огромное развитие и влияние. Глобальные интересы становятся частью повседневного опыта каждого и «моральных жизненных миров» (Beck U., 2003, 25) людей. Как отмечает Бек, «космополитизм означает укоренившийся космополитизм, одновременно обладающий и “корнями”, “крыльями”» (Beck U., 2003, 26). В результате, понятие «национальное» подвергается изменению и осмыслению: «Методологический национализм связан с влиянием на будущее общего для нации прошлого — воображаемого прошлого, в то время как методологический космополитизм связан с влиянием на настоящее глобального общего будущего — воображаемого будущего» (Beck U., 2003, 32). Необходимо переосмысление всего устройства общества. «Национальное» теперь можно рассматривать как новый способ интернализации глобального.

Наш современный мир, как правило, множественен и распространен, культурное разнообразие огромно. Люди кажутся более открытыми и более чувствительными к культурным различиям, однако в то же время они могут иногда даже враждебно относиться к жизни в многокультурных обществах. У людей существует разрыв между высоким потреблением глобального культурного опыта, которое дает им ресурсы, с помощью которых они могут обогащать и разнообразить свой образ жизни, развивать международную солидарность. В более общем плане на карту действительно поставлена идея о том, что люди воспринимают глобализацию как соприкосновение с культурным различием и как машину, открывающую, разрушающую и перемещающую границы различных видов (экономических, социальных, культурных и т. д.). Процессы изменения общества претерпевают кризис, усиление глобализации может создать такой переломный момент, который в то же время может укрепить национальную культуру. В условиях возрождения национализма, усиления самобытности и сопротивления процессам глобализации (в конечном счете, это можно найти в отражении эксплуататорской деятельности развитых стран) возникают тенденции, направленные на развитие патриотизма и социализма. Однако в нынешней ситуации нельзя выбрать конкретную политику развития государства, так как меняется мир и соответственно положение каждой культуры в нем. Поэтому, что касается глобальной культурной динамики, то, скорее всего, тщетно искать существование универсальной культуры. Действительно, появление сетевого глобального общества ставит человека в уязвимое и пограничное положение, и поэтому не может быть сведено ни к распространению глобализованного капиталистического духа, ни к идеалистическим воззрениям философов, мечтающих об абстрактном мире, состоящим из граждан-космополитов. То, что создает связь между культурами, обязательно местными, в глобальную эпоху, — это приверженность идее общения и самовыражения через глобальные «сети», «паутины», а не обмен лишь некоторыми ценностями. В этой связи, говоря о космополитической культуре, можно отметить то, что она основана на предположении, что, когда люди открыты для других, обмен происходит

мирно, взаимно и симметрично. Как же тогда представить себе космополитическую культуру, когда другие люди отказываются от обмена или вступают в конфронтационные отношения? Так можно ли представить себе космополитические отношения без симметричных усилий друг с другом? Кроме того, можно задаться вопросом, в какой степени глобализация способствует космополитической идентификации. Однако космополитизм не может быть навязан человеку самостоятельно или не может быть решающим «сверху», через глобальный мировой порядок, через глобальные структуры. Внешние факторы могут только усилить его формирование. Универсальные ценности должны быть перенесены «в сердца людей». Эти ценности становятся неотъемлемой частью личной идентичности отдельного человека и, таким образом, могут действовать политически. Для космополита индивидуальное важнее групповой принадлежности, для него коллективные идентичности, такие как нация, раса, пол, религия или культура, не имеют решающего значения. Он чувствует себя единым с человечеством и с миром. Космополит усваивает универсальные ценности: индивидуализм и универсализм входят у него в тождественную связь. Для коллективизма там почти не остается места. Таким образом, космополитическая позиция характеризуется чем-то, казалось бы, парадоксальным: с одной стороны, ориентацией на индивидуальное, с другой — ориентацией на мировое сообщество и на универсальное. Соответственно, можно предположить, что концепция космополитизма как для мира, так и для различных идентичностей, предполагает космополитическую добродетель, которая требует саморефлексии, а также уважения собственного культурного контекста и других культурных ценностей, которые не совпадают с культурным релятивизмом, тем самым, уважая других, требуют определенного абстрагирования от собственной культуры. Культура человека мира или космополита — это культура уважения других миров; своего рода, «философская» дружба этих миров.

Говоря о космополитической культуре, то она основана на предположении, что, когда люди открыты для других, обмен происходит мирно, взаимно и симметрично. Кроме того, теория космополитизма Бека формирует новую идею о том, что преднамеренная открытость, наряду с связанными с ней достоинствами доброй воли, сочувствия, солидарности и гостеприимства, проистекает из усилий эго по установлению позитивных отношений с другими людьми. Как же тогда представить себе космополитическую культуру, когда другие люди отказываются от обмена или вступают в конфронтационные отношения? Так можно ли представить себе космополитические отношения без симметричных усилий друг с другом? Кроме того, можно задаться вопросом, в какой степени глобализация способствует космополитической идентификации.

Космополитический подход, сформированный Беком как методологический прием, предоставляет ряд инструментов для обновления анализа культурной динамики, форм наднациональных институций и социализации вне границ национального государства. Тем

не менее, остается ряд вопросов, которые необходимо раскрыть в будущих исследованиях. Все эти соображения заставляют задуматься о том, как можно развивать космополитическое образование, культуру и общество, основанные на универсалистских устремлениях, защищая идентичности и особенности, и предоставляющее людям инструменты, позволяющие им жить как просвещенные граждане в обществах, формируемых глобальными проблемами, пытаясь решить их совместными усилиями. Хотя современный космополитизм нельзя рассматривать как новый золотой век открытого и безграничного мира, трудно согласиться с тем, что последние тенденции, такие как кризис глобализации, возвращение национализма, протекционизма и изоляционизма во многих странах, преимущественно, западных, — означают его упадок. Его циклическая история, с момента появления в классической Греции, что аргументировано стоиками, до возвращения в наши дни свидетельствует лишь о том, что он является одним из исконных мечтаний человечества.

#### REFERENCES

- Appiah Kwame Anthony. (1997). *Cosmopolitan Patriots*. The University of Chicago Press Stable. Vol. 23 No. 3.
- Beck U. (2000). *The cosmopolitan perspective: sociology of the second age of modernity*. British Journal of Sociology. Vol. No. 51. Issue No. 1.
- Beck U. (2003). *The cosmopolitan society and its enemies*. Saint Petersburg: Journal of Sociology and Social Anthropology. Vol. VI. No. 1 (21). (In Russian).
- Beck U. (2008). *Cosmopolitan vision*. Moscow: Center for Postindustrial Society Research. (In Russian).
- Beck U. (2012). *Living in the world risk society: the cosmopolitan turn*. The translation of Ulrich Beck's lecture at the Faculty of Political Science of MSU. Translated by V. Malakhov. Vestn. MSU. 12. Political Sciences. No. 5. (In Russian).
- Beck Ulrich, Giddens Anthony, Lash Scott. (1994). *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Dianova V. M. (2007). *Cosmopolitanism in the age of globalization*. Journal: Questions of cultural studies. No 1. (In Russian).
- Habermas Yu. (1999). *In Search of National Identity: philosophical and political articles*. Donetsk: Donbass. (In Russian).
- Novikova I. V. (2009). *Globalizatsiya, gosudarstvo i rynek: retrospektiva i perspektiva vzaimodeystviya [Globalization, State and Market: a Retrospective and Perspective of Interaction]*. Minsk: Academy of Management under the President of the Republic of Belarus. (In Russian).
- Platonov D. V., Adilzade Ilgar Ibrahim Oglu. (2017). *Cosmopolitanism as a Trend of the Postmodern Era: a new sociology by U. Beck*. Industrial University of Tyumen. (In Russian).

**Крутикова Д.Д.**  
Санкт-Петербургский государственный университет  
E-mail: St068738@student.spbu.ru

## **АНАЛИЗ КУЛЬТУРЫ ПОСТМОДЕРНА В РАБОТАХ ПИТЕРА КОЗЛОВСКОГО**

Где кончается модерн и начинается постмодерн? Кончается ли он вообще? У специалистов в данной области нет единого мнения по поводу, считать ли постмодерн состоявшимся детищем XX, XXI веков, отрицать ли его существование, продолжать ли задавать новые и новые вопросы. Но факт остаётся фактом: безусловно, мировое сообщество сегодняшнего дня разительно отличается от человечества предыдущих веков, и, конечно, постмодерн можно считать как причиной, так и следствием этого коренного изменения. Данное явление проникло во все сферы деятельности современного человека, начиная от повседневности и заканчивая философствованием, оно зримо и незримо присутствует рядом, направляет течение жизни, командует им. В каждой национальной культуре есть свои специалисты по постмодерну, поскольку постмодерн проявился во всех развитых странах. Кроме того, существует версия, согласно которой постмодерн имеет свои национальные особенности, т.е. мы можем говорить о национальных моделях постмодерна. В этой связи любопытно рассмотреть немецких теоретиков постмодерна. Некоторые из них, такие как В. Вельш, изучены достаточно хорошо, другие же нет. К последним можно отнести Питера Козловского, одного из представителей немецкой философской и культурологической мысли. В данной статье рассмотрена его концепция постмодерна на основах работ «Культура постмодерна» и «Современный постмодерн». По Козловскому, постсовременная культура характеризуется плюралистичностью и контекстуальностью. Анализ воззрений П. Козловского позволяет выявить то общее, что присуще другим теоретикам постмодерна, и собственно его своеобразное видение и трактовки этого феномена.

*Ключевые слова:* постмодерн, модерн, культура постмодерна, плюрализм, контекстуальность.

Феномен постмодерна сегодня, пожалуй, одно из самых неоднозначных и малоисследованных явлений современности. Вызывающий множество вопросов у исследователей, он проник во многие сферы нашей жизни. В каждой национальной культуре есть свои специалисты по постмодерну, поскольку он проявился во всех развитых странах. Также существует мнение, что постмодерн имеет свои национальные особенности. И тогда мы имеем право говорить о национальных моделях постмодерна. В этой связи любопытным представляется рассмотрение крупных немецких теоретиков постмодерна, поскольку Германия стала страной, в которой весьма заинтересовались этим явлением. Некоторые из теоретиков, например, В. Вельш, изучены относительно хорошо. А концепции других всё ещё требуют пристального рассмотрения. К последним можно отнести и Питера Козловского.

Питер Козловский (1952 — 2012) — немецкий культуролог, философ, экономист. Он получил образование в Тюбингенском и Мюнхенском университетах, а также Виргинском политехническом институте (США).



В 1980 году получил диплом экономиста и с 1979 по 1985 год работал в качестве научного сотрудника факультета философии. С 1985 по 1987 Козловский работал профессором философии и политической экономии, а также был руководителем факультета фундаментальных наук в Университете Виттен-Хердеке. С 2004 года стал профессором философии, в частности философии управления и организаций, а также истории философии в Свободном университете Амстердама. Приезжал в нашу страну, выступал с докладом в Педагогическом университете имени А.И. Герцена. Наиболее известная его работа — «Принципы этической экономики» (*Prinzipien der Ethischen Ökonomie*, 1988). Не стоит забывать, что, поскольку Козловский относится к немецким философам и культурным деятелям, его произведение «Культура постмодерна» (*Die postmoderne Kultur*, 1987) и непосредственно сделанные в нём выводы относятся в первую очередь к Германии, что напрямую соответствует вышеозначенной теме работы.

В данной работе автор точно и полно излагает свои взгляды на рассматриваемую нами эпоху. К примеру, в главе «Постмодерный символ эпохи» Козловский отмечает то же, что мы уже выделили во вступлении: существование двух полярных теорий относительности современности — мы либо живём в модерне, который длится до сих пор, либо уже перешли в эпоху постмодерна. Из дальнейшего текста мы понимаем, что Козловский придерживается второй концепции. В её пользу он приводит следующие аргументы: исчерпаемость энергий (при переходе от Нового времени к постмодерному), т.е. ресурсов, не столько материальных, сколько нефизических; мы помним, что Козловский — экономист, и культуру он рассматривает с экономической точки зрения (указывает, что для эпохи постмодернизма характерно оценивание развития не количественными, а качественными характеристиками). Также к признакам постмодерного состояния Козловский относит экологическое движение (появившееся вследствие ухудшения экологической обстановки) и крушение существовавших ранее утопий. Тем не менее, в подглаве «Постмодерн как выигрыш времени» Питер Козловский прямо говорит, что противостояние «Запада и Востока по вопросу правильной интерпретации философии истории Гегеля»<sup>1</sup> нужно рассматривать как момент освобождения, а не как «конфликт по экономическим проблемам». По Козловскому, понятие постмодерна освобождает разум от существования в «оковах... Абсолютного духа» и ведёт его к «новому завоеванию свободы истории». Т.е. в сфере философии — это некоторый переход от господства гегельянского мировоззрения либо к построению чего-то нового, либо к разрушению того, что уже было создано, достигнуто. Козловский также отмечает, что эпоха постмодерна — это «время, которое остаётся людям, чтобы стать достойными гибели»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Козловский П. Культура Постмодерна. М., 2007. С. 33.

<sup>2</sup> Там же. С. 34.

Далее Козловский выделяет три течения в современном ему постмодерне и даёт им краткие характеристики:

- Поздний постмодерн (трансавангард).
- Постмодерн как анархизм стилей и направлений мышления.
- Постмодерн как постмодерный классицизм в архитектуре и постмодерный экзистенциализм.

Т.е. для Козловского постмодерн неоднороден, это уже наступившая, состоявшаяся эпоха, в которой можно выделить определённые членения и течения.

В главе «Анализ современного культурного сознания» философ приступает к рассмотрению вопроса, какова современная постмодерная культура и в чём состоят её особенности. Так, он выделяет, что культура эта плюралистична, она разворачивается в органически целостных образованиях (наука, искусство, экономика), что культура эпохи и общества образует единую парадигму. Переход к постмодерной культуре — признаки смены парадигмы: господство технико-экономических теорий и решений сменяется преобладанием решений, ориентированных на контекст и обусловленных культурой. Ориентация сменяется на чисто техническое изготовление.

Также Козловский выделяет, что культура постмодерна контекстуальна, имеет множество форм полезного знания, в ней преобладает духовно-телесный реализм (в сравнении с модерном), и такой социокультурный тип автор нарекает антропоморфизмом — т.е. в постмодерне, по Козловскому, всё же происходит преобладание самопознания человека и познания духа над принципами и моделями технического и неорганического мира.

Поскольку наука также находит определённое развёртывание и выражение в культуре, ей Козловский посвящает целую главу, в которой рассматривает (конечно же, в культурном контексте) особенности постмодерной науки. Так, он делает выводы, что современная наука лишилась своей функции конституирования мировоззрения (из-за притязаний на тотальность, которую постмодерн отвергает). Наука постмодерна исходит из множественности методов (объяснения, понимания) — пресловутый плюрализм. Определённое преобладание получают общественные науки.

У «постмодерной культуры науки» Козловский выделяет следующие признаки (опять же, в сравнении с «модерной культурой науки»): критическое и инструментальное научное понимание, научные методы — понимание и объяснение, «признание метафизического ядра науки, множественность форм полезного, образовательного и религиозного знания»<sup>1</sup>. Из этих характерных немного далее Козловский выводит непосредственные научно-духовные изменения в онтологии. Так, в онтологии противоречие модерна и постмодерна происходит следующим образом: материализм (марксизм) против реализма. При этом Козловский

---

<sup>1</sup> Козловский П. Культура Постмодерна. М., 2007. С. 52.

замечает, что всё же нельзя рассматривать противостояние материализма и реализма как противоречие модерна и постмодерна, поскольку для модерна характерен антиматериалистический немецкий идеализм. Для него сегодняшнее научное и техническое развитие колеблется между «ультрареализмом и фиктивностью». Возрастание господства независимой от времени и пространства симуляции и обратимости, которые имитируются искусственным интеллектом — вот что мы можем наблюдать сегодня. Материализация вымышленного и воображаемого, имитация отдельных теорий и конструкций — техника развивается именно так. Культурный контекст более не учитывается. Для современной техники не характерен грубый материализм: к примеру, биотехнология, микроэлектроника и т.п. наполняют материю духом. Телесность же смоделирована быть не может. Кроме того, Козловский называет несомненные отрицательные стороны такой ситуации: перенос технического обращения с компьютером на отношения с людьми ведёт к опасным иллюзиям власти. Также происходит формирование «культуры хакеров», людей, которые переносят действия компьютерной техники на реальную жизнь, окружающую их действительность; существует опасность, что «элементы этой культуры станут всеобщим достоянием и будут определять культуру в целом»<sup>1</sup>.

По Козловскому, постсовременность — это эпоха, «в которой человеческая самость открывается заново, после того как тайна и трансцендентность центра человеческой личности едва не были утрачены в объективирующих теориях личностного Я в проектах модерна»<sup>2</sup>. Аксиоме модерна — «отношения определяют субстанцию и самость» — постмодерная культура противопоставляет объяснение собственной личности как «неделимой исходной субстанции». Эта культура «самости» регулируется в основном философией и религией, следовательно, для достижения гражданами определённых самообретения и самопознания современному государству нужно поощрять данные сферы. Козловский говорит, что в эпоху модерна требования граждан к государству возросли настолько, что они могут быть удовлетворены только в том случае, если граждане будут со всей ответственностью относиться к собственной культурной жизни. Вместе с тем, философ отмечает, что культура повседневности находится в дисбалансе. Она то беспечна сверх меры, то спадает в страх конца света. А поскольку произошла утрата культурного контекста, теперь руководящей эмоцией в постмодерном существовании становится страх. Тем не менее, люди продолжают бороться за самоопределение и идентичность, выказывают протест против, как им кажется, ополчившегося на них мира. Так, характерными для современности становятся различные социальные движения, которые «представляют собой реакцию на кризис идеологии модерна и утрату ею культурной контекстуальности»: женское движение, движение за мир, движение

---

<sup>1</sup> Там же. С. 61.

<sup>2</sup> Там же. С. 67.

«зелёных» и т.п. Кроме того, причиной возникновения этих движений Козловский называет кризис идеала количественного роста экономики.

В главе «Искусство» Козловский замечает, что, хотя современную культуру формируют по большей части достижения техники и науки, искусство и философия не теряют своей актуальности — потребность в эстетическом у людей сохраняется. Так, обращаясь к архитектуре, автор замечает национальную особенность многих немецких городов: их архитектоника «чувствительно разрушена и обнаруживает большие проблемы». Козловский говорит, что функционализм как принцип формирования эстетической и художественной действительности не удовлетворяет более потребностям постмодерна, «поскольку форма и тем более образ не вытекают из функции»<sup>1</sup>. Это один из признаков того, что модерн в архитектуре приходит к концу. Другим признаком этого можно назвать некоторую недостаточность конструктивизма, который мнит себя законченным целым, в то время как он является лишь началом формообразования. К признакам же именно постмодернистского искусства (не только в архитектуре) Козловский относит фантазийность и контекстуальность. Поэтика и полёт фантазии характерны для искусства постмодерна, поскольку новые технологии, новые метанарративы, попытка осмысления прошлого и восстановления утраченного дают силы современному творчеству. Да, отмечает Козловский, в Германии потеря культурного контекста ощущается острее, чем в других странах, потому эти концепции постмодерна пришлись особенно по душе немецким художникам современности. Самостоятельная традиция, не лишённая, в то же время, преемственности, нашла особенное выражение в немецкой живописи (выставка «Немецкое искусство в двадцатом столетии» 1986 года). В немецкое искусство, которое «окаменело», было схематизировано во времена нацизма, постепенно возвращается жизнь, приобретает значение не столько стремление к контекстуальности, сколько вложенный в это смысл.

Не менее важным произведением, в котором Козловский обращается к теме постмодерна, считается статья «Современность постмодерна». В начале работы философ вновь обращается к вопросу, что же такое модерн, постмодерн и в чём же, если они существуют, состоят различия между ними? Козловский считает, что модерн не устаревает, но находит утверждение как «бессмертная» классика, а постмодерн не противопоставляет себя этой эпохе, а «стремится преодолеть противоречия между модернизмом и классичностью»<sup>2</sup>. Вопрос об актуальности или своевременности постмодерного для Козловского не представляется возможным, поскольку постмодерн по своему определению имеет право преобладания над прошлым. Но, подчёркивает философ, в этой новой современности модернизация происходит слишком быстро, «новому не даётся времени стать чем-то

---

<sup>1</sup> Козловский П. Культура Постмодерна. М., 2007. С. 161.

<sup>2</sup> Козловский П. Современность постмодерна // Вопросы философии. 1995. -№10. С. 85.

неповторимым, необратимо удавшимся»<sup>1</sup>. И далее он углубляется в разъяснение значения термина «модерн». Для Козловского модерн — это, в первую очередь, эпоха, в которой появляется что-то новое; это духовная позиция, которая отдаёт предпочтение линейно-поступательному развитию вместо пресловутой цикличности. В некотором смысле модерн — это век христианства (противопоставленный язычникам, *antiqui*). Следуя этой логике, можно резюмировать, что с окончанием модерна кончится и христианство, и постмодерн станет также постхристианской эпохой.

Некоторые специалисты (и это наиболее распространённая версия) отождествляют модерн с эпохой Нового времени, и в этом смысле нынешний постмодерн — это не просто ещё одна, четвёртая эпоха, пришедшая на смену предыдущей; это «борьба за духовное устройство настоящего». Модерн же как идеология и следующая за ней дискуссия постмодерна подразумевают не определение временных рамок, а понятие современного как «проекта модерна», мировоззренческий проект (по Ю. Хабермасу). И сегодня этот проект считается стареющей эпохой, и Козловский выделяет три основные тенденции, приведшие к этому.

Во-первых, это развитие техники к её нематериальности. Наука и техника становятся фиктивными. Популярность получает симулирование как научный метод; «теории сегодня не открывают, их выдумывают и конструируют»<sup>2</sup>. Между материалом и исследователем теперь стоит масса приборов, благодаря чему и происходит некоторая дематериализация науки. Человеческий опыт утрачивает чувственную осязательность. Устанавливается полнейшая свобода конструирования; рамок и контекстов, обычно задаваемых материалом, более нет. Машины, техника «насыщаются духом», а искусство и фантазия находят воплощение в реальности. Происходит создание континуума «машина-человек», возрастает взаимопроникновение материи и духа. Дуалистичное противоречие плоть-душа входит в новые рамки.

Во-вторых, это открытие энтропии и конечности Вселенной. Вместо с тем было открыто, что ресурсы нашей планеты конечны, что повлекло идеологию экономического роста и постмодерное экологическое движение. В-третьих, пришёл конец утопическим ожиданиям и последовавший затем вопрос о религиозном развитии. Былую утопию утратила марксистская утопия с характерным для неё атеизмом, а существующие сегодня либеральный и консервативные лагеря «недостаточно продуманы и развиты, чтобы чем-то заполнить вакуум, возникший после праха марксистского социализма»<sup>3</sup>. На место же религии приходят нигилизм и мифология. По мнению Козловского, то, что мы испытываем сегодня, «это модификация схемы поздней античности». Философ считает, что нам нужно было противостоять этому самому нигилизму, преодолеть его христианской религией.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 86.

<sup>2</sup> Там же. С. 90.

<sup>3</sup> Там же. С. 94.

Резюмируя, хочется отметить, что для Козловского постмодерное состояние — это, в первую очередь, эпоха, которая отличается от модерна тем, что опровергает идею философии истории о завершении истории. Единый «великий миф» заменяется плюрализмом, множеством исторических концепций. Козловский призывает распрощаться с модерном как с идеологией. Следует «восстановить историчность человека в своих правах»<sup>1</sup>. Постмодерн как бы преодолевает модерный прогрессизм, восстанавливает, кроме того, исторический характер религии, культуры и т.п. и становится «теорией исторически развивающейся всеобщей действительности». В культуре философом были выделены следующие общие постмодерные черты: плюрализм, утрата контекстуальности (тянущаяся ещё со времён нацизма), глубокая философская осмыляемость происходящего в современности. Также важной чертой можно назвать критику технического прогресса, утверждение новой рациональности и, конечно, осмысление складывания, существования особого культурного языка, который находит первое выражение в области архитектуры. Таким образом, понимание своеобразия теории Козловского позволит составить общую картину о вкладе в постмодернистскую теорию немецких авторов.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Вельш В.* Постмодерн. Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. №1. М., 1992. С. 109-136.
- Дианова В.М.* Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб., «Петрополис», 1999.
- Дианова В.М.* Российский постмодернизм // Культурные ценности и практики культуры: структура духовного мира современной России. Сер. «Образование и ценностные ориентации (научно-методическое обеспечение)». Санкт-Петербург, 2003. С.63-78.
- Козловский П.* Культура постмодерна. М., 2007.
- Козловский П.* Современность постмодерна // Вопросы философии. 1995. №10. с. 85-94
- Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна // М.: Институт экспериментальной социологии: Алетейя, 1998.
- Фролов Г.А.* Постмодернизм в Германии (к проблеме национальной специфики) // Русская и сопоставительная филология: Лингвокультурологический аспект / Казан. гос. ун-т. Филол. фак-т.- Казань: Казан. гос. ун-т, 2004. — 348 с.
- Ortheil H.-J.* Postmodern in der deutschen Literatur / H.-J.Ortheil // Roman oder Leben. Leipzig, 1994.

---

<sup>1</sup> Козловский П. Современность постмодерна // Вопросы философии. 1995. -№10. С. 95.

**Лапшина В.С.**

*ННГАСУ, Нижний Новгород*

*E-mail: lapshina\_valentina@inbox.ru*

## **МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ КОНТЕКСТ СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ УРБАНИЗМА**

Наблюдаемое экзистенциальное уныние, отчуждённость (подпитанная экранной культурой), повышенная тревожность (усиленная чувством опасности и неуверенностью в завтрашнем дне), вынужденное или осознанное одиночество человека XXI века, — всё это является визитной карточкой современных городов. Автор стоит на позиции, что результат урбанизации (урбанизм как социокультурный феномен) стоит рассматривать исключительно в междисциплинарном контексте (социальная философия, психология, социология, архитектуроведение). Автор убежден, что только в диалоге «горожанин-архитектор-общество» возможно создавать и рассматривать идеи по преобразованию городского пространства, пространства, которое будет ощущаться как «дом», пространство, в котором человек будет счастлив.

*Ключевые слова:* урбанизм, город и человек, урбанистический активизм, счастье

Урбанизация и урбанизм являются предметной областью урбанистики. Урбанистика — наука, изучающая урбанизацию, т.е. изучающая процессы формирования и развития градостроительных систем различного уровня и последствия их функционирования в комплексной взаимосвязи с различными сферами жизнедеятельности людей.

Урбанизм, в отличие от урбанизации (разрастания городов), это в первую очередь социокультурные последствия жизни в городской среде. Эти последствия связаны с изменением системы ценностей, привычек, обычаев, моделей поведения человека. Результатом урбанизации являются принципиальные изменения в структуре занятости населения, в образе жизни современного человека, в характере социальных отношений. Именно поэтому урбанизм привлекает внимание исследователей различных научных направлений и областей (философов, социологов, культурологов, психологов, архитекторов, историков и др.). каждое научное направление по-своему рассматривает взаимоотношения, связи человека и города, общества и города.

Согласно И.А. Добрицыной, «кардинальные перемены устройства общества в сторону его усложнения требуют от архитектуроведения пересмотра привычного корпуса аналитических инструментов и поиска адекватных подходов к столь усложнившемуся сегодня объекту исследования, как «архитектура—общество» (*Architecture and Social World*, 2012, 7). Также автор замечает, что наиболее актуальными вопросами, возникающими перед современным теоретическим архитектуроведением, являются следующие: «Как архитектурная наука диагностирует вызовы современного социума? С каким пространством работает архитектор в информационную эпоху — с привычным физическим или с гораздо более сложным, включающим физическое и информационное?» и др.

Социологи, используя сочетание теоретических и эмпирических методов исследования города, делают акцент на быстром росте и неоднородности городского населения, социальной поляризации (расслоение на богатых и бедных), изучении закономерностей функционирования общества.

Психологи делают акцент на вопросе влияния города (к примеру, архитектуры города, городского ландшафта) на самочувствие человека. Как влияют на человека цвета, присутствующие в городском пространстве, расположение и сочетание архитектурных объектов, ритм города, интерьер и экстерьер здания.

Культурологов привлекает символический мир, которым обладает город, его визуальные образы, архитектура. Архитектура представляет собой своеобразную художественно-эстетическую формулу города. Именно архитектура прямо или косвенно выражает мировоззренческие взгляды эпохи, приоритетные ценности культуры, в которой развивается город. С позиции философов можно интерпретировать город как: онтологическую идею, культурную форму, совокупность событий в жизни. Философия отражает все аспекты человеческой жизни, рассматривает урбанизм в оптике социальной философии, морально-этическом и эстетическом аспектах.

Интерес в настоящем исследовании представляет аксиологический и социологический ракурсы урбанизации, представленные в работах таких мыслителей, как Л. Вирт, Г. Зиммель, М. Вебер, К. Эллард.

Согласно социологу Луису Вирту, урбанизм как образ жизни есть преобладающая черта современного общества. Л. Вирт отмечает, что «личностная дезорганизация, нервное расстройство, суицид, преступность, коррупция и беспорядок — всё это будет ожидаемо шире в городском сообществе, чем в сельском» (Wirth, 2018, 40). Город, полагает социолог, демонстрирует нам разнообразие человеческих отношений, сплав культур, социальное неравенство «в диапазоне от немыслимого богатства до глубокой и ужасающей нищеты и социальной незащищенности». Эти противоречия, разнообразие, разнородность человеческих отношений, с одной стороны, стимулируют и являются источником развития, а с другой — являются источником конфликтов, трений (Wirth, 2018, 63-64).

Немецкий социолог и философ Макс Вебер в работе «Город» замечает, что город представляет собой «населенный пункт, поселение в тесно соприкасающихся друг с другом домах, которое настолько велико, что в нём отсутствует специфическое для общества соседней личной знакомство друг с другом» (Weber 2018, 9). На этот пункт указывает и другой немецкий философ и социолог Георг Зиммель. Рассматривая повседневное человеческое существование в книге «Большие города и духовная жизнь», Зиммель пишет, что «духовное отношение жителей большого города друг к другу можно с формальной точки зрения назвать замкнутостью» (Simmel 2018, 90). Мы нередко «даже в лицо не знаем соседей, с которыми годами живем в одном доме». Внутренней стороной этой внешней замкнутости является безразличие, взаимная чуждость,



отторжение, невысказанное желание избежать контакта (Simmel 2018, 92-93).

Об этой же особенности пишет Эллард Колин, директор Лаборатории городской повседневности Университета Ватерлоо в Канаде. Изучая влияние урбанизации, учёный отмечает, что психические расстройства, связанные с тревожностью, чаще всего развиваются в городской среде. Причину этому Эллард находит в добрососедских отношениях (а точнее, в их отсутствии). Например, тщательное исследование сплоченности соседских сообществ, включающее оценку их мобильности, процентной доли одиноких отцов и матерей и количества человек в семьях, показало, что люди, у которых хорошие и крепкие отношения с соседями, меньше подвержены тревожности и депрессиям (Ellard 2020, 148-149)

Нарастание разрыва между чувством города и идеей города как доминирующей градообразующей основы жизни людей фиксирует Е.Н. Устюгова. Современный горожанин перестает ощущать город, своё городское пространство как свой дом, налицо нарушение баланса в психологическом, биологическом, экологическом, культурном плане. Е.Н. Устюгова пишет: «...Происходит постепенная атрофия антропологической и экзистенциальной составляющей человеческой жизни, утрачиваются этический и эстетический каналы связи человека и среды его жизнедеятельности» (Ustyugova 2018).

В последние десятилетия всё чаще встречаются исследования, посвященные философскому осмыслению электронной культуры, киберкультуры, изучению новой формы отчужденности от реальности (феномену «хикikomори»). Л.В. Баева пишет: «Для отдельного человека, особенно сформировавшегося в интернет-эпоху, разрыв с электронной средой подрывает основы его существования» (Baeva 2018). Хикikomори, или просто «хикки», характерная черта современного социума, городского сообщества. Чаще всего это подростки или молодёжь, которые сидят целыми днями дома, смотрят фильмы, заказывают еду в службе доставки, общаются с виртуальными «друзьями» через социальные сети. Живое общение, гигиена, уход за собой, соблюдение порядка в доме, — всё это не главное в жизни хикikomори. А что главное? Уединение, самоизоляция и отказ от прямого контакта с людьми. Мир реальный заменяется на виртуальный, выдуманный, вымышленный. Л.В. Баева отмечает, что «электронное существование современного человека постепенно становится атрибутивным, значимым в мировоззренческом, социальном и даже смысложизненном отношении» (Baeva 2018). Поэтому изучение психологической стороны урбанизации и урбанизма представляется одной из важнейших в современном обществе. Изучение взаимовлияния города на человека и человека на город поможет ответить на вопросы: «Как человеку не быть одиноким в городе?», «Как человеку стать счастливым в городе?», «Может ли архитектура помочь человеку в решении психологических и других проблем?».

Другой весьма распространенной тенденцией современных городов становится урбанистический активизм, когда почти любой горожанин

оказывается вовлечённым в городские исследования, процессы преобразования городского пространства, вопросы благоустройства. Через социальные сети и мессенджеры реализуется практика дискуссий, обсуждений вопросов, касающихся социальных, жилищных и иных вопросов, потребностей жильцов домов и микрорайонов. С одной стороны, в этом явлении мы видим преодоление разобщённости, о которой писали Л. Вирт, Г. Зиммель, М. Вебер, К. Эллард. С другой стороны, такая практика экспериментов «снизу» в городской среде становится частью повседневной жизни, вовлекая всё больше жителей города в процессы переустройства, «отвоевания» прилегающих территорий, создания собственных дворовых территорий отдыха, детских площадок и т.д. В научных исследованиях возник новый термин «хипстерский урбанизм». Сегодня существуют варианты синонимов к данному направлению: «самодельный урбанизм», «тактический урбанизм», «всплывающий урбанизм», «урбанизм в стиле сделай сам», «партизанский урбанизм», «кооперативный урбанизм» и целый ряд других определений.

Наблюдаемый урбанистический активизм превращается в новый социокультурный феномен современности, новый вызов, новый вид борьбы с существующей повседневностью. С одной стороны, жители районов города объединяются, чтобы сделать городское пространство более комфортным для проживания и отдыха, отстаивать свои эстетические вкусы (как это было с памятником «Алёнке» в Нововоронеже в 2020 году, когда общественность потребовала немедленно убрать неуклюжую скульптуру).

Е.Г. Трубина в рецензии к книге «Антропология и город» приводит ряд примеров социальной активности и вовлеченности горожан. К примеру, волонтерские усилия индийской образованной молодежи по «облагораживанию трущоб» Дели и их борьбе за сохранение и создание озелененных пространств.

Мелисса Чекер, нью-йоркский активист, — использует географическое понятие «экологической джентрификации» для обсуждения столкновения между городским активизмом, отстаивающим общие права на незагрязненную окружающую среду, и интересами девелоперов и городских правительств. (Trubina 2019, 177). Фестивали, митинги, велопробеги, субботники — эксперты выделяют до 150 форм городских инициатив. Социальная кооперация вокруг людей и идей влечет за собой создание сообществ.

Олег Паченков, руководитель проектов Центра гуманитарной урбанистики UR в ЕУСПб, отмечает: «Городские активисты — люди, которых не устраивает нынешняя ситуация с городской средой, с тем, как устроено городское пространство». Далее Паченков говорит, что «новая волна российского активизма событийно-сетевая, эфемерная. Там все строится вокруг конкретных личностей, которые инициируют проекты. При этом, люди вовлечены сразу в несколько тем (экоактивизм, городской активизм и др.) (Pachenkov 2009).

Изучая урбанистический активизм, можно отметить и обратную его сторону. Именно излишняя активность жителей, «шестой власти» (так часто называют городских активистов), их желание протестовать по любому поводу, оспаривать утвержденные концепции благоустройства городских территорий могут тормозить и деформировать развитие города. Эстетическая сторона результатов урбанистических процессов представляется сегодня крайне актуальной. «Хипстерский» или «самодельный» урбанизм имеет свой положительный и отрицательный потенциал, ко второму можно отнести возможные безвкусицу, нелепые сочетания старого и нового в городской среде.

Архитекторы, ландшафтные архитекторы, дизайнеры получают специальное высшее образование, на протяжении нескольких лет овладевают законами художественной сферы, профессиональным (художественным, техническим, инженерным) знанием, эстетической интуицией, способностью видеть и создавать гармоничное сочетание архитектурных форм. М.С. Каган в своих лекциях рассуждал о том, что сначала необходимо прежде всего сформировать человеческую личность, затем — художника и лишь затем архитектора, музыканта. Это и дарует миру глубокую, думающую о будущем личность с «редким даром живописного видения мира», т.е. восприятия реальности как «картины» (Каган 1997, 381-383). Поэтому только в сотрудничестве, в тесном контакте, в диалоге «горожанин-архитектор» возможно создавать и рассматривать идеи по преобразованию городского пространства. Без профессионального подхода, без профессионального взгляда наше представление о прекрасном городе не будет иметь перспектив и будущего.

В этот диалог важно пригласить философов (социальных философов), т.к. именно социальная философия сегодня рассматривает в междисциплинарном плане влияние города, культуры города, особенностей общественного развития на человека и то, как человек (к примеру, архитектор) может оказать влияние на город, преобразуя его архитектурный облик. Присутствие философского дискурса возможно уже в рамках получения высшего образования, когда студенты (будущие архитекторы, дизайнеры городской среды) на первых курсах изучают историю философии, философию образования, этику, эстетику. Эти разделы философского знания способствуют формированию мировоззрения, эстетической культуры студента и обеспечивают понимание им своей будущей профессии. Философию часто определяют, как мировоззрение, искусство, направленное в первую очередь к человеку («Человек есть мера всех вещей», Протагор), к самопознанию («Познай самого себя», надпись на стене древнегреческого храма Аполлона в Дельфах) и познанию мира («Познание (стран) мира — украшение и пища человеческих умов», Леонардо да Винчи).

Добрицына И.А. во статье «Архитектура как иммунная система» отмечает, что сегодня, как никогда прежде, теоретическое постижение в архитектуре связано не столько с критическим пересмотром оснований дисциплины, сколько с «парадигмальными прививками», смысл которых

определяется в двустороннем движении собственно архитектурной теории и теорий социальных наук и философии, в дополнении архитектурной теории социальными и философскими концептами при сохранении её собственного предметного приоритета и смысла (Architecture and Social World, 2012, 9). Результаты урбанистических процессов (психические расстройства, одиночество человека в большом городе, отчужденность и прочие) провоцируют и стимулируют возникновение новых законов, по которым должна осуществляться эстетизация городской среды для более комфортной физической, психической, духовной жизни человека. Очевидно, что сегодня появляется возможность пересмотра исторических онтологий архитектурного знания в ракурсе «архитектура—общество» (Architecture and Social World, 2012, 9), исследования урбанистических процессов выходят далеко за рамки академического поля и востребованы в теориях и практиках прикладных областей: стратегических коммуникаций, территориального маркетинга и городского планирования.

Триаду субъектов урбосферы (горожанин-город-общество) С.С. Касаткиной (Kasatkina 2018) можно детализировать и раскрыть содержание субъекта «горожанин» как: горожанин-архитектор, горожанин-активист, горожанин-социальный философ. Конечно, последних будет меньше всего, но речь не в количественных показателях, а в качественном, профессиональном видении будущего города.

В сложившихся условиях заслуживают пристального внимания междисциплинарные исследования урбанизма, т.к. именно на стыке научных областей появляются новые интересные сюжеты, презентации особенностей и специфики урбанистических изменений, новые горизонты отношений человека и города, диалог архитекторов, философов и равнодушных жителей городов.

## REFERENCES

- Architecture and Social World* (2012). Edited by I.A. Dobritsyna. Rus. Ed. Moscow: Progress Traditsia Publ. (In Russian)
- Baeva, L.V. (2018) Escapism in the Digital Society: from Hikikomori to “Suicide Communities”. *Tsennosti I Smysli*, 2. (In Russian). Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/eskapizm-v-tsfirovom-sotsiume-ot-hikikomori-dograpp-smerti>
- Ellard, C. (2020) *Places of the Heart: The Psychogeography of Everyday Life*. Rus. Ed. Moscow: Alpina Publisher Publ. (In Russian)
- Kagan, M.S. (1997) *Aesthetics as Philosophical Science*. Rus. Ed. Saint Petersburg: Petropolis Publ. (In Russian)
- Kasatkina, S.S. (2018) *Urbosphere: practices of understanding urban space: monography*. Rus. Ed. Cherepovets: Cherepovets State University. (In Russian)
- Pachenkov, O. (2009). *Urban Activism is Trendy*. Rus. Ed. Retrieved from <https://recyclemag.ru/article/pachenkov-gorodskoi-aktivizm-stilno>. (In Russian)
- Simmel, G. (2018) *The Metropolis and Mental Life*. Rus. Ed. Moscow: Strelka Press Publ. (In Russian)
- Trubina, E.G. (2019) Urbanistic Anthropology Involved: Connecting Studies and Life of Communities. *Siberian Historical Studies*, 1, 174-180. (In Russian)
- Ustyugova, E.N. (2018) Anthropological Turn in Contemporary Urbanistics. *Terra Aestheticae*, 1, 199-215. (In Russian)

Weber, M. (2018) *The City*. Rus. Ed. Moscow: Strelka Press Publ. (In Russian)

Wirth, L. (2018) *Urbanism As A Way of Life*. Rus. Ed. Moscow: Strelka Press Publ. (In Russian)

**Макарова Н.П.**

*Санкт-Петербургский государственный университет*

*E-mail: np99np99@mail.ru*

## **КОНЦЕПЦИЯ ТРАНСКУЛЬТУРАЦИИ В КОНТЕКСТЕ КЛАССИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ КУЛЬТУРЫ В ТРАКТОВКЕ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ АВТОРОВ**

Отмечается, что подверженный постоянным изменениям мир культуры необходимо отражается в последовательной смене концепций. Современная конституция общества не соответствует традиционным, общепринятым понятиям. Культуры более не имеют предполагаемой формы однородности и обособленности. Они приняли новую форму, обозначаемую как «транскультурная», так как она проходит через классические культурные границы в условиях культурного смещения и проникновения. В статье обосновывается трансформация традиционной концепции культуры, наиболее основательно изложенной в трудах немецкого философа культуры XVIII в. Иоганна Готфрида Гердера. Традиционная модель единых культур основывалась на представлении о культуре, как унифицирующей, разделительной и народной, таким образом, базирующейся на этнической консолидации. Особенно выделяется стремление данной концепции рассматривать культуры как закрытые, автономные «сферы», каждая из которых соответствует территориальному пространству народа и языковой протяженности. В работе представлен сравнительный анализ моделей гомогенных культур и концепции транскультурации, наиболее глубокая интерпретация которой была дана современным немецким философом Вольфгангом Вельшем. Анализ основывается на постулате множественности и сложности современных культур, а также структурной неоднородности общества XXI в. Утверждаются внутренние характеристики современной культуры, такие как плюрализация возможных идентичностей и наличие внешних трансграничных контуров. Неоднородность проявляется во всех сферах жизни в ситуации смещения, проникновения и растворения «своего и чужого». Необходимость анализа различных концепций культур продиктована потребностью в осуществлении практической и описательной фиксации измененного состояния культуры XXI века.

*Ключевые слова:* В. Вельш, И. Г. Гердер, транскультурация, традиционная концепция, плюрализм.

Чертами, характеризующими состояние общества XXI в., являются как интенсивные глобализационные процессы, плюрализм ценностных ориентаций и стилей жизни, так и создание и развитие единого мирового сообщества. Обозначенные динамические явления способствуют формированию современного облика культуры, который, в свою очередь, описательно и содержательно находит отражение в последовательной смене концепций культур: традиционная модель единых культур («Traditional concept of single cultures») не соответствует внутренней сложности современного общества, теория межкультурности («Interculturality») и мультикультурализма («Multiculturality»),

концептуально предполагающие традиционный дискурс, оказались практически несостоятельными. Современное состояние культуры наиболее адекватно отражается в концепции транскulturации («Transkulturalität»), которую разрабатывает современный немецкий философ В. Вельш.

До недавнего времени в гуманитарной мысли традиция тяготела к теориям общечеловеческой цивилизации и универсализации. Противоположной же точкой зрения в XX в. явилось представление о невозможности гомогенизации и несостоятельности прежних культурных понятий по отношению к их предмету. Ситуацию множественности и транскulturную форму общества констатирует упомянутый выше немецкий философ В. Вельш, избирая исходным пунктом для противопоставления традиционную трактовку мира культуры, представленную И. Г. Гердером в XVIII в.

И. Г. Гердер стоит у истоков подхода, описывающего культурное многообразие народов с позиции локального, национального, вопроса. Автор постулирует своеобразие народов, находящееся в зависимости от географического положения, климата, ландшафта, образа жизни. И. Г. Гердер последовательно начинает анализ культурного многообразия с конкретного индивида. Человек немецким философом культуры наделяется внутренним законом справедливости — «правилом душевной прямоты» — единообразием мыслей, целей, верностью союза. Его преимуществом провозглашается рассудок, который являет себя в ремеслах, науках, искусствах. Данная форма рассудка необходимо преобразуется посредством воспитания гуманности в разум и тонких чувств — в искусство. Таким образом, утверждается мысль о том, что каждый человек является внутренне особым существом и несоизмеримым с другим человеком. Данное положение значимо в контексте анализа культур, так как многообразие внутреннего мира индивида рождает многообразие мира культуры.

Аналогия в традиционной концепции И. Г. Гердера проведена между тремя понятиями: культура — народ — человек. В контексте воспитания как человек, так и народ наделяются свойствами культурный-некультурный, просвещенный-непросвещенный: «Как человек, рождаясь на свет, не знает ничего и всему, что хочется ему узнать, должен учиться, так и некультурный народ — он учится, упражняясь сам по себе или в общении с другими народами. Но для каждого вида человеческих знаний — свой круг, то есть своя природа, время, место, жизненный период...» (Herder, 1977, 388).

И. Г. Гердер предлагает определение культуры в связи с понятием народного: «Культура народа — это цвет его бытия, изящное, но бренное и хрупкое откровение его сущности» (Herder, 1977, 388). Культура является продуктом деятельности людей и одновременно ее стимулом, так как существование человека необходимо обуславливает появление традиции, которая и формирует склад ума как отдельного представителя народа, так и культуры в целом. Отказ от упрощенной классификации образов жизни народов (охотник — рыбак — пастух — земледелец)

продиктован констатацией сложности и многообразия деятельности, обусловленностью рождения культуры не единственной потребностью. Данный механизм формирования культуры зависит от взаимодействия с животным и растительным миром, климата, географического положения и специфики активности человека. В качестве примера немецкий философ культуры предлагает широкую панораму нравов северных народов в зависимости от мест их проживания. Более холодный климат определяет более суровые нравы народов. Проживание лапландцев в относительно более мягких областях характеризует их более мягкой склад натуры.

Из этого следует, что у И. Г. Гердера культура выступает исторической по происхождению, изменчивой во времени и многообразной в пространстве. Становление культуры объясняется естественным ходом событий, удовлетворением потребностей человека, на которые оказывают влияние как физические факторы, так и социальные аспекты, заключенные в характере народов.

Необходимым базисом культуры в трактовке немецкого философа культуры выступает религия, религиозность. В ней проявляет себя фантазия народа, которая является результатом традиционного опыта и которая создает механизм преемственности. Утверждается исключительная заслуга религии в привнесении в жизнь народов науки и культуры: «И египтяне, и все восточные народы вплоть до самых северных краин восточного мира, и все культурные народы античности, этруски, греки, римляне — все получили науки из глубин религиозных традиций, под сенью религиозных обрядов; так обрели они поэзию и искусство, музыку и письменность, историю и медицину, естествознание и метафизику, астрономию и летосчисление, даже этику и учение о государстве» (Herder, 1977, 269).

Таким образом, И. Г. Гердер открывает «индивидуальный дух народов», трактует мир культуры как находящийся в процессе непрерывного развития и трансформации. В трудах немецкого философа культуры XVIII в. не была представлена иерархическая, систематизированная картина мира культуры. Напротив, в работах представлена широкая панорама верований, религий, учений, нравов разнообразных древних народов: китайского, персов, египтян, греков, этрусков, латинян, римлян и др.

Однако при указанных достоинствах традиционной концепции данная модель внутренне и внешне не соответствует состоянию современной культуры. И. Г. Гердер является фигурой, которая положила начало плюралистическим тенденциям при описании современной философу культуры эпохи, ознаменованной попытками констатировать разнообразие народов. Традиционная концепция оставляет за собой понимание культур в качестве автономных, национальных «сфер», которые порождают разрывы по взаимодействию и разделению. Данный тезис провозглашается современным немецким философом В. Вельшем несостоятельным по отношению к актуальному конституированию

культур, по сути, оказывающимися транскультурными и множественными.

Анализируя традиционную модель культуры, В. Вельш учитывает три оставляющих: социальную гомогенизацию, этническую консолидацию и межкультурное разграничение. Данные составляющие обуславливаются тем, что у И. Г. Гердера культура является национальной — абсолютизация культуры проявляется в повсеместном использовании понятия в значении «культура народа». Народ представляет собой образование, у которого «есть и язык, и особое, присущее только ему строение» (Herder, 1977, 182). Постулируется нерушимое «изначальное племенное строение народа». Следовательно, существует отчетливое разграничение одних культур от других: народы должны различаться и необходимо отличаются от других в своей основе, что порождает невозможность коммуникативных и ценностных переходов.

И. Г. Гердер призывает к объективному рассмотрению всех народов, однако при анализе выявляется совокупность местностей, превосходящая по культурному влиянию остальные: «Тунгусы и эскимосы не вылезают из своих нор, они никогда и не думали о других народах, живущих далеко. И негр ничего не сделал для европейца, и ему не приходило на ум ни осчастливить Европу, ни пойти на нее войной» (Herder, 1977, 162). Философом культуры утверждается превосходство в развитии одних народов («прекрасно сложенные народы») над другими: «Из тех стран, где жили прекрасно сложенные народы, пришли к нам религия, искусство, науки — весь облик нашей культуры, весь наш гуманный дух, — независимо от того, многого или малого мы добились. В этих странах было открыто, продумано и для начала испробовано все то, чему предстояло украсить и развить человечество» (Herder, 1977, 162). В рассмотрении строения народов Африки прослеживается субъективность зависимости духовного состава народа и климата. И. Г. Гердер отмечает, что «в утонченной духовности было отказано человеческому существу под палящими лучами солнца, в груди его бушевали страсти, и утрапа была возмещена ему таким строением тканей, которое не позволяло думать о более возвышенных чувствах» (Herder, 1977, 167).

По истечении времени характеристики культуры существенно изменились. Исходя из этого, В. Вельш опровергает каждый элемент традиционной концепции при анализе современного состояния культур. Это проявляется во внутренней сложности общества, которое является открытым и выбор которого сделан «на пользу плюральности способов жизни и форм действий, типов мышления и социальных концепций, систем ориентаций и меньшинств» (Welsch, 1997, 17) Состояние культуры XXI в. характеризуется совмещением национальных и наднациональных элементов. Неприменимость термина национальной унификации проявляется в невозможности рассмотрения культуры как закрытой для окружения «сферы», соответствующей единственно определенному территориальному, временному или языковому пространству. В данном аспекте не учитывается историческое действительное смешение народов, открытость для привнесения



элементов и «прозрачность» границ. В. Вельш отмечает возможность негативных последствий данной концепции, заключенных в понятиях внутренней гомогенизации, в «своего роде расизме» (Welsch, 1999, 196). Невзирая на это, необходимо указать на рассуждения И. Г. Гердера относительно понятия расы. Философом культуры при тенденции к сепаратизму учитывается многообразие, несостоятельность разделения на основе внешних признаков в определении сущности понятия: «Раса указывает на различное происхождение людей, но такого различия или вообще не имеется, или же в каждой области, где живут люди, независимо от цвета кожи, представлены все самые разные расы» (Herder, 1977, 182).

Относительно вопроса природы единичного человека И. Г. Гердер утверждает направленность человеческого рассудка во всяком многообразии на поиск единства, которая указывает на простейшую теорему: «весь человеческий род на земле — это только одна и та же порода людей» (Herder, 1977, 181). Таким образом, при видимом многообразии нравов, образов жизни и деятельности традиционную концепцию культур пронизывает унифицирующий мотив.

Следовательно, данная модель культуры, изложенная И. Г. Гердером, описательно, фактически не применима, а также нормативно несостоятельна. Современность, организованная децентрализованно и по принципу плюрализма, выходит за пределы бинарной оппозиции «свое — чужое», национальной принадлежности и видимого единства. В. Вельш, утверждая данный тезис, разрабатывает иную концепцию, которая опровергает по содержанию несостоявшиеся традиционные модели культур, мультикультурализм, концепцию межкультурности. Недостаток концепции межкультурного взаимодействия заключается в основе ее предпосылки — культуры по-прежнему явлены в качестве «сфер», обладающих сепаратистским характером, из этого следует невозможность существенных межкультурных взаимодействий. Концепция мультикультурализма также исходит из традиционного понимания культуры, но не переносится за границы государственного образования. Следовательно, существуют различающиеся, однородные культуры, которые не способны к эффективному взаимодействию в связи с невозможностью преодоления разделяющих их барьеров.

Таким образом, в концепции транскультурации В. Вельшем отражен особый принцип организации культуры XXI в. Как отмечает В. М. Дианова: «Термин *транскультурация* получил распространение в связи с анализом происходящих глобализационных процессов» (Dianova, 2016, 29). Становление глобального общества привело к формированию новой культуры. К таким исследованиям можно отнести работы М. В. Глостановой, в которых изложена генеалогия концепции транскультурации, создателем которой, по ее мнению, является кубинский антрополог Фернандо Ортис. Весомый вклад в развитие концепции внесли работы М. Н. Эпштейна, в которых утверждается понятие «транскультура» в качестве модели развития культуры, отличной от глобализма и мультикультурализма. Транскультура

заклучает в себе право на свободу от собственной культуры, существование «на границах» и взаимодействие ее различных составляющих. Очевидным становится то, что «на концептуальном уровне, на уровне научных дискуссий происходит поворот от гердеровского понимания культуры, послужившего отправным пунктом моделям мультикультурализма и интеркультурных диалогов, к иным ее определениям. Популярным становится концепция «транскультурного общества», о которой спорили еще в 1961 г. и которую оживил в 1997 г. философ Вольфганг Вельш [Welsch, 1997]» (Pogorelskaya, 2011, 110). Концепция транскультурации заклучает в себе понятие того, что современные культуры не являются единообразными, не имеют четких границ и находятся в процессе постоянного взаимопроникновения, в состоянии внутренней дифференциации. Отмечается, что данной модели не присущи аспекты абсолютного синтеза, слияния культур и культурный перевод, она, напротив, представляет собой пограничный тип мышления, находящийся за пределами дихотомий, оппозиций «я» и «мы», выражающийся во множестве традиций и моделей.

Данная концепция подчеркивает наличие ряда образов жизни, культур, которые не обособлены, а взаимно подвержены влиянию друг друга. В связи с этим В. Вельш указывает тезис о выходе за пределы национального, существование на границах культур: «Этнический мультикультурализм... составляет лишь часть фактического мультикультурализма современных обществ» (Welsch, 1994, 87). В качестве примера рассматриваются стили жизни представителей различных профессий. XXI в. более не заклучает в образах журналиста, экономиста и др. идею «французскости», «немецкости», а нейтрализует единственную этническую принадлежность. Новые формы взаимодействия также становятся глобальными, являя себя, к примеру, в мировом масштабе экологического сознания и феминистических движений. Причинами происходящих изменений В. Вельшем называются миграционные процессы, измененный тип мышления (трансверсальный, трансграничный), глобальный характер информации и коммуникации и всемирный обмен материальными ценностями.

Транскультурность проявляет себя как на уровне всего общества, так и в сфере индивидуального сознания. Данное явление отражает сложность современного процесса социализации. В настоящее время человек не определяет себя исключительно принадлежностью к региональной культуре, а сознает подверженность влиянию множества культурных явлений как собственной родины, так и иных стран. Транскультурным образованием личности отмечено самосознание современных писателей, которые были сформированы не единственной национальной литературой, но мировой.

Следовательно, современные культуры содержательно выходят за рамки гомогенизации, сепаратизма и национальной принадлежности. В настоящее время культура охватывает множественность профессиональной, религиозной, политической идентичностей. Возникает понятие «множественной идентичности» на всех уровнях

существования. Обнаруживается совокупность линий индивидуального, группового и общественного поведения, отмеченная гибридизацией взаимодействий и различием компонентов культурного происхождения. В качестве примера возможно проведение вертикальных и горизонтальных различий общества. Допустимы как культура рабочего квартала и зажиточного жилого района (вертикальные различия), так и культурные модели, основанные на гендерном разделении (горизонтальные различия) и т.п. Учитывая данное положение, традиционная концепция оказывается фактически несостоятельной при необходимости охватить внутреннюю сложность современных культур.

Таким образом, современность, озаменованная плюралистическими тенденциями и содержательно заключающая в себе множественность, более не может быть представлена в качестве традиционной концепции культур, которая постулирует замкнутые, единые культуры, которая была парадигматически и наиболее влиятельно разработана немецким философом культуры XVIII в. И. Г. Гердером. В. Вельш, утверждая данный тезис, разрабатывает иную концепцию, которая опровергает по содержанию несостоявшуюся традиционную модель культур. Представленная концепция транскulturации необходимо схватывает и транслирует измененную конституцию современных обществ: перспективы развития общества более не заключены в идеи целого, легитимного, а основаны на множественности.

#### REFERENCES

- Herder, I. G. (1977). Ideas for the philosophy of the history of mankind. Rus. Ed. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Dianova, V. M. (2016). *Transculturality as a strategy for studying cultural heritage: Belarusian landscapes*. Rus. Ed. Minsk: Prava i economica Publ, 29-32. (In Russian)
- Pogorelskaya, S. V. (2011). *Germany and multiculturalism. Actual problems of Europe, (4)*, 79-116. (In Russian)
- Welsch, Wolfgang (1994). Transkulturalität — die veränderte Verfassung heutiger Kulturen, pp. 83-122 in Sichtweisen. Die Vielheit in der Einheit. Weimar: Weimarer Klassik.
- Welsch, W. (1999). Transculturality: The Puzzling form of Cultures Today. *Spaces of Culture: City, Nation, World*, 194-213. <https://doi.org/10.4135/9781446218723.n11>
- Welsch, W. (1997). *Unsere postmoderne Moderne*. Akademie Verlag.

**Маковецкий Е.А.**  
Санкт-Петербург

### **АНТРОПОЛОГИЯ ЭКФРАСИСА: КАК КОНСТАНТИН МАНАССИЯ ОПИСЫВАЛ КРАСОТУ ЕЛЕНЫ**

В докладе планируется раскрыть следующие тезисы:

1. Экфрасис в качестве «описательной речи, предмет которой встаёт перед глазами слушателей» (Афтоний), не только описывает предмет, но ещё и выражает те антропологические принципы, благодаря которым оратор и слушатель этот предмет воспринимают.

2. Кроме изображения некоего общего для определённой культуры и эпохи антропологического принципа, экфрасис является слепком чувств своего автора. Иначе говоря, в предмете экфрасиса может быть описано лишь то, что испытывает к нему автор. В случае, например, экфрасиса тела этот тезис означает следующее: человек может увидеть и сказать только о том, что чувствует. Очевидно, что от культуры к культуре и от эпохи к эпохе эта «чувственность» меняется.

3. При всей историко-культурной изменчивости обстоятельств экфрасиса, «состоявшийся» экфрасис позволяет слушателю или читателю получить представление о чувствах и образе мыслей, как предмета экфрасиса, так и автора этого описания.

4. Более того, этот экфрасис даёт возможность слушателю и читателю чувствовать и мыслить точно так же, как чувствует и мыслит автор описания.

Эмпирическим материалом, служащим для раскрытия этих тезисов, является ряд экфрасисов, принадлежащих Филострату Старшему, Мефодию Патарскому, Григорию Нисскому, а главным образом, — Константину Манассии. Смысл раскрытия тезисов доклада автор видит в том, чтобы благодаря этому хотя бы отчасти обосновать возможность использования аналитики экфрасиса в качестве инструмента историко-культурных исследований. В качестве примера приложения аналитики экфрасиса к историко-культурному материалу будет рассмотрена специфика восприятия средневековой русской культурой экфрасиса Константина Манассии, указанного в названии статьи.

**Мартынов В.А.**

*кандидат филологических наук, Научный сотрудник  
Омской гуманитарной академии  
E-mail: vmartynov@list.ru*

## **О КОНТЕКСТАХ, ВАРИАНТАХ И ПРЕДЕЛАХ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТИ**

Около десяти лет назад принцип междисциплинарности был утверждён в качестве несущего узла всей конструкции того, что мы понимаем под культурологией. Акцент на междисциплинарности был правильным выбором, определившим и сегодняшнее положение дел. Культурология прежде всего — практика междисциплинарных подходов. Но нужно уточнить, что мы понимаем под междисциплинарностью. В спорах последних десяти лет оказалось, что междисциплинарность может быть догматической, а может — плюралистической, может быть одномерной, а может — многомерной. Может быть эвристической, а может — «терапевтической». Для внятной теоретизации проблемы важно, вслед за А.М. Перловым, отчетливо провести разницу между «поворотной» междисциплинарностью и «доповоротной». Но это следует делать последовательно. Нужна внятная «бухгалтерия» актуальных контекстов. Анализ в пространстве истории современного знания показывает, что представление, в соответствии с которым только «поворотная» междисциплинарность может быть плюралистичной, является некорректным. Именно в «поворотной» междисциплинарности есть признаки утраты подлинного плюрализма.

*Ключевые слова:* междисциплинарность, культурология, cultural studies, А.М.Перлов, эпистемологический поворот, плюрализм.

Среди рамочных контекстов, важных для понимания данных заметок, особенно значимы два. Первый — радикализм М.М. Бахтина в понимании социальной контекстуальности слова. «Все слова пахнут профессией, жанром, направлением, партией, определенным произведением, определенным человеком, поколением, возрастом, днем и часом. Каждое слово пахнет контекстом и контекстами» (Bakhtin, 1975, 106). Каждый контекст активен, каждый новый контекст меняет слово.

Второй — радикализм понимания М.С. Каганом принципа системности. Радикально оно, во-первых, потому, что системность понимается универсально, и тогда и сам принцип системности должен пониматься системно, потому что системно можно и нужно мыслить само теоретическое знание как таковое. Во-вторых, потому, что требование системности дополняется требованием системной полноты. Сильнейший пример такого требования — критика М.С. Каганом социокультурной антропологии за теоретическую неполноту, за склонность к описанию «деревьев» там, где есть «лес», о котором и нужно говорить в первую очередь (Kagan, 2003, 23).

Речь об очень важном для российского культурологического дискурса понятии «междисциплинарность». Около десяти лет назад оно было утверждено в качестве несущего узла всей конструкции того, что мы понимаем под культурологией. Акцент на междисциплинарности соответствует основному тренду в поисках культурологией собственной идентичности, той тональности, которая определяла такие итоговые культурологические форумы, как конференции РИК в Белых Столбах 2008 и 2009 гг. и Культурологические конгрессы 2006-2013 гг. Как выразилась в Белых Столбах О.Н. Астафьева, культурология хороша «междисциплинарностью», и, стало быть, «демократичностью». Особенно выразительно акцент на междисциплинарности сформулирован Л.К. Мосоловой, которая полагает возможным говорить о «междисциплинарной методологии», о «междисциплинарной эпистеме» и, затем, о «метадисциплинарности» культурологии: «Культурология является метадисциплиной, обобщающей и синтезирующей итоговые данные множества наук» (Mosolova, 2016, 14-15). Ю.М. Резник говорит о культурологии как об «итоге междисциплинарной интеграции теоретического знания о культуре. ... Вопрос о будущем культурологии необходимо увязывать со следующим этапом междисциплинарного синтеза», с «рождением новой метадисциплинарной науки о культуре, обществе, личности и» (Reznik, 2008, 30). «Культурологизм» — «сопричастность всего со всем», порождающая «соучастность всему, особую форму научного единения» (Fortunatova, 2008, 80).

В контексте «эпохи больших теоретических дискуссий» (это последние пять-семь лет жизни Российского института культурологии) акцент на междисциплинарности был правильным выбором,

определившим и сегодняшнее положение дел. Культурология прежде всего — практика междисциплинарных подходов.

Но нужны уточнения. За последние десять лет появилось несколько новых контекстов, несколько новых систем координат, относительно которых необходимо определяться. Каждый новый контекст — это вызов. В принципе можно и не отвечать, но лучше ответить.

Первый вызов обозначился давно, но качество серьезного фундаментального вызова получил в 2012 г., когда в журнале «Логос» была опубликована подборка классических текстов британского проекта “cultural studies” и манифест В. Куренного (Kurennoi, 2012) с призывом к российским культурологам меняться, взяв курс на методы этого направления.

Да, о cultural studies мы знали и раньше, еще с конца 1990-х гг. что-то об этом говорилось. Но до 2012 г. можно было относиться к этому как к экзотике, т.е. можно было об этом иногда думать, а можно было и надолго забывать. Да интересно, да, забавно, но очень уж далеко. После «манифеста» В. Куренного 2012 г. и нескольких его еще более агрессивных выпадов в адрес «постсоветской» российской культурологи<sup>1</sup> оказалось, что это совсем не далеко.

По плану В. Куренного, (возглавляющего департамент культурологии Высшей школы экономики) российская культурология должна полностью переродиться, фактически уйти в сторону, а её место должны занять культуральные исследования (на русский язык словосочетание cultural studies следует переводить именно так). В ВШЭ это, собственно, и произошло. Итог таков: если сделать запрос в сетевых поисковика, где в мире можно получить диплом эксперта в области cultural studies, то поисковик скажет, что, в частности, в Москве, в ВШЭ (сразу много вопросов: не является ли рекламная компания по продвижению ВШЭ в качестве одного из мировых центров cultural studies делом, как минимум, странным? За счет каких ресурсов осуществляется этот проект? Не за счет ли тех, которые выделяются государством на развитие именно той самой проклинаемой В. Куренным «старой» российской культурологии?).

В ситуации вызова пришлось всерьез задуматься и всерьез познакомиться с теорией и практикой культуральных исследований. Первое, что выяснилось: презентация культуральных исследований, выполненная В. Куренным, — неточная. Во-первых, некорректна оппозиция «литературоцентричная российская культурология» / «нелитературоцентричные cultural studies». На ней построена вся критика «постсоветской» культурологии. Необходимо «преодоление литературоцентристского и сугубо кабинетного профиля российской культурологии в том виде, в каком она сложилась в постсоветский период» (Kurennoi, 2012, 77). Культуральные исследования хороши, тем, что они принципиально иные, опираются не на интерпретацию

---

<sup>1</sup> Их обзор см.: (Martynov, 2015, 36-37).

литературной классики, а на то, что поддается социологическому обобщению.

В реальности дело обстоит прямо противоположным образом: именно cultural studies являются насквозь литературоцентричным проектом. Отцы-основатели культуральных исследований Р. Уильямс и Р. Хогарт — литературные критики, опиравшиеся на дискуссии в английской литературной критике 1850-1880-х и 1930-1940-х гг. Идея культуральных исследований и появилась в конце 1950-х гг. в результате экспансии литературной критики в соседние дисциплины. Ранние cultural studies — простое приложение к английской литературной критике. Это — общеизвестный факт. «Культуральные исследования возникли из литературной критики как одна из немногих дисциплин, которая допускала моральную критику общества» (Dworkin, 1997, 123). Смещения культуральных исследований в сторону социологии культуры — позднее явление, они начались с дискуссий конца 1970-х гг.

Вторая ошибка — интерпретация культуральных исследований как сугубо сциентистского проекта, опирающегося на методологию как на технологию унифицированных методов. «Без соблюдения жестких сциентистских и методологических канонов культурные исследования превращаются в практику необязательных спекуляций» (Куренной, 2012, 77). Методология для В. Куренного — это техника использования надежных проверенных инструментов, их два-три — все как у слесаря: ящик инструментов, в нем пассатижи и газовый ключ<sup>1</sup>. Именно таковы, по В. Куренному, культуральные исследования. Это искажение существа дела. И классики, и все теоретики культуральных исследований категоричнейшим образом указывают на невозможность любой унификации в практике исследований культуры. Культуральные исследования — это в первую очередь тотальный методологический плюрализм, «бриколаж» методов (Alasuutary, 1995, 2), «плюралистичное поле противостоящих друг другу направлений» (Barker, 2003, 34)<sup>2</sup>, нечто «подлинно плюралистичное» (Mc Guigan, 1997, 1). Ризома, облако, но ни в коем случае не набор готовых инструментов в ящичке и не конвейер. Этот радикализм резюмируется в стандартной формуле, которой придерживаются все теоретики: культуральные исследования — поле междисциплинарных подходов<sup>3</sup>. Все варианты культуральных исследований в качестве «ключевого компонента включают в себя принцип междисциплинарности» (Barnard, Spenser, 2010, 167).

Тогда вопрос: как понимать этот лозунг? Это очень похоже на наше последнее определение существа культурологи, на похвалу О. Астафьевой российской культурологии за «междисциплинарность». Может быть, это и хорошо? Не получилось ли, что мы и наши западные

---

<sup>1</sup> Подробнее о понимании метода В. Куренным см.: (Martynov, 2019).

<sup>2</sup> Позиция К. Баркера здесь особенно важна, так как именно по его «хэндбуку» В. Куренной излагает теорию культуральных исследований.

<sup>3</sup> Один из создателей современных культуральных исследований П. Уиллис считает допустимым говорить о cultural studies как об «эклетичной» «недисциплинарной дисциплине» (Willis, 2003, XIX).

коллеги говорим и делаем одно и то же? Что наша культурология развивалась параллельно ровно в том же направлении, что и англо-американская? Что проект «русской культурологии» однороден с британскими cultural studies? И что возможны полное взаимопонимание и единство? И что нам, для того, чтобы перейти на западные стандарты, не надо радикально меняться? Что мы можем, не отрекаясь ни от чего своего, публиковаться в многочисленных (их десятки) «культуральных» англо-американских журналах?

Нет, не все так хорошо. Фундаментальный контекст, который драматизирует дискурс о междисциплинарности, — процесс радикальной трансформации гуманитарного знания. Он начался давно, почти сто лет назад, ускорился пятьдесят лет назад, стал институционально значимым тридцать лет назад, а институциональную оформленность получает непосредственно сейчас, в последние пять-восемь лет. Тектонический рубеж — 1990-й год, когда начинается обвальный процесс появления новых «наук» и трансформации «вечных» (литературоведение, культурная антропология). Новое гуманитарное знание — это целостная парадигма (почти по Т. Куну), в которой даже самые обычные слова радикально меняют смысл, и уж тем более актуальные термины. Слово «междисциплинарность» — один из самых драматично трансформированных терминов.

В этом контексте интересен еще один призыв к революции в культурологии, прозвучавший почти тогда же, когда появился «манифест» В. Куренного. Если манифест В. Куренного отражает позицию культурологов ВШЭ, то призыв к «новой междисциплинарности» созрел в «Высшей школе европейских культур» РГГУ. Это интересная реплика, предоставляющая дополнительные возможности для дифференциации проблемы междисциплинарности, то есть для её внятной теоретизации. Особенно значима она потому, что якобы опирается на анализ статистически значимого числа культурологических практических исследований («якобы» потому, что сама статистика не раскрывается). Лидер «Высшей школы европейских культур» и глашатай — А.М. Перлов, его статья о междисциплинарности в культурологии — один из ключевых текстов известного сборника РГГУ о современных методах изучения культуры (Perlov, 2012).

Контекст, который вводит А.М. Перлов, многопланов. Вычленим из этого комплекса пять контекстов, заданных пятью дихотомиями.

Первая дихотомия: плоскость/объем, соответственно междисциплинарность может быть плоскостной и может быть объемной, многомерной. Плоскостная междисциплинарность — это ситуация попарной связи дисциплин через общий предмет. Объемная — «это некий висящий в пространстве многогранник». «Вертя этот многогранник перед своим мысленным взором и решая, сквозь какую грань на него посмотреть, исследователь выбирает преимущества конкретной гуманитарной дисциплины или методологической установки» (Perlov, 2012, 169-170). Очевидно, хорошей междисциплинарностью полагается вторая, многомерная. Картинка



очевидно приятная, не вызывающая с порога возражений. Выбор междисциплинарности в «объемном» варианте выглядит вполне возможным.

Вторая дихотомия противопоставляет прошлое современному, третья догматическое плюралистическому. Тогда, очевидно, хорошая междисциплинарность уточняется как современная и плюралистическая. Точно так же с очевидностью предполагается, что возражений против современной и плюралистической культурологии быть не может.

Четвертая дихотомия: эвристика/социальная терапия. Очень сложная ситуация, требующая отдельного разговора. Кстати, дихотомия реальная и интересная. Вопрос-вызов: «что преподает междисциплинарная культурология?». Должна ли она давать конкретные знания? Если да, то какие? Простого ответа нет. А.М. Перлов предлагает «видеть в вузовском и послевузовском образовании в первую очередь не интеллектуальную, а социальную практику» (Perlov, 2012, 175).

Пятая, фундаментальная, дихотомия опирается на эпистемологию, на идею «эпистемологического поворота». И, соответственно, на различие «поворотной» эпистемологии и «доповоротной». Соответственно междисциплинарность может быть «поворотной» и «доповоротной». «Модель «поворотов» решительно отличается от модели «взаимопомощи дисциплин»» (Perlov, 2012, 169).

Где А.М. Перлов определенно прав? В том, что внятно структурирует проблему междисциплинарности, «решительно» отделяет от междисциплинарности «взаимопомощи» междисциплинарность «неклассическую». Это драматизирует выбор. Тогда возможен и ответ. Он таков: убежденность А.М. Перлова в том, что альтернатив «поворотной» междисциплинарности нет, что только она может быть современной, — ошибочна. Идея науки без теории не нова. Это та самая старинная практика исследований, которую критиковал М.С. Каган, когда писал о деревьях, лишенных права быть лесом.

Особенно странной является попытка представить дело так, как будто только «поворотная» междисциплинарность может быть плюралистичной. Это совсем не так. Собственно, и сама картинка «многогранника в воздухе» именно это и иллюстрирует. Этот «многогранник» — магический кристалл, именно так. В науке без интеллекта других отношений, кроме магического внушения и ритуального подчинения, быть не может. Модель «современной плюралистической междисциплинарности» фактически является тоталитарной. Это соответствует общему направлению развития гуманитарного знания. Это направление таково: там, где раньше была система самостоятельных гуманитарных дисциплин, образуется иная система, строго центрированная. В центре — магический кристалл, одна наука, обладающая правом на собственную теорию. Эта наука диктует набор нескольких технологизированных методов. Вокруг центра — несколько десятков роботизированных практик производства стандартных кейсов. Это и есть реальный итог «поворотной» междисциплинарности.

Остается открытым вопрос, какая дисциплина получит право контролировать теорию, будет центром «многогранника». Есть признаки того, что таким регулирующим центром может оказаться единственная «недисциплинарная дисциплина», культуральные исследования.

#### REFERENCES

- Alasuutary P. (1995) *Researching Culture: Qualitative Method and Cultural Studies*. L.: Sage.
- Bakhtin M. (1975) *Voprosy literatury I estetiki* [Problems of literature and aesthetics]. M.: Khud. Lit. (in Russian)
- Barker Ch. (2003) *Cultural Studies: theory and practice*. L.: Sage.
- Dworkin D. (1997) *Cultural Marxism in Postwar Britain. History, the New Left and the Origin of Cultural Studies*. L.: Duke University Press.
- Kagan, M. (2003). *Vvedenie v istoriyu mirovoi kul'tury* [Introduction to the history of world culture] (Vol. 1). SPb.: Petropolis. (in Russian)
- Kurennoi V. (2012) *Issledovatel'skaya I politicheskayz programma kul'turnykh issledovaniy* [Research and policy program for cultural studies]. Logos. № 1, 14-79.
- Mc Guigan (1997) Introduction. In J. Mc Guigan (Ed.) *Cultural Methodologies*. L.: Sage.
- Martynov V. (2015) Opyt kulturologii [The Experience of Culturology]. *Voprosy kulturologii*. № 3, 33-45. (In Russian)
- Martynov V. (2019) O metodologicheskikh kanonakh I praktikakh neob'azatel'nykh specul'atsii [On Methodological Canons and Nonmandatory Practices Speculations]. *Vestnik Omskogo universiteta*. 24 (2), 97-113. (In Russian)
- Mosolova L. (2016) Kulturologiya v sovremennoi Rossii [Culturology in contemporary Russia]. *Voprosy kulturologii*, № 12, 13-16. (In Russian)
- Reznik Ju. (2008). Kulturologiya v sisteme nauk o culture [Culturology in the system of science of culture]. In *Fundamental'nye problemy kulturologii* [The basic problems of culturology]. V. 1. SPb.: Aleteya. 16-31. (In Russian)
- Fortunatova V. Kulturologizm kak svo'istvo sovremennogo nauchnogo znaniya [Culturologism as a property of modern scientific knowledge]. In *Fundamental'nye problemy kulturologii* [The basic problems of culturology]. V. 1. SPb.: Aleteya. 75-85. (In Russian)
- Perlov A. (2012) Kul'turologia I mezhdistsiplinarnost' v bazovykh predstavleniyakh professional'nykh soobsh'estv [Culturology and interdisciplinarity in a basic concepts of professional communities]. In *Ex Cathedra: sovremennye metody izucheniya kultury* [Ex Cathedra: contemporary methods of studies of culture] (167-179). M.: RGGU. (In Russian)
- Barnard A., Spenser J. (Eds.). (2010) . *The Routledge Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. L.,N.Y.: Routledge.
- Willis P. Foreword (2003) In Barker Ch. *Cultural Studies: Theory and Practice*. (XIX-XXII). L.: Sage, 2000.

**Мисонжников Б.Я.**

Санкт-Петербургский государственный университет

E-mail: b.misonzhnikov@spbu.ru

### КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ МАТРИЦА: ТРАНСФОРМАЦИИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИМПЕРАТИВА

Исследуется культурологическая матрица как понятие, которое отражает совокупность национальных, религиозных, культурно-бытовых и других

традиций. Среди составляющих матрицу выделяется эстетический компонент как часть философского дискурса. Эстетический компонент познается через эстетизм.

*Ключевые слова:* культурологическая матрица, эстетика, текст, эстетизм, ноэзис, логос

*Пожалуй, не существует единой универсальной матрицы, которая с необходимой полнотой отражала бы все многообразие сферы общественных отношений. Ментальная матрица, объединяющая познавательные, ценностные и коннотативные структуры, имеет явно выраженное дискурсивное начало: она формируется при помощи сугубо рациональных инструментов и в ней превалирует логический метод отождествления действительности с минимальным объемом рефлексивных операций. Отсутствующие или крайне имплицитные чувственно-интуитивные паттерны не позволяют гармонично выстраивать когнитивную методологию. Ощущается неполнота и незавершенность процесса познавательной практики.*

Конечно, выделение тех или иных матриц в социальном континууме имеет условный характер, поскольку, выделяя определенные матрицы, мы понимаем, что они диалектически близки друг другу, взаимно тесно коррелируют. Но все же ощущается необходимость восполнить недостаток или отсутствие чувственно-интуитивных паттернов, образующих систему поведенческих кодов, основанных на накопленном знании, результатах творческих практик, религиозных и нравственных традиций. Речь идет о культурологической матрице, или ценностно-культурной, хотя культура всегда подразумевает определенную аксиологическую парадигму. И «в более конкретизированном виде понятие „ценностно-культурная матрица“ подразумевает совокупность национальных, религиозных, культурно-бытовых, воспитательных и семейных традиций, установившегося правового обычая и общепризнанных духовно-нравственных ценностей, как стереотип жизни конкретного социума в отдельно взятый период времени и в территориальных рамках конкретного региона, санкционированный государственным законодательством» (Vodenko, Ovcharenko, Stukalova, 2017, 80). Авторы этого высказывания далее акцентируют внимание на том, что «условно можно выделить ценностно-духовную, культурно-бытовую и правовую составляющие ценностно-культурной матрицы общества» (Vodenko, Ovcharenko, Stukalova, 2017, 81).

*Это утверждение не вызывает возражений. Признавая, что в составляющих ценностно-культурной матрицы в том или ином варианте представлены эстетические факторы, поскольку без них просто невозможно реализовать какое-либо творческое решение, все же выделим именно эстетический императив в отдельную составляющую матрицы культурологического направления. Практически любая созидательная деятельность человека едва ли возможна без стремления к совершенству, к достижению гармоничного результата, который имел бы эстетические достоинства. С этим неминуемо коррелируют и социальные явления жизни, причем есть основание говорить об их*

*активном взаимодействии — «эстетическое чувство человека — не результат воздействия каких-то таинственных сил, стоящих над бытием, не биологически возрожденное свойство. Это чувство общественное, результат длительного исторического развития. Представление о прекрасном формируется в сознании людей в зависимости от условий общественной жизни, от ее потребностей» (Rurikov, 1978, 5).*

Эстетическая составляющая культурологической матрицы — явление диалектически сложное, подвергающееся постоянному воздействию социальных факторов. Социум оказывает воздействие на саму матрицу, и вследствие этого воздействие оказывается на ее эстетическую составляющую, причем, прежде всего, на ценностно-духовный компонент. Исследователи отмечают: «Составляющие ценностно-культурной матрицы могут претерпевать содержательные трансформации в разные периоды времени. <...> Очевидно, что кардинальное изменение ценностно-духовной составляющей может произойти только в результате целенаправленного воздействия на социум» (Vodenko, Ovcharenko, Stukalova, 2017, 81). Следует особо подчеркнуть: воздействие на него оказывается постоянно и повсеместно.

Духовно-идеологическая сфера социума эволюционирует гораздо быстрее, чем мы можем предположить, причем это касается не только частных содержательных аспектов, что вполне объяснимо, но и формально-системных. В прокрустово ложе постмодернистских парадигм не укладываются новые модели общественных отношений: процессы интернационализации до последнего времени достаточно замкнутых цивилизационных образований вследствие агрессивного манипулирования с использованием IT-систем вызвали глубокие кризисные явления. А там, где процессы социальной аннигиляции были ускорены искусственным путем, включая и применение военной силы, последствия оказались катастрофическими. Речь идет как о трагических событиях, которые привели к неисчислимым человеческим жертвам и страданиям, так и о разрушении культурной матрицы многих сообществ.

В условиях ожесточенной конфронтации утрачивается возможность общения людей, диалог перестает быть естественной формой коммуникации индивидов. Это отнюдь не означает, что в самом глобализационном тренде уже заложен механизм уничтожения социума. При том, что процессы интеграции и интернационализации в определенной мере неизбежны, важнейшую роль играет то, как они осуществляются, учитываются ли культурные традиции. М. С. Каган замечает, что «глобализм не является *унификацией*, что он способен органически вживаться в „тело“ и „текст“ культуры только тогда, когда общечеловечески-единое органически сливается с традиционно-специфическим, *связывая распадающуюся связь времен*» (Kagan, 2005, 49).

Дисфункция системы отношений, прежде всего в сфере культуры, которая является наиболее чувствительной и подверженной энтропийным процессам, рано или поздно потребует коррекции и приведения к нормам в соответствии с антропологическими

императивами. Если разрушать систему возможно с применением разных средств, включая и физические, то при ее восстановлении главным инструментом, несомненно, станет текст: только семиотические комплексы позволят наладить духовное общение и вести диалог. М. С. Каган обращает внимание на то, что «неразличение общения и коммуникации не позволяет до сих пор лингвистике и семиотике принципиально различить *языки общения и языки сообщений*. Между тем мы имеем здесь, по-видимому, дело с двумя классами знаковых систем, понимание особенности которых важно и само по себе, и для выявления третьего класса этих систем — *художественных языков*» (Kagan, 1988. 272).

Для построения культурологической матрицы возможно использовать не только семиотический материал, предназначенный для вербальных текстов, но и художественных языков на основе всех типов знаков. Данная матрица, которая реализуется в медиапространстве, т. е. в пространстве коммуникации субъектов, включает множество парадигм, исходных концептуальных схем, что дает надежду на взаимодействие и взаимопонимание. А между тем в мире значительными остаются энтропийные процессы, которые оказывают непосредственное влияние на эстетическую составляющую матрицы. Воздействие именно на эстетическую составляющую, порой радикальное, было свойственно человечеству на протяжении всей его истории. Уже древние опыты в сфере формообразования предполагали соответствующий уровень эстетизации. Это касалось и музыкального творчества, и речевой стороны общения. Обратим внимание на следующее замечание: «Красота речи, её искусная организация стояли в центре внимания многих гуманистов: риторская эстетика была, пожалуй, определяющей в антикизирующем направлении византийской эстетики позднего периода» (Vyshkov, 1991, 337).

Во второй половине XIX века резко возросла тенденция к эстетической усложненности форм окружающего мира — «простота начинает восприниматься почти как синоним безобразия» (Anikst, 1987, 53). Это приводит к чрезмерной элитарности искусства, что У. Моррис воспринимает как катастрофу: «искусство превращалось в исключительную привилегию немногих» (Morris, 1973, 104), и если раньше «оно еще что-то значило для повседневной жизни и, несомненно, удовлетворяло какие-то стремления к красоте», то теперь «в искусстве исчезли признаки жизни» (Morris, 1973, 105). В то же время У. Моррис был идеологом движения «Искусства и ремесла», которое повлияло на возникновение стиля модерн, одного из самых изысканных, избыточных по деталям, мифологизированных. У. Моррис высказывается очень резко и эмоционально. Эстетические предпочтения становятся предметом ожесточенных споров, участники которых только свою точку зрения считают справедливой. Эстетическим воззрениям имманентна поистине взрывная энергия. В 1913 г. А. Лоос публикует эссе «Орнамент и преступление», в котором не менее категорично высказывается как раз за простоту, ему претит орнаментальность и украшательство венского

модерна и Германского Веркбунда. Даже то, что «тарелки с орнаментом очень дороги», вызывает критику Лооса, поскольку это наносит ущерб людям, «но еще гораздо больший ущерб наносят те, кто воспроизводит орнамент. По той причине, что орнамент больше не является естественным продуктом нашей культуры и, таким образом, представляет собой явление либо регрессивное, либо дегенеративное, работа мастеров, занимающихся орнаментом, больше не оплачивается по гонорарной системе» (Loos, 1962, 283). Страсть, с которой А. Лоос обрушился на художественно-декоративный элемент, явно гипертрофированная, вызвала ироничное замечание В. Бенямина — это, мол, борьба «с драконом под названием „орнамент“» (Benjamin, 1969, 138). Непрятие тех или иных стилевых доминант в области эстетики порой поражает своей категоричностью. Так, низвергая кубизм, авторы довольно серьезной, впрочем, работы утверждают, что его идеалом «является вовсе не знание, а, скорее, *незнание* — забвение всех действительных знаний, приобретенных в ходе истории, забвение их с целью вернуться к темной абстракции времен египетских жрецов и схоластики раннего средневековья. Под *рациональным* здесь имеется в виду именно *иррациональное*, но в форме мертвого порядка, слепой догмы, разрушенной знанием — в том числе и знанием перспективы, анатомии, светотени, — за время развития мировой культуры от эпохи Возрождения до XIX века» (Lifshits & Reinhardt, 1968, 89).

Эстетика, как и вообще культура, оказалась сферой, в которой накопилось «огромная энергия отрицания», возникают круги «экстремистов... пытающихся „применить высшую меру“ в отношении культуры» (Davydov, 1975, 112, 163). Видимо, не следует связывать такой накал страстей только с социальными факторами. Конечно, можно объяснить мнимые или действительные заблуждения оппонентов тем, что в основе их концепции «лежит нечто более существенное — болезнь духа» (Lifshits & Reinhardt, 1968, 171). Но ответ, скорее, можно найти в том, что столь резкая, а порой яростная и болезненная реакция обусловлена целым комплексом причин, прежде всего глубокого онтологического характера. Эстетике свойственно аксиологическое начало, она строится на крайне субъективной оценочности, в основе которой лежит чувственность. И. Кант выделяет «принципы чувственности a priori» и называет науку о них трансцендентальной эстетикой (Kant, 1979, 94). Трансцендентальное познание, однако, вряд ли даст нам возможность конкретно представить что-либо в области эстетики, и только путем эмпирического созерцания мы сможем получить представление о предмете и построить соответствующую эстетическую концепцию, которая будет встроена в культурологическую матрицу. В связи с этим обратим внимание на высказывание о том, что «восприятие „реальности“ оказывается для нас не только помещенным в перспективу субъекта, субъективизированным, но эстетизированным» (Nikonova, 2012, 51).

Эстетический компонент культурологической матрицы должен быть не просто зафиксирован, но должна быть установлена его идентичность,

он должен быть отождествлен как элемент гуманитарного, прежде всего философского, дискурса. Эстетический компонент познается через эмпирическое созерцание, через эстетизм как «прозрение смысла в чувственном переживании формы» (Krasnoyarskova, 2015, 20). То есть эстетизм — категория герменевтическая, открывающая горизонты эстетического познания, позволяющая декодировать сложные семиотические конструкции, видеть достоинства и недостатки текстовой архитектоники во всех возможных областях, в которых осуществляются процессы текстотворчества. Эстетизм дает возможность получить представление о мире через непосредственный опыт — «буквально оно (понятие эстетизма. — Б. М.) означает чисто чувственное восприятие» (Ruskin, 1902, 161). Но это не просто зрительная, слуховая или осязательная перцепция, отстраненное и безучастное отображение окружающего и чувственно в деталях познаваемого мира, пусть отображение и адекватное, а это «устремление к прекрасному как цель опыта» (Waltershausen, 1954, 28). Эстетизм предполагает обязательное соучастие и сочувствие, эмотивные реакции индивида с его попыткой концептуализации и семантизации явлений. Может получиться так, что объект чувственного восприятия отнюдь не обладает положительными качествами, но и в этом случае эстетизм предполагает его оценку с позиции эстетических достоинств или недостатков. Денотативное значение объекта чувственного познания может наделяться эмоционально-аксиологическими дополнениями, субъект познания может по-разному интерпретировать те или иные качества, и при этом, конечно, выводы всегда будут субъективны. Субъективность — это поистине гуманитарное свойство. Человек всегда субъективен в своих суждениях и предпочтениях. Вследствие этого и эстетическая составляющая культурологической матрицы всегда будет субъективной, что, конечно, необходимо учитывать при анализе проблем культурологии.

Эстетизм — это не завершенная и не имеющая своего финального значения категория, это постоянный когнитивный и герменевтический процесс, в ходе которого могут возникать все новые и новые рефлексивные интенции, связанные с поиском событий, их значений и смыслов. Состояние эстетизма «становится символом самосознания человека, образом и аналогом поиска божественной истины, равно и истинного „Я“» (Kruglov, 2008, 33). Эстетизм — категория феноменологическая, и после опытного и чувственного познания как действия наступает соответствующая реакция в виде переживаний, которые могут быть очень разными и по коннотативным свойствам, и по глубине. Модусы рефлексии в этом случае будут зависеть от огромного числа факторов, но это будет уже практически другая стадия познания. В связи с этим важной является следующая констатация: «Таким образом, в процессе познания мы имеем переход от эстетизма к ноэзису — в котором чувственный опыт не исчезает, а просто уходит в тень. Если эстетизм — это опыт в целом, то ноэзис — это опыт мышления как преобразованный эстетизм, то есть эстетизм, достигший автономности от своего чисто

гилетического аспекта. В отличие как от идеалистических, так и натуралистических концепций опыта, аристотелевская концепция „эстетизиса“ имеет определённые преимущества» (Kushnarenko, 2020, 74). Эстетизис, однако, не «просто уходит в тень», он даёт материал для ноэзиса как познавательного процесса, уже отвлечённого, эмотивно опирающегося на то, что получено от эстетической стадии освоения реальности. В основе ноэзиса лежит переживание как субъективная внутренняя форма активности, сложный психологический конструкт, преисполненный сомнений, разочарований, тревог, а то и панического страха и отчаяния. Ноэзис представляет собой определённый аспект интуитивной формы мышления, для него не характерны дискурсивные интенции, при которых превалирует рациональная методология познания. Но это отнюдь не значит, что в данном случае игнорируется и не вовлекается в познавательный процесс логос. Благодаря именно ему формируется логическое, или рациональное, рассудочное мышление, без которого интуитивное утратило бы всякий смысл и не могло бы существовать.

При этом примечательна корреляция эстетизиса и логоса: это, с одной стороны, различные категории, а с другой стороны, они не противостоят друг другу. Их контрастность минимальна и не принципиальна. В антропологической практике эстетизис и логос диалектически взаимодействуют и образуют компоненты единой познавательной системы. Проблеме соотносённости, взаимодействию и взаимовлиянию эстетизиса и логоса посвящена значительная часть фундаментальной монографии А. А. Грякалова «Письмо и событие. Эстетическая топография современности». Автор, в частности, отмечает: «Логос в данном случае обращён к темам дискурса, анализа и понимания, а эстетизис — к теме чувственно-телесного интуирования: представление и экзистенциальное предстояние особым образом сходятся в одной встрече. При этом язык способен представлять вещь, вещь же ограничивает возможности представления не потому, что может быть предположен другой язык, а потому, что есть пределы самой символизации. *Homo Aestheticus* — существо интенсивно проживаемого опыта, представления которого понуждают к пристальному всматриванию и вслушиванию в мир. Эстетический опыт отрефлектирован в мысли, обращённой к открытости события — эта открытая обращённость создаёт основание для представления целостности, отличной от мировоззрения, от проекта, от картины мира, но сохраняющей в своей данности следы предшествующих опытов понимания. <...> Эстетизис и логос событийствуют таким образом, что их исходная соотносённость, существующая в начале интуитивно-целостно и неразвернуто, предстает в конце как осознанный феномен. В этой ситуации обращение к *эстетике события* не означает создания специфического эстетического метаповествования, ведь современность предполагает недоверие к матарассказу и институциям, претендующим на господство» (Gryakalov, 2004, 30–31, 392–393).



В этом высказывании примечательна роль *Homo Aestheticus*. Это — человек чувствующий, пребывающий в процессе эстетизации, способный к этому уникальному акту. *Homo Aestheticus* наделен способностью по-особому видеть мир — он научился воспринимать и идентифицировать знаки и, таким образом, произошло «обращение его реальности в знаки» (Nikonova, 2015, 123). То есть *Homo Aestheticus* — это человек, осознающий, что он помещен внутрь грандиозного семиотического комплекса — текста, который может быть прочитан, а теперь человек имеет возможность прочитывать и виртуальный текст, востребованный и искусственно восприимчивый на интерактивной основе. Раньше ничего подобного не было, и вследствие глобального модифицирования во многом меняются сами принципы эстетизации. Он может приобретать признаки условности, ненатуральности и даже в некоторой степени противоестественности, но в то же время резко расширяются когнитивные возможности индивида. Это неминуемо меняет эстетическую составляющую культурологической матрицы. Эстетизация как процесс познавательной сферы будет обретать новые качественные черты, но как будет строиться общая концептуальная схема, зависит от человека. И главное — откажется ли он от своей идентичности как субъекта, чувственно воспринимающего реальный мир и формирующего на основе полученных данных свою собственную текстуальную парадигму.

#### REFERENCES

- Anikst, A. A. (1987). Morris and the problems of artistic culture. In *Aesthetics of Morris and the present: collection of articles. Articles*, ed. by V. P. Shestakov. 7–58. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ. (In Russian).
- Benjamin, W. (1969). *Über Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verl.
- Bychkov, V.V. (1991). *Small history of Byzantine aesthetics*. Kiev: Put' k istine Publ. (In Russian)
- Davydov, Yu. N. (1975). *Aesthetics of nihilism. (Art and the "new left")*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Gryakalov, A. A. (2004). *Letter and event. Aesthetic topography of the present*. St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian).
- Kagan, M. S. (2005). Globalization as a regularity of the process of human development in the XXI century. In *Globalism in the system of categories of modern cultural thought: collective monograph / scientific*. ed. M. S. Kagan. 29–58. St. Petersburg: Janus Publ. (In Russian).
- Kagan, M. S. (1988). *The world of communication: The problem of intersubjective relations*. Moscow: Politizdat Publ. (In Russian).. Moscow: Art, 1968.
- Kant, I. (1799). *Kritik der reinen Vernunft*. Leipzig: Verl. Philipp Reclam jun.
- Krasnoyarova, N.G. (2015). The fate of aesthetic in philosophy: from antiquity to Postmodernism. 19–21. In *Gumanitarnye issledovaniia*. No. 5 (9). (In Russian).
- Kruglov, V. L. (2008). Aesthetics and aesthetic: the origins and clichés of tradition P. 32–35. In *Vestnik Tomsk. gos. un-ta*. No. 316. (In Russian).
- Kushnarenko, S. P. (2020). The path of cognition according to Aristotle: from aesthetic to noesis. 72–75. In *Manuscript*. Vol. 13. Issue. 4. (In Russian).
- Lifshits, M. A. & Reinhardt, L. Ya. (1968). *The crisis of ugliness. From Cubism to Pop Art*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian).

- Loos, A. (1962). *Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Bd 1.*, hrsg. von Franz Glück, Wien, München: Herold Verl.
- Morris W. (1973). *Art and life. Selected articles, lectures, speeches, letters*, translated by V. A. Smirnova, E. V. Kornilova. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian).
- Nikonova, S. B. (2012). *Philosophy of Kant and the foundations of the process of aestheticization in contemporary culture. 45–54. In Kantovskii sbornik. Issue.1. (In Russian).*
- Nikonova, S. B. (2015). *Semiotics Homo Aestheticus. 123–146. In Conceptualization of Homo Aestheticus. Part I. History and reflection. Collective monograph. Ed. by B. G. Sokolov. St. Petersburg: Russkaia khristianskaia gumanitarnaia akademiia Publ. (In Russian).*
- Rurikov, B. S. (1978). *Ideological foundations of aesthetics.* Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Ruskin, J. (1902). *Moderne Maler.* Leipzig: Diederichs Verl.
- Vodenko, K.V. & Ovcharenko, D.L. & Stukalova, E.V. (2017). *Value-cultural matrix: theoretical construct and social reality. In Gumanitarii iuga Rossii, Vol. 6 (78–86). (In Russian).*
- Waltershausen, H. W., von. (1954). *Die Kunst des Dirigierens. 2. vermehrte Aufl.* Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG.

**Очеретяный К.А.**

*Санкт-Петербургский государственный университет,  
кандидат философских наук  
kocheretyany@gmail.com*

## **АРХИТЕКТУРА ЧУВСТВУЮЩИХ: РЕМЕДИАЦИЯ СУБЪЕКТИВНОСТИ В РАСШИРЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ**

*Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РНФ. Проект 21-18-00046, СПбГУ*

В статье рассматривается проблема экологии визуального потребления в современном урбанистическом и цифровом пространстве. Речь идет о том, что аналоговые образы, заполняющие наши города все менее выражают конкретные общественные настроения и цели, и все больше выражают абстрактно-всеобщие принципы глобализма, капитализма и консюмеризма. А поскольку архитектура города все больше подчиняется этим абстрактно-всеобщим образам — человек воспринимает город как пространство чужих снов, в котором он оказывается затерян и беспомощен. Скорее он не смотрит на образы, а оказывается под их присмотром. Он воспринимает их как чуждые императивы и сопротивляется, отключая внимание, входя в режим нейтральных настроений, экранированности от событий и т.д. Подручные экраны наших устройств становятся местом куда можно спрятать взгляд. Но если наличные аналоговые образы уменьшают значимость человеческого участия, то технические цифровые подручные образы, могут вернуть силу и значение человеческому действию, поскольку они не столько императивны, сколько интерактивны — призывают к соучастию. В этом смысле, дополненная реальность есть способ реколонизации воображения. Аналоговые образы выжидают человека из воображения, претендуя украсть его тело и заменить его сны (даже поведение, движение и тело человека в городском пространстве говорит не о себе, а о другом, участвуя в игре повествования через окружение) Напротив, дополненная реальность как намеренное вынесение существования в сферу цифрового воображения позволяет прожить в статусе проектов возможные экзистенциальные взаимодействия и тем самым снова вернуть значимость деактуализированному городскому пространству, превратив

его в экзистенциальный ландшафт для игр, сплетен, интриг, аффектов, коллективных форм сопереживания. Фактически дополненная реальность становится основанием для поступка как размыкания стабилизированной реальности в пользу проективного воображения, новых форм чувственности и этической затронутости. Дополненная реальность реабилитирует субъективность как живую сложную форму отношения с миром и населяющими его.

*Ключевые слова:* субъективность, ремедиация, урбанизм, цифровая культура, воображение, повествование через окружение, сновидческое сознание

В эссе 1988 года «Постмодернизм и общество потребления» философ Фредерик Джеймсон утверждал, что нарративная теория может быть применена к архитектуре, а то, как люди вынуждены вести себя в этих пространствах — вынужденно превращает тела, движения и действия в игру значений: осанка, походка, взгляд — все это подчинено пространству и соучаствует в воспроизводстве и утверждении нарративных парадигм, которые не столько несут смысл, сколько выступают смысловыми заглушками: рекламными, политическими, экономическими идеологиями (Jameson, 2014, 288-309). Город — похититель тел. Не случайно — всегда казалось важным обжить тело самому, а философы и художники — от киников до стрит-арта традиционно были агентами хаоса, инстанциями провокативного поведения, восставая против города как идеологии, и пользуясь искусством как приемом обращали привычное в странное и жуткое, дестантартизируя телесное поведение одновременно и обживая фронтир воображения, возвращая городским зонам отчуждения статус своего, до жути близкого (будто бы перефразируя высказывание Франклина Делано Рузвельта в адрес диктатора Сомосы и делая его императивом: «Это — монстр! Но это — наш монстр»). Город — не только овеществление знания и реализация власти, это еще и наш (составленный из наших идей и тел) монстр — Левиафан. Об этом свидетельствует то, что Левиафан в иудейской традиции — монстр, чье описание само по себе монструозно, чудовищно — избыточно, насыщено, противоречиво и именно это, т.е. попытка выразить невыразимое дают ему место в воображение — не через представление, а через претерпевание, через борьбу волений, через возвышенное. Не так ли выглядят улицы современных городов? Как Левиафан, есть нагромождение несопоставимых образов — дающих чувство чудовищности, несоизмеримости, также и улицы наших городов в сети образов стертых и явных, информативных и нацеленных на пробуждение желаний дают чувство неотмирности происходящего. Саму согласованность частей мы принимаем за попытку манипуляции. Именно эта привычная несоизмеримость и порождает чувство кражи тела. Мы повсюду вне себя. Все это усложняется тем, что больше в городе нет видимого или всеми признаваемого порядка (кроме дорожных знаков), который не ставится под сомнения — следовательно возможным становится нарушить только правила дорожного движения, а не экзистенциальные ритмы коллективного сосуществования. У художников и философов оказалось отобрано право на хулиганство. Город как бы все

больше становится образом самого себя для взгляда извне (для туристов), а для взгляда изнутри он представляет собой набор образов не отсылающих, а противоречащих друг другу. Отныне сам город — нарушитель порядка, он вне себя: он все больше кажется выдуманым, оставляя реальность именно противоречию населяющих его образов. Пространство и время мегаполисов становится неотличимо от пространства и времени снов. И именно в сновидческом сознании теряется наше тело. Известно описание Рима данное Фрейдом: «...сделаем теперь фантастическое предположение, будто Рим — не место жительства, а наделенное психикой существо — со столь же долгим и богатым прошлым, в котором ничто, раз возникнув, не исчезало, а самые последние стадии развития сосуществуют со всеми прежними. В случае Рима это означало бы, что по прежнему возносились бы ввысь императорский дворец на Палатине и Septimontium Септимия Севера, а карнизы замка Ангела украшались теми же прекрасными статуями, как и до шестивия готов и т. д. Больше того, на месте Палаццо Каффарелли — который, однако, не был бы при этом снесен — по прежнему стоял бы храм Юпитера Капитолийского, причем не только в своем позднейшем облике, каким его видели в императорском Риме, но и в первоначальном облике, с этрусскими формами, украшенном терракотовыми антефиксами. Там, где ныне стоит Колизей, можно было бы восхищаться и исчезнувшим Domus Aurea Нерона; на площади Пантеона мы обнаружили бы не только сохранный для нас Пантеон Адриан — на том же месте находилась бы и первоначальная постройка Агриппы. На одном и том же основании стояли бы церковь Maria Sopra Minerva и древний храм, на месте которого она была построена. И при небольшом изменении угла зрения появлялось бы то одно, то другое здание. Нет смысла развивать эту фантазию далее — она ведет к чему то несообразному и даже абсурдному» (Freud, 1992, 71). Есть некоторая ирония в том, что человек, ответственный за то, что психоанализ из частной врачебной практики превратился в фундамент культуры, звучит в данной цитате как первым архитектор шизополиса. Фактически тело как наш набор феноменологических модусов и экзистенциальных отношений к миру, как основание этики, бытия перед радикально Другим, возможности коснуться его и быть затронутым им, теряется в том, что оставляет на нас следы затронутости без возможности коснуться. Уже Л. Леви-Брюль отмечал: «если то, что он увидел во сне, не реализовано, индеец умрет, причем не только тогда, когда сон требует каких-то действий лично от него, но и в том случае, если он оказался простым зрителем в своем сне, в котором действовали другие лица. В этом случае требуется, чтобы сон исполнили они. Каким бы странным и дорогостоящим ни оказалось требование сна, им не остается ничего иного, как подчиниться ему. Не дать человеку того, что ему приснилось, было бы жестокостью и разновидностью убийства, поскольку такой отказ мог бы довести его до смерти» (Lévy-Bruhl, 2002, 89). Но мы окружены тем, что нам недоступно. Все пространство города организовано, чтобы заставить нас тянуться к тому, что отдалается от нас по мере приложения

усилий. Эти усилия провоцируют затронутость и одновременно не оставляют место для касания. Например, город стремится к плоскости. Точно также как древние люди выравняли стены пещеры для нанесения образа, мы стремимся убрать третье измерение из города целиком, подчиняя его образам, сообщениям, рекламе — нулю, стягивающему пространство как основание в картезианской системе координат, но не для отсчета, а для потери, для дрейфа. Нуль-измерение в котором расположен образ — стягивает взгляд, лишь оказывает влияние, не давая возможности коммуницировать, задать вопрос или ответить: мы окружили себя идолами не для того, чтобы выразить себя, а для того, чтобы затеряться в чужих снах. Но, возможно, стоит пойти дальше? Не от сна к реальности, поскольку реальность оказывается блеклым отражением сна, но глубже в сновидении? Вдруг на последнем уровне оно значимее чем реальность. Следовательно, идти надо к тому, что Фрейд (раз уж он теоретик шизополисов) называл пуповинной сновидения, к сокрытому Богу? Как он достижимо и в чем? Через людей и отношения с ними, через воспоминания о том, что мир улиц, света, образов — не мир отчужденных форм, а мир касаний и затронутости. Вспомним, различие «наличного» и «подручного» у Хайдеггера. Образ, которому подчинена городская архитектура и культура — наличен. Он существует только для созерцания, а это значит, что скорее не мы смотрим на него, а он на нас. Мы живем под его взглядом. Подручный образ — образ доступный касанию. Такие образы мы обнаруживаем в техническом взаимодействии. Изначально оно также было направлено на то, чтобы нас затронуть. Например, «живописцы эпохи Коперника, как например Гольбейн, практикуют искусство, в котором анаморфозу, этому первому воплощению технического обмана чувств, в соответствии с механистическими интерпретациями оптики достается центральное место. Помимо смещения точки зрения зрителя для полного восприятия живописного произведения требуются теперь такие орудия, как стеклянные цилиндры и трубки, конические и сферические системы зеркал, а также увеличительные и прочие линзы. Эффект реального становится тайнописью, головоломкой, разрешить которую зритель может лишь с помощью игры света и дополнительных оптических приспособлений. [...] Пекинские иезуиты пользовались анаморфическими техниками как орудиями религиозной пропаганды, пытаясь произвести на китайцев впечатление и “механически” продемонстрировать им положение о том, что человек должен воспринимать мир как иллюзию мира» (Virilio, 2004, 13). Однако, современные тенденции цифровой медиации приводят к тому, что технический образ должен не только затрагивать, но и отвечать. Этим обеспечивается его экономическая, эргономическая и эстетическая привлекательность. Если образы аналоговые — императивны, технические — дискурсивны. Они призывают к соучастию, к обмену и игре. «По мере проникновения вычислений в нашу жизненную среду (тренд, описываемый такими терминами, как сплошная или всепроникающая компьютеризация, разумное окружение, контексто-

зависимые системы, умные объекты) интерфейс постепенно покидает то пространство, где он провел в безопасности несколько десятилетий (я имею в виду автономные компьютеры и электронные устройства), и начинает появляться на всевозможных объектах и поверхностях: на стенах, предметах мебели, сидениях сумках, одежде и рекламных плакатах. Следовательно, формы всех этих объектов, которые раньше жили «вне информации», теперь должны учитывать вероятное появление на них интерфейса» (Manovich, 2017, 73). В то время как улицы становятся лишь приложением к приложению (для покупок, перемещений, геолокации и т.д.), у цифровых приложений и их коммуникативных образов есть все шансы — стать «подручными» образами, если помнить о том, что их ценность не в них самих, а в тех коммуникативных практиках их которых они произрастают. Поиск монстров (от лат. *monstrum* «знамение; чудо, диво; чудовище», из *monere* «напоминать, обращать внимание; предостерегать», заимствовано через франц. *monstre* т.е. того, что не должно открываться взгляду, но все же благодаря случаю открылось) — любимое дело художников и философов — возвращается в техническом взаимодействии, которое призвано не заменить отношение между людьми, а раскрыть их и углубить. Философскую и художественную рефлексию — восстание против города как знания/власти и превращения его в игру ради видения невидимого, диспраксии и стихийной событийности в 2016 году на уровне массового интереса реализовало приложение, разработанное и изданное компанией Niantic из Сан-Франциско для iOS и Android. Обладатели смартфонов благодаря этому приложению на основе геолокации, дополненной реальности и мобильного интернета — создавали свою многопользовательскую реальность ролевой игры, где главной задачей была поимка монстров (покемонов), что вынуждало к физической активности, покиданию обжитых или просто комфортных территорий и провоцировало встречи, события, все то, от чего город как коммуникационная сеть, скорее защищает, чем поощряет. Игра вызвала не только ажиотаж, но и ряд негативных откликов от критики внутриигровых покупок до параноидальных обвинений в подстрекании к противозаконной разведывательной деятельности (шпионаже) и манипулированию поведением игрока — вторжением в его тело. Однако Ватикан обратил на проект пристальное внимание, учел негативные отзывы и одобрил разработку игры аналогичной *Pokemon Go — Follow JC Go* («Следуй Христу!»), где необходимо средствами дополненной реальности узнавать нечто о Библии и жизни католических святых, перемещаясь по европейским городам со смартфоном. Задача состоит в том, чтобы через погружение в игру с виртуальными святыми и распространением знаний о них встретится с реальными людьми с близкими ценностями и интересами в конкретном пространстве и конкретном времени, найти наиболее ценное — человеческий контакт, ближнего своего. Антрополог Клиффорд Гирц выделил один из преследующих эстетику парадоксов: искусство призвано изображать субъективность и чувствование, но оно их создает и поддерживает; это

справедливо и для традиционных игр, например, анализированных им петушиных боев на Бали, но справедливо это и для игр современных — в дополненной, расширенной, гибридной реальности современной среды обитания человека. «Чем меньше остается в мире животных, тем чаще их изображают» (тезис автора проекта интернет -животных немца Александра Пшера). То же касается и изображений субъективности — мироощущения. «Материалом для такой жесткой работы припоминания, которая заключается в нанесении абстрактных узоров, образов, насечек, надрезов, служит прежде всего человеческое тело, поверхность кожи, на которой сама мнемотехника как бы миметически инкорпорируется. Но с самого начала есть субституты и для нанесения записи и для перезаписи «кожа» вещей, «кожа» растений и зверей, «кожа» домов снаружи и внутри, «кожа» земли; и позже происходит субституция субститутгов, от телячьей кожи через пергамент до бумаги...» (Kamper, 2010,41). Существует большая вероятность того, что коммуникативный технические образы станут основой для возвращения экзистенциальной топографии города — фланерства, обмена, игры, ритуалов, проективных модусов бытия, провокаций воображения. Технологии, в том числе и современные цифровые медийные технологии, открывают человеку самого себе, выступая инструментом самопознания. Человек пребывает в неведении относительного того, какие чувства ему доступны, как их можно переживать, на что они будут направлены, до тех пор, пока модели этих чувств не будут явлены ему посредством используемых им технических устройств. В этом смысле можно говорить, что технологии, используемые человеком, учат его ориентироваться даже в собственном теле, учат осознавать свое психофизическое состояние, поскольку наделяют самое естественное и непосредственное (аффекты, эмоции) формой, языком, смыслом. Нам недоступно видение вещей, как бы далеки они от нас не были, вне той смысловой ауры, которая их окружает, но сама смысловая аура, часто ослепляет нас мнимой очевидностью. Интерфейс, в таком случае, это формация, в которой все что мы делаем (все что возможно сделать?) — обрабатываем информацию. Обработка — это принятие правил, порядка, системы, но информация — это то, что еще нуждается во фреймировании организации контекста, установлении связей, обозначения позиций. Получается, что обработка информации — это скорее изобретение правил, порядка, системы, чем принятие уже существующих. В интерфейсе мы видим свернутую историю тех технологий приручения психофизиологической природы — капитал современного человека — которые создали наше отношение к времени, пространству, причинно-следственной связи, видению структур, установления форм обмена, — но, чтобы этот капитал стал человеческим капиталом и действительной встречей с собой, необходимо понять не только, что унаследовал интерфейс от технологий как способов экзистенциального контроля, но и то, что он добавляет к ним, как он сжимает и модифицирует всю предшествующую дисциплинарную разметку: на каком языке он о ней говорит и что эти языки дают для его понимания — соответственно для

понимания нашего положения в цифровой реальности. Если урбанистический ландшафт, архитектурные нарративные парадигмы, а также инкорпорированные в тело города визуальные образы как превращенные формы искусства уже не репрезентируют, а замещают опыт действительности, чувственности и субъективности, и мы из агентов действия становимся проводниками чужой/отчужденной воли, то остается положиться на ремедиацию (гибрид от лат. *media* — посредник и лат. *remedium* — противоядие, лекарство), т.е. надеяться, что через цифровое взаимодействие и вторжение дополненной реальности города снова развеществятся, структуры знания/власти расплавятся в игре и превратятся в высокотемпературную магму человеческих отношений. Не случайно дополненная, расширенная, гибридная и т.д. реальность становится как бы условием для экономики и этики дара — игровой формат взаимодействия оказывается единственно способом взаимодействия достаточно интенсивным для того, чтобы составить конкуренцию визуальному образу. Чем активнее развивалась техника, тем больше образ выходил из-под контроля, а поскольку образ — единственная сущность, которая сохраняет магическую силу в мире победившего научного сознания, то одним из немногих способ его приручить являет не прагматика, а игра, трата — именно они напоминают человеку, что самое привлекательное для него, наиболее бесполезное, точнее то, что нельзя произвести, а можно только получить, выиграть или завоевать — как любовь или признание. В идеале интерфейсы наших устройств способны превратить гомогенные улицы городов, — наполненные избыточной визуальной информацией, травматикой коммерческих приложений и сами культурные ценности переведших в статус в маркетинговой кампании, — из витрины общественных представлений (при возможном использовании коммуникативных функции технических образов в приложениях дополненной реальности) — в ландшафты духовной жизни со своей динамикой страстей, откровений, признаний, веры.

#### REFERENCES

- Freud, Z. (1992). Dissatisfaction with culture. Rus. Ed. in Freud, Z. *Psychoanalysis. Religion. Culture*. Moscow: Renaissance Publ, 1992 (In Russian).
- Jameson, F. (2014). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Rus. Ed. Moscow — Yekaterinburg: Cabinet scientist. Publ. (In Russian).
- Kamper, D. (2010). Signs as scars. Pain graphism. Rus. Ed. In Kamper, D. *Body. Violence. Pain: a collection of articles*. St. Petersburg: RHGA Publ.
- Lévy-Bruhl, L. (2002). *Primitive Mentality*. Rus. Ed. European House Publ. (In Russian).
- Manovich, L. (2017). *Theories of Soft Culture*. Rus. Ed. Nizhny Novgorod: Red Swallow, 2017 (In Russian).
- Virilio, P. (2004). *Machine of vision*. Rus. Ed. St. Petersburg: Science Publ., 2004 (In Russian).



**Покидченко И.М.**

ФГБУК «Государственный историко — культурный  
заповедник «Московский Кремль»

E-mail: ipokidchenko@yandex.ru

## **ДЕКАДАНС В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ КОНЦА XIX ВЕКА — ОПЫТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО АНАЛИЗА**

Аннотация: в статье рассматривается междисциплинарный подход к исследованию феномена декаданса в истории европейской культуры конца XIX — начала XX вв. Феномен декаданса был проанализирован не только с позиции культурологии и искусствоведения, но и с помощью литературоведения, философии, психологии, истории и экономики. Комплексный подход позволил выявить как материальные, так и духовные факторы возникновения декаданса. Он показал, что подобные явления в истории европейской культуры возникали периодически и соответствовали переходным, кризисным этапам в развитии общества, когда люди осознавали, что прошлое уже уходит безвозвратно, а будущее неизвестно. Такие периоды вызывали в обществе усиление настроений тревоги, меланхолии и желание уйти в воображаемый мир, что, прежде всего, отразилось в сфере искусства и литературы. Исследования культуры декаданса имело не только междисциплинарный подход, но и межнациональный, который позволил выявить не только общие черты декаданса, но и его особенности в разных странах. Кроме того исследование показало последовательное влияние представителей декаданса разных стран — раньше всех декаданс возник во Франции еще в середине XIX века, его последователями были Англия, Бельгия и другие страны Западной Европы. Последней в этой цепочке была Россия, где декаданс был представлен уже в начале XX века, в то время как во Франции он практически завершился. Междисциплинарный, комплексный подход дал более всестороннее и глубокое представление о феномене декаданса.

*Ключевые слова:* декаданс, fin de siècle, эстетизм, модерн, символизм

Термин «декаданс» нередко встречается в культурологической и искусствоведческой литературе, посвященной европейской культуре конца XIX — начала XX века. В своем докладе я буду исходить из определения декаданса как комплексного явления европейской культуры второй половины XIX — начала XX века, проявившегося в философско — эстетических и социокультурных теориях, художественной литературе и изобразительном искусстве и отражавшего кризисное состояние общества. В такие периоды в обществе усиливается, с одной стороны, чувство ностальгии по уходящей эпохе, что в конце XIX века проявилось в терминах «*belle époque*» и «*fin de siècle*», а с другой стороны, разочарование в настоящем и ощущение неуверенности в завтрашнем дне, что порождает желание уйти в некий вымышленный мир. Наиболее ярко это проявляется в художественной литературе и изобразительном искусстве. Декаданс является кризисным и переходным феноменом культуры, который стимулировал зарождение новых форм и новых стилей в литературе, искусстве, в философской и общественной мысли.

В то же время эпоха декаданса стала первым шагом в истории культуры модернизма, получившей дельнейшее развитие в XX веке во

всех его разновидностях и течениях и позднейших явлений художественной культуры (включая авангард и постмодернизм).

Следует уточнить, что культура декаданса в различных странах Европы имела определенную хронологическую последовательность. Хотя становление декаданса в Европе в целом относится ко второй половине XIX — началу XX века, в отдельных странах его развитие происходило по-разному. Во Франции точкой отсчета развития декаданса можно считать творчество Ш. Бодлера, которое приходится на 40-60-е годы XIX века. В Англии литература декаданса нашла свое выражение в течение эстетизма, лидером которого был О. Уайльд. Движение эстетизма возникло в конце 1870-х годов и завершилось в 1890-е годы. В России эпохе декаданса соответствовали литература и искусство символизма, которые получили свое развитие позже, чем в Западной Европе в 1890-1900-е годы.

Декаданс являлся обобщенным понятием европейской культуры конца XIX века — начала XX и проявлялся во всех ее областях, поэтому наиболее полный результат дает междисциплинарный подход в исследовании данного явления. В моем исследовании были использованы кроме искусствоведческого, литературоведческого подходов, но также и анализ психологических, философских, исторических и социально — экономических особенностей.

В европейской художественной литературе родоначальником декаданса считается Ш. Бодлер. Декаданс зародился во Франции и даже сам термин имеет французское происхождение (фр. *decadent* — упадочный). Затем это явление стало распространяться на другие европейские страны и США. Представитель романтизма Т. Готье, которого Бодлер называл своим учителем, считал его одновременно и последним романтиком и первым декадентом. Характеризуя поэзию Бодлера он писал, что «... искусство, достигшее той степени крайней зрелости, которая находит свое выражение в косых лучах заката дряхлеющих цивилизаций: стиль изобретательный, сложный, искусственный, полный изысканных оттенков <...> он чутко внимает тончайшим откровениям невроза, признаниям стареющей и извращенной страсти, причудливым галлюцинациям навязчивой идеи, переходящей в безумие»<sup>1</sup>. Таким образом можно предварительно охарактеризовать декаданс как «темный романтизм», в котором сочетались эмоциональная сторона романтизма и меланхолия декаданса. Продолжателями Бодлера во французской поэзии были представители группы «Парнас», затем так называемые «проклятые поэты» и, наконец, символисты. Один из поэтов символистов так характеризовал творчество их группы: «Цель поэта-символиста — увидеть за телесной формой идею, распознать причастность осязаемого, зримого, осязаемого мира сверхчувственной сути... передать суть через внешние приметы, придать идее чувственное обличие, выразить истину при помощи образов и подобий... угадывать

---

<sup>1</sup> Бодлер Ш. Цветы зла. СПб.: Азбука-Классика, 2009. С. 9–10.

соответствия между вещным миром и миром наших идей и грез»<sup>1</sup> Во французской прозе представителями декаданса были Ж.К. Гюисманс и П. Бурже, в драматургии Э. Ростан.

В Англии декаданс проявился в движении эстетизма, начиная с 70-х годов XIX века, основным представителем которого был О. Уайльд. Он был продолжателем одной из ключевых идей — «искусство для искусства». В письме У. Моррису, последнему представителю школы Прерафаэлитов и одного из первых английских декадентов Уайльд писал: «Я всегда знал, что все помыслы Ваши направлены на сотворение красоты: ничто другое не волнует вас; все то, что вы делаете, — «чистое» искусство, результатом которого является красота»<sup>2</sup>. Творчество Уайльда, также как и творчество Бодлера, оказало влияние на декадентов всех стран Европы. Например, в России «русскими Уайльдами» называли поэтов М. Кузмина и И. Северянина.

Как мы понимаем, что литературе декаданса было характерно неприятие окружающей мещанской действительности, уход от нее в вымышленный, иллюзорный мир, приоритетами которого являлись принципы эстетизма, дендизма и «искусства для искусства».

В изобразительном искусстве идеи декаданса получили свое выражение в стиле модерн. Помимо чисто художественных приемов, живопись модерна в значительной степени стилизована, изображения являются не отражением реальности, а символом выражения меланхолии и мистицизма. Интересная тенденция наблюдается в современной культурологической литературе — некоторые исследователи пытаются распространить термин «модерн» на область художественную литературы. На мой взгляд, неправильно искать источник возникновения модерна в какой-либо одной области искусства, распространяя его затем на другие области. Мы полагаем, что можно использовать понятие декаданс, как обобщающее для всех оттенков европейской культуры конца XIX века. Сходство образов декаданса в литературе, музыке и изобразительном искусстве конца XIX века обусловлено, прежде всего, общественными настроениями этой эпохи, а уже затем взаимным влиянием представителей отдельных направлений культуры друг на друга. Вершиной изобразительного искусства модерна считается творчество английского графика О. Бердслея. Известный российский критик начала XX века С. Маковский писал: «...Бердслей всегда остается художником «своей эпохи», современником до мозга костей, эстетом «конца века», *rag exellence* прославляющим тот культ красоты, которому служили и Флобер, Гюте, Россетти, Бодлер, Уайльд, все изысканные поэты нового возрождения или так называемого упадка»<sup>3</sup>.

Обратимся теперь к дисциплинам второго ряда нашего исследование — философии, психологии, истории и политической экономии.

---

<sup>1</sup> Поэзия французского символизма. М.: Изд-во Московского университета. 1993. С. 438.

<sup>2</sup> Цит по: Акимова О. В. Этика и эстетика Оскара Уайльда. СПб.: Алетей, 2008. С. 105.

<sup>3</sup> Обри Бердслей. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи О. Бердслея. М.: «Игра-техника», 1992. С. 252.

В области философии «властителем дум» был А. Шопенгауэр. Его работы были написаны в первой половине XIX века, но не имели признания, и стали получать широкую известность только с середины XIX века, когда восприятие оптимизма Гегеля сменилось в обществе интересом к пессимизму Шопенгауэра. Он трактует человека как раба своей воли к жизни. Когда его желания не удовлетворены, он испытывает страдания, когда он удовлетворяет их, он начинает испытывать скуку, затем появляются новые желания и так продолжается до самой его смерти. «Мир, — писал Шопенгауэр, — все равно, что ад, в котором люди, с одной стороны, мучимые души, а с другой — дьяволы»<sup>1</sup>. Шопенгауэр видит два способа освобождения от диктата воли к жизни. Первый способ — это эстетическое созерцание, второй — аскетизм. Такая трактовка искусства, при которой его целью является не присвоения красивой вещи или получения от эстетического восприятия личного удовольствия, а избавление от диктата воли к жизни и приобщения к вечным истинам оказала влияние на общественное мнение конца XIX– начала XX века и в определенной степени способствовала появлению принципа «искусство для искусства».

Еще в период расцвета декаданса известный психиатр и публицист М. Нордау выпустил шумевшую книгу «Вырождение» (1882 — 1883), где объяснил характер современного ему искусства нарастанием в обществе депрессии и истерии. «... врач, специально посвятивший себя изучению нервных и душевных болезней, — писал он, — тотчас узнает в настроении *fin de siècle*, в направлениях современного искусства и поэзии, в настроении мистиков, символистов, декадентов и в образе действий их поклонников... общую картину двух определенных патологических состояний, с которыми он отлично знаком: вырождения и истерии, легкая форма которой известно под именем неврастения»<sup>2</sup>. Современные психологи признают, что настроение тревоги, неуверенности в результате, уход в воображаемый мир усиливаются в переходные эпохи. Если в обычной общественной ситуации эти явления присущи в основном нездоровым психически людям, то в переходную, кризисную эпоху настроения тревоги, неуверенности в завтрашнем дне, отторжение окружающего общественного порядка распространяются на большее число людей. Современный французский психолог Ю. Кристева в своем исследовании «Черное солнце. Депрессия и меланхолия» (Париж, 1987 г.) отмечает, что здоровые основы духовной жизни «затмеваются в периоды кризиса ценностей, которые затрагивают сами основания культуры»<sup>3</sup>.

Исторический подход к исследованию декаданса позволил найти сходные периоды в истории культуры, что, во-первых, позволило выявить циклический характер этого явления. И, во-вторых, выделить наиболее общие черты декаданса, проявлявшиеся также и в более ранние

---

<sup>1</sup> Шопенгауэр А. Мысли. СПб.: Азбука классика, 2012. С. 55.

<sup>2</sup> Нордау М. Вырождение. М.: Республика, 1995. С. 33.

<sup>3</sup> Кристева Ю. Черное солнце. Депрессия и меланхолия. М.: Когито-Центр, 2010. С. 113.

исторические эпохи. Так предшественниками декаданса можно считать периоды — культуры «осени Средневековья» (как сформулировал период заката культуры Средневековья нидерландский философ Й. Хейзинга), «маньеризм» XVI века — «осень Ренессанса» и «рококо» второй половины XVIII века — «осень Барокко». Все эти периоды были переходными от одной исторической эпохи к другой. В общественном настроении в такие периоды ощущалось беспокойство, страх перед неизвестным будущим и сожаление об уходящих временах, которые все больше идеализировались. Определенная часть общества, преимущественно элитарная, пыталась отгородиться от этих настроений неуверенности и создать некий иллюзорный, вымышленный мир, в котором она пыталась укрыться от действительности. Прежде всего, этот иллюзорный мир проявлялся в сфере искусства. Общие черты культуры этих периодов заключались, прежде всего, в следующем — театрализация и эстетизация повседневной жизни и усиление мистических настроений. В области искусства это проявлялось в том, что черты предыдущих стилей подвергались утрированию, нередко доходящему до экстравагантности и гротеска. В искусстве и литературе усиливается использование символов и аллегорий.

Отдельным аспектом исторического подхода в изучении декаданса является характеристика экономики и политики данного периода. В области экономики на 1870–80-е годы приходилась депрессия (фаза спада «большого экономического цикла»), которая в результате снижения уровня жизни порождала пессимистические настроения во французском обществе, влиявшие на чуткие души поэтов. «Замедление экономического роста в последние десятилетия XIX века, — пишет французский историк-экономист Ж.-Ш. Асслэн, — это давно признанное явление, которое иногда (до 1929 г.) называли «великой депрессией капитализма». Это период примерно соответствует фазе долгосрочного снижения уровня цен цикла Кондратьева с 1873 по 1896 год. ... Во Франции падение темпов роста началось несколько раньше, так как первые его признаки отмечались уже в 1860–1870 годы. Кроме того, депрессия во Франции была чрезвычайно интенсивной»<sup>1</sup>.

Политической составляющей, усилившей настроения декаданса во французском искусстве 1870–80-х годов, было то, что декаденты были представителями «потерянного поколения», на котором сказалось поражение Франции во франко-прусской войне 1870 года. Очень образно о последствиях поражения Франции в войне 1870 года писал Нордау: «С высокомерием, граничившим почти с манией величия, французы считали себя первым в мире народом, и вдруг они оказались униженными, раздавленными. Все то, во что они верили, рушилось разом. Каждый француз понес материальные потери, лишился близких ему людей и смотрел на поражение отечества как на личное несчастье и позор. Весь

---

<sup>1</sup>Асслэн Ж.-Ш. Экономическая история Франции. С XVIII века до наших дней. М.: Интрапэк-Р, 1995. С. 97.

народ очутился в положении человека, которого поразил жестокий удар судьбы, лишивший его состояния, семьи, почета, самоуважения»<sup>1</sup>.

Таким образом, междисциплинарное исследование явления «декаданса» в конце XIX века в европейской культуре позволило сделать вывод о том, что хотя проявление «декаданса» наиболее наглядно проявлялось в литературе и изобразительном искусстве, оно одновременно охватывало все сферы культуры и имело свои корни также в социальной сфере.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Aeistein, J. Decadentisme, symbolism, avant-garde dans les literatures europeennes / J. Aeistein. –P., 1987.
- Акимова, О. В. Этика и эстетика Оскара Уайльда / О. В. Акимова. — СПб. : Алетей, 2008.
- Асслэн, Ж-Ш. Экономическая история Франции с XVIII до наших дней / Ж-Ш. Асслэн. — М. : Интрагэк-Р, 1995.
- Бодлер, Ш. Цветы зла / Ш. Бодлер. — СПб. : Азбука Классика, 2009.
- Готье, Т. Избранные произведения : в 2 т. / Т. Готье. — М. : Художественная литература, 1972.
- Нордау, М. Вырождение / М. Нордау. — М. : Республика. 1993.
- Бердслей, О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / Обри Бердслей. — М. : «Игра-техника», 1992.
- Шопенгауэр, А. Мысли / А. Шопенгауэр. — СПб. : Азбука, 2012.

*Рогочая Г.П.*

*Краснодар*

### **КОНЦЕПЦИЯ ДИАЛОГА: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ПОДХОДЫ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ПОСТРОЕНИЮ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ МОДЕЛЕЙ**

С середины XX века ведется активный поиск теоретических моделей и прикладного инструментария в рамках кросс-культурных исследований. Острая потребность в выработке такого инструментария определяется социальным запросом на создание механизмов построения кросс-культурного диалога и сложностью регулирования кросс-культурных конфликтов. Кросс-культурный диалог является междисциплинарным полем, его невозможно исследовать вне философского знания. И если в философских науках и культурологии концепция диалога достаточно широко и многогранно представлена, то в социальную психологию идеи диалога вошли достаточно поздно, и долгое время обсуждение этих идей носило неоднозначный характер. В результате в социальной психологии так и не утвердилась единая дефиниция данного понятия, зачастую понятие диалога подменяется понятием коммуникация и эта подмена сказывается на определении моделей прикладных кросс-культурных исследований.

---

<sup>1</sup> Нордау М. Вырождение. М.: Республика. 1995. С. 48.

Концепция диалога М.С. Кагана, строиться на понимании диалога, как процесса обретения общности участниками межсубъектного взаимодействия, как поле интерпретации и рождения новых смыслов. «В диалоге каждое сообщение (послание) рассчитано на его интерпретацию собеседником и возвращение в таком преломлённом, обогащённом, интерпретированном виде для дальнейшей аналогичной обработки другим партнёром и т.д.» [1: 148].

Данная трактовка наиболее близко совпадает с трактовкой диалога в рамках кросс-культурной психологии, занимающейся исследованием диалоговых практик в области конфликто разрешения. Так Н.В. Гришина рассматривает диалог как определенные стратегии по преодолению противоречий. «стратегий, используемых с целью поиска оптимальной альтернативы решения проблемы или выработки интегративного решения, объединяющего противостоящие позиции, или компромисса, их примиряющего» [2].

В социальной психологии диалог приобретает характеристика симметричного взаимодействия в котором каждый из участников процесса может рассчитывать на выражение своего мнения, направленность участников на поиск путей преодоления противоречий, согласование смысловых позиций. Одной из форм диалоговых практик по преодолению противоречий, разрешению споров и урегулированию конфликтов является медиация. По своей сути медиативный подход является одной из разновидностей диалоговых практик участием посредника. Роль посредника заключается в создании «поля диалога» и поддержании условий для его осуществления.

В различных этнических культурах существуют закреплённые в традициях практики примиренчества, но на уровне кросс-культурной коммуникации и урегулировании кросс-культурных конфликтов не все традиции являются взаимоприемлемыми. Разработка диалогового инструментария, позволяющего, с одной стороны учитывать культурную специфику, с другой стороны, включающего универсальные диалоговые принципы, позволит эффективно решать противоречия и конфликты, возникающие в поле кросс-культурного взаимодействия.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Каган М.С. Мир общения: проблема межсубъектных отношений. — М.: Политиздат, 1988. — 319 с
2. Гришина Н.В. Психология конфликта. СПб.: Питер, 2005. 464 с.

***Ройфе А.Б.***

*кандидат философских наук, доцент, эксперт Московского отделения  
Научно-образовательного культурологического общества.*

*E-mail: avgousta@mail.ru*

### **ЗНАЧЕНИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ РАБОТ И.И. ИОФФЕ ДЛЯ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ**

Доктор искусствоведения, профессор Иеремия Исаевич Иоффе (1891-1947) — советский искусствовед и педагог, сотрудник Эрмитажа и «Зубовского» Института истории искусств, заведующий кафедрой истории искусства ЛГУ,

провозвестник современной культурологии, актуальные проблемы которой были заложены еще в его синтетической теории искусства.

Длительное время его наследие, как и наследие многих его современников, не было актуально для науки. Данная статья посвящена тем тенденциям, в рамках которых шло возвращение имени И.И. Иоффе в поле научной рефлексии — в рамках социологии и эстетики в 1960-е гг., в рамках культурологии на рубеже тысячелетий, и постепенно его научное творчество становится востребованным гуманитарной сферой в целом: в социологии и культурологии, в антропологии и искусствоведении...

*Ключевые слова:* Иоффе И.И., марксизм, искусствоведение, социология искусства, культурология.

Доктор искусствоведения, профессор Иеремия Исаевич Иоффе (1891-1947) — советский искусствовед, сотрудник Эрмитажа и «Зубовского» Института истории искусств (существовавшего в 1920-1930-е гг.) (Апануев, 2020), заведующий кафедрой истории искусства ЛГУ (относившейся первоначально к филологическому, а позднее к историческому факультету), провозвестник современной культурологии, актуальные проблемы которой были заложены еще в его синтетической теории искусства.

Рассмотрение значимости научного наследия И.И. Иоффе в рамках Кагановских чтений имеет особую важность, поскольку он был научным руководителем Моисея Самойловича Кагана в аспирантуре и оказал существенное влияние на его формирование как учёного.

И.И. Иоффе работал в те же годы, что и Н.Я. Марр (1865-1934), В.М. Фриче (1870-1929), О.М. Фрейденберг (1890-1955), И.Г. Франк-Каменецкий (1880-1937) и другие представители послереволюционной советской науки, чьё теоретическое наследие в последние два десятилетия обращает на себя пристальное внимание учёных и переосмысливается на новых методологических основах.

Н.Я. Григорьева сетует в своей монографии, что, «если многие идеи, которые волновали Иоффе, кажутся чрезвычайно современными и сейчас, то имя их автора оказалось почти стёртым из культурной памяти следующих поколений...» (Grigorieva, 2008, 112). В данной статье мы хотим показать, что наследие И.И. Иоффе, действительно длительное время остававшееся на периферии научного знания, вновь становится актуальным. В настоящее время его исследования, как и научные труды его современников, привлекают внимание учёных — в тематическом, содержательном, методологическом аспектах. Рассмотрение историографической динамики осмысления наследия И.И. Иоффе важно для понимания общих интеллектуальных тенденций, характерных для отечественной науки советского и постсоветского периодов.

В советские годы обращение к трудам И.И. Иоффе было скорее исключением, чем правилом. Но эти исключения были. М.С. Каган посвящает памяти своего учителя «Морфологию искусства». В работе Л.И. Новожиловой «Социология искусства (из истории советской эстетики 20-х гг.)» работы И.И. Иоффе включены в научный контекст его времени и рассматриваются исходя из закономерностей становления



отечественной социологии искусства... Л.И. Новожилова работала вместе с М.С. Каганом на кафедре марксистско-ленинской этики и эстетики ЛГУ. Упомянутая книга была издана в 1960-х гг. и была актуальна для своего времени, поскольку соединяла эстетический и социологический подходы (именно с 1960-х гг. эстетика и социология стали активно развиваться после длительного промежутка, когда обе эти науки были на периферии научного знания). Л.И. Новожилова рассматривала работы И.И. Иоффе как пример начального этапа развития отечественной марксистской теории, считала его «одним из зачинателей социологии искусства в советской эстетике» (Novozhilova, 1968, 127), но полагала, что «слабость общей социологической теории не позволила Иоффе создать во всём приемлемую схему исторического развития искусства» (Novozhilova, 1968, 127), хотя высоко оценивала «общую постановку проблемы: история искусства — это совокупность социально значимых стилей и типов искусства как средств общения, обусловленных деятельностью целостной общественной системы» (Novozhilova, 1968, 127).

Однако подобные обращения к исследованиям учёного в советские годы носили эпизодический характер. И с 1960-х гг. прошло несколько десятилетий, пока статьи и монографии И.И. Иоффе оказались востребованными в большей степени — и вновь интерес к его наследию возникает на рубеже XX-XXI вв., что связано, с одной стороны, со сломом марксистских теорий и формированием новых парадигм научного мышления, с другой — с развитием культурологии и поиском в отечественной историографии научных трудов, значимых как научная классическая основа для еще молодой культурологии.

Популяризации научного наследия учёного также способствовали переиздания его трудов в начале 2000-х гг., одно из них (в издательстве «Петрополис») осуществлялось при непосредственном участии М.С. Кагана, который написал вступительную статью и выступил одним из его составителей.

Кроме переизданий, доказательством актуализации научного наследия И.И. Иоффе в XXI в. являются диссертации, монографии, статьи. Среди диссертаций можно назвать работы А.А. Никоновой «Проблема архаического сознания и становления отечественной культурологической мысли (20-30-е гг. XX в.)» и А.В. Королёва «Синтетическая история искусства И.И. Иоффе и проблематика изучения социалистического реализма», обе диссертации защищались на философском факультете СПбГУ. Ему посвящены разделы историко-культурологических монографий, например, в издании «Эволюция антропологических идей в европейской культуре второй половины 1920-1940-х гг. (Россия, Германия, Франция)» Н.Я. Григорьевой, и ряд статей В.Г. Анянбева, А.В. Рыкова, Л.А. Сыченковой.

Учёные использовали отдельные идеи И.И. Иоффе для своих научных построений в различных сферах знаний. Рассмотрим, каким образом рассматривалось его наследие в разных науках.

Для М.С. Кагана труды И.И. Иоффе были важны как этап развития культурологических идей. Их значение для культурологии учёный обозначил в статье, посвящённой научному наследию учителя: «Труды Иоффе явно опережали своё время — и разработкой основ теории и истории культуры (потому что о его роли в истории нашей культуры вспомнили тогда, когда культурология заявила о себе как самостоятельная область знания), и формулированием представления о художественной культуре как подсистеме культуры, охватывающей всё многообразие видов и жанров искусства, и предвосхищением основ семиотики» (Каган, 2006, 39).

Говоря о М.С. Кагане, хотелось бы сказать о влиянии И.И. Иоффе на его научные идеи. В публикациях об И.И. Иоффе есть высказывания о том, что М.С. Каган не продолжал теории своего учителя.

Однако во многом он следовал научным принципам и продолжал разрабатывать идеи, заложенные в трудах И.И. Иоффе. На пленарном заседании Кагановских чтений этого года Е.Н. Устюгова говорила о том, что И.И. Иоффе можно считать предтечей системного подхода, который был основным для М.С. Кагана. Его «Морфология искусства» созвучна идеям синтетического искусства И.И. Иоффе.

Кроме того, некоторые параллели можно провести между векторной моделью истории М.С. Кагана, представленной в работах «Историческая типология художественной культуры», «Философия культуры», «Введение в историю мировой художественной культуры», и историческими размышлениями его учителя: как и потом М.С. Каган, И.И. Иоффе выступал против «всемирно-исторической концепции», под которой он понимал европоцентристскую концепцию линейно-прогрессорского характера, принятую в европейской науке предыдущего классического периода, и понимал историю как многолинейный процесс. Вопросы истории искусства он затрагивал в монографии «Культура и стиль» и в статье «Проблема всеобщей истории искусств в Петербургском университете». В этих работах И.И. Иоффе представляет историю как многолинейный процесс, при котором в одно время сосуществуют различные по уровню развития экономические и хозяйственные формы: «История состоит из множества линий, множества планов...» (Ioffe, 2006, 64), «при неорганизованности культурного процесса примитивные формы уживаются рядом с высшими. Натуральное, товарное и индустриальное хозяйства не только представляют собой последовательный ряд доминирующих форм, но сосуществуют и борются» (Ioffe, 2006, 69), — писал И.И. Иоффе в 1927 г. в монографии «Культура и стиль».

Эти высказывания учёного созвучны с векторной теорией М.С. Кагана (в которой зачатки цивилизационных векторов прослеживаются с первобытности: собирательство станет основой для вектора земледельческих цивилизаций, охота — для вектора скотоводческих, ремесло и обмен — для вектора ремесленно-торговых цивилизаций, развитие которых привело к индустриальным и постиндустриальным формам культуры современного мира), хотя сами хозяйственные типы у

И.И. Иоффе, мыслящего в категориях марксистских формаций, отличаются.

М.С. Каган был не единственным, для кого имели значение культурологические идеи И.И. Иоффе. В диссертации А.А. Никоновой «Проблема архаического сознания и становление отечественной культурологической мысли (20-30-е гг. XX в.)» (защищённой на философском факультете СПбГУ под руководством Ю.Н. Солониной) наследие И.И. Иоффе рассматривается в научном контексте его времени — наряду с наследием Н.Я. Марра, И.Г. Франк-Каменецкого, О.М. Фрейденберг, которые поднимали актуальные сегодня проблемы мифа и архаического сознания.

Кроме культурологии, идеи И.И. Иоффе стали актуальными и в других гуманитарных науках.

В социологии также идёт обращение к наследию И.И. Иоффе. Так, в статье А.Н. Новожиной «От социологического детерминизма к классовому идеалу. Советская социология искусства 1920-х годов» рассматривается ситуация в отечественной социологии послереволюционного периода и комплекс проблем, связанных с вульгарной социологией.

В контексте антропологии — в аспекте кинотеории — труды И.И. Иоффе анализируются в монографии Н.Я. Григорьевой «Эволюция антропологических идей в европейской культуре второй половины 1920-1940-х гг. (Россия, Германия, Франция)», включающей в себя параграф «Интермедialная антропология Иеремии Иоффе».

Закономерным является интерес к наследию И.И. Иоффе в современном искусствоведении. С одной стороны, высоко оценивается роль И.И. Иоффе как организатора искусствоведческого образования, с другой — анализируется содержательная сторона его искусствоведческих трудов.

Тема истории становления искусствоведческого образования звучит в упоминавшейся статье М.С. Кагана: «Замысел заключался в подготовке искусствоведов нового профиля, выходящих за пределы специализации в истории какого-то одного вида искусства и владеющих знанием всех основных его видов — тем, что Иоффе называл “синтетической историей искусства”, а мы сейчас обычно именуем “историей художественной культуры”» (Каган, 2006, 8). Также на вклад И.И. Иоффе в развитие отечественного образования в сфере искусствоведения обращает внимание Л.А. Сыченкова в статье «Первые эксперименты в сфере искусствоведческого образования: незаполненный пробел в истории науки об искусстве». Надо обратить внимание, что современное искусствоведческое образование, и отчасти — культурологическое — основано на тех принципах, которые были предложены и развивались И.И. Иоффе в Ленинградском государственном университете.

Анализ трудов И.И. Иоффе в аспекте теоретического искусствознания представлен в работах А.В. Королёва, А.В. Рыкова, Л.А. Сыченковой.

Л.А. Сыченкова рассматривает синтез искусств на примере живописи и литературы во французской и русской культуре XVIII-XIX вв.

В диссертации А.В. Королёва «Синтетическая история искусства И.И. Иоффе и проблематика изучения социалистического реализма» (защита которой состоялась на философском факультете СПбГУ) на основе теорий И.И. Иоффе искусство анализируется «как результат сложного историко-художественного процесса, связанного с борьбой авангардных и традиционалистских художественных группировок в советском искусстве 20-х гг.» (Korolev, 2006, 6), показано взаимовлияние искусства и политики.

Обращают на себя внимание статьи учёного-искусствоведа А.В. Рыкова, который считает, что И.И. Иоффе нецелесообразно рассматривать в рамках культурологии, равно как — ранее — в рамках вульгарной социологии, нужно изучать его творчество шире — в рамках философии постструктурализма, философии жизни, русского религиозно-философского модернизма. Он сопоставляет работы И.И. Иоффе с трудами В. Бенямина, М. Маклюэна, Ж. Бодрийера. Одна из статей А.В. Рыкова так и называется: «Советское “введение в постструктурализм”: теория искусства Иеремии Иоффе». Учёный считает, что И.И. Иоффе — предшественник постмодернистов по многим вопросам: как и постмодернисты, производит «деконструкцию основных понятий искусствознания (автор, индивидуальность, стиль, эпоха, история, эволюция, развитие, искусство, произведение искусства и др.) и общих законов функционирования искусствоведческого дискурса» (Rykov, 2018, 126); предвосхищает концепцию смерти автора Р. Барта: автор у И.И. Иоффе — конструктор, создаваемый читателем...

Обратим внимание, что наследие И.И. Иоффе в последние десятилетия рассматривалось преимущественно представителями ленинградской /санкт-петербургской научной школы: М.С. Каган — ученик И.И. Иоффе, на кафедре марксистско-ленинской этики и эстетики ЛГУ работала Л.И. Новожилова, диссертации А.В. Королёва и А.А. Никоновой защищались на философском факультете СПбГУ, сотрудниками СПбГУ также являются В.Г. Ананьев и А.В. Рыков. Исключениями из этой тенденции являются Н.Я. Григорьева (её докторская диссертация, защите которой предшествовала упоминавшаяся выше монография, была защищена в РГГУ в Москве, хотя Н.Я. Григорьева также названа среди составителей переиздания трудов И.И. Иоффе в издательстве «Петрополис» наряду с М.С. Каганом) и Л.А. Сыченкова (сотрудник Казанского федерального университета, её докторская диссертация «Культура Западной Европы: российский опыт историографического осмысления, вторая половина XIX — 30-е гг. XX вв.» также защищалась в РГГУ). Хочется верить, что оригинальное и многогранное наследие выдающегося советского искусствоведа 1920-1940-х гг., классика отечественного искусствоведения и провозвестника культурологии, будет изучаться и в дальнейшем — и не только в Санкт-Петербургском государственном университете.

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что труды И.И. Иоффе, будучи научным явлением своего времени, это время опережали, о чём свидетельствует то, что они оказались включёнными в поле научной

рефлексии спустя десятилетия после их написания — а значит, не утратили своей актуальности. При этом обращение к трудам И.И. Иоффе происходило с новых методологических позиций: в рамках различных научных подходов и методологий обращалось внимание на разные аспекты его теорий.

Мы показали несколько вариантов обращения к наследию И.И. Иоффе в контексте культурологии, социологии, антропологии, искусствоведения. Появление упомянутых исследований свидетельствует о многогранности научных теорий И.И. Иоффе и о его актуальности для современной гуманитарной науки. Для Л.И. Новожиловой, написавшей свою монографию в 1960-х гг., был важен эстетико-социологический срез работ И.И. Иоффе, что не случайно: 1960-е гг. — время активного развития в отечественной науке эстетики и социологии — и эстетико-социологический междисциплинарный анализ работ учёного был актуальным в то время. Для М.С. Кагана труды его учителя были важны как этап формирования культурологического знания...

После революции в отечественной науке шёл активный поиск тем, методов, подходов, и этот поиск был настолько разнообразным, и эти исследования настолько не укладывались в марксистскую теорию (хотя базировались именно на ней — не могло быть иначе в Советском Союзе), что не удивительно, что исследования 1920-1930-х гг. актуализировались в современной науке, и в результате в научный оборот стали возвращаться имена Н.Я. Марра, В.М. Фриче, О.М. Фрейденберг, И.Г. Франк-Каменецкого, И.И. Иоффе и других выдающихся мыслителей первых десятилетий советской эпохи.

#### REFERENCES

- Ananyev, V. (2020). «I.I. is a Author of Very Interesting Concepts, but...»: from the Scientific Biography of I. Ioffe of the Late 1930s of the Twentieth Century. Scientific notes of Kazan University. Humanities Series. Vol 162, №1, 146-157. (In Russian).
- Grigorieva, N. (2008). The Evolution of Anthropological Ideas in European Culture in the Late 1920s-1940s. (Russia, Germany, France). St. Petersburg: Knizhnyy dom Publ. (In Russian).
- Ioffe, I. (2006). Collected Works. 1920-1930s. St. Petersburg: Petropolis Publ. (In Russian).
- Kagan, M. (2006). On the Cultural and Aesthetic Concept of I. Ioffe. In Ioffe, I. Collected Works. 1920-1930s. (6-40). St. Petersburg: Petropolis Publ. (In Russian).
- Korolev, A. (2006). The Integrated Ioffe's History of Art and the Problems of the Study of Socialist Realism. Abstract of a dissertation for the PhD in Philosophy. St. Petersburg. (In Russian).
- Novozhilova, L. (1968). Sociology of Art (from the History of Soviet Aesthetics of the 1920s). St. Petersburg: Izd-vo Leningradskogo un-ta Publ. (In Russian).
- Rykov, A. (2018) Soviet «Introduction to Poststructuralism»: Ieremia Ioffe's Theory of Art. Manuscript. № 10 (96), 126-130. (In Russian).
- Список литературы:
- Ananyev, V. (2020). «I.I. is a Author of Very Interesting Concepts, but...»: from the Scientific Biography of I. Ioffe of the Late 1930s of the Twentieth Century. Scientific notes of Kazan University. Humanities Series. Vol 162, №1, 146-157. (In Russian).

- Grigorieva, N. (2008). The Evolution of Anthropological Ideas in European Culture in the Late 1920s-1940s. (Russia, Germany, France). St. Petersburg: Knizhnyy dom Publ. (In Russian).
- Gurevich S. (1998). Leningrad Film Studies (Zubov's mansion, 1925-1936). Historical and critical essay. St. Petersburg: Rossiyskiy institut istorii iskusstv Publ. (In Russian).
- Ioffe, I. (2006). Collected Works. 1920-1930s. St. Petersburg: Petropolis Publ. (In Russian).
- Ioffe, I. (2006). Collected Works. Vol. 1. The Integrated History of Art. Introduction to the History of Artistic Thinking. Moscow: Govoryashchaya kniga Publ. (In Russian).
- Ioffe, I. (2006). Collected Works. Vol. 2. Culture and Style. Moscow: Govoryashchaya kniga Publ. (In Russian).
- Ioffe, I. (1927). Culture and Style. The System and Principles of the Sociology of Arts. Leningrad: Priboy Publ. (In Russian).
- Ioffe, I. (1937). Mystery and Opera: (German Art of the 16th-18th Centuries). Leningrad: Gos. muz. nauch.-issl. in-t Publ. (In Russian).
- Ioffe, I. (1947). The Problem of the General History of Art at St. Petersburg University. Scientific notes of the Leningrad State University. Series of Historical Sciences. Vol. 15, № 95, 239-254. (In Russian).
- Ioffe, I. (1937). The Integrated art Studies and Tone Movies. Leningrad: Gos. muz. nauch.-issl. in-t Publ. (In Russian).
- Ioffe, I. (1933). The Integrated History of Art. Introduction to the history of artistic thinking. Leningrad: OGIZ Lenizogiz Publ. (In Russian).
- Kagan, M. (2006). On the Cultural and Aesthetic Concept of I. Ioffe. In Ioffe, I. Collected Works. 1920-1930s. (6-40). St. Petersburg: Petropolis Publ. (In Russian).
- The End of the Cultural Institutions in the 1920s in Leningrad. (2014). Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye Publ. (In Russian).
- Korolev, A. (2006). The Integrated Ioffe's History of Art and the Problems of the Study of Socialist Realism. Abstract of a dissertation for the PhD in Philosophy. St. Petersburg. (In Russian).
- Nikonova, A. (2003). The problem of archaic consciousness and Evaluation of Soviet Cultural Studies (20-30s of the twentieth century). Abstract of a dissertation for the PhD in Philosophy. St. Petersburg. (In Russian).
- Novozhenova, A. (2014). From Sociological Determinism to the Class Ideal. Soviet sociology of art in the 1920s. Sociology of power. № 4, 117-136. (In Russian).
- Novozhilova, L. (1968). Sociology of Art (from the History of Soviet Aesthetics of the 1920s). St. Petersburg: Izd-vo Leningradskogo un-ta Publ. (In Russian).
- Rykov, A. (2017) Ieremia Ioffe as an Art Theorist. Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Questions of theory and practice. № 12(86), Vol. 1. , 164-169. (In Russian).
- Rykov, A. (2018) The Soviet Union as «New Primitiveness». Ieremia Ioffe's Unorthodox Marxism. Manuscript. № 9(95), 151-156. (In Russian).
- Rykov, A. (2018) The Problem of Secular Religiosity in Ieremia Ioffe's Theoretical Art History. Manuscript. № 11(97), Vol. 1, 161-165. (In Russian).
- Rykov, A. (2018) Soviet «Introduction to Poststructuralism»: Ieremia Ioffe's Theory of Art. Manuscript. № 10 (96), 126-130. (In Russian).
- Sychenkova, L. (2010). «Expensive Mistakes» of Soviet Cultural Studies: Strokes to the Portrait of Ieremia Isaevich Ioffe (1888-1947). In Ioffe, I. Collected Works. Vol. 2. Culture and Style. (903-920). Moscow: Govoryashchaya kniga Publ. (In Russian).

- Sychenkova, L. (2021). Ieremia Isaevich Ioffe. In *Summa culturologiae. Encyclopedia in 4 volumes. Vol. 1.* (115–117). Moscow, St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ. (In Russian).
- Sychenkova, L. (2017). Literature in the Concept of The Integrated Ioffe's Development of Art. In *Literature in the System of Culture. To the seventieth birthday of Professor I.V. Kondakov (84-92).* Moscow: ASOU Publ. (In Russian).
- Sychenkova, L. (2010). About the Books of I.I. Ioffe. In *Ioffe, I. Collected Works. Vol. 1. The Integrated History of Art. Introduction to the History of Artistic Thinking.* (625-653). Moscow: Govoryashchaya kniga Publ. (In Russian).
- Sychenkova, L. (2014). The First Experiments in Art Education: an Unfilled Gap in the History of Art Science. *Scientific notes of Kazan University. Humanities Series. Vol. 156, № 3, 223-231.* (In Russian).
- Sychenkova, L. (2018). The Synthetic method in I.I. Ioffe's Historical and Cultural Researches of the 1930s-1940s. *Observatory of Culture. № 15(1), 82-89.* (In Russian).

*Романовская А.А.  
Санкт-Петербург*

## **ЭСТЕТИКА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ СЕРИЙНОСТИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ**

Современная теория культуры требует нового осмысления сериальной формы, поскольку основная существующая теоретическая база ограничивается исследованиями XX века, которые стремительно теряют актуальность в сегодняшних реалиях. Сериальная форма — важная составляющая искусства в целом и киноискусства в частности. Сериал как феномен кинематографа XX века на сегодняшний день продолжает свой путь развития и трансформации, принимая новые черты за счет современных тенденций и технических достижений. Существующие подходы к изучению сериальной формы в кинематографе справедливы для предыдущего столетия, но для нынешней ситуации в киноискусстве они устарели. Основные формы искусства закономерно испытывали трансформации на фоне технических достижений, которые влияли как на способ создания произведения, так и на его восприятие реципиентом.

Современные сериалы также испытывают на себе многочисленные изменения, речь идет о тенденции к прекращению их существования исключительно как телевизионного формата и логичных последующих перемен в восприятии. Сложившаяся теория эстетики серийности, сформулированная Умберто Эко, справедливо обращает внимание на различные способы существования серии, в исследовании сериальной формы итальянским автором учитываются многие основополагающие аспекты. Однако сегодня сериалы очевидно переживают новый виток развития. Так, современная теория культуры требует разговора не только о серии, создаваемой повествованием о конкретном персонаже, она обращается к более глубокому анализу повествовательной, экзистенциальной, тематической и синтаксической идентичности, к исследованиям образного тождества. И это лишь один из аспектов, требующих современного культурологического переосмысления. Сегодня сериалы существуют вне телевидения, на стриминговых

платформах, а это значительно меняет восприятие данной художественной формы. Многие сериалы в связи с этим становятся полноценными художественными высказываниями именитых режиссеров.

В рамках данного исследования предпринята попытка сформулировать аспекты современной сериальной формы и теоретизировать из с точки зрения тенденций, свойственных кинопроизводству XXI века. Современная теория культуры в настоящее время стремится к расширению классификации кинематографической сериальной формы, созвучной с тенденцией обращения к ней крупных режиссеров, с закономерно возрастающей степенью художественной ценности сериалов и увеличением количества способов непосредственного её воспроизведения.

***Сидоров В.А.***

*Санкт-Петербургский государственный университет,  
Санкт-Петербург, Россия*

### **НОВЫЙ МИР И НОВАЯ МЕДИЙНАЯ СРЕДА: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

В статье рассматривается актуальный аспект современного устройства жизни социума: с одной стороны, повседневностью стал феномен «цифровой среды», в которой не только функционируют многообразные каналы массового межгруппового общения, но и непосредственно осуществляются социальные процессы; с другой стороны, в текучей современности наблюдается смыкание подлинности жизнедеятельности человека с ее отражением в медиа и усложненным отражением отражений подлинности. В условиях текучей современности ценностный анализ «цифровой среды» становится эффективным инструментом изучения нового мира. Автор в феномене «цифровой среды» выделяет присутствие «массового человека» и «текучую медийность» как новое качество функционирования информационного пространства. Обособление «текучей медийности» стало частью «цифрового» преобразования мира, в котором действительное и медийное оказываются в причинно-следственной связи прямого и обратного прочтения. В новой медийной среде по-прежнему особую роль играет журналистика, которая впитала в себя способы трансляции культурных ценностей, стала феноменом культуры, отвечающим на социально-исторический запрос эпохи. В то же время отношение к медиа со стороны общества, которое круглосуточно погружено в активную / агрессивную информационную среду, а поведение человека, его ценностные установки детерминированы СМИ, не могло не измениться. В современном обществе журналистика в качестве социальной практики сама является социальной ценностью. И поэтому аксиология журналистики как раздел знания о журналистике, основанного на философской теории ценностей, главным своим содержанием обращена к проблемам ценностного взаимодействия человека в публичной сфере. В этом плане появление аксиологии журналистики укрепляет тенденцию находить предметные приложения философской теории ценностей; а журналистская практика и вопросы статуса журналистики в современном обществе объективно актуализируют ценностный анализ медиа.

*Ключевые слова:* аксиология, ценностный анализ, цифровая среда, медиа, текучая медийность, журналистика.



В настоящее время все более многообразной становится практика цифровых медиакоммуникаций, и теперь именно в них предпочтительна артикуляция запросов социума, если сравнивать с ранее известными каналами. Но это не значит, что новый «цифровой» мир окончательно рвет связи человека с прежним миром — давно освоенным, привычным, материально интимным. Углубляясь в «цифровизацию» реальности, люди, как и прежде, хотят разобраться в своем мире, его ценностях, чтобы потом найти их выражение в медийной среде. И здесь обнаруживается замечательное прочтение прямой и обратной задач социально-философского анализа — доподлинно зная реальность, пойдем ее отображение в цифровой среде, и наоборот, понимая содержание медийной среды, мы точнее и глубже разберемся в окружающем. Так что ценности цифрового и материального миров, не будучи эквивалентными, образуют прочную смысловую связь медийности. Отчего ценностный анализ медийности стал актуальной задачей трансдисциплинарного научного знания. В новом веке признается ее особая роль, потому что «на смену устойчивым социальным структурам приходят гибкие, относительно краткосрочные сетевые альянсы и коалиции... Реальная современность *многомерна* и *многомирна*... Современный мир понимается как мир коммуникаций» [Vasil'kova, 2012, 57-58].

Совокупность массовых коммуникаций в качестве медиа-агрегата стала фактом. За счет расширения технологических возможностей «цифровой среды» обновляется ее состояние. М. Кастельс, еще на первом этапе технологической революции, отмечал, что «новая коммуникационная система радикально трансформирует пространство и время, фундаментальные измерения человеческой жизни. <...> Время стирается в новой коммуникационной системе: прошлое, настоящее и будущее можно программировать так, чтобы они взаимодействовали друг с другом в одном и том же сообщении. Материальный фундамент новой культуры есть *пространство потоков* и *вневременное время*» [Castells, 2000, 353]. Таково первое, качественное, оно же технологически обусловленное отличие современной медийной среды от ее предшественниц.

Второе отличие обусловлено переменами в социальной значимости коммуникаций, соединяющих человека с человеком, одно социальное пространство с другим. До нового технологического уклада естественным воспринималось такое положение вещей, когда только малая часть общества получала доступ к медийной среде, могла распространять свою информацию. Но и такой ограниченный доступ не был беспрепятственным — на него накладывались определенные правовые, культурные и социальные ограничения. Вопрос о цензуре информации и ее отсутствии постоянно находился в повестке дня публицистов, политиков, ученых, аудитории массмедиа, и даже практически не было таких условий, которые позволяли бы камуфлировать его актуальность. Открытие Интернет-пространства

кардинально изменило ситуацию: возникли иллюзии анонимного присутствия индивида в цифровой медийной среде, беспрепятственного тиражирования в ней высказываемого индивидом мнения, его включения в реальные политические и культурные события. В цифровой среде любой пользователь получил беспрецедентную возможность, включив на смартфоне микрофон или видеокамеру, вбросить в открытое перед ним информационное пространство какое-либо сообщение. Пользователь пытается стать актором цифрового мира. И, как правило, это массовый пользователь, который для профессионального мира медиа «всякий и каждый», «заурядный человек без особых достоинств» [Ortega-i-Gasset, 2000, 173], не готовый к формируемой культурой публичности.

Таким образом, настоящее время характерно вторжением массового человека в публичное пространство социума: цифровой мир заполняют сомнительного достоинства «комменты», суждения псевдо-аналитиков и пр. Так что вопрос о культуре медийной активности «дорвавшегося до микрофона» (Дж. Ватимо) массового человека актуален, как никогда. Это вопрос о подлинном и мнимом в действиях всех, кто был и стал причастен к цифровой среде, находит в ней методы своей социальной репрезентации. Для них нет ничего важнее, чем проблема «связанности и эффективности. Быть на связи — значит быть эффективным, а быть эффективным — значит быть на связи. Одно неотделимо от другого, и мы все желаем “быть на связи”, быть “онлайн”. Но здесь перед нами нечто такое, над чем мы не имеем контроля. У нас должен быть доступ к Сети, чтобы работать, учиться, вести активную жизнь. Мы обязаны быть эффективными в своей работе, в обучении, в обычной жизни. И нам необходимы более “умные” компьютеры, чтобы мы оптимально использовали свое время и соответствовали темпу изменений самой реальности. Мы оказываемся пленниками этого порочного круга, так как мы никогда не станем достаточно эффективными и в достаточной мере “на связи”, так как всегда найдется другое, более “умное” решение наших проблем. И каждое такое решение будет порождать новую проблему» [Dudnik, 2020, 19]. А решение проблемы все равно остается за профессионально подготовленной к тому социальной группой. Быть в медиа, свободно вести себя в цифровом мире совсем не значит только пожелать этого. Любая социально значимая деятельность только тогда начинала обладать эффективностью, когда обретала черты профессионализации, когда навыки профессии передавались через обучение ей.

Безусловно, массовизация цифрового пространства оказывает свое воздействие на каждого Интернет-пользователя — противостоять массе и быть только ее наблюдателем невероятно трудно. Кстати, эти же сложности испытывают и профессионалы медиа, они тоже вынуждены противостоять массовому человеку и расхожему стереотипу мнений, подчас безуспешно. Тем не менее, профессиональная работа журналистов, публицистов продолжается, и она по-прежнему весома в публичной сфере, другой вопрос, что формы и методы такой работы меняются в соответствии с условиями цифровой среды. Но все так же

поведение человека, его ценностные установки во многом детерминированы СМИ.

«Современный мир понимается как мир коммуникаций, в котором информационно-коммуникативные технологии определяют статус и конкурентные преимущества стран и регионов». В связи с чем выделим три аспекта бытования массовых коммуникаций: «воздействие, взаимодействие и конвенция, *смыслопорождение*» [Vasil'kova, 2012, 58, 61]. Смыслопорождение в журналистике двойственно. С одной стороны, смыслы — это возникающие в сознании журналиста понимания мира, с другой — журналистское отражение / трансляция уже сложившегося в обществе восприятия действительности. Смыслы порождаются эмоциональными и рациональными реакциями человека на окружающий мир, и потому опираются на некие устойчивые для личности образцы, нормы, стереотипы. И в этом плане особое значение для человека приобретают идеалы и ценности, их соотношение с нормами и жизненно значимыми стереотипами.

Сегодня наблюдается рост интереса ученых и публицистов к идеалам и ценностям, особенно к тем из них, которые еще вчера были присущи социуму, потом оказались в тени, но завтра, возможно, будут определять облик мира. Рост научного интереса никем специально не направляемый и не возбуждаемый, тем не менее, объективный. Потому что определенная, скажем так, мыслящая часть общества, несущая на себе нравственную ответственность за облик его духовной жизни, все более убеждается в своевременности изучения ценностных констант общественной жизни, в необходимости анализа медийных практик по противодействию, с одной стороны, ценностной поляризации общества, с другой — деструктивным началам в духовной сфере, влекущим за собой социальное разрушение. Социальные практики информационного взаимодействия в медиа, особенно профессионально-журналистские, понимаются нами в качестве общественно значимой ценности. Так это и формулируется в аксиологии журналистике — новой научной и учебной дисциплине. Аксиология журналистики как раздел теоретического знания о журналистике всем своим содержанием обращена к проблемам ценностного взаимодействия человека в публичной сфере.

Правда, следует отметить, что в самой философской теории ценностей сегодня констатируется методологический хаос, который царит в определениях «ценности» и трактовке ценностных отношений [New Philosophical Encyclopedia]. Как в свое время, отзвываясь на интенсификацию исследований в области аксиологии, писал М. С. Каган, «приходится признать, что весьма активная разработка этой философской проблематики не привела к преодолению царящего здесь методологического и теоретического разброда — начиная с определения содержания понятия “ценность” и границ ценностного отношения и кончая пониманием места аксиологии в общей структуре философского дискурса и нахождением наиболее продуктивного подхода к ее построению» [Kagan, 1997, 34]. В этом ракурсе появление аксиологии журналистики позитивно, так как расширяет изучение предметных

приложений философской теории ценностей. Плюс к тому журналистская практика, актуальные вопросы приоритетов и статуса журналистики в современном обществе объективно подталкивают к ценностному анализу медиа.

Актуальная проблема исследовательского поля в том, что давление цифровых медиакоммуникаций на институты социума все более ощутимо. Так, под прессингом агрессивной медиатизации радикальных групп в давно сформировавшихся и устойчивых институтах культуры меняются содержание и ритуалы церемоний, пересматривается отношение к классическому наследию культуры, по-новому прочитываются страницы исторически значимых книг и художественных полотен. Радикализм — через его определенный настрой и методы выражения — начинает мощно воздействовать на формирование общественного мнения, и подменять его. Происходит это на основе интенсификации многообразия практик медийных платформ. Цифровизация медиа привела к модификациям информационного взаимодействия в социуме и стала своеобразной питательной средой распространения ксенофобий в политике и культуре.

Цивилизационные перемены меняют отношение к медиа со стороны общества; события превращаются в медиасобытия, социальные практики — в медиапрактики. В социальных отношениях возник новый критерий оценки кого-либо и чего-либо — критерий медийности, позволяющий оценить меру публичности кого-либо / чего-либо, так как только зафиксированный в информационном пространстве объект может стать медиафактом, то есть предметом оценки в массовом сознании. Правда, «медиафакт не обладает желаемой степенью достоверности. Истинность как аксиологический признак в концепте “медиафакт”... отсутствует. Взамен верификации медиафакты наделяются правдоподобностью» [Prom, 2019, 51]. И все же любые сведения, функционирующие в цифровом мире, массовой аудиторией воспринимаются с доверием, в особенности, когда они совпадают с доминирующими социальными настроениями. Наиболее свежий в этом плане пример: охватившая российское общество убежденность во вреде любых прививок побуждает людей верить циркулирующим в Интернете «сведениям», подтверждающим опасность / нежелательность вакцинации от Covid-19. В сущности, в основе явления — тиражирование слухов. Но если в прошлом слухи распространялись изустно, то в наши дни они облекаются в медийные формы — текстовую или видеoinформацию, интервью с «авторитетным» специалистом. Тем самым, происходит соприкосновение с негативными проявлениями медиатизации общественной жизни. И поэтому медиатизация понимается как производная от деятельности множества участников цифровой реальности, когда «контент становится мультимедийным и производится не только профессиональными журналистами, но и любителями» [Nim, 2019, 31]. В данном случае следует обратить внимание и на формулировку другого исследователя, который интегрирует понятия медиатизации и цифровизации: «Именно эти явления внесли огромный вклад в становление общего и всеобщего

как тенденции, закономерности развития в качестве доминанты современной истории» [Begalinov, Begalinoва, 2018, 513].

Аксиологический взгляд на феномен медиатизации неизбежно ставит вопрос о соотношении ценностей факта и медиафакта, тем более что исследователи уже начали интерпретировать «медиатизацию как встраивание медиапрактик и медиалогик в другие социальные практики и логики. ...медиатизация осуществляется *медиаагентами*, которые преобразуют опыт переживания “гибридной реальности” в *медиапродукты* как семиотические артефакты, порожаемые разными медиа (модусами, форматами, жанрами, техниками)» [Ponomarev, 2019, 33]. Получается, что в цифровой среде подлинность утверждается как *новая подлинность*, начинается ее взаимодействие с «прежней», традиционной формой подлинности. При этом цифровая среда сама является продуктом новейших информационных технологий. Убери технологии, исчезнет держащаяся на них среда. Плюс к тому побочным эффектом новейших технологий явилось формирование индивида нового типа, склонного жить в медийном пространстве так долго, насколько позволяют материальные обстоятельства действительности. Но «если человеческое измерение будет выбрано в качестве нормативного критерия [в построении будущего], то мы должны серьезно присмотреться к тому, что инструменты, которые создаются людьми, быстро опережают их умственные способности» [Namelink, 2009, 222]. Именно поэтому «было бы опрометчиво отрицать или преуменьшать глубокие изменения условий человеческой жизни, связанные с наступлением “текущей современности”» [Bauman, 2008, 14]. Вслед за «текущей современностью» З. Баумана мы выделяем «текущую медийность» как новое качество функционирования информационных полей.

В текущей медийности субъектом социальной активности и выработки ценностных ориентаций становится аудитория, для которой прошлое и настоящее как признак линейности времени не имеют значения; значимо только расположение фигур дисперсной аудитории (Г. Малецке), которая в условиях текущей медийности ищет и формирует новые смыслы и ценности, подобные ее представлениям о действительности. Интенции медийной активности переходят к аудитории. Обособление «текущей медийности» в качестве предмета изучения информационных отношений в обществе вызвано, во-первых, информационным характером важнейших социальных процессов, во-вторых, «цифровым» преобразованием мира, когда действительное и медийное оказываются в причинно-следственной связи прямого и обратного прочтения [Eriksen, 2003, 24, 66, 137].

Знаком медийного времени стали недосказанность, полутона, избегание определенностей. В текущей медийности все хотят быть услышанными, но никто никого не слушает. «Потребность быть услышанным — составляющая для входа в онлайн-дискурс», полагает исследователь, а его собеседник подчеркивает: проблема для многих людей в том, что «нужно быть услышанным в сети, а ...это настоящая

борьба за “быть”, за существование в качестве коммуникативного субъекта в Интернете, что приводит к крайностям» [Shepherd and others], потому что в Интернете присутствует практика обмена преувеличенными и сфабрикованными новостями. «Обман есть феномен коммуникации и потому может рассматриваться прежде всего в рамках структуры и функций коммуникативных актов» [Dubrovskii, 2010, 26-27, 29]. Рассматривая обман в качестве феномена коммуникации, мы вправе, учтя результаты других исследований, спросить себя, а не является ли искажение фактов реальности объективным свойством «цифровой среды»? Не случайно Лаура Аскон, по результатам анализа практики пропагандистских манипуляций в джихадистском дискурсе, уверенно утверждает, что «киберпространство — одна из причин дегуманизации межличностных отношений» [Asccone].

В то же время нельзя сводить все условия функционирования современных медиа к доминированию киберпространства. Все же предпочтительней усматривать, прежде всего, непрерывную борьбу за фреймирование общезначимого дискурса. Победа в ней должна выглядеть как сокращение ценностных интерпретаций действительности, в которых обнаруживается замечательная многоступенчатость процессов интерпретаций. Поскольку ценности главным образом функционируют в медийной среде, то сначала наиболее актуальные из них рассматриваются в пространствах литературы, зрелищных институтов культуры. Потом для обработки смыслов «текучей современности» подключаются СМИ, а следом — медийные сообщества. После чего обновленные ценности входят в сознание массовой аудитории, «происходит навязывание своего видения социального порядка» [Luk'ianova, 2013, 123, 125]. В навязанном видении уравниваются сама подлинность, ее отражение в медиасфере и последующее медийное отражение отражений.

Медийная среда — сложно стратифицированная социальная структура, погруженная в пространство и время с особыми характеристиками. Так, отмечается нелинейность в интерпретации фактов и событий: запечатленный в медийной среде факт прошлого оказывается не менее современным, чем событие недавних дней; медийность меняет топологию времени. Трансформации физических параметров медийной среды, во-первых, означают, что массовая аудитория медиа способна превращаться в субъекта информационных связей, то есть в медийного актора; во-вторых, всеобщность медиатизации явлений и фактов мира стала означать, что медийность как ее результат настолько глубоко проникла в каждого из нас, что отныне и сам человек воспринимается частью медийного пространства, устроенного в виде сложного отражения отраженного.

#### REFERENCES

- Bauman, Z. (2008). Fluid modernity. St. Petersburg: Piter (In Russian).  
Begalinov, A. S., Begalinoва K. K. (2018). Intercultural communication in the context of digitalization and mediatization. In Greater Eurasia: development, security, cooperation. Yearbook. Executive editor V.I. Gerasimov. P. 512-514 (In Russian).

- Castells, M. (2000). *Information Age: Society, Economy, Culture*. Moscow, 2000 (In Russian).
- Dubrovskii, D. I. (2010). Cheating. Philosophical and psychological analysis. Moscow: «Kanon+» ROOI «Reabilitatsiia» (In Russian).
- Dudnik, S. (2020). Alienation in a digital society. In *Philosophy questions*. Vol. No. 3. P. 17-20. (In Russian)
- Eriksen, T. Kh. (2003). *Time in the Information Age*. Moscow: *Ves Mir Publishing House* (In Russian).
- Kagan, M. S. (1997). *Philosophical theory of value*. St. Petersburg: *Petropolis*.
- Luk'ianova, N. A. (2013). The symbolic capital of power in technologies for constructing national identity. In *Scientific notes of ZabGU, Ser. Philosophy, Cultural Studies, Sociology, Social Work*. No. 4 (51). P. 122-127 (In Russian).
- New Philosophical Encyclopedia: in 4 volumes (2010) / chairman of scientific-ed. Council of V.S. Stepin. Moscow: Thought (In Russian). URL: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH0147b7e8f087b539ec51af47>
- Nim, E. G. (2019). «Media Events»: A Theory That Has No End? In *Sociological Journal*. Vol. 25. No. 4. P. 28–37 (In Russian).
- Ortega-i-Gasset, Kh. (2000). Revolt of the masses. In *Stone and Heaven*. Moscow: Grant (In Russian)
- Ponomarev, N. F. (2019). Mediatization of reality and the reality of media events. In *E-Scio*. № 10(37). C. 28-38 (In Russian).
- Prom, N. A. (2019). The current state of journalism (In Russian). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mediafakt-mezhdu-dostovernostyu-i-vymyslom/viewer>
- Vasil'kova, V. V. (2012). Communicative dimensions of “fluid modernity”: manipulation, convention, generation of meaning. In *The Valuable Worlds of Modern Humanity: Days of Philosophy in St. Petersburg-2011*. St. Petersburg (In Russian).
- Ascone, Laura. (2020). La spontanéité des émotions mise à l'épreuve sur Internet : exprimer, susciter, manipuler. The Spontaneity of Emotions Challenged by the Internet: Expressing, Eliciting, Manipulating. In *Lublin studies in modern languages and literature*. Vol 44, No 1. URL: <https://www.scilit.net/article/9ce3ddf4a59f915ecf8f9c80108cefd6>
- Nameling, C. (2009). James Halloran Memorial Lecture. *Conversations with my Robot* In *Nordicom Review*. V. 30, June. Jubilee Issue, pp. 218-223.
- Shepherd, T., Harvey, A., Jordan, T., Srauy, S. and Miltner, K. (2015). Histories of Hating In *Social Media + Society*. July-December: 1–10. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Histories-of-Hating-Shepherd-Harvey/0378df0d4feec466d5e869fd2a04872f356903f1>

**Сидоров Л.Г.**  
Рыбинск

## УПРАВЛЕНИЕ КАК ВДОХНОВЛЕНИЕ СМЫСЛАМИ

В формирующемся обществе знаний, где ведущую роль играет самоуправление, добрая воля человека возникает необходимость изучения четвертого измерения управления — социально-эстетического. Социально-эстетическое содержание инспиративного управления — это символы, метафоры, аналогии, идеализированные модели, направленные на высшие ценности. Это то, что вдохновляет человека, воспроизводит

чувственно-желаемое в побудительных символах, создаёт интерпретационные модели познания, понимания, убеждения. В формирующемся обществе знания идеалы, смыслы, стремление к совершенствованию воспринимаются человеком как самое прекрасное в жизни и привлекают людей в большей степени, чем зрелища или деньги. Люди получают удовольствие благодаря отношению к объекту, ради него самого.

Вдохновение — стремление к идеалам, совершенству и совершенствованию, как эстетический, символический аспект управления, самоуправления остается без должного внимания отечественных ученых. Идеал направлен на высшие ценности. Он объединяет коллектив и вдохновляет человека. Идеал выступает в образно-символической, в том числе художественной форме, сочетает в себе идеальное и материальное, чувственное и рациональное, образное и символическое. А.Е.Радеев отмечает, что понимание эстетического опыта как определенного процесса позволяет при его анализе в первую очередь обращать внимание на сам процесс, а не на то, с какими объектами он связан.

Управление как вдохновение проявляется, во-первых, в системе понятий инспиративной концепции управления, описывающей желаемый образ мира. Во-вторых, побуждающие символы функциональных коммуникаций вдохновляют людей, актуализируют стремление к совершенствованию и саморазвитию; способствуют созданию инноваций; формируют интерпретационные модели. В-третьих, управление как вдохновляющая коммуникация осуществляется в процессе популяризации научного знания. Популяризация приобщает людей к научному знанию, делает его общественным достоянием. Каждое слово, идея, символ имеют культурную историю. Память прошлого всегда эстетична.

Инспиративное управление ориентировано на добровольный труд профессионала, на самоуправление и самосовершенствование. Вдохновение способствует возникновению и распространению нового знания посредством ассоциативного поэтического языка символических и концептуальных метафор (Дж.Лакофф, М.Блэк), символических аналогий, символических моделей, идеализированных проектов.

Создаются площадки развития знания — чувственно-эмоциональное эстетическое пространство коммуникации — место, где люди хотят обмениваться знаниями, придумывать новации, где появляются новые отношения ментальные, виртуальные, физические. Создается мир, в котором человек хочет поделиться чувствами, мечтами, место, где сами собой возникают метафоры, аналогии, модели, где формируется доверие, приверженность. Технократический подход к управлению должен быть дополнен инспиративной концепцией управления как вдохновения, имеющего мыслечувственный социально-эстетический характер.



**Сметанина С.И.**  
*Санкт-Петербург*

## **ДИНАМИКА СМЫСЛА**

Обращение к работе М. С. Кагана «Философская теория ценности» (СПб., 1997), в которой ученый осмысляет строение человеческой деятельности на всех ее уровнях, позволило найти новые подходы к изучению журналистики.

Журналистское творчество, исходя из набора его функций, главными из которых являются функция информирования и воздействующая функция, проявляющаяся в эмоциональном вовлечении адресата продукции СМИ в процесс выработки отношения к происходящему, следует рассматривать как комплексную деятельность, сочетающую в себе познавательную, ценностно-осмысляющую и художественную деятельность.

Включенность журналиста в познавательную деятельность обеспечивает реализацию функции информирования и определяет такое качество текста, как документальность. Именно в информационной насыщенности изложения проявляется общественный смысл журналистики. В этом заключается и отстаиваемая демократической прессой свобода печати.

Активность журналиста как субъекта деятельности направлена не только на познание объекта реальной действительности, но и на выявление его значения, то есть отнесение к ценности. Журналистика соотносит полученную в процессе познавательной деятельности информацию о реальном с ценностями различных аксиосфер – правовыми, политическими, религиозными, эстетическими, этическими, нравственными, художественными. Эти ценностные категории вырабатываются общей культурой. Журналистика прилагает их к конкретному факту в зависимости от характера объекта, тематических, идеологических и социально-экономических ориентиров печатного органа. Таким образом, как субъект сложной по своей структурной организации деятельности, журналист добавляет к «снятой» в процессе познания информации о мире смысловые компоненты, связанные с определением ценности полученных знаний, то есть отнесением их к добру, злу, опасности, благу, красоте.

Попадая в ценностно-осмысляющую сферу, журналистика смыкается в ней с художественной деятельностью и одновременно опирается на её творческие ресурсы – ресурсы поэтики. В ходе этой деятельности реализуется воздействующая функция прессы: реальное событие, модель которого формируется в результате познавательной практики, при создании его текстового аналога получает эмоционально-образные добавки. В итоге и сам журналистский текст приобретает эмоциональную напряженность — следствие прямого выражения автором ценностного отношения к тому, о чем он пишет.

**Соколов Б.Г.**  
Санкт-Петербург

## **ПОСТИСТОРИЯ И ПОСТПАМЯТЬ**

Кластерный мир не мыслит исторически. По крайней мере в том понимании истории как процесса, обладающего смысловым и силовым центром. В этом новом возникающем мире постреальности «бал правит» настоящее с ее примитивным языком бинарного когда и уже не дефицитом, но катастрофой прежней реальности. Медиальная среда интернета, мультиплицированная с помощью различных современных устройств и гаджетов, существует в «вечном» настоящем, в котором не только прошлое ничем не отличается от настоящего или будущего, но в котором критерии истинности происходящего или происшедшего решаются количеством «лайков», обращений, перепостов и т.д. Поэтому и вспоминать-то, в принципе нечего, или это воспоминание проходит по разделу «краткосрочной» памяти, мгновенно погружающей в забвение то, что только что было вспомнано. Вернее не в забвении, но бесконечную «толщину» настоящего, в котором все является той потенциальностью бессознательного, которое может быть реанимировано (как, впрочем, и настоящий момент) обращением поисковика.

История в этом новой реальности ничем не отличается от настоящего и представляет собой необработанный массив числовых дат, каждый раз реанимирующихся с точки зрения текущего момента. И если и ранее признавали, что история пишется из настоящего, то теперь кластерное сознание, продолжая «писать» из настоящего, не имеет реальных критериев для верификации того, что пишется, а также того временного зияния, которое позволяло истории все же получать свое алиби из прошлого и памятования. Постчеловек откластеризованного глобального мира не имеет этого зияния, также как не обладает иерархизированной возможностью синтеза: мир одномоментен и подчиняется мгновенно сменяющимся тактикам осмотра, в зависимости от мгновенности конъюнктуры, динамики чистых различий моды и, конечно, от того, что в данный момент номинируют на истину. Все это ликвидирует зону «длительной», социальной исторической памяти, замещая ее тотальной амнезией, вернее пост-амнезией, в которой нет различия того, что наличествует от того, что удержано в памятовании.

**Стецко Е.В.**

*кандидат философских наук, доцент кафедры мировой политики факультета  
Международных отношений, Санкт-Петербургского государственного  
университета. E-mail: Ali1814@yandex.ru*

## **«КУЛЬТУРА ОТМЕНЫ», «ПОЗИТИВНАЯ ДИСКРИМИНАЦИЯ» И КРИТИКА КУЛЬТУРНОЙ АПРОПРИАЦИИ КАК ИНСТРУМЕНТЫ ПЕРЕСМОТРА ПРОЕКТА ГЛОБАЛИЗАЦИИ**

В статье предлагается рассмотреть феномен «культуры отмены» как критическую тенденцию, направленную на пересмотр проекта глобализации. Правомочность

такого подхода определяется тем, что сама социальная практика «отмены» стала возможна благодаря глобальной цифровизации и становлению глобального дискурса, включающего в себя глобализацию как объясняющую теорию мирового развития, интерпретацию глобальных проблем, вызовов, социальных ожиданий и инструментов, поддерживающих устойчивость мировой системы. Вместе с феноменом «культуры отмены» рассматриваются два сопутствующих концепта — «позитивная дискриминация» и «культурная апроприация». Теоретическое развитие этих концептов и их практическое применение оказали влияние на умонастроение различных социальных групп и слоёв и способствовали формированию новой протестной активности и новых социальных движений. Именно это новая протестная активность основывается на практике «канселлинга». Cancel culture — способ привлечь к ответственности за правовые, социальные, этические нарушения известного и облеченного властью человека или группу через отказ от поддержки и/или публичное осуждение. Популярность «культуры отмены» определяется запросом на справедливость и неприятием дискриминационных стереотипов в общественных отношениях, недовольством действующими государственными институтами. Наиболее известные движения в рамках «культуры отмены» — MeToo, BLM (Black Lives Matter). С точки зрения политического и социологического анализа, в практике «культуры отмены» проявилась тенденция сводить сложные политические вопросы к моральной однозначности. Глобальный кризис и неопределённость породили запрос на новую устойчивость, новую справедливость, «новую этику», которые могут внести коррективы в нынешнее понимание социальных отношений и толерантности. В заключении рассматриваются возможности, угрозы и прогнозы применения «культуры отмены».

*Ключевые слова:* культура отмены, позитивная дискриминация, культурная апроприация, глобализация, новая этика.

Проблема «культуры отмены», и связанные с ней вопросы позитивной дискриминации и культурной апроприации в последние годы приобрели характер мощных критических тенденций, отражающих социальную и политическую жизнь и глобализацию в целом. Интересна эта проблема тем, что она вышла за пределы чисто теоретических дискуссий и приобрела характер социальных движений, стала неким культурным феноменом современности.

Как связаны «культура отмены» и глобализация? — Прежде всего, благодаря глобальному сетевому пространству, в котором каждый из нас сейчас больше всего проявляет свою социальную активность. И часто — с помощью подписок и лайков — поддерживает или отрицает идеи или конкретных людей.

Во-вторых, концепт глобализации как социально-экономический и культурный проект — является в настоящее время главной объясняющей теорией мирового развития. И вместе с тем он постоянно подвергается критике, как в рамках теоретических школ, так и в практической сфере социальной борьбы, гражданского протеста, создания гуманитарных инициатив и проектов международных организаций (Глобальный договор, Концепция устойчивого развития, Цели развития тысячелетия). Кроме того, выгоды от реальной экономической и политической глобализации распределяются между странами и различными

социальными сообществами очень неравномерно. Так, согласно данным Всемирного Банка, в условиях крайней нищеты (имеют доход ниже \$1,9 в день) живут 736 млн человек (10% населения планеты), почти половина населения мира — 3,4 млрд человек — на менее чем \$5,5 в день. Континентом с самым высоким уровнем бедности является Африка, беднейшие страны на планете — Демократическая Республика Конго (уровень крайней бедности — 77,1%) и Мадагаскар (77,6%). (Kortunov, 2020) Преодолеть эти диспропорции в обозримом будущем весьма сложно, и даже, наверное, невозможно. (Причем эти диспропорции сохраняются в развитии выходцев из африканского континента и коренных народностей в благополучных странах Запада.)

В-третьих, в нынешнюю фазу глобализации появились новые, так называемые «восходящие державы» — Китай, Индия, Бразилия, которые претендуют на то, чтобы их политические и культурные запросы были услышаны и приняты во внимание. Таким образом, обозначилось требование реального учёта интересов «и других» акторов, а не только традиционных «великих держав». Это признание интересов «и других», как в экономическом, так и в культурном и социальном аспектах, не могло не усугубить противоречия между формальным правом и общественными стереотипами.

И, наконец, экономический кризис и пандемия COVID — 19 обострили не только проблемы национальных государств, но и — системы ООН, многочисленных интеграционных объединений, выявив сферы их неэффективности перед лицом глобальной угрозы. Локдауны, запреты на передвижения, локальные и частные стратегии борьбы вместо совместных усилий, а также начавшиеся торговые войны, — все это привело к обозначению текущего этапа мирового развития как «деглобализации». (Sapir, 2019) И хотя многие исследователи считают, что говорить о деглобализации как длительном периоде пока рано — глобальный кризис уже породил рост протестного движения и требования смены политического ландшафта.

Знаковой тенденцией социального и культурного протеста стало распространение «культуры отмены», а также ее исходных составляющих (и сопутствующих концептов) — «позитивной дискриминации» и «культурной апроприации». Надо сказать, что эти понятия и сопутствующие им практики не новы. И всплеск нынешнего интереса к ним обусловлен, в том числе, их длительным использованием. Однако в условиях относительной стабильности результаты применения социальных технологий, основанных на этих концептах, долгое время были объектами только академических дискуссий, не имея характера массовых движений и социальных трендов. Их «потенциал» не был до конца проявлен. (Хотя в американском обществе он был достаточно очевиден.)

Хронологически практика «позитивной дискриминации» и критика «культурной апроприации» предшествовали появлению «культуры отменить». Термин «позитивная дискриминация» (англ. *affirmative action* — позитивные меры, позитивные действия) и, собственно, политика

позитивной дискриминации впервые появились в США в связи с указом президента Джона Кеннеди № 10925 от 1961 года. «Этим указом организации, выполняющие государственные заказы, обязывались принять все необходимые меры для устранения дискриминации своих работников на основе их расы, вероисповедания, цвета кожи или национального происхождения. Четыре года спустя термин «позитивная дискриминация» появился вновь в указе № 11246 уже президента Линдона Джонсона: государственные подрядчики были обязаны провести «соответствующие действия» по увеличению числа этнических меньшинств и женщин на рабочих местах, если обнаруживалось их непропорционально низкое представительство». (Kirillova, 2015). Самыми распространёнными мерами и при продвижении позитивной дискриминации были и остаются квотирование, предоставление привилегий при приеме на работу, продвижении на ведущие политические должности и при поступлении в ВУЗы. В международной практике эти действия направлены на искоренение неравенства, поощрение разнообразия и исправление ошибок прошлого.

С логической и правовой точки зрения «позитивная дискриминация» — это весьма уязвимое понятие и практика, поскольку нарушает принцип формального равенства всех перед законом и выделяет меньшинства (или даже половину общества/человечества — если речь идет о женщинах) в качестве привилегированной группы населения. Это, безусловно, ущемляет интересы большинства (или оставшейся половины) населения. И приводит к так называемой «обратной дискриминации». (Bespalova, 2017)

Культурная апроприация (англ. *Cultural appropriation*) — это социологическая концепция, согласно которой заимствование или использование элементов одной культуры (часто — это культура меньшинств/меньшинства, или — определённого этноса, расы, религии) членами другой культуры (как правило, доминирующей в данном обществе, стране) рассматривается как, в значительной степени, отрицательное явление. В основе данной концепции лежит утверждение, что культура, подвергающаяся заимствованию, подвергается эксплуатации, обесцениванию и угнетению со стороны заимствующей культуры. Эта концепция появилась в научной среде в 80-х годах прошлого века — благодаря постколониальным дискуссиям об экспансии Запада. (Sembe, 2021)

Следует различать понятия «апроприации», «апроприационизма» и, собственно, «культурную апроприацию» в ее критическом смысле. Апроприация, апроприационизм — это термин искусствоведения и истории искусства, который характеризует заимствование, присвоение и использование некоторых элементов или целых (уже известных и самостоятельно существующих) произведений искусства в новых произведениях. Эта тенденция была характерна для модернистского направления в искусстве начала XX века. «Культурная апроприация» как практика — это копирование и использование элементов культуры вне традиционного контекста. Это — создание с помощью таких

заимствований новых направлений в структуре потребления, моде. На бытовом уровне это выражается в заимствовании аксессуаров из традиционных культур (сари, кимоно, дреды, причёски в стиле «ирокез», различные амулеты, татуировки). На уровне искусства — это включение национальной музыки, этнических танцев и произведений изобразительного искусства, ритуалов — в коммерческие культурные проекты и в творчество конкретных (преимущественно — относящихся к западному миру) деятелей искусства. При этом заимствованные элементы этнической культуры в доминантной культуре обесцениваются, теряют своё первоначальное значение, десакрализируются. Кроме того, эти этнические элементы культуры и символы становятся частью коммерции, окончательно теряют свою уникальность. Бенефициарами, как правило, являются представители доминирующей культуры.

Отличие культурной апроприации от неизбежных культурных заимствований, которые всегда сопровождали развитие межнациональных контактов в процессе глобализации, можно обнаружить, по мнению основательницы Института права в области моды Сьюзен Скафиди, по двум признакам: наличие власти и поверхностной эстетизации. «Жертвой», как правило, становится та культура, которая в данный момент или исторически была угнетена в социальном, политическом или экономическом плане — либо находилась в конфликте с культурой, в которой происходит присвоение». (Sembe, 2021) Поверхностная эстетизация выражается в нарочито циничном использовании и в уже упомянутой десакрализации, тиражировании и массовом потреблении этнических символов и ритуалов.

Однако, проблема культурной апроприации гораздо сложнее, чем это может показаться на первый взгляд. Заимствования всегда обогащали культуры разных стран и народов, и до сих пор нет чётких и окончательных критериев того, что является «культурной апроприацией», а что — нет. Критика культурных заимствований становится ярким социальным феноменом, «вспыхивает» в периоды политических и экономических кризисов, в которых, как правило, страдают наиболее уязвимые группы населения. К ним, безусловно, относятся этнические меньшинства, в целом — граждане наименее развитых стран, многие из которых в прошлом находились в колониальной зависимости. Возобновляющаяся время от времени критика заимствований может служить и служит сигналом неблагополучия, нарушения социального баланса и новых поисков справедливости.

В настоящее время на фоне призывов усиления позитивной дискриминации и критики культурной апроприации выстраиваются новые требования к работе социальных институтов. — Например, требование от Американской киноакадемии квот для темнокожих актёров и режиссеров, а также представителей иных меньшинств в фильмах, претендующих на «Оскар». Более того, наблюдается пример «обратной» культурной апроприации. — В мини-сериале BBC «Анна Болейн» (2021) главную роль исполнила темнокожая актриса и модель

Джоди Тёрнер-Смит. И хотя сериал приобрел низжайший рейтинг (IMDb Rating — 3,9/10), он, очевидно, станет не последним примером такого рода интерпретаций.

В последние годы, в период быстро развивающегося глобального кризиса, практика позитивной дискриминации и критика культурной апроприации способствовали росту социальных движений, основанных на уверенности в том, что официальная позиция и государственная социальная политика недостаточны для преодоления разрывов в уровне доходов, образования и культуры меньшинств и преодолении гендерного неравенства.

Это во многом определило и новый виток мега-популярности такой социальной практики, как «культура отмены». *Cancel culture* — способ привлечь к ответственности за правовые, социальные, этические нарушения известного и облеченного властью человека или группу через отказ от поддержки и/или публичное осуждение — в Медиа, социальных сетях, в ходе публичных протестов и демонстраций. По сути дела, это — практика публичного бойкота вплоть до разрушения репутации, если человек не согласен или нарушает общепризнанную этическую норму.

«Культура отмены» как явление зародилась среди афроамериканцев, которые боролись за гражданские права в 1950–1960-х годы XX века. Например, в 1955 году темнокожие американцы отказались от поездок на общественном транспорте в знак протеста против сегрегации, а в 1963 году в рамках так называемой Бирмингемской кампании протестанты бойкотировали заведения, которые нанимали на работу только белых. (Romano, 2021). Однако, современная «культура отмены» гораздо мощнее локальных бойкотов прошлого именно потому, что благодаря цифровизации, глобальной паутине практически любое действие человека имеет цифровой след, видимый миллионам пользователей, которые могут одобрять или порицать чьи-либо действия, мгновенно превращаясь в цифровое протестное движение.

Практика «отмены» связана не только с осуждением расовой дискриминации, но и гендерной. Поэтому в рамках многочисленных компаний культуры отмены часто всплывают темы сексизма и сексуальных домогательств — настоящего времени и прошлых лет. Стоит вспомнить случаи продюсера Харви Вайнштейна, среднего сына королевы Великобритании Елизаветы II — принца Эндрю и Билла Гейтса. Все они столкнулись с обвинениями в сексуальных домогательствах и/или сексуальном насилии — и все они фактически были «отменены». Однако, реально был осуждён и заключен под стражу лишь один из вышеперечисленных — Харви Вайнштейн, его вина была доказана. Остальные пострадали за длительные дружеские связи с Вайнштейном и участие в его скандальных мероприятиях. Их отмена заключалась в разрушении их репутации.

Практики канселлинга (от англ. *cancel* — отмена) проявляются чаще всего в действиях социальных движений MeToo и BLM (Black Lives Matter). MeToo — это кампания по публичному признанию себя жертвой сексуальных домогательств и осуждению насильника, который, как

правило, является очень известным и влиятельным лицом. BLM — «Жизни чёрных важны» — общественное движение, выступающее против расизма и насилия в отношении чернокожих, в особенности против полицейского насилия. BLM начало своё существование летом 2013 года как он лайн-движение с использованием хештега #BlackLivesMatter в социальных медиа. Толчком к его организации стало оправдание белого полицейского, убившего в 2012 году чернокожего подростка. (Black Lives Matter. Britannika)

В конце мая 2020 года, после гибели афроамериканца Джорджа Флойда от рук белого полицейского Дерека Шовина, начались массовые протесты, в которых участвовало по некоторым оценкам от 15 до 26 миллионов человек. Эти протесты быстро распространились по территории США и сопровождались погромами, поджогами, насилием, принуждением к покаянию. И самый парадоксальный и одновременно закономерный итог — гибель Флойда изменила общественное мнение в США в пользу поддержки движения BLM. Конечно, для некоторых поддержка BLM стала способом продвижения своих проектов, пиара своей персоны. Однако, нужно признать, что часть белого населения разделяет цели движения и испытывает чувство исторической вины. Как отмечает американский исследователь Марк Браун, в рамках BLM прослеживается требование отмены или политизации белой идентичности. — Когда белые, осознав свою историческую вину, должны символически отказаться от своей белокожести (как признака осуществления насилия в прошлом). (Brown, 2021) Символически это происходит через покаяние. Практически — через требование ужесточения позитивной дискриминации.

Таким образом, «культура отмены» является не только технологией протеста и наказания ранее недоступных и неподотчетных субъектов, но и, формируя протестный дискурс, использует его как фильтр для выявления несогласных с новым видением справедливости и этики.

«Культура отмены» как социальная практика распространилась не только в США, но и во многих других странах, в том числе — в России под названием «новой этики». Однако, везде она имеет свои особенности, обусловленные культурными традициями и образом жизни конкретной страны.

Подводя некоторые итоги, можно сказать, что распространение «культуры отмены» как социальной технологии протеста и новой этики основывается на нескольких факторах.

- Во — первых, это глобальный экономический кризис, усиливший социальные диспропорции и волну критики глобализации, как объясняющей теории мирового развития и предлагающей набор спорных решений.

- Во — вторых, на национальном уровне распространение культуры отмены — это более жесткий и удобный инструмент для смены элит, которые не справились с национальными и глобальными проблемами.

- В — третьих, на социальном уровне популярность культуры отмены определяется запросом на справедливость и неприятием



дискриминационных стереотипов в общественных отношениях, недовольством действующими государственными институтами.

- В — четвертых, на уровне культуры (в кейсе США) идейным истоком практики отмены явился протестантизм, отличающийся морализмом, традицией морального осуждения и покаяния.

- В — четвертых, на технологическом уровне причиной (и скорее — условием) культуры отмены стала цифровая реальность, благодаря которой мы имеем постоянную возможность участвовать в политическом процессе.

- В — пятых, на уровне политических технологий — практика «отмены» и последующего разрушения репутации влиятельных и обличенных властью субъектов впервые (после Октябрьской революции 1917 года) дала «властный ресурс» в руки тех социальных групп, которые долгое время не имели никаких реальных рычагов воздействия на элиту. Однако, осознание эффекта «властной сатисфакции» адептами практики отмены неизбежно приведёт к новым политическим манипуляциям с требованиями пересмотра и «передела» существующей политической системы. К ним же может привести всё более идеологизированный характер требований в рамках «новой этики».

Если, в заключение, говорить о прогнозах/сценариях развития влияния данной социальной технологии, то можно выделить три направления:

- Инструментальное. — Распространение культуры отмены станет общественной и политической практикой и модой для продвижения брендов и личных репутаций, путем — в том числе, разрушения репутаций конкурентов.

- Институциональное. Возможно, появятся новые этические требования и новый социальный договор, с учетом этих требований. И также возможно появление институтов, контролирующих этот процесс. Причем не только в США, но и в рамках международных организаций, в системе ООН и в международном праве.

- Региональное. Страны с националистически настроенными элитами будут использовать этот кейс (культуры отмены) как обозначение угрозы, для противостояния которой нужно усиливать националистическую идеологию, соответствующие партии, продвигать традиционные ценности. — В результате это может привести к реформации уже существующих интеграционных объединений, к пересмотру их программ. А также — к заключению международных договоров на новых условиях.

#### REFERENCES

- Bespalova, A. G. (2017). Positive discrimination in international law. Electronic appendix to the Russian Law Journal. 3, 155-160. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/pozitivnaya-diskriminatsiya-v-mezhdunarodnom-prave> (In Russian)
- Black Lives Matter. In *Britannica*. Retrieved May, 4, 2021, from <https://www.britannica.com/topic/Black-Lives-Matter>
- Brown, M.B. (2021) James Baldwin and the politics of white identity. *Contemp Polit Theory* 20, 1–22. Retrieved from <https://doi.org/10.1057/s41296-020-00401-9>

- Kirillova, L.V. (2015). Historiographical review of the policy of positive discrimination in the United States. *Bulletin of the Udmurt University. Series "History and Philology"* 4. — S.157-162 Retrieved from <http://cyberleninka.ru/article/n/istoriograficheskiy-obzor-politiki-pozitivnoy-diskriminatsii-v-ssha> (In Russian)
- Kortunov, A. (2020). The crisis of the world order and the Global South. *The Russian International Affairs Council (RIAC)*. Retrieved from <https://russiancouncil.ru/activity/publications/krizis-miroponyadka-i-globalnyy-yug/> (In Russian)
- Romano, A. (2021). The second wave of “cancel culture”. How the concept has evolved to mean different things to different people. *Vox*. <https://www.vox.com/22384308/cancel-culture-free-speech-accountability-debate>
- Sembe, K. (2021). What is cultural appropriation? The Blueprint. Retrieved from <https://theblueprint.ru/culture/trends/kulturnaya-apropriatsiya> (In Russian)
- Sapir, J. (2019) Deglobalization is on the way: a new world and the revival of democracy. The Valdai Discussion Club. Retrieved from <https://ru.valdaiclub.com/a/highlights/deglobalizatsiya-uzhe-v-puti> (In Russian).

**Суворова И.М.**  
Петрозаводск

## **АКСИОСФЕРА ЛИЧНОСТИ И ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО КАПИТАЛА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ**

Проблема сохранения человеческого капитала на территории современной России была актуализирована в начале XXI века экономистами, а затем раstraжирована в области гуманитаристики в виде социологических, психологических и культурологических исследований. Трактовка самого термина «человеческий капитал» пришла в отечественную науку из-за рубежа в конце XX века (Т. Шульц, Г. Беккер, Л. Туроу, Дж. Кендрик) и до сих пор имеет разночтения в определении российскими учеными (Крутий И.А., Красина О.В., Рощина Я.М., Журавлев А.Л., Ушаков Д.В., Юрьев А.И., Селзнева А.В., Бурикова И.С.).

Но непременно в каждом варианте определения человеческого капитала упоминаются ценности личности как некий необходимый элемент структуры этого капитала. Однако ценности в структуре человеческого капитала большинством исследователей описываются как неизменная, сложившаяся раз и навсегда система со своими доминантами. Однако с философской точки зрения подобный подход можно оценить как односторонний, ведь система ценностей или аксиосфера личности в аксиологии трактуется как «мир ценностей, сложноструктурированный, включающий в себя не только иерархию ценностей, но также ценностную оценку, ценностное осмысление, ценность как бытийственную сущность, объект как носитель ценности и оценивающий субъект<sup>1</sup>. Более того, в представлении М. С. Кагана сама возможность появления ценности и ценностного суждения «укоренена в

---

<sup>1</sup> Каган М.С. Философская теория ценности. СПб., 1997. С. 55.

культуре и проявляется как факт самоидентификации, как момент актуализации принадлежности личности к этому коллективному опыту»<sup>1</sup>. Таким образом, одностороннее понимание роли аксиосферы личности в структуре человеческого капитала как неизменной сущности является непродуктивным и неконструктивным. Ведь такой подход не позволяет полномаштабно охватить связь аксиосферы личности и аксиосферы культуры, в которой данная личность развивается. В данном случае культура есть не что иное, как творческий процесс и продукт, в котором происходит созидание мира человека, активно присутствующего в бытии, преобразующего природную среду «по мере собственного вида». Более того, М.С. Каган утверждал, что «Системы высшего уровня сложности — человек, культура, искусство — требуют адекватного их природе трехстороннего рассмотрения: предметного, функционального и исторического. Предметный анализ предполагает решение двоякого рода задач: выяснение того, из каких компонентов разных уровней — подсистем и элементов — состоит изучаемая система, и выявление связей, соединяющих эти ее компоненты...». Функциональный аспект методологии системного исследования делает понятным значение одного из важнейших ее принципов — идти в анализе не от частей к целому, а, напротив, от целого к частям ... Исторический ракурс методологии раскрывает систему в процессе совершенствования и самоорганизации»<sup>2</sup>.

Таким образом, философский подход к системе ценностей личности, базирующийся на аксиологической концепции М.С. Кагана, сегодня способен дополнить имеющиеся гуманитарные исследования в деле сохранения человеческого капитала, а главное — в поиске способов его сохранения в современной социокультурной ситуации.

*Тарасова О.И.  
Санкт-Петербург*

### **КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ: БРЕМЯ ИНЕРЦИИ И/ИЛИ РЕСУРС РАЗВИТИЯ?**

Эпоха «постоянных перемен» задает возможность и необходимость новой переоценки ценностей, трансформации картины мира исходя из перспективы завтрашнего дня. Однако каковы пределы социокультурной и антропологической трансформации нашей реальности и образа жизни? Есть ли возможности выхода мышления и сознания во внерациональную «иномерность и иномирность», сохраняющие осознанное положение человека в Космосе?

В глобальном и целостном образе мира, который вырабатывается на основе всех духовной активности человека, время и пространство выступают как предельные характеристики бытия. В любой культуре — видение и осознание континуума пространства-времени — это онтологические координаты, на которых изначально строится образ мира

---

<sup>1</sup> Каган М.С. Философская теория ценности. СПб., 1997, с.78.

<sup>2</sup> Каган М.С. Философия культуры. СПб., 1998. С.25.

и образ жизни. Пространство и время могут трактоваться как конкретные структуры, выражающие меру и полифоническое движение различных процессов.

В искусствоведении и эстетике стало привычным деление искусств на временные (музыка, танец, мимика) и пространственные (живопись, скульптура, архитектура). Вопрос глубже, поскольку по осям времени и пространства расположены соответственно культуры устного и письменного (визуального) типов. Вспомним у Ю.М.Лотмана — устная культура ориентирована на порядок во времени («когда начинать сев»), письменная культура — на положение/форму в пространстве («каким был урожай»). Устная ориентирована на традицию и сохранение, тяготение к устоям, к сакральному, письменная — к новостям, инновациям, бесконечному умножению текстов/информации, «которые никогда не будут прочитаны» (Ж.Бодрийяр). Наиболее устойчивыми и жизненными оказываются те культуры, в которых внутреннее притягательное и противоборство пространства-времени не приводит к разрушению их равновесия и упрощению семиотической структуры культуры.

Предположим, что на наследие, наследование, наследство и наследников возможно посмотреть не с точки зрения парадигмы (как формализуемого образца), а сквозь призму канона/инварианта, сквозь призму времени-пространства. Классические формулировки проблемы канона в эстетике и искусствоведении: «количественно-структурная модель произведения художественного стиля, выступающая принципом конструирования известного множества произведений» (А.Ф.Лосев), понимание канона в связи с музыкальными структурами, когда канон выступает не источником, а прежде возбудителем информации, который по-новому перекодирует личность (Ю.М.Лотман), система внутренних творческих правил и норм, определяющие главные принципы художественного мышления, конструктивная основа художественного символа (В.В.Бычков).

Поэтому наследие в рамках устной и письменной культуры — с доминантой слухового или визуального/пространственного мышления будет или бременем по пространству, или временем осознания. Понимание взаимосвязи наследования и пространственно-временного континуума позволит прогнозировать структуры культуры.

*Третьякова И.А.  
Санкт-Петербург*

### **«ЦИФРОВОЕ ИСКУССТВО» В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ**

В наследии М.С.Кагана ярко и плодотворно работают идеи синергетического развития культуры. Вектор движения искусства как и всей художественной жизни определяется множеством факторов: социальных, ментальных, технических.

Доминантой художественных исканий в последние десятилетия становится так называемое цифровое искусство, возникшее не в

художественных мастерских, а скорее в технических лабораториях и компьютерных центрах. Компьютерный язык, виртуальная реальность генерирует новые формы не только в коммуникациях, но в сознании, в новом художественном видении мира, что требует переосмысления традиционного эстетического подхода. К творчеству художников в виртуальной среде применимо понятие "новая подлинность" (Беньямин). Пост-модернистской мозаичности или ризомности как категорий неклассической науки явно недостаточно для анализа и оценки этих явлений в искусстве.

Коммерция в искусстве присутствовала всегда. Однако цифровое искусство придало новые краски этой стороне художественной жизни. Почему покупатели, коллекционеры жаждут приобрести произведения, созданные в Сети? Как закрепить авторство в необъятном океане Интернета? Разработана технология реализации, закрепления авторских прав и прав собственности, что весьма непросто в виртуальном мире. Непривычные для слуха поклонников традиционной классики выражения "технологии блокчейна", "цифровая живопись или музыка", "невозмозаменяемые токены" (NFT) звучат всё чаще и вызывают неподдельный интерес у зрителей, слушателей, у экспертов и коллекционеров.

Эрмитаж предоставляет свои прекрасные залы для выставок в формате NFT. Формат позволяет произведению находиться в Интернете в виде файла, видео, анимации, звука и т.д., что будет называться формой существования произведения!? Произведения, существующие в таком формате уже продают за многие миллионы долларов. (одна из последних подобных продаж: работа Майка Винкельманна продана за 69 млн. долларов).

Философский смысл этих трансформаций будет выявлен не скоро, ценность художественного произведения проясняется через десятилетия. Однако подобные технологии пользуются всё большей популярностью у диджитал-художников и, возможно, их творчество будет оценено по достоинству.

*Черкашина С.А.  
Санкт-Петербург*

## **МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

В результате массового переселения соотечественников за рубежом сформировалась многочисленная русская диаспора, явившаяся масштабным социокультурным новообразованием, совокупностью родственных анклавов. Несмотря на значительные расстояния между ними, диаспоры в результате воздействия ряда специфических социально-политических и интеграционных факторов сохранили культурную общность и самобытность. Их деятельность способствовала сохранению этнического самосознания, национального менталитета, религиозной традиции. В силу данных обстоятельств правомерно

рассматривать русское зарубежье как самостоятельный, уникальный, жизнеспособный социокультурный феномен.

Накопленный русской эмиграцией первой половины XX века в инокультурном окружении опыт по сохранению этнической культурной специфики, связей с исторической родиной, созданию действенных механизмов защиты своих прав приобрел в современных условиях весомое политическое, социально-психологическое и культурно-историческое звучание.

Анализируя научные публикации по эмиграции, в том числе русской, можно выделить их по направлениям различных наук: история, языковедение, литературоведение, социология, история искусства, психология, антропология и др. В отечественной научной школе методологической основой в изучении русской эмиграции, в частности истории её культуры, традиционно используют принцип историзма, то есть рассмотрение явлений в их историческом развитии и во взаимодействии с социально-политическими и культурными процессами.

Также применяют историко-культурологический, историко-сравнительный, системно-функциональный подходы к изучению культурного процесса, при которых приоритетным становится рассмотрение культуры как функционирующей системы. Культурология, активно развивающаяся современная гуманитарная наука, имеет сложный предмет изучения — культуру и для достижения целей и задач исследований целесообразно отдавать предпочтение междисциплинарному подходу. Изучение русской эмиграции требует многоаспектного анализа и ответом стало постепенное введение в научный оборот в славянских странах в 90-е гг. XX века направления исследований эмигрантология — очень широкой области знаний, претендующей на использование междисциплинарного подхода и отхода от узкого предметного рассмотрения явления исторического мирового масштаба — эмиграции — в частности, русской эмиграции первой половины XX века.

***Шапинская Е.Н.***

*Российский государственный университет физической культуры,  
спорта, молодежи и туризма, Москва, Россия  
E-mail: reenash@mail.ru*

## **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА В ЭПОХУ ЦИФРЫ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОРМ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ**

Проблема кризиса традиционной системы эстетических ценностей в (пост)современной культуре стала одной из главных тем в современных гуманитарных исследованиях. Несмотря на то, что в контексте глобальных перемен в цифровую эпоху многие традиционные понятия и концепты нуждаются в переосмыслении, теоретическая основа многих культурных практик уходит корнями в идеи и теории прошлого века. В этой связи рассмотрен ряд теоретических направлений исследований культуры XX века, где представлены различные аспекты данной проблемы и прослежено их влияние на культурные формы и практики наших дней. Ставится проблема снижения эстетической

ценности произведения искусства в эпоху его цифровой воспроизводимости и перемещения в виртуальное пространство. Особое внимание уделяется проблеме изменения классического искусства в пространстве масскульты, в основе которого лежит разрыв между двумя типами восприятия и понимания культурного текста: познанием и эмпатией. На примерах из современной художественной жизни показана противоречивость процессов диджитализации и виртуализации культуры, трансформация эстетических ценностей произведений прошлого в их интерпретациях в массовой культуре и (пост)постмодернистских художественных практиках. Делается вывод о необходимости сохранения и формирования эстетической ценностной установки у современных «культурных потребителей» путем объединения усилий всех специалистов в области эстетики, теории культуры и образования, а также производителей и практиков культуры.

*Ключевые слова:* Художественная культура, искусство, культурная форма, диджитализация, массовая культура, интерпретация, культурный капитал, культурное наследие.

Проблема кризиса традиционной системы художественных и эстетических представлений и ценностей у современного человека, живущего в условиях диджитализации всех сфер социокультурной жизни, расширения пространства массовой культуры и (пост)постмодернистских влияний на культурные практики, обсуждается в наши дни не только исследователями культуры и искусствоведами, но и более широкими кругами — деятелями образования, представителями масс медиа, блогерами. Это вполне понятное беспокойство вызвано рядом причин, как связанных с состоянием культуры в целом, так и основанных на извечных страхах человека перед мало понятной угрозой стабильности жизненных ценностей и установок. Нередко растерянность по поводу состояния эстетической и этической сферы человеческого опыта ведет к недовольству современными гаджетами, что весьма типично для истории в целом — новые изобретения всегда рассматривались как враг традиционного уклада жизни и способа производства. Другим противником художественной традиции часто предстает визуальность, приобретающая роль художественной доминанты. Известный искусствовед Дж. Бергер, написавший свою знаменитую книгу «Искусство видеть» в 1972 г., утверждает, что именно массовая визуализация стала причиной кризиса классического искусства. «Искусство прошлого уже не существует в том виде, в каком существовало когда-то. Его власть утеряна. Его место занял язык изображений» (Berger, 2012, 40). Для того, чтобы понять «эстетическую диспозицию» (термин П.Бурдьё) человека, сформировавшегося в противоречивую эпоху глобализации и постмодернистской фрагментации, доминанции массовой культуры и поисков аутентичности, обратимся к некоторым теориям, созданным мыслителями XX века, предчувствующих драматичные перемены как в области художественной жизни, так и во всей социокультурной сфере.

*Влияние новых технологий на искусство: проблема тиражирования*

Во все времена новые технологии оказывали влияние на художественную культуру, на виды и жанры искусства, создавая нередко инновативные формы, ставящие под вопрос традицию.. Тем не менее, вплоть до XX века, эти новшества носили локальный характер, будучи ограниченными теми ареалами, где протекало творчество композитора или художника. Картина резко изменилась в XX веке, с небывалым расширением сферы массовой культуры и появлением технических средств тиражирования любых произведений искусства, вне зависимости их статуса, эстетической ценности или времени создания. Изменения в области «высокого» искусства в контексте расширения пространства масскульты вызвали озабоченность философов, социологов, деятелей культуры и образования. Одной из наиболее значительных работ, посвященной судьбе классического искусства в эпоху массовой культуры стало знаменитое произведение Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». В отличие от большинства исследователей массовой культуры, которых интересовали массовые виды и жанры искусства, вытесняющие на обочину искусство элитарное, Беньямин подошел к проблеме с другой стороны, с точки зрения процессов, происходящих с классическими текстами культуры, попавших в орбиту массовой культуры и ее технологий. Присущие Беньямину острота постановки и глубина осмысления проблем культуры делают его работу актуальной и в наши дни, когда тиражирование приобрело еще большие масштабы благодаря процессу оцифровки всего культурного наследия человечества. Беньямин проводит различие между воспроизведением как универсальной чертой практики искусства и техническим массовым воспроизведением. «...Произведение искусства в принципе всегда было воспроизводимым. То, что сделано человеком, поддается человеческому же воспроизведению. Копии делались: учениками — для упражнения в мастерстве, мастерами — для распространения своих произведений.» (Benjamin, 1988, 156) Начало нового этапа в воспроизведении (и воспроизводимости) произведений искусства немецкий ученый относит к XIX веку, именно тому времени, когда возникает массовая культура как культура индустриального общества.

Для того, чтобы понять отличие искусства прошлого от искусства масскульты, Беньямин разрабатывает понятие ауры. По его мнению, современная технология массового репродуцирования открыла новую эпоху в чувственном восприятии. «Аура» произведения искусства, по Беньямину, — это его уникальное существование во времени и пространстве, его аутентичность. «Уникальность произведения искусства идентична его существованию в системе определенных традиций» (Benjamin, 1988, 156). При механическом воспроизводстве искусство рассеивается, превращаясь во множество копий, что означает потерю аутентичности как меры ценности или даже как значимого понятия в искусстве.. Несмотря на ущерб, наносимый классическому искусству массовой воспроизводимостью, Беньямин вовсе не осуждал ни новые технологии, ни изготовленные при их помощи «реплики», считая, что



массы теперь могут сами оценивать произведения искусства и формировать свое суждение. В то же время Беньямин отмечает, и этим во многом предвидит, все нарастающую развлекательную функцию массовой культуры. Восприятие массово произведенного искусства, будь это кино, предназначенное по своей сути для массового потребления, или многочисленные формы тиражирования классики, всегда является рекреацией, не требует серьезных усилий по приобретению «культурного капитала» и, в конце концов, занимает маргинальное пространство в жизни человека массового общества, в большей степени озабоченного приобретением материальных благ и комфорта. «Публика — экзаменатор, — писал Беньямин, — но экзаменатор развлекающийся.» (Benjamin, 1988, 156). В процессе трансформации в развлечение классического текста художественной культуры, требующего подготовки для его полноценного восприятия, сдвиг эстетических ценностей неизбежен, поскольку способность массовой культуры к присвоению любого культурного материала и перекраивания его на свой лад поистине безгранична.

### *Культурная индустрия vs Искусство: Теодор Адорно*

Для столь значительного исследователя культуры XX века как Теодор Адорно проблема существования искусства в современном мире связана, прежде всего, с наступлением «культиндустрии» (понятие, разработанное им в книге «Диалектика Просвещения»). Адорно наделяет культиндустрию теми чертами, которые отмечали все критики масскульта — стандартизацией, чисто коммерческой направленностью, ориентацией на инфантильный, невзыскательный вкус. В своей бурной динамике, в захвате все новых культурных пространств культиндустрия наносит непоправимый вред искусству, делая это при помощи новых технологий. Адорно пишет о «наступлении механизированного художественного товара, о коммерциализированном вырождении традиционного языка и о тех защитных механизмах, которые вырабатывало искусство, прежде всего музыка, которая является основой эмпирического материала работ немецкого исследователя.

В эстетической теории Т.Адорно важное место занимает и проблема исторического аспекта усвоения культурного наследия. «Исторический момент, — пишет немецкий мыслитель, — является конститутивным для произведений искусства; подлинными из них являются те, которые целиком и полностью, безоговорочно и без малейшей надменности и сомнений отдаются на волю исторического содержания своей эпохи. Они сами становятся, бессознательно для самих себя, летописцами своего времени» (Adorno, 2001, 206) Таким образом, произведение искусства содержит в себе больше «исторической правды», чем летописи, хроники и прочие «документальные свидетельства», написанные в правилах доминантного дискурса и, чаще всего, с позиции власть придержащих. Именно по причине «бессознательности» тексты художественной культуры дают более полное представление об эпохе, поскольку содержат в себе одновременно доминирующие представления,

на которых основывается автор с точки зрения соблюдения канона, выполнения заказа и прочих социальных нормативов, и подрывающие авторитет моменты, которые выражают внутреннее отношение художника к окружающему его миру. Эта двойственность, с одной стороны, является источником богатейшего материала о той или иной культуре, с другой — делает восприятие весьма сложным для читателя/слушателя/зрителя, не разделяющего культурный ход автора. Это мнение опровергает многочисленные попытки масскульта доказать доступность искусства прошлого для массовых аудиторий при помощи различных стратегий культуриндустрии, от трансляций оперных спектаклей на площадях перед театрами и в других местах рекреации до бесконечных «переосмысленных» постановок классических произведений, где, путем перенесения действия в знакомый зрителю/слушателю контекст создается иллюзия доступности и понятности. Т. Адорно утверждает, что такое вовлечение неподготовленного зрителя/слушателя в восприятие культурного наследия путем «осовременивания» ничего общего не имеет с подлинным познанием. «Произведения искусства удастся познать тем ближе к истине, чем больше их историческая субстанция соответствует исторической субстанции познающего» (Adorno, 2001, 266).

#### *Концепция культурного капитала*

Другой важной для понимания сегодняшней ситуации теорией является концепция культурного капитала, разработанная французским социологом культуры П. Бурдьё. В своем исследовании современной культуры он использует понятие «культурный капитал», который так же необходим человеку для адекватной жизни в обществе, как и капитал финансовый. При всей легкости доступа к информации, касающейся искусства, сама по себе она не заменяет художественного вкуса, который формируется на протяжении многих лет совместными усилиями школы и семьи и дает человеку возможность чувствовать себя полноценным участником художественных процессов, проходящих в обществе, как с точки зрения восприятия, так и реализации собственных творческих устремлений. Вопрос в том, каким образом можно приобрести культурный капитал в условиях кризиса гуманитарного образования и фрагментации культурного пространства. Обращение к теории П. Бурдьё в данном контексте может быть полезным как с точки зрения понимания социальной роли искусства, так и его формирующего фактора в становлении человека нашей эпохи. Согласно Бурдьё, в своей повседневной жизни, люди постоянно совершают выбор между тем, что доставляет им эстетическое удовольствие, и тем, что они считают просто модным или даже безобразным. При разработке Бурдьё проблем восприятия искусства особое значение имеет понятие культурного кода. Акт расшифровки произведения искусства, его спонтанное и адекватное «понимание» возможны и эффективны только в том случае, когда культурный код, который делает акт дешифровки возможным, сливается с культурным кодом, который сделал возможным данное произведение.

«Культурный код автора должен совпадать с культурным кодом воспринимающего. Одна из причин, почему менее образованные читатели или зрители в наших обществах так склонны требовать реалистического изображения, заключается в том, что, будучи лишенными специфических категорий восприятия, они не могут применять к произведениям высокой культуры, никакой другой код, кроме того, который дает им возможность восприятия как значимых объектов повседневного окружения» (Bourdieu, 1994, 226). Для полноценного эстетического восприятия искусства недостаточно лишь теоретических знаний, считает французский исследователь — для этого необходим длительный опыт восприятия искусства, обладающего высокой эстетической ценностью. Многие положения Бурдьё, касающиеся связи художественного вкуса с различными аспектами социальности, вполне актуальны в наши дни, но все же жесткий социологизм Бурдьё оказался «размытым» в ризомообразном пространстве постсовременной культуры. Изменения в социокультурной ситуации повлияли и на сферу художественного опыта, расширив пространство легитимации и отказавшись от универсальной модели "отношений искусства к действительности".

*Стирание граней между «высокой» и популярной культурой:  
Cultural studies*

В течение долгого времени произведения и формы «высокой» культуры рассматривались как великая ценность, воплощение традиционных эстетических идеалов, в отличие от популярной культуры и ее различных практик, которые даже не удостоивались серьезного внимания со стороны исследователей. Преодоление этого разрыва, стирание граней между «высокой» и массовой культурой стало важнейшей чертой (пост)современной культуры, как в теории, так и в практиках, непосредственно связанной с изменениями в системе эстетических ценностей. Она заняла важное место как в трудах постмодернистов, так и в работах представителей школы «культурных исследований» (cultural studies). По мнению исследователей этого направления, сложность преодоления противопоставления элитарной и массовой культур является скорее теоретическим конструктом, чем культурной практикой]. Примеры смещения культурных пространств мы видим в величайших творениях художественной культуры, яркие примеры чего — драматургия Шекспира или оперное творчество Моцарта. Негативное отношение к популярной культуре было сформировано, по мнению представителей «культурных исследований», в рамках академического дискурса, авторами которого были представители культурной элиты. «Культурные исследования», напротив, используют расширенное понятие культуры, отрицая бинаризм высокой/низкой культуры, а также любые попытки установить культурную стратификацию. Они более склонны к антропологическому взгляду на культуру как на весь образ жизни людей, хотя и не поддерживают определение культуры как тотальности. Культура не

рассматривается как статическая или закрытая система. Для «культурных исследований» она динамична и находится в процессе постоянного обновления. В «культурных исследованиях» проблема восприятия произведения искусства рассматривается в терминах отношений между культурным текстом (понятие более широкое, чем «произведение» и открытое для интерпретации) и аудиторией. Большой частью отношения между аудиторией и популярными текстами являются активными и продуктивными. Значение текста не задано в каком-то независимом наборе кодов, к которому мы можем прибегнуть для консультации в любой момент по мере надобности. Текст не несет своего собственного значения внутри себя; никакой текст не может гарантировать, каковы будут его последствия. Люди постоянно борются не просто за то, чтобы понять, что означает текст, но за то, чтобы заставить его значить нечто, связанной с их собственной жизнью, опытом, потребностями и желаниями. Один и тот же текст имеет разное значение для разных людей в зависимости от того, как он будет интерпретирован. Разные люди обладают различными интерпретативными ресурсами и различными потребностями. Текст может значить что-то в контексте опыта и ситуации определенной аудитории. Важным также является то, что не определяют заранее, как они должны быть использованы или какие функции они будут выполнять. Они могут использоваться по-разному разными людьми в разных контекстах. То же самое происходит, когда классическое произведение попадает в пространство массовой культуры. ем не менее, при всей бурной динамике масскультуровских практик, присваивающих/осваивающих всё новые тексты «высокой культуры», последняя все же находит свою нишу в мире художественной жизни современности. Эту мысль высказывает американский искусствовед Дж.Элкис в своей книге, предназначенной для студентов художественных вузов: «Я думаю, что говорить, что высокое искусство слилось с низким, по меньшей мере преждевременно: если бы это действительно произошло, мы бы уже не задумывались об истории, о ценности произведений искусства, и никто бы уже не старался создать по-настоящему сильные авангардные работы». (Elkins, 2015, 123).

*Искусство прошлого в контексте наших дней: симуляция и трансформация ценностей*

Рассмотрев ряд теорий, касающихся статуса и эстетической ценности произведения искусства, относимого к «классике» в мире доминанции масскульты и (пост)современного культурного плюрализма, обратимся к тому что происходит в жизни культуры, в культурных практиках сегодняшнего дня. На примерах из различных областей художественной жизни мы можем наблюдать процесс трансформации художественной ценности, который сам по себе не является новым. Культурные формы меняют свой статус, семантику и эстетическую доминанту со сменой культурно-исторических контекстов. Масскульт, в своем стремлении втянуть классическое искусство в свою орбиту, делает самые разные попытки «приблизить» его к массовой аудитории. Так, в области

зрелищных искусств мы наблюдаем наглядные процессы включения произведения искусства в ткань современного города. Этот процесс может носить характер своеобразного просветительства, выраженного в размещении копий известных произведений в городском пространстве, от парков и бульваров до вагонов метро. Более распространенным является создание симулякров, «цитирующих» классику всех времен и народов. Ж.Бодрийяр говорит о второй половине XX века как об «эре симулякров», основной чертой которой является «агония сильных референтов, агония реального и рационального» (Baudrillard, 2016, 63). Симуляция активизируется как стремление избежать «...пустоты, ...кровотечения ценностей — именно пропорционально этой тоске вспоминают вперемешку любой контент, беспорядочно воскрешают всю предыдущую историю» (Baudrillard, 2016, 63). Мрачность взгляда французского философа, создавшего теорию симулякра в 70-е годы прошлого века, вряд ли соответствует игриво-гедонистическому характеру (пост)современного города, хотя характер процесса «симулятивной креативности» определен очень точно. Для подтверждения достаточно оглянуться вокруг — бесконечные цитирования стали и повседневностью, и «украшением» жизни горожанина, которая превращается в сплошной праздник бесконечными фестивалями, акциями и проектами, организуемых культуриндустрией. Симулякры, созданные для этих событий, привлекают множество любителей пофотографироваться, которые вовсе не предполагают существование «референта». Это иллюстрирует еще один принцип постмодернистской культуры — «двойное кодирование», когда культурный текст имеет разные смыслы для «посвященного» и неподготовленного зрителя/слушателя.

### *Проблема интерпретации*

Интерпретация по отношению к культурному тексту — процесс многосторонний. С одной стороны, это часть акта восприятия, в котором зритель, читатель, слушатель эмоционально реагирует на произведение или же оценивает его рационально. Но, во многих случаях, такая интерпретация вторична, в особенности, когда речь идет о темпоральных искусствах. Их восприятие обусловлено той интерпретацией, которую создал постановщик или исполнитель, и в зависимости от их отношения к «первичному тексту» и будут выстраиваться отношения с ним у публики. Возвращаясь к постмодернистским тенденциям в культурных практиках, нельзя не прийти к выводу о бесконечном плюрализме интерпретаций художественных текстов прошлого, варьирующихся в зависимости от таланта, ценностных установок и уровня культурной компетентности их авторов. Анализируя примеры из различных областей современной культуры, В.М.Розин задается вопросом по поводу возможного вывода из своих исследований: «... современное произведение искусства само по себе, без художественной концептуализации и работы (культуры) зрителя, уже не в состоянии выполнять свои функции» (Rozin, 2008, 214). Действительно, произведения искусства не-миметического характера

нуждаются в объяснениях и часто рассматриваются с точки зрения масскультовской «доступности» как «непонятные». Но и до-модернистские тексты художественной культуры обретают жизнь в пространстве репрезентации, которая способна повлиять на их восприятие и, соответственно, на ценностное суждение о них у современной публике, в зависимости от интерпретативной стратегии, от интенции интерпретатора. В.М.Розин выражает достаточно оптимистический взгляд на состояние культуры наших дней: «...я постарался продемонстрировать, что помимо постмодернистского подхода к произведению, когда признается бесконечное множество равноценных репрезентаций, современного человека живо интересуют проблемы адекватного истолкования произведения, по которым сегодня можно понимать две основные вещи — понимание, работающее на современность, и понимание, решающее определенные задачи...» (Rozin, 2008, 214).

Проблема сущностного характера изменений, происшедших в культуре на рубеже XX-XXI вв., не имеет однозначного решения, тем не менее, многие исследователи считают, что сегодня мы живем в качественно новой социокультурной действительности. Массовая культура, которая составляет среду обитания современного человека, также не однородна, сама ее гетерогенность позиционирует ряд проблем, связанных с формированием бережного отношения к культурному наследию как к величайшей ценности общества и современного человека, становление которого происходит не только (и не столько) в учебном заведении и в семье, а в информационной среде и социальных сетях. Активные коммуникации ведут к формированию иных приоритетов и ценностей, нежели те, которые предлагаются официальными образовательными программами. Виртуальный культурный контекст очень фрагментарен и капризен, что далеко не способствует формированию целостной системы эстетических ценностей. Как сторонники широкого использования технических средств в популяризации искусства, так и его противники соглашаются в том, что технология не может ни заменить, ни привить любви к искусству, в особенности если речь идет о классическом наследии. Какими энергичными ни были бы маркетинговые программы, люди вновь и вновь приходят на представление, делают искусство частью своей жизни благодаря пониманию его ценности, а также способности поддерживать, воспитывать и вдохновлять. Если люди не любят и не понимают искусство по-настоящему, они вряд ли станут регулярно посещать театры и концерты и предпочтут довольствоваться другими способами проведения досуга» Таким образом, мы вновь возвращаемся к тому, о чем не раз писали раньше — к необходимости воспитания подготовленного слушателя и зрителя, который мог бы по достоинству оценить те — несомненно, громадные — возможности, которыми обладают современные средства технической воспроизводимости. «Главным условием восприятия искусства и любви к нему является глубокое понимание его видов и форм», — пишут Котлер и Шефф,

ссылаясь на проведенное в конце XX века исследование полученного человеком художественного образование на его посещение спектаклей и концертов. «Образование является ключом к тому, — делают они вывод, — чтобы искусство стало значимой частью жизни человека» (Kotler, 2012, 637). Никакие усилия энтузиастов не создадут благоприятного с эстетической точки зрения климата в социуме без интеграции усилий всех специалистов — ученых, теоретиков и практиков культуры, медиапрофессионалов, маркетологов, педагогов — для того, чтобы великое наследие художественной культуры заняло достойное место в жизненном мире современного человека.

#### REFERENCES

- Adorno, Th. (2001) Aesthetic Theory. Rus.Ed. Moscow: Respublica (In Russian)  
Baudrillard J. (2016) Simulacrae and Simulations. Rus. Ed. Moscow: POSTUM  
Berger, J. (2012). The Art of Seeing. Rus.ed. Caint Petersburg: Cloudberry (In Russian)  
Benjamin W. (1988). The Work of Art in the Era of its Technical Reproducibility. Rus. Ed.– In: Kinovedcheskiye zapiski, No.2 (In Russian)  
Bourdieu P.(1994) Distinction. Abingdon, UK and New York: Routledge:  
Elkins J. (2015) Why Art Cannot Be Taught. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian)  
. Kotler Ph., Sheff J. (2012) Standing Room Only. Rus. ed. Moscow: Classika XXI. (In Russian)  
Rozin V.M. (2008)Thought and Creation. Moscow: per Se. (In Russian)

**Шибеева М.М.**

*доктор философских наук, профессор  
Московский государственный институт культуры  
E-mail: skyday.vm@yandex.ru*

### **ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

Открытый характер проблемы приобщения личности к искусству как специфической форме «самосознания культуры» раскрывается в трудах *М.С. Кагана* в различных аспектах. Гносеологическую, эстетическую и аксиологическую значимость данной проблемы философ связывал со сложностью самоопределения личности в ситуациях периодической смены идеалов и приоритетов. Не меньшее значение в наше время, в реалиях эстетического плюрализма и этического релятивизма обретает *культурологический аспект* индивидуального приобщения к художественным ценностям. Устойчивое внимание многих исследователей к художественной подсистеме культуры, т.е. к фонду произведений искусства, обусловлено многими причинами. И одна из них — смысловая насыщенность, этический потенциал и эстетическая ценность художественных текстов. Образно-художественные модели реальности и существования человека как объекта и субъекта культуры не только воссоздают собой конкретные черты эпохи, ее атмосфера и ценностных доминант, но и открывают смысловые коды, интеллектуально-эмоциональные аспекты культурных практик и личностные измерения хронотопа культуры. Методология и методика культурологического анализа художественного текста, сопрягаясь с достижениями в области герменевтики, семиотики и эстетики, расширяет диапазон способов

индивидуального постижения ценностно-смысловых основ художественного текста и его образного строя. Кроме того, культурологический анализ произведения искусства позволяет определить особенности авторской концептосферы. Существенным моментом культурологического анализа художественного текста является определение его места в социокультурном пространстве современности. Отсюда целесообразность выделения в качестве основных единиц культурологического анализа *поэтики, эстетики и субъектности художественного текста как авторского высказывания.*

*Ключевые слова:* самосознание культуры, культурная ценность, искусство, художественный текст, авторское высказывание, переживание, рефлексия

Более чем очевидно, что интеллектуально-творческое наследие М.С.Кагана столь же многогранно, сколь и неисчерпаемо, благодаря чему его идеи и научная аргументация продолжают питать всю сферу гуманитарного знания. Аксиологический, гносеологический, культурно-исторический и эстетический аспекты его исследовательской и педагогической деятельности отражают своеобразие взглядов отечественного мыслителя на проблематику системы «природа-культура-социум-человек».

Исходя из непреложности того, что «процесс развития культуры представал с самого начала как формирование множества своеобразных культур со свойственными им *разными системами ценностей*»(Каган, 2013: 173), философ обращал пристальное внимание открытому характеру проблемы приобщения личности к культурным нормам, ценностям и образцам в ситуациях периодической смены идеалов и приоритетов. Экзистенциально-аксиологическую сущность данной проблемы философ связывал со сложностью индивидуального самоопределения в динамичной ситуации эстетического плюрализма и этического релятивизма.

Отсюда и акцент на кумулятивно-коммуникативном аспекте личностного приобщения к феномену культурного многообразия. Согласно М.С. Кагану, «культура накапливает свои ценности, вынося их за ограниченные пределы современной каждому поколению социальной системы в хранилище общечеловеческого опыта, и тем самым предоставляет возможность каждому новому поколению и каждому индивиду «присваивать себе» ту или иную долю этого духовного богатства» (Каган, 2013: 179). А поскольку такого рода процесс не совершается сам собой, актуальным является вопрос о развитии навыков постижения достижений культуры, в том числе и художественных текстов различного типа.

В этом плане трудно переоценить идею М.С. Кагана встречи «аксиологии и культурологии в целостном пространстве философской рефлексии» (Каган, 1997: 199). Данная идея органично вписывается в культурфилософский полилог вокруг модальности плодотворного освоения мыслеобразов художественной культуры. Гносеологическую, эстетическую и аксиологическую значимость встречи с ценностями культуры философ связывал со сложностью самоопределения личности в ситуациях смены идеалов и приоритетов.



Одной из причин этой сложности он считал раскол «элитарного и массового искусства, противостоящих друг другу как индивидуалистическое и конформистское, как эстетски-изоляционистское и вульгарно-«кичевое» (Каган, 2013: 196). Далекий от публицистической традиции «обличения» этого раскола, М.С. Каган и в своих научных трудах и педагогической деятельности стремился найти оптимальные способы преодоления как эстетического снобизма, так и культурной «всеядности». Именно поэтому он так ратовал за «использование эстетической энергии самоорганизации жизни и художественного сознания» (Каган, 2013: 206) на основе актуализации эвристических возможностей гуманитарного знания.

Отсюда правомерность обращения к особенностям культурологического анализа произведений искусства через призму воззрений ряда мыслителей XX века на поэтику и эстетику художественных текстов. В этой связи стоит напомнить о том, сто смысловая емкость культурологического подхода к природе и полифункциональности художественного текста связана как с идеями М.М. Бахтина, Г. Гадамера, Г.Д. Гачева, М.С. Кагана, Г.С. Кнабе, Ю.М. Лотмана М. Хайдеггера, Г.Г. Шпета, так и с работами современных исследователей — В.И. Тюпы и В.Ю. Даренского. В своей рефлексии над проблемой постижения ценностно-смысловых основ художественного текста и его образных параметров представители разных хронотопов культуры сходятся в признании их мировоззренческой и эстетической значимости. В той или иной мере в их трудах отмечается и неизбежность тенденции усложнения художественных форм культуры в связи с динамикой изменений в общественной и культурной жизни (Гачев, 1972).

В контексте культурологического анализа художественного текста важно использовать ряд трактовок искусства. Это: «мышление в образах» (Гегель), «вид знания» (Шпет), «самосознани культуры» (Каган), «глаз человеческой культуры» (Лотман), «становление и совершение истины» (Хайдеггер). Важным условием продуктивности культурологического анализа художественного текста как образной разновидности текста культуры является, на мой взгляд, позиция Гадамера, который рассматривал произведение как «культурную форму эстетического сознания». Согласно авторитетнейшему представителю герменевтики, постичь особенности художественного текста «можно только тогда, когда единым горизонтом охвачено как великое искусство прошлого, художественная традиция, так и искусство современности — и не только противостоящее традиции, но и само черпающее в ней энергию. Исходная посылка заключается в том, что и то и другое должно быть понято как составная часть единого целого, как явление искусства» (Гадамер, 1991: 273).

В контексте модерна и постмодерна искусство наглядно подтверждает свой статус «культурного самосознания» (Г,Г, Шпет), отражающего амбивалентность социокультурной динамики и переоценки ценностей. К судьбе художественного текста с точки зрения его понимания и адекватной оценки правомерно отнести умозаключение М.С. Кагана о

том, что ценность, «будучи воплощённой, опредмеченной тем или иным образом, ... сталкивается с ценностями других субъектов и получает возможность оказывать влияние на их сознание, поведение, изменение ценностных ориентаций» (Каган, 1997: 183).

Существенное значение имеет и ряд понятий М.М. Бахтина: «хронотоп культуры», «выразительное и говорящее бытие», «смысловый ряд», «жанровые формы высказывания», «амбивалентность», «Большое время». Создают дополнительные возможности для анализа художественного текста как специфического типа культурных текстов. Его принцип «вживания-вчувствования» в сюжетно-смысловую ткань произведения и его тональность очень близок триаде немецкого исследователя Вильгельма Дильтея: «переживание — выражение — понимание». С этой точки зрения при анализе художественного текста имеет немаловажное значение учет ряда дефиниций культуры. Представляется, что применительно к триаде Дильтея уместно опираться на следующие определения культуры: «область смыслов и значений»; «Знаково-символическая система»; «творчество»; «историческое наследие», «опыт переживаний». И, разумеется, при аналитическом подходе к художественному тексту как авторскому высказыванию особое значение имеет трактовка культуры как «пространства собственных имён».

Познавательная ценность культурологического анализа произведений искусства, созданных в контексте различных хронотопов культуры, обусловлена смысловой ёмкостью образно-художественных моделей реальности, воспроизводящих конкретные и неповторимые черты эпохи, ее аксиосферу и своеобразие духовно-нравственных исканий, которые сопрягаются с экзистенциальными проблемами «мира человека». Как писал Г.Г.Шпет, «знание, непосредственно доставляемое искусством, ... состоит в том, что такое знание безмерно повышает интенсивность и полноту нашего жизнечувства и жизнетворчества. (Шпет, 2007: 143). По его утверждению, «искусство есть социальный факт, подчиненный своей особой сфере культурного, именно художественного сознания, — в частности...» (Шпет, 2007: 437).

С этим суждением соотносится и работа М. Хайдеггера «Исток художественного творения», в которой он обосновывает мысль о том, что «... искусство в своей сущности есть исток — выдающийся способ становления истины, становящейся благодаря искусству сущей, то есть совершительной» (Хайдеггер, 2008: 34)

Действительно. Многозначность художественных текстов проявляется в их авторской неповторимости полифункциональности. Функциональный ряд художественного текста позволяет отметить сопряженность таких его ипостасей, как сообщение, свидетельство и послание в образной форме. Вот почему так важно определение места конкретного художественного текста социокультурном пространстве современности. С этой точки зрения стоит отметить культурологический потенциал концепта М.М. Бахтина «Большое время» (Бахтин, 1986).

Таким образом, есть немало оснований утверждать эвристическую значимость анализа художественных текстов в оптике исторической и гуманитарной культурологии. Сопрягаясь с достижениями в области герменевтики, семиотики и эстетики, культурологический анализ произведения искусства расширяет диапазон способов индивидуального постижения ценностно-смысловых основ художественного текста и его образного строя. «Роль художественного произведения, как средства, — писал Г.Г. Шпет, — далеко не исчерпывается тем, что оно вошло в культурно-социальную систему как некоторое исторически определенное выражение, как простой исторический факт».(Шпет, 2007: 438).

#### REFERENCES

- Bakhtin M.M (1986) *Aesthetics of verbal creativity* — Moscow:, Art, (In Russian)  
Gadamer. G (1991) The relevance of the beautiful. — Moscow:, Art, (In Russian)  
Gachev. G.D (1972) The life of artistic consciousness. Essays on the history of the image. Part 1. , Moscow:, Art, (In Russian)  
Kagan. M.S. (2013) From the history of world culture and philosophical and aesthetic thought. // M.S. Kagan.(1997) Selected works in 11 volumes. Vol. 1 — St. Petersburg./ (In Russian) Kagan. M.S. Philosophical theory of values. — St. Petersburg, (In Russian)  
Heidegger. M. (2008) The source of artistic creation. — Moscow:., Academic prospect. (In Russian)  
Shpet. G.G. (2007) Art as a kind of knowledge. Selected works on the philosophy of culture — Moscow: Iskusstvo, (In Russian)

*Шуб М.Л.  
Челябинск*

### **РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЛОКАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ИНДУСТРИАЛЬНЫХ ГОРОДОВ ЮЖНОГО УРАЛА)**

Сегодня вопросы, связанные с локальной идентичностью (ее сущностью, спецификой, механизмами формирования, инструментами поддержания и коррекции и пр.), особенно остро обсуждаются в пространстве гуманитарных исследований. Как и в отношении многих явлений культуры в отношении локальной идентичности в научной среде фиксируется высокий уровень полемичности, прежде всего, по поводу категориального оформления данного явления и методолого-инструментальных оснований его изучения.

Под *локальной идентичностью* мы предлагаем понимать процесс и результат идентификации человека с местом его проживания, основанные на формировании чувства эмоционально-деятельностной сопричастности к происходящим на данной территории событиям и процессам.

В 2020 году нами была разработана и реализована методологическая программа *культурологического* изучения локальной идентичности жителей наиболее крупных индустриальных городов Южного Урала (Челябинска, Магнитогорска, Златоуста), основанная на выделении

нескольких проблемно-смысловых блоков (субъективно-индивидуальной, информационно-коммуникационной и знаково-символической репрезентации) и разработке соответствующих им исследовательских инструментов (массовый опрос, контент-анализ и полуструктурированное интервью).

В рамках данной статьи хотелось бы заострить внимание на результатах, полученных в рамках апробации последнего блока. Участникам интервью (180 человек) был предложен перечень вопросов, направленных на выявление *рядов художественно-символических ассоциаций* — произведений искусства, с которыми, с позиции респондентов они в наибольшей степени идентифицируют свой город.

На основании полученных ассоциаций были зафиксированы следующие *особенности художественной репрезентации* локальной идентичности жителей индустриальных городов Южного Урала:

1. Масштабность. Активность респондентов при ответах на вопросы блока, их готовность назвать конкретные произведения искусства, с которыми связан образ родного места, прямо пропорционально зависит от масштаба населенного пункта: в относительно небольших городах — Магнитогорске, Златоусте — такого рода активность оказалась существенно выше (98 и 97% соответственно), чем в городе-миллионнике Челябинске (чуть более 20%), что свидетельствует, прежде всего, о более выраженном интересе жителей маленьких городов к своей малой Родине, в том числе к их отражению в художественной культуре.

2. Популярность. Преобладание литературной (стихи, проза) и песенной форм художественной репрезентации, что может объясняться как их массовостью, так и их включением в школьную и вузовскую образовательные программы.

3. Поливекторность. В крупном промышленном городе (Челябинск) художественную репрезентацию можно охарактеризовать как внешнеориентированную (наибольшая востребованность художественных продуктов общероссийского «производства», например, сериал «Наша Russia», песенное творчество группы «Ленинград» и пр.), в небольших городах (Магнитогорск, Златоуст) — как локальноориентированную (преобладание произведений искусства местных авторов).

4. Эмоциональная разнонаправленность. В ответах респондентов-челябинцев преобладали произведения искусства, в которых город предстал в критико-ироничной форме, акцентирующей внимание на негативных или комичных аспектах городской жизни в целом и его жителей в частности; в ответах респондентов двух других городов, напротив, образ города раскрывался через произведения искусства патетической, патриотической направленности.

**Шербак Н.Ф.**

*доцент кафедры английской филологии и лингво-культурологии СПбГУ  
E-mail: alpha-12@yandex.ru; n.sherbak@spbu.ru*

## **МОДЕРНИЗМ — ПОСТМОДЕРНИЗМ- МЕТАМОДЕРНИЗМ: ВЕКТОР РАЗВИТИЯ (НА ПРИМЕРЕ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)**

Одним из основных принципов данного исследования было проведение структурного, семантического, биографического анализа англоязычных художественных (частично музыковедческих и искусствоведческих) текстов. Для нашего исследования важным инструментом был анализ современного состояния литературной (и культурной) традиции, применялись различные теоретические основы. Под теорией подразумеваются тексты классиков постмодернистской традиции и постструктурализма М. Фуко, У. Эко, Ж. Делеза, авторов феминистической критики и пост-колониальной литературы. Последние тенденции мета-модернистских эстетических средств позволяют взглянуть на литературные тексты с иной точки зрения. Мета-модернистские принципы включают принцип осцилляции, мерцания, сжатия, глобального цитирования, принципов новой простоты, которые проявляются в современном художественном тексте. Одной из тенденций становится общая “гипер-модернистская” тенденция в отношении письменной формы, или эстетической парадигмы, которая может наблюдаться не только в текстах, но и в произведениях искусства и музыке. Анализ англоязычных художественных произведений позволяет выявить нововведений в женской прозе, пост-колониальной литературе, в других произведениях современных авторов. Принцип сжатия звука или слова, принцип компрессии, осцилляции, характерные для творчества авторов-женщин, представительниц феминистической литературы, а также в работах авторов, которые исследуют мета-текстовой уровень нарратива. В статье рассматривается творчество Ж. Винтерсон и Г. Адэра. Важным фокусом исследований все больше становится психоаналитическое измерение текста, понятие поверхностного чтения.

**Ключевые слова:** эпистема, метамодернизм, гипермодернизм, нарратив, эстетическая парадигма

Данное исследование было проведено на основе структурного, семантического, биографического анализа англоязычных художественных (частично искусствоведческих и музыкальных) текстов. Для нашего исследования важным инструментом был анализ современного состояния литературной (и культурной) традиции, применялись различные теоретические основы. Под теорией подразумеваются тексты классиков постмодернистской традиции и постструктурализма М. Фуко, Ж. Делеза, авторов феминистической критики и пост-колониальной литературы. Их теории позволяют говорить об определенных тенденциях в развитии современного нарратива.

Последние тенденции мета-модернистских мотивов и эстетических средств позволяют взглянуть на литературные тексты с иной точки зрения. Важным термином здесь является общая “гипер-модернистская” тенденция в отношении письменной формы, или эстетической

парадигмы, которая может наблюдаться не только в текстах, но и в пространстве искусства и музыки, ее можно использовать при анализе большинства современных художественных произведений.

Многие исследователи сходятся во мнении о растущем числе неоромантических и неореалистических тенденций, наблюдаемых в современной художественной литературе. Отчасти это связано с пристрастием к «большим», традиционным нарративам, которые было «приятнее читать». Пост-тысячелетний сдвиг кажется шагом вперед от постмодернизма с его прежней иронией, сарказмом и полным контролем автора над текстами.

Одним из наиболее ярких направлений становится мета-модернизм, с его принципами «мерцания и осцилляции», «глобального цитирования и новой простоты». Данный термин широко употребляется в области искусства и культуры, также применим к литературе.

Еще одним важным аспектом современной тенденции в формировании принципов построения текста, становится принцип «прозрачности», который имеет свою предысторию, как в западной, так и в русской традиции<sup>1</sup>. Современные стеклянные здания, прозрачность информации в социальных сетях, позволяют говорить о постоянной оппозиции и координировании понятие «внешнее — внутреннее», «свое — чужое». Данный принцип отражает неоромантические тенденции в литературе, для которой с точки зрения психоаналитического восприятия культуры (Смирнов 1994), характерно одновременное разъединение и соединение реального и мистического, имманентного и трансцендентного.

### *Герменевтика и философия постмодернизма*

Для нашего исследования весьма актуально рассмотреть идеи известного теоретика постмодернизма и постструктурализма Жюльена Делеза в отношении оппозиции “различие-повторение”. Оппозиция “Различие-повторение” (явно изложенная в книге “Различие и повторение” (1968)) — это понятие, бросающее вызов традиционной идее “представления”, традиционному философскому знанию, основанному на наличии рассматриваемого объекта, который не передает и не воспринимать мир в постоянном процессе формирования. Задачи, поставленные Жюлем Делезом, заключаются в том, чтобы, а) мыслить и представлять вне идей представления, б) ввести понятие “различие” без традиционных понятий уравнивания, оппозиции и противоречия, в) ввести новое позитивное понятие повторения как “повторения различия” (Делез 1998).

Делез выдвигает идею метафизики, согласно которой “множественность” заменяет “субстанцию”, “событие” заменяет “сущность”, “виртуальное” заменяет “актуальное или действительное”.

---

<sup>1</sup> «Прозрачные предметы» В. Набокова или образ (символ) парамплекста у известного классика, поэта-символиста Вячеслава Иванова — идея слова «темного в своей последней глубине», пергамента, через который просвечиваются смыслы.

Вместо “представления знаний” мы получаем “идею”, вместо “решения” — “проблему”. Вместо “человеческой игры” — “игру Творца” (Hughes 2009).

Делез обращает внимание на идею кристалла (время как кристалл) (Deleuze 1985). Кристалл — это структура, которая формируется через образ. «Это то же самое путешествие туда и обратно, которое ведет вас через три фигуры реального и виртуального, прозрачного и непрозрачного, эмбриона и окружающей среды» (Simondon, 2005:100). Образ мембраны имеет аналогичную функцию, которая ставит под сомнение биполярную модель оппозиции “внешнее-внутреннее”, заменяет ее топологическим уравнением, в котором каждая точка технической и жизненной среды соответствует самой себе и каждой другой точке окружающей среды (Skonin 2016).

Итак, концепты “различия и повторения”, ризомы, разрыв традиционных представлений о времени и пространстве — все это служит объяснением новых тенденций в развитии пост-авангардного искусства и послевоенной литературы, включая произведения авторов постмодернизма. В англоязычной литературе появляется понятие женского письма (Showalter 1997), которое формирует свои собственные законы и каноны, исследует проблематику давления и намеренного позиционирования женщины-читательницы в определенные позиции, намеренное конструирование несуществующие образов женской идентичности. Другим важным направлением уже долгое время является пост-колониальная литературы, имеющая теперь собственные, инновационные пути развития, направленные на создание собственной идентичности жителя пост-колоний, отличной от образа, навязанного культурой страны-завоевателя (Spivak 1985).

### *Философия постмодернизма и мета-модернизм*

В своей знаменитой исследовательской работе "К концепции постмодернизма" Хассан (Hassan, 1987) некоторое время назад наметил наиболее четкие тенденции в развитии постмодернистского нарратива. Анализ Хасана охватывает явные различия между модернистской и постмодернистской традицией, например, замену “присутствия” на “отсутствие”; “открытая форма” становится более распространенной моделью, чем “закрытая форма”; “молчание” заменяет “речь”; “парадигматический взгляд” уступает место “синтагматическим отношениям”.

В рамках модели, предложенных Хассаном, наблюдаются основные характеристики изменений в постмодернизме, которые проявляются в общем принципе “иерархии”, уступающем место “анархии” формы в организации текста; концепции “ризомы”, занимающей место “древовидной структуры”; “интертекстуальности”, которая более очевидна в текстах, чем “жанр”; оппозиции “различие-повторение” вместо радиционной “репрезентации”.

Современная тенденция в развитии художественных текстов определяется как метамодернистская традиция. Так определили ее

основатели, провозгласившие “конец искусства и истории” (Vermeulen, van den Akker, 2010). Основные принципы, определяющие метамодернизм, придерживаются современной парадигмы, наблюдаемой в музыке, которая включает в себя “мерцающий эффект звуков”, “сжатие звука”, “глобальную интертекстуальность”, которая иногда превращает метамодернизм в культуру “цитирования” (Гройс, 2015).

Как указывали многочисленные критики, метамодернизм может характеризоваться общей тенденцией “теплого и холодного”, “мерцающего эффекта”, “сжатия” (звука или текста), “принципа новой простоты”, “наивного мировоззрения”, “новой искренностью”, “и того, что называется “присвоением“, цитированием без отсылки” (Хрущева, 2020). При этом феномен “присвоения”, не является однозначным понятием поскольку, с одной стороны, этот термин относится к интертекстуальности, с другой стороны, это “цитирование без каких-либо ограничений”, когда нет четких правил присвоения авторства. Данный стиль отличается от постмодернистских методов, в первую очередь в установлении неоромантического стиля, простого и точного, с авторством любого писателя, который создает повествование, независимо от того, является ли он выдающимся писателем или нет.

Современные (пост-тысячелетние) метамодернистские тенденции будут характеризоваться “присвоением и полным владением другими текстами”, включением предыдущих мотивов, общей простотой, “общим сжатием”, “эффектом мерцания”.

#### *Неоромантические традиции и неореализм*

Появление неоромантических или неореалистических свойств является общей тенденцией для литературных текстов XXI века. Если рассматривать неоромантическую традицию как менее интенсивную, то тенденция неореализма представляется более очевидным общим принципом. Как заявил Уилсон (Wilson, 2019), новая тенденция, наблюдаемая в литературе, — это “возвращение к реализму”, поскольку большинство текстов будут построены из различных фрагментов, которые позволяют сосуществовать различным временным и пространственным подсистемам. Эффект реалистичного события в романе Зади Смит "О красоте" (2005), например, достигается за счет уделения особого внимания дате, вокруг которой сосредоточены все события.

Событие явно не указывается в тексте эксплицитно, но читатель может догадаться, какое именно событие имеется в виду. Переплетенные мотивы и сюжетные линии, различные связи, которые имеют персонажи, позволяют расположить их на разных пространственных и временных линиях, но все события сосредоточены вокруг одного более крупного события, которое оказывается 11/09 в конце книги. В некотором смысле тот факт, что дата не указана явно, позволяет подойти к повествованию так, как это описал М. Фуко в своей классической книге "Слова и вещи: археология гуманитарных наук" (1966) (McNay, 1994). Исследователь описывает третью эпистему (отношений между словами и вещами) в



процессе рассказа о картине *Las Meninas* Веласкеса. Картина в равной степени скрывает художника, изображение и того, кто позирует художнику, однако зритель достраивает образ предполагаемой модели — это королевская особа. Таким образом, третья эпистема не представляет персонажей (или фигуры, или предмет), она не “включает” их в повествование (в терминах Хасана) или картину, но она позволяет читателям или зрителям представить события, реконструировать сюжет в своем сознании. Поэтому неореализм — это “взаимная реконструкция” событий, действий, выстраивание характеров и идентичностей, то есть постмодернистская техника передачи авторитета читателям и зрителям. Это раскрывает творческий потенциал читателей. Это альтернатива традиционным “заявлениям” и “сценариям”, предлагаемым писателями.

### *Современные языковые и гендерные эксперименты*

Метамодеиристские тенденции развития нарратива мы обнаруживаем при анализе современного романа Ж. Винтерсон «Целую. Твой Франкенштейн. История одной любви» (*Frankissstein, A Love Story*). Заложённая автором идея флуидного гендера, которая реализуется в современном пространственно-временном пласте текста, неразрывно связана с другим историческим пластом, в котором раскрыта история жизни Мэри Шелли, известного автора романа «Франкенштейн». Подобное реферирование к проблематике «научного» и «псевдонаучного», «человеческого» и «машинного», «людей и монстров» реализуется посредством мета-модернистского принципа «сжатия» (в тексте названия актуализируются три буквы “s” — *Frankissstein*). В данном случае реализуется принцип осцилляции, то есть мерцания смыслов: читатель реконструирует аллюзию на имя известной писательницы феминистки Гертруды Стайн, слово «поцелуй» имеет культурологические коннотации, связанные с сексуальным дискурсом и, одновременно, с новозаветными мотивами (поцелуй Иуды).

Ярким представителем мета-модернистской литературы является Гилберт Адэр (1944-2011), шотландский писатель, поэт. Среди его ранних художественных произведений роман «Алиса сквозь иголку». Идея «изменения» или «ремейка» знаменитых приключений “Алисы в стране чудес” — это, с одной стороны, реферирование к произведению Л. Кэрролла, с другой стороны, это отсылка к знаменитой книге “Логика смысла” (1969), написанной Делезом, классиком постструктурализма. Для Делёза “Приключения Алисы в Стране чудес” были основной основой для описания парадоксов, введения отхода от традиционной техники репрезентации, установления «новых правил» причинно-следственных связей, применения концепции ризомы. «Алиса сквозь иголку» Адэра во многом является продолжением исследования темы, предложенной Делезом, о зеркальных изображениях, двойных значениях, искажении повествовательных перспектив — все, чем так славится нарратив XX века.

Метамодеиристское «мерцание» очевидно и для других трудов. Перевод романа на английский язык французского романа Перека

«Исчезновение» (в котором нет ни единой, самой распространенной буквы алфавита «Е»), носит название «Пустота». Это хороший пример не только интереса Адэра к языку, но и его попытки построить метамодернистское повествование, основанное на принципе сжатия и осцилляции (мерцания)<sup>1</sup>. Это не только эксперимент со словами и их потенциалом, это определенное «продолжение» традиции исследования текста. Отсутствие одной буквы кажется попыткой продемонстрировать полный контроль автора и переводчика над языком, почти безграничный потенциал автора.

### Заключение

Тенденция перехода от модернизма к постмодернизму, от постмодернизма к мета-модернизму позволяет проследить не только тематический сдвиг, но и определенную и явную смену формы, которая реализуется в принципах «цитирования», «новой простоты», сжатия, осцилляции, мерцания (смыслов, мотивов, значений), неоромантических, неореалистических тенденций. Одной из перспективных направлений становится изучение текста с позиций психоанализа, который вскрывает не столько глубинные смыслы, сколько рассматривает поверхностные. Поверхностное чтение — один из способов улавливать, анализировать, дешифровать те коды, которые заложены в современном тексте.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Гройс Б. (2015) О новом. Опыт экономики культуры. [Пер. с немецкого Т. Сборовского]. М.: Ad Marginem Press
2. Делез, Ж. (1998) Различие и повторение. С-Петербург: Петрополис.
3. Лотман Ю. (1992) Культура и взрыв. Москва: Гнозис, Прогресс.
4. Сконин, Д. (2016) Мембрана и жизнь в складках: Симондон и Делез. URL: <http://morebo.ru/tema/kritika/item/мембрана-и-жизнь-в-складках-жильбер-симондон-и-жиль-делёз>. (accessed 25/01/2016).
5. Смирнов И.П. (1994). Психодиахронология: Психистория русской литературы от романтизма до наших дней М.: НЛЮ.
6. Успенский, Б. (1885) Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995
7. Хрущева Н. (2020). Metamodernism v muzike i vokrug nee [Metamodernim in music adn around it]. Ripol classic
8. Deleuze, G. (1985) Cinema 2, L'Image-temps, Les Editions de Minuit, Paris. 1985.
9. Hassan, I. (1987). "Toward a Concept of Postmodernism". In: The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory And Culture by Ihab Hassan. Ohio State University Press
10. Hughes, J. (2009) Deleuze's Difference and Repetition. A Reader's Guide. N.Y.; L.: Continuum. 302 p.

---

<sup>1</sup> Если классическая «Алая буква» Готорна исследует темы закона, греха и вины, повествование XX века всегда будет использовать концепцию букв для метатекстовых размышлений. Писатели, интересующиеся этим вопросом, включают произведения британских и американских писателей, Джеймс Джойса («Поминки по Финнегану»), роман «Искуситель или Маскарад» Г. Мелвилла (в котором вы можете наблюдать целый ряд различных языковых экспериментов), романы Толкиена и Роулинг. Все эти авторы пишут тексты, «говорящие» о природе построения текста. Этот процесс составляет метатекстовое измерение повествования XX века.

11. McNay, L. (1994) Foucault: A Critical Introduction. Cambridge: Polity Press, 1994
12. Showalter, E. (1997) "Towards a feminist poetics". *Twentieth century literary theory*, ed. by K. Newton. MacMillan Publishers Limited, pp. 216-220.
13. Simondon, G. (2005) L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information. Grenoble: Jérôme Millon, pp. 39–57.
14. Spivak, G. (1985) Three Women's Texts and a Critique of Imperialism. *Critical Inquiry*, vol. 12, no. 1 (Autumn). pp. 243-261.
15. Vermeulen, T. and van den Akker, R. (2010) Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*, vol. 2, pp. 23-42.
16. Wilson, L.G. (2019) Post-millennial Literature. in: Boxall, P. (ed.) *The Cambridge Companion to British Fiction 1980-2018*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 47-66

**Яныкина А.Н.**  
Казань

### **«ОБЩЕСТВО ВЫСОКОКУЛЬТУРНЫХ ЛЮДЕЙ» ИЛИ ПЛЕМЯ «ГУГЮТОВ» (ГУГЛ+ЮТУБ): PRO ET CONTRA**

«Цифровизация наше всё!» Таким образом можно обозначить доминирующий тренд в историко-культурном развитии человечества в первой четверти XXI века. Лавинообразный поток научных исследований и проектов, который как армия «клонов» монотипичен и направлен на внедрение цифровых технологий во все сферы и уровни общественного бытия и сознания, превзошел самого себя. Взявшись за культуру, которая со слов «отцов-основателей» данных «подрывных» технологических инноваций является самой отсталой и сопротивляющейся процессам «оцифровки» сферой человеческого бытия, взламывая культурные коды и претендуя на роль «нового» демиурга или Абсолюта, основной задачей цифровизации они видят в формировании поколения людей нового типа. Официально озвученная на многих форумах версия — это «общество высококультурных людей», в реальности — создание племени «ГугЮтов» (гугл+ютуб).

Актуальность проблемы заключается в том, что тотальное внедрение цифровизации нивелирует одно из важнейших качеств человека как личности — инвариантность. На наш взгляд, являясь атрибутом любой индивидуальности, инвариантность помогает сохранить «человеческое в человеке» в «бесчеловечную» или цифровую эпоху.

Метафизическая составляющая этого процесса заключена в том, что всегда наш опыт восприятия реальности отличается от того, как мы эту реальность мыслим. В основе человеческого мышления, по мнению Питера Стросона, «универсальные концептуальные схемы», которые формируют некую ментальную сеть с узловыми концептами или понятиями о реальности.

Цифровая культура как феном современности обладает своим набором концептов, которыми наполняются фундаментальные структуры всех уровней реальности. Разработан проект на федеральном уровне «Цифровая культура», в паспорте которого представлен алгоритм внедрения цифровых технологий. Стали уже повседневными такие

неологизмы как «дополненная реальность», «мульти-медиа гиды», «виртуальные помощники», «сквозные цифровые технологии». Как эти процессы влияют на природу человека? Существует ли реальная возможность воспитания культурной элиты в прямом значении этого слова как основы «общества высококультурных людей»? Или же человечество обречено стать племенем «ГугlОтов»? Как согласовать природное и культурное во имя сохранения инвариантности личности?

## НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВА

*Аликин А.Ю.  
Москва*

### ЛИТЕРАТУРА С ПРИСТАВКОЙ «КВИР»: ТРУДНОСТИ (САМО)ОПРЕДЕЛЕНИЯ

В литературном процессе последних лет все заметнее становится такое явление, как квир-литература, при этом ее статус остается неясным. Отсутствие четкого смысла у понятия влечет неопределенность его объема, что, в свою очередь, затрудняет диалог между актерами литературного (и не только) поля.

Дискуссия вокруг квир-литературы проходит на фоне двух крупных процессов. Речь идет об этической трансформации, в рамках которой пересматриваются отношения между личным и социальным (т.н. новая этика), а также о намечающейся ревизии статуса литературной науки. Два процесса смыкаются не случайно, ведь литература, которая, по меткому выражению критика, есть лучший «тренажер для эмпатии», не может остаться в стороне от масштабного этического сдвига. Но это проблематизирует отношение между этическим и художественным, а ведь именно через художественность обосновывался прежде автономный статус литературы. Значит, под удар попадает и легитимирующая этот статус теория, которая берет начало в русском формализме.

Квир-литература ускользает от попытки определения в рамках прежней парадигмы, прежде всего, определения в качестве литературного жанра. И, возможно, это требует переосмысления наших теоретических конструкций, в основе которых лежит формалистское представление о литературе как об автономной деятельности. Современная литература все чаще стремится не к автономности, а к утилитарности, связи с определенной социальной группой.

Подобное положение дел, хотя и кажется на первый взгляд уникальным, имело свои аналоги. В частности, типичная апология квир-литературы близка аргументации А.В.Луначарского, который в начале прошлого века отстаивал право пролетарской литературы на существование. Определенные пересечения находятся и в конфликтах того и нашего времен, а также в увязывании литературного и социального.

В настоящем докладе будут рассмотрены способы нежанрового определения квир-литературы, а также новые возможности, порождаемые осцилляцией литературы между конструктивным потенциалом и собственно письмом как художественной деятельностью.

*Апресян А.Р.  
Москва*

## **ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В РАМКАХ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

В последние десятилетия можно отметить существенный рост публикаций, в которых рассматриваются вопросы истории искусства, а также интерпретации художественных произведений. Зачастую профессиональные интересы их авторов лежат в областях, далеких от истории или философии искусства. В данной статье на примере публикаций французского клинического психолога Мориса Поро и независимого американского исследователя Джаред Бакстера рассматриваются различные подходы к осмыслению творческого пути и наследия Винсента Ван Гога.

В 1885 году Винсент Ван Гог завершил работу над картиной «Едоки картофеля», которая стала первым значительным произведением начинающего художника. На протяжении более ста лет сюжет картины и её идея казались зрителям и критикам очевидными: семья крестьян, ужинающая вокруг стола при свете тусклой лампы. Замысел Ван Гога был не менее очевидным, тем более что в одном из своих писем он довольно подробно его описывал: «В ней я старался подчеркнуть, что эти люди, поедающие свой картофель при свете лампы, теми же руками, которые они протягивают к блюду, копали землю; таким образом, полотно говорит о тяжелом труде и о том, что персонажи честно заработали свою еду. Я хотел дать представление о совсем другом образе жизни, чем тот, который ведем мы, цивилизованные люди» [1]. По мнению историка искусства Луи Ван Тилборга, Ван Гог настаивал, что «акцент на дикой природе персонажей «Едоков картофеля» не был направлен на их очернение. Он просто видел в них типичных сельских жителей. Картина была попыткой изобразить крестьян в их самом чистом и примитивном виде, как олицетворение древних, традиционных ценностей сельской жизни. Подобно животным, они жили в гармонии с нетронутой природой, и именно этим восхищался Ван Гог» [2].

В 1994 году была опубликована книга почетного профессора клинической психиатрии и медицинской психологии Мориса Поро (университет Клемон-Ферран, Франция) под названием «Замещающий ребёнок». Автор предложил систематическое описание феномена замещающего ребенка, рожденного для того, чтобы возместить родителям утрату их умершего ребенка. Материалом для исследования послужили истории жизни знаменитых людей, в частности, значительный раздел был посвящен Винсенту Ван Гогу. В рамках своего исследования, Поро предложил альтернативную интерпретацию «Едоков картофеля». По его мнению, «В этой картине отражены отношения между членами семьи Ван Гога, проблема, возникшая в результате смерти первенца, и ее психологические последствия для всей семьи» [3]. В книге представлен детальный анализ картины, сделанный на основе

этой гипотезы. В результате, восприятие знаменитого полотна Ван Гога принципиально меняется. При этом М. Поро полностью игнорирует описание самого художника, в угоду собственной теории отказываясь от упоминания и анализа текстов писем Винсента Ван Гога, которые являются наиболее ценным источником информации о его жизни и творчестве.

Как показывает практика, М. Поро не единственный автор междисциплинарного исследования, отказывающийся от работы с эпистолярным наследием художника. Весной 2015 года независимый американский исследователь Джаред Бакстер предположил, что картина Винсента Ван Гога «Ночная терраса кафе» (1888) является посвящением «Тайной вечере» Леонардо да Винчи. На такую мысль его натолкнуло количество и странное расположение фигур посетителей в кафе. Исследователь обратил внимание на то, что в центре официант, стоящий в центре композиции, одет в белую одежду, напоминающую наряд Христа, а вокруг него ровно двенадцать посетителей кафе, что наводит на мысль о двенадцати апостолах. К тому же Бакстер увидел на картине несколько линий, образующих кресты. В особенности же он обращает внимание на крест, сложенный из перекладин окна, расположенного прямо за спиной официанта в белом [4]. В то же время, сам Ван Гог описывает сюжет и идею этой картины, не упоминая религиозного контекста.

На примере этих (равно как и многих других) текстов, можно вполне ответственно говорить о том, что междисциплинарные исследования произведений искусства, проведенные вне традиций и методологии истории искусства, предлагают альтернативные варианты интерпретации, зачастую принципиально расходящиеся с традиционными. С одной стороны, появляется новое облако смыслов художественного произведения, с другой — искажается авторский замысел.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Гог, Винсет. «Письма к брату Тео», М. : Терра, 1994
2. *Van Tilborgh, Louis*. The Potato Eaters by Vincent van Gogh (URL: <http://www.vggallery.com/visitors/004.htm> — дата обращения 02 апреля 2020)
3. *Поро, М.* Замещающий ребенок. М. : Когито-Центр, 2016
4. *Baxter, J.* Why Vincent's Cafe Terrace at Night is a Symbolist Last Supper (URL: <https://think.iafor.org/vincents-cafe-terrace-night-symbolist-last-supper-part-2-2/> — дата обращения 02 апреля 2020)

*Битюковая А.А.  
Воронеж*

### **СИНТЕТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА КАК МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЕ ИСКУССТВО**

Ярким представителем «театра будущего» можно назвать Александра Скрябина. Композитор мечтал создать всенародное искусство, которое объединит мир под лозунгом эстетики. На формирование взглядов повлияло сильное увлечение произведениями Ницше и Вагнера. Автор начинает считать, что любая трагедия рождается из духа музыки, и

двадцатый век будет объявлен музыкальным веком. Музыка синтезирует остальные виды искусства — театр, литературу через символы. Поэтому главной задачей А. Скрябина было создание синтеза искусства, как особого символического принципа.

Символический синтез должен напоминать храмовое действие: в церкви все виды эстетики тесно взаимодействуют (архитектура — красота соборов; музыка — песнь хора, игра органа; театр — непосредственный процесс службы). Так должно функционировать искусство эры творчества. Больше всего внимания уделяется мифологическому театру (театр будущего). Основа подмостков — мистерия, которая демонстрирует на сцене искупление греха, рода. Автор долго не мог добиться воплощения этой идеи: «... композитор Скрябин, работая над своей «Мистерией» мечтал создать новый синтетический жанр в искусстве который, по его словам, должен быть объединить человечество <...> он поднес первые четыре листа на привет к окну и начал накладывать их поочередно, чтобы из четырех листов получился один с огромным количеством нот. Вот так впоследствии родилась известная «Мистерия.»» [2;161]

Мистерия подчиняет типы искусства под собственную музыкальную программу. «Театр будущего» — театр музыкально драматического действия. Удивительно, что спустя двадцать лет мир захлестнёт волна мюзиклов. Скрябин слепо верит в мистический романистический образ теурга. Его теург — это художник, который проходит самобытной духовный путь (мистериальный).

Он должен сделать жертвоприношение (жертва теурга) — умереть, чтобы его труды стали бессмертными. Личная смерть, как синтез созданных при жизни идей, воплощает мистирию в мире. Автор смог воплотить свою концепцию в жизнь: ранняя смерть сделала его творчество бессмертным. Современники назовут идеи композитора «мистическим реализмом» или «воплощенным мировым бессмертием».

Из-за неподвижной кончины мыслителю не удалось до конца довести идею «театра будущего». Много воззрений осталось на страницах дневников. Мало кто из современников хотел брать на себя ответственность анализировать труды музыкального гения. Но нашелся тот человек, который систематизировал записи, посвященные «Мистерии». Это был Вячеслав Иванов.

Любопытно рассматривать идеи Александра Скрябина в призме категорических суждений Иванова. Первое о чём упоминает «повелитель башни» то, что скрябинская мистерия всего лишь философско-художественный символ, никакого переживания родового греха в нем нет. Второе — скрябинская соборность — это синтез разрозненного конкретного. В качестве примера можно привести партитуры, где каждая тональная строка соответствует цветовой гамме радуги (партия «Прометей»). Скрябин пытается свести музыкальные ритмы к гармонии звуков и добиться идеальных коннотатов. Иванов отмечает, что это попытка сведения симфонии к хоровому действию, о котором так мечтал



композитор. Теория Скрябина смогла открыть горизонт синтетического искусства, который будет продолжен авангардистами в двадцатые годы.

Воззрения Александра Скрябина также помогли развить парадигму синтетического искусства. Его интенции были обращены к народу и вере в его силу. Александр Блок, анализируя две концепции, отмечал, что вектор народности главный в русском театре: «Эти заветы так же антиномичны, как русская жизнь и как все великое в искусстве. Источник же этого волнения лежит на глубине, едва ли доступной для понимания какой бы то ни было художественной среды. Причина — едва ли не в том, что всякая художественная среда до сих пор мало народна, мало стихийна; она создала много художественных произведений, но она не создала и не может создать артиста — о котором мечтал Вагнер, ставивший это понятие в неразрывную связь с революционными, народными, стихийными движениями.»[1;209]

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Блок Александр Краски и слова / А. Блок. — М.: РИПОЛ классик, 2018. — 268 с.
2. Кемпо Сергей МЕЙЕР: [роман] / С. В. Кемпо. — Москва: 2019. — 352 с.

*Брандт Г.А.*

### **ФЕМИНИСТСКИЕ ОПЫТЫ РАССМОТРЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ФЕНОМЕНА «НОВАЯ ДРАМА»**

В статье представлен опыт феминистского анализа текстов актуального в российском театре направления «новая драма». В фокусе внимания — самые известные женщины-драматурги, произведения которых широко идут на театральных сценах, как в России, так и за рубежом. Целью статьи является выявление новых горизонтов виденья женщиной себя, своих желаний, ценностей, своей телесности вне зависимости от сознательной феминистской идентификации. В работе выделяются три основных направления, по которым можно проследить изменения сегодняшнего женского сознания в его направленности к феминистскому мировоззрению. Первый связан с переориентацией ценностных ориентаций современной женщины, с отказом от признания любви и замужества — главным атрибутом женского счастья. В этой связи анализируются произведения уральских авторов Ирины Васьковской «Девушки в любви» и Ярославлы Пулинович «Акционистка». Второй — с переопределением восприятия себя, своего тела, своих желаний, с переопределением самой легитимированной в культуре оптики, в которой женщине было вменяемо воспринимать базовые события своей жизни (любовь, потерю девственности, рождение ребёнка и т.п.), себя и своё тело. Данное направление продемонстрировано на примере пьесы петербурженки Аси Волошиной «Мама». Третий, с растабурированием той сферы женской жизни, которая всегда была за пределами культурного рассмотрения, как нечто интимно-постыдное, тем не менее без её влияния трудно понять специфику женского бытия, поскольку это постоянно сопутствующий и в чем-то определяющий её жизнь феномен. Материалом здесь выступила пьеса московского драматурга Ольги Ширязовой «28 дней». На примере анализа конкретных драматургических текстов автором статьи показывается готовность новой драмы к феминистскому «сдвигу сознания» (Тереза де Лауретис).

*Ключевые слова:* феминистская критика, феминистская идентификация, культура, паттерны сознания, телесность, «новая драма».

Идеи феминизма — чуть не самые обсуждаемые в современном российском идейном поле. Их не минула судьба большевизации всех стратегически новых идей, попадающий в постсоветской социокультурный континуум. Именно радикальные формы социального активизма сегодня прежде всего на повестке дня. Однако, феминизм это не только социально-политическая платформа, это и другая перспектива мышления, другой взгляд на социальные, личностные и соответственно художественные процессы [Brand, Kasmeyer, 1990, 2.]. Указанная *друговость* связана прежде всего с открытием гендерного горизонта культуры. Поскольку «гендер» в феминизме — это не просто эвфемизм «пола»(а именно такая подмена термина произошла в российском общественном сознании[Ushakin,2000,33-39] через эту категорию была вскрыта чуть не главная социокультурная технология символического насилия над человеческой индивидуальностью: определенная конфигурация половых органов *должна* определять психологические особенности, социальные задачи и культурные роли человека.

Феминистская критика, ставшая ещё в конце прошлого века одним из новых горизонтов социально-гуманитарного исследования [Shenli, Reitmen,2005], главной своей задачей считает культурную деконструкцию данной технологии символического насилия. А также поддерживающее выявление тех явлений, которые свидетельствуют о разных формах сопротивления ей, которые переопределяют патриархатные паттерны личностного самосознания.

Представить пример такого рода выявления новых горизонтов виденья современным человеком — себя, своих желаний, ценностей, своей телесности и самих привычных, традиционных способов восприятия — и является целью данной статьи. Объектом рассмотрения является феномен «новой драмы» — яркое направление современного театрального искусства. Собственно предметом оказываются тексты молодых женских драматургов, так ли иначе связанных с основными темами женской жизни. Специально подчеркнем, что в фокусе внимания не те авторы, которые позиционируют себя в феминистской парадигме. Таких тоже сегодня немало. Но при культурологическом подходе интересно прежде всего разглядеть сам поворот в сознании авторов — то, как феминистское мировоззрение проступает в сознании молодых людей вне зависимости от их сознательной с ним идентификации.

В качестве кейсов нами выбраны пьесы самых известных авторов, тех кого сегодня называют хедлайнерами новой драмы. По крайней мере, об этом можно с полной уверенностью говорить о трех из четырех наших героинь. Ярослава Пулинович и Ирина Васьяковская — самые яркие женские представители уральской ново-драматической школы, Ася Волошина представляет школу петербургскую — их пьесы идут на многих столичных и провинциальных сценах как в России, так и за рубежом. У девятнадцатилетней (на момент опубликования текста) москвички Ольги

Шиляевой, рассматриваемая пьеса — первая, но она мгновенно стала «широко известной в узких (ново-драмских) кругах» и уже ставится, несмотря на сложность сценического воплощения, в нескольких театральных коллективах.

В статье мы выделяем три основные темы, которые свидетельствуют, на наш взгляд, о феминистском повороте в самосознании молодых авторов сегодня:

Первый связан с переориентацией ценностных интенций современной женщины, отказ от признания любви и замужества — главным атрибутом женского счастья.

Второй — с переопределением восприятия себя, своего тела, своих желаний. С переопределением самой оптики, легитимированной в культуре, в которой женщине следовало воспринимать своё тело и его социо-культурное существование.

Третий, с растабуированием той сферы женской жизни, которая всегда была за пределами культурного рассматривания, как нечто интимно-постыдное, тем не менее без её влияния трудно понять специфику женского бытия, поскольку этот постоянно сопутствующий и в чем-то определяющий её жизнь феномен.

*«Женское счастье — был бы милый рядом?»*

Тема женского счастья в его расхожем понимании — одна из основных в творчестве Ирины Васьковской. Её героини — это, как правило, одинокие молодые женщины. Хотя, точнее, не всегда молодые, но всегда отчаянно одинокие и...ждущие, конечно, полные надежды и готовые на всё ради этого женского самого заветного желания. Именно данное экзистенциальное состояние русских женщин и волнует Васьковскую. Такие живущие вместе мама с дочкой из пьесы «Уроки сердца», сестры из «Русской смерти». Но именно в пьесе «Девушки в любви» этот надрыв выражен на последнем пределе.

Ещё в первой половине позапрошлого века В. Г. Белинский замечал: «Русская девушка — не женщина в европейском смысле этого слова, не человек: она не что другое, как *невеста*... она не умеет, не может смотреть сама на себя как на человека, и видит в себе только *невесту*» [Belinskii, 1978, 150]. Васьковская в своей пьесе показывает, что по сути ничего не изменилось. Изменились реалии, социальный контекст, но не базовое женское желание, которое сегодня формулируется как «быть его девушкой»: «Девушки не существуют до тех пор, пока за ней не придет ее возлюбленный — и тогда она станет его девушкой. Станет Сашиной, Костиной, Митиной...», — уверены героини пьесы. Автор словно выворачивает наизнанку подробности этих страстных мечтаний двух соседок по коммуналке Кати и Вари. Последняя, например, как современная Сольвейг, ждет своего парня, уже четыре года как уехавшего куда-то на север, вспоминает их первую — пьяную, у унитаза — встречу, короткую полную, на самом деле, последних для неё унижений, совместную жизнь и мечтает, мечтает, мечтает: «Скоро у меня будет новая фамилия. Настоящая фамилия. Пусть даже Баранова. Это же

такая мелочь по сравнению с тем, что я теперь чья-то девушка». Автор пьесы откровенно издевается над этим, как утверждают героини, «врожденным инстинктом женщины»:

ВАРЯ. Я все для тебя сделаю, милый. Хочешь, я весь мир подмету? Чтобы ты не дышал пылью.

КАТЯ. Если хочешь, я не буду смеяться, раз у меня противный смех.

ВАРЯ. Если хочешь, я всегда буду ходить голая.

КАТЯ. Если хочешь, я буду жить на кухне и не высовываться.

ВАРЯ. Если хочешь, я буду говорить только два слова — «да» и «сию минуту». А все остальные слова я забуду — мне они не нужны, раз я теперь твоя девушка.

И показывает, в частности, последствия проявления этого «инстинкта» на женскую жизнь. Трудно понять вспоминает или придумывает Варя фрагменты прошлой жизни с любимым, когда произносит: «Такой Отелло — просто что-то сверхчеловеческое. Если, говорит, узнаю, я, говорит, тебя запинаю. Запинает! (*Улыбается.*) Кости, говорит, тебе в пыль разотру и ногу сломаю. Изуродую. Кровью, говорит, будешь рыдать». На что Катя реагирует так: «Ты счастливая. Вот бы мне так кто-нибудь сказал. Или хоть намекнул. А ты счастливая, сука».

В результате автор транслирует не только и не столько сочувствие несчастным девчонкам, сколько сарказм по поводу это укоренившегося паттерна «женского счастья», коверкающего сознание молодых людей...

Совсем иначе приходит к интересующей нас теме драматург Ярослава Пулинович. Многочисленные героини её пьес — бабушки и девочки, женщины, девушки — все тоже мечтают, любят или ждут, и это здесь предмет не для остракизма, а наоборот, для понимания и сопереживания. Но в одной из ее последних работ, киносценарии «Акционистка», перед читателем удивительный образ девушки двадцати с небольшим лет, Маши, которая в определенном смысле презентуется автором как героиня времени. Маша — лидер арт- группы, состоящей из нескольких петербургских художников-акционистов. В отличие от Веры, другой акционистки, Маша подчеркнута не чувствительна к феминистской идентичности — об этом есть отдельный их разговор. Но все интенции её рассуждений-мыслей-переживаний-чувств свидетельствуют как далека она от упомянутых выше своих якобы «врожденных инстинктов».

В начале пьесы один из художников Илья, провожая Машу после анти-правительственной ночной акции, нерешительно заводит речь о её чувствах. Какое-то время она вообще не понимает о чем речь — говоря сначала о любимых художниках, потом о близких медийных аналитиках. Когда, наконец, он выводит её на интересующую его тему, она через паузу (авторская ремарка) говорит: «Ты про любовь сейчас что ли? Да ладно? ... Я не верю в любовь, если честно. Мне многие нравились, но так, чтобы любить... И секс мне неинтересен. Я даже не кончаю, представляешь? Понимаешь, в жизни столько интересных вещей — акции там наши, борьба, митинги... А любовь, может быть, ее и нет на земле?»

Акционизм, — как его понимает Маша — есть способ притягивать внимание к животрепещущим проблемам общества. Поскольку повседневные заботы (профессиональные, с детьми в садиках и школах, домашними делами) не позволяют людям осознать многое, что находится над- уровнем повседневности, но по сути определяет их каждодневное бытие. Поэтому акционистское искусство скандально по своей природе. Политическая ситуация в России такова, считают акционисты, что необходимо применять крайние меры и ночная акция, которая происходит в начале всех здесь событий, отчетливо критически окрашена по отношению к власти. К утру все члены группы-участники акции оказываются задержанными, кроме Маши. Она живет в Петербурге без прописки, её не смогли найти и она этим же утром уезжает автобусом в Эстонию. В Таллине она привлекает к себе медийное внимание, но во всех интервью обнаруживает себя достойным, не подстраивающимся под ожидания, честным человеком.

Вскоре она знакомится с таллинским известным экологом, которого нельзя назвать «мужчиной её мечты» ( как уж было сказано, мечты такой в её сознании не существовало), но именно с ним она впервые пережила то чувство, по поводу которого раньше выражала сомнения. Для девушки готово свадебное платье, обручальное кольцо, её ждет жизнь в богатом доме у самого моря — все, что входит в набор абсолютного женского счастья. И в конце героиня, в самом деле, «абсолютно счастлива». Но счастье это совсем иного свойства. Маша оставляет жениха и возвращается (ночью тайком) в Россию, потому что она все время следит в интернете за событиями, и понимает, что должна разделить судьбу своих ребят. Уже на границе ее ждут наручники и затем тюрьма. Финальная авторская ремарка выглядит так: «Маша — красивая хрупкая девочка в футболке с надписью „Свобода!“ идет к зданию суда, словно по красной дорожке. Щелкают фотокамеры, люди скандируют ее имя. Маша выглядит уверенной в себе и абсолютно счастливой».

На первый взгляд, в поступке Маши для постсоветских читателей-зрителей не так уж много нового. Любовь Яровая из пьесы Тренёва, Марютка из фильма «Сорок первый», да мало ли было их, менее известных героинь, выбиравших идею в ущерб любовным чувствам. Но, думается, это другой случай. Программа «освобождения женщины», по крайней мере на экзистенциальном уровне, провалилась — это отчетливо проявилось в позднесоветском искусстве. Неумная жажда женственности, мужской любви, самого тривиального «женского счастья» — тема эта в 70е взорвала и литературу (распутинская Настена), и театр (арбузовская Таня, переосмысленная на сцене Анатолием Эфросом), но отчетливее всего в кинематографе. Экраны буквально заполонили «любимые женщины механика Гаврилова», «сладкие женщины», «обаятельные и привлекательные»... Протагонистка рассматриваемого сюжета приносит в жертву свою физическую свободу не во имя сконструированной «идеи», вложенной в её сознание извне — ради свободы экзистенциальной.

*«Твое тело должно быть услышано!»*

Феминистскую природу драматургии Аси Волошиной можно выявить, пользуясь методологией французской феминистской критики, с её акцентом прежде всего на концепт «женское письмо». Поскольку сюжетно её пьесы с феминистической в расхожем смысле позицией не связаны. Хотя сами темы — любовь, изнасилование, замужество и отношение к рождению детей, отношения дочери с матерью — чисто женские. Обратимся к самой, наверное, «женской» пьесе «Мама», которая представляет собой монолог молодой девушки Оли. Оля рассказывает о своей жизни рано умершей маме — для этого рассказа есть веская причина, которой мы для краткости не будем здесь касаться, важно подчеркнуть, что все сказанное здесь абсолютно исповедально.

Лидеры феминистской критики Хелен Сиксу и Иригарэй были сфокусированы на проблеме языка, письма. Они были убеждены, что только через сопротивление навязанному в культуре языку, который, как известно «в такой же степени использует нас, в какой мы используем его» [Lakoff, 1975], женщина сможет «раскопать в теле» свои действительные мысли, чувства, желания, то есть идентифицироваться с вмняемым социумом взглядом на себя, потому что письмо заключает в себе уникальную способность «побуждать знание, зарытое в теле, переходить в сознание»: «Почему вы не пишете? Пишите! Письмо для вас, вы для вас; ваши тела — ваши, берите их!.. Пиши себя. Твое тело должно быть услышано»<sup>3</sup>, — страстно призывает, например, в своем феминистском манифесте «Хохот Медузы» Х. Сиксу [Sixous, 1990, 483].

В рассматриваемой пьесе Волошиной больше всего поражает способность ее героини как раз «взять свое тело». Самым главным здесь становится сам дискурс героини — её способ говорения об этих обычных в женской жизни событиях. Как будто она никогда не была подвержена тому, что в феминизме обозначается как «цензура тела». Тем *способам восприятия* этих событий, которыми культура принуждает женщину думать о них, чувствовать, переживать. Приведем несколько примеров.

Оля говорит о своей первой любви, пережитой ей в 15-летнем возрасте. Здесь неожиданным оказывается всё: пол и возраст возлюбленного субъекта («Когда мы встретились, ей было 35. Она совершенно взрослая была. Она была кандидат физических наук») наконец, сам способ описания этого взрывающего героиню переживания: «Я даже не хотела ее. Да, наверно, я могу сказать, что я ее не хотела. Потому что это невозможно было. Представить. Если даже просто по имени назвать — так невозможно. Разве что. К щеке почему-то страшно тянуло прикоснуться. Но я так ни разу этого не сделала. Ни разу даже не поцеловала ее при встрече. Других людей целовала, а с ней только здоровалась. Это может, даже чуть-чуть обидно и неприлично смотрелось. Но я не могла. Было бы слишком буднично...».

Рассказ об изнасиловании. Само действие случилось обычным способом — заблудилась, села к незнакомцу в проезжающую машину, дальше всё предсказуемо. Удивительными оказываются те переживания,

которые испытывала Оля в свои восемнадцать тогда лет, будучи до этого девственницей: «Я была теперь женщина. Я могла теперь сделать со своим телом что захочу. Просто экспериментировать в ожидании своей большой любви. Не терпеть. Я была абсолютно свободной. И очень сильной. И очень взрослой».

А вот её рассуждения по поводу рождения ребенка: «Но родить ребенка! Ну, как это? Ну, как это? То есть, наверно, это счастье. Наверно, это наполняет смыслом. Даже гормонально как-то. Наверно, это фантастический опыт и вообще лучшее, что может с тобой случиться. Я не беру это под сомнение. Но это же всё для себя. Для того, чтобы в *моей жизни* появился смысл. Для этого создавать нового человека. Обречь на всё это. Ну, как это? Ну, блин! Ну, какое у меня на это право? Я так не смогу».

Эта способность воспринимать свою телесность как будто не было социально вмененной оптики взгляда на женское тело, как будто не было «исторического процесса, который не только сделал женщину „другой“, но способствовал тому, чтобы она и для самой себя стала „другой“» [Shore, Khaider, Zvereva, 2009,12]. Заметим, что и языком — неожиданные сокращения слов, недоговаривание само собой разумеющихся предложений, с особым вниманием к ритму, передающему как будто дыхание героини — автор пользуется здесь как будто нехотя, как бы через силу, острая его коммуникативную функцию.

#### «28 дней»

Женская сексуальность, беременность, роды, кормление ребёнка так или иначе, в той или иной степени все же оказывались иногда предметом культурного внимания. Но есть явление женского бытия, причем самое регулярное, сопровождающее её жизнь с ранней юности, на котором было непреложное культурное клеймо. Это самое стыдное, самое табуированное — менструация: стоит только вспомнить в самых разных культурах об отношении к менструирующей женщине. Пьеса «28 дней» Ольги Ширяевой предстает как женский вопль космических размеров. В самом текстовом формате отчетливо узнается отсылка к тому первоначальному времени европейской культуры, когда человек впервые возопил о Роке, равнодушном и непонятном, непознаваемом и непреложном. Но если женщины античных трагедий — Медея, Электра — вопили прежде всего о внешних страстях, то Она — это обобщенная в пьесе Женщина — кричит из самого нутра своего собственно телесного бытия, кричит как женщина менструирующая.

В произведении три действующих лица — Она, Он и Хор. Оно строится в виде диалогов Ее с Хором и Ее с Ним. И в этих диалогах всплывают по сути чуть не все типы взаимодействия женщины с миром: Она и тело, Она и Он, Она и Общество, Она и Природа, Космос, Вселенная.

Автор зло иронизирует над разными формами общественного (и уже внедренного в её сознание) долженствования. Хор: «Засунь в себя тампон

поглубже, прокладку побольше, закинься обезболивающими, молчи и работай, потому что все так, потому что мы так, потому что мамы на заводах так, потому что бабушки так в деревнях, поэтому ты так в офисе, не жалуйся, не ной, наглая, разгильдяйка, безответственная, кто работать будет? кто рожать будет? как будто до тебя никто не страдал, как будто до тебя никто не рожал, и ты должна, и ты должна, потому что мы, потому что мы страдали, и никто, никто нам не помог, а ты не лучше, а ты не лучше, а ты не лучше нас».

Здесь вскрывается символическое (как, впрочем, и физическое) насилие Его над Ней, которое пронизывает их повседневную жизнь. Он: «Я мотивирую тебя работать над собой, называю жирной, чтобы ты худела и тупой, чтобы ты умнела, а в ответ — никакой благодарности!». Хор: «Обида — это реакция нашего эго, но если копнуть глубже, глубже, глубже, то можно увидеть, что грубость мужа стала следствием твоей невнимательности к нему. Грубость мужа — следствие твоей невнимательности. Будь внимательнее. Нужно быть внимательнее!»

В финале Она обращает свой главный вопрос Вселенной: «Я не понимаю, что со мной происходит. Я не понимаю... Кто мной играет? Что за силы? Что это? Почему то рай, то ад? За что? И так каждый месяц, без остановки, каждый долбаный месяц! Что за качели? А меня спросили? Кто я? Где настоящая я?..».

В этой толще многомерных отношений меняется вся женская картина мира, возникают новые сочетания перекрестных чувств: смеха, удивления, стыда, страха, негодования, обиды, и катарсической очищающей радости. Так юный автор в своем начальном художественном высказывании обнаруживает готовность «новой драмы» к феминистскому «сдвигу сознания». «Этот сдвиг вызвал некое пере-мещение и само-перемещение, что означает: покинуть или бросить то место, что безопасно и что есть твой „дом“ — физически, эмоционально, лингвистически, эпистемологически — ради другого места, где неизвестность и риск, места не только эмоционально, но и концептуально другого», — писала ещё прошлым столетии известный теоретик феминизма Тереза де Лауретис [Lauretis, 2001, 43].

#### REFERENCES

- Belinskii V.G. (1978.) O russkikh klassikakh. M.: Khudozhestvennaya literature [In Russian].
- Brand P., Kasmeyer C. (1990) Introduction // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. № 4.
- Cixous H. (1990) The Laugh of the Medusa // Women's Voices, New York P. 483.
- Lakoff R. (1975) Language and Woman's Place. New York: HarperCollins:
- Shenli M.L., Peitmen K. Vvedenie//Feministskaya kritika i reviziya istorii politicheskoi filosofii M.: «Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya» (ROSSPEN), 2005. — 400 s [In Russian]
- Shore E., Khaider K., Zvereva G. Pol, gender, kul'tura. M. : RGGU, 2009.- 530 s. [In Russian].
- Lauretis de T. Amerikanskii Freid// Vvedenie v gendernye issledovaniya. P.II. Khar'kov: HCGI2001 — 993 s. [In Russian]



Ushakin S. Gender (naprokat): poleznaya kategoriya dlya nauchnoi kar'ery?//Gendernaya istoriya:pro et contra. SPb.: Izdatel'stvo «Nestor», 2000.-234 s. [In Russian]

**Брусиловская Л.Б.**

*кандидат культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, старший научный сотрудник учебно-научной лаборатории мандельштамоведения Института истории и филологии, Москва, Россия  
E-mail ikond@mail.ru*

## **КИНЕМАТОГРАФ «ОТТЕПЕЛИ»: ЭСТЕТИКА ПОВСЕДНЕВНОСТИ**

Статья посвящена попытке исследовать жизнь и деятельность советских людей эпохи «оттепели» на примерах фильмов М. Хуциева и М. Ромма. Хуциев в фильмах «Застава Ильича» и «Июльский дождь» характеризует эпоху «оттепели» как время бурного общения между людьми, часто малознакомыми, а то и вовсе не знакомыми друг с другом, и в этом общении — суть наступления нового времени, более открытого и свободного по сравнению с со сталинской эпохой. В кинофильме М. Ромма «Девять дней одного года», по мнению режиссера, появился новый положительный тип советского ученого, существующего вне идеологии, и которого интересует исключительно наука. И это резкое отличие от образов ученых, изображенных в сталинском кино также является свидетельством масштабных перемен в советском обществе.

*Ключевые слова:* Кинематограф «оттепели», советская наука, ученые-физики, ценности поколения шестидесятников.

Эпоха «оттепели», с ее постепенным, но неуклонным изменением приоритетов и нивелированием ценностей, в полной мере охватывает и советский кинематограф.

Марлен Хуциев — один самых ярких отечественных кинорежиссеров, имя которого связано в первую очередь с эпохой «оттепели». Именно в это время Хуциев снял фильмы, в которых представил новый киноязык — принципиально отличающийся от языка недавней сталинской эпохи.

Рассматривая в качестве героев своих картин обычных, ничем не примечательных советских людей, он не пытается показать их жизнь как часть масштабного государственного проекта, а исследует их камерное существование в рамках частной истории.

В фильме «Застава Ильича» (1962) молодые люди, три товарища — Славка, Колька и Сергей, пытаются искать смысл жизни в бесконечных разговорах: друг с другом, с родителями, с любимыми женщинами, со случайными знакомыми. Но это не просто бессмысленные споры — в этих многочисленных диалогах осуществляется поиск собственной личности, своего места в жизни, попытки осмыслить себя как части своего поколения. Последний, уже мысленный диалог главного героя со своим погибшим отцом, так же не дает ему ясного понимания жизни, как и подлинные разговоры с живыми людьми. «Тебе сколько лет? — спрашивает Сергея его юный отец, не вернувшийся с войны. — Двадцать три. — А мне двадцать один». Но сам процесс внутренних размышлений

персонажей фильма и их общение между собой и составляет главный интерес режиссера, ибо это и есть основа настоящей человеческой жизни.

“Стихия и прелесть, аура как раз в непосредственной реальности, которая входит на экран с новой мерой полноты и с тончайшим ощущением бытия, наверное, еще неизвестным ранее нашему кинематографу. Именно в этой непосредственной реальности, в бесчисленных наблюдениях, в воскрешенной каждодневности глубинным течением, подспудно движутся главные мысли картины. Эмпирия фильма богаче его концепций”. — так писала Н. Зоркая об этом фильме, называя его «эмблемой, художественным итогом “веселых шестидесятых”» (Zorkaya, 1966, 213).

Огромную роль в картине играют эпизоды съемок большого скопления людей: первомайской демонстрации, поэтического вечера в Политехническом музее, веселой молодежной вечеринки, просто спешащей куда-то московской толпы на улицах. Сознательное и искусное смешивание Хуциевым художественных и документальных кадров создает тот необходимый звуковой фон, который характерен для живой, импульсивной и единой человеческой ткани, частью которой себя чувствует и зритель фильма.

Характерно, что в картине совершенно нет агрессии, даже стандартный семейный конфликт между молодоженами описан одним из его участников вполне спокойно и в прошедшем времени — так, Славка (С. Любшин), один из троих друзей, главных героев фильма, рассказывает об очередной стычке с женой без естественного в таких случаях раздражения, а лишь сожалел о непонимании, так неожиданно возникшим между ним и любимой женщиной.

Другой пример — диалог между Аней (М. Вертинская), девушкой главного героя Сергея (В. Попов) и ее отцом, представителем партийно-чиновничьей номенклатуры. Здесь режиссер демонстрирует классический конфликт «отцов и детей», что и стало одной из основных претензий к нему со стороны советской цензуры, ибо не должно было быть в стране победившего социализма подобных конфликтов между поколениями. При всем глобальном непонимании между дочерью и отцом — их разговор не является семейным скандалом, они не повышают голос, хоть и не могут примириться с образом жизни и мышления друг друга. Показательно, что и сам Хуциев не становится однозначно на сторону кого-либо, предпочитая позицию беспристрастного наблюдателя и предоставляя зрителю самому решить, кто в этом споре ему ближе.

Подобным настроением всеобщего интереса друг к другу, желанием общаться даже с малознакомыми людьми, слушать других и говорить самому, охвачен весь фильм, который смело можно назвать киноманифестом поколения шестидесятников и эпохи «оттепели», в момент ее самого наивысшего расцвета, когда казалось, что все беды позади, «культ личности разоблачили», как напоминает Аня отцу, и дальше всех ждет только хорошее.

Фильм «Июльский дождь» (1966), снятый уже на закате «оттепели», является более камерным и сосредоточен на судьбе одной героини по

имени Лена, у которой в жизни все вроде бы predetermined: она собирается замуж за перспективного и любящего мужчину, у нее прекрасные отношения с родителями и друзьями, любимая работа в типографии, где она участвует в выпуске репродукций шедевров мировой живописи. Но случайная встреча с незнакомцем, отдавшим ей свою куртку во время сильного дождя и последующие за этим долгие разговоры с ним по телефону, меняют ее планы на дальнейшую жизнь. У незнакомца есть только имя — Женя и голос, который она слышит по телефону, лицо его осталось «размытым» в том самом июльском дожде, но их телефонные диалоги являются стержнем сюжета, на который как бы «нанизаны» все последующие эпизоды фильма.

Лена вдруг обретает желанную близость, но не там, где ее ожидала. Она находит ее на другом конце телефонного провода. Загадочный Женя, словно внутренний голос, поддерживает ее в трудные моменты жизни, а иногда просто интересуется, как прошел день, что, зачастую, не менее важно.

Постепенно Лена, под воздействием бесед с Женей, которые становятся все длиннее и душевнее, начинает по-другому смотреть на окружающих ее людей и события. Так, например, она замечает, что Володя, ее любимый человек, при внешней уверенности в себе, успешности и физической силе («Морозоустойчив, водонепроницаем, антикарозиен, тугоплавок... не сгорает в плотных слоях атмосферы» — как в шутку говорят о нем друзья), не решается пойти на конфликт со своим руководителем, присвоившем себе результаты его научных исследований. Он соглашается на публикацию своего доклада под чужим именем, утешая себя тем, что в будущем это как-то может помочь его карьере. «Карабкаться надо», — откровенничает Володя.

В этой картине Хуциева тоже много уличной толпы, но, в отличие от «Заставы Ильича», она не составляет единого целого, охваченного общим приподнятым настроением, а разбита на отдельные составляющие. Это хорошо проиллюстрировано эпизодом, в котором Лена, в рамках общественной нагрузки, ходит по квартирам многоэтажного дома, агитируя людей принять участие в предстоящих выборах в райсовет. Каждая семья здесь совершенно не похожа на предыдущую, у всех различный уклад жизни, все живут в своем замкнутом мирке, не особо интересуясь тем, что выходит за рамки их семейных проблем.

Вот жизнерадостная семья, отмечающая за столом приезд из деревни деда-депутата, не отрываясь при этом от экрана телевизора. Хозяйка радушно приглашает Лену разделить с ними трапезу, протягивают «рюмочку красенького», добродушно шутят, что они сами агитаторы. В другой квартире бойкий юноша предлагает съесть арбуз, а получив отказ, провожает Лену до двери, оставив свою девушку в комнате, попутно интересуясь, когда он в следующий раз может увидеть «агитатора».

А вот пожилая интеллигентная пара со следами дореволюционного уклада жизни в квартире. Кажется, что это единственные жильцы, которые относятся серьезно к предстоящему событию. Хозяин спрашивает об отношении Лены к визиту де Голяя, но, на самом деле,

ему просто хочется поговорить с новым человеком и восполнить недостаток общения в своей нынешней жизни. Он пускается в воспоминания о прошлом, рассказывает о том, как он побывал во Франции в 1916 г. в составе Русского экспедиционного корпуса. «И хотя это было в той, Первой мировой войне, — осторожно продолжает хозяин, — но наши части участвовали в ударе, который...», — тут его голос крепнет и он прерывает самого себя, предлагая Лене выпить чаю с вареньем, рассчитывая на долгий разговор. Но разговора не получается — за Леной заходит ее жених Володя (А. Белявский), вызвавшийся помочь ей обойти квартиры многоэтажного дома.

Сам Володя чувствует, что его девушка постепенно отдаляется от него, их диалоги становятся все более короткими и малосодержательными, и он относит это за счет того, что до сих пор не сделал Лене официального предложения. Последний их разговор проходит возле окна в пустой комнате, где Лена сообщает Володе, что хочет «сохранить независимость», хоть ей и будет трудно объяснить окружающим, почему при его несомненных достоинствах, она не хочет выходить за него замуж. Диалог повисает в воздухе, непонимание между героями так никуда и не исчезло.

Единственный эпизод, выламывающийся из общего тона и настроения фильма, это финальная сцена картины — встреча фронтовиков у Большого театра. Люди, счастливые тем, что выжили в страшной войне, что могут общаться друг с другом, представляют собой единый организм и ничего не замечают вокруг — ни камеры оператора, ни равнодушных взглядов подростков, стоящих неподалеку, — они существуют словно вне времени и пространства. Как писал об этом эпизоде кинокритик М. Черненко: «Я думаю, что никогда еще Хуциев не был близок к идеалу своего кинематографа, как в финале «Июльского дождя», в котором мир и впрямь существует одновременно во множестве уровней, множестве временных плоскостей, пересекающихся в сложнейшей звукозрительской партитуре, сталкивающихся и расходящихся снова в самых неожиданных конфигурациях и многоугольниках... Именно об этом, о неожиданной неоднозначности мира, о бездонности истории и говорят эти напряженные, недоверчивые, колючие взгляды, которыми обмениваются ветераны, впервые плачущие здесь, у Большого, на людях, после целого двадцатилетия исторического беспамятства, и молодые, уже битые школой и семьей, уже выходящие в семидесятые... Я сказал бы, что каждому из них Хуциев отдает на мгновение свой немигающий, чуждый иллюзий, неромантический и несентиментальный взгляд, и каждый из них открывает для себя другого, открывает для себя эпоху, историю, будущее... (Chernenko, 1988, 115).

Изменение приоритетов в эпоху «оттепели» охватывает и тему «интеллигенции», особенно научной интеллигенции.

Самым главным, культовым кинопроизведением о советской научной интеллигенции стал фильм М. Ромма «Девять дней одного года» (1962). Впервые все его персонажи — ученые-физики. Если провести аналогию с послевоенной кинокомедией Г. Александрова «Весна» (1947), картины

эти различаются не только по времени действия и жанру. Главная героиня «Весны» ученый Никитина в исполнении неувядающей Л. Орловой и ее коллеги — тоже вроде бы интеллигенты и являются учеными. Но, прежде всего, они — комические персонажи; перед зрителем проходят не живые люди, а стереотипы со всеми чертами, так легко узнаваемыми в интеллигенте: взгляд «не от мира сего», рассеянность, упорное непонимание «реальных вещей», а для усиления юмористического эффекта — очки в круглой оправе. Режиссерский взгляд снисходителен и отстранен: он-то сам — «нормальный», «полноценный» и «здоровый» член общества — может позволить себе добродушную иронию по отношению к этим книжным чудачкам, живущим в своем заоблачном мире. По существу, Александров декларирует точку зрения советского обывателя 20-х и 30-х годов на науку и ученых как на некую «блажь», непонятную для простого человека и, по-видимому, бесполезную для большинства.

Совершенно иной подход у М. Ромма: его камера существует внутри смыслового пространства его героев, которых он не отделяет от себя. Режиссер словно декларирует свою причастность к ним, заявляя о существовании интеллигенции в качестве социокультурной общности, причем далеко не самой худшей. У этой общности свой кодекс чести, свои неписанные правила поведения, свои моральные принципы, привычки, досуг. Между физическими опытами и теоретической работой есть место любви, страданиям, ожиданию и надежде. Классический треугольник: Илья Куликов (И. Смоктуновский) — Леля (Т. Лаврова) — Дмитрий Гусев (А. Баталов) — является стержнем сюжетной конструкции фильма. Гусев — человек, полностью посвятивший себя науке, поставивший на второй план личную жизнь, материальное благополучие, здоровье и, наконец, саму жизнь. Илья — без сомнения, способный физик, по-своему преданный делу, однако он не считает, что науке, как и любой другой профессии, необходимо отдавать всю жизнь без остатка и целиком.

По законам шестидесятничества, любая интеллигентная девушка мечтала стать сподвижницей своего избранника и была готова пойти за любимым человеком туда, где их обоих ждали бы даже самые тяжелые испытания. Так и Леля выходит замуж за Гусева, надеясь облегчить тем самым ему жизнь, разделить его судьбу. Однако этот ее шаг не приводит буквально ни к каким результатам: женитьба не облегчает и не осложняет жизнь ученого, — он попросту не замечает своего нового статуса, ибо только физика по-настоящему интересует его в жизни, и фактически — больше ничего. К тому времени, когда был снят фильм (1962), у советской интеллигенции уже появилась новая «икона», на которую следовало молиться, и новый «алтарь», на который нужно было возлагать очередные жертвы, — это Наука. «Девять дней одного года» — прекрасная иллюстрация подобных настроений.

Показательно, что М. Ромму удается избежать не только политических атрибутов — в виде портретов вождей и ленинских цитат, но и вообще каких бы то ни было идейных сентенций и «высоких слов»,

к которым все его герои испытывают общее отвращение. В фильме вообще очень мало намеков на тот мир, который существует за пределами научного городка — будь то социальная реальность или бытовая повседневность. Это картина, снятая о «своих» и для «своих», а кому она не нравится, тот просто некомпетентен ни в физике, ни в образе жизни ее служителей, то есть является «человеком не нашего круга». Узкий профессионализм в науке и в жизни имеет полное право на существование и самоутверждение; для его оправдания не нужны никакие идеологические ухищрения.

В начале 60-х годов интеллигенция уже смело могла позволить себе подобные жесткие формулировки и их образное представление на экране. Статусом полноценной социальной действительности, с точки зрения создателей фильма, обладает не только, скажем, советское общество в целом, но и гораздо более узкое сообщество ученых. Мало того, все проблемы, волнующие этот мини-социум, принадлежат и «большому» социуму, в миниатюре представляя крупные социальные проблемы, причем не только национальные, но и общечеловеческие. В этом смысле фильм «Девять дней одного года» мог быть прочитан как философская притча об испытаниях, ожидающих человечество на пути научно-технического прогресса, полном непредсказуемых поворотов.

Характерно, что в этом фильме, при всей живости и человечности его персонажей, нет не только отрицательных, но и просто малосимпатичных людей. Словно загипнотизированный подвигом ради торжества науки, во имя ближайшего будущего, — подвигом, который могут совершить отнюдь не все (не любой может стать героем в области физики, даже если страна прикажет!), Ромм заранее любит всех своих персонажей, и, хоть они все и очень разные, они не противопоставляются друг другу. Мир людей предстает плюралистичным; все человеческие индивидуальности неповторимы и по-своему ярки, убедительны.

«Типичный интеллеktуал, московский краснойбай в модном шарфе, остроумец, анекдотчик — фигура узнаваемая и в недавнем прошлом однозначно отрицательная ныне рисовалась симпатичной, обаятельной, — анализирует кинокартину Н. Зоркая. — Одним из коронных номеров в роли был шутливый монолог Куликова о дураках — тема, проходящая в советском искусстве вплоть до 1980-х, встречаясь в прелестной песенке Б. Окуджавы (“Антон Павлович Чехов как-то заметил, что умный любит учиться, а дурак любит учить...”).

Тогда, в 1962-м, лихие эскапады-скороговорки Куликова были свежи, казались, как и многое в фильме, большой смелостью, эзоповой системой намеков и недосказанностей. Что уж и говорить об обстановке вечеринки у физиков с ее недвусмысленными фигурами “кураторов” — гэбэшников и стукачей!... В трактовке же любовного треугольника — взаимоотношений Гусева, Куликова и Лели... было много интересного, схваченного в гомоне современности, недосказанного, что нарушало традиционную прямолинейность былого советского экрана» (Зоркая, 2005, 350-351).

Ученый, служитель культа знания, отныне становится полноправной и положительной фигурой отечественного кино, находящейся в центре повествования, а не тусклым фоном, на котором вершат свои победы «картонные» рабочие и лубочные крестьяне.

Кинематограф «оттепели», таким образом, кардинально меняет как эстетические принципы советского кино, так и этические. Более того, именно в киноискусстве наиболее наглядно высветилась не только последовательная связь этики и эстетики, но и перемены, произошедшие как в жизни, так и в искусстве. «В кино появились художники, которые захотели вернуть экрану обыкновенные человеческие чувства: доброту, улыбку, живые драмы, может быть, даже слезы. А главное — они любили рядового, “среднего” человека. Начался процесс “очеловечивания” советского экрана. На этом и строились художественные новшества второй половины 50-х годов, (Nitochkina, 1988, 20) — пишет кинокритик А. Ниточкина в ретро-выпуске «Советского экрана», посвященного кинематографу 50-х годов.

Эти картины мастеров — настоящий памятник эпохе «оттепели». Режиссеры тщательно фиксирует быт коммунальных квартир, образ жизни людей того времени, их увлечения, тревоги, чувства, мысли. М. Хуциев и М. Ромм сдержанно и почти бесстрастно воссоздали в своих фильмах жизнь человека эпохи «оттепели», которая не только стала историей, но и определила во многом настоящее и будущее.

#### REFERENCES

- Zorkaya, N. (2005) The history of Soviet cinema Saint Petersburg Aleteya (In Russian).  
Zorkaya, N. (1966) Khutsiev. Portrait. Moscow: Iscustvo (In Russian).  
Nitochkina, A. (1988). The hopes of a small orchestra // Sovetski aekran. (In Russian).  
Chernenko M. (1988) Marlen Khutsiev. Creative Portrait. Moscow : Souzinformkino. (In Russian).

***Вейнмейстер А.В.***

*кандидат философских наук, доцент  
Санкт-Петербургская государственная консерватория  
им. Н.А. Римского-Корсакова  
an.wein@mail.ru*

### **МЕДИАИСКУССТВО КАК ПРОСТРАНСТВО ДИАЛОГА**

Диалогический контакт настоящего с прошлым, классического с современным является характерной чертой произведений медиаискусства и актуальной тенденцией в построении выставок. Работы Марка Райдпере, Сары Зе, Кристиана Болтански, Михаль Ровнер, Билла Виолы, Александра Сокурова раскрывают диалогическую природу современного медиаискусства и его эстетический потенциал в осмыслении темы памяти.

*Ключевые слова:* память, диалог, медиаискусство, видеоарт, время.

В современной культуре наблюдается актуализация сюжета памяти. Усиление интереса к этой теме связано с разными причинами: потребностью в идентичности, кризисом метанарратива, техническими возможностями хранения неограниченного объема информации,

угасанием традиции как основы межпоколенческой коммуникации, уходом живой памяти поколений, угрозой забвения травмирующих событий первой половины XX в. Интенсивность всеобщих усилий по актуализации прошлого, по мнению немецкого философа Германа Люббе, связана с «сокращением настоящего» (Lübbe, 2016, 381). В темпоральном отношении сокращенное пребывание в настоящем связано с динамикой культурного развития и означает стремительное ускорение хода истории, сближение прошлого и настоящего. В такой культуре устаревшее становится все моложе, «сокращается число лет, в течение которых мы можем исходить из сравнительно константных предпосылок нашей профессиональной и политической или же нашей социальной и культурной среды» (Lübbe, 2016, 384), сжимается период постоянства жизненных условий. В XXI веке память превращается в «понятие-перекрёсток» (Le Goff, 2013, 79), поскольку становится местом встречи философов, историков, социологов, антропологов, психологов, педагогов, филологов, нейробиологов, культурологов, искусствоведов, художников.

Наше внимание будет сосредоточено на тематизации памяти — индивидуальной, поколенческой, культурной-исторической — в художественных формах медиаискусства первого двадцатилетия XXI века. Работы Марка Райдпере, Сары Зе, Кристиана Болтански, Михаль Ровнер, Билла Виолы, Александра Сокурова враскрывают диалогичную природу современного медиаискусства и его эстетический потенциал в осмыслении концепта памяти.

Работа фотографа и видеохудожника *Марка Райдпере (1975 г.р.)* «После, 2016 / Впереди, 2017», представленная в рамках проекта «Удел человеческий», обращена к индивидуальной, автобиографической памяти и посвящена отцу. Взаимоотношения с отцом были сложными и болезненными. Ему посвящены многие работы художника, но эта имеет особое значение, поскольку является прощанием и с близким человеком, и с важной частью творчества, основанного на внутреннем диалоге с отцом. Работа «После / Впереди» состоит из двух слайд-шоу, которые синхронно демонстрируются на двух экранах под музыку, специально сочиненную для этой работы эстонским композитором Маркусом Робамом. На одном экране показаны последние годы, недели, минуты жизни отца Марка Райдпере, запечатленные в предметах быта, оставшихся после его смерти: ярком диване, шахматах, разбросанных по шахматной доске, фруктах в вазе на кухонном столе, развешенной на мебели одежде, необычных обоях. Глядя на фотографии квартиры, кажется, что время на них течет иначе, оно словно начинает измеряться вещами, прожившими целую жизнь вместе с отцом художника. Исполненные меланхолии образы утраченного контрастируют со второй частью работы, в которой Марк Райдпере берет интервью у молодой пары — обычных людей, живущих в бывшей отцовской квартире. Они не стесняются камеры, не позируют, когда отвечают на вопросы, описывая свой рабочий день, рассказывая о семейных историях. Вещный контекст минувшей жизни сохранен — молодые люди сидят на том же диване, на



фоне тех же обоев, что мы видим на первом экране. Теперь это их дом — место, как говорят они сами, в которое можно возвращаться, чтобы быть вместе. Благодаря дому локализуется большая часть наших воспоминаний, поскольку «люди и вещи тесно связаны между собой, и в такой согласованности вещи обретают внутреннюю плотность и аффективную ценность, которую принято называть их «присутствием». Очевидно, именно из-за этой сложной структуры внутреннего пространства, где вещи очерчивают у нас перед глазами символические контуры фигуры, именуемой жилищем, — очевидно, именно из — за нее у нас в памяти столь глубоко запечатлевается образ родного дома» (Bodriyar, 1999, 19). В «После / Впереди» художник, фиксируя увиденное в памяти фотоаппарата, которая, кажется, долговечнее памяти людской, задается вопросом, продолжают ли вещи присутствовать в жизни других людей, хранят ли вещи память о человеке или же опыт прожитой жизни, заключенный в вещах их владельца, может быть актуализирован через них лишь вспоминающему человеку.

Американская художница *Сара Зе (1969 г. р.)* исследует природу памяти с помощью сложных инсталляций, собранных из множества бытовых предметов с использованием аудио- и видеотехнологий. Работа 2010 года под названием «Планетарий» связана с воспоминанием детства. Образ, отпечатанный в памяти, как «внутреннее изображение», переживание, воспоминание превращается в работе «Планетарий» в материальный объект. Серию таких объектов Сара Зе называет «постизображениями». Воспоминание — это мост между восприятием и памятью, между духовным и материальным, внутренним и внешним. В своей работе Сара Зе не воссоздает планетарий из детства, но создает образ, который отпечатался в её памяти: по образцу прошлого создается эскиз будущего. Эта модель может «вырасти» в большой объект-инсталляцию и заполнить собой очень большое пространство, а может быть свернута в одно лишь снятое на iPhone видео и получится «постизображение», сделанное по воспоминаниям. Подобная ситуация, по мнению Сары Зе, возникает в случае, когда мы пытаемся вспомнить событие из детства: «Я могу вспомнить один, может, два момента, но этот момент как бы расширяется в моей памяти и заполняет собой весь год. Значит, мы ощущаем время не в минутах или секундах. Интересно, как полное погружение в окружающие нас изображения будет влиять на наше восприятие одного из них, будет ли оно нас преследовать? Для этого я распечатала на бумаге кадр, снятый мною на видео, разорвала бумагу на фрагменты и спроектировала на них это же видео. Образы, так же как воспоминания, могут померкнуть, а мне так важно, чтобы они остались у вас в памяти и создавали идеи за пределами музеев» (Sze, 2020).

Память — ключевая тема творчества французского художника-философа *Кристиана Болтански (1944 г. р.)*. «Меня интересует то, что я называю «маленькой памятью», это память повседневная, эмоциональная, противоположность памяти с большой буквы «П», которую хранят книги по истории. Именно эта маленькая память,

которая, как мне кажется, делает нас уникальными, чрезвычайно хрупкая. Она исчезает в момент смерти. Большая память — это книги, а маленькая память — шутки вашей бабушки. Когда их забудут, память испарится. Эту утрату уникальности, идентичности, это уравнивание всех забвений очень трудно принять» (Anonymus, 2020). Именно эту «маленькую память» пытается сохранить художник. Памяти, жизни и смерти посвящен гуманистический проект под названием «Архив сердцебиений», начатый К. Болтански в 2008 году. В архиве собраны записанные звуки сердцебиений самых разных людей. На сегодняшний день насчитывается более 120 000 записанных ритмов сердца. Архив хранится на острове Тесима в Японии и представляет собой небольшой дом, в котором есть место для медитации, зал с компьютерами, в котором можно послушать записи сердцебиений и сделать запись своего сердцебиения, а также темная комната с единственной лампочкой, мерцающей в такт одного из сердцебиений, которое проигрывается в данный момент. Это проект-мемориал тем людям, чье сердце рано или поздно перестанет биться. К. Болтански предупреждает, что «если вы отправитесь на остров, а путешествие туда будет весьма трудным, то по пути вы будете думать о человеке, чье сердце вы хотели бы услышать. Цель моего проекта не в том, чтобы услышать много разных ритмов, которые большей частью похожи друг на друга, цель в том, чтобы думать об определенном человеке и знать, что, например, сердце вашей бабушки хранится там. Однако, услышав его, вы не почувствуете ее присутствие, зато почувствуете отсутствие. Каждый раз, когда вы пытаетесь что-то сохранить, например, человека на фотографии, вы видите, скорее, отсутствие, чем присутствие» (Boltanski, 2020).

Кристиан Болтански интересуется судьбы обычных людей, которые переплетаются благодаря случайностям и вместе складываются в большую историю человечества. Теме анонимности, памяти и забвения, жизни и смерти посвящен знаковый проект Болтански под названием «Шанс», выполненный для французского павильона на Венецианской биеннале в 2011 г. Зритель попадает в индустриальное пространство, где гигантские конвейерные ленты с чёрно-белыми фотографиями лиц младенцев мчатся в различных направлениях, создавая ощущение бесконечности движения человеческой жизни. Два огромных табло-счетчика показывают цифры умерших и родившихся людей в мире в данный момент. Специальная программа время от времени выбирает, какая из фотографий будет проецироваться на большой экран при остановке конвейера. Жизнь — это конвейер из которого время от времени выхватывается тот или иной человек, а потом вновь растворяется в нем. О младенцах, представленных в проекте, нет никакой информации. Болтански надеялся, что зрители достроят историю воспоминаниями из своей жизни, «если вы художник, у вас нет лица — только зеркало, и каждый видит в нем себя» (Anonymus, 2020). Память недостоверна. Музей, архив — это то, что превращает личную память в обезличенную, знание — в информацию. Вещи, казалось бы, должны рассказывать о персонаже, но они остаются анонимными. Все, что уходит

в прошлое, все что задокументировано, как ни странно не сохраняется, а становится анонимным.

В своих работах Кристиан Болтански обращается не только к личной, но и к исторической памяти. Источником замысла видеопрокта «Аниматас» 2014 года послужили импровизированные алтари, которые чилийцы устанавливают в пустыне Атакама в память о жертвах диктатуры Пиночета — периода в истории с 1973 по 1990 год. Художник дополняет народный мемориал своим, укрепив на воткнутых в землю металлических стержнях восемьсот японских колокольчиков, расположение которых повторяет карту звездного неба в Южном полушарии на 6 сентября 1944 года — день рождения Кристиана Болтански, а затем сняв эту инсталляцию без склеек, одним кадром, в течение светового дня — от рассвета до заката. Согласно японским представлениям, в момент, когда ветер заставляет колокольчики звенеть, молитвы и желания, написанные на записках, прикрепленных к колокольчикам, возносятся к высшим силам. В проекте К. Болтански, записки — это прозрачные ярлычки. Видеопроjekt «Аниматас» — это темы смерти, природы и тема памяти. Начиная с 2014 года проект был реализован в разных местах (о. Тесима в Японии, пустыня Атакама в Чили, о. Орлеан в Квебеке, горы в Японии, Мертвое море в Израиле, Канада), и везде число колокольчиков было разным. По словам К. Болтански, «это работа о счастье, но это счастье приходит после всего, когда битва уже закончена; я думаю, что единственный способ продолжать жить, заключается в том, чтобы на некоторое время забывать. Забвение — есть благодать, потому что мы живем только тогда, когда можем забыть о судьбе, о том, что неизбежно произойдет. Возможно, благодаря тому, что я так много работал над этими темами, сейчас я лучше умею наслаждаться каждым моментом» (Boltanski, 2020).

«Большая» история человечества, сложенная из «маленьких» судеб людей, поколенческая память о трагедиях XX-XXI века — основные темы израильской художницы *Михаль Ровнер (1957 г.р.)*. «Со времен наскальной живописи мир познал прогресс. Однако познал ли он прогресс в отношении человека к человеку — большой вопрос. Вот об этом как раз и есть мои работы» (Rovner, 2020). Главный герой работ Ровнер — человечество, переживающее кризисы, войны, конфликты, трагедии. Все работы Михаль Ровнер («Смещения», «Панорамы», «Переходы», «Трещины времени») объединены одним сюжетом: плоскость полотна, напоминающего одновременно и камень, и пустыню, и море, и географическую карту, рябь на мониторе телевизора, в разных направлениях пересекают вереницы крошечных человеческих фигурок, непрестанно идущих друг за другом и в то же время как будто стоящих на месте, пульсирующих. В видеопроизведениях М. Ровнер все движется, но нет ни начала, ни конца этому движению, нет ни прошлого, ни будущего. В видеофреске под названием «Трещины времени» 2012 г. бесконечная череда людей, бредущих по иссохшей земле, проходят сквозь две гигантские темные фигуры время от времени воздевающих руки словно в молитве. Человеческие фигуры в работах М. Ровнер — это не анимация, а

всегда опознаваемые фигуры, реальные люди, которых М. Ровнер записывала на видео. Хаотичное движение человеческих судеб в жизни превращается в работах И. Ровнер в упорядоченную толпы, в «орнамент масс», складывающихся в сплошной текст. За любым текстом стоит человеческая история, за каждой буквой стоит человек. Но текст этот виден только на расстоянии. Для творчества М. Ровнер характерна позиция отстранённого наблюдателя за сложной драматургией человеческой жизни. Особенно зримо это представлено в работе «Чашки Петри» 2003 года. На столах стоят лабораторные чашки Петри с неизвестными культурами, при рассмотрении которых под микроскопом обнаруживается, что это роение человеческих масс.

Картины М. Ровнер обо всех и о каждом, они «обращаются к каждому из нас и говорят о невозможности отдельного существования индивида — о том, что жизненная траектория каждого человека неизбежно связывает его с жившими и живущими на планете и теми, кто будет жить после нас» (Rovner, 2020, November11). Французский философ Жан Бодрийяр в работе «Прозрачность Зла» писал: «Образ сидящего человека, созерцающего в день забастовки пустой экран своего телевизора, когда-нибудь сочтут одним из самых великолепных образов антропологии XX века». Мысли философа созвучны размышлениям Михаль Ровнер: «Сегодня в каждом доме есть ТВ, компьютер, но, смотря новости, люди часто думают: «Это меня вообще никак не касается, это в Сомали, это далеко в Афганистане». Для меня же самое важное, чтобы человек узнавал себя в моих работах, ощущал, что процесс происходит не где-то там, далеко, и с кем-то другим, но чтобы он понимал, что это может или уже происходит и с ним» (Rovner, 2020). Искусство М. Ровнер, как отмечает писатель Давид Гроссман, «заставляет нас очнуться, сфокусироваться, оно принуждает, заставляет нас почувствовать пульсацию большого хода истории и нашу с ней связь. Ровнер превращает нас в художников: микроскопические человеческие фигурки вызывают к нам из глубины камней. Мы не знаем, кто они. Только то, что они — люди. Они молят о том, чтобы их не забыли и не вычеркнули. Они — живые останки человеческого опыта, уже истребленного или находящегося под угрозой истребления. Они — выражение глубинного желания человека оставить после себя хоть отпечаток пальца, знак, память. Они — это мы" (Rovner, 2020, November11).

Классик видеоарта *Билл Виола (1951 г. р.)* в медиарботе «Квинтет памяти» (2000 г.) визуализирует пространство памяти человека, используя время как художественной средство выражения. Замедленный съёмка вызывает эффект остановки во времени и растягивает интенсивный момент прошлого, запечатленный в памяти и связанный с мгновением счастья, переживанием боли, страдания и других эмоций. «Воспринимать, писал французский философ Анри Бергсон, — значит сгущать огромные периоды бесконечно растянутого существования в несколько дифференцированных моментов более интенсивной жизни, резюмируя, таким образом, очень Длинную историю» (Bergson, 1999, 626). Автор фиксирует перемену эмоциональных состояний людей,

каждый из которых живет своим переживанием. Они стоят очень близко друг к другу, но при этом никак не связаны. За спиной у актеров — темнота, они не сходят с места, двигаются строго в раме, очерченной экраном. Причина переживаний этих людей неизвестна, но, глядя на них, зритель начинает всматриваться в самого себя. Важная черта творчества Билла Виола — умения выстраивать диалог с художниками прошлого.

Диалогический контакт настоящего с прошлым, классического и современного является характерной чертой произведений современного медиаискусства и актуальной тенденцией в построении выставок («Дом впечатлений. Классика и современность медиаискусства» в ГМИИ им. А.С. Пушкина, «Билл Виола. Электронный Ренессанс» в палатце Строцци во Флоренции, «Манифеста 10» в Эрмитаже). Мультимедийная «инсталляция «Lk 15, 11–32. Рембрандт. Посвящение. Александр Сокуров», представленная в 2020 году в Эрмитаже, позволяет переосмыслить притчу о блудном сыне из Евангелия от Луки (глава 15, стихи 11–32) с точки зрения современности на языке медиаискусства. По мнению Александра Сокурова, «покаянием верить нельзя. Человек покаявшийся, получивший прощение, может продолжить творить зло. В инсталляции изображено покаяние на фоне страшной войны, а в завершение — схватка отца и сына. Высказывание жесткое, его чуть смягчает финал — птичьи гнезда. Надежда, что все будет хорошо» (Piotrovsky, 2020). Обращаясь к своим современникам, Александр Сокуров помещает вечный сюжет в контекст актуальной для современников ситуации, связывает прошлое с современностью, поскольку «иногда „прошедшее“ культуры для её будущего состояния имеет большее значение, чем её „настоящее“» (Lotman, 2001, 615).

Актуализация текстов прошлого подчинена сложным законам общего культурного движения, «новые тексты создаются не только в настоящем срезе культуры, но и в её прошлом. <...> Каждая культура определяет свою парадигму того, что следует помнить (то есть хранить), а что подлежит забвению. Последнее вычеркивается из памяти коллектива и „как бы перестает существовать“. Но сменяется время, система культурных кодов, и меняется парадигма памяти-забвения. <...> Смыслы в памяти культуры не „хранятся“, а растут» (Lotman, 2001, 675), генерируются, являются бесконечным источником интерпретаций, предметом эстетического и интеллектуального поиска. Таким образом, любой художественный текст одновременно «генератор новых смыслов и конденсатор культурной памяти» (Lotman, 2001, 21). Каждая эпоха по-своему воспринимает искусство старых мастеров, накапливает свой опыт общения с произведениями искусства и их актуальностью.

В основе современного медиаискусства лежит принцип диалога — между старым и новым искусством, классическим и современным, прошлым и настоящим, между разными видами искусства (музыкой, живописью, литературой, архитектурой), художником и зрителем, формой и интерпретацией — инструментом осмысления которого является память.

## REFERENCES

- Anonymous. (2020, September 10). *For the paltezo. Interview with Christian Boltanski*. URL: <https://www.timeout.ru/msk/feature/419> (in Russian)
- Bergson, A. (1999). *Creative evolution. Matter and memory*. Mr. Harvest. (in Russian)
- Bodriyar J. (1999). *System of Things*. M.: Rudomino. (in Russian)
- Boltanski, C. (2020, September 20) *Archives of the heart*. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=gKG4gt4FbEk&ab\\_channel=%D0%93%D0%9C%D0%98%D0%98%D0%B8%D0%BC.%D0%90.%D0%A1.%D0%9F%D1%83%D1%88%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B0](https://www.youtube.com/watch?v=gKG4gt4FbEk&ab_channel=%D0%93%D0%9C%D0%98%D0%98%D0%B8%D0%BC.%D0%90.%D0%A1.%D0%9F%D1%83%D1%88%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B0) (in Russian)
- Le Goff, J. (2013). *History and memory*. M.: Russian Political Encyclopedia (in Russian)
- Lotman, Yu. M. (2001). *Semiosphere*. St. Petersburg: Art-St. Petersburg. (in Russian)
- Lübbe, H. (2016). *V nogu so vremenem: sokrashhennoe prebyvanie v nastojashhem* Moscow: Ed. Home. Higher School of Economics. (in Russian)
- Piotrovsky, M. (2020, November 6) *Can repentance be believed?* URL: <https://spbvedomosti.ru/news/culture/mikhail-piotrovskiy-mozhno-li-verit-pokayaniyam> (in Russian)
- Rovner, M. (2020, November 6). *The better the tool, the easier it is to work*. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2815480> (in Russian)
- Rovner, M. (2020, November 11). *"Offsets"* URL: <http://www.museum.ru> (in Russian)
- Sze, S. (2020, June 9) *How to explore time and memory with the help of art*. URL: [https://www.ted.com/talks/sarah\\_sze\\_how\\_we\\_experience\\_time\\_and\\_memory\\_through\\_art/transcript?language=ru](https://www.ted.com/talks/sarah_sze_how_we_experience_time_and_memory_through_art/transcript?language=ru) (in Russian)

**Ганзбург А.А.**

студентка Санкт-Петербургского государственного университета,  
E-Mail: [Anastasia\\_ganzburg@mail.ru](mailto:Anastasia_ganzburg@mail.ru)

## ТРАНСКУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И ЕЕ ПРЕЛОМЛЕНИЕ В НЕМЕЦКОМ ИСКУССТВЕ

Автор статьи подчеркивает, что интенсивность взаимодействия представителей разных культур в условиях глобализации обуславливает интерес к культурологии и смежным ей дисциплинам. В данной статье предлагается рассмотрение концепции транскulturации и выражение в немецком искусстве сформированной в ее рамках идентичности. Автор подчеркивает, что впервые транскulturация была применена Фернандо Ортисом. Он указал, что особенностью кубинской культуры является антагонизм, символами которого выступают табак и сахар. Таким образом гетерогенность и наличие множества сплетений являются сущностью национальной культуры. Позже к концепции транскulturации обратился немецкий философ Вольфганг Вельш и определил ее основные характеристики. К ним относятся ослабление значимости национального аспекта, наличие диалога с другими культурами, отсутствие четких границ, внутренняя дифференциация, выражение в модели сети. Автор указывает, что транскulturную идентичность отличает принятие элементов разных культур. При этом подчеркивается, что данный характер идентичности свойственен не только для людей с миграционным прошлым. В данной статье рассматриваются проявления транскulturации в литературе мигрантов в Германии и в кинолентах немецкого режиссера турецкого происхождения Фатиха Акина. Анализируются произведения писателей Rafik Schami, Yoko Tawada, Nellja Veremej, Irena Brežná, Саша Станишич. Транскulturность выражается в сплетении разных мотивов в произведениях, изменчивости и многогранности

героев, сочетании элементов разных культур и придании им новых смыслов и самостоятельном формировании идентичности.

*Ключевые слова:* транскulturация, миграция, искусство мигрантов, идентичность, В.Вельш, Ф.Ортис

Существенные изменения, проявляющиеся в социальной, политической, экономической и иных областях, ставят человечество перед качественно новыми проблемами. В рамках глобализации мир стал представлять единую систему, элементы которой тесно связаны друг с другом. Возросла интенсивность коммуникации между представителями разных культур, что подготовило почву для возникновения ряда конфликтов, основывающихся на непринятии другой картины мира и нетерпимости. Это обусловило необходимость поиска методов построения межкультурного взаимодействия. Для этого требуется определить, какими специфическими чертами обладают современные культуры, как в их рамках формируется идентичность и какие точки соприкосновения могут быть у их представителей. Для решения данных вопросов необходимо использовать в анализе разные точки зрения, что обуславливает применение междисциплинарного подхода. К нему относятся также и исследования искусства представителей разных культур, поскольку оно представляет из себя подробное отображение внутреннего мира и переживаний человека.

В данном исследовании рассматривается концепция транскulturации как актуальный подход в анализе межкультурной коммуникации. Предлагается определение основных черт транскulturации, а также анализ проявлений транскulturальной идентичности в искусстве Германии.

### *Концепция транскulturации*

Впервые концепция транскulturации была применена Фернандо Ортисом в работе «Кубинский контрапункт табака и сахара». В ней он отметил, что сущностью кубинской культуры является гетерогенность, главными символами которой выступают табак и сахар. Табак не нуждается в большом количестве обработки, а его производство считается чистым занятием, не носящим характер серийного производства. Результатом становится создание благородного продукта для эстетического удовольствия. Изготовление считается тонким ремеслом, что придает ему индивидуальный характер и противопоставляет массовому производству. Помимо этого, каждая сигара также представляет из себя уникальный продукт, обладающий неповторимыми характеристиками как, например, запах. Употребление данного растения является одним из древнейших обычаев и обладает сакральным значением, означает приобщение молодого человека к миру взрослых людей. Сахар же как антагонист табака проходит большое количество механических обработок во время производства. Его изготовление представляется грубым процессом, лишенным благородства и индивидуального характера. Результатом производства

является получение продукта, обладающего одинаковыми характеристиками. Обезличенный сахар символизирует массовое потребление, цивилизацию. Таким образом Фернандо Ортис иллюстрирует, что антагонизм и наличие нескольких точек влияния выступают сущностной характеристикой кубинской национальной культуры. Это обусловлено ее включением в колониальную систему властных отношений. В действительности табак и сахар являются символами местной и принесённой европейцами культур. Из этого можно сделать вывод, что ряд современных культур представляют их себя сплетение изначальных культурных элементов и установленных европейцами, к которым относятся, например, понятия расы и пола как ключевых принципов организации общества.

Позже к концепции транскulturации обратился немецкий философ Вольфганг Вельш. В работе «Transkulturalität: Realität-Geschichte-Aufgabe» он определяет основные черты современных культур и проводит сравнение предложенной Гердером сферической модели национальной культуры, являющейся ее привычным пониманием, и концепцию транскulturации. Он подчеркивает, что характеристики современных культур не соответствуют модели национально сформированного единства. В условиях глобализации, когда существенную долю населения ряда стран составляют люди с миграционным прошлым происходит смешение культурных элементов. В таком случае выделение определенной национальной культуры представляется невозможным, так-как она не соответствует принципу внутренней гомогенности сферической модели. Вместо этого наблюдается существенная внутренняя дифференциация. Образ жизни, привычки и другие культурные элементы могут отличаться в зависимости от социального положения, места работы, пола, сексуальной ориентации и других факторов. Вместо национального аспекта все большее влияние приобретает специфика трудовой деятельности. Таким образом транскulturация подразумевает существование системы разных точек влияния. При наличии множества факторов сплетения становятся сущностными характеристиками культуры. В данном случае ее наиболее полно представляет модель сети, а не сферы. Поскольку культура дополняется элементами, принесенными людьми с миграционным прошлым, четкое разделение культур как это представлено в сферической модели невозможно. Вместо внешней гетерогенности, разобщенности они состоят в непрерывном диалоге, в результате которого создаются новые культурные смыслы. Вольфганг Вельш обращает внимание на то, что транскulturация не подразумевает однообразную массовую культуру. Сочетание элементов не приводит к установлению единообразия. Постоянный культурный диалог наблюдается как в массовой, так и в элитарной культурах.

В данных условиях идентичность приобретает транскультурный характер, который заключается в принятии разных культурных элементов. Именно он, а не фактическое сосуществование разных культур является ключевым пунктом транскulturации. Важно отметить



то, что она не представляет из себя характеристику людей с миграционным прошлым, а свойственна всем людям, имеющим опыт коммуникации с представителями других культур. Получение новых представлений происходит, например, во время просмотра кинофильмов, рассчитанных на массового потребителя. Вольфганг Вельш иллюстрирует это примером, что после просмотра американских кинолент люди получают представления о принципах организации отношений между мужчиной и женщиной, которые не были изначально им свойственны. Таким образом, транскulturация становится принципом организации всех систем эпохи глобализации. Она определяет интенсивность межкультурной коммуникации, идентичность человека, его видение мира.

*Транскulturация и транскulturная идентичность  
в немецком искусстве*

Транскulturный характер произведений авторов арабского происхождения проявляется в сочетании разных мотивов. Существенная часть работ написана в виде сказки, которая в свою очередь считается неотъемлемым элементом арабской литературы. Во время написания произведений среди немецкой публики уже присутствовало представление о сборнике «Тысяча и одна ночь», что обусловило устойчивую ассоциацию между сказкой и арабской культурой. Однако, восточная форма сказки передавалась не в изначальном виде, а включала ряд клише, характерных для западной культуры. Ряд авторов преподносил читателю даже собственную биографию, написанную в данной форме. Одним из примеров сочетания разных мотивов является рассказ «Subabe», входящий в сборник «Eine deutsche Leidenschaft namens Nudelsalat» писателя Rafik Schami. Автор повествует о жизни мигранта в Германии, который в результате случайного стечения обстоятельств обретает домашнее животное — говорящую муху. Перед читателем разворачивается сказка, происходящая в реалиях немецкого общества. В данном случае ее мотив отражает восприятие мира главного героя, поскольку она относится к его национальной культуре. Таким образом, в рассказе Rafik Schami показывает игру сплетений картины мира мигранта и немецкой действительности.

Немецкий автор японского происхождения Yoko Tawada подчеркивает в произведении «Das Bad», что сущность человека не статична, а подвержена постоянным изменениям. Автор иллюстрирует это с помощью воды, которая является основным элементом человеческого тела. Каждое утро человек видит в зеркале новое лицо, изменяющееся под натиском внутренних течений — переживаний, мыслей. Также и на своих фотографиях перед ним предстает будто другой человек. Гетерогенность прослеживается и в отношении героини произведения к своему телу. Умываясь, она ощущает руками кости черепа. Создается образ, что тело не является целостной системой, а состоит из отдельных слоев, которые могут быть выделены и отдельно восприняты. Yoko Tawada представляет это как наличие в теле иного тела

— черепа, скрытого от взора посторонних людей: «Помимо образовавшейся из света кожи и образовавшегося из воды мяса есть еще одно тело» (Yoko Tawada, 2010, 7) Она также подчеркивает изменчивость, приводя пример с неповторимостью игры света на коже человека: «Свет играет на каждой коже по-разному; каждого человека, каждый месяц, каждый день» (Yoko Tawada, 2010, 12)

Проблема идентичности также поднимается в произведении «Die leere Flasche». Основой затронутой проблемы самоопределения является то, что в японском языке существует несколько вариантов местоимения «я». Его выбор зависит от многих факторов, к которым относятся социальное положение, возраст, пол, черты характера. Если взрослый человек может использовать нейтральное местоимение, то в подростковом возрасте необходимо выбирать то, которое соответствует мужскому или женскому полу. Героиня «Die leere Flasche» повествует, что избегала употребления слов, обозначающих «я», поскольку не ощущала себя принадлежащей только к женскому полу. Yoko Tawada также рассуждает о том, что пол является не фиксированной категорией, а набором качеств, которые обладают динамическим характером, изменяются в зависимости от ряда условий. При этом и мужчины и женщины обладают всеми этими качествами, которые лишь доминируют в тот или иной момент времени. Определенные ощущения могут обладать полом и влиять на его восприятие самого человека: «Вероятно есть точно так же чувственно воспринимаемый пол. В ветреный день в Тихом океане я чувствую себя мужчиной больше чем обычно, а в душный августовский день я, напротив, я чувствую себя определенно как девушка» (Carmine Chiellino, 2007, 120) Таким образом можно заключить, что идентичность человека множественна. Она подвержена постоянным изменениям, испытывает влияние окружающей обстановки и включает в себя качества, которые приписываются обоим полам.

Немецкая писательница русского происхождения Nellja Veremej представляет транскультурную идентичность в романе «Berlin liegt im Osten». Дочь главной героини Марина переехала с родителями в Германию в раннем возрасте, где провела большую часть жизни. Nellja Veremej отмечает, что детям, имеющим миграционное прошлое, приходится находиться на пересечении разных культур, что обуславливает принятие разных элементов: „Иконы на стене. Я тогда взяла их и не повесила, чтобы не скомпрометировать свой образ эмансипированной и западной женщины. Но здесь у действительно современной молодой девушки святость с налетом китча смотрится не лишне, а даже уместно“ (Nellja Veremej, 2013, 270) В данном случае речь идет не только о наличии разных точек влияния, но и о получении культурными элементами новых смыслов. Таким образом межкультурный диалог представляется созидательным процессом, результатом которого является не только их соединение, но и умножение.

Транскультурная идентичность представлена также в романе Irena Brežná «Die undankbare Fremde». Писательница указывает, что человек находится в положении над культурой и обладает правом выбирать,

какие культурные элементы он готов включить в собственную идентичность, а какие нет: «Еще я не знала, что это возможно, что культуры — это цветные ткани, которыми можно торговать, что я тоже стану торговкой, которая покупает и продает их, которая открывает глаза на базаре и ничего не считает невозможным» (Irena Brežná, 2017, 131) Писательница затрагивает тему разных вариантов построения идентичности. Например, она может основываться не на этнической принадлежности, а на самом провозглашении транскультурности, чужеродности: „В явной чужеродности всех стран, которые я проезжала, я могла оставаться чужой. Освобождающая чужеродность“ (Irena Brežná, 2017, 126) Помимо этого, основой построения идентичности может выступать принадлежность к ряду представлений, идеям, мировоззрению: „В зале суда, в ритуале права и бесправия я обрела Отечество“ (Irena Brežná, 2017, 125) Таким образом автор демонстрирует ослабление влияния национального аспекта для построения идентичности.

Проблема идентичности и Родины поднимается также немецким автором сербского происхождения Сашей Станишич в работе «Herkunft». Автор повествует о миграции после распада Югославии. Писатель изображает героя стоматолога, который носит фамилию «Родина». Рассуждая о том, что для главного героя значит Родина, он вспоминает о приятных дружественных беседах с ним. Саша Станишич подчеркивает, что он, стоматолог, лечит людей вне зависимости от их национальности и считает, что у рабочих нет Отечества. В данном случае присутствует разделение понятий национальной принадлежности и Родины. Для определения последней становятся более важными следующие аспекты: комфортное существование, благополучная социальная среда, наличие теплого общения, возможность быть принятым в качестве мигранта и т.д.

Современный немецкий режиссер турецкого происхождения Фатих Акин считается одним из представителей транскультурного кинематографа. В своих работах он поднимает проблемы, связанные с жизнью мигрантов в Германии. Однако его киноленты выходят за рамки кино мигрантов или же о мигрантах. Режиссер сочетает элементы разных культур, что создает атмосферу гетерогенности, и представляет героев, не вписывающихся в рамки шаблонного образа мигранта. Изначально в немецком кино он изображался как жертва, характеризующаяся примитивностью, молчаливостью, подавленностью. С течением времени образ жертвы сменяется сложной целостной личностью, существующей на границе разных культур и испытывающая на себе их влияния. Работы режиссера отличаются гетерогенностью отсылок, сюжетов, образов, музыкального сопровождения и т.д. Фатих Акин прибегает к намеренному разрушению жанровых шаблонов, обыденных представлений о культурах. Например, фильм «Головой об стену» (2004) начинается с музыкальной сцены на фоне Стамбула. Девушка исполняет любовный мотив, а образ города создает атмосферу восточной сказки. Однако дневная сцена в теплых тонах сменяется холодным образом ночного Гамбурга. Ожидания зрителя увидеть традиционную историю

любви не оправдываются. Вместо этого главные герои не чувствуют себя причастными к турецкой традиционной культуре и подвергают сомнению ее элементы. В работе также поднимаются проблемы давления патриархальной системы на женщину и ее чувства отчужденности. Музыкальное сопровождение также занимает важное место в работах Фатиха Акина и иллюстрирует гетерогенность. В фильмах, в частности в работе «На краю рая» (2007), сочетается как известная массовому потребителю музыка, так и специально написанная для кинофильма. Фильмы также сопровождаются этнической музыкой разных регионов Европы. Множественность достигается за счет работы и с актерским составом. У Фатиха Акина снимаются звезды мировой величины, популярные в определенных странах, так и актеры-любители. Более того, известны случаи, когда режиссер приглашал участвовать в съемках членов своей семьи. В той же работе режиссера «Головой об стену» главную героиню сыграла порноактриса, а роль кузины главной героини Сибель исполняет известная турецкая телеведущая Мельтем Джумбул. Иногда съемки проводят в общественных местах, где людей не предупреждают о процессе снятия фильма. Таким образом, создается атмосфера, приближенная к реальности. Для усиления аутентичности ряда сцен актеры могут носить собственную одежду.

#### *Заключение*

Подводя итог можно заключить, что важность изучения культур обусловлена интенсивностью межкультурного взаимодействия в рамках глобализации. Впервые подход транскulturации был осуществлен Фернандо Ортисом. В работе «Кубинский контрапункт табака и сахара» он продемонстрировал, что культура народов, оказавшихся включенными в систему колониальных отношений, является гетерогенной. К концепции транскulturации обращается и немецкий философ Вольфганг Вельш. Он приходит к выводу, что привычная сферическая модель не соответствует характеристикам современных культур. Они не основываются на национальном аспекте и отличаются внутренней дифференциацией и наличием диалога с другими культурами. Место национального аспекта лидирующую роль начинает занимать специфика трудовой деятельности. Для иллюстрации характера современных культур уместнее использовать модель сети, поскольку они характеризуются множеством влияний и сплетений. В данном случае идентичность человека не определяется исключительно этнической принадлежностью и включает в себя элементы других культур. Отображение транскulturальной идентичности наиболее ясно прослеживается в литературе мигрантов. Среди авторов арабского происхождения, в том числе в работах Rafik Schami, присутствует игра восточных мотивов и реалий жизни немецких городов. Транскulturность выражается в пересечении арабской и немецкой картин мира. В работах японской писательницы Yoko Tawada изменчивость представляется как сущность человека. Его идентичность подвержена постоянным изменениям, которые происходят в процессе

получения нового опыта, переживаний, ощущений, внешних условий и т.д. В романе Nellja Veremej транскультурная идентичность представлена в виде объединения разных элементов и приобретение ими новых смыслов. Таким образом те из них, которые изначально обозначались принадлежность к традиции, получают противоположный смысл и демонстрируют приверженность человека новым течениям. Писательницей Irena Brežná показывается, что человек осознанно принимает решение, какие культурные элементы он готов включить в собственную идентичность. Таким образом он сам ее формирует. Ее основой может выступать как этническая принадлежность, так и провозглашение своей чужеродности или же приверженность определенным идеям, ценностям. Тема Родины затрагивается также писателем Сашей Станишич. В его романе Родина благосклонна к представителям разных национальностей, что делает ее транскультурной. Большую роль получает возможность комфортного сосуществования представителей разных культур. В рамках кинематографа можно выделить работы Фатиха Акина, чьи фильмы отличаются гетерогенностью отсылок, намеренным разрушением шаблонов. Множественность достигается с помощью работы на разных уровнях. Например, в соединении музыкальных мотивов разных стран Европы, сочетании игры актеров разного уровня и особенном подходе к съемочному процессу. Исходя из вышесказанного можно заключить, что концепция транскультурация является одним из наиболее адекватных способов рассмотрения современного межкультурного взаимодействия. Данная концепция находит отклик и в искусстве как области выражения мироощущения: идентичность человека представляется как совокупность переплетений и изменений, что говорит о ее транскультурном характере.

#### REFERENCES

- Brežná, I. (2017). *Die undankbare Fremde*. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch. (In German)
- Chiellino, C. (2017). *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Stuttgart & Weimer: Verlag J.B. Metzler. (In German)
- Klos, S. (2016). *Fatih Akin: Transkulturelle Visionen*. Marburg: Schüren Verlag. (In German)
- Müller, P. (2018). *Migranten erzählen*. Ditzingen: Reclam. (In German)
- Ortiz, F. (1995). *Cuban counterpoint tobacco and sugar*. Durham & London: Duke University Press.
- Quijano, A. (2000). *Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America*. Nepantla: Views from South. Vol. 1, № 3, 533-580.
- Sandverg B. (2014). Integration: Kulturgewinn oder Kulturverlust? Migrationserfahrungen in Irena Brežnás Roman *Die undankbare Fremde*. In: Hellström, M.; Platen, E. (Hg.) *Leitkulturen und Wertediskussionen: Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (VIII)*. München: Iudicium Verlag. (In German)
- Schami, R. (2013). *Eine deutsche Leidenschaft namens Nudelsalat*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. (In German)
- Tawada, Y. (2010). *Das Bad*. Tübingen: Verlag Claudia Gehrke. (In German)

- Tlostanova M. V. (2010) *Transculturation as a social and communicative model of the era of globalization*. Vestnik novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta: philosophy. Vol. 8, №3, 48-57. (In Russian)
- Veremej, N. (2013). *Berlin liegt im Osten*. Salzburg & Wien: Jung und Jung. (In German)
- Welsch, W. (2017). *Transkulturalität: Realität — Geschichte — Aufgabe*. Wien: new academic press. (In German)

**Гафурова З.Р.**  
Москва

## **ФОРМИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ АРТСРЕДЫ И ДИСКУССИЯ О СУТИ ТВОРЧЕСТВА**

Сегодня окружающий нас мир, наша локальная среда наполнены разными и многочисленными арт-объектами. Человек находится в непосредственной близости с ними. Поэтому традиционное знакомство с искусством (посещение галерей, музеев и других культурных учреждений), требующее определенной подготовки и соблюдение определенных ритуалов, не является ныне актуальным. Мы живем в арт-среде, и наше взаимодействие с искусством становится органической частью нашей жизнедеятельности, не требующей специальной подготовки.

Более того, зачастую мы сами вовлечены в процесс создания арт-объектов, ибо существует (онлайн и офлайн) множество художественных — общественных и частных — институций, поощряющих такие занятия. И вот мы, обыватели, уже «создатели» каких-то художественных ценностей. И, как создателей, нас чрезвычайно волнует сам элемент обстоятельств их создания: когда, где, с кем, почему. В ответ на запросы друзей, близкого круга общения мы вводим ответы на эти вопросы в некую аннотацию представления нашей работы. Мы презентуем эти «когда, где, с кем, почему» как часть самого созданного произведения. Вполне естественно мы идем дальше — «переносим» такой подход к анализу произведений других: мастеров или любителей. Именно этим активизмом, прежде всего, вызвана (а точнее — возрождена) дискуссия о сути творчества: являются ли обстоятельства создания произведения частью самих произведений, или же произведение нужно оценивать безотносительно обстоятельств и идентичности самого автора.

**Дианова В.М.**  
Санкт-Петербург

## **СОЦИАЛЬНЫЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК: ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ**

Наблюдаемая ныне в мире тенденция ко все большему смешению культур, вызванная рядом факторов, побуждает к осмыслению этих процессов и поиску продуктивных моделей, способствующих их усроению. В одни исторические периоды эта тенденция усиливается, в

другие — ослабевает, о чем сполна свидетельствует теоретическая мысль, обращаясь к анализу причин происходящего, аргументируя его закономерность, или же, напротив, выявляя случайные факторы, изменившие состояние стабильности и определенности. В периоды, когда тенденция усиливается и затрагивает большую часть мирового пространства, речь идет о трендах мирового масштаба, которые по-разному проявляют себя в конкретных регионах. Особо указанные процессы проявляются в современных художественных практиках отдельных зарубежных странах.

*Закураева Е.Д.  
Санкт-Петербург*

## **НОВАЯ ТЕОРИЯ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТА**

Доклад предлагает к рассмотрению теории из прежде не переведённой на русский язык статьи-предисловия к книге «Теория архитектурного проектирования. От рисунков к эффектам» (2018) А. Армандо и Дж. Дурбиано, написанную М. Феррарисом — итальянским философом и автором теории документальности, которая лежит в основе онтологии социальной реальности. В соответствии с этой теорией документы как письмо обладают социальной релевантностью и ценностью, воплощают существенные и прототипические характеристики любого социального объекта, в том числе и архитектуры, рассматриваемой в данном исследовании.

Философ рассматривает архитектурный проект в его соотношении с интенциональностью и реализацией. Является ли проект реализованной концепцией архитектора, идеей, которая воплощается в бетоне? Этот вопрос задали себе архитекторы, авторы книги «Теория архитектурного проектирования» А. Армандо и Дж. Дурбиано, и ответ на него оказался отрицательным. Маурицио Феррарис предлагает считать неверным положение о том, что здание, архитектурное произведение — это концепция архитектора, воплощенная в жизнь, что, к удивлению автора, имело место даже в эпоху «смерти автора» (Р. Барт). Результатом такого заблуждения явилась архитектура, которая ограничивается только повествованием, архитектура ангажированная, неаккуратная архитектурная практика. Архитектурное проектирование, предполагает не проектирование-в-себе, не придание осязаемых красок идеям в двух измерениях, а производство эффектов в трехмерном пространстве, о чем и размышляют архитекторы-практики А. Армандо и Дж. Дурбиано в «Теории проекта». М. Феррарис акцентирует внимание на том, что проект идет в своем развитии от рисунка к миру, в связи с чем он имеет неудачу, отклонение, видоизменение и несчастный случай в качестве своей составляющей характеристики. «Мы, цитируя Хайдеггера, “проект, брошенный в мир”, — в данном случае, проект, брошенный в институциональную, бюрократическую, документальную вселенную, ставшую реальностью нашей повседневности. основополагающим пунктом в теории М. Феррариса является феномен документальности как

общая форма бытования социальной реальности, без которой, по его мнению, нет самого общества, нет интенциональности, а в конечном счете нет проектирования и планирования.

Автор приходит к выводу, что архитектурный проект является продиктованным, предначертанным, то есть интенцией, основанной на документальности, фиксации на бумаге, палимпсестом, предполагающим несколько процессов до и после себя: документ, сюжет, контракт, прогноз, театр — все, что угодно, кроме самого замысла и идеи. Автор исследования также приходит к допущению, что сначала у нас, у субъектов, формируются намерения, которые впоследствии могут быть зафиксированы в документах, как в «Критике способности суждения» И. Канта, но верно и обратное — наша чувственность воспитана через документальную форму (ритуалы, образование) в первую очередь, и только потом то, что мы получили как реципиенты, может быть превращено в преднамеренность. Таким образом, то, что отличает живой сложносочиненный организм с бесконечностью целей от технического механизма, имеющего конечную, внешнюю цель, было лишь мифом. Архитектурное проектирование же, гораздо больше, чем в голове архитектора, находится в физической и социальной среде, которая его окружает. Проект в большей степени предвосхищает и определяет идею, чем просто представляет себя как транскрипцию разработанных идей. То есть проект «продиктован».

*Ищенко Е.Н.  
Воронеж*

## **НОВАЯ ПАРАДИГМА НАУК ОБ ИСКУССТВЕ: ИСТОКИ И ОСНОВАНИЯ**

Мощным импульсом, способствовавшим возникновению «революционной ситуации» в теории и истории искусства, стал «визуальный поворот». Переосмысление роли визуального в культуре, когнитивном и коммуникативном контекстах, повседневных практиках в конце XX вв. привело к переформатированию междисциплинарных границ. Ключевая идея визуального поворота, связанная с программой преодоления «логоцентрического предубеждения»<sup>1</sup>, запустила исследовательские программы, направленные на выявление «логики» бытования визуальных образов в культуре. «Эстетизация повседневности», «разгерметизация» сферы художественного, обусловленные «экранной культурой», потребовали переосмысления традиционных методологических программ и приемов. Кроме того, перемещение предметности визуальных исследований в сферу «неумышленных или непосредственных визуальных образов и опытов»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Shulz M. Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005. 163 S.

<sup>2</sup> Mitchell W.J.T. Showing Seeing: a Critique of Visual Culture // Journal of Visual Culture. 2002. Vol. 1. No. 2. P.178.



привело к проблематизации соотношения эстетического и художественного. На этом фоне все более отчетливо зазвучал мотив конца традиционного искусствознания, стали возникать альтернативные области исследований, к примеру, «наука об образах» (Bildwissenschaft) Х. Белтинга<sup>1</sup>.

Наряду с необходимостью ответа на вызовы современной культуры, научная революция в искусствознании была обусловлена плюрализмом эстетических теорий, возникших на границе разрыва сложившихся в эпоху модерна связей между философией и историей искусства. Борьба с нормативизмом в эстетике, побудила искусствознание к переосмыслению собственной истории идей. Так, возродился интерес к исследованиям «мускулистой риторики» и «грамматики жестов» А. Варбурга<sup>2</sup>, получившим второе рождение в современном контексте. Философские исследования фотографии, кино, «новых медиа», проведенные в различных дискурсивных рамках, инспирируя пролиферацию методологических установок, поставили перед теорией и историей искусства целый ряд фундаментальных проблем. Таким образом, поиски новой парадигмы наук об искусстве, формирующейся на пересечении социокультурного и внутринаучного контекстов, предусматривают диалог как с философскими и междисциплинарными исследованиями, так и с собственной традицией.

***Кабанова Л.И.***

*доктор философских наук, профессор  
Петрозаводского государственного университета  
Lila31@yandex.ru*

## **ТЕРАПЕВТИЧЕСКАЯ СИЛА ИСКУССТВА**

В статье актуализируется тема “меры” искусства в его терапевтическом измерении. Подобный взгляд на искусство является обоснованием значимости “непрофессиональных” художественных практик в пространстве современной культуры. В тексте статьи дан контур философского обоснования возможностей опоры на искусство в рамках арт-терапевтической работы, как практики “собирания”.

*Ключевые слова:* арт-терапия, экзистенциальное творчество, “собирание”

*Мерилом искусства является польза от врачевания  
душевных аффектов (Бадью А.)*

Психологическая работа неполноценна сегодня без опоры на художественное творчество. Любой вид арт-терапии направлен на решение или коррекцию психологических проблем, это один из оптимальных способов раскрытия чувств, переживаний, состояний на невербальном уровне. Актуальность данной темы стала особенно

---

<sup>1</sup> Belting H. Bild-Antropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. — München: Wilhelm Fink Verlag, 2001. 278 S.

<sup>2</sup> Forster K.W. Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents // October. 1996. No. 77. P. 5–24; Rampley M. From Symbol to Allegory: Aby Warburg’s Theory of Art // The Art Bulletin. 1997. No. 1. P. 41–56.

очевидна в ситуации длительной пандемии. В рамках созданной социально ориентированной некоммерческой организации мы обратились к средствам искусства для оказания психологической поддержки школьникам и студентам. Мы апробируем в своей практической работе понятие “экзистенциальное творчество” вместо имеющихся в арсенале психологов понятий арт-терапия или даже *лого-арт*, хотя именно лого-арт ближе всего к стоящим перед нами задачам. Экзистенциальное творчество, как и лого-арт исходит из общей проблематики существования человека, из “универсальности человеческого страдания” (И. Ялом). Данная практика опирается на смысловые стратегии миропонимания, в ней переплетены два плана: философский и психологический. С философской точки зрения закономерна опора на феноменологический и экзистенциальный подходы: экзистенциальный анализ, *Dasain*-анализ, логотерпию; с точки зрения включенности в указанный контексте в психологическую практику — это экзистенциальная арт-терапия или экзистенциальное творчество, которое можно считать частью современного искусства.

“Экзистенциальное творчество” органично вписывается в практики современного искусства и стоит в одном ряду с такими явлениями, как уличное искусство, ар-брюг, искусство аутсайдеров, непрофессиональная фотография и могут быть осмыслены в качестве проявлений новой модуляции творчества, экзистенциального высказывания. “Экзистенциальное творчество” вплотную приближено к запросам реляционной эстетики и призвано решать некоторые внутренние проблемы индивида. Как отметил Буррио еще в 90-е годы прошлого столетия “все самое живое, что происходит в настоящее время на шахматной доске искусства, связано с понятиями взаимодействия, общения и отношений между людьми” [3 ; С.3]. Практика диалога может вывести далеко за пределы формата автономного модернистского мировосприятия.

Возвращаясь к постановке проблемы, следует сказать о значимости концепта “собираения” в практике “экзистенциального творчества”. Небезынтересно вспомнить и то, что восприятие искусства, как определенной практики собираия или интеграции лежит в основе эстетической категории красоты. Греки, например, понимали красоту, как меру, численное выражение совершенства. Данное определение перешло из античности и в средневековые трактаты. Как отмечает У. Эко, “речь идет о соразмерности, основанной на конкретных, органических гармонических связях, а не на отвлеченных числах” [5 ; С. 65]. Проступающая в зримом образе красота сама способно производить истину.

В связи с этим вспомним небольшую статью Г. Бэйтсона — “Стиль, изящество и информация в примитивном искусстве”, в которой звучит мысль о том, что почти единственной целью любого искусства является поиск благодати через опыт собираия: “проблема благодати — это главным образом проблема интеграции; и то, что следует интегрировать, это различные части разума (mind)” [2]. К аналогичным выводам

приходит и Леви-Строс в своем известном пассаже о технике бриколажа в ранних формах искусства. Художник-бриколер “интериоризирует случайность <.> и экстериоризирует исполнение и предназначение”[4]. Бриколаж представляется формой организации реальности для сознания, ближе всего стоящий к опыту собирания или компоновки событий в целостную структуру.

Тема интеграции или собирания отражает основную направленность экзистенциального творчества. Средоточием этой темы является преодоление внутреннего конфликта *растерявшегося*, расфрагментированного, несобранного (в прямом смысле этого слова) субъекта. Творческая деятельность в данном случае выступает инвариантом мыслительной работы, обладающей терапевтическим значением.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бадью А. Малое руководство по инэстетике. — СПб : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. — 156 с.
2. Бейтсон Г. Экология разума. Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии / Пер. с англ., Москва : Смысл. 2000 — 476 с. <https://www.litmir.me/br/?b=124273&p=37>
3. Буррио Н. Реляционная эстетика / Николая Буррио. Москва : Ад Маргинем Пресс. 2016. — 215 с.
4. Леви-Строс К. Первобытное мышление М.: Республика, 1994. [https://www.bookol.ru/nauka\\_obrazovanie/psihologiya/153871/fulltext.htm](https://www.bookol.ru/nauka_obrazovanie/psihologiya/153871/fulltext.htm)
5. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике / У. Эко. — Москва : Издательство АСТ : CORPUS, 2016. — 352 с.

**Кетова Т.В.**

*кандидат философских наук, доцент кафедры философии и биоэтики  
Первого Санкт-Петербургского государственного  
медицинского университета им. акад. И.П.Павлова  
E-mail: tatiانا.ketova@gmail.com*

### **«РЕАЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК» КАК ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА**

В статье рассматривается проблема онтологического статуса человека и определения места «реального» человека в современном искусстве. М.С.Каган представлял искусство как конкретное человекознание и отмечал важность художественного как концентрированного выражения взаимосвязи эстетического, с этическим. В современной философии наметилась тенденция переосмысления этики в контексте эстетического измерения реального (А.Зупанчич), а также отрицания «общей» этики, которую предложено рассматривать как некую «избыточность». (А.Бадью) Субъект рискует утратить границы восприятия мира, и в то же время свобода осознается им как степень отчуждения и неспособность связать преобразования мира и себя, что нашло отражение в современном искусстве. В восточной традиции (живопись Древнего Китая) реальный человек предстает в событии внимания, проживания, соотношения вещей с пустотой. В современном искусстве явно обозначена потребность вовлечения человека в процесс экспериментального изучения, моделирования и конструирования. Этические и эстетические функции искусства

переносится в сферу биомедицины, где тело становится предметом дизайна и отчетливо фиксируется феномен эстетического перфекционизма. Радикальные формы актуального искусства направлены на поиск живого чувственного тела, в то время как использование современных технологий подвергает сомнению его присутствие. Артпрактики все более ориентированы на воплощение идеалов трансгуманизма, призывающих к построению виртуальной телесности в сетевом пространстве. Состояние постчеловека характеризуется стремлением к бессмертию, наличием искусственного интеллекта, неопределенным количеством тел, меняющих эстетические качества. Сеть как порождение медиакультуры производит дистанционные средства для формирования желаний и управления ими. Создание техногенных произведений способствует появлению нетелесных форм восприятия. Тело может стать необязательным приложением для искусственного интеллекта, что приведет к упразднению чувственности и выходу за пределы человеческого. Онтологический статус «реального» человека становится все более неопределенным, и в будущем может последовать самоликвидация искусства.

*Ключевые слова:* тело как предмет дизайна, эстетический перфекционизм, эстетика протезирования, художник как инженер-ученый, трансгуманизм, техногенное авторство, пустота и наполненность.

М.С.Каган рассматривал искусство как конкретное человекознание и цель его заключается в познании жизни во всей ее реальной конкретности. Художественное как своеобразная концентрация эстетического связано с этическим как с реальной уникальностью «я», «ты», «он».

Аленка Зупанчич в книге «Этика реального» предлагает переосмыслить этику в контексте распознавания измерения реального, которое проявляется в эстетике. (Zupancic, 2019, 28) Вещь занимает место радикальной чуждости, ибо Вещь — то, что отчуждено в Другом, но это место интимное, по выражению Ж.Лакана, «экстимное». (Zupancic, 2019,10)

Произведение искусства окружает вещи как пустоту. В.Подорога в «Метафизике ландшафта» позиционирует его в китайской живописи через пустоту, открытую для бесконечного заполнения. Пустота соединяет вещи и приводит к единению и покою. Ландшафт — это не изображение и представление, а психическое состояние. Движение кисти Руки выступает как измерение изображаемого, различие дыхательного ритма вещей. Человеческое вступает в порядок Космоса. Греки видят перед собой а в Древнем Китае — внимают (Podoroga, 2021, 15). Реальный человек предстает в событии внимания, прояснении вещей через соотнесение их с пустотой и в этом процессе содействуют сокрытие и раскрытие, возникновение и растворение, вдох и выдох. Открытие безличному, впадение в безразличную первооснову вещей происходит через «вечные-образ», то , что разворачивает изображение за пределы формальной определенности и порождает «распускание пустоты». (Julien, 2014, 70) Основатель экологической этики О.Леопольд предпринял попытку растворить субъектность человека в самой природе, что нашло выражение в своеобразном девизе «Мыслить как гора». Подобный тип мышления перекликается с даосским принципом

«победоносного недеяния», когда действие не должно противоречить естественному развитию и ни одно усилие не должно быть совершенно случайно или суетно. Следование этому принципу исключает понимание наслаждения как беспорядочного эгоистического удовлетворения разрастающихся потребностей. Заполненность вредит пустоте. Франсуа Жюльен рассматривает чрезмерно заполненное огромное пространство Собора Св. Петра в Риме как некое загоразивание и запираение свободы эстетического восприятия, и в результате переполненность даже прекрасными произведениями порождает пустоту, которая не обещает, а утомляет и подавляет.

М.С.Каган связывает этическое и эстетическое в произведении искусства через свободу выбора, определяющего уникальность личности, способной к ценностному переосмыслению и преобразованию мира и себя. Между тем, наметилась тенденция отрицания «общей» этики. Так, А.Бадью полагает, что есть этика единичных истин, относящихся к частной ситуации и допустимо рассмотрение ее как некой избыточности, пугающей помехи (Badyu, 2012,10) и как «нехватки в другом» (Zurancic, 2019), что приводит к пониманию свободы как осознанию чуждости в своем доме. Американский кинорежиссер и сценарист Чарли Кауфман в фильме 2020 года «Я думаю со всем этим покончить» доводит тему тотального отчуждения до полного разрыва распадающейся личности с миром Других. «Псевдогерой», ощущающий себя везде чужим и нелюбимым воображает диалогическое взаимодействие, но на самом деле ведет монолог самоуничтожения.

А.Зупанчич, развивая тему отчуждения, констатирует: субъект боится обнаружить себя в новом пейзаже, безликой территории, боится утратить рамку восприятия мира. (Zurancic, 2019, 32) Бесконечное потребление самого себя, рассмотрение себя как проекта предложений глобального рынка ведет пока еще телесного человека в тупик. В литературе этот процесс представлен как трагический и безысходный.

В романе французского писателя Мишеля Уэльбека «Карта и территория», мир предстает в видении героя как рациональная конструкция. Вещи рассматриваются как механизмы, пространство земли через эстетизированные карты, люди — через их функциональные проявления — профессии. Герой романа — художник пытается вписать пространство в рамки «человеческого» — это «свои», неотчужденные вещи, традиционные профессии, карты для путешествий. Территория размыта, карта предстает как система четко выверенных геометрических объектов, и поэтому, карта интереснее территории. Эффектное убийство одного из героев (самого автора романа), представляется как ритуальное произведение искусства, но оказывается маскировкой банальной кражи, а убийца обладает востребованной профессией — пластической хирургией. Сознание героя романа будируется темой разложения искусственных объектов в «вегетативной магме». М.Уэльбек противопоставляет естественную биологическую смерть претензии на бессмертие продуктов техногенной цивилизации. Территория крошится и расслаивается «будто растворяясь в необъятном, уходящем в бесконечность растительном

пространстве». (Houellebecq, 2011, 474) Герой не видит и в себе самом достойный художественный объект и, подводя итог своему творческому пути, желает лишь оставить свидетельство о факте существования утратившего человечность мира. Приборы-свидетели (сложная фото- и видео-аппаратура) должны зафиксировать свое растворение в аморфной биомассе.

М.С.Каган говорил о свободе искусства экспериментировать с создаваемыми образами, моделями человека, отмечая при этом, что экспериментировать с живыми людьми «запрещает нравственность». Однако, медицинские и клинические эксперименты на человеке проводятся при соблюдении принципа хорошо рассчитанного риска. Получение предполагаемого блага должно превышать степень вреда. Возможности искусства экспериментально изучать человека были реализованы в XX веке в «не знающих уже никаких границ деформации физического облика человека — так живописцы и скульпторы стали производить хирургические операции на теле своих моделей».(Kagan, 2003, 17) Однако от лозунгов лишения смыслов (дадаизм), через абстракционизм и «обесчеловечивание» искусства, по мнению М.С.Кагана, во второй половине XX века происходит возвращение к изображению реальности и к человеку как главному герою художественно осмысляемого бытия.

Между тем, в творчестве художников конца XX — начала XXI века тема поиска смыслов разворачивается во все более неопределенном пространстве жизни и смерти и особенно это проявляется во взаимодействии искусства с телесными арт-практиками в качестве социально-антропологических проектов. Этические и эстетические функции искусства переносятся в сферу биомедицины, где само тело человека становится предметом дизайна. Стремление к улучшению через биоэстетическое конструирование контролируется рынком биомедицинских услуг и создает образ пациента-клиента будущего. Тело как природное образование и как артефакт выступает в качестве одного из первых культурных объектов. Современное искусство активно использует новые технологии для преобразования телесности. «Человек этический» как субъект диалектического взаимодействия свободы и долженствования попадает под влияние игрового эстетического и находится под непрерывным воздействием Другого «лишь в той мере, в какой он является источником впечатлений и аффектации». (Ророва, 2021, 279) Императив постоянного телесного создания себя разворачивается в реальности «хирургического театра». Художница (она же и пациентка) Орлан выступала вместе с хирургом в качестве автора и участника перформансов, включающих семь операций по моделированию различных частей тела по образцам произведений мировой живописи в рамках проекта «Окончательный шедевр реинкарнации святой Орлан». (Deri, 2008, 316) Орлан позиционировала свое тело как платье, которое можно изменять и демонстрировать при помощи рекламных технологий общества потребления. В проекте «Пальто Арлекина» была предпринята попытка создания новой кожи из

стволовых клеток самой Орлан и представителей различных рас. В подобных проектах выражено стремление к безграничному совершенствованию, эстетическому перфекционизму.

Проблема эстетического перфекционизма затронута в романе французского писателя Э-Э. Шмитта «Как я был произведением искусства». Человек может стремиться к эстетическому преобразованию своего тела, но отождествление с арт-объектом чревато утратой нравственной автономии. Вступая в пространство экспериментов по созданию совершенного тела, человек превращается в выставочный экспонат, источник для провоцирования ажиотажа публики, жаждущей новинок в сфере антропологических трансформаций.

В последнее время явно усилилась тенденция медиализации жизни общества. Человек становится объектом медицинской политики, которая обещает успешную репрезентацию индивида в социокультурном пространстве с целью достижения физического, духовного и социального благополучия. Происходит «омедицинивание широких сфер жизни и индивидуального воображения», то есть «забор голой жизни». (Agamben, 2015, 18). В рамках технократической парадигмы произошло изменение медицинской идеологии, «когда терапия извлечения (болезнь — это избыток, нечто лишнее или чрезмерное, что надо удалить из тела посредством кровопускания, очищения и т.д.) замещается... терапией восполнения (болезнь — это отсутствие, недостаток, который надо восполнить лекарствами, подкрепляющими средствами)». (Serto, 2013, 253). Этические ценности оказываются в зоне риска и возникает необходимость широкого биоэтического обсуждения различных вариантов их позиционирования в процессе бурного развития биомедицины.

Современная культура пытается создать протезы вокруг того, что разоблачено». (Sloterdike, 2005, 76). Представители киберпанкового боди-арта развивают эстетику протезирования, в которой сами артисты выступают в роли эволюционных гидов, генетических скульпторов, архитекторов внутреннего пространства, хирургами, имплантирующими мечты, алхимиками трансформирующими человеческую природу. (Deri, 2008, 215) Киберпанки, создавая из своего тела экспонат, демонстрируют усиленную приборами работу сердца, мышц и мозга, как бы выворачивая себя во внешнее пространство. Идеолог пост-эволюционных стратегий М.Маклюэн полагал, что экстенсивные («самоампутивные») линии поведения являются ответом на культурные катализаторы (ускорение темпов и увеличение нагрузки). Для достижения симбиоза с техникой тело нуждается в анестезии — самозащите от травматических вмешательств. В виде анестезии все чаще выступает идея самоотчуждения, доведенная до выхода за пределы человеческого. Выход может осуществляться через реконструкцию генома и через перенос интеллекта в небиологические системы. Конвергентные технологии способствуют размыванию барьеров между природой и культурой, порождают некие субъекты — объекты: «разумную среду»

как нео-географию, «интернет вещей». Делокализация человека усиливает подвижность и эфемерность границ между живым и неживым.

Радикальные формы актуального искусства направлены на поиск живого чувствующего тела, в то время как современные технологии приводят к тотальному сомнению в его присутствии. Аутодеструктивные перформансы, экстремальные виды спорта ищут точки присутствия человеческого через ранение, боль и кровь. Медиальная форма существования, фармакологические средства воздействия на тело приводят к художественному сопротивлению «положению вещей, которые обескровливают и дематериализуют человека, деидеологизируют сознание, демистифицируют традиционные институты власти». (Savchuk, 2012, 338).

Вместе с тем, можно фиксировать противоречие между бодибилдингом с его увлечением телом и киберкультурой, в которой обозначен кризис маскулинности. В феноменологии плоти Г.Шмитца определяются различия между понятиями «плоти» и «тела». Если плоть всегда живая, пронизана субъективностью, чувственностью и существует как неделимое пространство, некий «соматический остров», то тело может оказаться неживым, объектом среды, обладающим относительной локальностью и поддающимся расчленению. «...Тело поддается разделению, а все, что относится к плоти, пространственно неделимо. Руки, ноги или туловище можно расчленить на множество частей, а при соматико-аффективных порывах... страхе, радости, голоде, удовольствии подобное невозможно» (Gugutzer, 2014, 275).

Человеческое подвергается «тотальной эндоскопии» (Sloterdike, 2005), скрытое выворачивается. Художники, работающие в жанре «спесимен-арт» (А.Циарас, фон Хагенс, Д.П.Уиткин) осуществляют визуализацию утреннего пространства человеческого тела, опираясь на достижения генетики, пренатальной диагностики, используют новые технологии по разъему телесности. Художник приобретает статус как инженера-ученого в процессе возрастания интереса к «внутренней вселенной тела». Создатели знаменитой выставки «Миры тела» осуществляют визуализацию внутреннего пространства человеческого тела, опираясь на достижения генетики, пренатальной диагностики, используют новые технологии по разъему телесности. В их произведениях можно увидеть различные патологические состояния тела, часто переходящие в тяжелые терминальные состояния. Художники преследуют цель: принять эти состояния как возможности развития тела, нейтрализовать отвращение и страх перед умирающей плотью. Шокирующая подача материала компенсируется пониманием сложности и хрупкости человеческого бытия. Вполне можно говорить о своеобразном гуманизме «спесимен-арта», который отторгает понимание человека как набора количественно определяемых соединений.

Природные элементы, такие как, живые организмы, органы, ткани, клетки, спирали ДНК становятся предметом искусства Представители направления «Научное искусство» заявляют о стирании грани между естественным и искусственным и предлагают ввести новое понятие



«Синтетическое царство». Животные и растения в будущем могут существовать в живом музее или их будут конструировать в лабораториях. Природные объекты позиционированы как произведения искусства, и критерии оценки таких объектов должны включать подлинность, идентичность, функциональность и рассматриваться в аспекте социальной и экологической ответственности.

В последние годы арт-практики все более ориентированы на идеалы трансгуманизма, призывающие к построению виртуальной телесности в компьютерном сетевом пространстве. Трансгуманизм, предлагая преодолеть плоть, и устремиться к искусственному телу, провозглашает свободу его эстетического совершенствования. Адепты трансгуманизма апеллируют к экологическим ценностям, предлагают нейтрализовать человека с его эгоистическими потребностями согласно технической программе, однако, приближаются к эгоизму технократического аристократизма, продвигая тему самосовершенствования вне социальной ответственности. Личность как модель, как информационная система может отделиться от телесности и существовать в виртуальном пространстве. Преходящая форма человека не будет иметь превосходства над другими формами рациональности. Смерть может рассматриваться как повреждение технического аппарата, которое можно устранить при помощи ремонта. В этой концепции отсутствует понимание жизни как человеческой судьбы и смерти как ее окончания. Состояние постчеловека характеризуется стремлением к бессмертию, наличием искусственного интеллекта и неопределенным количеством тел, меняющих свои эстетические качества. Пока можно рассматривать идеи трансгуманизма с позиции мифологизации проблемы пределов существования человека, но появляется все больше проектов, растворяющих различие между биологическими и информационными системами.

Современный мир еще не готов расстаться с телесностью, и поэтому, телоцентризм выступает в качестве антитезы трансгуманизма. Однако телоцентризм с его культом искусственного, созданием разнообразных протезов приближает эру бестелесных носителей рациональности. В последнее время телесные арт-практики постепенно вытесняются построением компьютерной виртуальной реальности и в этом пространстве возрастает спрос на нечеловеческие продукты активности, техногенное авторство (картины, созданные нейронной сетью, компьютерная музыка). В Японии продолжает успешно развиваться проект компании Srypton Future Media; вокалоид Мику Хацуне исполняет более 100000 песен. Сеть как порождение медикультуры создает дистанционные средства для формирования желаний и управления ими и, тем самым, она становится взглядом власти. Онтологический статус власти весьма неопределенный, «иллюзорна сама реальность техногенного Другого». (Evangelii, 2019, 42) Все это может свидетельствовать о тупике этико-эстетического дискурса, пытающегося приобщить нечеловеческие сущности к человеческим категориям. (Evangelii, 2019, 103)

Создание техногенных произведений пролагает путь и к нетелесным способам восприятия. В процессе эволюции живописи «рука и глаз разводятся по обе стороны от возникающего образа, и он высвобождается настолько, что кажется неким пассивным ощущением (переживанием) которое больше никому не принадлежит». (Podoroga, 2016, 117) Рука уходит к глазу и открывается путь, ведущий от глаза к мозгу, минуя тело. (Podoroga, 2016, 249) Тело может стать необязательным приложением для электронного интеллекта, и постепенно утрачивая внешнюю форму — поверхность-кожу и далее, органы, оно перестанет быть биологической системой. Настойчивое стремление проникнуть в тело, вывернуть его, разложить и улучшить приведет к упразднению чувственности как таковой и выходу за пределы человеческого. В процессе тотального преодоления естественного неизбежен приход к Пустому не как проживанию, ожиданию наполнения, а как к постоянному дополнению и накоплению в цифровом архиве — пространстве, лишенном аксиоматических качеств.

В заключение можно привести слова М.С.Кагана: «Человек будет незавершенным в своем развитии существом...или открытой системой, и перспективы ее развития непредсказуемы». (Kagan, 2003, 34) Все сложнее будет определить онтологический статус реального человека, но если, по мысли М.С.Кагана, искусство повествует о том, каким мы хотим видеть человека, то становится возможным предсказать его самоликвидацию, и при этом надеяться, что это произойдет в весьма отдаленном будущем.

#### REFERENCES

- Agamben J. (2015) *Means without a goal. Notes on politics*. Moscow: Gilea. (In Russian)
- Badyu A. (2012) *Ethics: Essays on the consciousness of Evil*. St. Petersburg: Machina. (In Russian)
- Gugutzer R. (2014) *What is a body? // Archetypes of corporeality* (Russian and Western contexts); Collection of articles. St. Petersburg: Publishing House. (In Russian)
- Deri M. (2008) *The speed of escape: cyberculture at the turn of the century*. Moscow: AST. (In Russian)
- Evangelii A. (2019) *Forms of time and technical sensuality*. Nizhny Novgorod: The red swallow. (In Russian)
- Julien F. (2014) *The great image does not have forms, or through painting — to a non-object*. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian)
- Zupancic A. (2019) *Ethics of the real: Kant, Lacan*. St. Petersburg: Scythia-print. (In Russian)
- Kagan M. (2003) *Se man... Life, death and immortality in the "magic mirror" of fine art*. St. Petersburg: Logos Publishing House. (In Russian)
- Podoroga V. (2016) *The question of the thing*. Experiments in analytical anthropology. Moscow: Grundriss Publishing House. (In Russian)
- Podoroga V. (2021) *Metaphysics of the landscape*. Communicative strategies in the philosophical culture of the XIX-XX centuries. Moscow: "Canon +" ROOI "Rehabilitation". (In Russian)

- Popova O.V. (2021) *The body as the territory of technologies: from social engineering to the ethics of biotechnological design*. Moscow: "Canon +" ROOI "Rehabilitation". (In Russian)
- Savchuk V.V. (2012) *Topological reflection*. Moscow: Canon +. (In Russian)
- Serto M. (2013) *The invention of everyday life*. 1. The art of making. St. Petersburg: Publishing house of the European University in St. Petersburg. (In Russian)
- Sloterdike P. (2005) *Spheres. Microspherology*. Vol.1. Bubbles. St. Petersburg: The science. (In Russian)
- Houellebecq M. (2011) *Map and territory*. Moscow: Astrel. (In Russian) (In Russian)

*Круглова Т.А.*  
*Екатеринбург*

### **ПРОБЛЕМА «ИСТОРИЙ ИСКУССТВА» В РАКУРСЕ СМЕНЫ ТЕМПОРАЛЬНЫХ РЕЖИМОВ В КУЛЬТУРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

Истории искусства, являясь частью общеисторических конструкций, тесно связаны с доминирующими в культурах тех или иных периодов представлениями о времени, развитии, истории и ее смысле. При этом несомненно, что история искусства — особенный вариант этих представлений, опирающийся на философско-эстетические концепции своего времени. И если принципы организации исторического знания в разные эпохи изучены достаточно широко и подробно, то истории искусства в таком ракурсе почти не рассматривались. За основу нашего анализа связей между трансформациями представлений об историческом времени и нарративами истории искусства взят концепт «темпоральный режим Модерна», предложенный А. Ассман («Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна» Москва; 2017). Период, выбранный нами для анализа, интересен тем, что в первой трети XX века общество и культура вошли в новую фазу развития, что выразилось в том, что возникли несколько разных, находящихся в контрастных отношениях, темпоральных режимов, сформированных в недрах общества модерна. Одновременно существовали разные версии времени: прогрессистское либеральное (линейное) время, утопическое время (телеологическое, осуществляющее себя прыжками через время), постутопическое время (все модусы времени, прошлое, настоящее и будущее, сливаются в новом хронотопе). Наша задача заключается в том, чтобы выделить варианты историй искусства, написанных в этот период или существующих в виде проектов для обсуждения, определить набор критериев, согласно которым отбираются произведения искусства из прошлого и настоящего в эти истории, и как влияет на это темпоральный режим, положенный в основу историко-художественного нарратива. Особое внимание уделяется проблемам и парадоксам темпоральных режимов модерна, не позволяющим создать единую историю искусства со сквозными принципами отбора материала и его интерпретации. В основе классической истории искусства лежат основополагающие принципы модерна: историзм, прогресс, критерий новизны (возникновение того, чего не было ранее). В философии художественного

модернизма эти принципы сохраняются, но новизна трактуется чисто формально. В вариантах темпоральных режимов (классическом и модернистском) история искусства предстает только в одном виде — как история шедевров, отобранных по критерию абсолютной новизны, и авторов, отобранных по критерию оригинальности. Оба критерия полностью в ведении специалистов автономного мира искусства. Когда на арене культуры появляется авангард, он выдвигает отказ от истории искусства как таковой (футуризм). Из всех версий истории искусства (примерно до 1918 г.) выпадают адресат и заказчик. Радикальная перестройка всего поля художественной культуры после Первой мировой войны (формирование тоталитарных обществ, культурные революции, ориентация искусства на социальный заказ, активное доминирование массовой культуры, распространение средств технического репродуцирования произведений искусства) задали новые дискурсы историй искусства.

**Куимова В.М.**  
*Ярославль*

### **«HOMO CREATOR»: МОДЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСВОЕНИЯ МИРА**

*«Homo agens оказывается и Homo creator — существом творящим, ибо ни одно состояние среды не способно его удовлетворить».*  
*М.С. Каган*

Проблема личности является центральной в аспекте исследований, так или иначе связанных с культурой, поскольку именно человек — исходный пункт ее формирования. Этот факт объясняется как на онтологическом уровне (структура культуры представляет собой субъект деятельности и ее результат), так и на историческом уровне (развитие человечества как результат когнитивной революции).

Очевидно, что понятие «художественное сознание», тесно связанное с личностью как движущей силой культуры, нуждается в осмыслении в рамках междисциплинарного подхода: предмет находится на стыке философии, искусствоведения, психологии и культурологии. Значение феномена искусства и его влияния на жизнь социума обозначено и доказано в работах Аристотеля, И. Канта, Ф. Шиллера И. Фихте, Г. Гегеля, отечественных мыслителей — М.М. Бахтина, В.С. Библера, И.А. Ильина, Л.Н. Столовича. Как отмечает Л.А. Закс, конечной целью раздумий о художественном для человека всегда является самоопределение, осознанная ориентация по отношению к искусству, осознание, постижение и интерпретация двух мирозданий — природно-социокультурного и художественного.

Логично, что М.С. Каган осмысляет человека как творца культуры. Он отмечает, что культура делает реальным то, что в человеке является потенциальным состоянием. Искусство выступает как полифункциональная система, а творческий процесс сопоставим с биологическим процессом рождения ребенка, поскольку реализация

замысла и создание текста зависит от субъективных факторов — «внутренних, психологических, интимно-духовных». Сами культурные нужды являются внегенетическими, поскольку формируются в процессе эволюции. Они выстраиваются на потребностях человека одновременно в знаниях и ценностях. Другой важный локус — проблема экзистенциальной изоляции. Человек, будучи существом социальным, нуждается в себе подобных как соучастников духовных действий.

В рамках данного доклада нами будет рассмотрена концепция художественно-творческой деятельности М.С. Кагана, где ключевыми психологическими аспектами являются следующие структуры психики: фантазия, любовь, вера, интуиция, эстетический и художественный вкус.

*Летина Н.Н.  
Ярославль*

## **ЮБИЛЕЙНЫЕ ГОРИЗОНТЫ МЕДИЙНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ: М.ГОРЬКИЙ И Н.НЕКРАСОВ**

В 2018 г. Максиму Горькому — 150 лет, в 2021 г. Н.А. Некрасову — 200 лет, эти юбилейные даты, несомненно, должна быть отмечены силами заинтересованной общественности и организаций, а также персональных интенций в социокультурной деятельности и медийном пространстве.

Для выявления юбилейной актуализации медийного присутствия творца — писателя Максима Горького в Рунете было изучено актуальное состояние памяти о нем, а также форм и смыслов его присутствия в русскоязычном контенте репрезентативной социальной сети facebook за пределами российского столичного пространства.

В течение полугода (с сентября 2017 г. до начала июня 2018 г.) в преддверии 150-летнего юбилея со дня рождения Максима Горького был осуществлен мониторинг доступного контента социальной сети facebook с провинциальной локацией на предмет бытия в нем Максима Горького посредством поискового запроса по ключевым словам («Максим Горький», «максим горький», «максимгорький») и последующего контент-анализа полученных результатов.

В продолжении и развитии разработанного исследовательского алгоритма, для выявления появления первых медийных следов будущего 200-летнего юбилея Николая Алексеевича Некрасова в период с ноября 2019 г. по март 2020 г. был осуществлен перманентный мониторинг доступного контента Рунета на предмет присутствия в нем как собственно персоны известного писателя, поэта, модератора литературного пространства Н.А.Некрасова, так и связанной юбилейной темы. Основным инструментом (помимо наблюдения за новостным фоном) был избран поиск по ключевым словам через две лидирующие поисковые системы Яндекс и google в силу его максимальной близости популярному алгоритму взаимодействия массовой аудитории с контентом Internet.

Результаты произведенных нами исследований контента Рунета в связи с изучением медийной ойкумены Максима Горького (2018 г.) и Н.А. Некрасова (2020 г.) свидетельствует о статусе их присутствия в актуальном сознании массовой русскоязычной аудитории пользователей Internet, состоянии культурной памяти о них в контексте юбилейных событий, а также форм и смыслов присутствия в русскоязычном контенте репрезентативной социальной сети (facebook применительно к Максиму Горькому) и в целом Рунета (применительно к Н.А. Некрасову).

Определено, что Максим Горький существует в провинциальной ойкумене facebook с локациями в Астане, Ижевске, Краснодаре, Нижнем Новгороде, Перми, Самаре, Хасавюрте, Ярославле в синергическом хаосе несогласованных форм (хэштег, персональный профиль, фото, видео, публикация, группа, игра) и разрозненных смыслов (человек, persona, genius loci, продукт, проект, цитата, предмет научной конференции и исторической памяти).

Релевантные медийные места некрасовской ойкумены Рунета — энциклопедические ресурсы, сетевые библиотеки, ресурсы культурной, исторической, литературной направленности, официальные сайты организаций, связанных с персоной поэта. Географические локусы некрасовской ойкумены Рунета включают Санкт-Петербург, Ярославскую область (Ярославль, Карабиха, Грешнёво, Аббакумцево, Некрасовское, Красный Профинтерн, Вятское), Новгородскую область (усадьба в Чудовской Луке»), Костромскую область, Верхнюю Волгу, Волгу, «Некрасовскую Русь»). Юбилейный дискурс исторической памяти о Н.А. Некрасове на самом раннем этапе реализуют Москва, Ярославль, Санкт-Петербург, Великий Новгород, Воронеж, Саха.

Таким образом, установлено, что значимым форматом актуализации субъекта искусства в современной культуре является создание медийной ойкумены знаковых персон — творцов, признанных классиками. Выявлена и актуализация медийного формата бытия творца в связи с юбилейными датами. Полагаем, что разработанный и апробированный алгоритм исследования нового — медийного, — горизонта встречи искусства и культуры в современном дигитализирующемся мире показал свою методологическую эффективность.

***Лютаева М.С.***

*ассистент кафедры философии и религиоведения, Владимирский государственный университет имени А.Г. и Н.Г.Столетовых, Россия*

*E-mail: liutaeva@yandex.ru*

## **ТЕОРИЯ ИСКУССТВА НИКЛАСА ЛУМАНА И ПЕРСПЕКТИВЫ ЕЕ ПРИМЕНЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА КОМИКСОВ КАК ВИДА ИСКУССТВА)**

*Исследование выполнено в рамках проекта РФФИ № 19-011-00847 А*

В статье рассматривается перспектива применения понятийно-методологического аппарата одного из ведущих социальных теоретиков XX века Никласа Лумана для описания феноменов искусства на примере комиксов. В теории Лумана искусство представлено как одна из обособившихся автономных

коммуникативных подсистем социума, оперирующая уникальным системным кодом, генерирующая собственные элементы, структуры, функцию. Комиксы — относительно новый вид искусства, оформившийся в XX веке, поэтому анализ включения этого направления в художественную систему обладает актуальностью и новизной. Опираясь на процессы вызревания внутренней среды и развитие письменной саморефлексии, прослеживается эволюция комиксов от элемента системы массмедиа до автономного вида искусства, «системы комиксов». В первом разделе статьи дается краткий обзор теории искусства Н. Лумана, специфика различия медиум / форма, пример перехода формы в медиум в комиксах. Во втором разделе внимание сконцентрировано на вызревании внутренних структурных элементов системы комиксов, увеличение внутрисистемной комплексности (сложности), оформлении границ системы. В третьем разделе возникновение письменной саморефлексии системы комиксов определяется как необходимый фактор обособления и автономии. В заключении подводятся итоги исследования, и делается вывод о правомерности отнесения комиксов к самостоятельному виду искусства.

*Ключевые слова:* Никлас Луман, теория искусства, коммуникативные системы, комиксы, comics studies.

### *Введение*

Философское наследие Моисея Самойловича Кагана (1921-2006), в память о научной деятельности которого организована конференция, относится к системному теоретизированию, развивающему идеи самоорганизации сложных систем. В работе «Эстетика как философская наука» М.С.Каган упоминает Никласа Лумана и характеризует его как «методолога», внесшего «значительный вклад в развитие системного подхода» в области социальной теории, изучения культуры, языка, искусства, а также определившему значимость процессов «самоуправления, саморегуляции и саморефлектирования» (Каган, 1997, 51-55). Также мыслителей объединяют синтез функционального, структурного, эволюционного, исторического, коммуникативного подходов к исследованию феномена искусства, признание за ним автономности как сложной самоорганизовавшейся системы, критика одномерного понимания и «редукционизма».

Никлас Луман (Niklas Luhmann, 1927-1998) является одним из крупнейших социальных теоретиков XX века. С 1984 года, с момента выхода работы «Социальные системы. Очерк общей теории», он разрабатывал теорию описания общества как аутопойетической системы коммуникаций. В теории Лумана искусство представлено как одна из обособившихся автономных подсистем социума, оперирующая уникальным системным кодом (красивое / безобразное), генерирующая собственные элементы, структуры, функцию, обладающая специфическими особенностями коммуникации. Можно отметить редкое использование его концепции искусства в теоретических и практических разработках российских исследователей ввиду отсутствия переводов на русский язык его работ данной тематики, а также тем, что понятийный и методологический аппарат, предложенный мыслителем, отличается высокой степенью абстракции, изобилует непривычными для сферы

искусства терминами и методами, заимствованными из кибернетики, биологии, формальной математической логики, аналитической философии, теоретической социологии и других областей. Однако, на наш взгляд, теоретико-методологический инструментарий Н.Лумана имеет продуктивный научный потенциал для описания разнообразных феноменов искусства.

### *Искусство как система коммуникативных различий*

В теории Н. Лумана социальная реальность конституируется единственной операцией — коммуникацией, представляющей собой «синтез трех селекций» — информации, сообщения и понимания (Luhmann, 2011, 205). «Системы коммуникации сами конституируют себя при помощи различия медиум и форма», — полагает Луман (Luhmann, 2011, 209). Это различие используется философом для замещения объектно-ориентированной онтологии, оно не «репрезентирует» физические характеристики мира, а «переопределяет общую проблему структурированной комплексности с помощью дальнейшего различия между свободным и жестким сцеплением элементов» (Luhmann, 2011, 210). Медиум — множество элементов и возможностей их связывания; формы — жестко связанные элементы. При этом Луман утверждает, что медиум и форма могут быть наблюдаемы только взаимосвязано. Это две стороны различия, которые невозможно мыслить изолированно. Это всегда «форма-в-медиуме» (Luhmann, 2000, 106). В искусстве специфическим медиумом являются восприятия или образные представления, интуиции (*Anschauung*). Искусство делает доступными восприятия для коммуникации, компенсирует невозможность систем сознания коммуницировать, а систем коммуникации воспринимать, что становится возможным ввиду общего медиума коммуникативных и сознательных систем — смысла. Информативность в искусстве возникает в процессе оформления, когда предшествующая форма становится границей другой формы, предопределяя последующие различия внутри формы и усложняя ее, продуцируя внутреннюю комплексность. Также форма может стать медиумом для дальнейших формообразований.

В случае анализа искусства комиксов различие медиум / форма может быть проанализировано таким образом. Первичная форма — кадр (*single panel, frame, box*) или макет страницы (*page layout*), композиционное расположение пустых кадров размечает пространство страницы (Groensteen, 2007, 13). Внутри кадра, который теперь понимается как медиум — несвязанное пространство возможностей — автор осуществляет распределение содержания. Существенное дополнение, внесенное Луманом, о медиуме в форме и переходе формы в медиум дополняет теорию искусства, фиксирует в качестве характерной особенности искусства универсальность медиума (медиумом может быть все, что угодно) и возможность перехода: медиум → форма → медиум → форма и т.д.

С точки зрения Лумана, отдельное произведение искусства, хотя и является самостоятельным коммуникативным событием, системой, оно



не может мыслиться отдельно от других произведений. Без других работ оно столь же немыслимо, как изолированное общение без дальнейших связей. Поэтому коммуникативная цель произведения искусства — это быть успешным, включиться в рекурсивную сеть коммуникаций художественной системы, «мира искусства». Таким образом, «Мир комиксов» (сами комиксы, сообщество авторов, специалистов индустрии, читателей, критиков, профессиональных исследователей, фан-клубы, праздники и фестивали комиксов, научные конференции и т.п.) представляет собой новую форму, систему автономного вида искусства комиксов, а включаясь в художественную систему — ее медиум.

Любую социальную систему характеризует самореферентный (самонаблюдающий) способ включения коммуникаций, соответствующих внутрисистемным критериям. Как правило, системы описываются с помощью множества терминов: система как отношение элементов, структуры и процессов. Луман следует радикально «операционалистскому подходу» (Luhmann, 2007, 79). Для него системы — это различие системы и окружающей среды, создающееся и воспроизводящееся коммуникацией, и дело не ограничивается единичным событием, операции должны подсоединяться к операциям, причем подсоединение осуществляется выборочно. В этом и заключается «циркулярное самовоспроизводство» или «аутопойезис». Понятие «аутопойезис», считает Луман, практически ничего не объясняет, кроме запуска самореференции — операции, к которой могут быть подсоединены другие операции (Luhmann, 2007, 80). Социальный аутопойезис предполагает постоянное развитие и увеличение внутренней сложности (сложности) системы, поэтому возникновение отклонений, вариаций и новых феноменов является и процессом, и результатом, и целью продолжения коммуникации.

Обращаясь к сфере искусства комиксов, можно сказать, что однажды коммуникация такого типа была запущена, затем в результате эволюции развилось многообразие форм коммуникации, которые в современном обществе идентифицируются как самостоятельный вид: последовательное искусство («sequential art», W.Eisner), «изобразительное повествование» («visual narration», S.McCloud), «девятое искусство» (le neuvième art), особенный медиум («particular medium», T. Groensteen, 1999), уникальный графический язык («unique graphic language», R.Versaci). По Луману, любая система является собственным произведением, ее возникновение, развитие и современное состояние не может объясняться внешними условиями, например, экономическими или политическими факторами. Система сама контролирует свою способность к непрерывному подсоединению операций, регулирует, что ей подходит и что не подходит. Для понимания лумановской концепции важно, что система возникает всегда позже самой коммуникации, должно существовать какое-то предшествующее состояние, относительно которого производится соотношение и различие. Отдифференциация любой системы в автономную характеризуется следующими компонентами: вызревание

внутренней среды системы; оформление организационного уровня; наличие письменной рефлексии системы о самой себе (саморефлексия). В данной статье мы рассмотрим специфику вызревания внутренней среды и рефлексии системы о самой себе, так как анализ динамики организационного уровня требует специального углубленного внимания.

### *Вызревание внутренней среды системы комиксов*

Комиксы возникают внутри сферы массмедиа, которая по Луману регулируется кодом — информация / не информация (Luhmann, 2012, 34), важнейшей особенностью которой является ее неповторимость, однажды воплотившись, она превращается в «неинформативные данные». Так массмедиа вынуждены постоянно замещать избыточную информацию на новую (Luhmann, 2012, 42). В качестве одной из таких форм массмедиа появляются стрипы комиксов (comic strips) в американских газетах. Первым в мире комикс-стрипом называют «Желтого мальчика» (The Yellow Kid) Ричарда Аутколта (Richard F. Outcault), публиковавшегося в воскресных выпусках «New York World» Джозефа Пулитцера с 1895 до 1898, а затем в «New York Journal» У.Херста (William Randolph Hearst). «Неважно, как называли это событие, — главное, что произошло нечто масштабное. И реакция читателей это подтвердила! “Желтый мальш” моментально стал культурным феноменом. Его зубастая физиономия появлялась на книжках, майках, упаковках вафель, кеглях... даже на сигаретах» (Dunlavey, Lente, 2019, 11).

Большинство ранних комикс-стрипов представляли собой бесформенные вертикальные фрагменты. Гарри Конвей «Бад» Фишер (Harry Conway "Bud" Fisher) сформировал кадры и расставил их горизонтально по периметру страницы, он известен как создатель комикса под названием «Матт и Джефф» (Mutt and Jeff), имевшего огромную популярность в США и считающегося первым ежедневным комиксом (Dunlavey, Lente, 2019, 12).

В 1938 году Джерри Сигел и Джо Шустер придумали персонажа, оказавшего решительное влияние на развитие комиксов — Супермена, без которого, по мнению Ф. ван Ленте и Р.Данлеви «у индустрии комиксов попросту не было бы финансовых возможностей вырваться из лап синдикатов и стать самостоятельной творческой силой» (Dunlavey, Lente, 2019, 37). Примечательно, что периодизация истории развития комиксов — золотой, серебряный, бронзовый век — относится именно к супергеройским комиксам.

Постепенно в комиксах складываются собственные жанры: комиксы о супергероях, криминальные, романтические комиксы, научно-фантастические, приключенческие, ужасы, образовательные, армейские и др. Возникают фан-клубы (например, «Стражи Свободы» из поклонников комикса «Капитан Америка»). В 40-х годах аудитория читателей комиксов включают уже не только детей, но также подростков и взрослых. По данным социологического опроса в Америке в 1947 году, постоянных читателей комиксов было: 95 % мальчиков и 91 % девочек в

возрасте 6-11 лет; 87 % юношей и 81 % девушек 12 — 17 лет; 41 % мужчин и 28 % женщин 18-30 лет (Dunlavey, Lente, 2019, 61).

Как реакция на критику со стороны общественности, педагогов и психологов (Уильям Моултон Марстон, 1948; Фредерик Вертам «Совращение невинных», 1954), возникшую в 40-х годах XX века из-за афиширования на страницах комиксов асоциального поведения, преступности, насилия, секса, наркотиков, американской ассоциацией журналов комиксов был принят «комикс-код» (действовал с 1954 по 1970), ставший своеобразной цензурой содержания журналов, сильно сдерживавший развитие направления. Параллельно с официальными изданиями комиксов, ограниченными «комикс-кодом», развиваются нелегальные серии, продвигающие ценности движения хиппи, контркультуры и андеграунда (60-е годы).

Выдвижение комиксов из зоны «второсортного искусства» может быть отмечено такими событиями в сфере как печать комиксов в формате глянцевого журналов, включение в тренд «поп-арта», чему способствовало творчество Эдуардо Паолоцци, Роя Лихтенштейна, Энди Уорхола; оформление авторского права создателей комиксов (1978). С точки зрения внутренних, содержательных критериев, авторы комиксов начинают разрабатывать сложные, структурированные и серьезные сюжеты с неоднозначными и глубокими героями. Появляются серии «Иллюстрированная классика», а также жанровое ответвление — «графические романы». Например, У.Айснер «Контракт с Богом и другие истории арендного дома» (1978) о жизненных драмах жильцов съемных квартир одного из домов Бронкса в 30-х годах; Арт Шпигельман «Маус: рассказ выжившего» (1972-1991), посвященный теме Холокоста; Маржан Сатрапи «Персеполис» (2000-2003) — автобиографическая история на фоне политических кризисов в Иране и эмиграции героини в Европу.

Таким образом, комиксы перестали ассоциироваться с «банальщиной» и простотой, по замечанию С.МакКлауда, теперь «комиксы — это больше чем одни “парни в трико”» (McCloud, 2018, 8) и адресуются к интеллектуальному читателю, стремятся к литературным высотам и доказывают свою компетентность в этом (в 1992 году «Маус» получил Пулитцеровскую премию).

В XXI веке медиум комикса выходит за рамки печатной продукции (бумажной или электронной) в сферу перформанса (Kiseleva, 2020, 173-176). Например, инсталляция Марка-Антуана Матье (Marc-Antoine Mathieu) S.E.N.S. (2016), где печатный комикс перенесен в 3D воплощение, дополнен световыми, звуковыми эффектами, объемными фигурами для усиления восприятия замысла автора. Выставка-инсталляция Мариетты Рен (Marietta Ren) «Phallaina» (2016) — единое огромное полотно длиной 115 метров о видениях девушки.

В своей теории описания социальной реальности Луман отказывается от деятельностного подхода, в его системах главным структурирующим элементом является генерализация ожиданий. Динамика развития системы как раз и заключается в этом процессе формирования ожиданий, или контекста, в котором коммуникация становится успешной. В ходе

внутрисистемного развития сферы комиксов сформировалось разнообразие возможностей селекции и ожиданий определенным образом оформленного смысла. Луман настаивает на том, что именно консолидированные ожидания управляют коммуникацией. При этом, в лумановской теории субъектом ожиданий становятся не конкретные личности, а «неприсутствующие третьи», «которые не вовлечены непосредственно в коммуникацию, но обладают собственным мнением о ней» (Ostrovskaya, 2005, 112). Такие ожидания характеризуются как обезличенные, недоступные для непосредственной интеракции, но в то же время, обеспечивающие надежность и устойчивость формирования, распространяя установления на всю сферу.

### *Письменная саморефлексия системы комиксов*

По мысли Лумана, можно говорить об обособлении системы при условии наличия письменной саморефлексии системы. Это выражается в формировании специфического «языка» системы, ее концептуального аппарата и теоретического осмысления функционирования системы. Посредством саморефлексии и самонаблюдения поддерживаются семантическое единство системы и границы функционирования по отношению к окружающему миру.

Первой фундаментальной попыткой осмысления комикса как искусства была работа одного из популярного создателей комиксов Уила Айснера (Will Eisner), вышедшая в 1985 году, где комикс определяется как «последовательное искусство» (sequential art), заключающееся в «организации картинок или изображений и слов для повествования истории или драматизации идеи» (Eisner, 2001, 5).

Классической считается работа Скотта МакКлауда (Scott McCloud) «Понимание комикса: невидимое искусство» (Understanding Comics: The Invisible Art, 1993). С. МакКлауд формулирует необходимость определения комикса и обозначает его автономность как вида искусства: «Слово “комикс” заслуживает определения, поскольку относится к самостоятельному виду искусства (the medium itself), а не к отдельному объекту, вроде журнала комиксов или стрипа» (McCloud, 1994, 4). Автор резюмирует раздел поиска определения комикса комплексной характеристикой этого вида искусства с различных ракурсов: формального («сопоставленные рядом в продуманной последовательности изображения для передачи информации и / или продуцирования эстетического воздействия на читателя»); жанрово-тематического (комиксы ассоциируются, в первую очередь с историями о супергероях и злодеях или детскими сюжетами о животных); с точки зрения общественного мнения («растлище американской молодёжи») (McCloud, 1994, 9). Т.Гронстин (Thierry Groensteen), представитель европейской школы исследования комиксов, в своей работе «Система комиксов» приводит традицию поиска определения (дефиниции) комикса как вида искусства от эссенциалистских до кластерных (Groensteen, 2007).

В настоящее время исследование комиксов выделилось в отдельное направление — Comics studies. Комиксы изучаются с позиций различных направлений: формального, семиотического, филологического, культурологического, антропологического, когнитивного, философского, психологического и др. Проводятся фестивали, конференции, публикуются научные сборники. Ставится вопрос об обособлении Comics Studies в самостоятельную гуманитарную дисциплину, а не функционирование его в качестве «междисциплинарного» направления.

К области саморефлексии относится и конструирование истории системы. Так в теории Лумана не имеет большого значения событие, с которого начинается феномен искусства комиксов («Желтый малыш» Ауткольта или гравюры У.Хогарта, наскальные изображения в Альтамире или роспись древнеегипетских гробниц и т.п.). Важным является письменная артикуляция истории. Система, фиксируя свою историю, тем самым и обозначает свои границы, наблюдает свою преемственность и общность с обозначенными историческими веками, фиксирует их как принадлежащие системе (Luhmann, 2011, 626).

#### Заключение

В работе «Искусство общества» Луман приводит две функции искусства. Одна из них — наблюдение и конструирование альтернативной реальности и провокации наблюдения. Через создание «дублера» реальности осуществляется наблюдение и оценка ее «со стороны» вымышленного мира, конституирование реальности через различение реальный мир / вымышленный мир. Вторая функция и ценность искусства заключается в преобразовании восприятий, замкнутых внутри сознательных систем, для коммуникативного оперирования. В этом смысле искусство комиксов находит собственную нишу, уникальность и узнаваемость через выразительность графических нарративов, «рисованных историй». Внутренняя комплексность системы комиксов наблюдается с позиции «наблюдения второго порядка», рефлексивует о собственной истории, памяти, границах, специфике медиума и форм. Основываясь на методологии и концептуальном аппарате Лумана, можно заключить о сложившейся автономии «мира комиксов» и его включенности в художественную систему.

#### REFERENCES

- Dunlavey, R. & Lente, F.V. (2019). *The Comic Book History of Comics*. Moscow: Mann, Ivanov, Ferber Publ. (In Russian).
- Eisner, W. (2001). *Comics and sequential art*. Poorhouse Press. (In English).
- McCloud, S. (1994). *Understanding Comics: The Invisible Art*. Harper Perennial. (In English).
- Groensteen, T. (2007). *The system of comics*. The University Press of Mississippi. (In English).
- Kagan, M. S. (1997). *Aesthetics as a philosophical science*. Saint Petersburg: Petropolis Publ. (In Russian).
- Kiseleva, T.V. (2020). *Going beyond borders: New and old forms of comics outside books and magazines*. Moscow, Ekaterinburg: Comics Factory. (In Russian), 170-188.

- Luhmann, N. (2011). *Society of society*. Vol. 1. Moscow: Logos Publ. (In Russian).
- Luhmann, N. (2007). *Art as a social system*. Stanford, California: Stanford University Press Publ. (In English).
- Luhmann, N. (2007) *Introduction to the systems theory*. Moscow: Logos Publ. (In Russian)
- Luhmann, N. (2012) *The Reality of Mass Media*. Moscow: Kanon+, Reabilitatsia Publ. (In Russian).
- McCloud, S. (2018). A Brief History of A Contract With God. Eisner, W. *A Contract with God and other Tenement Stories*. Moscow: Mann, Ivanov, Ferber Publ. (In Russian), 13-19.
- Ostrovskaya, E.A. (2005). *Religious model of society. Sociological aspects of the institutionalization of traditional religious ideologies*. Saint Petersburg: Saint Petersburg University Publ. (In Russian).

*Немченко Л.М.  
Екатеринбург*

### **ОТ «МОРФОЛОГИИ ИСКУССТВА» К СОВРЕМЕННЫМ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ПРАКТИКАМ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЕКТОВ И. ВЫРЫПАЕВА И А. СИЛЬВЕСТРОВА)**

Книге М. С. Кагана «Морфология искусства» почти 50 лет (хотя известно, что идея книги родилась значительно раньше). Предложенные принципы видовой, родовой и жанровой дифференциации искусства не устарели, более того, они являются объяснительными моделями процессов, происходящих в современных художественных практиках.

Одним из продуктивных идей Кагана была идея открытости системы видов искусств, именно она подтверждается практикой создания нового синтеза искусств, возможной экспансии традиционных искусств в нетрадиционные пространства.

Так кино как коллективное синтетическое искусство на наших глазах переходит в состояние долюмьеровской эпохи, т.е. из коллективного превращается в индивидуальное (просмотр фильмов на гаджетах и т.п.). Как утверждает президент Лиги экспериментального кино Андрей Сильвестров, место классическому кинематографу — в музее. Речь идет, конечно, не о традиционной экспозиции артефактов, а о приходе медиа в музейное пространство. Сильвестров работает с музейными комплексами в Царицыно, в ГМИИ им. Пушкина и др. С помощью медиа создается театральная среда, в которой разыгрываются исторические коллизии, к примеру, Юлия Ауг в образе Екатерины Великой читает реальное письмо Потемкину. В этом же ролике — реконструкция реальной оперы «Аннета и Любен», которую смотрела Екатерина, когда один раз приехала в Царицыно.

Таким образом, музей становится местом синтеза синтетических искусств (кино и театра).

В «Морфологии искусства» много внимания уделялось «образованию новых форм искусства благодаря расширению его технической базы».

Технические возможности XXI века демонстрируют новые варианты синтеза театра и кино, когда театр не теряет своей уникальности при переносе на экран. Речь идет и практиках Театр HD, и о новой практике

Ивана Вырыпаева создания платформы «Окко театр». Иван Вырыпаев — один из создателей новой драмы, драматург, режиссер театра и кино видит миссию своего проекта в том, чтобы сделать доступным качественное театральное искусство. Он продолжает традиции телеспектаклей, но делает это на новой технической базе, создавая новый жанр — «фильм-спектакль». Фильм — спектакль означает то, что там совмещаются две вещи — это театр, который разговаривает со зрителем с помощью языка кино. Для Вырыпаева доминантой театра являются текст и актер, поскольку текст в его фильмах-спектаклях остается, а актер «разговаривает» с камерой, а значит, и со зрителем, режиссер убежден, что когда мы смотрим, как играют текст, мы остаемся в театре, это театр в кадре, снятый по законам кино.

**Николаева Ж.В.**

Санкт-Петербургский государственный Университет,  
ЦИЗКОП СИ РАН. E-Mail: z.nikolaeva@spbu.ru; z.v.nikolaeva@gmail.com

### **ТЕОРИЯ М. ФЕРРАРИСА В ФИЛОСОФИИ АРХИТЕКТУРЫ: ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ И КРИТЕРИИ ВИЗУАЛЬНОГО**

*Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФ. Проект 21-18-00046  
«Определение критериев визуального загрязнения окружающей среды», СПбГУ*

Современная теория документальности, о которой идет речь, представляет собой одну из Новых Онтологий, направление в социальной философии и философии искусства. Это направление отличают принципиально новые методологические подходы. Произведение искусства начинает рассматриваться как социальный объект; иными словами — объект социальной реальности. Теория документальности Маурицио Феррариса была впервые описана в «Манифесте нового реализма» (2012). На материале многочисленных публикаций М. Феррариса, отдельных эссе и выступлений рассматриваются особенности архитектурного-проектной деятельности, формирующие, в том числе и визуальный образ. Исследована не только та часть содержания и положений теории, которая касается передачи и перцепции визуального образа архитектурного произведения, где архитектура включена в praksis документирования (записи) социальных структур, но и объектно-ориентированная онтология произведения искусства (сооружения) как такового. Из монографий М. Феррариса «Рациональная эстетика» (1997) и «Архитектура и документальность» (2013), а также нового концепта *докумедиального человека* (documanity), визуальность, или *критерии визуального* прочитываются нами через призму концепта пользования, хранения, накопления, избыточности и отчуждения визуально-семантических рядов как способов коммуникации и письма, осущестляемых при помощи архитектуры. Делается вывод о том, что здание визуализирует в основном не концепцию автора, не стиль им выбираемый, не исторический контекст места, а, в первую очередь материальные возможности и технологии, а также особенности законодательства своего времени. В работе использована методология *новой теории проекта*.

*Ключевые слова:* Архитектура, документальность, докумедиальность, М. Феррарис, рациональная эстетика, визуальность.

## Введение

На протяжении более 20 лет Маурицио Феррарис<sup>1</sup> разрабатывает абсолютно оригинальную теорию, которая формирует основы новой социальной онтологии. Впервые *документ* как объект социальной реальности исследовался в работах Мишеля Фуко: «...совершенно очевидно, что с того момента, как существует такая дисциплина, как история, мы пользовались документами, мы задавали вопросы им и задавали себе вопросы о них... <...> Однако в результате начавшейся не сегодня и, вероятно, все еще не завершившейся мутации... ..в качестве первоочередной задачи она [история] теперь ставит перед собой отнюдь не интерпретацию..., а обработку документа и рассмотрение его изнутри: история организует, разрезает, распределяет, упорядочивает документ ...выделяет элементы, определяет единства, описывает связи» (Foucault, 2012, 41) «История как письмо» затем была всесторонне рассмотрена Жаком Деррида (Derrida, 2000). Но если Ж. Деррида останавливается на представлении о воображаемой деятельности социального субъекта, выраженной в формуле «оставлять следы», или «оставлять след», то М. Феррарис начинает с истории следа как с предпосылки, чтобы объяснить свою теорию документальности (Ferraris, 2010). Так, первый след на земле, оставленный палкой первобытнообщинного человека, возможно и есть первый документ, дошедший до нас, и первый опыт работы с пространством за пределами восприятия естественных (натуральных) объектов среды, то есть объект *социальный*.

М. Феррарис утверждает, что есть различные формы бытия. Одна из больших групп объектов — естественные объекты. Они существуют вне зависимости от людей, их индивидуальной перцепции. Вторая группа объектов — идеальные, то есть существующие в воображении субъекта. Но есть и другая группа объектов — социальные объекты: конференции, расписание поездов, деньги, а также искусство. Последние, как и естественные объекты, существуют не только в воображении, но и во времени и пространстве. В этом их отличие от идеальных объектов и объектов-событий. Принципиальное отличие искусства, согласно «Манифесту нового реализма» (Ferraris, 2012), состоит в том, что в отличие от натуральных объектов и событий, искусство возможно только там, где есть субъект, и именно поэтому оно попадает в регистр социальных объектов. В чем заключается онтологический критерий социальных объектов? В том, что они существуют при помощи факта записи и регистрации, осуществляемой по воле субъекта (Ferraris, 2014), но и не более того. По мнению другого туринского философа — Тицианы

---

<sup>1</sup> Маурицио Феррарис (р. 1956) — один из крупнейших и наиболее влиятельных итальянских философов нашего времени. В Университете Турина он преподает теоретическую философию, возглавляет *Labont* (Лаборатория Онтологических Исследований), преподавал эстетику. В качестве приглашенного профессора выступал в многочисленных и престижных университетах и культурных учреждениях Европы (Париж, Берлин, Гейдельберг, Санкт-Петербург) и Америки (Нью-Йорк, Мехико). Написал более сорока книг. Среди прочих: «История герменевтики» (1988), «Рациональная эстетика» (1997), «История онтологии» (2008), которые выдержали многочисленные переиздания.



Андины — роль субъекта в этом случае не в суждении, не в восприятии, а в осуществлении отбора фактов и интерпретаций, которые будут записаны (задокументированы) для будущих поколений (Andina, 2012).

Тотальная медиатизация среды вносит коррективы в теорию документальности. В настоящий момент философ Маурицио Феррарис провозгласил поворот от документальности к докумедиальности и далее — к обществу «докьюмэнити» (documanity). В этом году в Италии вышла новая монография М. Феррариса под названием «Documanità. Filosofia del Mondo Nuovo» (Документальное общество. Философия Нового Мира) (Ferraris, 2021)». В новой работе философ продолжил и радикализировал свое представление об определяющем статусе записи как производителя социальной реальности (и, возможно, реальности в целом), а цифровое общество рассматривается как общий *социальный факт* нашего времени.

### *Архитектура и документальность*

О том, как связаны *Архитектура* и *Документальность* разъясняется в одноименной лекции-исследовании М. Феррариса, опубликованной через год после «Манифеста» (Ferraris, 2013). Поворот к Новому Реализму XXI века осуществляется через осознание того, что документом является любая запись (регистрация) на любом носителе чего бы то ни было, и даже только идея, предназначенная к записи. Разумеется, архитектура — это документ (в структурализме — текст). Рассуждая об искусстве, дизайне, архитектуре и памяти, автор подчеркивает известный *sub specie architectura*: документ / памятник.

Очевидно, что при передаче визуального образа архитектурного произведения задействуется механизм социальной памяти, где память выступает как органический информационный носитель для документирования (записи). В теориях туринской школы коллективная память = набор документов. Основной вопрос, связанный с критериями «визуального» в современной архитектурной практике связан в первую очередь с замутненностью коллективной памяти профессионального архитектурного сообщества огромным количеством теоретической и текстологической информации, транслируемой архитекторам в процессе обучения, что отличает именно архитектуру и урбанистику XX-XXI вв. То есть обусловленный большим количеством данных архитектурный образ формируется уже на стадии проектирования, что ведет к отчуждению профессии из категории художеств в сторону технизации деятельности. Архитектор также имеет глубокое понятие о *конвенции* профессии (также документальность), то есть знает наизусть все возможные документы, ограничивающие или устанавливающие его технические компетенции и материальные возможности. Таким образом, для М. Феррариса архитектура сама уже есть договор (документ), то есть конвенциональная деятельность.

Архитекторы, например, используют «грамматику и синтаксис проекта» (Armando, Durbiano, 2017). В трактате «Об истолковании» Аристотель наметил следующую схему проектного и научного процесса, связанную с языком и письмом: если язык — это символы и звуки голоса,

то за языком следует мысль (творческая идея, зафиксированная устно или письменно) и уточнение границ возможного (реализуемого, познаваемого), затем — выбор формы и выбор эффекта, результата = документирование (финальный проект либо законченный текст). В реальности архитектурного проектирования в наши дни, полагает М. Феррарис, процесс происходит с точностью до наоборот: прежде всего возникают многочисленные документы (право на проект, обязательства и предустановки). М. Феррарис называет это «документальный прегресс» (Ferraris, 2017). И только затем архитектор может начинать задумываться над визуальными критериями образа сооружения. И то, что такое «творение» происходит почти автоматически, как создание нового документа — в компьютерной ли программе, или на кульмане, оказывается уже не столь важно.

Философия и архитектура — одни из самых древних видов социальной деятельности. Они постоянно задают друг другу вопросы о своем бытии в этом мире. Но прежде интерпретаций в архитектуре существуют неопровержимые истины, факты. Положение о центральной роли документов в архитектурном творчестве приводит к представлению о нормативности, из чего следует, что индивиды есть прежде всего пассивные рецепторы правил, проявляющихся через документы. Мы — непреднамеренные производители ценностей, которые следует рассматривать как «социально зависимые», а не «социально сконструированные».

#### *Документальность и визуальность. Поворот к новой Теории Проекта*

Различное понимание визуального образа, равно как и горизонты исследования визуального существовали в натуралистической, структуралистской, конструктивистской и феноменологической парадигмах<sup>1</sup>. Систематизация социальных функций визуальных образов — сравнительно новый методологический подход. Но «проблема не в появлении или открытии новых форм проявления визуального, — полагает С. В. Пирогов, — а в возрастании влияния образов на жизненный мир человека — усиление «самостоятельности» образов» (Pirogov, 2013 a, 124).

Умберто Эко еще в 1967 году отмечал, что для наших дней характерно то, что «вторичные функции потребляются легче первичной.

---

<sup>1</sup> С. В. Пирогов объясняет эти парадигмы на примере городских исследований: «Все варианты представления города, на наш взгляд, можно свести к четырём парадигмам, задающим определённое понимание урбанистической реальности вообще и частные дефиниционные модели города в рамках каждой из них. Эти парадигмы когерентны парадигмам визуальных исследований: натурализм (с ориентацией на позитивистскую методологию), структурализм (с ориентацией на системно-семиотический анализ), конструктивизм (с ориентацией на анализ ситуации возникновения и функционирования явления, в том числе и дискурсивный анализ) и феноменология (с ориентацией на анализ смысла — как производителя, так и потребителя визуальных образов). В рамках каждой парадигмы формируется и развивается своя модель образа: как отражение (иллюстрация), репрезентация, презентация, которая может реализоваться либо в форме идеальной конструкции (идеализированный объект), либо как социокультурный проект — представления о нормальной и «правильной» жизни» (Pirogov, 2013 b, 59).

<...> И возможно, это явление следует соотнести с тем, что Ницше называл «болеть историей», понимая болезнь как избыток культурной осведомленности ...действующей на манер наркотика» (Есо, 2006, 284). Выход, который предлагал семиотик, заключается в следующем: надо проектировать так, чтобы «первичные функции были бы варьирующимися, а вторичные — «открытыми». Жизненные формы изменчивы, поэтому лучше, если архитектурные формы станут символами изменчивости городской жизни. При этом «игры с возрождением» «утраченных риторических кодов и канувших в прошлое идеологий» отнюдь не сковывают свободу действий для тех, кто живет здесь и сейчас. Надо только понимать, что город можно и нужно освоить как множественную структуру, а не пытаться заполнить эту структуру своими собственными базовыми кодами, трафаретами, что и «открывает возможность созидания новых риторик». (Есо, 2006, 289). И, действительно, сейчас мы чаще видим архитектуру, которая не стремится к энтропии коннотаций и контекстов прошлого, а стремится к исчезающему образу, к прозрачности, нейтральности. Слишком много «идентичностей» — одно из основных табу современной архитектуры. При этом Архитектура не хочет быть просто инженерией. Исследував природу проектного творчества архитектора, М. Феррарис заметил, что эта двойственность повторяется в отношениях между наукой и искусством, с обменом ролями (Ferraris, 2017).

Согласно теории документальности, есть и другой аспект конечного визуального образа архитектурного сооружения. Урбанистика — это синтетический процесс, в котором взаимосвязаны все сферы знаний для формирования среды обитания человека. Прежде всего это — размещение объекта в среде обитания представляющее собой коллективный опыт *визуального соучастия*, опыт со-бытия. Система пространственного размещения объектов, пересекается с системой совместного проживания. Общество обладает коллективной интенциональностью. Равновесие в такой системе зависит от качества коллективного договора. А любой договор (пакт не гласный, или утвержденный) уже есть документ (документальность).

Таким образом, архитектор проектирует, визуализируя документы (такие как инженерные СНиПы и коллективные общественные настроения). К сожалению, документы *диктуют*. Предисловие к книге известных архитекторов и теоретиков А. Армандо и Дж. Дурбиано «Теория архитектурного проекта» (Armando, Durbiano, 2017), философ назвал «Проект продиктованный» (Ferraris, 2017), подчеркнув этим, что *документальность* превыше всего, и она оставляет слишком мало пространства для искусства и эстетического чувственного опыта. Возникает «перевернутая» индивидуальная интенциональность обусловленная коллективной интенциональностью, оформленной через коллективный договор (документ). Поэтому любое здание визуализирует в основном не концепцию автора, не стиль им выбираемый, не исторический контекст места, а, в первую очередь материальные возможности и технологии, а также особенности законодательства своего

времени. Мы это видим на примерах реставрации–реконструкции, когда, казалось бы, здание «воссоздается» как былое, но, на самом деле от нас никогда не ускользает истинное время, в которое это сооружение получило окончательный «документ» о введении в эксплуатацию. Как мы это видим? Дело в том, что в не меньшей степени, чем силуэт, форма, сочетание плоскостей и теней на наше восприятие отпечатка архитектурного сооружения влияет материал, а также едва опознаваемые детали, проговаривающие весь тот объем документов конвенций, которые были на столе архитектора, прежде, чем он приступил к работе.

### Заключение

В наши дни происходит поворот к рациональной эстетике и эстетике осознанного потребления. Во многом он связан с признанием и осознанием «технического императива» в таком виде искусства как архитектура. В том числе и «документального императива». Попытка установить методологию изучения рационального в искусстве и его влияние на творчество была начата М. Феррарисом еще в работе «Рациональная эстетика»<sup>1</sup> (Ferraris, 1997), где произведение искусства постепенно начинает рассматриваться как социальный объект; иными словами — объект социальной реальности (Ferraris, 2012). Онтологический статус объекта искусства (произведения архитектуры) еще предстоит определять и уточнять, в то время как его телеологическое значение уже нам явлено само по себе, полагает М. Феррарис (Ferraris, 2017). Для М. Феррариса архитектура — совершенство техники, квинтэссенция искусства как техники. Искусство — это органическая техника, с внутренней конечностью (конечность без конца), с синтетической процедурой, которая не может быть разбита на части. И надежда на сохранение этого последнего из искусств — архитектуры — все еще сохраняется, ведь именно в архитектуре искусство становится способным к телеологии, то есть к *созданию* смысла, а не просто к его чувственному переложению.

Городская архитектурная среда представляет собой подобие экосистемы. Казалось бы, мало связанные между собой мемориальная культура (архитектура=памятник), функциональная художественность и экспансия новых форм чувственного — все это находит место в проектном творчестве, не смотря на его документальную

---

<sup>1</sup> Среди описания прежних методологий, рассмотренных М. Феррарисом для обретения новой концепции, остановка была сделана на событии «лингвистического поворота», которое, по его мнению, упустило из внимания и оставило без ответа два принципиальных вопроса, имеющих отношение к искусству: как язык превращается в вещи или как вещи превращаются в язык. Здесь критикуется постмодернистский образ мышления и предлагается вернуться к реальности фактов. Еще в 1980-е годы М. Феррарис, после серии успешных семинаров с Жаком Деррида, результатом которых явились совместные исследования и публикации, начинает углубленно изучать герменевтику в Гейдельберге. Пересматривая традицию «эстетик» от Античных до современных, М. Феррарис доказывает, что язык, как универсалия философствования во второй половине XX века, не определяет бытие произведения. Основные вопросы, который задает себе философ в те годы, да и сейчас: «Почему некоторые объекты являются произведениями искусства»? и «Есть ли конечная цель создания произведения как такового?»

обусловленность. В настоящий момент активно изучаются новые практики рационального потребления, в том числе и визуального контента и их следы влияния на трансформации в архитектуре и урбанистике. Рациональная эстетика в архитектуре противопоставляется архитектурному идеализму (архитектурным утопиям, архитектурному романтизму).

Метаморфозы, которые претерпевает архитектура, в соответствии с теориями М. Феррариса и есть способ *документирования социальной реальности*. В независимости от многих функций, которые архитектура приобретает или утрачивает с течением времени, она неизменно включается в процесс коммуникации, в том числе и между поколениями, оказывается сценой для событий в жизни города, а также бесконечным носителем для записи преобладающих идеологий, в том числе и эстетических. Этот факт можно и нужно учитывать при проектировании. Если мы честно скажем себе, что процесс происходит в последовательности документ-сооружение, то, вероятно, сможем как-то улучшить результаты проектирования визуального образа, визуальной среды, минимизировать визуальное загрязнение.

#### REFERENCES

- Andina, T. (2012). *Filosofie dell'arte da Hegel a Danto*. Roma: Carocci editore. (In Italian)
- Armando, A., & Durbiano, G. (2017). *Teoria del progetto architettonico*. Roma: Carocci editore. (In Italian)
- Derrida, J. (2000). *De la grammatologie. (Of Grammatology)*. Moscow: Ad Marginem. (In Russian)
- Ferraris, M. (1997). *Estetica razionale*. Milano: Cortina. (In Italian)
- Ferraris, M. (2010). *Ricostruire la decostruzione. Cinque saggi a partire da Derrida*. Milano: Bompiani. (In Italian)
- Ferraris, M. (2012). *Manifesto del nuovo realismo*. Roma-Bari: Editori Laterza. (In Italian)
- Ferraris, M. (2013). *Lasciar tracce: Architettura e documentalità*. Milano-Udine: Mimesis. (In Italian)
- Ferraris, M. (2014). *Documentalità. perche' e' necessario lasciar tracce*. Roma-Bari: Editori Laterza. (In Italian)
- Ferraris, M. (2017). *Prefazione. Il progetto dettato*. In: Armando, A & Durbiano, G. *Teoria del progetto architettonico* (стр. 13-24). Roma: Carocci editore. (In Italian)
- Ferraris, M. (2021). *Documanità. Filosofia del Mondo Nuovo*. Roma-Bari: Editori Laterza. (In Italian)
- Foucault, M. (2012). *L'Archéologie du savoir (The Archaeology of Knowledge)*. Saint Petersburg: Publishing Center «Gumanitarnaja Academia». (In Russian)
- Eco, U. (2006). *La struttura assente. (The Absent Structure)*. Saint Petersburg: Symposium. (In Russian)
- Pirogov, S. (2013 a). Horizons of visual research. In *Bulletin of Tomsk State University*, 24(4), pp. 124-131. (In Russian)
- Pirogov, S. (2013 b). Contours of visual studies of the city. In: *Bulletin of Tomsk State University*, 24(4), pp. 59-63. (In Russian)

**Покаилова И.В.**  
Якутск

## **МОРФОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ЯКУТИИ XX-XXI ВВ.**

Для Якутии процесс расслоения синкретических способов художественного творчества начался на рубеже XIX-XX веков. Дальнейшее развитие и самостоятельность художественная культура обретает в городе Якутске уже к концу XX века. В течение столетия этот процесс ускоренным путем привел к более глубокой дифференциации и специализации искусства: от зарождения и формирования в 1920-1940-х годах — к трем классам искусств. В классе *временных* искусств — это семейство представлено словесным и музыкальным искусствами, в классе *пространственных* искусств — семейство искусств изобразительных (живопись, графика, скульптура) и архитектурных (архитектура и декоративно-прикладное искусство), в классе *пространственно-временных* — семейства актерского и танцевального видов.

Можно выделить два качественных этапа развития художественной культуры: первый — с середины 1920-х по 1960-е годы — зарождение и становление профессиональных форм искусств европейского образца; второй — с середины 1960-х по 1990-е — зрелость национальной художественной культуры. Особенностью первого этапа является становление этнического самосознания и переход от фольклорного типа (традиционности) к профессиональному типу (креативности) художественной культуры. Во всех видах искусства сильны фольклорные реминисценции, что проявляется, в частности, в тенденции вторичного восприятия фольклора. На втором этапе равномерно развиваются все виды пространственных и временных видов искусства. Если в морфологическом плане в 1920-1940-х выступает литература, в 1960-е доминирует якутская графика, то в 1980-1990-е процесс сказался в лидерстве театра, в котором используется смешанный способ художественного освоения мира и сконцентрированы слово-пластика-музыка — изобразительное искусство.

На материале культурной жизни города Якутска делается вывод о том, что истоки и предпосылки зарождения собственно художественного мышления были связаны с культурной средой города XVIII-XX вв. Город Якутск в этом плане приобрел особый статус и представлял собой среду формирования нового художественного мышления европейского образца. Сосредоточенность именно в городской среде рубежа XIX-XX вв. представителей политической ссылки и связанное с этим культурное «двуязычие» города имели определяющее значение для культурной жизни Якутска.

Таким образом, художественная деятельность в Якутии тесно взаимосвязана с городской средой. Город Якутск постепенно стал своеобразной точкой бифуркации цивилизационных и культурно-исторических парадигм. Согласно системно-синергетического подхода в

исследовании культуры, М.С. Каган выделил три подсистемы: материальную, духовную и художественную. Ядром последней подсистемы является мир искусств. Само же строение художественной культуры состоит из трех измерений: 1) институционального аспекта; 2) духовно-содержательного и 3) морфологического аспектов. В изучении художественной деятельности Якутии XX века, малоразработанной является морфологическое измерение, которое рассматривает соотношение разных видов искусства. Актуальность данного исследования является отсутствие системной целостности в изучении художественной культуры Якутии XX-XXI вв. Целью данной статьи — попытка описания морфологии искусства в Якутии на примере г. Якутска XX-XXI вв.

Процесс формирования системы искусств в Якутии носил ускоренный характер, представляя собой путь от мифологического мышления на рубеже XIX-XX веков до развитого художественного мышления в течение всего лишь одного столетия. Системная целостность в якутской художественной культуре XX века, таким образом, фиксирует взаимодействие шести основных семейств: словесных и музыкальных, когда в 1920-1940-х годах лидирующее положение в Якутии занимает национальная якутская литература и используется неизобразительный способ художественного освоения мира; в 1960-1980-х годах в изобразительных и архитектурных семействах доминируют графические принципы формообразования, а в семействах актерских и танцевальных с 1990-х годов на первый план выходит театр со смешанными принципами художественного освоения мира. В морфологии искусства Якутии к началу XXI века последовательно и вполне закономерно в качестве лидера, опережающего остальные виды искусства, начинает выделяться якутское кино, которое интегрирует в себе возможности массовой культуры с профессионализмом всех видов искусства. Основой и вполне устойчивым контекстом взлета и даже взрыва национального кинематографа стала накопленная энергия разных видов искусства, прошедших индивидуальный — «якутский» — стремительный путь.

Анализ показывает, что данная система искусств развивалась по принципу неравномерного развития видов, родов и жанров искусства, в то же время типологически она сходна с общими закономерностями мирового процесса художественного формообразования. В основе этого движения — не набор случайных способов художественного творчества или отчуждения существующей традиции, а вполне определенная система «взаимоотношения шести основных семейств искусств — словесных и музыкальных, актерских и танцевальных, изобразительных и архитектурных, но и в спектральном характере переходов от одного к другому, превращения одного в другой»(М.С.Каган).

*Ключевые слова:* художественная культура Якутии, морфология искусства, система искусств Якутии, якутская литература, якутская графика, саха театр, якутское кино, город Якутск.

*Рогова К.А., Морозова М.Н.  
Санкт-Петербург*

## **СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА О ТВОРЧЕСКОМ ПРЕОБРАЗОВАНИИ ЧЕЛОВЕКА**

В своей удивительной по широте охвата материала и глубинной сущности книге «Философия искусства. Се человек...» М.С.Каган пишет, что «попытка проникнуть в тайну человеческого бытия» делается им «на материале истории изобразительного искусства, поскольку оно на своём языке и доступными ему средствами на протяжении нескольких десятков тысяч лет искало решение этой задачи» [Каган М.С. Се человек... Жизнь, смерть и бессмертие в «волшебном зеркале» изобразительного искусства. — СПб: Издательство «Logos», 2003. С.10]. Задача выполнена им превосходно. Однако добавим, что эта задача является универсальной для всех видов художественной культуры и, может быть, сегодня в эпоху когнитивизма с его установкой проникнуть в "смысловые глубины" человека она оказывается особенно актуальной, предсказанной и чётко сформулированной М.С. Каганом ещё в начале века.

Указывая на различия в подходах к решению указанной задачи со стороны науки, которая «моделирует лишь общее в человеке, поневоле отвлекаясь от индивидуального, конкретного, неповторимого, уникального», и искусства, которое «замечает», как «качества “человека вообще” преломляются особенным образом в разных его психофизиологических и социокультурных модификациях, а затем и в реальной уникальности «я», «ты», «он»» [Каган М.С. Се человек], Каган обращает внимание на богатство содержания художественной культуры в представлении «конкретных знаний о человеке», способность передать «тайну его уникальности», качество, производное от свободы выбора человеком поступка в каждый миг его жизненного поведения. Именно в свободе проявляется духовная сущность человека как личности, « как субъекта, способного и к познанию, и к ценностному осмыслению, и к творческому преобразованию окружающего его мира и самого себя» [Каган М.С. Се человек].

Высказанные положения являются методологически ценными, определяя подход к анализу современных художественных произведений, в том числе литературных. Несмотря на мнение критики о «неолитературности» современного общества, об «отсутствии навигатора для въезда в наше настоящее», стремление «проникнуть в тайну бытия» сегодняшнего человека несомненно ощущается писателями и созвучно «новой искренности» как художественному направлению.

Примеры из произведений художественной литературы последних лет (Кураева, Дмитриева А.В.) не являются исключением на дороге поиска, но в них оказались эпизоды, очень чётко обозначившие направление этого поиска. Литература начинает воплощать свои мечтания о современном человеке: «я мечтаю о том, чтобы изменились мы. Об этом помечтать стоит. Давайте мечтать вместе» [Дмитриев А.В. Говорят



*Рукавишников А.Г.  
Москва*

## **ПОТЕНЦИАЛ ИКОНОЛОГИИ КАК МЕТОДА ИССЛЕДОВАНИЯ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ**

Несмотря на свою безусловную значимость для русской культуры и истории, православная икона долгое время оставалась вне поля зрения гуманитарных наук, в том числе эстетики и искусствознания. Она воспринималась как исключительно религиозный феномен, негласной монополией на её изучение обладали (в лучшем случае) богословие и церковно-историческая наука. Эмпирическая база для потенциального научного исследования также была весьма скудной — многие произведения «золотого века» русской иконописи либо оказались безвозвратно утерянными, либо были покрыты записями более позднего периода, выполненными в совершенно иной стилистической манере. Лишь в самом начале XX века усилиями русских старообрядцев иконы стали расчищать, благодаря чему широкой общественности открылся их исходный колорит и невероятно насыщенный образный язык.

Е.Н.Трубецкой справедливо называл открытие иконы не только одним из самых крупных, но ещё и самым парадоксальным событием новейшей истории русской культуры: постоянно соприкасаясь с иконой в повседневной жизни, мы не видели её по-настоящему, не могли приобщиться к богатству её выразительного строя, она оставалась для нас тёмным пятном в дорогом окладе. Известно, что Анри Матисс был едва ли не первым крупным художником, которого пленила красота вновь обрётённой русской иконы. Даже недолгого пребывания в России ему вполне хватило для того, чтобы назвать её «лучшим достоянием Москвы». Как пишет искусствовед Н.Семёнова, Матисс подогревал интерес к иконе и в определённой степени поспособствовал дальнейшей активизации усилий по её изучению. Так или иначе, но в течение первых двух десятилетий XX века наше знание о древнерусских иконах «золотого периода» значительно увеличилось. По словам В.Н.Лазарева, рамки известного дотоле материала были настолько расширены открытиями революционных лет, что «появилась настоятельная необходимость заново пересмотреть все традиционные взгляды [на икону] и свести воедино огромное количество новых фактов».

В качестве ответа на этот запрос постепенно сформировалась группа учёных, которая смогла подкрепить свой научный интерес к русской иконе адекватной методологией исследования. В.Н.Лазарев выделял несколько линий изучения древнерусской иконописи, но при этом был уверен в существовании общей интенции, которая их объединяла. «В целом русские исследователи тяготели к пониманию содержания иконы как чего-то гораздо более широкого, чем простая совокупность иконографических типов. Их все более привлекала мысль протянуть нити

от иконы к реальной исторической действительности, к пожеланиям и вкусам заказчика, к ведущим теологическим, философским и политическим идеям, к художественной практике и к специфически средневековому методу работы. Эти тенденции во многом перекликались с *иконологией Э.Пановского*».

В настоящем докладе планируется раскрыть и концептуально осмыслить этот тезис известного отечественного искусствоведа; проанализировать, в какой степени иконология как метод анализа может быть применена для исследования смыслового содержания феномена иконописи в целом и русской иконы в частности, а также дать общую оценку степени применимости эстетического инструментария для анализа религиозного искусства в целом.

**Соковиков С.С.**

*кандидат педагогических наук, доцент кафедры культурологии и социологии  
Челябинского государственного института культуры  
E-mail: sokovik49@mail.ru*

### **ФАНТАРХИТЕКТУРА — ВИЗУАЛЬНАЯ УТОПИЯ АБСОЛЮТНОГО ДОМА**

В статье рассматривается явление фантархитектуры, сочетающей свободную пластическую фантазию и ее визуальные проекции. Отмечается укорененность архитектурных фантазий в истории культуры. Выделена роль визуально-пластических паттернов, определяющих разнообразные вариации их воплощения в образах фантастической архитектуры. Приведен пример одного из наиболее значительных паттернов — образ Дома-Дворца как символического центра пространственного локуса, функционально синтезирующего значимые социокультурные интенции конкретной культуры. Проведено типологическое разделение архитектурных утопий и архитектурных фантазий как разных вариантов соотношения с реальной архитектурной средой. Показан процесс взаимной трансформации одного типа в другой и изменений их соотношения с реальной архитектурой в ходе развития креативных, технологических и технических возможностей культуры. В результате к XXI веку границы между утопическими проектами, произвольными фантазиями и реальными проектами оказываются зыбкими и проницаемыми. Это обстоятельство ставит под сомнение самостоятельное значение и ценность фантархитектуры, однако ее популярность и влияние не снижаются. Рассматриваются аспекты этой ситуации: утрата притягательного воздействия фантастической образности при практическом воплощении фантазийных артефактов; эффект оповседневания архитектурного объекта, воспринимающегося как привычный элемент реальной архитектурной среды; изживание генетически заложенного в фантархитектуре принципа игрового, «театрализованного» создания «невозможного» архитектурного образа. В этом контексте фантархитектура выполняет уникальную «опережающую» функцию: выступает провокативным фактором, способствующим появлению непривычных, креативных решений в реальной архитектуре. В то же время она остается особой самодостаточной сферой «невозможных» фантазийных образов, удовлетворяющих потребность в восприятии несбыточного, но визуально убедительного, возбуждающего и провоцирующего воображение.

*Ключевые слова:* фантастическая архитектура, визуальные паттерны,

архитектурная утопия, реальная архитектура, «опережающая» функция фантархитектуры.

Термин «фантархитектура» обозначает совокупность разнообразных проявлений фантазийных архитектурных образов — от строений, резко контрастирующих с принятыми композиционными вариантами, до принципиально неосуществимых в реальности пластических представлений; от дерзких, непривычных проектов до образов зданий, возникающих в художественных текстах (библейская Вавилонская башня, «Вавилонская библиотека» Х. Борхеса, фантазмы Дж. Пиранези и др.). Часть термина «фант...» содержит отсылки к трем смысловым модусам: *фантазии* (свободных импульсов пластического воображения), *фантазма* (визуальной проекции воображаемого), *фантома* (устойчивости идеи фантазийного конструирования несбыточных архитектурных образов).

Изображение воображаемых зданий имеет давнюю традицию. Особенно интенсивное развитие она получает в архитектурных фантазиях мастеров Возрождения. Поначалу это дается как *архитектурный фон* мифологических и библейских сюжетов, хотя такие фантазмы уже ассоциативно связаны с основным действием. Затем выразительная сила подобных архитектурных фантомов приводит к появлению *самодостаточных жанров живописи и графики*, в которых фантазийные сооружения передают образы легендарного прошлого, воплощают метафорические тропы и демонстрируют прихотливую игру художественного воображения.

Фантомный модус парадоксально соотносится с неустранимой предметностью и материальной овеществленностью архитектурных творений. Он же указывает на нередкую (явную или опосредованную) апелляцию авторов архитектурных фантазий к стилям прошлого даже в самых, казалось бы, новейших вариантах. При их бесконечном разнообразии в синхронной и диахронной временных проекциях, можно усмотреть черты социокультурных паттернов, на протяжении сотен лет детерминирующих существование подобной архитектурной утопии. В их глубинных основаниях заложена интенция к завершённому совершенству, находящая архитектурное преломление в образе того или иного варианта Абсолютного Дома. Последний, являясь одной из конкретизаций мечты об Идеальном Месте (острове Утопии, Городе Солнца, Беловодье и пр.), соединяет в матричной первооснове три начала: *Дом Бога* (храм), *Дом Духа* («башня из слоновой кости»), *Дом Человека* (обиталище). Сочетание этих начал динамично: в каждом конкретном архитектурном фантазме превалирует какая-либо ипостась, не устрояя окончательно другие. Даже образы анти-Дома (Дом Греха, Дом Смерти и пр.) так или иначе отстраивались от этой идеальной матрицы. Разумеется, спектр вариантов ее воплощения достаточно широк, но он так или иначе включает образные конструкторы наиболее значимых локусов культурного пространства.

Одним из наиболее устойчивых паттернов выступает образ *Храма-*

*Дворца.* Он образует смысловой центр пространства, организуя его направления и локусы. Неустраняемая привлекательность храмового артефакта состоит в том, что в его едином пространственном локусе происходит соединение предметно-земного и образно-возвышенного, проекций реальных практик и трансцендентных истин, то есть, переплетение самых различных и сущностно важных функциональных значений. Причем действительность этого паттерна отнюдь не ограничивается только религиозной сферой, отражаясь в архитектурных образах, казалось бы, совершенно светского характера. Ярким примером предстает одно из знаковых воплощений архитектурной утопии советского времени — довоенный проект «Дворца Советов» Бориса Иофана, Владимира Щуко и Владимира Гельфрейха (1933). Это гигантское здание высотой 415 м., увенчанное стометровой статуей Ленина, предназначалось не только для проведения съездов и собраний, но и для массовых демонстраций и разнообразных театрализованных зрелищ. Храмоподобную архитекtonику Дворца образовывал пластический коллаж, сочленявший различные фрагменты «архитектурных систем и ордеров, бесконечные ряды колонн, многоуровневые ярусы и платформы, широченные монументальные лестницы, длинные перспективные галереи-виадуки, высоченные входные порталы и триумфальные арки» (Лысенков & Лысенкова, 2020). По сути, Дворец мыслился как место демонстрации и поклонения квази-религиозному культу «победившего социализма и коммунизма».

Проект не был осуществлен, но знаковый образ «Дворца Советов» проецировался в культурное сознание широкой аудитории посредством его визуального представления в открытках, иллюстрациях, кинофильмах. Так, вид Дворца появляется в футуристической панораме Москвы в научно-фантастическом фильме «Космический рейс» (1936) и в его анимационном ремейке «Полет на Луну» 1953 г. По сюжету фильма Александра Медведкина «Новая Москва» (1938) величественное здание Дворца выросло на глазах у зрителей, сменяя реальный городской ландшафт. Тем самым фантомный архитектурный образ получал иллюзорную, но визуально убедительную достоверность.

При этом фантахитектура включает разные типы соотношения с реальностью: *архитектурные утопии и архитектурные фантазии*. Первые создаются как проекты, неосуществимые в данное время, но рассчитанные на реализацию в будущем. Вторые демонстрируют произвольную фантазийную игру с реальными или вымышленными архитектурными элементами и пластическими конфигурациями. Выбор того или иного варианта определяется субъективным импульсом творцов, однако дальнейшая судьба фантазийных образов складывается по-разному, показывая возможность превращения утопии в фантазию и наоборот. Даже когда в архитектурной фантазии «невозможное» достигает уровня абсурда, то есть, видимой утраты функционального смысла, оно парадоксально сохраняет потенциал возможного осуществления в реальной архитектуре. Более того, в единичных случаях подобные причудливые фантазии находят реальное воплощение. В.В.

Федоров и А.В. Левиков приводят примеры «перевернутого» дома в польском Шимбарке и расположенного в австрийском Лауфнитцдорфе «Дома фермера», архитектура которого, по их мнению, вдохновлена парадоксальными «невозможными» рисунками К.М. Эшера: «Мы видим обрывающиеся в пустоту лестничные марши, висящие в воздухе без видимой опоры объемы, вертикальные зеленые поверхности то ли газонов, то ли стен» (Федоров & Левиков, 2014, 23). Разумеется, такие артефакты воспринимаются как экстравагантные архитектурные курьезы. Однако то, что в определенный момент времени воспринимается как абсурдное, может нести в себе «некую “безумную” идею или функцию, недоступную в данный момент пониманию индивида или коллективного субъекта» (Федоров & Левиков, 2014, 26), но способную в дальнейшем обернуться вполне плодотворной тенденцией.

Подобное взаимопревращение утопического и фантастического прослеживается во всей истории фантастики. Так, воображаемая архитектура в работах мастеров Возрождения передавала мечты о совершенном, гармоничном переустройстве визуального пространства и надежду на их воплощение. Суровая реальность превращала эти утопии в несбыточные грезы, однако парадоксальным образом, даже вне намерений авторов, некоторые фантазмы, вплоть до абсурдно-гротесковых, выступали невольными предвидениями архитектурных артефактов будущего. Так, А.О. Иванов обращает внимание на фантазмагорическую архитектонику образов триптиха И. Босха «Сад земных наслаждений», сочетающую мотивы бионики и готической архитектуры (Иванов, 2017, 66). Очевидно, что готические мотивы и сегодня занимают значительное место в различных фантазийных вариациях (например, в жанре фэнтези). А вот спектр невероятных «домов», представленных в том числе и на других полотнах Босха, предвосхищает самые «модерные» архитектурные тенденции: это биоморфные образы (дом-ягода, дом-яйцо, дом-дерево, дом-кувшин и пр.), химерические сооружения «нечитаемого» происхождения и облика. В современности это воплощается в постмодернистских зданиях самых причудливых форм, в биоархитектуре с ее стремлением к использованию естественных природных форм в конструктивных решениях.

Логика развития и совершенствования креативных, технологических и технических возможностей культуры неизбежно приводит к тому, что в XXI веке граница между утопическими проектами, произвольными фантазиями и реальной архитектурой оказывается практически размыта, а вместе с тем растет постмодернистская тенденция вариативного сочетания «отдельных знаков архитектурного словаря в едином фантастическом объекте» (Маевская, 2016, 45, 50). Современное пространство все больше заполняется сооружениями совершенно непривычных очертаний. То архитектурно-фантазмическое, что предстает в виртуальном мирах Интернета, компьютерных игр или киноэкранов, завтра может воплотиться в реальных материалах, делая визуальную среду гораздо более разнообразной.

Однако, по мнению некоторых исследователей, такая ситуация имеет

и обратную сторону. Так, В.Н. Ткачев и Т.Н. Сарвут видят в подобных практиках тенденцию *дегуманизации культурного пространства*, приводящей в архитектуре к разбитию формы на отдельные части, уничтожению связей, симметрии, согласованности, образной целостности, хаотичному набору форм. По мнению этих авторов, «Психическое равновесие горожан спасает только то, что основное предметное окружение в социуме города — это тривиальная рядовая застройка, не претендующая на особый к ней интерес» (Ткачев & Сарвут, 2020). Такое суждение представляется не совсем точным: тривиальная рядовая застройка вряд ли выступает основным условием «психического равновесия» в силу своей визуальной монотонности и невыразительности.

Скорее, оптимальный психологический баланс может возникнуть от вариативного сочетания «тривиального» и «экстравагантного» в архитектурном ландшафте. Игра контрастов и сочетаний того и другого стилистического начала образует динамичное, действенное пространство, своеобразную архитектурную драматургию, в перипетиях которой идущие именно от «экстравагантного» артефакты играют наиболее выразительные роли. Казалось бы, значение фантархитектуры как особого «фантомного» явления, отличного от овеществленной реальности, неумолимо должно идти на спад: возникающие образы — уже не фантазмы, а вполне рабочие проекты. Однако фантархитектура отнюдь не теряет своей влиятельности: «популярность жанра фантатической архитектуры среди молодых художников и просто пользователей Интернета доказывает, что это очень востребованное направление визуального искусства современности» (Маевская, 2016, 45, 55). Объяснение этого противоречия лежит в специфично текучей природе фантархитектуры.

При материальном «овеществлении» архитектурного фантазма происходят неизбежные трансформации его значения и смысла. Как точно отмечает А. Скижали-Вейс, «архитектурная идея, одеваясь в камень, стекло и металл, начинает неумолимо трансформироваться под давлением интересов заказчиков, инвесторов, ограниченных возможностей строительства» (Скижали-Вейс, 2007, 56). Уже в этом прагматические мотивы вытесняют фантазийное из образного облика сооружения. Далее в зрительском восприятии срабатывает эффект оповседневнивания, и объект все больше начинает восприниматься как привычный элемент реальной архитектурной среды, а будоражащий вначале контраст с привычным контекстом начинает угасать. Иссякает генетически заложенный в фантархитектуре принцип игрового, «театрализованного» создания уникального архитектурного артефакта: реализация уничтожает фантазию.

Выше уже отмечалась проницаемость границ между произвольными фантазиями и реальной архитектурой в современности. Однако это обстоятельство не снимает сущностной самостоятельности фантархитектуры в ее постоянно «*опережающих*» реальность значениях. Главное в том, что артефакты фантархитектуры в принципе создаются не

для практического воплощения. Их смысл — в конструировании именно вымышленного архитектурного образа, предстающего в свободном от практических нужд воображении автора. Возникающая в таком контексте фантазмагорическая игра с элементами и пластическими акцентами передает скорее метафорические переживания и представления о «текущем» пространстве/времени, чем некие проектные идеи. Не случайно чаще всего подобное фантазирование включает безгранично вариативные комбинации обращений к образцам прошлых времен и экстравагантных футуристических мотивов. Разумеется, совершенно не исключается возможность реального воплощения некоторых вариантов, родившихся в фантархитектуре. И все же ее основное значение видится в другом. Она, с одной стороны, выступает *провокативным фактором*, способствующим появлению непривычных, креативных решений в реальной архитектуре. С другой — остается особой *самодостаточной сферой* «невозможных» фантазийных образов, удовлетворяющих потребность в восприятии несбыточного, но визуально убедительного, возбуждающего и провоцирующего воображение.

А.Скижали-Вейс, называющий создателей таких образов архитекторами-фантастами, перечисляет черты, свойственные их творчеству: *новизна и необычность образа и формы; острота и красота идеи; временные допущения и временная условность; убедительность и «живучесть» пространства, материальное правдоподобие; доля иронии и эмоциональная насыщенность; экспериментальность; ассоциативность восприятия; иррациональность, недосказанность и таинственность; кинематографическое восприятие пространства* (Скижали-Вейс, 2007, 58-60), хотя последнее, на наш взгляд, стоит дополнить *театрализованно-игровым* аспектом. Даже это краткое перечисление показывает невозможность адекватного воспроизведения подобных образов в реальной архитектуре. Однако именно фантархитектура испокон веков служила мощным стимулом развития креативного воображения создателей реальных проектов, вплоть до прямого заимствования ими конструктивных решений. Но когда такое происходило, фантархитектура волшебным способом оказывалась на шаг впереди реальности, демонстрируя новые, небывалые фантазийные артефакты, субстанциально иллюзорные, но визуально убедительные и действенные.

Таким образом, парадокс, функциональная сущность и, вместе с тем, притягательность фантархитектуры заключается, с одной стороны, в неосуществимости синтеза (синкрезиса) идеальных образов и реальных артефактов и, вместе с тем, неустрашимости антропологически укорененного стремления к его воплощению, проявляющемуся на разных уровнях: мифологическом, фольклорном, рациональном. Архитектурные фантазмы в этом смысле воплощают действие универсального компенсаторного механизма культуры. При этом неосуществимость утопии не снимает действенности центрирующего для фантархитектуры образа Абсолютного Дома как стимула креативной активности, попыток реализации фантазмов. Постмодернистская эстетика легитимировала

произвольность архитектурного воображения. Множатся всё новые проективные версии концепта Дома. Тем самым существование архитектурной фантазии, порождающей феномен фантархитектуры, стимулирует развитие архитектурного мышления в креативном и плодотворном плане, находящем реальное воплощение в проектах и их осуществлении. Но главное свойство, делающее это явление неустранимым и самодостаточным феноменом культурно-пространственного бытия, состоит в *опережающем образно-смысловом векторе* фантархитектуры, своими артефактами удостоверяющей существование невозможного в реально переживаемом культурном пространстве.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Иванов, А. О. (2017). Архитектурные фантазии в изобразительном искусстве Возрождения. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*, 12(86), 64-67.
- Лысенков, А. Ю. & Лысенкова, Л. Ф. (2020). Влияние графических работ Д.Б.Пиранези на формирование концептуальной архитектуры и реального архитектурного пространства. *Культура и искусство*, (2), 10-18.
- Маевская, М. Е. (2016). Язык архитектурной утопии XXI века. *Современная архитектура мира*, (7), 41-61.
- Скижали-Вейс, А.В. (2007) Архитектурная фантастика — новая реальность. *Архитектура. Строительство. Дизайн*, 3(48), 56-63.
- Ткачев, В. Н. & Сарвут, Т. Н. (2020). Отторжение гармонии. *Архитектон: известия вузов*, 3(71). Получено из [http://archvuz.ru/2020\\_3/1](http://archvuz.ru/2020_3/1)
- Федоров В. В. & Левиков А. В. (2014). Архитектура абсурда (формы, положения, соположения). *Вестник МГСУ*, (4), 21-28.

**Сорокина А.О.**  
Санкт-Петербург

### МАШИНА ИДЕОЛОГИИ ОСИПА БРИКА

О. Брик в основном известен как литературный деятель: литературная критика, анализ звуков в стихотворении и, в конце концов, всяческая поддержка поэтического таланта Маяковского этому поспособствовали. Однако литература не единственное, что волновало Брика — если взглянуть на многочисленные тексты в журналах 1920-ых гг., то заметен его крайний интерес к судьбам визуальных искусств и их роли в молодом советском государстве. В частности, к тому, что можно обозначить как идеологическое столкновение фотографии и живописи. Брик утверждает: от способа производства изображения — рукописного или механического — зависит то, как зритель воспринимает изображаемый факт. Рукописное изображение не имеет возможности фиксировать объект в его динамике, поэтому многократно перерабатывает и реконструирует его в подходящую для себя форму. Для этого складываются всевозможные живописные штампы и клише, пренебрегая теми его чертами, что не кажутся существенными. Ограниченному ресурсу живописи Брик



противопоставлял множественные возможности фотографии, которая способна фиксировать факт во всей полноте его случайности и незначительности. Её преимущества, с одной стороны, в том, что она ещё не приобрела вид консервативной традиции производства изображения и не имеет собственных стереотипов восприятия, а с другой, что она обладает механической природой, то есть не опосредована человеческими интересами и желаниями изображать объект так или иначе. Таким образом, живопись и фотография это два противоположных способа смотреть на мир, однако в условиях раннесоветской России уместным для Брика выглядит только второй. Дело в том, что живопись не столько изжила себя, а её каноны более не актуальны, сколько в том, что её метод проявляет себя как машина идеологии. Маркс сравнивал идеологию с камерой обскуры, которая даёт перевернутое изображение исходного предмета, Брик же находит идеологию в живописи, которая идёт по пути изоляции факта. Идеология работает по схожему принципу: она обособляет отдельные объекты, изолирует и изымает их из «реальных связей в структуре физического мира».

**Сурова Е.Э.**

*Военная академия связи имени  
Маршала Советского Союза С.М. Буденного  
E-mail: esurova2005@mail.ru*

**Васильева М.А.**

*Санкт-Петербургский горный университет  
E-mail: ma.vasilyeva@gmail.com*

## **ИСКУССТВО ПОВСЕДНЕВНОСТИ: КУЛЬТУРНАЯ ПРАКТИКА**

Статья представляет собой размышления авторов над актуальным отчуждением идеи, концепции искусства от его разнообразных практик. Проведение четких границ на уровне концепта, вытесняет некоторые практики за его пределы, что, в итоге, мешает продуктивному анализу происходящего. Авторы статьи коротко рассматривают историю концепта искусства, чтобы напомнить о его изменчивости и об основаниях современного взгляда, а также приводят актуальные примеры практик искусства повседневности. Больше всего авторов интересует сложная практика современного рукоделия, которая может быть обозначена через понятие handmade. Поскольку масштабность handmade (сообщества, индустрия, разнообразие форм и видов, обучающие материалы, традиции и пр.) и его сложность (проблема авторства, творчества, креативности, цитирования, оригинала, канона, повторения и т.д.) вполне сопоставимы с масштабностью и сложностью искусства, возникает закономерный вопрос о разумности и обоснованности концептуальных границ между ними. Главная идея статьи может быть выражена так: если мы признаем, что взгляд на искусство (условно) XIX века не позволял адекватно понять и осмыслить художественные практики древних времен, то, возможно, для исследования актуальных практик также необходимо актуализировать и саму концепцию искусства. По мнению авторов, необходимость такой актуализации проявляется по-разному, в т. ч. и в развитии междисциплинарных исследований искусства, стирающих границы на уровне дискурса.

*Ключевые слова:* handmade, искусство, определение понятия искусства, границы искусства, практики повседневности, философия искусства, искусство повседневности.

Каждому человеку в его непосредственном существовании скорее понятно, что такое искусство как представление прекрасного по итогам творческого процесса. Непонятным оно становится тогда, когда мы пытаемся дать определение этому явлению и отделить его от повседневности как нечто, находящееся «над обыденностью». В то же время возникает вопрос, насколько закономерно такое отторжение и почему оно происходит на протяжении существенного интервала человеческой истории.

Разговор об искусстве давний и распадается на две составляющие: концепт и практику. Конечно же, они друг друга отражают, воплощают и «рефлексируют», и все же мы можем замечать и некоторый зазор между ними. В одни эпохи это «отчуждение» заметно больше, в другие — меньше. Но важная мысль, которую пытаются до нас донести все значимые авторы, пишущие об истории данного явления, заключается в том, что подходить к анализу практик искусства прошлого с актуальной концепцией как минимум странно и непродуктивно. Позиции репрезентативности, каноничности, авторства или новизны, в том смысле, в котором они приняты в сегодняшнем дискурсе, сложно применить к осмыслению и анализу, например, искусства Древнего Египта. Так, об этом прекрасно пишет Э. Гомбрих в своей известной работе «История искусства». Данная мысль становится центральной для введения в его работу и дальше проходит через весь текст. (Gombrich, 2017)

В современной ситуации подобное критическое осмысление концепта вполне уместно не только при исторических изысканиях искусства, но и при обращении к его актуальным формам и практикам. Более того, мы видим, что оно проявляется в междисциплинарности исследований, а также в вопросах о статусе отдельных произведений или целых сфер, порожденных современными технологиями. «Идея» искусства сегодня проблематична сама по себе, и во много потому, что мы не согласны с теми границами, которые накладывает всякий устойчивый концепт.

Творчество, как известно, это созидание, претендующее на новизну. Но за созданием нового всегда раскрывается диапазон вариантов: от создания элементарной вещи до производства глобальной мысли. Поэтому существует множество творческих практик, которые ориентированы в своей системе координат. Общих позиций для них может быть довольно много, но одной из интереснейших выступает та, которая определяет характеристику деятельности в пределах дихотомии «дело-безделие» или «работа-досуг». На первый взгляд, кажется, что творческий подход скорее относится к досуговому проекту. Но это отнюдь не так. Причем, это касается как истории, так и современности.

Одним из самых ярких вариантов творческой деятельности выступает занятие искусством. Но если мы посмотрим в исторической

ретроспективе, то здесь нет однозначности: понятие является достаточно неопределенным, искусства различны, а значит какие-то из них претендуют на статус «свободной деятельности», а какие-то рассматриваются как труд. Более того, само понимание искусства даже с одной позиции «работа-досуг» существенным образом различается в разные эпохи.

В классический период греческой античности искусство будет, прежде всего, рассматриваться как мастерство, что позволяет отнести данное понятие к любой деятельности, устремляющейся к благу: «Каждое искусство делает свое дело и приносит пользу соответственно своему назначению» (Plato, 103). Ему вторит и Аристотель: «Всякое искусство и всякое учение, а равным образом поступок (praxis) и сознательный выбор, как принято считать, стремятся к определенному благу» (Aristotle, 4-54). В то же время, в «Метафизике» Аристотель рассуждает об искусстве и опыте. Помимо всего прочего он пишет: «Вообще признак знатока — способность научить, а потому мы считаем, что искусство в большей мере знание, нежели опыт, ибо владеющие искусством способны научить, а имеющие опыт не способны». (Aristotle, 1-67) Философ вполне предсказуемо ставит концепт выше практики, именно его связывая с благом. При этом, нельзя забывать, что любой труд (как практика ради заработка) не был в почете в Греческом мире, будь то создание художественных изделий, или педагогика. В Римской культуре эта традиция продолжится, о чем свидетельствуют, например, взгляды Сенеки, который пишет, что «искусство потому зовут свободным, что занят им свободный человек» (Seneca, 105). Он полагал, что труд, как и праздность, приводит к бессмысленной растрате времени и только мудрость позволяет обрести «досуг», который и есть жизнь, устремляемая к высшей идее.

В целом, в античности расцветает идея «Семи свободных искусств» (грамматика, риторика, диалектика, арифметика, геометрия, астрономия, музыка), которая, в несколько переинтерпретированном варианте, будет доминирующей в понимании искусства на протяжении европейского средневековья. У живописи и скульптуры при этом всегда будет довольно необычное положение. Поскольку еще в системе Галена к «механическим искусствам» относятся архитектура, земледелие, навигация и т.д., а живопись и скульптуру «если угодно» можно отнести к свободным искусствам по той причине, что ими можно заниматься и в старости, когда подлинное ремесло уже недоступно из-за слабости тела. (Egros, 53) Получается, что концептуализация искусства буквально начинается с отрыва от художественных практик, а дихотомия «труд-досуг» оказывается чуть ли не центральной в выстраивании границ концепта.

Для эпохи Возрождения вопрос об искусстве несколько корректируется. Вазари отчетливо рассматривает его как высшее мастерство («подлинное»), но преимущественно связанное с талантом и ярче всего проявляющееся в изобразительном творчестве. Как отмечал данный автор: «Дело в том, что в его натуре, воспитанной учением и

искусством, было заключено все то, что ведомо и доступно творческой благодарности, которая в Микеланджело каждодневно приносила плоды все более божественные. Однако, поскольку искусство само по себе вещь трудная, нельзя требовать от художника того, что он сделать не может» (Vasari, 903). Как, кстати, и Леонардо да Винчи: «В справедливых жалобах сетует живопись, что она изгнана из числа свободных искусств, ибо она — подлинная дочь природы и осуществляется наиболее достойным чувством. Поэтому, о писатели, вы не правы, что оставили ее вне числа этих свободных искусств, ибо она занимается не только творениями природы, но и бесконечно многим, чего природа никогда не создавала». (da Vinci, 60) Для него и других гуманистов, в т.ч. Петрарки, живопись (буквально, как практика) поднимается в своей значимости до уровня философии и теологии. В целом, можно сказать, что это ведет к серьезному пересмотру концепта искусства. В некоторых случаях мы находим новые значения понятия. Так, например, Лоренцо Валла в трактате «О наслаждении» писал о «неописуемом искусстве» в красоте лиц, что сродни чуду, а также о «великолепных искусствах», подразумевая результаты творческой деятельности мастеров.

В этом же ключе акценты расставляет Ф. Бэкон. В «Новом органоне» искусство мыслится уже достаточно многозначно. Философ сохраняет значение «техне», но для него важно подчеркнуть особый, «практический» смысл деятельности, приводящий к появлению нового результата: искусственным вещам, конкурирующим с природными. В искусстве Бэкон видит «выгоду», к которой стремится человек, обретая большую скорость в достижении желаемого, но не доводя конкуренцию с природой до конца: «Ибо среди всех наук и искусств не найдется ни одного, которое бы последовательно проделало свой истинный и законный путь и достигло своей цели, как финиша; нет, всегда искусства обрывают свои начинания, покидают дорожку состязания и сворачивают в сторону в погоне за выгодой и благополучием, подобно Аталанте» (Bacon, 280).

Интересно, что еще в начале XVII века Галилей ставит живопись выше других пластических видов искусства уже на совсем других, новых основаниях. Он утверждал, что «чем дальше отстоят средства воспроизведения от воспроизводимого предмета, тем более заслуживает восхищение воспроизведение...» (Panofskiy, 17) В этом подходе видно четкое разделение произведения и предмета, а из него уже произрастет и все более существенное различие художественных приемов, и формирование художественного языка. На практике это будет проявляться не только в закате эпохи творцов-универсалов, но и в структурировании коллекций и собраний, формировании знакомых музеев, жанровых и дискурсивных границ в искусстве.

Не смотря на длительный период рефлексий об искусстве в полном объеме вопрос о нем мы, разумеется, встречаем лишь в философии Канта. Мыслитель противопоставляет искусство природе, науке и ремеслу. Он исходит из деятельных оснований, но пишет о «делании», согласованном со свободой и разумом, в противоположность действию.

Искусство не просто мастерство, а совокупность воображаемого, поставленной цели и практического осуществления, где итогом мыслится не вознаграждение, а удовольствие. Оно определено прекрасным, определяется как прекрасное и определяет прекрасное. Есть различные виды искусства, которые можно представить как словесные, изобразительные и «прекрасной игры ощущений». Для создания искусства нужен гений, лишенный ограничений какими-либо правилами, но наделенный вкусом (как дисциплинирующим фактором), воображением, духом и рассудком, что позволяет даже безобразное или абсурдное допускать в границы искусства. Как пишет Кант: «Красота в природе — это прекрасная вещь; красота в искусстве — прекрасное представление о вещи». (Кант, 185) Далее он пишет: «Превосходство прекрасного искусства заключается именно в том, что оно изображает прекрасными вещи, которые в природе уродливы и отталкивающи» (Кант, 186). Именно гений формирует границы искусства и дает последователям возможность идти за ним, поскольку: «...гений есть служащая образцом оригинальность природного дара субъекта в его свободном использовании своих познавательных способностей» (Кант, 191). Ну, и хорошо бы, что под конец упоминает Кант, добавить ко всему этому еще и чувство юмора, поскольку «смех создает в теле равновесие жизненных сил». А жизнь предполагает конечной целью человека, его счастье и культуру.

Кант создал тот концепт искусства, который разбирался и обдумывался в течении последних двух столетий. Конечно же, огромное значение здесь имеет и гегельянская схема, четко обозначившая место искусства в исторической линии становления духа. Однако всепроникающий историцизм XIX века рождается именно из трансцендентализма. Нужно отметить, что у него постоянно находились сложности с тем, чтобы оправдать внесение или невнесение в категорию «произведение искусства» множества объектов: от изделий архаичных и архаических народов до детских рисунков, современного народного творчества и, наконец, любых новых форм проявления творчества. Продолжая говорить о современном творчестве как об искусстве, исследователи занимались вопросом о том, насколько оно является таковым, а насколько «меняет наши представления о нем». При этом, речь шла именно о концепте и о его трансформациях в ходе времени. Практика создания произведения искусства и его восприятия стала проблемой различных гуманитарных дисциплин уже с середины XX в. Свою лепту в поставку этого вопроса внесли разные направления: герменевтика, феноменология, неомарксизм, психоанализ, аналитическая философия, — течения, которые сегодня так или иначе связывают с движением преодоления трансцендентализма. Сегодня есть и новые концепции в аналитической и континентальной философии, которые продолжают ту же линию: сомаэстетика, 4ecognition, акторно-сетевая теория и др.

Вслед за Кантом диапазон суждений об искусстве становится весьма большим. Многочисленные теории дают основания уверенно и

определенно говорить об искусстве как концепте, разбирать на составляющие все явления, связанные с ним, распределять роли участникам всех процессов по созданию и восприятию предмета искусства. Более того, классические философия и теория культуры, выращенные на кантовской почве, вполне успешно (и регулярно) решают задачу проведения границы между искусством и прочей человеческой деятельностью, определяют его место в культуре и т.д. Т.о. кантовские представления остаются основополагающими, позволяя говорить об искусстве как одной из форм культуры. Но в современной мысли можно выделить три этапа, на которых все же искусство мыслится по-разному.

Во-первых, это, условно говоря, «фрейдистский» подход к искусству, когда под ним подразумевают процесс и результаты художественной деятельности, в первую очередь, как компенсирующей самореализации. На данном этапе достаточно значим вопрос об авторстве и критичности по отношению к нему. Во-вторых, это «ситуационистский» этап, когда в искусстве исчезает «аура» произведения, доминирует акционизм, вытесняющий идею авторства, что приводит к «смерти Автора» и интенсивному развитию тех видов искусства, в которых мы имеем дело с коллективным творчеством. Художественный акт, например, мыслится как проживаемая ситуация, противопоставляющая «консервативной сценической лжи» (типичному как таковому) «власть воображения». В-третьих, этап, который можно назвать «персоналистским» с ключевой идеей «Мы-авторства» и «умной толпы», миксирующей положения автора и зрителя. Т.е. путь, который искусство проделывает на протяжении последнего столетия, предполагает все большее вовлечение в творческий процесс максимального числа участников, роли которых отнюдь не будут устойчивы, максимальную отчетливость и популярность «концептуальной идеи», при этом критерии оценки качества произведения оказываются все более размытыми.

Из выше описанного исторического пути «идеи» становится вполне очевидно, что в отличии от сменяющихся интерпретаций сути произведения вопрос о «профессионализме» в искусстве присутствовал постоянно, особенно когда речь шла о художественном творчестве. Другое дело, что за последнее столетие отношение к нему также неоднократно менялось. Мастерство, являющееся безусловным показателем профессионализма в различных сферах деятельности, выступает недостаточным критерием для сферы художественного творчества. Есть «цеховые» маркеры, допускающие вхождение в корпорацию для творческого человека (например, получение членства в творческом союзе). В конце концов, есть профессиональное художественное образование, включающее все этапы от начального до высшего. Но при взгляде на диапазон представленных сегодня вариантов практик искусства данных критериев опять-таки не хватает (хотя, по сути, то же касается и оценки произведений).

Мы все чаще сталкиваемся с тем, что творцов, представляющих свои работы широкой публике, столь много, и они работают в настолько

разных направлениях, что определить общность критериев оказывается практически невозможно. Если брать критерий профессионального образования, то помимо официальных учреждений, в которых можно получить творческую специальность, есть дополнительные возможности: разного рода студии, мастер-классы, уроки, проходящие как в реальном, так и в виртуальном формате. Мастерство как критерий можно применять лишь в узкогрупповых «цеховых» взаимодействиях, поскольку в более широких рамках его рассмотреть в принципе невозможно.

Остается лишь «корпоративный» критерий, необходимый для вхождения в творческий союз, но он не дает художественной, творческой оценки деятеля искусства, предполагая лишь соблюдение формальных требований.

В то же время, невозможно не заметить, насколько в современном обществе возрастает творческий потенциал, что особенно заметно в медиа-среде. Именно в виртуальном пространстве оказываются востребованы как традиционные виды искусства, так и новые формы, более того, современные медиа часто провоцируют появление и микширование видов, форм и стилей. Другое дело, что также в виртуальной среде снижается пафос художественных акций, делая их частью повседневности. И здесь мы наблюдаем максимальный расцвет в современной культуре того, что можно назвать «искусством повседневности».

В качестве примеров практик «искусства повседневности» можно привести разнообразие способов проживания художественного опыта в социальных сетях и он-лайн пространстве. Среди них есть яркие, сложившиеся формы, например, своеобразие репрезентации музейного пространства. А также превращение произведения искусства в мем, когда оно становится либо формальной ссылкой на современный сюжет или образ, или же его содержание само по себе становится образом, на который происходит ссылка. В целом, в социальных сетях обнаруживается новый стиль восприятия искусства, который затрагивает уже известный переход от стратегии потребления к стратегии пользования. Для зрителя в социальной сети, пролистывающего новостную ленту, вполне допустимо не искать в изображении смысл, а создавать его. Это не снижает ценности произведения как такового, но смещает многие привычные позиции: автора и зрителя, формы и содержания, искусства как такового.

Другим ярким примером практики «повседневного искусства», также существующего в стратегии пользования, является handmade. В первую очередь, речь идет, конечно же, о деятельности по созданию «вещей» своими руками, т.е. непрофессиональной. Однако handmade включает в себя различные феномены, что делает его явлением значительно более широким, чем подразумевает понятие «рукоделие». Handmade понимается нами как сложное явление актуальной культуры, которое в целом можно охарактеризовать как непрофессиональное «само-делание». Тут можно говорить и о социальном измерении (сообщества любителей

того или иного вида handmade в он-лайн или офф-лайн пространстве), и о досуговом проекте, подразумевающим «тактильное удовольствие» от созидания собственными руками, и о сформировавшейся индустрии по производству материалов и заготовок, и о развитии языка инструкций, появлении видео инструкций и мастер-классов, и много еще о чем. Помимо прочего, мы наблюдаем то, что все эти разнообразные практики воплощают и своеобразную идеологию handmade, которая также заслуживает осмысления и базируется на повседневном самовыражении индивида. Её основа — представление о творческом потенциале индивида, который можно и нужно реализовывать каждому в силу собственной заинтересованности, а также в рамках актуального для определенного жизненного момента и для каждого человека досугового проекта.

Поскольку handmade — это реализация творческого порыва человека, то множество философских сюжетов, традиционно связанных с искусством, находит свое преломление и в handmade: авторство, творчество, повторение, мастерство, воплощение, репрезентация и др. В итоге вопрос о границе между handmade и искусством уже на уровне концептуализации оказывается довольно сложной задачей. Если же сосредоточится на практике, на живом искусстве и handmade, то провести границу вообще невозможно.

Внутренняя позиция у них одна — это творчество как целенаправленная деятельность, только для искусства она имеет тотальный характер, предполагая создание принципиально нового, в то время как для handmade — это творение по преобразованию мира вокруг себя, созданию комфорта и уюта, с возможностью обращаться к авторитетным образцам, трансформируя их «под ситуацию». Handmade мыслится как практика креативного «делания» реальности, воплощенной в действительных «вещах повседневности»: жилище, одежде, аксессуарах, игрушках и т.д.

Разнообразию и богатству handmade-творчества в современном мире столь велико, что трудно провести отчетливую классификацию включаемых в него видов деятельности. В целевом плане это вещи для дарения, для комфорта, для декорирования и для удовольствия как такового. Часто мы встречаем столь высокий уровень «продукта», что он попадает в пространство «профессионального искусства»: выставок и музеев, становясь признанной частью культурного наследия. Это могут быть как конкретные вещи, так и создаваемые, а в дальнейшем тиражируемые образы, к числу которых, например, можно отнести «Петербургского ангела» Романа Шустрова. Образ, кукла, городская скульптура — они представляют единое целое, находясь на границе между высоким искусством и handmade-творчеством. Это яркий пример, но он один из многих, которые мы с достаточной легкостью можем обнаружить в современном культурном пространстве, поскольку творческая практика интенсивно проникает в жизнь современного человека, позволяя самореализоваться, а также использовать потенциал не только собственного творческого «Я», но и «пользовательской



культуры» с предоставляемыми ею возможностями: индустрии «заготовок» и инструментов, мастер-классов и «галерей образов», а также коллективной поддержки, осуществляемой в онлайн и оффлайн режимах.

Разговор об искусстве как практике в целом становится актуальнее сегодня, чем разговор о концептах, поскольку вовлекает в него не только профессионалов, но и широчайший круг «любителей» — авторов произведений handmade. Правда вопрос о границах заявляет о себе в этом случае с новой силой: ведь границы искусства как практики провести ещё сложнее, чем установить границы «идей». Правильнее будет заметить, что современные художественные практики предполагают «пограничность» в межвидовых позициях, авторстве, стилистике и т.д. Это меняет саму постановку вопроса об искусстве, позволяя выводить новую его составляющую, обозначаемую нами как «искусство повседневности», к изучению которого могут быть привлечены специалисты из ряда социогуманитарных сфер. Это даст возможность востребовать больший объем разносторонних интерпретаций данного явления.

#### REFERENCES

- Aristotle (1976) *Complete works in 4 vol.* Moscow: Misl'. (In Russian)  
Bacon, F. (1978) *Works in 2 vol.* Moscow: Misl'. (In Russian)  
Efras, A. (2010) Leonardo as an artist. In Leonardo da Vinci *Selected works in 2 vol.* Vol. 2. 7-55. Moscow: Izdatel'stvo studii Artemiya Lebedeva. (In Russian)  
Gombrich, E. (2017) *The Story of Art.* Rus. Ed. Moscow: Iskustvo XXI vek. (In Russian)  
Kant, I. (1994) *Critique of Judgment.* Rus. Ed. Moscow: Iskustvo. (In Russian)  
Panofskiy, E. *Galilei: the science and the art (aesthetic view and science thought).* In *At the Origins of the Classical Science.* 13-34. Moscow: Nauka. (In Russian)  
Plato (1994). *Complete works in 4 vol.* Vol.3 Rus. Ed. Moscow: Misl'. (In Russian)  
Seneca, L. (1977) *Letters to Lucilius.* Rus. Ed. Moscow: Nauka. (In Russian)  
Vasari, G. (2008) *The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects.* Rus. Ed. Moscow: Izdatel'stvo Al'fa-kniga. (In Russian)  
da Vinci, L. (2010) *Selected works in 2 vol.* Vol.2. Moscow: Izdatel'stvo studii Artemiya Lebedeva. (In Russian)

**Фотина Д.А.**  
Санкт-Петербург

### ЭСХАТОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В СОВРЕМЕННОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

На протяжении веков тема апокалипсиса была одной из наиболее значимых и востребованных в искусстве. Её актуальность особенно возрастала в переходные периоды, в том числе в эпоху постмодерна на фоне глобальных катаклизмов, технического прогресса, находя отражение в искусстве. Не стало исключением и искусство хореографии. Ведущие хореографы-постановщики через танец отражали катастрофическую действительность окружающего мира и заставляли зрителя задуматься о происходящем, высказать свои мысли на тему конца времён. К теме обратились в своих балетах «Жертва» Джон Ноймайер; «Симфония Псалмов» Иржи Килиан; «А дальше — тысячелетие покоя» Анжелен

Прельжокаж; «Тело и душа» Кристал Пайт; «Пыль» Акрам Хан.

*Ключевые слова:* Апокалипсис, эсхатология, современный танец, искусство постмодерна, катастрофа, Джон Ноймайер, Иржи Килиан, Анжелен Прельжокаж, Кристал Пайт, Акрам Хан.

Эсхатологическая тематика интересовала искусство на протяжении всей его истории. Присутствуя в виде различных мотивов и образов, соответствуя эстетике своего времени, приобретает различные оттенки и звучания, тема катастрофы в искусстве оставалась одной из наиболее значительных, становясь наиболее востребованной в переходные периоды — на рубеже столетий, при смене картины мира. Сегодня, когда мы вновь становимся свидетелями глобальных катаклизмов, вызванных наступлением цифровой эры в условиях трансгуманистической цивилизации, образы апокалипсиса проникают в произведения искусства повсеместно. В связи с этим, актуальность изучения апокалиптической тематики в искусстве не угасает, а обнаруживает мощный потенциал для развития.

Современное общество называют «обезболенным».<sup>1</sup> Угасание чувства сострадания и жалости по отношению к ближним, невосприимчивость к сценам насилия на экране и в компьютерных играх, распространение лекарств, снимающих первые признаки боли, ведёт к тому, что тело, вписанное в мир виртуальных фантомов, роботов и технического прогресса, кажется, лишается своих главных качеств. Технократическую машину, подминающую брэнное человеческое тело, обвиняют в уничтожении того, что в буквальном и метафорическом смысле служило одной из основ человечности и связи людей друг с другом.

Тема апокалипсиса возвращается в сферу мысли, когда образ человека в культуре подвергается изменениям и происходит пересмотр отношения к телесности.<sup>2</sup> Разрыв связи между телом и духом, вызванной душевной и телесной болью, представляется, с одной стороны, источником творческого процесса, с другой — сам становится темой произведений. Современное искусство — от концептуального до так называемого science art — вновь возвращается к осмыслению тематики апокалипсиса, рассматривая её с точки зрения неизбежной конечности мира.<sup>3</sup>

Общество XXI века обсуждает идею предстоящего конца всего существующего, и, рефлексировав на данную тематику, выставляет свою внутреннюю боль на всеобщее обозрение. Глобальные трагедии и катастрофы влекут за собой реакцию современного зрителя, который, в свою очередь, стремясь освободиться от внутреннего накала и страдания, в поисках искупления и утolenия боли, через средства искусства

---

<sup>1</sup> Хайдарова Г. Р. Феномен боли в европейской и русской философии // Омский научный вестник. Философские науки. 2011. № 4. С. 90.

<sup>2</sup> Цветус-Сальхова Т. Э. «Тело» и «Телесность» в культурологических исследованиях // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2010. № 13. С. 70.

<sup>3</sup> Каченко И. А. Апокалиптические темы и мотивы в русской культуре конца XIX — первой половины XX века: Дис. ... канд. культурол.: 24.00.01. Шуя, 2007. С. 67.

призывает мир к анестезии сознания.<sup>1</sup> В искусстве первой половины XX века идея нейтрализации боли, депривации переживаний привела к возникновению темы роботоподобного человека. Это первый этап отчуждённого изображения чувств и аффектов — их отделения от человека — с тем, чтобы они предстали в качестве автономного, формализованного объекта — в качестве маски «жуткого». Элемент автономизации аффекта или страха, достигнув апогея в кино, до сих пор используется как в визуальном искусстве, так и в музыке — в работах с трансгрессивными практиками, при отчуждённой демонстрации физиологии и болевых практик.

Слом традиций, агрессивно отрицающее прошлое стремление к новациям оказываются характерными для всех видов искусства в целом. Танец не является исключением, не случайно Н. В. Курюмова<sup>2</sup> определила современный танец как «горячую точку» художественной культуры, он через пластические средства отражает «катастрофическую» действительность современного мира.

Феномен современного танца вызывает интерес, находясь в тренде искусства конца XX века, он провоцирует противоречивые реакции как со стороны зрителя, так и критики. Сопоставление двух изоморфных неклассической культуре дискурсов: философского дискурса телесности и невербального дискурса тела в современном танце — открывает возможности для аналитики современного танца как специфического и адекватного способа трансляции-конструирования значений культуры постмодернизма.<sup>3</sup> Современный танец отзывается на апокалиптическую тематику. Постановщики рассматривают мир постмодерна как возможность «заслужить» прощение у Вселенной за ошибки человечества.<sup>4</sup>

Эсхатологической тематикой и образами апокалипсиса наполнено творчество Джона Ноймайера. Авторские версии «Весны священной» представляли многие хореографы, в их число входит и Ноймайер, который в ноябре 1972 года во Франкфурте явил миру премьеру балета «Жертва». Яркое, зримое, пластическое «напряжение между людьми» воплощено в балете «Жертва» как отражение актуальной реальности, взгляд на современность и отклик на темы, волнующие человечество.

При обращении к событийной истории 1972 года становится ясным, что уровень напряжённости и накала мировой политической и социальной обстановки был экстремально высоким: это и отдаление «разрядки» в холодной войне между СССР и США; и конференция о

---

<sup>1</sup> Швец Т. П. Понятия «катастрофа» и «катастрофический ряд» в истории искусства // В мире науки и искусства: Вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: Сб. ст. по материалам II междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск: СибАК, 2011. С. 30.

<sup>2</sup> Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности. Дис. ... канд. культурол.: 24.00.01. Екатеринбург, 2011. С. 89.

<sup>3</sup> Маньковская Н. Б. Постмодернизм в эстетике // Философская антропология. 2018. Т. 4. № 1. С. 192–230.

<sup>4</sup> Санданова А. Б. Постапокалиптический сюжет в американском кино: История развития и место в современном кинематографе: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.03. Москва, 2013. С. 180.

биологическом оружии; и «кровавое воскресенье» (батальон Великобритании расстрелял мирную демонстрацию местных жителей, пришедших на марш Ассоциации в защиту гражданских прав в Дерри); и разгар военного конфликта между США и Вьетнамом; и захват заложников рейса № 527 Вена — Тель-Авив палестинской террористической группировкой «Чёрный сентябрь»; и теракт на Мюнхенской Олимпиаде 5 сентября 1972 года. Это лишь немногие события, которые сформировали общую накалённость обстановки. В балете «Жертва» можно увидеть эмоциональный отклик хореографа на напряжённость мировой обстановки.

Это концептуально новое прочтение хореографического произведения Вацлава Нижинского. Балет состоит из двух частей. Ноймайер представил радикально контрастные, и в смысловом отношении, и с точки зрения хореографической лексики и динамики картины жизни человечества. Условно можно обозначить их как «Жизнь До» и «Жизнь После».

В первой части зрителю представляется точно выстроенная система человеческих отношений, чёткая иерархия взаимодействия. На фоне танцующих выделяются две фигуры — мужчина и женщина, между ними разгорается страсть, желание существовать вместе. В балете отсутствуют главные герои, солисты или персонажи с отдельно выстроенными личностными характеристиками. Артисты одеты в бежевые бандажы, волосы и у мужчин, и у женщин распущены. Пластика свободна, комбинации точно выстроены, в форме угадывается неоклассика и contemporary, можно проследить «животные мотивы» в движениях танцующих. Зрителю сложно вычленить отдельных, «важных», значимых танцовщиков. Этот приём использован Ноймайером для создания обобщённого образа Человечества. Но система отношений между героями прочитывается.

«Человеческая масса» в первой части спектакля подчёркнуто агрессивна: каждый стремится «забраться наверх пищевой цепочки»,<sup>1</sup> зовущейся жизнью. Данные стремления приводят условное «Человечество», созданное Ноймайером, в тупик, собирая толпу в центре сцены. Свет меняется, музыка стихает, зритель наблюдает «Ядерный взрыв». Издалека искусственно созданный световой эффект воспринимается как очень яркая светящаяся точка.<sup>2</sup>

Вторая часть балета представляет картину пост-апокалипсиса. Свет сменяется тьмой. Еле различимы отдельные человеческие тела. Вниманию зрителя представляется картина мрачного мира после апокалипсиса. «Заражённые» тела подверглись мутации, более нет человека как вида, условный мир, представленный Ноймайером, населяют некие существа, а отнюдь не люди. Их движения резки,

---

<sup>1</sup> Зозулина Н. Н. Джон Ноймайер в Петербурге. СПб.: Алаборг, 2012. С. 53.

<sup>2</sup> Яценков П. Великая жертва весне. 100 лет самому массовому театральному побоищу // Московский комсомолец. 11.04.2013 [Электронный ресурс] URL: <https://gzt.ru/rub.gzt?rubric=reviu&id=37050000000006180> (дата обращения: 10.04.2020).

кажется, что конечности изуродованы и нет ни единого намёка на человеческий облик. Часть артистов продвигается по сцене с закрытыми глазами, нет большого количества чётко обозначенных танцевальных комбинаций. Этот движенческий посыл контрастирует с первой частью балета. Балетмейстер говорит, что в мире, который разрушен человеком, не может быть порядка и чёткости форм, как в хаосе и смерти не может быть привычно понимаемой логики.

Всё действие второй части проходит в полутьме, редкие световые прострелы из кулис освещают происходящее на сцене. На фоне движущейся биомассы мужчина и женщина стремятся друг к другу. Движение обоих вселяет в зрителя робкую надежду на обретение света во тьме.

Эсхатологичность образов, представленных Ноймайером в балете «Жертва», является примером ответа на актуальные проблемы современного мира. Хореографическое произведение, поставленное в 1972 году, до сих пор звучит как предостережение и призыв задуматься над происходящим, принять меры для недопущения конца времён.<sup>1</sup>

«Симфония псалмов» Иржи Килиана на музыку Игоря Стравинского (1978) открыла мировую славу хореографа: в балете он сформулировал основные тезисы своего творчества, особый тип хореографической лексики, композиционные методы, специфику работы с пространством, нетрадиционные варианты взаимодействия танцовщиков.

«Симфония псалмов» пронизана скорбными образами, которые присутствуют и в музыкальном первоисточнике, связанными с размышлением о конце Света. Восемь женщин и восемь мужчин-танцовщиков не покидают сцену ни на миг, из общей массы исполнителей выделяются солирующие пары, после завершения соло вновь включающиеся в общий танец. Рисунки танца многообразны и завораживающе интересны, как орнамент восточных ковров, покрывающих задник: их линии и узоры определяют структуру хореографии. Выбор орнамента ковров для оформления не случаен, он ассоциируется с наследием мусульманской культуры, увеличивая масштаб эсхатологического символизма.

Для Килиана «Симфония псалмов» является ностальгическим откликом и незаглушённой болью от событий «Пражской весны».<sup>2</sup> Это и призыв к милосердию, и мольба о спасении души, и благодарность за услышанные молитвы, и осознание предотвращения Апокалипсиса, хвала гармонии.

Герои балета — и живые персонажи (мужчины, женщины), и объекты предметного мира (стулья на сцене). При первых звуках музыки сидящие мужчины встают, а стоящие женщины сгибаются, чтобы резко нырнуть в движение. С боков к центру движется человеческая волна, по ходу движения она теряет цельность, оставляет пустые места в общем порядке. Танец и артисты предельно сосредоточенны, тревожны, резко

---

<sup>1</sup> Бердяев Н. А. Философия неравенства. М.: Институт русской цивилизации, 2016. С. 87.

<sup>2</sup> Vaccarino E. Jiri Kylian. Palermo: L'Epos, 2001. P. 45.

падают в партер, сгибаясь от невидимого гнёта, и контрастно взлетают вверх. Девушка тянет партнёра в борьбу. Дуэты и массовые танцы сменяют друг друга. Партнёр «успокаивает» испуганную героиню. В какой-то момент хор вступает с пением «аллилуйя», но откровение неустойчиво, и тревожная радость сменяется страхом и отсутствием уверенности в постоянстве бытия и безопасности мира: каждая пара переживает его по-своему. Хореограф на языке танца и пластики говорит о человеческой раздвоенности, предчувствии конца света, желании освобождения от внутренних противоречий и покое.

«Симфония псалмов» — отражение авторской философии, выраженной средствами хореографии. Согласно Килиану, в горе следует искать утешение. Утешение — это молитва, а страшные потери — гарантия освобождения от низменного, суетного и наносного. Органичное единство музыки и хореографии составляет стержень балета, способствует рождению изысканного, интеллектуального спектакля, в котором танцовщики выступают элементами хореографической партитуры.

«Симфония псалмов» — любимое произведение хореографа. Пример хореографического воплощения музыки, балет, поставленный в 1978 году, спустя сорок лет воспринимается современно и актуально.<sup>1</sup>

Хореограф Анжелен Прельжокаж, композитор Лоран Гарнье, сценограф Субодх Гупта, художник по костюмам Игорь Чапурин представили в 2010 году совместную работу — балет «А дальше — тысячелетие покоя». Автор хореографии объяснил, что он подразумевал под названием «тысячелетие покоя». Это то самое время, когда Люцифер был скован цепями, и не имел возможности творить зло. Прельжокаж отмечал, что балет не является иллюстрацией к Апокалипсису, «Откровению святого Иоанна Богослова»: «Мы скорее ведём речь о том, что прячется в укромных уголках нашего бытия».<sup>2</sup>

Для хореографа танцовщики — частицы космоса, которые открывают Вселенной пути к глобальному очищению через испытания концом мира. Сцена декорирована металлическими движущимися ширмами, которые являются, по задумке авторов балета, метафорами пространственных координат Вселенной. Костюмы артистов напоминают космические скафандры и вместе с тем создают аллюзии на средневековые представления европейцев об античных богах.<sup>3</sup>

Современная хореография Прельжокажа подобна таинственному ритуалу, сродни медитации, в которую вплетается сложный техничный хореографический текст. Символичность и многозначность образов заставляет зрителя задуматься о сути Апокалипсиса. Сложные и виртуозные перестроения в массовых танцевальных сценах «генерируют» соло и дуэты. Мужской дуэт, заканчивающийся страстным поцелуем, символически представляет «поцелуй Иуды». Страшное

---

<sup>1</sup> Vaccarino E. Jiri Kylian. Palermo: L'Epos, 2001. P. 212.

<sup>2</sup> Delhaye G., Freschel A. Angelin Preljocaj. Arles: Actes Sud, 2003. P. 133.

<sup>3</sup> Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос. М.: Мысль, 1993 С. 410.

предательство и есть первый шаг к концу Света.<sup>1</sup> В конце балета на сцене появляются чёрные агнцы, среди которых один — белый, аллегория на появление Спасителя. Для балетмейстера эсхатологическая тематика балета, который в первой редакции либретто назывался «Апокалипсис», а затем — «Тысяча лет покоя», не сводилась к отражению образов конца времён, а служила темой для размышлений о цикличности Вселенной от рассвета до погружения в пространство тьмы и гибели всего существующего.<sup>2</sup>

В 2014–2018 годах отмечалось столетие Первой мировой войны, и в честь этой даты в Европе было организовано множество культурных событий и проектов. В Великобритании стали освещаться и предаваться огласке ранее неизвестные и не издававшиеся материалы о Первой мировой. В одной из такого рода публикаций британский балетмейстер и танцовщик бангладешского происхождения Акрам Хан прочёл о том, как один миллион четыреста тысяч колониальных солдат сражались на стороне Британской империи. Это были не только индийские, но и африканские солдаты. «И я был ужасно этим расстроен, — утверждал Акрам Хан. — Ведь я ничего об этом не знал ранее. Мне всегда казалось, что Первая мировая война — это “белая” история. А тут выяснилось, что, оказывается, и мои предки тоже принимали когда-то в этом участие. И мне хотелось, чтобы как можно больше людей узнало об этом факте, об этой истории. Как говорил один известный критик, никогда ни одна история не может быть рассказана так, как будто это единственная интерпретация»,<sup>3</sup> — говорил хореограф в одном из своих интервью.

Откликом на события Первой Мировой и семейную трагедию хореографа стал одноактный балет «Dust» («Пыль») на музыку, созданную британской актрисой и композитором Жослин Пук с использованием архивной аудиозаписи 1916 года, в которой неизвестный солдат бесконечное число раз повторяет фразу «мы здесь, потому что мы здесь, потому что мы здесь» на мотив шотландской песни «Старое доброе время».

В начале балета хореограф представил войну как катастрофу общечеловеческого масштаба, которая неизбежно ведёт к Апокалипсису.<sup>4</sup> Артисты, выстроившиеся в шеренгу лицом к залу, как солдаты, залпом «расстреливают» протагониста и показывают зрителям выкрашенные белым ладони: «Наши руки чисты, мы всего лишь выполняли свой долг». И пока герой-протагонист «умирает» в муках, кордебалет перестраивается и образует живую волну из тел артистов. Эта волна

---

<sup>1</sup> Koch K. The Rediscovery of Apocalyptic: A Polemical Word on a Neglected Area of Biblical Studies and Its Damaging Effects on Theology and Philosophy. London: SCM, 1972. P. 114.

<sup>2</sup> Кузнецова Т. Анжелен Прельжокаж: В русских есть почти животная сила // Коммерсантъ. 2009.05.13. № 83 [Электронный ресурс] URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1168070> (дата обращения: 02.05.2020).

<sup>3</sup> Сомондорев М. Балет ушел на войну. English National Ballet отмечает столетие Первой мировой // Коммерсантъ. 2014.04.10. № 61 [Электронный ресурс] URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2448355> (дата обращения 30.04.2020).

<sup>4</sup> Bultmann R. History and Eschatology: The Presence of Eternity. New York: Harper, 1957. P. 126.

поднимает убитого, он встаёт во весь рост и, вновь обретя силы, сам раскачивает волну, подобно звонарю на колокольне, в движениях присутствует немой призыв к прекращению мучений. Образ воспринимается как символическая визуализация неизвестного солдата, как метафора смерти, как аллегория конечности существования человечества.<sup>1</sup> Мастерски поставленный свет, в обрамлении которого неистовая пляска женского ансамбля — образ спасения мира — обретает особый смысл. Центральный дуэт, в котором мужчина и женщина словно спаяны, представлен как живое воплощение эмблемы «инь и ян»: пластическими средствами служат зеркальные отражения поз танцовщиков, параллельные вращения артистов, едва соприкоснувшихся лбами. События в драме развиваются через призму восприятия «личного Апокалипсиса» — полного краха мира, который происходит у подневольного человека без Родины — колониального воина.

Костюмы, решённые в серо-коричневой гамме, создают ассоциации с общим видом и качеством фотографий начала XX века. Солисты выделяются из «хореографической массы» исключительно за счёт индивидуальной пластики и переходов в дуэтные номера, что говорит о собирательности образов, а не об ассоциациях с человеческой трагедией, разворачивающейся на фоне событий Первой Мировой войны.<sup>2</sup>

В балете «Пыль» Хана личная трагедия разрастается до масштаба Апокалипсиса, в котором сосредоточены и бренность бытия и конечность жизни.<sup>3</sup>

Балет Кристал Пайт «Тело и душа» (2019), созданный на музыку её постоянного соавтора Оуэна Белтона, который собрал воедино собственные сочинения, совместив их с прелюдиями Шопена и популярной песней Тедди Гейгер «Body and Soul» («Тело и душа»).

Балет «Тело и душа» полон интертекстуальных ссылок, это произведение, близкое философии Ролана Барта и его «Смерти автора». Конфликт, причиной которого становится накопившееся изначальное недопонимание между двумя героями, переходит в массовое противостояние, которое в буквальном смысле исполнителей. Хореограф создал текст «Заявления», который врезается в музыкально-звуковое пространство, совмещает вербально-речевые ритмы с музыкальными и сопровождает в этом причудливом синтезе движения танцовщиков. Текст озвучивает французская актриса Марина Хэндс. Артисты делятся на группы, количество исполнителей постепенно увеличивается, зритель отчётливо осознаёт, что на сцене создаётся собирательный враждебный образ «войны всех против всех». Текст «Заявления» замедляется, набирает темп, кратно множится, разбивается на сегменты, которые

---

<sup>1</sup> Максимов А. Акрам Хан (интервью) // Худсовет (эфир от 11.11.2015) [Электронный ресурс] URL: [https://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/59489/episode\\_id/1245779/](https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/59489/episode_id/1245779/) (дата обращения: 30.05.2020).

<sup>2</sup> Сомондорев М. Балет ушел на войну. English National Ballet отмечает столетие Первой мировой // Коммерсантъ. 2014.04.10. № 61 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2448355> (дата обращения: 30.04.2020).

<sup>3</sup> Бердяев Н. А. Война и эсхатология // Путь. 1940. № 61. С. 7.



переливаются как стеклышки в калейдоскопе, угрожающе повисают, собираются в маршевые ритмы и фигуры, чтобы затем отозваться чувственным эхо, почти шёпотом. Балетмейстер использует свой фирменный приём — чёткую скульптурную фиксированность движения: зрителю является образ «Крика» Эдварда Мунка, предстают жертвы катастроф с картин Теодора Жерико, он видит инсталляции Кристиана Болтански. Одетые в чёрное танцовщики собираются в строй, напоминающий стаю, кажется, что толпа сольётся в едином порыве военного марша. Напряжение снижается, из «строя» выделяется пара, исполняющая любовное адажио. На фоне неожиданной нежности, возникшей между героями, толпа затихает. Дуэт становится всё более чувственным и интимным, но резко обрывается в момент, когда рука партнёра ищет ответа, но остаётся одинокой, а тело пронизывается болью утраты. Склонённая голова символизирует отчаяние, которое приобретает почти религиозный характер.<sup>1</sup>

Во втором акте сцена преобразуется — площадка с вывернутыми наружу кулисами и задником выглядит совсем как в «Болеро» Матса Эка. Акт изобилует разнообразием дуэтов. В эпилоге на сцене появляется «лес» из гигантских золотых пластин. Обитатели леса — жуткие насекомые, затянутые в чёрный латекс с головы до ног, вместо рук имеющие клешни. Под песню Тедди Гейгер «Тело и душа» появившийся на сцене Йети начинает неистово танцевать. Пайт создала образ постапокалиптического мира в свойственной ей иронично-гротесковой манере.<sup>2</sup>

Эсхатологическая тематика, отражённая в современной хореографии, в системе мыслей и образов, созданных на сцене, обретает новые черты и актуальность в современных реалиях. На фоне общемировых проблем зритель находит отражение современной истории в апокалиптических мотивах, ища утешение душевной боли.

Бесчисленные вооружённые столкновения и межнациональные конфликты сформировали ощущение милитаризированной реальности существования народов и государств. Данная ситуация не смогла не найти отражение в череде художественных произведений. Актуальность эсхатологической тематики в современном мире обуславливается тем, что общество всё ещё находится на стадии перехода от модерна к постмодерну, не имея возможности к быстрой трансформации сознания. Эта особенность приводит человека к внутреннему диссонансу, порождая апокалиптичность воззрений на события современности.

Эсхатологические мотивы получают зримые черты в современной хореографии ввиду особенностей этого вида искусства, способного

---

<sup>1</sup> Шардонов А. «Тело и душа», балет Парижской оперы в Пале Гарнье // Livejournal. 12.11.2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://users.livejournal.com/-arlekin/4111681.html> (дата обращения: 30.05.2020).

<sup>2</sup> Шардонов А. «Тело и душа», балет Парижской оперы в Пале Гарнье // Livejournal. 12.11.2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://users.livejournal.com/-arlekin/4111681.html> (дата обращения: 30.05.2020).

наглядно, эмоционально и впечатляюще обострить проблемы и страхи современного общества. Поэтому хореографические воплощения образов Апокалипсиса снискали у современного зрителя отклик, свидетельствующий об актуальности произведений.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Антонян Ю. М. Апокалипсис: Новый образ Христа // Высшее образование сегодня. 2004. № 7. С. 52–59.
- Ар්යе Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс, 1992. 490 с.
- Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 616 с.
- Бердяев Н. А. Война и эсхатология // Путь. 1990. № 61. С. 3–14.
- Бердяев Н. А. Философия неравенства. М.: Институт русской цивилизации, 2016. 394 с.
- Бодрийяр Ж. Общество потребления: Его мифы и структуры. М.: Республика, 2006. 330 с.
- Голік Н. В. Антропологическая катастрофа: Реальность или иллюзия? // Социальный кризис и социальная катастрофа. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 213–216.
- Зозулина Н. Н. Джон Ноймайер в Петербурге. СПб.: Алаборг, 2012. С. 314–320.
- Кузнецова Т. Анжелен Прельжокаж: В русских есть почти животная сила // Коммерсантъ. 2009.05.13. № 83 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1168070> (дата обращения: 02.05.2020).
- Кузнецова Т. Апокалипсис со свистом. Анжелен Прельжокаж представил свой новый балет // Коммерсантъ. 2010.09.16. № 171 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1504009> (дата обращения: 01.05.2020).
- Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности. Дис. ... канд. культурол.: 24.00.01. Екатеринбург, 2011. 115 с.
- Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос. М.: Мысль, 1993. 958 с.
- Максимов А. Акрам Хан (интервью) // Худсовет (эфир от 11.11.2015) [Электронный ресурс] URL: [https://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/59489/episode\\_id/1245779/](https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/59489/episode_id/1245779/) (дата обращения: 30.05.2020).
- Маньковская Н. Б. Постмодернизм в эстетике // Философская антропология. 2018. Т. 4. № 1. С. 192–230.
- Санданова А. Б. Постапокалиптический сюжет в американском кино: История развития и место в современном кинематографе: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.03. Москва, 2013. 180 с.
- Сироткина И. Е. Танец: опыт понимания. Эссе. Знаменитые хореографические постановки и перформансы. М.: Бослен, 2020. 256 с.
- Сомондрев М. Балет ушел на войну. English National Ballet отмечает столетие Первой мировой // Коммерсантъ. 2014.04.10. № 61 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2448355> (дата обращения: 30.04.2020).
- Ткаченко И. А. Апокалиптические темы и мотивы в русской культуре конца XIX — первой половины XX века: Дис. ... канд. культурол. Шуя, 2007. 182 с.
- Хайдарова Г. Р. Феномен боли в европейской и русской философии // Омский научный вестник. Философские науки. 2011. № 4. С. 88–90.
- Хаустов Д. С. Лекции по философии постмодерна. М.: РИПОЛ классик, 2018. 245 с.
- Цветус-Сальхова Т. Э. «Тело» и «Телесность» в культурологических исследованиях // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2010. № 13. С. 70–73.
- Шардонов А. «Тело и душа», балет Парижской оперы в Пале Гарнье // «Тело и

душа», балет Парижской Оперы в Пале Гарнье, хореография Кристал Пайт [Электронный ресурс]. URL: <https://users.livejournal.com/-arlekin-/4111681.html> (дата обращения: 30.05.2020).

*Швец Т. П.* Понятия «катастрофа» и «катастрофический ряд» в истории искусства // В мире науки и искусства: Вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: Сб. статей по материалам II междунар. науч.-практ. конференции. Новосибирск: СибАК, 2011. С. 29–36.

*Яценков П.* Великая жертва весне. 100 лет самому массовому театральному побоищу // Московский комсомолец. 2013.04.11 [Электронный ресурс]. URL: <https://gzt.ru/rub.gzt?rubric=reviu&id=3705000000006180> (дата обращения: 10.09.2020).

*Bultmann R.* History and Eschatology: The Presence of Eternity. New York: Harper, 1957. 326 p.

*Delhaye G., Freschel A.* Angelin Preljocaj. Arles: Actes Sud, 2003. 163 p.

*Koch K.* The Rediscovery of Apocalyptic: A Polemical Word on a Neglected Area of Biblical Studies and Its Damaging Effects on Theology and Philosophy. London: SCM, 1972. 214 p.

*Vaccarino E.* Jiri Kylian. Palermo: L'Epos, 2001. 512 p.

***Хангельдиева И.Г.***

*доктор философских наук, профессор  
Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова,  
E-Mail: irkhang@gmail.com*

## **ИНФОРМАЦИОННО-ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И НОВАЯ МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА**

Статья посвящена трансформации морфологии искусства под воздействием современных информационно-цифровых технологий. Обращается внимание на то, что методология анализа, разработанная М.С. Каганом в его известной работе «Морфология искусства», остается актуальной и в условиях научно-технической революции 4.0. Автор акцентирует внимание на том, что современные технологии тотально проникая во все сферы жизнедеятельности современного общества, не обошли и художественное творчество. Отмечается, что современные информационно-цифровые технологии могут модифицировать или предопределять эстетику современных художественных произведений, включая непрограммную и программную музыку, изобразительное искусство и особенно полифонические виды творчества. Замечается, что интерес к новым технологиям в искусстве проявляется творцами и публикой, так как в обществе возникают новые культурных коды, которые закономерно трансформируются в новую художественную образность. И творцы, и публика значительно обновили свой состав, их ряды пополнили представители новых поколений, для которых технологии и самые разные их производные стали неотъемлемой частью быденных практик. Обновления в искусстве связаны с инновациями в области формы, языка и средств выразительности, но начальных этапах не всегда воспринимаются положительно. Современные технологии открывают большие творческие возможности. Новые поколения отличаются определенной спецификой мировосприятия и миропонимания, для них важна динамическая визуализация, минимизация художественных текстов, а также клиповость мышления. Современные технологии активно адаптируются и переосмысливаются в художественном творчестве. Сегодня с помощью цифровых технологий создают не только новые произведения, но и преобразуют

классические образцы. Эксперименты в современном искусстве начались в его массовых формах, однако в настоящее время появились художественные версии классических произведений в различных видах искусства, в структуру которых технологические инновации вошли органично и расширили не только художественно-образную структуру известных произведений, но и значительно углубили их внутреннюю драматургию. Отношение и творцов, и публики к технологическим изыскам неоднозначное, что закономерно, так как технологии не могут застраховать результат творчества от риска неудачи. Страховым полисом в данном случае может стать только мера таланта художника и мастерство владения новыми художественно-выразительными средствами.

*Ключевые слова:* искусство, виды искусства, морфология искусства, художественная форма, язык искусства, информационно-цифровые технологии в искусстве.

*Технологическая основа часто практически полностью предопределяет эстетику*  
С. Диксон

«Морфология искусства» М. С. Кагана для эстетиков — одна из самых известных работ. И несмотря на то, что со времени ее издания прошли десятилетия, но она и сегодня остается актуальной. Ее методология не устарела и может служить основанием для аналитики современного искусства, которое рождается в результате использования новых технологических инноваций. Это касается всех морфологических форм искусства, включая простые, сложные и сверхсложные в структурном отношении художественные произведения разных видов искусства. Предлагаемые обстоятельства рождают множество самых разнообразных экспериментов в области художественного творчества, бесконечно усложняя внутреннюю структуру простых и особенно сложных искусств.

В условиях стремительного развития информационно-коммуникационных технологий, включая цифровые, и их тотального проникновения во все сферы жизни, практика искусства не может остаться в стороне от этих процессов. Тем более, что в этот же период общество пополнилось поколениями, родившимися не просто в эпоху компьютеризации, сетевизации, но цифровизации. Они совершенно иначе воспринимают окружающую их действительность, весьма часто через экран самых разнообразных гаджетов. Однако не только молодые подвержены существенным трансформациям в восприятии картина мира, в котором технологии стали занимать более значимое место, чем в предшествующие времена, им подвержены все поколения, правда, в разной степени.

Сегодня общество очень неоднородно по многим параметрам, в том числе и по отношению к искусству, его востребованности и пониманию. Часть общества, которое ориентировано на искусство принято называть публикой. Современная аудитория искусства представляет собой слоенный пирог, в котором часть приуготовлена к восприятию сложного искусства с художественными новациями, связанными с новыми технологиями, а часть, может их и не воспринимать. Это красноречиво

иллюстрируется разными цифровыми платформы, аккумулирующими художественную видеoinформацию. Часть целевой продвинутой аудитории искусства переместилось из традиционных художественных пространств в интернет. Сегодня известно множество информационных платформ, видеохостингов, приложений, на которых представлено и современное кино, требующее других выразительных средств, по сравнению с традиционным, и театральные эксперименты, и эксперименты в области других видов искусства. Об этих платформах отдельные группы публики даже не подозревают. У молодых совершенно иной стиль поведения и образ жизни, иной подход к коммуникациям, у них свои культурные коды, которые зашифрованы в словесных, жестовых, визуальных характеристиках и знаках.

Они в большей степени ориентированы на визуальное и аудиальное восприятие, нежели текстовое, их притягивает динамически насыщенная картинка, вызывая больший эмоциональный отклик, чем текст. Если его надо увлечь текстом, то в него должна быть «запакована» хорошо рассказанная история.

М. Маклюэн вошел в историю теории коммуникаций как исследователь совершивший переворот в сознании, который предвидел масштабную трансформацию коммуникационных технологий и в какой-то степени предвосхитивший появление интернета. М. Маклюэн с точки зрения развития коммуникаций назвал мир «большой деревней», а телевидение — «робким гигантом», предложил новую формулу, ставшую широко известной в среде исследователей культуры, искусства и коммуникаций: *“The Medium is the Message” или «Media есть сообщение»*. По этому поводу дано множество комментариев, но, по сути, в данном тезисе исследователь обращал внимание на важность и значимость новейших в его время технологий в коммуникациях. М. Маклюэн своими исследованиями показывал, что эти технологии подчас становятся важнее контента, который транслируют, так как этот *контент могут особым образом преобразовывать*.

При освоении инновационных технологий представителями искусства, они, естественно, переосмысливаются и адаптируются с целью создания новых художественных средств выразительности, что, закономерно, в случае удачи приводит к расширению языка искусства. Эти новации позволяют создавать необычные художественно-образные миры, соответствующие современному видению, такие как «Матрица», «Аватар» или эксперименты японских аниматоров с 3D изображениями, которые существуют как самостоятельные исполнители, собирающие на концерты тысячные аудитории подростков<sup>1</sup> и доводящие реальных людей до экстатического состояния. Один из последних примеров фильм Т. Бекмамбетова — «Девятаев», в котором воздушные бои были сняты внутри компьютерной игры. Геймеры выступили в роль каскадеров,

---

<sup>1</sup> Ura Omote Lovers (Two-Faced Lovers) ~ Hatsune Miku Project DIVA Live// <https://youtu.be/OzVn4IPmhK4>

частью игры стал главный герой, по сути, он был органическим образом туда встроен. С точки зрения зрелищности и реалистичности данный эпизод впечатляет. И это доказательство того, что цифра имеет применение в искусстве. При включение подобных изобразительно-выразительных средств в структуру художественного целого, важно, чтобы его авторы понимали их творческий потенциал в создании уникальной художественной реальности и осознавали в полной мере, каким образом с их помощью преобразуется художественная информация и возникают новые художественные образы и смыслы.

Технологии на протяжении всей истории человечества носили нейтральный характер. Их значимость определялась целеполаганием человека, который их использовал. Известно, что множество технологий могут быть амбивалентными и применяться человеком с диаметрально противоположными целями: либо во благо, либо во зло. Таких технологий много. Это ядерные технологии, технологии клонирования, различные биотехнологии и интернет-технологии в том числе. Интернет — инновационное мощное средство коммуникации. Но коммуникации могут быть как средством продуктивного взаимодействия, так и деструктивного, так как с их помощью можно манипулировать сознанием.

Исторически сложилось так, что всякий раз при возникновении новых технологий, общество в целом и представители искусства, в частности, весьма настороженно к ним относятся. Человек в основе своей консерватор и все новое его тревожит, часто перед неизвестным он чувствует себя растерянным, так как нарушается привычный образ жизни. Вспомним английских луддитов разрушителей машин, которые были против замены ручного труда машинным, страхи человека, которые вселяли в него железные дороги, автомобили, самолеты... Искусство в этом отношении не является исключением. Нельзя забыть реакцию публики на «Прибытие поезда» знаменитых братьев Люмьер.

Представители искусства часто отрицали возможность органического включения технологических новшеств в структуру художественного произведения. Классический пример позиция Ч. Чаплина в отношении интегрирование звука в кино. Однако отдельные энтузиасты от таких экспериментов не отказывались. Стремление сочетать в сложных полифонических видах искусства различные выразительные средства объективно существовало с давних времен. Это было в мистериях, в античном театре, позднее в других его культурно-исторических формах (опера, балет, оперетта, мюзикл), но в полной мере технологии повлияли на современный кинематограф, который стал гигантской художественно-экспериментальной площадкой. Именно технологии в кино позволили осуществить в полной мере то, что С. Эйзенштейн называл «вертикальным монтажом», когда показал как, наслаиваясь друг на друга совершенно разные технологии, позволяют создать уникальный эмоционально мощный кинематографический образ, который органически включает в себя изобразительный ряд, полифоническую звуковую дорожку (музыку, звук предметного мира, речь) и самые

разнообразные метаморфозы цвета (от стилизации под черно-белый документ, тонированный кадр, яркую, светящуюся изнутри многоцветную картинку). Все эти художественные результаты были бы невозможны без технологических новаций.

Близкие, по сути, процессы происходили и в технологическом оснащении театра на разных стадиях его развития. До возникновения лазерных и голографических технологий было много экспериментов со звуком. Звук в театре обрел новые совершенно невиданные возможности, расширяя пространство зеркала сцены. В условный мир театра, в его сценическое пространство с отсутствием четвертой стены, входили сложные звуковые образы войны, городской улицы, природы, ее стихий и тишина.

Однако не только творцам важно осваивать технологические новации для художественных экспериментов, но публика тоже должна быть к ним восприимчива. Публика — это ключевой субъект, к которому адресовано художественное произведение. Она его воспринимает, осмысливает, вследствие чего оно воздействует на ее сознание и оставляет художественное впечатление.

Если в прошлые времена технологические новшества касались сложных искусств, таких как театр, кино или художественное телевидение, то сегодня этот тренд распространяется практически на все виды искусства. Никого не может удивить визуализацией самого «закрытого» в данном отношении традиционного вида искусства как музыка. Если говорить об этом феномене, то самой «закрытой» всегда считалась непрограммная музыка. Ее дополнение словом или визуализацией разного рода было крайне редким и результаты, как правило, оценивались очень критично. Опыты такие были, но они носили характер некоего приложения, дополнения, которое не входило во внутреннюю структуру произведения. Можно вспомнить знаменитый музыкально-живописный фестиваль «Декабрьские вечера» в ГМИИ им. А. С. Пушкина, которые инициировали С. Т. Рихтер и И. А. Антонова. Этот фестиваль — экспериментальная площадка, вне технологий. Традиционная музыка и традиционная живопись в стенах традиционного музея. Уникальность его в том, что именно конкретная музыка помещалась в атмосферу живописной экспозиции, близкой ей по художественно-эстетической сути.

Сегодня известно, что различного рода визуализации, опирающиеся на синтез в восприятии, продолжающие опыты Н. Скрябина, приложимы и к классическим музыкальным образцам непрограммной и программной музыки, что касается как классических образцов, так и современных произведений. Особенно в этом плане отличается эксперименты в области поп-музыки. Есть опыты и в музыке камерной и симфонической. В качестве примера можно привести программу одного из концертов РНО в зале П. И. Чайковского, полностью состоящего из произведений американского композитора Г. Гетти, которые сопровождалась и интерпретировались абстрактными и конкретными визуальными статическими и динамическими образами (с согласия автора), которые не

наносили никакого ущерба музыкальным произведениям, а были вполне органичны с точки зрения целостного их восприятия.

В силу активного вторжения цифровых технологий на поле художественной практики возникают новые пробы использования неопитных средств художественной выразительности. Эти технологии позволяют весьма радикально экспериментировать с художественной тканью произведений. Это касается не только вновь создаваемых произведений искусства, часто этой процедуре подвергаются известные опыты. Включение в них дополнительного художественных средств, добавляет им некое новое качество, и в лучших образцах обогащают смысловую палитру оригинала, усиливая их воздействие. Тренд на визуализацию музыкальных образов возник в доцифровую эпоху, но цифра подстегнула творческие эксперименты с визуализацией, придала им большей динамики, позволила накладывать изобразительный ряд (орнаментальный, графический, документальный, анимационный...) на звучание в процессе исполнения, создавая визуальные образы в формате 3D, экспериментировать с голографическими эффектами.

Первоначально опыты, касающиеся поп-музыки, носили примитивный характер, затем подключилась классика, и уровень стал совершенно иным. Таким примером является музыкально-театральный проект по шубертовскому «Зимнему пути»<sup>1</sup> на стихи В. Мюллера. представленный впервые на знаменитом фестивале в Экс-ан-Провансе, который произвел сильное впечатление на публику. Знаменитый вокальный цикл был дополнен черно-белой графической анимацией, которая создавала не просто драматический эмоциональный фон, но расширял смысловой сюжет Шуберта, погружив его цикл в мировой контекст и сделав драму лирического героя более масштабной и универсальной, а известный вокальный цикл — полноценным камерным музыкальным спектаклем.

Новые технологии позволяют значительным образом расширить возможности художественного пространства, как через многообразный визуальный компонент, так и через дифференцированный аудиальный, что позволяет совместить разные типы изображения и звучания (плоские и 3D-объемные). Современные технологии позволили «оживить» живописные полотна, сделать их практически трехмерными и динамичными, иногда дополнить их звуковыми эффектами. Воспринимающий с помощью очков дополненной реальности может стать частью живописного полотна, как бы встроиться в ее внутреннюю структуру, что дает совершенно новые ощущения в процессе восприятия знакомого произведения искусства.

Цифровые технологии особенно широко востребованы театральной сценографией, как драматической, так и музыкальной. Внедрение новых информационно-коммуникационных и цифровых технологий в театральном искусстве ширится, и с точки зрения усиления

---

<sup>1</sup> «Зимний путь» Ф. Шуберта — классический вокальный цикл.



эмоционального эффекта в некоторых случаях им нет равных. Примерами тому могут служить спектакли, и программы, поставленные в разных столицах мира, включая и наши.

Цифровые технологии — новый ресурс и испытание для искусства. Известны ряд оперных и балетных спектаклей, в которых удачно используются такие технологии («Снегурочка» в ГАБТе, «Отелло» и «Аида» в Бирмингемском театре, «Лебединое озеро» в КНР, «Портрет Дориана Грея» в Ермоловском театре, театральные эксперименты в Гоголь-центре — «Маяковский. Трагедия», Имидж театр в Праге). Цифровые технологии рожают новые принципы построения художественной формы: интерактивность, многомерность, эффект присутствия, поливариантность, полифоничность звука, цвета, изображения, дающего новый тип полисинтеза. Новые цифровые технологии порождают новые художественные эксперименты и, как результат, новую усложненную морфологию искусства, которая требует осмысления, а методология, разработанная М.С. Каганом может быть в этом случае плодотворно использована.

#### REFERENCES

- Bederova YU. (2014) «Zimniy put'» potepel // URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2623284> (In Russian)
- Bykova Ye. V. (2018). Tsifrovoy kollazh v iskusstve: khudozhestvennyye plakaty s neogranichennymi vozmozhnostyami [Elektronnyy resurs] / Ye. V. Bykova // *Nauchnoye obozreniye* : elektron. zhurn. — № 1- (In Russian)
- Girfanova O. V. (2018) Muzyka v epokhu tsifrovyykh tekhnologiy [Elektronnyy resurs] / O. V. Girfanova // *Nauchnoye obozreniye* : elektron. zhurn. — № 1- (In Russian)
- Dikson S. (2007) Tsifrovoy Performans: Istoriya Novykh Media v Teatre, Tantse, Spektakle i Installatsii. Izdatel'stvo: The MIT Press — (In Russian)
- Kagan M.S. (1972) Morfologiya iskusstva. Moscow: Iskusstvo. — (In Russian)
- Kolodkina A. Ye. (2018) Semantika korporativnogo kino v tsifrovuyu epokhu [Elektronnyy resurs] / A. Ye. Kolodkina // *Nauchnoye obozreniye* : elektron. zhurn. — № 1 — (In Russian)
- Rostovskiy Ye. G. (2014) Mul'timediynoye prostranstvo teatra// *Gumanitarnyye, sotsial'no-ekonomicheskiye i obshchestvennyye nauki*. Vypusk №3 — (In Russian)

**Шенгелия С.Н.**  
Санкт-Петербург

### **ИЗОБРАЖЕНИЕ НЕБЫТИЯ: ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ КАК СПОСОБ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО АНАЛИЗА**

В 2001 году в научно-теоретическом журнале «Вопросы философии» была опубликована статья Моисея Самойловича Кагана «Метаморфозы бытия и небытия. К постановке вопроса», представляющая собой анализ, обобщение и систематизацию предшествующих её выходу трудов в области онтологии, а также выведенную из них концепцию понимания бытия и небытия в современном философском умозрении. В частности, в ней предлагались логический и психологический, физико-биологический и социокультурный, эстетический и художественный, гносеологический

и информационно-коммуникативные контексты для рассмотрения взаимных превращений бытия и небытия. Подобная широта спектра анализа онтологической проблематики предлагает актуальную концепцию, представляющую собой основу для данного исследования.

Существует бесчисленное количество подходов, используемых для изучения кинематографа в рамках теории искусства и культуры, между тем, именно онтологический подход позволяет несколько отойти от привычной области рассмотрения и привнести свежий взгляд на данный объект исследования. Принятие некоторых аспектов кинопроизведения как способов репрезентации классических онтологических понятий, позволяет вывести киноанализ на сравнительно новый уровень.

В рамках данного исследования рассматривается предложенная М.С. Каганом концептуализация небытия, а также его взаимные превращения с бытием на примере фильма «Человек, который убил Дон Кихота» режиссёра Терри Гиллиама. Небытия как воображаемого, как мнимого, как сна, как бреда, как обмана, исходящего из бытия в акте художественного творчества. Здесь стоит обратить внимание на то, что в первую очередь фильм проходит изучение в некотором отрыве от первоисточника в виде романа Сервантеса и анализируется как отдельное, самостоятельное произведение. Более того, сама кинокартина, согласно данной концепции представляющая собой один из способов существования небытия, в рамках исследования является лишь источником как для небытия, так и для бытия, необходимым для возникновения первого. Уже исходя из нарратива, можно сказать, что главный герой фильма вынужден в реальности, в которой он существует, сталкиваться с различными формами проявления небытия, в свою очередь транслируемыми различными художественными способами. Именно концепция Кагана позволяет в данном случае установить способы репрезентации небытия, а также осмыслить кинокартину с онтологической точки зрения, чётко установив границы используемых онтологических понятий.

**Шмелев Д.А.**

*Магистрант института философии*

*Санкт-Петербургского государственного университета*

*E-mail: shmelevd98@mail.ru*

## **СТРИТ-АРТ В КОНТЕКСТЕ РАССУЖДЕНИЙ ГИ ДЕБОРА И ЖАНА БОДРИЙЯРА О ГОРОДЕ**

В статье предпринимается попытка осмыслить практики уличного искусства через обращение к теоретическому наследию Ги Дебора и Жана Бодрийяра. В первой части работы на материале книги Дебора «Общество спектакля», а также его статей и деклараций, собранных в сборниках «Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве», «Психогеография», раскрываются такие ключевые ситуационистские концепты, как «спектакль», «конструирование ситуаций», «революция повседневности», «дрейф», *détournement*. После анализа данных терминов и наложения их на практики уличного искусства делается вывод, что стрит-арт можно рассматривать как идейное продолжение

ситуационизма, аналогичным образом преодолевающее строгое разграничение зон эстетики и политики и понимающее революцию как непрерывный процесс, освобождающий индивида от репрессивного порядка повседневности. Через призму деборианской теории уличный художник понимается как а priori левый художник, игнорирующий право частной собственности в пользу собственности общественной, утверждающий эгалитарный подход к художественному творчеству, занимающийся в русле культуры подрывной, критической деятельностью по отношению к позднему капитализму. Во второй части работы, основываясь на тексте «Город и ненависть», раскрываются основные пункты бодрийеровской критики урбанизма (превращение человека в безразличного «отброса» посреди массы вещественных отходов и высочайшей плотности населения, перенасыщение его информацией, техникой, контролем) и определяется понятие «ненависти» как бессильной и беспредметной формы агрессии, являющейся реакцией индивида на лишение его инаковости. Отталкиваясь от мысли Бодрийера, делается вывод, что стрит-арт — это ненависть, перешедшая в активную форму, но принявшая символический характер, насильственная месть городу, в результате которой индивидам возвращается их инаковость в качестве персонального художественного стиля.

*Ключевые слова:* стрит-арт, спектакль, дрейф, détournement, ненависть, Дебор, Бодрийер

В мире современной художественной критики пользуются большим спросом дискуссии на тему стрит-арта, однако как в русскоязычной, так и в иноязычной среде написано весьма мало работ, предлагающих именно философский анализ уличного искусства. Но, возможно, не стоит ждать, что, как в свое время для осмысления поп-арта спасительно возникла фигура Артура Данто, стрит-арт в ближайшем будущем увидит столь же достойного теоретика. Однако уже сегодня можно обратиться к выдающимся мыслителям еще не так далекого прошлого, используя их теоретические оптики в совершенно ином контексте, что способно дать богатые плоды для дальнейшей работы с этой проблематикой. В данном и состоит цель этой работы, обращающейся к Ги Дебору и Жану Бодрийеру, чтобы попытаться понять социально-философский смысл стрит-арта.

Исходной точкой для всей ситуационистской теории и практики выступает реальность спектакля — общество эпохи позднего капитализма, главной и существенной характеристикой которого является тотальное отчуждение. Последнее предстает как отчуждение от самой жизни, подразумевающее фрагментацию экзистенциального опыта, невозможность спонтанного и прямого схватывания реальности, изъятие чувства историчности собственного бытия, вытеснение момента аутентичного размышления и восприятия. Дебор пишет: «Все, что раньше переживалось непосредственно, теперь отстраняется в представлении» (Дебор, 2002, 23). Причина данного — господство товарно-зрительской экономики, в рамках которой капитал овеществляется в образах (маркетинг, реклама, PR, массовая культура), опосредующих общественные отношения и программирующих, определяющих горизонты индивидуальных возможностей посредством конструирования псевдопотребностей (знаки престижа). Миссия

спектакля — лишение человека атрибута субъектности и его превращение в пассивного конформиста, для которого «отчужденное потребление становится некоей обязанностью» (Дебор, 2002, 34).

Таким образом, предназначение ситуационизма — развенчивание и ниспровержение спектакля, высвобождение индивидов из-под его медиации в пользу аутентичного, сознательного, творческого экзистирования. В контексте же такой партизанской войны центральными понятием, от которого производны уже остальные ситуационистские термины, является «конструирование ситуаций», определяемое искусствоведом Александрой Новоженовой как «фундаментальная стратегия преодоления опосредованного спектаклем отчуждения, которая может принимать разные формы» (Новоженова, 2011), противясь прагматичному рационализму в пользу игры, фантазии, спонтанности. На этом пути, двигаясь по которому Дебор с последователями выработывали оригинальные эмансипирующие практики, главной руководящей интенцией ситуационистов было соединение искусства и политики в форме культурных критических стратегий по подрыву консюмеристского бюрократического капитализма.

Перед переходом к разбору самих ситуационистских приемов следует отметить, что Дебор с единомышленниками понимает революцию не как сингулярное событие, а как некое перманентное непосредственное делание, разрушающее сковывающий индивида порядок повседневности и открывающее для него экзистенциальную новизну случая с радостью спонтанного. Иными словами, для лидера ситуационизма революция — это, прежде всего, «революция в повседневной жизни» (Дебор, 2018, 149).

В качестве методов «конструирования ситуаций» были разработаны два наиболее известных ситуационистских приема, органично вписывающиеся в контекст уличного искусства: *дрейф* и *détournement*. Дрейф — альтернатива обыденному перемещению по четко упорядоченному, схематично устроенному городскому ландшафту, предполагающему заранее данные правила и цели. Он определяется Дебором как экспериментальная «манера поведения, связанная с условиями городского общества: техника быстрого прохождения сквозь различные обстановки» (Дебор, 2018, 110). Данный ситуационистский прием — это коллективное импровизационное фланирование по урбанистическим территориям, повинующееся лишь желанию, воле случая и творческим импульсам самих индивидов, переизобретающих использование городских пространств. Дрейф несет в себе творческо — игровой образ действий, чем подрывает нормы капиталистической повседневности. В качестве же иллюстрации данной ситуационистской техники можно вспомнить приводимый самим Дебором пример — перемещение по Берлину, ориентирующееся при этом на карту Лондона.

В контексте обсуждения дрейфа необходимо также вспомнить, что эта ситуационистская практика является не неким отдельным, периферийным элементом в концепции Дебора, а относится к урбанистической составляющей ситуационизма, которая в данном

движении была весьма существенна, если не центральна. Все дело в том, что пролетариат (который ситуационисты понимали довольно расширительно, включая в него всех тех, кто, будучи индоктринированным фикциями спектакля, не имеет власти распоряжаться собственной жизнью), т.е. революционный класс — это принципиально класс городской.

Détournement — многозначное французское слово, при буквальном переводе имеющее следующие значения: отклонение, изменение направления, незаконное присвоение, растрата, искажение и т.д. У Дебора данный термин обозначает ситуационистскую практику апроприации — реверсирования, с помощью которой осуществляется незаконное изъятие тех или иных образов из художественного наследия человечества или из продукции спектакля с последующей рекомбинацией их таким образом, что новое соединение элементов дает совершенно иной контекст, отчего возникают подрывные ситуации. Лидер ситуационизма утверждает, что détournement ведет «к лобовому столкновению со всеми правовыми и социальными условностями; оно не может не оказаться мощным культурным оружием на службе реальной классовой борьбы» (Дебор, 2018, 59).

В качестве иллюстрации détournement можно привести «Мемуары» Дебора и Асгера Йорна — книгу, рассказывающую историю леттризма, составленную из цитат Маркса, Хейзинги и газетных вырезок, фрагментарно залитую потоками краски и обернутую в наждачную бумагу.

Стрит-арт же можно рассматривать как своего рода логичное продолжение ситуационистской теории и практики. Прежде всего, в практиках уличного искусства такие ситуационистские приемы, как дрейф и détournement, в равной степени предполагающие свободный творческо-игровой образ действия, сливаются воедино. Стрит-арт именно по-ситуационистски революционизирует повседневность, нелегально вторгаясь в городское пространство, которое он осваивает, так же не принимая наличный предписанный рациональный порядок, однако заменяя спонтанное блуждание на эстетическое переизобретение банальности, зачастую стирающее границы искусства и политики. Уличный художник подрывает тривиальность урбанистической территории, используя ее не функционально, а творчески. Он приводит в жизнь ситуационистский принцип, утверждающий необходимость «вмешиваться в жизнь, используя комплексный потенциал двух постоянно взаимодействующих элементов: материальных декораций жизни и поведенческих актов, которые обусловлены этими декорациями и направлены на их трансформацию» (Дебор, 2017, 74).

При подобном анализе стрит-арта важно понимать, что уличное искусство — это принципиально искусство левое по нескольким причинам. Во-первых, уличный художник, пускай и, возможно, на время, но все же изымает часть городского пространства у государства и агентов капитала, делая ее в качестве свободно экспонируемого произведения общественной собственностью, что полностью соответствует

деборовской максиме, гласящей о том, что необходимо «полностью уничтожить любые представления о частной собственности в этой области» (Дебор, 2018, 55) (прежде всего, имеются ввиду культура и городское пространство). Во-вторых, даже если содержание произведения и не несет в себе никаких левых лозунгов, сам доступ индивида к художественному производству является радикально эгалитарным.

Само становление уличного искусства неразрывно связано с ситуационистской практикой *détournement*, ведь достаточно вспомнить, что сама (контр)культура граффити, из которой во многом и рождается стрит-арт, заимствует ключевую для себя технику подписи из тех шрифтов, что используются в комиксах и рекламе, т.е. из массовой культуры — революционный художник изымает введенные спектаклем в оборот образы, оборачивая их против самой же товарно-зрительской экономики, переходя от сугубо пассивного созерцания к активному творчеству.

Должно сказать и о тех пунктах, по которым произведения стрит-арта по своей природе совпадают с ситуационистскими установками по отношению к искусству. Согласно Дебору, главной целью художника, преодолевающего традиционные границы искусства и политики, должно быть отрицание, потому такие критерии, как выразительность, оригинальность, новаторство предельно второстепенны. Поэтому первостепенен действительно подрывной, критический настрой уличного искусства, лежащий в самом его сущностном основании, ведь даже тогда, когда произведение стрит-арта никак не выступает прямо против господствующего режима, капитализма, оно являет собой знак несогласия с безвкусным коммерческим использованием визуальности городского пространства, селекцией художественных объектов музеем, меркантилизмом мира современного искусства, входящего в прямой симбиоз с рынком.

Закончить же анализ стрит-арта с помощью ситуационистского инструментария стоит небольшим наблюдением об обратной стороне *détournement*. Точно так же, как революционные художники реверсируют товарные образы против консюмеристского бюрократического капитализма, сама система производит аналогичное перекодирование уже контркультурных символов сопротивления, гася в них протестный импульс и преобразуя их в очередные продукты спектакля, предназначенные для потребления. О чем знал и Дебор, указывая на «способность отчуждения постоянно возрождаться непосредственно в самой борьбе против отчуждения» (Дебор, 2018, 148) и на угрозу перерождения авангардистов в «резервную армию интеллектуального труда, откуда буржуазия может рекрутировать индивидов, способных добавить к ее пропаганде налет оригинальности» (Дебор, 2017, 67). Такое уже произошло с битничеством, хиппи, панком, гранжем и многими другими контркультурными течениями. И подобное происходит сегодня с самим стрит-артом, когда произведения уличного искусства выставляют в музеях и продают на аукционах (что отчасти и было

отрефлексировано Бэнкси в его перформансе с уничтожением произведения «Девочка с воздушным шаром» в момент продажи).

В шестидесятых годах Жан Бодрийяр был очень близок к ситуационизму, кроме того, его концепт «симулякра» находится под большим влиянием «Общества спектакля» Дебора. Однако к началу семидесятых он решительным образом обрывает все связи с любым левым радикализмом. С каждым последующим годом его тексты приобретают все более эсхатологические оттенки. Подобным апокалиптическим мироощущением пронизана и довольно поздняя работа 1997 года «Город и ненависть», к которой следует обратиться для попытки философского анализа стрит-арта.

Бодрийяр утверждает, что современная консюмеристская культура делает урбанистическое пространство местом, где человек превращается в призрачного серийного потребителя, «отброса своих собственных отбросов» (Бодрийяр, 1997), прозябающего на свалке истории. Индивид со всех сторон окружен хламом города, все больше напоминающего гигантский супермаркет. Мегполис перманентно производит массу отходов как в вещественном виде (гетто, свалки, заброшенные дома, остающиеся на фоне с каждым годом лишь увеличивающегося строительства все новых и новых объектов, которое само по себе уже бессмысленно и предназначено исключительно для бесконечного инвестирования капитала, т.е. чистой процессуальности как таковой), так и в информационном (допустим, реклама). Житель урбана перенасыщается информацией, техникой, контролем и становится индифферентным ко всему социальному в связи с высочайшей плотностью населения. Он тонет посреди всей этой безмерной массы отходов, сводясь к роли бессильного статиста, единственная цель которого — «обслуживать этот холостой механизм, символизирующий порочный круг производства» (Бодрийяр, 1997). Исполняя же свою скорбную миссию, горожанин лишь воспроизводит себя в качестве «отброса».

Город лишает своих жителей права на проявление негативности, единичности и, что самое главное, инаковости (индивиды становятся тождественны друг другу, потому любой социальный контакт — это не встреча с Другим, а возвращение Того же самого) на что естественной и «защитной противореакцией» является ненависть, выступающая как ответ на подобную латентную форму насилия и означающая «не столько субъективную эмоцию или субъективное состояние, сколько объективную и беспричинную ярость, рождающуюся в городской пустыне» (Бодрийяр, 1997). Данный феномен имеет подчеркнута пассивную форму агрессии и никогда не представляет собой реального насилия, будучи беспредметным (человек ненавидит администрацию города, бездомных, PR и пр., но никого конкретного — это презрение аперсонально).

В такой перспективе стрит-арт как бесцеремонное вторжение в урбанистическое пространство, подлежащее принудительной эстетической трансформации, представляет собой ненависть,

перешедшую в свою активную форму, но принявшую символический характер, ответный насильственный акт, в котором уличные художники мстят не неким виновным личностям, а самому городу-системе — роспись баллончиком тут равнозначна преступному орудованию лезвием по телу урбана. Через данное действие творческим индивидам возвращается их инаковость в форме персонального, аутентичного стиля, части города же разрушаются ими в качестве безличных, анонимных зон, на смену которым приходят освоенные посредством фантазии свободные узнаваемые ландшафты, отличающиеся художественной оригинальностью.

Подводя некий итог работе, кажется уместным попытаться выявить сходства и различия в применении к анализу уличного искусства деборианского и бодрыйяровского теоретического инструментария. Представляется разумным, что общим для обоих мыслителей было бы восприятие произведений стрит-арта как подрывных, критических практик, являющихся реакцией на диктат со стороны спектакля, системы. Различие же, вероятно, состояло бы в том, что Дебор со свойственным ему левым утопизмом, скорее всего, воспринял бы практики уличного искусства как подлинно революционные культурные стратегии, обладающие реальной силой, способной внести свой вклад в дело ниспровержения товарно-зрительской экономики. В случае же Бодрыйяра (с характерным для него эсхатологическим пессимизмом) говорить о подобном не приходится, поскольку в его воззрениях одним из главных свойств своей капиталистической системы является ее способность к не имеющему смысла, но бесконечному и с каждым годом лишь совершенствующемуся самовоспроизводству. Единственным и фатальным выходом из нее является смерть.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Дебор, Г. (2002). *Общество спектакля*. Москва: Логос.  
Дебор, Г. (2017). *Психогеография*. Москва: Ад Маргинем.  
Дебор, Г. (2018). *Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве: Статьи и декларации 1952 — 1985*. Москва: Гилея.  
Бодрыйяр, Ж. (1997). Город и ненависть. *Журнал Логос*. Получено из [https://ruthenia.ru/logos/number/1997\\_09/06.htm](https://ruthenia.ru/logos/number/1997_09/06.htm)  
Бодрыйяр, Ж. (2000). *Символический обмен и смерть*. Москва.: Добросвет.  
Новожнова, А. (2011). Ситуационистский интернационал. *Colta.ru*. Получено из <http://os.colta.ru/art/projects/8136/details/23239/>

**Шоломова Т.В.**

*кандидат философских наук, доцент кафедры эстетики и этики  
РГПУ им.А.И.Герцена (Санкт-Петербург)  
E-mail: tatyasholomova@yandex.ru*

### **ОРИГИНАЛ, КОПИЯ И ФАЛЬСИФИКАЦИЯ: ПРОБЛЕМЫ ДЕФИНИЦИИ И ВОПРОСЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ**

В статье поставлены основные вопросы, связанные с взаимоотношениями оригинала, копии и подделки, проблемами дефиниции, взаимозамены и использования (особенно уничтожения тиражных произведений).



Рассматриваются первичные и вторичные произведения, единичность и множественность, автографические и аллографические виды искусства и то, насколько все они чувствительны к копированию и частично — к фальсификации. Аллографические виды искусства изначально предполагают существование во множестве копий; для них вопрос материального носителя не слишком значим (не слишком значимы нередко оказываются и вопросы авторства — например, в литературе). В качестве фальшивки могут выступать как вторичные, так и первичные произведения, причем далеко не все из последующих подделок создавались для этой цели: намерение, с которым используется произведение, по-прежнему остается главным смысловозначительным признаком копии и оригинала. Даже если копию не пытаются использовать для подмены подлинника, ее художественные и социокультурные достоинства нередко подвергаются сомнению. Особую роль в сомнениях относительно копии сыграла точка зрения В.Беньямина, связавшего утрату таинственной «ауры» произведения с техническим копированием. Но роль копии в культуре значительна: она может свидетельствовать об утраченном оригинале, выступать его заместителем, когда он недоступен. В аллографических видах искусства (как кино или литература) произведение существует только в виде многочисленных оригиналов, не зависящих при этом от носителя. В современной культуре наблюдаются попытки представить уничтожение тиражных произведений искусства как новый творческий акт (раз от раза все более успешные).

*Ключевые слова:* оригинал, копия, подделка, первичное произведение, вторичное произведение, автографические виды искусства, аллографические виды искусства.

То, что в названии обозначено как «оригинал, подлинник и подделка», правильно называется «первичное произведение» (оригинал) и «вторичные произведения» (к ним относятся копия, список, авторское повторение, подражание (GOST), стилизация, мистификация, пародия, пастиш (Lenain, 2011, с.40-41), искажающая первоначальный облик реставрация (Friedländer, 2001? с. 193-194)). Следует также отметить, что «оригинальность» не совпадает с «единичностью» (существованием в одном экземпляре), поскольку некоторые виды искусства (например, гравюра) предполагают какое-то количество экземпляров оригинала, а «копия» или «подделка» не обязательно предполагают «множественность».

Кроме того, грань между невинной копией как таковой и преступной подделкой исключительно тонка: главным критерием различения остается намерение, с которым создается (или используется) тот или иной объект (Lenain, 2011 с. 44). Три примера:

1. Ученик Венецианова художник Игнатий Щедровский, автор серии гравюр из русского быта, фантастически популярных в XIX в., — все остальное его творческое наследие будто растворилось: «Есть версия, что его просто переподписали более популярными именами» (Olga Sergeevna Glebova).

2. Ленинградский художник И.Майоров (1937-1991), мастер стилизации под Шагала, Кандинского, Тышлера, Бакста, Зверева, таким образом самовыражался, но плоды его самовыражения продавались как

подлинники. «Сложно назвать это преступлением», — считает журналист, хотя Майоров был в курсе, что происходит с его работами (Moskvicheva).

3. В 1984 г. при чистке каналов в Ливорно были найдены 3 каменные головы (из песчаника и гранита), и авторитетные искусствоведы признали их ранними работами А. Модильяни, несколько десятков лет пролежавшими в воде. Находки даже простояли некоторое время на выставке «Новый Модильяни: годы, отданные скульптуре», но быстро выяснилось, что авторы гранитной головы — склонные к розыгрышам ливорнийские студенты, вырубившие ее при помощи дрели и бросившие в канал за несколько дней до чистки, а головы из песчаника изготовил судимый за терроризм автор многочисленных стилизаций под античную скульптуру А. Фроля, который также решил пошутить (Gogolitsyn, 2001, с. 210-211). (Несколько лет назад одну из этих голов пытались продать на аукционе за 200000 €, исход неизвестен (Barontini). Из этой же публикации можно по маленькой картинке получить некоторое представление о том, что именно было найдено в канале).

Эти примеры (далеко не единственные) хорошо иллюстрируют разницу между разными видами «вторичных произведений»: история со Щедровским показывает, что подлинник также может превратиться в подделку, как и специально созданный для этого артефакт.

Историю Майорова надо анализировать отдельно. В том виде, в каком ее рассказывает журналистка, Майоров обладал талантом стилизатора, всякий раз был вынужден «ломать» свою руку, перенастраивать свой собственный стиль, но стилизации его были настолько похожи на стилизуемых авторов, что их принимали за оригиналы, и недобросовестные дилеры как оригиналы их и продавали, и он об этом знал.

«Сложно назвать это преступлением», — пишет Москвичева, и мы вправе возмутиться такой оценкой деятельности Майорова, но есть одно «но»: деньги. Даже когда ему предлагали 100 руб. за одну стилизацию под Зверева, он просил три рубля (по расценке 100 руб/шт ему предложили сделать 10 работ, он пообещал сделать 100 по 3, сделал 1000). То есть за каждого «Зверева» он просил, как за собственную работу. Тут он (сам того не ведая) следовал рекомендации Э. Хебборна, автора «Настольной книги фальсификатора искусства»: за всякую [твоею сделанную] стилизацию под старого мастера надо просить ровно столько, сколько ты взял бы за свою собственную работу, потому что преступление состоит не в изготовлении работы «старого мастера», а в продаже собственной работы по цене «старого мастера» (Hebborn, 1997 с. 187). Майоров этот принцип не нарушал. Он дважды сидел в тюрьме, но вовсе не за свои стилизации. Не типична эта история потому, что обычно избалованные фальсификаторы легальными стилизациями свой творческий путь заканчивают (как В. Бельтракки сейчас (Beltracchi)).

Что касается трех каменных голов, этот случай также можно прокомментировать ссылкой на Хебборна: ученые-искусствоведы почти святые, они редко сознательно прибегают к ложной атрибуции, но они

просто люди, и им свойственно ошибаться — а ведь при этом исключительно благодаря их решениям подделки могут считаться подлинниками (Hebborn, 1997, с.155-156). В этом случае именно это и произошло: ошибка искусствоведов едва не обогатила итальянские музеи фальшивыми Модильяни, если бы сами шутники не пожелали сознаться в содеянном.

Это были фальсификации, отношение к которым совершенно определенное, какое бы из вторичных (а то и первичных) произведений в этом качестве ни использовалось. Отношение к копии не столь однозначно, хотя заведомо принято думать, что она хуже оригинала. (Хебборн протестовал против этого тезиса, приводя примеры копий, не менее выразительных с его т.з., чем оригиналы (Hebborn, 1997, с. 160-161)).

Базовый текст и самый очевидный аргумент при сравнении копии и оригинала — «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» В.Беньямина, впервые обратившего внимание на то, что копирование убивает таинственную «ауру» произведения. Под аурой следует понимать ощущение дали, как бы предмет ни был близок. Условием «дали», по Беньямину, является история вещи, ее возраст. Техническая (фотографическая) копия делает две разрушительные вещи: 1) оказывается более самостоятельной, чем «ручная» репродукция — поскольку фотографирование не только значительно ускорило творческую фиксацию, но фотообъектив вообще видит то, что не видно глазу. 2) Помещает произведение в контекст, в реальности ему недоступный — например, приводит собор в комнату. Т. о, произведение искусства демократизируется, делает шаг на встречу публике, в то время как оно должно быть от нее бесконечно далеко. Публика должна приходиться к искусству и смотреть на него снизу вверх с трепетом и благоговением (Ben'jamin, 1996).

Между тем, роль копии в культуре далеко не так однозначна (в смысле — далека от отрицательной), Беньямин был неправ, особенно когда отдавал предпочтение бездарной любительской театральной постановке «Фауста» перед самой талантливой его киноэкранизацией. Понятно, что суждения Беньямина имеют исторический характер, и проблема не в ошибочности его точки зрения, а в абсолютизации его подозрительного отношения к техническому репродуцированию, которое воспроизводит в качестве аргумента против засилья массовой культуры с завидным постоянством.

Более того, до статьи Беньямина люди и не подозревали о том, что копирование представляет из себя художественно-эстетическую проблему: XIX в. активно использовал копии, в т.ч. фотографические, как способ напоминания об оригинале и о пережитом эстетическом впечатлении. Советская культура не видела в технической воспроизводимости искусства не проблему, а социальное благо, «новый способ материализации духовных ценностей», сохранения и распространения духовной культуры (Sholomova, 2017, с. 241-242).

Хотя позиция Беньямина по-своему очень убедительна, контраргументы (как против тезиса о разрушении ауры при копировании, так и осмыслении самого процесса копирования как разрушительного) тоже можно найти (высказаны они были, разумеется, не в ходе полемики с Беньямином). Приведу некоторые из них.

1. М.Фридлендер писал о значении копии в случае утраты оригинала: она позволяет сохранить представление о нем (Friedländer, 2001, с.180-183). Это действительно так, стоит вспомнить хотя бы древнегреческую скульптуру, адекватное представление о которой мы получаем благодаря римским мраморным копиям (ничто не мешает предположить, что они приобрели уже собственную «ауру» за тысячи лет своего существования).

2. Теория автографических и аллографических видов искусства (Goodman, 1976): автографические те, история создания которых является их неотъемлемой частью, то есть в процессе работы художника возникает совершенно конкретный материальный объект, всякое копирование которого порождает вторичное произведение (к ним относятся живопись, скульптура, гравюра — что означает несовпадение понятий «оригинальность» и «единичность», поскольку гравюра является «множественным» видом). Аллографические же виды искусства — литература, музыка, танец, театр, кино, — позволяют создавать произведения, не зависящие от истории создания, не требующие единственной экземпляренности, напротив, предполагающие копирование, и каждая копия работы такая же «оригинальная», как и другие. Что касается архитектуры, то ее, в силу специфики, Гудман относит к смешанным и переходным.

Если через призму теории Гудмана рассмотреть аргументацию Беньямина, становится очевидным, что он применяет к аллографическим искусствам (фотографии и кино) те же требования, что и к автографическим (живопись). Показательна в этом смысле включение печатного станка в историю механического копирования, поскольку в реальности на природу текста и на способ его бытования печатный станок повлиял не революционно, а лишь увеличил количество копий. Тут же кстати можно заметить, что аллографические виды искусства гораздо менее чувствительны к фальсификациям и подделкам — выдающиеся произведения благополучно вписываются в художественную культуру и весьма плодотворно существуют в ней — от сказок «Тысячи и одной ночи» до пластинки «Лютневая музыка XVII-XVIII веков».

3. Т.Кулка в статье «Подделки и оценка произведений искусства: аргумент в пользу дуализма в эстетике» предложил с позиций «эстетического монизма» обратить внимание на тот факт, что наше знание истории изобразительного искусства основано более на репродукциях, чем на непосредственном знакомстве с оригиналами, до которых порой сложно добраться. Большинство картин, которые сравнивают критики и искусствоведы, никогда не висели рядом друг с другом на одной музейной стене. Это становится возможным как раз потому, что

высококачественные репродукции (особенно фотографии) способны наилучшим образом передавать эстетические свойства оригиналов, при том, что сами лишены места в истории искусства, то есть не обладают художественной ценностью (Kulka, 2005, с.68).

4. И, конечно, нельзя обойти вниманием современный процесс восхождения цифрового искусства: блокчейн-компания Injective Protocol уничтожила оригинал работы Бэнкси «Morons (White)» (Banksy Portfolio), тем самым превратив материальную работу в виртуальный актив — NFT-токен, который гарантирует ее оригинальность и право владельца (What is NFT). Компания планирует продолжить серию акций по сжиганию аналоговых произведений, чтобы доказать, что произведение искусства может существовать и в цифровом мире (In the USA).

Причем в вопросе о допустимости уничтожения оригиналов наблюдаются явные подвиги: если в 2016 г., когда производители игры “Cards against Humanity” поставили на голосование вопрос о разделении на соответствующее количество частей (150000 купленной складчину тиражной гравюры Пикассо «Голова Фавна», это вызвало скандал и сопротивление арт-общественности (его описывали как «акт вандализма», и этот поступок действительно еще выглядел как иконоклазм (They want to cut)) , то, когда в 2020 г. компания MSCHF (Inside the company) приобрела, разрежала и продала по частям (по отдельным точкам + оставшаяся рамка) с целью извлечения прибыли одну из картин с точками Д.Херста, это описывали уже как остроумный арт-проект (Kuznetsova, 2020) позволившая приобщиться к современному искусству несколько большему количеству людей (видеоролик с вырезанием точек можно увидеть в сети) (MSCHF Severed Spots). Наконец, в случае с Injective Protocol и уничтожением ею одного из тысячи экземпляров «Morons (White)» Бэнкси мы уже не наблюдаем никаких выступлений возмущенной общественности — напротив, весь мир, притихнув, наблюдает за переводом оригинала из реальности в виртуальность и согласен трактовать содеянное как художественную концепцию, как некое «окно Овертона» в дивный новый мир цифрового искусства.

#### REFERENCES

- Banksy Portfolio Retrieved from <https://www.myartbroker.com/artist/banksy/morons/>
- Barontini A. Modi, su e-Bay la testa fatta da Frogliа. L'opera sarebbe una delle opere legate alla beffa: chiesti 200mila euro Retrieved from <https://web.archive.org/web/20110722034914/http://iltirreno.gelocal.it/livorno/cronaca/2010/09/08/news/modi-su-e-bay-la-testa-fatta-da-frogliа-2335170>
- Beltracchi: Art of Forgery. Retrieved from [http://www.spletnik.ru/blogs/pro\\_kino/108391\\_beltracchi-iskusstvo-poddelki](http://www.spletnik.ru/blogs/pro_kino/108391_beltracchi-iskusstvo-poddelki)
- Ben'yamin V. (1996) *Proizvedeniye iskusstva v epokhu yego tekhnicheskoy vosproizvodimosti: Izbr. Esse M.*: MEDIUM (In Russian)
- Examination of works of art. Painting and graphics. General requirements (GOST R 57424-2017)*
- Friedländer, M. (2001) *About art and Expertise*. Saint Petersburg, Andrey Naslednikov. (In Russian)

- Gogolitsyn, Y.M. (2000) *Crimes in the Art World*, ООО Izdatel'stvo "Zolotoy vek", ООО "Diamant" (In Russian)
- Goodman N. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, 2nd edition, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976
- Hebborn, E. (1997) *The Art Forger's Handbook*. Cassel, 1997.
- In the USA, Banksy's painting was burned and turned into a "virtual asset" (2021) Retrieved from <https://www.rbc.ru/business/04/03/2021/6040d9459a79472ec22a722e>
- Inside the company behind Lil Nas X's 'Satan shoes,' which has gone viral for products like toaster-shaped bath bombs and AI-generated feet photos // [URL]: <https://www.businessinsider.com/mschf-company-behind-viral-jesus-shoes-feet-generator-bull-moon-2020-1> Дата размещения: 23.01.2020. Дата обращения: 16.05.2021
- Kulka, T., 2005. "Forgeries and Art Evaluation: An Argument for Dualism in Aesthetics," *Journal of Aesthetic Education*, 39: 58–70.
- Kuznetsova M. (2020) Damien Hirst sold in parts Retrieved from [https://artinvestment.ru/news/artnews/20200428\\_severed\\_spots.html](https://artinvestment.ru/news/artnews/20200428_severed_spots.html)
- Lenain T. *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*. London: Reaction Books, 2011.
- Moskvicheva M. The mystery of the hoax artist Igor Mayorov has not yet been solved. He could easily forge Bakst, Chagall, an icon Retrieved from [https://www.mk.ru/culture/2021/03/30/taynu-khudozhnikamistifikatora-igorya-mayorova-do-sikh-por-ne-razgadali.html?utm\\_referrer=https%3A%2F%2Fzen.yandex.com](https://www.mk.ru/culture/2021/03/30/taynu-khudozhnikamistifikatora-igorya-mayorova-do-sikh-por-ne-razgadali.html?utm_referrer=https%3A%2F%2Fzen.yandex.com)
- MSCHF Severed Spots Retrieved from <https://severedspots.com/>
- Olga Sergeevna Glebova, a leading specialist in graphics of Russian artists of the 19th-20th centuries and chief expert on the work of Nicholas Roerich, answers AI questions Retrieved from [https://artinvestment.ru/invest/interviews/20200305\\_glebova\\_interview.html](https://artinvestment.ru/invest/interviews/20200305_glebova_interview.html)
- Sholomova T.V. (2017) *Burzhuaznaya estetika i russkaya kul'tura*. SPb.: Asterion (In Russian)
- They want to cut the bought Picasso into 150,000 pieces and give it to the "shareholders" Retrieved from [https://artinvestment.ru/news/artnews/20151224\\_picasso.html](https://artinvestment.ru/news/artnews/20151224_picasso.html)
- What are NFT tokens. And what does Banksy have to do with it? Retrieved from <https://www.rbc.ru/crypto/news/6040cd429a7947281adb5a94>

**Юрьева Т.С.**  
Санкт-Петербург

## КУРАТОР — СТРАТЕГ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

Функционирование в современном художественном контексте — задача сложная, требующая определённого комплекса свойств как мировоззренческого, так и интеллектуального плана. Идеи и культурные ценности, овладение гуманитарными знаниями формирует мировоззрение человека. М. М. Бахтин актуален в своей формулировке: «Гуманитарные науки — науки о человеке в его специфике, а не о безгласной вещи и естественном явлении. Человек в его человеческой специфике всегда выражает себя (говорит), то есть создаёт текст, хотя бы

и потенциальный.» Не стоит забывать, что наука — понятие нравственное.

Культура должна сама оценить своё состояние, свои перспективы, свою дальнейшую судьбу. Помощь, открытое «вмешательство» деятелей культуры в эволюцию новых открытий, практических и теоретических свершений — необходимы. В докладе рассматриваются вопросы истории эволюции деятельности куратора, начиная с периода глобализации, когда российское кураторство рождается. Но поражает как сразу возникают новые стратегии, разнообразные модели кураторства. Функционирование в международном художественном контексте началось с середины 1990-х годов.

Арт-институции быстро признали важность такой фигуры как куратор и предоставили возможности для их деятельности. В связи с этим акцентируется внимание на связи сущности постмодернизма и особенности кураторской платформы в России. Как говорил в 90-е Ханс-Ульрих Обрист, в основе современного искусства лежит диалог. Между самими произведениями, текстом и произведением, зрителем и произведением и, конечно, между куратором и художником. Кураторство предполагает диалог, личные отношения между художником и куратором. Смею заметить, что российские кураторы обладают умением быть душевными, искренними и требовательными по отношению к художнику. Субъективно определяются имена известных кураторов — как отечественных, так и западных, способствующих активизации *куратора в культуре* — что является принципиально новым освоением интеллектуального пространства.

Вероятно, стремление к улучшению психологической жизненной ситуации приведёт к стремлению внести в культуру оптимистическую ноту. Мы понимаем, что и сами не останемся прежними в этом искаленном мире. Искусство будет иным, произойдут изменения содержательных и формальных решений. Новые технологии, компьютерные ребусы обретут ещё большую свободу и разнообразие. Но хорошо бы не потерять ценностно-мировоззренческие установки и погрузиться в мир смыслов и достойного качества.

Обратившись к Дидро, открывшего новую эру в художественно критике, хотелось бы напомнить о необходимости и в XXI столетии проповедовать и для студентов и вообще для творцов такие понятия как сознание долга, доблести и истины. Авангардный свет науки и разума, надеюсь, зажжётся в полную силу. Агрессия уступит место доброте и культура обретёт гуманитарное звучание с новыми нюансами. Впереди нас ждут новые кураторские открытия. И тогда мы скажем: Мир изменился. Произошло открытие.

## **К 100-летию М. С. Кагана**

**Материалы Всероссийской научной конференции  
«XV Кагановские чтения. Теория культуры и эстетика: новые  
междисциплинарные подходы» (Санкт-Петербург, 18-19 мая 2021)**

*Составители:*

С. Б. Никонова, А. Е. Радеев, Е. Н. Устюгова

*Печатается в авторской редакции*

Подписано в печать 11.05.2022

Формат А5. Бумага офсетная № 1. Усл. Печ.л. \_\_. Тираж 500 экз.

Издано и отпечатано в типографии «Печатный цех»,  
г. Санкт-Петербург, ул. Белы Куна, д.32, индекс 192236