ОЧЕРКИ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ОЧЕРКИ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Рекомендовано
Методическим советом
Томского государственного университета
в качестве учебного пособия для направления
«КУЛЬТУРОЛОГИЯ»

Томск
2007

УДК 008+130.2
ББК 71
О95

О95 **Очерки теории и истории культуры XX века:** Учеб пособие / Отв ред Ю В Петров – Томск Томский государственный университет, 2007 – 440 с.

ISBN 5-94621-222-2

Рассматриваются основные тенденции развития мировой и отечественной культуры XX в Анализируются современная социокультурная ситуация и особенности функционирования различных сфер культуры. образования, искусства, философии

Для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению «Культурология», и другим гуманитарным специальностям и направлениям, предполагающим усиленную подготовку специалистов в области теории, истории и философии культуры Представляет интерес для аспирантов и молодых ученых указанных гуманитарных направлений, а также педагогических работников школ и лицеев и всех интересующихся вопросами теории и истории культуры

УДК 008+130.2
ББК 71

Издание подготовлено и осуществлено при финансовой поддержке аналитической ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы (2006–2008 годы)» (проект «Освоение Северной Азии как социокультурный процесс)

Рецензенты:
А А Корниенко, д-р филос наук, проф
(Томский политехнический университет),
Э И Черняк, д-р ист. наук, проф
(Томский государственный университет)

Редакционная коллегия:
В Е Буденкова, Ю В Петров (отв ред), Е Н Савельева

Группа подготовки издания:
И В Богач, Т А Зайцева, М З Этштейн

ISBN 5-94621-222-2

Томский государственный университет, 2007

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 5

1. Идея культуры в различные исторические эпохи 10
1 1 Представление о культуре в эпоху Античности ... 10
1 2 Христианство культура как открытие субъективности 23
1 3 Идея культуры в Новое время оправдание разумом . 32

2. Толерантная культура: социальные и антропологические ориентиры 49
2.1 Культура толерантности· история понятия 49
2.2 Толерантность и коммуникация как культурфилософская проблема 56
2.3 Толерантность в контексте российской культуры 64
2 4 Антропологические ориентиры современного культурного развития 74
2.5 Современное образование как отражение основных тенденций культурного развития 84

3. Современные культурфилософские концепции 96
3 1 Теоретические основания альтернативизма 99
3 2 Мультикультурализм как современная интеллектуальная инновация 111

4. «Восток – Запад» как культурфилософская проблема XX в. 129
4 1 «Восток – Запад» две парадигмы развития культуры и два способа существования человека в мире 129
4 2 Культурный мир Китая 147
4 3 Культурный мир Индии 165

5. Самосознание современной культуры – необходимость выбора нового пути развития человечества 189
5 1 Диалог как способ развития мировой культуры и форма понимания личности 189
5 2 Поиск путей выживания культуры и выработка основ мировоззрения новой эпохи 204
5.3 Диалог «А Тойнби – Д Икеда» национально-культурный изоляционизм или интеграция человечества? 228

6. Социология культуры ... 247
6 1 Методология социологического анализа культуры ... 251
6 2 Социологическое понятие культуры ... 259
6 3 Социологическая типология культур ... 263
6 4 Культура как мир интеллигенции ... 270
6 5 Культура и социальная структура формы социальной организации искусства ... 275
6 6 Автономизация искусства и структура поля культурного производства ... 281
6 7 Культурные индустрии ... 284
6 8 Богема – мир искусства ради искусства ... 290
6 9 Между автором и публикой роль посредников в распространении культурной продукции ... 296

7. Искусство, дизайн и развитие высоких технологий в XX в. ... 304
7 1 Исторические предпосылки развития дизайна ... 304
7 2 Европейский модерн (Art Nouveau) на рубеже XIX–XX вв ... 311
7 3 Дизайн и европейский художественный авангард начала XX в ... 316
7 4 Первые школы дизайна Баухауз и ВХУТЕМАС ... 319
7 5 Функционализм в США и Германии Ф Л Райт Немецкий Веркбунд. Ле Корбюзье ... 326
7.6 Новые стили дизайна в 1920–1930-х гг Арт Деко и сюрреализм 332
7 7 Становление профессионального дизайна в США Стиль обтекаемой формы («стримлайн») ... 335
7 8 Органический дизайн 1930–1940-х гг ... 339
7 9 Развитие дизайна в СССР ... 342
7 10 Формирование корпоративных традиций дизайна· «Браун», «Оливетти» ... 344
7 11 Дизайн 1960-х гг Поп-арт Оп-арт ... 349
7 12 Экспериментальный дизайн и антидизайн 70-х гг. XX в ... 356
7 13. Развитие дизайна в 1980–1990-х гг Стиль «Мемфис». Постмодернизм и деконструктивизм ... 361
7 14 Дизайн и развитие высоких технологий ... 366

8. Кинематограф в культуре XX в. ... 373
8 1 История развития теории киноискусства ... 373
8.2. Специфическая природа искусства кино ... 383
8 3 Кинематографическое мышление и его творческие итоги ... 419

Глоссарий ... 436

ВВЕДЕНИЕ

Обращение к культуре, ее востребованность обществом диктуется как объективными, так и субъективными причинами. К числу объективных относится стремление общества лучше себя знать, открыть тайну, скрывающую загадку человека, его происхождение и сущность. Культура есть способ такого постижения человека и общества. «Вопрошая» о себе, своем месте в мире, постигая свой способ бытия, человек необходимо обращается к прошлой и настоящей культуре, в которой объективирована человеческая экзистенция, представлена в различных видах и формах культурной деятельности сущность человека. Познавая культуру, человек в такой же степени познает себя и общество в целом. Особенно остро такие мировоззренческие вопросы встают в переломные эпохи, на рубеже веков, свидетелем чего является современное общество В эти драматические периоды истории спадает завеса с социальной жизни и открывается судьба, ожидающая общество и человека. «А ничто не волнует так человека, как судьба его»[1].

К объективным причинам следует отнести и те социально-политические изменения, которые происходят в последнее время в нашем обществе В силу обстоятельств из вузовских учебных программ ушел ряд дисциплин идеологического характера (история КПСС, научный коммунизм), и образовавшийся вакуум не замедлил заполниться новым предметом под названием «культурология». Сегодня практически во всех вузах, средних специальных учебных заведениях, лицеях, гимназиях и школах преподается цикл культурологических дисциплин (исходя из возможностей образовательного учреждения), совсем недавно получен Государст-

---

[1] ***Бердяев Н.А.*** Воля к жизни и воля к культуре // Бердяев Н А Смысл истории М · Мысль, 1990 С 162

венный стандарт учебного плана по культурологии, что дает возможность поставить процесс преподавания этой дисциплины на общегосударственный уровень. Включение культурологии в учебные планы всех факультетов вузов, готовящих специалистов от инженеров до переводчиков, свидетельствует о восполнении тех лакун, которые существовали в области гуманитарного знания Вне всякого сомнения, культурология является таким предметом, который способен сегодня решать проблемы, связанные с гуманитаризацией системы обучения и воспитания в вузе.

В этой связи следует заметить, что отсутствие наук о культуре в системе гуманитарного знания в лучшем случае способно дать только частичное представление о человеке, его истории и обществе. Не случайно поэтому во второй половине XIX в. в Германии философию культуры поставили на такую высоту, когда она целиком определяла метафизику знания (В. Виндельбанд, Э. Кассирер, Р Кронер, Г. Зиммель). Однако распространение эмпиризма в англо-американской философии и дух прагматизма в организации общественной жизни в Америке и Англии способствовали тому, что в XX в. теоретическая культурология уступила место прикладной науке о культуре; последняя стала пониматься как этнология и этнография, в задачу которой входит описание наблюдаемых явлений, относящихся к области материальной и духовной культуры (Б. Малиновский, А. Рэдклиф-Браун, Э.Р. Лич). В настоящее время возникла потребность *целостного* знания о культуре, когда бы философские и теоретические воззрения на культуру дополнялись конкретно-эмпирическими представлениями о региональной и локальной культуре

Вопрос о культуре есть вопрос о человеке. Культура может быть понята только сквозь призму антропологических оснований. В настоящее время существенно меняются проблематика и весь образ гуманитарных наук: от сциентистских тенденций в разработке мировоззренческих проблем они переходят к гуманистической области исследования, где главной темой оказывается категория «человек». Современную культурологию тема человека интересует в связи с такими аспектами: а) человек для наук о культуре инте-

ресен сам по себе, как некая тайна, которую предстоит разгадать; б) человек есть то условие познания, та исходная установка, сквозь призму которой постигается внешняя действительность; культурология и философия познают внешний мир в соотнесенности с человеком, т.е. исследуют действительность из человека и через человека, в) культурные феномены можно понять как продукт деятельности человека, явления природы существуют безотносительно к человеку, явления культуры целиком входят в социальную и индивидуальную жизнь людей. Их статус, ценность и оценка определяются антропологической принадлежностью

Сущность культуры как явления общественной жизни может быть рассмотрена в двух аспектах. Во-первых, оправдание культуры и, во-вторых, оправдание культурой. Это существенно различные аспекты; оправдание культуры понимается как *творчество,* которое присуще человеку-индивиду и человеку-роду. Творчество имеет своим источником наличие двух условий: свободного замысла и свободного исполнения[1] Другими словами, в творчестве должно быть не обусловленное никакими внешними детерминантами целеполагание, а также осуществление замысла, не связанного с реальными обстоятельствами. Творчество по определению свободно, не свободное творчество есть contradiction in adjecto – ошибка в суждении. Вместе с тем творчество осуществляется в предметной действительности, частью которой оказывается сам творящий человек; он творит не из ничего, но из тех элементов, которые находит в «предвечно существующем мире». В предметном мире человек рождает идеи, находит средства для их воплощения и помещает свои творения в социальную (культурную) среду, существующую по отношению к нему объективно. Все творчество образует *новый мир* культуры, создаваемый в хозяйстве, понимаемом в метафизическом, предельно отвлеченном смысле.

По этой причине творчество парадоксально. творчество, безусловно, имеет место, присуще человеку, ибо совершается посредст-

---

[1] См *Булгаков Сергей* Философия хозяйства Ч I Мир как хозяйство М Путь, 1912 С 137

вом свободного и трудового воспроизведения, и творчества нет, поскольку человек не может творить из ничего, но лишь воспроизводит данное, «сделавшееся заданным» Творчество человека возможно только благодаря его причастности к двум мирам: миру эмпирическому и миру трансцендентному. Творит человек в своей исторической и эмпирической ограниченности, а потому не все произведения его творчества полно отражают на себе сущность природы. Вместе с тем человек как род, как целокупное человечество не может не отражать на себе причастность к разумности природы, постановка новых задач, поиск новых источников энергии для осуществления поставленных целей говорят о том, что человек *очеловечивает* природу, делает ее культурой Очеловеченная природа способна стать «периферическим телом» человека, человек же вырастает до размеров Вселенной. Культура способна творить натуру, и в этом факте просматривается снятие противоположности между natura и cultura.

Оправдание культурой означает постижение *смысла* человеческого существования, придание человеческой жизни осмысленного начала Человек и его жизнь остаются тайной, загадкой; как эмпирическая данность, смысл жизни постоянно ускользает от «эвклидова разума», остается непостижимой и невыразимой тайной, ибо относится к метафизической области знания, находящегося по ту сторону разума. Как разного рода эрзацы, паллиативы предлагаются самые различные объяснения, претендующие на постижение смысла в *принципиальной* бессмысленности жизни в пределах исторической, временной ограниченности человека· земная жизнь как подготовка к вечной жизни в потустороннем мире (христианство), жизнь как получение максимального комфорта в обыденной действительности (гедонизм), жизнь как послушное выполнение обязанностей, предписанных сверху, жизнь как совокупность дел самих по себе (протестантизм) и т.д.

В действительности творчество не означает покорности высшим силам, но есть прямо противоположное ей – подъем, взлет, максимальный ответ на вызовы, которые ставит жизнь, преисполненная глубокого смысла; смысл же этот открывается человеку в его само-

сознании. Творчество есть *обязанность* человека. Человек добровольно служит высшим идеям, становящимся для него *ценностями* «Творческий опыт не есть рефлексия о собственном несовершенстве, это – обращенность к преображению мира, к новому небу и новой земле, которые должен уготовлять человек»[1]. В творчестве обнаруживается свобода человека, которая есть не что иное, как *обязанность* добровольного служения (духовный аристократизм) высшим ценностям, без которых человек духа не представляет своего существования.

Сегодня невозможно представить специалиста, не владеющего начальными знаниями о том, что такое человеческая культура. Данный коллективный труд может рассматриваться как учебно-методическое пособие по культурологии для студентов, избравших своим делом профессиональное изучение культуры. Вместе с тем он окажется полезным и тем, для кого знакомство с историей и теорией культуры является обязательным компонентом формирования научного мировоззрения.

Книга написана преподавателями кафедры теории и истории культуры Института искусств и культуры Томского государственного университета· профессором Ю В Петровым (введение, глава 1), профессором Г.И Петровой (глава 2), профессором Л.А Коробейниковой (глава 3), доцентом Е П. Тихоновой (главы 4, 5), доцентом Д.В. Галкиным (главы 6, 7), доцентом Е.Н. Савельевой (глава 8).

[1] ***Бердяев Н.А.*** Самопознание М ЭКСМО-Пресс, Харьков Фолио, 1997 С 459

и обществу: в истории существует только конкретная личность с ее индивидуальными и неповторимыми чертами, а всякое общество есть общество своеобразной культуры.

В реальной действительности не существует спиритуализма безличного духа и рационализма отвлеченной идеи, как и не может быть культуры, не имеющей своего собственного *этоса* – национального и хозяйственного стиля. «В глубине каждой культуры таится единая идея, которая выражается полными значения словами: «дао» и «ли» у китайцев, «логос» и «сущее» у аполлоновского грека, воля, сила, пространство на языке фаустовского человека, который отличается от всех остальных культурных типов своим ненасытным стремлением к бесконечности; он подзорной трубой побеждает мировое пространство, рельсами и проволокой – расстояние земной поверхности; машинами он подчиняет себе природу, своим историческим мышлением – прошлое, которое он укладывает в рамки собственного своего существования, называя его «мировой историей», своими дальнобойными орудиями он подчиняет себе всю планету и вместе с ней остатки более старых культур, которым он ныне насильно навязывает свои формы жизни, но надолго ли?»[1].

Этос русской живописи как явления национальной и мировой культуры – этого искусства «человеческого глаза» – состоит в том, что есть «серьезное, ответственное перед народом и общественным сознанием *дело, совестливое* и целомудренное (требующее безусловной сосредоточенности помыслов, без мещанской корыстолюбивой заинтересованности или «конъюнктурности»)»[2]. Общественные и социально-классовые корни этического начала доминируют в «русско-живописном становлении» потому, что в своем главном и существенном русская живопись является созданием демократической интеллигенции. У ее истоков стоят художники из крепостных крестьян; по мере развития сознания и высвобождения его из-под «крепостного воздействия» у них складывается свое

[1] ***Шпенглер О.*** Пессимизм? С 154–155

[2] ***Асафьев Б.В.*** (Игорь Глебов) Русская живопись Мысли и думы. М Республика, 2004 С. 24

глубоко демократическое понимание живописного. Пришедшие им на смену «фазночинцы» сохраняют в изобразительном искусстве этически-социальные оценки: эти люди знали труд и невзгоды народной жизни, а потому решительным образом отрицали *всякую «приятную праздность»* («Dolce far niente») в реальной действительности. Совестливость как обязательный компонент сознания каждого выдающегося русского художника и поиск *главного* в человеке характеризуют сущность этоса русской живописи.

Этимология (происхождение) слова «культура» своими корнями восходит к Античности; его можно встретить в трактатах и письмах Древнего Рима Культура как явление реальной действительности обнаруживает тесную связь с религией в своих истоках, генезисе и последующем существовании и развитии. Это обстоятельство нашло отражение в происхождении слова «культура». Последнее ведет свое начало от понятия «культ» (от лат. cultus) и означает поклонение, почитание, почет. В древности человек находился в мире богов, он встречался с ними повсюду дома, в поле, в роще, во время плавания в море, в походах и войнах; они окружали его в городе, охраняли городские законы и обеспечивали безопасное существование граждан В процессе культурного развития человек постигал себя таким образом, что его самосознание не замыкалось только на себе, но имело выход в божественную сферу – себя он находил в Боге и через Бога. Вся человеческая истории есть история самопознания, когда человек открывает себя в Боге, а Бога – в себе. Отсюда следует, что культурология как наука, познавая культуру как мир бытия, созданный в целях человеческого существования, за исходное «начало» берет человека; сам человек постигается через внутренний мир, в котором Божественное и человеческое существуют в органическом единстве.

Культура и религия существуют в органической связи, диалектика этого единства такова, что религия не есть часть культуры, не есть элемент культуры (как часто приходится сталкиваться в литературе с подобной точкой зрения!), но они оказываются тождественными в своем осуществлении. Культура обретает себя в культе, религия пронизывает всю почву культуры «Культура родилась из

культа, – писал русский философ Н.А. Бердяев. – Истоки ее – сакральны. Вокруг храма зачалась она и в органический свой период была связана с жизнью религиозной. Так было в великих древних культурах, в культуре греческой, в культуре средневековой, в культуре раннего Возрождения Культура – благородного происхождения. Ей передался иерархический характер культа. Культура имеет религиозные основы»[1].

В ходе семантических (от греч. «обозначающий») трансформаций слово «культура» стало пониматься предельно широко – в значении «хозяйство», cultura есть возделывание, обработка, уход, улучшение В классической латыни слово «культура» употреблялось в смысле обработки почвы, земледельческого труда («agri cultura»). Марк Порций Катон в трактате о земледелии говорит не только об обработке земли, но и об уходе за участком. Получить какие-либо результаты в сельском хозяйстве невозможно без особого душевного настроя, без заинтересованного отношения к делу – без культуры

Постепенно слово «культура» стало распространяться на область разума, мышления человека Цицерон говорит о возделывании не земли, но внутреннего мира человека, его *духовности.* Философию он понимает как культуру духа и ума В «Тускуланских беседах» можно встретить выражение: «но культура духа есть философия» («cultura animi autem philosophia est»). Другими словами, разум можно возделывать точно так же, как крестьянин обрабатывает землю. Культура ума не есть что-то простое и легко достижимое; «возделывание» разума – это долгий и трудный путь, и он не похож на «сады Адониса», расцветающие за семь дней и так же быстро увядающие. «Это настоящий труд, не уступающий крестьянскому: нужно глубокое вспахивание, выбор семян, постоянное, неиссякаемое усердие»[2]. Это одно из требований античной, в том числе платоновской, школы и оно неукоснительно выполнялось на

---

[1] ***Бердяев Н.А.*** Философия неравенства // Бердяев Н А Судьба России Сочинения М ЭКСМО-Пресс, Харьков Фолио, 1998 С 701

[2] ***Марру А.-И.*** История воспитания в античности (Греция). М «Греко-латинский кабинет» Ю.А Шичалина, 1998 С 114

протяжении последующих веков. Св. Августин, спустя восемь веков, в своем De Ordine руководствуется той же схемой при организации образования в деле воспитания и образования следует идти «этим длинным путем, или никак».

В античной культуре во всем Средиземноморском мире существует только одна система классического образования и она выступает в форме *пайдейи*. Следует сказать, что образование по отношению к культуре есть вторичное и подчиненное явление. через него происходит приобщение молодого поколения к ценностям и навыкам, которые характеризуют культуру общества, в частности греческого. Именно благодаря единому образованию и единому воспитанию греки сохранили свою идентичность, свою культуру, отличающую их от остального мира – от варваров Где бы ни жили греки – в фаюмских селениях, в Вавилоне, в далекой Сузиане – они всегда создают свои институты, свои образовательные учреждения, начальные школы и гимнасии. Воспитание для греков есть первостепенное дело, благодаря которому они формируют свой неповторимый жизненный стиль. Общегреческое единство основывалось вовсе не на ощущении этнической общности, греком человека делает не кровь, а дух. Исократ говорил. «Мы называем эллинами тех, с кем нас объединяет культура, скорее, чем просто людей одной с нами крови».

Пайдейю (от греч. ребенок) как воспитание ребенка не следует понимать в буквальном смысле; в действительности дело обстояло таким образом, чтобы образовать взрослого человека. Этимология слова трактуется следующим образом: «обращение, которое показано ребенку», чтобы сделать из него человека. Не случайно римляне Варрон и Цицерон перевели пайдейю как humanitas.

Образование не есть только занятие ребенка. В своем истинном предназначении эта деятельность выходит за пределы школьного возраста и распространяется на всю последующую жизнь человека. Пайдейя становится синонимом культуры, понимаемой не в пассивном, подготовительном значении, но в современном смысле – как возможность человеку развить в себе все духовные и физические способности и стать человеком в полном смысле слова. Платон, го-

воря о подготовке философа, полагает, что она завершается лишь к пятидесяти годам. Только тем, кто доживет до этого возраста и преодолеет все испытания, удастся достичь цели: им откроется созерцание Бога как такового. «Пятьдесят лет уходит, чтобы вырастить человека...». При характеристике своего педагогического метода Платон употребляет выражение «долгий обходной путь»

Классическое воспитание, будучи образованием, или возделыванием, человека, предполагает человеческое существо как некую *целостность* Воспитанию должен подвергнуться весь человек с его душой и телом. Древнее эллинское образование было направлено на осуществление идеала калокагатии – органического соединения художественного и литературного, интеллектуального и физического воспитания. Калокагатия в буквальном смысле означает «присутствие в человеке красоты и доблести»; «красота» выражает физическую сторону человеческой сущности, «доблесть» – нравственное состояние человека Согласно греческому пониманию образования высокоразвитый ум должен быть в великолепно развитом теле, человек должен быть прекрасен весь. Идея целостности и всесторонности личности из «древней эпохи» перешла в культуру более позднюю и даже увлекла таких «неоязычников», как Буркхардт и Ницше. Так, более поздний автор Плотин, живший в III в. н.э., повторяет идею греческого образования, могущую рассматриваться в качестве девиза эллинской культуры: «Не уставай лепить свою собственную статую». Стать самим собой означает для грека превратить несмышленого ребенка во взрослого мужа – человека образованного, физически здорового, полностью подготовленного к взрослой жизни; для этого потребуется время всей жизни.

В законченном виде эллинистическое воспитание предполагает систему подготовки, строящуюся на семилетнем периоде: первые семь лет ребенок воспитывается в семье («маленький ребенок»), следующие семь лет («ребенок») – обучается в школе, наконец, с четырнадцати до двадцати одного года («подросток») происходит формирование его гражданской и военной зрелости (эфебия), условно это соответствует современному среднему и университет-

скому образованию. Начиная с семилетнего возраста умственное воспитание ребенка сопровождается его физическим воспитанием. Для греков как архаического, так и эллинистического периода физическое воспитание является существенным элементом их культуры Физическое воспитание перерастает в спортивное: с архаических времен в Греции практикуются спортивные соревнования, в которых участвуют атлеты. Вся воспитательная практика готовит ребенка, а впоследствии юношу выступать в соревнованиях, где требуется высокий спортивный профессионализм. «В эллинистическом обществе уже на ранней ступени агонистика заняла столь широкое место и обрела столь серьезный статус, что дух уже более не сознавал ее игрового характера. Состязание во всех его видах и во всех случаях стало для греков такой интенсивной функцией культуры, что его расценивали как «обычный» и полноценный элемент жизни, игрой же более не считали»[1].

Спортсмены состязались в беге, прыжках в длину, метании копья и диска, борьбе, боксе, панкратионе, плавании; любимыми видами спорта аристократии были верховая езда, управление колесницей и охота. Но вместе с этим молодые люди должны были уметь декламировать, владеть ораторским искусством, танцевать, петь пеаны и аэды, играть на лире. Античные рыцари вовсе не похожи на воинственных варваров, они воспитаны в атмосфере вежливости и «куртуазности» (отношение, например, Телемаха к женихам матери Пенелопы, нежелание старого Лаэрта взять в наложницы рабыню Евриклею, прекращение боя Диомеда с Аяксом при явном преимуществе первого и т.д.).

Культура «пайдейи» свое окончательное завершение получает после Аристотеля и Александра Македонского. Она принимает законченную форму лишь в эллинистическую эпоху и на длительное время остается неизменной. В течение следующих веков классическое образование освобождается от пережитков аристократического характера и роль физической культуры постепенно умень-

---

[1] *Хейзинга Й.* Homo ludens В тени завтрашнего дня М.. Издательская группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992 С 44

шается в пользу умственной деятельности· литературной, музыкальной, художественной, – пока, наконец, спортивный тип культуры с его идеалом профессионального атлета не исчезает бесследно. В Древней Греции с самого начала существуют две взаимоисключающие тенденции спортивной и умственной культуры. Между двумя типами воспитания – физическим и духовным – изначально идет непримиримая вражда. Аристофан в комедии «Облака» высмеивает сторонников как физического, так и духовного (Сократ, Платон) воспитания Равновесие между ними было призрачным и зыбким. Постепенно осуществляется переход «от культуры благородных воинов к культуре писцов». Содержание высокой греческой культуры заметно изменяется со времен Феогнида· в ней преобладает интеллектуальный, научный и рациональный элемент. Объясняется это тем, что атлеты, как правило, были низкого происхождения, грубыми и невоспитанными, а «аристократическая плутократия» не желала заниматься спортом В искусстве Древнего Рима тема спортсменов-дикарей получает отражение, когда можно говорить, что был забыт древний идеал гармонии телесного и духовного начала в человеке В Греции после распространения христианства физическое воспитание и спорт исчезают полностью и остается гуманитарное образование классического типа. Последние спортивные состязания, в которых участвовали эфебы, прошли в 323 г. н.э. в Египте.

Говоря о культуре «пайдейи», следует обратить внимание на значительную идеализацию гомеровских персонажей· античный герой должен владеть всем – от метания копья до изготовления лечебных снадобий. Он являет собой живое воплощение *технической* стороны образования (владение оружием, музыкальными инструментами, ораторским искусством) и *этической* – идеала жизни, идеала человека, «рыцарства». Этика рыцарства нашла выражение в идее жертвенности во имя чего-то высшего; ценность жизни отступает у воина перед любовью к славе, перед совершенной доблестью, храбростью и геройством. Мораль чести есть возвышенное стремление к великому, а у героя – стремление к первенству, превосходству перед соперником даже ценой собственной жизни.

Невозможность сочетать в одном лице универсальное знание и разностороннюю деятельность приводит к тому, что культура, жизнь и образование греков при сохранении военных элементов становятся в основном гражданскими. Человек есть ограниченное существо, а потому идеальный образ физической красоты, культ тела и энциклопедические знания с развитой духовностью для него невозможны в органическом единстве. «Грек хочет быть сразу художником и мудрецом, эрудитом с чувством изящного, легко и с улыбкой несущим свое бремя, и мыслителем, которому открыты тайны мира и человека, кто в состоянии их установить с геометрической точностью и извлечь из них жизненные правила: и то, и это – Человек, и сделанный выбор есть нанесенное увечье»[1] Аристократическая эфебия, попытавшаяся объединить гимнастику, музыку, словесность, науки и искусства воедино и создать единственный тип эллинистической культуры в человеческой истории, достигает этого фактической подменой подлинных знаний поверхностной эрудицией и изящной жизнью Классический гуманизм эллинистической эпохи посредством классического воспитания и образования потенциально был готов создать «первоначальный материал высшего человеческого типа» – человека, наделенного тонкой душой и разносторонними знаниями, однако в действительности, т.е. на выходе, получился такой человек, который был больше озабочен утонченностью внутреннего опыта, изящными наслаждениями и сладостью жизни.

Недостижимость идеала человека как целого была вызвана многими причинами: начавшимся в III в. до н.э. процессом дифференциации научного знания, выделением из философии отдельных «философий», техническим прогрессом, особенно заметным в эллинистическую эпоху. Все это и другое вставало перед человеком непреодолимым барьером ввиду его ограниченных умственных и физических возможностей, а также скоротечности жизни. Но, однажды возникнув, идея *целостной личности* уже никогда не покидает человека, вплоть до современности все об-

[1] ***Марру А.-И.*** Указ соч С 308

разование строится на педагогической традиции, когда предпочтение отдается идеалам гуманизма – современная педагогика предпочитает «общее» образование и воспитание. Гуманистическое устремление к целостному человеку – человеку, который не является «рабом разделения труда», всегда рассматривается как высшая ценность, достойная образца, не отдельно взятый художник, ученый, инженер (как бы они ни были востребованы современной дифференцированной цивилизацией), но «человек целиком» в единстве души и тела, чувств и разума, характера и духа есть идеал современной культуры, взятой вне контекста прагматической, утилитарной стороны жизни. Интересен человек не в своей отдельной роли или частной форме, т.е. как специалист, выполняющий конкретную задачу, но целостный человек, человек как таковой.

Общая культура, основанная на классическом воспитании, трансцендентна технической специализации и предполагает такого человека, который в состоянии решить все проблемы, встающие на его жизненном пути. Неопределенность характера культурного идеала, «нерасчлененная человеческая ткань, но очень высокого внутреннего качества» может адекватно реагировать на все требования духа и выполнить задачи любой степени сложности, какие поставят жизнь, общественные потребности или личное призвание. «Общая культура, но одновременно и культура для всех; именно потому, что она универсальна в своих задачах, она подходит для всех и составляет, следовательно, мощный фактор единства людей. Отсюда и значение (на первый взгляд удивительное), которое придается понятию Слова, и литературная доминанта этого образования. Поскольку именно Слово – привилегированный инструмент всякой культуры, всякой цивилизации, поскольку это средство наиболее надежного контакта и обмена между людьми; оно разрывает заколдованный круг одиночества, куда неизбежно затягивает любого специалиста его компетенция...»[1]. Обращение к истории слова «культура» и диалог с древностью оказываются по-

[1] *Марру А.-И.* Указ соч – С 312

учительным для современности, исповедующей и метафизически переоценивающей техническую специализацию.

Каковы судьбы культуры, вышедшей далеко за рамки воспитания и образования, т.е. за пределы педагогической сферы? Общинная жизнь греков периода архаики послужила организации их системы воспитания и образования. «Древнее образование» строится по заданному образцу, некоторому стандарту и, будучи предназначено всем свободным гражданам, становится *коллективным* В свою очередь, данный факт послужил появлению и развитию школы. Под давлением коллективного воспитания, что следует рассматривать как социальную потребность возникает греческая школа Греческое образование, как и вся греческая культура, содержит спортивный и духовный, физический и интеллектуальный элементы. Ввиду отсутствия *одного* греческого языка эллинистической эпохи, школу называют иногда палестрой, иногда гимнасией.

Коллективное воспитание посредством школы формирует у учащихся такие нравственные нормы, когда ценность государства и национальной общности ставится на первое место. Критерием добра и справедливости считается беззаветное служение государству Гражданская нравственность всецело подчиняется идее верности отечеству и повиновению законам. Благодаря такому воспитанию удается развить чувство коллективизма и дух повиновения. Ликург, как пишет Плутарх, «приучил сограждан к тому, чтобы они и не хотели и не умели жить врозь, но, подобно пчелам, находились в нерасторжимой связи с обществом, все были тесно сплочены вокруг своего руководителя и целиком принадлежали отечеству, почти что вовсе забывая о себе в порыве воодушевления и любви к славе»[1]. Чтобы воспитать послушание ребенка, его с раннего возраста помещают в соответствующие условия: он не бывает предоставлен самому себе, постоянно находится под наблюдением взрослых воспитателей, обязан повиноваться всем, кто выше его по социальному положению, будь то педоном или просто взрос-

[1] *Плутарх* Сравнительные жизнеописания В 3 т М Изд-во Академии наук СССР, 1961 Т 1 С 72

лый гражданин, попавший ему навстречу. Формирование таких нравственных качеств достигается суровостью обстановки и жестокостью обращения

«За играми детей, – пишет Плутарх, – часто присматривали старики и постоянно ссорили их, стараясь вызвать драку, а потом внимательно наблюдали, какие у каждого от природы качества· отважен ли мальчик и упорен ли в схватках. Грамоте они учились лишь в той мере, к какой без этого нельзя было обойтись, в остальном же все воспитание сводилось к требованиям беспрекословно подчиняться, стойко переносить лишения и одерживать верх над противником. С возрастом требования делались все жестче: ребятишек коротко стригли, они бегали босиком, приучались играть нагими. В двенадцать лет они уже расхаживали без хитона, получая раз в год по гиматию, грязные, запущенные, бани и умащения были им незнакомы – за весь год лишь несколько дней они пользовались этим благом. Спали они вместе, по илам и отрядам, на подстилках, которые сами себе приготовляли, ломая голыми руками метелки тростника на берегу Эврота. Зимой к тростнику подбрасывали и примешивали так называемый ликофон считалось, что это растение обладает какою-то согревающей силой»[1] Суровый образ жизни, жестокость и варварство в обращении должны были сделать ребенка выносливым к боли и голоду детей морили голодом, заставляя воровством и хитростью добывать себе пропитание. «Если мальчишка попадался, его жестоко избивали плетью за нерадивое и неловкое воровство. Крали они и всякую иную провизию, какая только попадалась под руку, учась ловко нападать на спящих или зазевавшихся караульных. Наказанием попавшимся были не только побои, но и голод: детей кормили весьма скудно, чтобы, перенося лишения, они сами, волей-неволей, понаторели в дерзости и хитрости»[2].

Вознаграждением за все лишения времени ученичества была для греков (в первую очередь спартанцев) их великолепная армия.

---

[1] ***Плутарх*** Сравнительные жизнеописания Т I С 66
[2] Там же С 67

Не было солдат в древнем мире, равных греческим по военной доблести, отваге, смелости и силе духа во время сражения. «Зрелище было величественное и грозное: воины наступали, шагая сообразно ритму флейты, твердо держа строй, не испытывая ни малейшего смятения – спокойные и радостные, и вела их песня. В таком расположении духа, вероятно, ни страх, ни гнев над человеком не властны, верх одерживают непоколебимая стойкость, надежда и мужество, словно даруемые присутствием божества»[1]. Для одних лишь спартанцев война оказывалась отдыхом, пишет Плутарх, ибо во время походов гимнастические упражнения становились менее напряженными и утомительными и вообще с юношей спрашивали менее строго, чем в обычное время.

Коллективное образование и воспитание в Древней Греции строится на выработке *тоталитарной* нравственности: все приносится в жертву ради интересов национальной общности и служения государству. «Ликург первый решил, что дети принадлежат не родителям, а всему государству...»[2]. Тот, кто подчинен, не принадлежит самому себе. Но с IV в. до н.э. начинается процесс разрушения узких рамок полиса, что приводит к зарождению *индивидуализма* Индивидуализм и *субъективизм* личности получают развитие в эллинистическую эпоху, когда складывается такое мироощущение, при котором человек чувствует себя не подданным государства, но «гражданином мира». Прежде сильные государства-полисы распадаются и вновь собираются вследствие военных и династических авантюр, в обстановке политических распрей и хаоса государство не обладает былым авторитетом и не может обеспечить человеку глубинную духовность, которая открывала бы ему смысл мира и жизни. На смену обезличенному индивиду (без-личность) приходит человеческая личность; вместо прекрасного атлета, «лишенного лица», появляется свободный от тоталитарной зависимости полиса человек с развитым самосознанием. «Сделать из человека высшую ценность – именно эта тенденция свойственна духу

[1] *Плутарх* Сравнительные жизнеописания Т I С 71
[2] Там же С 65

эллинизма; безусловно, свободного, богатого и культурного человека, которого воспитание сделало человеком в полном смысле этого слова, которого привела к humanitas. Свободный, полностью свободный перед лицом рухнувших стен полиса, покинутый своими богами, человек эпохи эллинизма напрасно ищет в безграничном мире и опустошенных небесах что-нибудь, к чему можно было бы прилепиться, чьего руководства слушаться – он не находит другого решения, кроме как опереться на самого себя и найти внутри себя принцип собственного совершенства»[1]

Классический гуманизм формирует имманентное совершенство, но всеобщее эстетическое созерцание оставляет невостребованным индивидуальную и субъективную готовность личности посвятить себя добровольному служению таким ценностям, которые завершат ее самоопределение, при котором она получает оправдание не в чем-то другом, но в самой себе. Только в христианскую эпоху происходит открытие *субъективности,* когда человек становится центром мироздания и осознает свою персоналистическую сущность посредством реализации себя – своих возможностей и потребностей в духовном единении с Богом.

1.2. Христианство: культура как открытие субъективности

Культура Средних веков предстает как единое целое, в котором связующим началом (при всем разнообразии и богатстве региональных и локальных культур) выступает идея личности с ее самосознанием. Личность в культуре Средневековья приобретает некоторую самодовлеющую и непреходящую ценность – ценность *абсолюта,* благодаря которому все богатство и разнообразие жизни постигается в виде завершенного психического уклада, форм хозяйствования, религиозных верований, организации политической власти, художественного отображения действительности – словом все-

[1] *Марру А.-И.* Указ соч С 316

го того, что называется культурой Единство мира, а следовательно, и культуры видится в единстве и целостности личности, которая хотя и поглощается родовыми и семейными формами жизни, остается тем не менее автономным началом по отношению к родовому и групповому сознанию. Средневековая личность уходит в себя, через индивидуализацию и самозамыкание она разрывает «коллективную личность» и коллективное единство. «Самоуглубляясь, личность в себе находит новые силы строить из себя. Но этих сил недостаточно, так как одиночество обусловливает атонию даже в религиозной сфере и суживает психику личности пределами ее *противоестественной* обособленности, сводя жизнь к элементарным инстинктам властвования, религиозность – к одинокому общению с Богом»[1].

В средневековой культуре растет интерес к своей личности, индивидуализация сознания приводит к пониманию индивидуальности самой жизни Духовная жизнь людей позднего Средневековья свидетельствует о большом разнообразии переживаний, о более остром взгляде в наблюдении внешнего мира. «Рост «индивидуализма», т.е. самоопределения и, следовательно, противопоставления себя всему внешнему· традиции, форме, миру, рост осознающей себя в богатом разнообразии жизни личности является существеннейшим моментом в процессе творческого саморазложения средневекового общества. Личность осознает основы жизни в себе самой и как свои, получая благодаря этому «свободу» к дальнейшему их развитию Выделяя себя из окружающего, она точнее наблюдает его, погружается в полноту конкретного, непонятного и неосуществимого без индивидуализма»[2].

Откуда происходит такой интерес к личности, когда весь внешний мир осознается в связи с соотнесенностью с личностным началом, а культура впервые становится культурой открытия *субъективности?* Корни такого поворота к «индивидуализму» и «субъективности» находятся в социальной сфере. Средневековый мир возникал на развалинах античной цивилизации, когда греческая

---

[1] *Карсавин Л.П.* Культура средних веков Киев Символ AirLand, 1995 С 25
[2] Там же С 184

культура приходила в упадок и на ее месте последовательно возникали эллинизм, Римская империя и собственно Средневековье. В этом гигантском катаклизме на место отдельных национальных культур приходит единая мировая культура. растворение высокой и утонченной греческой культуры в плавильном котле бурной социальной жизни рождает у современников определенный пессимизм мировоззрения: то, что раньше воспринималось как вечное и непреходящее, как высшая ценность, в действительности должно было уступить место новым жизненным потребностям.

В этой обстановке личность, как малый атом, оказывается противостоящей «необозримому целому» – обществу с его обостренной социальной борьбой. Для нее не остается ничего другого, как погрузиться во внутреннюю жизнь, если она желает себе счастья и добродетельной жизни. На фоне «шумного брожения времени», когда исчезают целые народы и великие государства, разумнее, оказывается, оставаться в тиши уединения и думать о том, как наилучшим образом устроить личную жизнь, чтобы найти для себя счастье и благополучие. Наиболее полно эта жизненная философия получает выражение в учении стоицизма. *«Подчинение знания жизни* – характерная черта того времени, и для него поэтому философия означает руководство к жизни и упражнение в добродетели. Наука не есть более самоцель Она – благороднейшее средство, ведущее к счастью. Новый орган человеческого духа, развитый греками, вступает в продолжительный период служения»[1]. В силу того, что в земной действительности невозможно достичь поставленной задачи – личного счастья, ибо общество все сильнее дичает в жажде наслаждения и беспринципности, идеал благополучия все более отдаляется от земной действительности и переносится в сферу небесную – «потустороннюю высокую и чистую область». Этическая мысль превращается в религиозную, а философия с этого времени становится богопознанием – теоретическим обоснованием религиозных убеждений.

---

[1] ***Виндельбанд В.*** Прелюдии Философские статьи и речи // Виндельбанд В Избранное Дух и история М Юристъ, 1995 С 32

Для целей данного исследования важно, однако, то, что личность, став самостоятельной ценностью и приковав к себе все взоры современников, в Средние века объективно способствует формированию такого мировоззрения, такой идеи, когда совершается поворот от внешнего к внутреннему, благодаря чему культуру этой эпохи можно назвать культурой открытия субъективности – *культурой субъективности*. Человек античной культуры еще живет на периферии собственного бытия – его внимание обращено на внешний мир, на космос, и себя он понимает как микрокосм макрокосмического окружения. Дистанция, которая отделяет древнего грека от первобытного человека, еще не слишком велика, поэтому все закономерности первобытного мышления по-прежнему продолжают действовать в мышлении человека античной культуры. Что же касается первобытного человека, то он «живет как бы на собственном сторожевом посту, внимание его поглощено космосом, он отвернулся от собственного бытия. Я живет исходя из вещей, и направлено к ним, и занимается ими, проходя сквозь самое себя, подобно лучу солнца, проникающему сквозь стекло, не задерживаясь в нем Именно поэтому и именно таким образом с биологической точки зрения естественно и первично незнание человеком самого себя»[1].

Поворот сознания, центробежного по своему содержанию, к тому, что его окружает – к самому себе, к собственному Я, к интимной сфере был вызван двумя причинами: скептицизмом и христианством[2]. Скептики, главным образом киренаики, достигли в искусстве сомнения такого совершенства, когда они «не оставили ничего последующим временам» Киренаики учили: невозможно познать действительность, так как душа есть замкнутое в себе образование и не может выйти наружу. По этой причине душа не имеет точек соприкосновения с внешним миром и потому вопрос, соответствует ли знание реальной действительности, останется навсегда без ответа. Следовательно, не стоит интересоваться предметным миром –

---

[1] *Ортега-и-Гассет Х.* Что такое философия? М.: Наука, 1991. С 139.
[2] Там же С 142

человек никогда не узнает, каков именно он сам по себе, – а все внимание необходимо сосредоточить на самом мышлении. Греки, понимая душу как замкнутое в себе образование, как остров, окруженный со всех сторон морем, или осажденный город – противником, открыли субъективное бытие – новую реальность, может быть более прочную и достоверную, чем все остальное во внешнем мире.

Христианство, пришедшее на смену античному язычеству, было такой религией, которая создавалась человеческим мышлением, способным выходить за пределы чувственно данной действительности. Христианский Бог – трансцендентный Бог; способ его бытия принципиально иной по сравнению со всем существующим. Греческие боги, хотя и пребывают на вершине мироздания, являются частью этого мироздания. Они находятся над миром, но принадлежат этому миру. Есть бог морей, бог леса, бог земли, бог огня, но все это «божественная пена земных реальностей». Христианский Бог трансцендентный и неземной, его нет в посюстороннем мире, и даже «кончиком стопы он не прикасается к нему». Общение с таким Богом, которого нет в земной действительности и в то же время он «живет среди нас», не может происходить посредством вещей телесного мира. Виртуальность такого Бога может быть постигнута человеком при условии освобождения от всего предметного, чувственного, когда он остается наедине с собой. Душа верующего человека непременно должна остаться одна, без мира, даже без собственного тела. Одиночество есть сущность души, но одиночество особого рода – одиночество с Богом и в Боге. «Душа это то, что истинно существует, когда остается без мира, освобожденной от него, т.е когда она одна. Нет другого способа оказаться близ Бога, как через одиночество, потому что только в состоянии одиночества душа находит свое истинное бытие Бог и перед ним одинокая душа; нет более истинной реальности, с точки зрения христианина, христианской религии. ...Нет ничего, кроме этой двойной реальности – Бог и душа, и поскольку знание для христианина – это всегда знание реального, совершенным знанием будет знание о Боге и о душе»[1].

---

[1] *Ортега-и-Гассет Х.* Что такое философия? М · Наука, 1991 С 145

Вся христианская культура проникнута идеей трансцендентного, потустороннего На смену космологическому пониманию бытия и человека в Античности в Средние века утверждается идея человека как некой интимности и внутренней самозамкнутости. Человеческое Я есть интимность, уход в себя, что-то внутреннее (человек, «пробудившийся к самому себе» – Плотин). Через внутренний мир человек приходит к идее, что существует иная действительность – действительность Бога. Бог открывается не в другом, не во внешнем, но во внутреннем мире, в самосознании и обращении на себя. Его можно постичь через атрибуты, прямо противоположные атрибутам земной человеческой реальности; если в природном окружении наблюдается начало и конец, временность и преходящность, то у Бога нет начала и конца, он вневременен и вечен, является причиной самого себя. При таком понимании трансценденции человек всю свою жизнь и деятельность соотносит с миром, который объявляется *подлинным*, – тем, чем он является перед лицом Бога или в Боге Человек растворяет свое бытие в божественной вечности. «Человек решается жить, повернувшись спиной к этой жизни и лицом – к сверхжизни»[1].

Для грека эпохи Античности реальность есть то, что можно описать в терминах телесности, вещности· камень, растение, животное, человек, небесное светило. Реальность всегда видима и чувственна, ее можно осязать в отличие от невидимой и неосязаемой умопостигаемой действительности. Основными понятиями, с помощью которых он раскрывает сущностную структуру предметной действительности, оказываются «субстанция», «причина», «движение», «качество» – категории космического бытия, говорящие о том, что древний эллин мыслил «с помощью руки и глаза», но не «духовным зрением» (oculis mentis). Можно также сказать, что мышление древних греков осознавалось как некая способность познания о чем-то внешнем, пребывающем вне его самого. Поэтому содержание мысли эллинов всегда предметно. Мышление не может находиться вне

---

[1] ***Ортега-и-Гассет X.*** Вокруг Галилея (схема кризисов) // Ортега-и-Гассет Х Избранные труды М : Изд-во «Весь мир», 2000 С 358

материального окружения, и, следовательно, оно, будучи моментом космического мира, *телесно* Телесность мышления означает, что разум нельзя противопоставлять природе, природа и разум для грека едины, и законами бытия можно объяснить законы мышления, как и посредством анализа содержания понятий можно получить исчерпывающее знание о бытии

Средневековая культура создается на принципиально ином понимании мира Мир христианина предполагает Бога и человека, обращенных лицом друг к другу. Средневековый мир есть некая «удивительная реальность» в том смысле, что в нем не осталось ничего телесного – камня, растения, животного, человека, небесного светила. «Христианский экстремизм» признает только Бога и человека – все остальное лишено подлинности. Отсутствие подлинности означает, что отрицаются имманентные качества предметов и явлений действительности и признаются трансцендентные ценности или сверхжизненные атрибуты. Вся действительность, в том числе и сам человек, не имеют основания в себе, природа и человек есть творение Бога, человек абсолютно зависит от Другого – Верховного Сущего, каковым выступает трансцендентный христианский Бог. Средневековые схоласты Д. Скот и У. Оккам полагают, что иудейско-христианский Бог всесилен, над ним нет никаких правил, воля Его не ограничена никаким законом, Он единственный источник и господин над любыми правилами и законами. «Беспочвенность» Бога проявляется в том, что Он есть «несдержанный и беспорядочный произвол», «Бог ничем не может быть обязан, и поэтому что Бог хочет, то справедливо» При таком понимании Бога, говорит Л. Шестов, «у нас, может быть, кровь стынет и волосы на голове подымаются дыбом...»[1].

Истоки подобного понимания Бога лежат в особой культуре и способе жизни иудейского народа. Все древние народы приходят через историю создания своих богов: шумеры, вавилоняне, персы, египтяне, индийцы. Для грека жизнь есть состояние *удовлетво-*

---

[1] ***Шестов Л.*** Афины и Иерусалим // Сочинения· В 2 т Власть ключей М Наука, 1993. Т 1 С 535.

ренности – удовлетворенности самим собой и тем, что его окружает Древний эллин доверяет собственному бытию и своему разуму, с помощью которого он может постичь необходимую сущность вещей. Римлянин доверяет своему государству, чиновникам, войску Жить для римлянина означает покорять, повелевать, распоряжаться Древний иудей чувствует жизнь в другом измерении· для него жить означает быть «разуверенным», а потому он ищет опору и покровительство в ином – в Боге, которому целиком вручает свою жизнь Бог для иудея есть высшая власть, и власть эта совершенно иная, чем власть богов европейского человека Если боги Греции являют собой существа, подчиняющиеся природной необходимости, когда вечные истины вошли в их сознание, помимо их воли, то иудейский Бог имеет абсолютную власть над всем, в том числе и над человеком. Еврейский народ черпает свои силы благодаря союзу с таким Богом. «Именно в завете черпает он уверенность, каковой не имеет, будучи наедине с собой и разуверенным в себе»[1]. Иегова требует от еврея неукоснительного подчинения законам; законы есть программа человеческого поведения на все случаи жизни – такова программа, которая в своей неумолимости и жестокости предписывает целую систему многочисленных ритуальных действий. «Божественный закон для иудея есть то же, что разум для грека и государство для римлянина: это его культура, программа решений его жизненных проблем»[2]. Вторичность и производность посюсторонней действительности от Бога делают ее для истинного христианина недостойной внимания – природа и мирская жизнь не представляют для него интереса Мирские дела лишены смысла и являют собой лишь «печальную уступку людским слабостям». Человек живет только тогда, когда он пребывает в Боге, находится «в умственном и любовном созерцании» или творит благо во имя Божие. «Отсюда пренебрежение ко всем мирским делам (к политике, к экономике и наукам), свойственное первым векам христианства»[3]

---

[1] ***Ортега-и-Гассет Х.*** Вокруг Галилея С 328
[2] Там же С 329
[3] Там же С 359

Сосредоточение на себе, на своем внутреннем мире и забвение природного и материального начала требуют от средневекового человека отрешенности и аскетизма в мирской жизни Истинный христианин должен вести жизнь монаха и клирика. Недостойно человека погружаться в вещный мир, все его устремления и помыслы должны быть направлены в потусторонний мир – он должен открывать Бога и свою душу и ничего больше.

Пускай теперь прекрасный свет
Тебе постыл ты слаб, ты сед,
И от желаний ты отвык
Что за нужда? Ты жил, старик!
Тебе есть в мире что забыть,
Ты жил, – я также мог бы жить!
М Лермонтов

Христианская культура по этой причине является антиподом всех жизненных устремлений. Аскетизм христианской религии требует подавления в человеке естественных инстинктов и «добровольного умирания» – обращенности к миру чистых идей, к духу и решительному отказу от мирского и телесного.

Он снова привлек меня к себе, тесно обнял и указал на статую Богоматери «Ты должен приучить себя к непорочной любви Вот Та, чья женственность высшего порядка Поэтому о ней можно сказать, что она прекрасна, как возлюбленная Песни Песней В ее особе, – и лицо Убертина озарилось каким-то внутренним ликованием, так же точно, как вчера лицо Аббата, когда он говорил о самоцветах и золоте своей сокровищницы, – в ее особе дивная красота тела в точности воплощает ее небесное благолепие И сего ради ваятель представил ее в полном телесном роскошестве, каким только может быть одарена женщина».

Он указал на маленькие груди Приснодевы, высоко и туго затянутые корсажем, завязками которого играли ручонки Младенца «Видишь? Те же сосцы пригожи, что выпирают не сильно, полны, в меру упруги, но не колышутся дерзко, а возвышаются еле, воздеты, однако не сжаты . Что ты ощущаешь при созерцании этого?»

Я покраснел до ушей, так как ощущал некий сокровенный жар и не мог найти себе места Убертин, должно быть, заподозрил что-то или догадался по красноте моего лица, поскольку тут же добавил «Однако научись точно отличать жар сверхчеловеческой любви от обольщения чувств Это нелегко даже и святым (У Эко «Имя розы»)

Средневековая культура представлялась как «сверхчувственная сущность» витальные ценности выносились за рамки живой действительности, а трансцендентные сущности привносились в земную действительность (имманентное возвышалось до трансцендентного, а трансцендентное редуцировалось к имманентному).

1.3. Идея культуры в Новое время: оправдание разумом

Культура Нового времени, пришедшая на смену средневековой, стала исключительно *рациональной.* Доверие к разуму, культ разума и проникновение его во все сферы общественной и личной жизни своими корнями, далеко уходят в эпоху Возрождения – всесилие разума вызвано изучением древности, философским скептицизмом, религиозной реформой и научными открытиями[1]. После завоевания Константинополя турками в 1453 г все греческие ученые эмигрируют в Италию, которая в это время сделалась «Великой Грецией». Образованное население этой страны приобретает и читает в подлинниках и «без сокращений» главные произведения древней философии, ими зачитываются, становятся платониками, перипатетиками, пифагорейцами, эпикурейцами, стоиками Средневековая схоластика воспитывает уважение к древности, теперь это уважение используется в борьбе с нею: отсутствие единого авторитета приводит к борьбе различных идей и исчезновению самого принципа авторитета

[1] См *Фуллье А.* История философии. СПб · С.-Петербургская электропечатня, 1901 С 157–163

Скептики – эти независимые и свободные мыслители – способствуют эмансипации нового мышления. Рабле в грубых шутках часто высказывал полезные истины, Монтень беспрестанно повторяет: «Что я знаю?», – а его ученик Шаррон возводит сомнение в систему Следствием скептицизма являются безнравственность и господство силы в политике. В Средние века мораль поглощается религией, теперь, отвергая религию, отвергали также и нравственность. Аналогичное имело место в политике поскольку политика освящается религиозными представлениями, свобода от религиозных воззрений делает политику свободной от всяких норм морали. Деятельность Макиавелли в области политики и литературы объясняется именно этим влиянием свободного мышления.

Религиозная реформа, воспользовавшись сравнительными исследованиями латинских, греческих и еврейских текстов священных книг филологов XV в., противопоставляет им подлинные тексты Вульгате, подлинную Библию – римской, церковь апостолов – папской католической церкви. Это приводит к тому, что догматам и пассивной вере начинают противополагать совесть и добровольную веру, которые имеют превосходство над религиозным авторитетом. «Необходимо, – говорит канцлер Госпиталь, – оставить в покое умы и совесть людей, так как на них нельзя повлиять мечем и огнем, а только разумом, властвующим над душами».

Начиная с XV в. происходит систематическое изучение природы, «книгу природы» начинают изучать даже прилежнее, чем греческие и еврейские трактаты, в которых невозможно было отыскать научных открытий Научные открытия рождают интерес к положительным наукам и веру в ее будущее величие Деятели Возрождения понимают, что слова не могут заменить вещей, в деле получения знания необходимо обращаться к самой реальной действительности. По выражению Лейбница, в Средние века «принимали солому терминов за зерно действительных объектов» и в результате получалось искусство Раймона Люлля, которое, по словам Декарта, «научало говорить обо всем, ничего не зная». Знания становятся доступными благодаря книгопечатанию, открытие Колумбом Нового Света раздвигает границы обитаемого мира, и в

результате великих географических открытий закладываются основы для создания всемирной истории, расширившей исторический горизонт, «...увидели, что и за горами живут еще люди, и снова стало обрисовываться историческое понятие человечества»[1].

Новые методы познания, основанные на применении математики и алгебры к миру «небесных светил», позволяют Копернику, Галилею, Кеплеру осуществить революцию в области астрономии. Галилей в своих исследованиях применяет такие же строгие научные методы, как и современные ученые, он проводит наблюдения, взвешивает все, что можно взвесить, вычисляет все, что можно вычислить, рисует все, что можно изобразить Он создает неметафизические гипотезы, его исследования свидетельствуют о ясности и точности «настоящего позитивиста». Новое открытие неба подтверждается появлением звезд, неизвестных доныне, и свидетельствует об ошибочности воззрений Аристотеля и библейских представлений. В 1572 г. неизвестная звезда появляется в Кассиопее, в 1600 г. – другая в груди Лебедя, а в 1604 г. – третья в ноге Водолея Галилей популяризирует и окончательно доказывает систему Коперника В 1609 г. Кеплер издает «новую астрономию», в которой формулирует три закона движения планет; в его открытиях в зародыше уже заключается закон всемирного тяготения. В своих научных изысканиях Кеплер сочетает априорные знания, полученные с помощью рациональной дедукции, со строгим наблюдением как орудием проверки. К математическим вычислениям он присоединяет метафизические гипотезы

Такова была эпоха Нового времени, в которой наука и рациональный ум играли главенствующую роль. Отражение неограниченной силы человеческого разума и неодолимого прогресса научного знания – философия Декарта Декарт абсолютно уверен, что мир реальный и мир мысленный есть два неразрывно связанных между собой космоса, между которыми нет никакого разрыва: из любой их точки можно плавно переходить во все остальные и со-

---

[1] ***Виндельбанд В.*** История новои философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками В 2 т Т 1 От Возрождения до Просвещения М ТЕРРА-Книжный клуб КАНОН-пресс-Ц, 2000 С. 23

зерцать всю их совокупность одновременно Из идеи непрерывности Вселенной он исходит в понимании современной ему науки и новой формы знания «Те длинные цепи выводов, сплошь простых и легких, которыми геометры обычно пользуются, чтобы дойти до своих наиболее трудных доказательств, дали мне возможность представить себе, – пишет Декарт в кульминационных строках «Рассуждения о методе», – что и все вещи, которые могут стать для людей предметом знания, находятся между собой в такой же последовательности. Таким образом, если воздерживаться от того, чтобы принимать за истинное что-либо, что таковым не является, и всегда соблюдать порядок, в каком следует выводить одно из другого, то не может существовать истин ни столь отдаленных, чтобы они были недостижимы, ни столь сокровенных, чтобы нельзя было их раскрыть»[1].

Итак, согласно Декарту, нет недостижимых и потаенных истин, которых бы не смог разгадать человеческий разум. Эти слова, замечает Х Ортега-и-Гассет, подобно «предрассветному крику петуха», предвещают «зарю рационализма», начало новой эпохи, которая означает появление рациональной культуры Нового времени. «Какое ликование, какой решительный вызов Вселенной, какая молодая самонадеянность звучат в великолепных словах Декарта! .Для этого человека не существует неразрешимых проблем, если не считать божественных тайн, которые он вежливо оставляет в стороне Он уверяет нас, что во Вселенной нет секретов, нет не имеющих ответа загадок, перед которыми безоружное человечество должно в страхе отступить Окружающий человека мир, существование внутри которого и составляет нашу жизнь, приобретает прозрачность, становится явным в самом тайном. В конечном счете человек узнает истину обо всем, овладевает ею»[2]. Декарт уверен, что если человек правильно воспользуется своим разумом («своим мыслительным аппаратом») и эта правильность будет возведена им

---

[1] ***Декарт Р.*** Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках // Сочинения В 2 т М Мысль, 1998 Т 1 С 261

[2] ***Ортега-и-Гассет Х.*** Положение науки и исторический разум // Ортега-и-Гассет Х Что такое философия? М Наука, 1991 С 193

в некое постоянное руководство к действию, то на выходе получится научный «метод», и в таком случае мыслительные способности обретут значение «raison» – такого разума, который получит магическую власть над всем происходящим в мире, делая его прозрачным и ясным для человека.

Европейский человек рациональной культуры XVII в. усвоил для себя истину, что мир обладает рациональной структурой, тождественной структуре разума. Строение реальности повторяет строение человеческого ума в силу тождества, которое существует между бытием и мышлением. За отправное начало в деле постижения действительности следует брать не эмпирическое мышление отдельного индивида, но отвлеченное мышление, возведенное до ранга «чистого» разума, каковым оказывается математический разум. Математический разум имеет ту особенность, что он отвлекается от всего особенного и индивидуального. Математическую мысль не интересует вопрос о соответствии единичного разума реальной действительности в рамках опытного знания. Математическое знание таково, что оно замыкается в самом себе, не выходит за пределы чистой мысли и сводит всю действительность к некоему идеализированному миру, отождествляя его с нормами и правилами своего мышления Теперь уже «не глаза и уши», не знание посредством чувств рассматривается в качестве фундамента всех логических построений. Последним основанием, вызывающим доверие западного человека, оказывается разум, разрешающий все трудности, встающие на пути познания действительности Математический разум объявляется неким «чудесным ключом», дающим человеку неограниченную власть над окружающим миром.

В условиях, когда человечество потеряло веру в Бога и откровение, последней надеждой для него, позволяющей ему жить в окружении бескрайних миров, открывшихся благодаря научному прогрессу, являются разум и вера в «nuove scienze» (*ит.*) – новую науку В прежние эпохи – Античность и Средневековье – эпохи «обустроенности» человек жил во Вселенной как в *собственном доме,* он чувствовал полную гармонию с природой, видел вокруг себя луга с сочной травой и пышными цветами (даже «Соломон во

всей славе своей не одевался так, как всякая» полевая лилия), светлые ручьи, чьих вод не касались ни пастухи, ни дикие козы. Древний эллин воспринимал мир полным жизни и красоты, себя же рассматривал составной частью этого божественного и прекрасного мира Человек средневековой культуры создал новый космический дом, и дом этот был замкнутым в себе и более конечным, чем мир Аристотеля, но это был такой дом, в котором средневековый человек мог жить. Наглядный образ этого мира нарисован Данте в «Божественной комедии»: нижний круг ада, Чистилище, горний мир триединого Божества Христианин принимал эту картину прямо и непосредственно, без какого-либо метафизического отвлечения

В Новое время под ударами Коперника, Галилея, Кеплера рушится образ средневекового дома – Вселенной. Сломав свой amplissima domus (наилучший дом – *лат.),* человек ощущает ужас от открывшейся ему бездны; он оказывается беззащитным в бескрайнем пространстве миров, его страшит жуткая загадочность звездного неба (эпоха «бездомности» – М. Бубер). С убийственной ясностью рационального ума Б. Паскаль рисует «двойную бесконечность» природы – бесконечность большого и бесконечность малого и показывает «несоразмерность человека» окружающей его Вселенной. Вселенная есть не имеющая границ сфера, центр ее повсюду, периферия – нигде. В этой беспредельности Земля всего лишь точка по сравнению с огромной орбитой, которую описывает «ослепительный светоч», озаряющий Вселенную; сама эта огромная орбита не более чем маленькая черточка по отношению к орбитам других светил, двигающихся по небесному своду Пусть человек задумается о себе и сравнит себя со всем сущим – он почувствует свое одиночество в этом «глухом углу Вселенной», отведенном ему под жилье, и пусть уразумеет, чего стоит наша Земля со всеми ее державами и городами и, наконец, чего стоит он сам[1].

---

[1] См *Паскаль Блез.* Мысли М Изд-во им Сабашниковых, 1995 С 135

Космологический восторг, испытываемый человеком в эпоху Возрождения, сменяется здесь «ужасающе ясной, меланхоличной, но вместе с тем и доверительной трезвостью»[1]. Трезвый взгляд рожден тем состоянием одиночества, которое человек испытывает перед открывшейся ему беспредельностью Вселенной. Вследствие развития науки человек ясно и отчетливо осознает, что он в этом мире беззащитен, бездомен и одинок. Образ Вселенной, нарисованный древними и средневековыми мыслителями, рассыпается ввиду беспредельности мироздания; космос чистой науки не выносит ни мифа Античности, ни мифа христианства. «Теперь, когда смотрит человек ночью на звездное небо, он чувствует себя потерянным в этой бесконечности миров, раздавленным этой дурной бесконечностью Огромные стихии природного мира, всюду возрастающие в плохую бесконечность, – дурная множественность солнечных миров и дурная множественность микроорганизмов... лишают человека его царственного и исключительного самосознания»[2]. Но человек Нового времени выходит из этого кризиса тем путем, что понимает свою иную природу по отношению ко всему сущему – посредством разума он осознает свое место во Вселенной и данный факт укрепляет силы человека. Человек понимает себя как единственное творение, дерзнувшее бросить вызов природе, и через свою уникальность и неповторимость постигает отношение между собой и внешним миром Теперь уже невозможно возводить новый мировой *дом,* идет напряженная работа над новым *образом* мира. Стоит лишь принять идею бесконечности, говорит М. Бубер, как станет ясно, что человеческое жилище невозможно выстроить из такой Вселенной.

Из состояния «огромной тревоги», смятения и кризиса, в котором оказывается человек Нового времени, он выходит благодаря тому же разуму «Поверженный человек» возрождается благодаря «nuove scienze» – новой науке, в которую он безоглядно верит. «Возрождение – это тревожное рождение новой надежды, осно-

---

[1] ***Бубер Мартин*** Два образа веры М Республика, 1995. С 169.

[2] ***Бердяев Н.А.*** Смысл творчества // Бердяев Н А Философия свободы Смысл творчества М Правда, 1989. С 310.

ванной на физико-математическом разуме, новом посреднике между человеком и миром»[1]. Разумом человек преодолевает свое одиночество, обретает новое чувство уверенности и при построении нового космического дома забывает себя и отодвигает антропологический вопрос в сторону Такую попытку строительства дома предпринял Гегель. Вместо бесконечного пространства Коперника Гегель сооружает дом в бесконечности *времени.* Новым домом для человека должно стать время в образе *истории* Система Гегеля исходит из идеи, что мировой разум прокладывает свой путь в истории и последняя есть не что иное, как движение духа из царства необходимости в царство свободы. Всемирная история, совершающаяся в духовной сфере, есть история саморазвития разума Исторический процесс, по сути дела, есть логический процесс. Различные ступени общественной жизни фактически оказываются не чем иным, как определенными периодами в движении человеческого разума к своему самопознанию; каждый этап на пути общественного сознания к состоянию рефлексии одновременно отражает конкретное состояние жизни общества. Поступательные шаги истории равнозначны логическим шагам мысли во времени История в этом смысле есть разновидность логики, но логики, переведенной «в масштаб времени»; одно состояние мышления предшествует во времени другому и его обусловливает. История есть закономерный процесс, и эта объективная закономерность тождественна закономерности человеческого разума· его развитие идет «от несовершенного к более совершенному», от абстрактного к конкретному, от обыденного мышления к самосознанию и рефлексии, словом, как «прогресс в сознании свободы»[2].

Дом, построенный Гегелем средствами разума, выглядит вполне надежно: смысл истории доступен каждому человеку, погрузившемуся в метафизические размышления – в своем осуществлении история движется по законам диалектики к постижению себя через мировой разум. Система Гегеля есть третья попытка в исто-

---

[1] ***Ортега-и-Гассет Х.*** Положение науки и исторический разум .. С 195

[2] См ***Гегель Г.В.Ф.*** Лекции по философии истории СПб Наука, 1993 С 57–458

рии западноевропейской мысли – после космологической теории Аристотеля и теологической доктрины Ф. Аквинского – обрести уверенность и преодолеть страх перед бездомностью. «Молодой человек, которого со времен утверждения Коперниковой теории захватывал страх перед бесконечностью и который, распахивая ночной порой окно своей каморки, всякий раз оказывался один посреди кромешной тьмы» теперь, после логологической попытки Гегеля, «мог наконец успокоиться: если космос в его бесконечно большом и бесконечно малом нисколько ему не рад, то уже непоколебимый порядок истории, который есть «не что иное, как осуществление духа», во всяком случае, примет его как родного». Мировой дом Гегеля, отмечает М. Бубер, «восхитителен», в нем все можно объяснить, но как жилье «он никуда не годится». «В Аристотелевском космосе реальный человек античности, как и реальный человек христианской эпохи в космосе Аквината, чувствуют себя как дома. Но для действительного человека Нового времени мир Гегеля так и не стал действительным миром. Умозрительный образ мира, основанный на *времени,* никогда не даст человеку такого же чувства уверенности, как образ пространственный»[1].

Как бы то ни было, но в Новое время «культура» ассоциируется с наукой и научным прогрессом Наука есть величайшая ценность в мире, а потому обладает высшим правом Положение науки в обществе таково, что она в глазах людей становится таким институтом и таким знанием, когда ей поклоняются, безотчетно верят в нее, в силу чего настроение, царившее в обществе, можно назвать «религией науки». Все человеческие проблемы, встающие в процессе жизни, от моральных до политических могут, быть решены простым обращением к науке. Общество и государство должны быть так устроены, чтобы способствовать научному прогрессу.

Осознание наукой своего ведущего положения во всех сферах общественной жизни, сосредоточение внимания на себе как знании, способном разрешить все жизненные проблемы, объективно приводит к тому, что научный разум получает полную свободу и

---

[1] *Бубер Мартин.* Два образа веры С 177

независимость в культуре Нового времени Разум становится *автономным* в процессе общественного развития, и эта автономия говорит в том, что происходит радикальная перегруппировка тех элементов и отношений между ними, которые составляют культуру. Европейская культура по своему содержанию становится рациональной. Осознание ею самой себя (самосознание культуры) происходит в Новое время Феномен культуры становится таким фактором, который определяет и организует всю духовную и социальную жизнь. Можно также сказать, что науки о культуре окончательно конституируются только в Новое время. Именно в эпоху Просвещения понятие «культура» оформляется в качестве самостоятельной лексической единицы (существительного); до сих пор оно употреблялось только в словосочетаниях, обозначающих какую-либо функцию. cultura juris (выработка правил поведения), cultura scientia (приобретение знаний), cultura litterarum (совершенствование письменности) и т.д

При таком понимании культуры и культурологии как совокупности наук о культуре возникает вопрос· разве в прошлом не существовали науки о культуре?, разве не всегда существовали философия, история, филология, постоянно занимающиеся изучением феноменов культуры? На это противникам нашей точки зрения можно ответить таким образом, что эти науки «не воспринимали явления культуры *как явления культуры*»[1]. Вполне возможно рассматривать явления культуры сами по себе, как «самодовлеющие», замкнутые в себе создания; как феномены культуры («произведения рук человеческих»), их можно рассматривать только в связи с появлением новой потребности – потребности, лежащей в социальной сфере и отражающей те глубинные изменения, которые произошли не рубеже Средних веков и Нового времени в отношении человека к природе и к самому себе

Новое отношение субъекта к произведениям духовной деятельности, при котором они понимаются в собственном смысле *как*

---

[1] ***Манхейм Карл.*** Избранное Социология культуры М , СПб Университетская книга, 2000 С 234

феномены культуры, происходит благодаря тому, что ряд «субстратов формирования жизни» начинают пониматься в «живой жизни» как самые последние, «только что пережитые». Человек устроен таким образом, что его духовная конституция предполагает как разум, так и *переживание* действительности, составляющей его жизненный мир. В совокупности вещей чувственного и сверхчувственного мира он находит некий элемент (исходное «начало»), посредством которого объясняет все остальные и выстраивает их в целостную систему. Благодаря этому складывается *«иерархическая структура жизни»,* постигаемая и переживаемая человеком соответствующим образом; последний элемент как исходное «начало» выполняет ту функцию, что поднимается над всеми остальными в качестве высшей *ценности,* посредством которой происходит *оценка* нижестоящих элементов заданной действительности. Последний элемент – высшая ценность – «выходит за рамки всякого теоретического обоснования, в процессе исторического развития жизни получает свою собственную гарантию от существующего на тот момент коллективного сознания и только через его посредство может восприниматься как нечто бесспорное»[1]. В Средние века такой высшей ценностью, задающей иерархию соподчиненных элементов, оказывается трансцендентный Бог; картина мира приобретает законченный, замкнутый и стабильный вид благодаря этому наивысшему пункту иерархии.

В Новое время наблюдаются существенные изменения в социальном развитии, в силу чего в общественном сознании происходит смена духовных ценностей, способствующих формированию нового мировоззрения. Освобождение науки и философии от положения служанки теологии является непосредственной причиной возникновения идеи об автономии разума. Разум, получивший свободу и независимость во всех сферах общественной жизни, объявляет высшей ценностью культуру. Просветительское решение проблемы состоит в том, чтобы придать культуре высшую и самодовлеющую ценность На место вопроса о Боге приходит вопрос о культуре в

[1] *Манхейм Карл.* Избранное Социология культуры. С 235–236

целом, складывается представление о культуре как некой *тотальности*. Единственной темой – высшим вопросом философии после Руссо и Канта становится тема тотальной культуры, а сама философия принимает вид *философии культуры* Историзм как тип мировоззрения, пришедший на смену Просвещению, окончательно закрепляет идею высшей ценности культуры. Благодаря его пониманию культуры как исторического изменения, как постоянного процесса становления и развития (осознание процессуального характера культуры) «вся наша наука (за исключением естественных наук) стала наукой о культуре, а наша философия – философией культуры»[1].

В предшествующие исторические эпохи культура не воспринималась *как* культура Произведения культуры – создания человека понимались как нечто, не связанное с его творческой деятельностью, человек не знает никакой деятельности, живет в своих творениях, в своих чувствах, «словно во второй реальности», «во второй природе». Объективирование результатов творческой деятельности в сфере культуры означает, что произведения культуры по отношению к сознанию феноменологического субъекта приобретают независимый онтологический характер Иначе говоря, имеет место своеобразное «перепрыгивание» через субъект и формы его познания и создается иллюзия чистой онтологии. Собственная творческая деятельность человека предстает в виде чужой.

«Открытие человека», идущее от Возрождения, когда он представлялся самому себе в виде особой субстанции, состоящей из души и тела в специфически человеческом измерении, определяет границы его бытия в мире. Такими границами, отделяющими человека и его экзистенцию от всего остального, оказывается культура как результат его деятельности. Культура не есть природа как таковая и не Бог как творец посюстороннего и потустороннего мира, но продукт деятельности человека. Мир культуры – «духовный космос» – есть мир самого человека. Этот мир не имеет основания ни в чем ином, кроме человека. Антропологические начала культу-

---

[1] *Манхейм Карл.* Избранное Социология культуры С 239

ры видятся теперь в активности субъекта, человек не пассивное существо, воспринимающее воздействия сил извне, но субъект, перманентно продуцирующий изменения и преобразования в мире. Другими словами, с помощью понятия «культура» (cultura) происходило осознание «человеческого в человеке» – специфики «человеческого бытия», особой «человеческой природы», сущности разума и духа, словом, всего того, что противоположно понятию «природа» (natura).

Конституирование культуры в Новое время совпадает со становлением культурологии как науки. Если познание природы начинается с древнейших времен, то социальное познание, куда познание культуры входит составной частью, есть относительно поздний продукт, по времени появляющийся с XVIII в Объясняется это тем, что познавательную деятельность нельзя сводить к чистому умозрению, мыслительный процесс возникает из действия и связан с действием, если его рассматривать в *социологическом* аспекте. Все социальные явления и процессы становятся предметом мышления при условии, что люди оказывают на них определенное воздействие. Процессы мышления и процессы деятельности совпадают, мышление включено в предметную деятельность, деятельность совершается по законам мышления. Русский философ С. Булгаков по этому поводу писал: «Можно сказать, что хозяйство (предметная деятельность. – *Ю.П.*) есть процесс знания, сделавшийся чувственно-осязательным, выведенным наружу, а познание есть тот же процесс, но в идеальной, нечувственной форме. И там, и здесь по-своему преодолевается противопоставление субъекта и объекта, в обоих процессах обнаруживается одна и та же метафизическая основа, именно *тождество* субъекта и объекта, и жизнь раскрывается как постоянное выявление, углубление и обнаружение этого тождества, вместе с преодолением этой полярности»[1].

Возможности культурологии как науки о культуре определяются конституированием социальной науки как таковой, последняя воз-

[1] *Булгаков Сергей.* Философия хозяйства. С 102–103

никает в тот период, когда объект, который она изучает, достигает высокой степени развитости. Только с высоты современности можно постичь периоды истории, существовавшие в прошлом. Подобной особенности нет в науках о природе: ее объекты, подлежащие исследованию, остаются навсегда неизменными (камень был камнем и пятьсот, и тысячу лет назад). В Средние века не существовало наук об обществе в современном понимании по той причине, что отсутствовала рефлексия по поводу человеческой деятельности. То, что создавалось человеком, воспринималось им как что-то созданное не им, но высшей силой – трансцендентным Богом Отсюда следовало, что длительное время подлинные причины социальных явлений оставались скрытыми от мышления людей.

Существенно меняется положение в Новое время Оно было ознаменовано рядом социальных революций, утвердивших буржуазные общественные отношения и соответствующий образ жизни людей. Революции как насильственная ломка старых институтов и экономических отношений свидетельствуют о *прямом* воздействии людей на социальный процесс. Процесс преобразования социальной действительности необходимо получает теоретическое осмысление в умах людей – предметно-практическая и познавательная деятельность находятся в диалектическом единстве. Познание в науках об обществе «начинается не с понятийного схватывания предмета, оно осуществляется только на поздней, главным образом аналитической стадии, наступающей уже после того, как то, что «надлежит исследовать», *находится в распоряжении* исследователя»[1]. Субъект и объект в общественной жизни и в познании совпадают, а следовательно, социальные науки, в том числе науки о культуре, оказываются частью того исторического процесса, который они изучают. Но в этом совпадении, переходящем в *тождество,* примат остается за предметной деятельностью, поскольку субъект исторической действительности не сводится к гносеологическому, теоретико-познавательному, но в действительности есть «весь человек». Познание в науках об обществе не есть чистое умо-

[1] ***Манхейм Карл.*** Избранное Социология культуры С 375

зрение, решение каких-либо загадок созерцательным путем В своей действительной основе оно вырастает из действия и неразрывно связано с действием. «Весь человек» активно вмешивается в результаты познания, дает им различные интерпретации в зависимости от тех позиций, с которых происходит познание. «Весь человек» в науках об обществе преодолевает *деперсонализацию и обесчеловечивание* познания, имеющие место в науках о природе. «Исчисляющее» познание есть показатель «отчуждения», существующего в естественно-научном познании, которое снимается в гуманитарном познании устранением границы между субъектом и объектом *Экзистенциальные* моменты в науках об обществе следует рассматривать не как недостаток их познавательных возможностей, но как такую особенность, которая рождена общностью между субъектом и объектом, их специфическим единством, говорящим о том, что объект наук об обществе есть также субъект.

Итак, понятие «культура», конституировавшееся в Новое время, приобретает такие смысл и значение, что с его помощью можно противопоставлять собственно культуру остальной природе Поскольку с ускоряющимся прогрессом науки, материалистической в своей основе, человек рассматривается как природное существо и утрачивает ореол божественности и божественного происхождения (в XIX в. люди охотно согласились принять теорию Дарвина о естественном происхождении человека, ближайшим родственником которого была обезьяна), возникает необходимость сформулировать идею культуры как исключительно «человеческого бытия», «человеческого в человеке», особой «человеческой природы». С помощью этого понятия преодолевается редукция социального к биологическому и тем самым сохраняется и получает дальнейшее развитие идея о несводимости духа к материи, человека к природе Вместе с тем культура, как она понимается начиная с «века Просвещения», мыслится главным образом как наука Культура ассоциируется с наукой, и в этом усматривается ее безусловная ценность в мире. Сама же наука, пользующаяся абсолютным авторитетом в умах людей Нового времени, свидетельствует о вере в безграничную силу разума.

Настроение, царившее в душах тех людей, говорит Х. Ортега-и-Гассет, можно назвать «религией науки».

В Новое время культурология оформляется в качестве науки. Этому способствуют социальные процессы буржуазные революции, знаменовавшие переход от Средних веков к Новому времени, осуществлялись в результате *прямого воздействия* людей на социальную действительность Познание, оторванное от жизни и практической деятельности, не может дать теоретически верного отображения действительности Религия, сросшаяся в Средние века с обществом и государством, способствует этому отрыву теоретического субъекта от практического и тем самым затушевывает процесс познания в науках об обществе. Секуляризация всех сторон общественной жизни, сознательное преобразование экономических и социальных отношений открывают путь к научному постижению общества. Социальный процесс становится познаваемым при условии, что люди оказывают на него непосредственное воздействие. Еще Дж. Вико говорил, что люди могут знать только то, что они создали своей деятельностью. С возникновением наук об обществе открываются возможности для появления наук о культуре. Актуализируется проблематика культуры культуру рассматривают в качестве особого предмета и особой проблемы философской рефлексии. Появление наук о культуре следует рассматривать как определенные внутринаучные процессы, но, главным образом, как ответ на вызовы, рожденные самой жизнью.

Контрольные вопросы

1 Каковы этимология слова «культура» и его смысловые значения в различные исторические эпохи?
2 Раскройте смысловое значение греческого слова «калокагатия»
3 В чем суть идеи целостного воспитания личности в эпоху Античности?
4 Укажите признаки, говорящие об агональном воспитании детей в Древней Греции
5 Какова природа культуры «пайдейи»?
6. Каковы судьбы «пайдейи»? Каковы причины, разрушившие культуру «пайдейи»?

7. Что означает тезис, христианская культура есть культура «открытия субъективности»?
8 Назовите причины интереса к личности в средневековой культуре
9 Какова роль скептицизма и христианства в развитии идеи трансцендентального мышления или поворота от внешнего к внутреннему?
10 Какова природа христианского Бога и трансцендентального мира христианской культуры?
11 Почему разум в культуре Нового времени становится автономным?
12 Почему в культуре Нового времени впервые конституируются науки о культуре?

Литература

1 *Бердяев Н.А.* Воля к жизни и воля к культуре // Бердяев Н А Смысл истории – М Мысль, 1990
2 *Булгаков С.* Философия хозяйства Часть первая Мир как хозяйство. – М · Путь, 1912
3 *Марру А.-И.* История воспитания в Античности (Греция) – М «Греко-латинский кабинет» Ю А Шигалина, 1998
4 *Хейзинга Й.* Homo ludens В тени завтрашнего дня. – М. Издательская группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992.
5 *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания. В 3 т. – М : Изд-во АН СССР, 1961
6 *Виндельбанд В.* Избранное. Дух и история – М Юристъ, 1995
7. *Бубер М.* Два образа веры – М.. Республика, 1995.
8 *Бердяев Н.А.* Смысл творчества // Философия свободы Смысл творчества – М Правда, 1989
9 *Карсавин Л.П.* Культура средних веков – Киев Символ, 1995
10 *Ортега-и-Гассет Х.* Что такое философия? – М Наука, 1991

2. ТОЛЕРАНТНАЯ КУЛЬТУРА: СОЦИАЛЬНЫЕ И АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ОРИЕНТИРЫ

2.1. Культура толерантности: история понятия

В философский, культурологический и политологический лексикон слово «толерантность» вводится Дж. Локком еще в XVIII в , однако ключевым для практики мирового сообщества и для всех гуманитарных исследований оно становится лишь в конце XX в Актуализация понятия связана, конечно, с необходимостью уяснения причин различного рода кризисов, которые явились прерогативой именно этого периода и вызвали толерантность как условие выживания в ситуации социальной напряженности. Обращение исследовательского внимания к названному вопросу приводит к пониманию того, что толерантность получает санкцию в первую очередь от изменившегося к указанному историческому моменту типа мышления: прежде чем стать практикой жизни, толерантность становится стилем мышления

В этом отношении свою роль сыграл культурфилософский деконструктивизм – деконструкция властного метафизического начала, на котором со времен Древней Греции стояла философия, она и сама всегда «начиналась» с единой субстанции («первоначало», «causa sui») и искала её либо обеспечивала себе центрирующую позицию в конструировании реальности (и социальной в том числе), обусловливала характер развития государства, общества в целом и его отдельных социальных практик в том числе. В классическом историческом варианте она, занимая метапозицию по отношению к любой форме знания и реальности, жестко выполняла

функцию методологии. Постметафизическая либерализация философского знания, когда деконструируется власть единой метафизической субстанции, сегодня имеет методологический резонанс в различных сферах социальности и культуры, что обеспечивает их подобного же рода децентрацию, свободу культурных и социальных миров, их плюрализм, difference (Ж. Деррида) власти («Карать и наказывать», М Фуко), господство и подчинение. «Распылился» и сам социальный субъект, утратив метафизическую характеристику В итоге вселенная социальности и культуры строится теперь не на фундаменте единого начала (роль которого, например, еще в недавнем прошлом играли «производственные отношения», «материальное производство»), но на многих и самых различных основаниях Отказ от видения социальности как основывающейся на единой субстанции и базовой структуре заставляет обратить внимание на всю гамму социальных отношений, их сцеплений и переплетений, их коммуникацию не только в верхних этажах общественной жизни, но во всей ее плоти.

Так, следуя общим деконструктивистским процессам в философии, меняется онтология социальности: на место ее устойчивого центра – метафизического начала, которое столь же прочно и тотально схватывает социальность, заступает коммуникация всех структур, утративших способность определяться в качестве базовых или низовых, центральных или периферийных. Коммуникация, процессуальность, движение всех общественных отношений становятся социальной онтологией. Новая, постметафизическая форма мысли о социальном, когда последнее видится во множестве различных и автономных, разбегающихся и рассеянных социальных и культурных миров, делает социальность неустойчивой, динамичной, открытой в будущее, неопределенной и непрогнозируемой в развитии Отсутствие тоталитета и власти метафизического ядра как базовой структуры, однотипно концептуализирующего всю плоть социальности, теоретически обосновало и вызвало к жизни социальный плюрализм. В конкретной практике повседневной национальной, конфессиональной, политической и т.д. жизни это повлекло за собой, с одной стороны, активизацию соци-

альной напряженности и экстремистской конфликтности, с другой – необходимость организации социальной жизни на основе культуры толерантности. Культура толерантности оказывается жизненно важной для социальности, для ее устойчивого развития. Актуально, таким образом, увидеть современное общество с точки зрения постметафизической концептуализации, чтобы осуществить его диагностику в ракурсе объяснения истоков и причин как толерантности, так и никогда, ни при каких стилях мышления не исчезающего экстремизма сознания и поведения Только знание метафизических причин названных явлений дает основание для формирования культуры толерантности, что и является условием выживания современной социальности.

Внимание, которое уделяется выяснению зависимости состояния социальности от характера и стиля мысли о ней, т.е. от её концептуализации, объясняется необходимостью выяснения зависимости между коммуникативной онтологией социальной реальности и вызываемой ею культурой толерантности. Проблема связана с обнаружившимся в обществе противоречием между наступившей новой (коммуникативной) социальной реальностью, влекущей за собой необходимость овладения соответствующей ей коммуникативной же или толерантной культурой деятельности, общения, познания, поведения, а также с недостаточной изученностью и теоретической неразработанностью как самого понятия «культура толерантности», так и его предметного и эмпирического содержания и наполнения материалом различных социальных практик. Она может быть обозначена в следующих вопросах: почему при наступившем деконструктивизме предполагаемый аспект или видение данной проблемы только в одном из возможных вариантов ее решения, а именно с позиции коммуникативной онтологии социальной реальности, создает проблемную ситуацию, делает культуру толерантности действительно проблемой? Иначе почему только в ракурсе коммуникативно увиденной социальности можно проблематизировать, т е ставить как возможную для решения проблему толерантности вообще и культуры толерантности в том числе? Исходным моментом является то, что коммуникация различных социальных и культур-

ных миров, ситуация социального и культурного плюрализма вызывают новый принцип организации общества Таковым становится толерантность Толерантность, таким образом, вызывается новой (коммуникативной) онтологией социальности и предполагает установление отношений правового характера строго регламентированных законом демократических прав и обязанностей человека, его коммуникативную компетентность, свободу взаимодействия, возможность поисков согласия при сохранении различного. Все это – составляющие толерантной культуры, которая в своем полном содержании, характере и структуре до сих пор не исследована.

Хотя конечно, в отечественной литературе проблема толерантности только в последние годы получает разработку в следующих аспектах·

– толерантность как терпимость Другого (в национальных, межконфессиональных, политических, этнических и т.п.) отношениях (В.С. Библер, В.И. Бойко, Л.Н. Гумилев, Ф.С. Донской, В.Н. Козлов, Ю В. Попков);

– толерантность как диалог культур (С.К. Азбелев, Т.А. Костюкова, Т.Ф. Кряклина, Э.В. Померанцева, К.В. Чистов, Г.Н. Потанин, Т.С. Тюхтенев, П.В. Роговский).

– толерантность в своих исторических истоках (А.С. Папарин, Я. Шемякин, С.А. Ушакин, М. Ильин, Н. Мислер);

– толерантность как универсальный этнический принцип (В.А Петрицкий, В Н. Ильин, В.М. Живов, А.Л. Бем, В.П. Визгин).

Начиная с конца 90-х гг. по настоящее время проблема толерантности является ведущей в выполнении Федеральной целевой программы «Формирование установок толерантного сознания и профилактика экстремизма в российском обществе (2001–2005 гг.)» и грантовых работ МИОН(ов), созданных при университетах различных городов России. Косвенные указания на данную проблему можно найти у тех философов, которые занимаются разработкой общих вопросов современной философии в плане видения их в постметафизической перспективе (Е.В. Борисов, И.А. Михайлов, Н А. Носов, В Н. Фурс, Е.В Найман, Е В. Зинченко, В.В Петренко, Ю.С. Осаченко).

Зарубежные философы заняты разработкой проблемы толерантности с более раннего времени. Она является ведущей в социальных исследованиях, главным образом, в связи с поисками новой социальной онтологии В качестве последней называется коммуникация (Ю. Хабермас, К. Хельд, П. Бергер, Т. Лукман), повседневность (Э. Гуссерль, М Хайдеггер, Б. Вальденфельс). Проблема толерантности стала интересной также в связи с поисками новых аспектов в исследовании властных отношений (М. Фуко, П. Бурдье, Ю. Хабермас, Э. Гидденс). Важно, что пристальное внимание западных философов и культурологов привлечено к проблеме толерантности в связи с необходимостью ее общетеоретической разработки как таковой, возникшей в социальном аспекте в качестве ответа на деконструкцию метафизики (М Хайдеггер, Ж Деррида, Й. Брокмейер, Р. Харпс, Х. Ортега-и-Гассет, Р Рорти). Толерантность для западных ученых предстает следствием нового этапа в культурном и социальном развитии, которое определяется как «постиндустриальное общество» (Д. Белл), общество «третьей волны» (Э. Тоффлер), «постмодерн» (Ж -Ф Лиотар), «открытое общество» (Т. Парсонс).

Однако в настоящее время исследователям необходимо обратить пристальное внимание на проблему культуры толерантности. Важно теоретически обосновать и содержательно раскрыть культуру толерантности в ракурсе ее коррелятивных отношений с коммуникативно концептуализированной социальностью Перед современным культурфилософским сообществом должны стоять задачи: во-первых, обоснование культуры толерантности как необходимого теоретического условия постметафизической концептуализации социальности на началах коммуникативной онтологии; во-вторых, раскрытие, категориальное оформление и обоснование содержания культуры толерантности и ее основного носителя – субъекта толерантного действия, в-третьих, выявление исторических, антропологических и ментальных корней культуры толерантности как в общефилософском значении, так и в специфике национального оформления; в-четвертых, аргументация механизмов адаптации теории коммуникации в России и раскрытие спе-

цифики формирования российского варианта культуры толерантности.

Методологической основой исследования проблемы культуры толерантности должна стать идея философского и культурологического деконструктивизма, полагающего необходимыми новые формы концептуализации социальной реальности. Понимание деконструкции метафизики как обусловившей переход от субстанциалистских способов построения социальных онтологий к способам десубстанциалистского характера влечет за собой принятие десубстанциализма в качестве методологического принципа в изучении культуры толерантности. Исследование должно осуществляться с позиций неклассической философии, которая как один из возможных вариантов социальной онтологии, сконструированной на началах десубстанциализма, предлагает коммуникацию. В общем виде теория коммуникации разработана западными учеными Наибольший интерес в своих методологических аспектах привлекает теория коммуникативного действия Ю. Хабермаса. Через раскрытие структуры, сущности и содержания понятия коммуникации эта теория дает возможность исследования толерантности как принципа мышления о социальном, который, как воплощенный в реальности, рождает организацию коммуникаций на началах толерантности.

В таком же русле можно принять те методологические установки, в которых считается, что социальная власть и тоталитарное устройство социальности есть «снятие» властных начал научного знания, устроенного на основаниях научной рациональности и организованного вокруг единой, не способной к гетерогенности, но обладающей властной силой истины. Научная рациональность подвергается критике как должная уступить место рациональности коммуникативной. Последняя в этом смысле подается как принцип организации не только социального знания, но и знания научного в целом

В отечественной философии на позициях коммуникативной онтологии, безусловно, стоял М.М. Бахтин. Его значение в мировой философии состоит в том, что он заложил в XX в. новую диалого-

вую, коммуникативную парадигму мышления Методологическое внимание вызывают труды этого философа, как и работы В.С. Библера, Г С Батищева, В.И. Тюпа, И П. Смирнова – всех, кто писал и пишет о коммуникациях.

Надо заметить, что идеи коммуникативности занимают современную философию в целом, не обязательно только в тех направлениях, которые специально разрабатывают эту проблему В явном или неявном виде она присутствует в феноменологии, в философии языка, телесности, интерсубъективности и т п., поскольку все они связаны с разрушением одиночества трансцендентального Я, с открытием Другого, а следовательно, принимают коммуникативные установки. Поэтому в методологическом значении в исследовании темы культуры толерантности обнаруживают себя идеи Э. Гуссерля, Э Левинаса, Ж. Делеза, Ф. Гваттари, Ж -Ф. Лиотара, Р. Рорти и др. На основе экспликации идеи коммуникации из теоретических систем указанных авторов оказывается возможным коммуникативная концептуализация общества, что влечет за собой реальную разработку проблемы культуры толерантности.

Все это обусловливает исследование проблемы в рамках постметафизической концептуализации социальности и культуры. Понятие толерантности носит исторический характер и зависит от изменения мысли о толерантном. Современная мысль о толерантном имеет постметафизическую специфику и, устраняя субстанциализм, отказывается от признания властного начала единой субстанции в концептуализации социальности. Либерализация социального мышления релевантна коммуникативной онтологии социальности. Поэтому теория коммуникации представляется как методологическое основание исследования культуры толерантности. Толерантность, таким образом, рассматривается необходимым социальным и культурным следствием коммуникативной концептуализации социальности, поскольку последняя осуществляется на началах десубстанциализма.

Еще одно замечание следует иметь в виду, относительно методологии исследования проблемы толерантности Речь идет о новом, релевантном современности принципе организации социаль-

ности – о коммуникативной рациональности. Данный принцип приходит на смену научному рационализму субстанциалистской концептуализации социальности, базирующейся на идее власти единой субстанции и, соответственно, не допускающей свободной и неиерархичной коммуникации всех социальных структур. Коммуникативная же рациональность потому и полагает возможной и необходимой культуру толерантности, что высвобождает «производительную силу» (Ю. Хабермас) не единой субстанции, но всех коммуникативных отношений – силу коммуникации.

2.2. Толерантность и коммуникация как культурфилософская проблема

Либерализация философского знания, предложение коммуникации в качестве социальной онтологии получают сегодня методологический резонанс в различных сферах культуры, что обеспечивает возможность их децентрализации и легитимизации отсутствия насилия в сферах политики, национальных отношений, идеологии и т.д. Такая методология позволяет строить вселенную культуры не на фундаменте единого начала (в качестве такового ранее могли выступать либо трансцендентные обществу субстанции, например «естественное право» П. Гоббса, Ж -Ж. Руссо и др., либо субстанции имманентного характера, такие, как «производственные отношения» К. Маркса), но на многих и самых различных основаниях. Отказ от базовых структур «оповседняет» культуру, заставляет обратить внимание на всю гамму социальных отношений, их сцеплений и переплетений – на их коммуникацию.

Сфера культурных коммуникаций начинает функционировать как взаимодвижение различного рода деятельностей вне их субъектных характеристик, что в особой степени свойственно современным коммуникациям, специфика которых состоит в их информационном содержании и, следовательно, в их виртуальности. Они реализуются в виртуальном пространстве, где деятельность предстает автономно от своего субъекта и потому живет не по антро-

пологическим законам, а по законам виртуалистики и информации В информационных коммуникационных потоках исчезает человек, сфера коммуницирующих деятельностей оказывается внеантропологичной.

В отечественной философской литературе данный факт первым подмечает Г.П. Щедровицкий, когда высказывает идею мыследеятельностной методологии и создает новое направление в теории деятельности. Деятельностники порвали с антропологией, всяческой вещественностью и предметностью. Данная методология, казалось бы, антиметафизическая, по-новому вводит метафизическую субстанцию, когда видит в мышлении и деятельности субстанции особого рода – отделенные и независимые от субъекта мысли и действия.

Без субъекта культура теряет антропологические и гуманистические ориентиры, превращается в техногенную, полностью искусственную, технологичную, непрерывно конструируемую Это – культура движения, переплетения различных деятельностей, внеантропологично разбегающихся и рассеивающихся В постоянной динамике она становится неустойчивой, открытой, неопределенной и непрогнозируемой в развитии. Как внеантропологичная и коммуникационная, она может жить, лишь самостоятельно организуясь и обязательно при понимании деятельностной коммуникации как causa sui, когда модель мира предстает диаграммой, чистой формой, сферой деятельности. Как таковая, она отходит от всяческой предметности, от всяческого «человеческого, слишком человеческого», предстает графически, алгебраически, геометрически и т п. Социальность без человека, техника, вырвавшаяся из-под контроля, информация, диктующая свои законы, – таков сегодняшний мир информационно-коммуникативной культуры.

В зарубежной философской литературе внеантропологичность современной культуры зафиксирована в тезисе «смерть субъекта». Субъект действительно тонет в информационных коммуницирующих потоках. Первым о «смерти человека», пожалуй, сказал М. Фуко. «В наши дни мыслить можно лишь в пустом пространстве, где уже нет человека. . Всем тем, кто еще хочет говорить о человеке, его

царстве и освобождении, всем тем, кто еще хочет ставить вопросы о том, что такое человек в его сути, всем тем, кто хочет исходить из человека в своем поиске истины, и наоборот, всем тем, кто сводит всякое познание к истинам человека .. кто вообще не желает мыслить без мысли о том, что мыслит именно человек, – всем этим несуразностям и нелепым формам рефлексии можно противопоставить лишь философский смех, т.е., иначе говоря, безмолвный смех»[1] И далее: «Можно поручиться – человек исчезает, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке»[2]. Возникает социальность без человека, культура роботов, искусственного интеллекта, кибер-органических систем – «гомутер» (гомо + компьютер). Техногенная социальность имеет живое как «вкрапление», полностью подчиненное власти «безмолвного», техники. Она теряет естественное измерение, которое заменяется экранами, знаками без референтов, бестелесной, бесплотной информацией.

Как искусственная и лишенная живого антропологического содержания, она не может теперь базироваться на неких телесных (материальное производство, производственные отношения) или духовных («мировой дух») субстанциях В коммуникациях она ищет не живой и духовно-душевный принцип собственной организации, но принцип, адекватный бездушной технике, холодной коммуникации. Таким принципом оказывается толерантность.

Толерантность сегодня является единственно возможным принципом организации и собирания социальной реальности – принципом ее стабилизации, ибо в постоянных движениях информационно представленные общественные отношения не могут не нести в себе (при организации устойчивости и возможности продолжения жизни, организации какого-то порядка в хаосе коммуникаций) отблеск холодного разума. Ибо ушли в прошлое принципы родственности, общинности, дружественного расположения либо принципы откровенного насилия, авторитарности тоталитарной власти.

---

[1] *Фуко М.* Слова и вещь М , 1994 С 363
[2] Там же С 404

Коммуникация и толерантность в условиях информационно-коммуникативной культуры выступают в роли новой культурной онтологии. Как таковая, она обусловливает демократичность, свободу взаимодействия, возможность поисков согласия при сохранении различного. Толерантность в этом смысле отнюдь не предполагает полного принятия другой позиции, любви к другому и завоевания его расположения, она уходит от всех эмоционально-чувственных, эмпатических сторон во взаимоотношениях, не склонна к эмпатии Она лишь свидетельствует об отказе от силовых воздействий и возлагает надежду на «производительную силу коммуникаций» (Ю. Хабермас). В коммуникациях, считается, можно искать согласие, можно отказаться от силовых приемов и насильственных решений.

Новая онтология социальности и культуры, таким образом, возникает не на почве культурного деконструктивизма, когда информация и коммуникация трансформируют общество, лишив его единой базовой субстанции, осуществляющей централизованную власть над всеми периферийными социокультурными структурами. Децентрализация культуры меняет понятие власти и субъекта властного действия Их макроуровневый план существования, подвергшись процессу распыления и разнесения («difference» – Ж Деррида), лишает общество субординационных отношений. Исчезновение «субъекта самосознания», нарциссизм которого обусловливается его априорными формами мысли и чувствования, его трансцендентальным характером, приводит к возникновению картины культуры, где представлены коммуницирующие в «повседневности» (Б. Вальденфельс) и «жизненном мире» (Э. Гуссерль) распыленные, потерявшие значимость и значительность, ставшие «знаком», «следом» от коммуникации эмпирические субъекты.

Толерантность, таким образом, выражает технологический характер современной культуры, ее искусственность, устранение всего предметного и вещественного. Как таковая она не может строиться иерархично, поскольку нет той субстанции, которая охватывала бы связи, касающиеся основных системных форм (например, материального производства), которые рассматривались

бы в качестве центрирующих. В последнем случае социальная система выступает как механизм, развивающийся по своим, не допускающим вмешательства человека-субъекта объективным законам Она отчуждает конкретную человеческую индивидуальность, которая (парадоксально, но – факт) не рассматривается в качестве ее ведущего системного элемента.

В таком обществе толерантность как принцип его культурной организации оказывается излишней: здесь действует властная сила субстанции Как правило, субстанциально организованные общества имеют в качестве адекватных политические режимы тоталитарного или авторитарного характера. Они держатся насилием патрона или социального тела – все равно. К подобным формам социальности относятся и общества традиционных культур, где насилие исходит из власти традиции, которая здесь играет роль механизма социального развития: с помощью традиции (через ритуал, обычай, молитву ... предназначенные для сохранения культурных и социальных стереотипов) осуществляется социальное наследование, когда в социальном теле-механизме традируются (передаются, воспроизводятся в неизменном виде) конкретные культурные состояния от одного поколения к другому.

Что же есть общество и культура? Означает ли их субъектная представленность устранение воззрений на них как на отчуждающих конкретного человека и совпадающих с живой жизнью каждого отдельного индивида, которые могут теперь самостоятельно выбирать траекторию собственного движения и не подчиняться властной силе субстанции? Если да, то толерантность становится делом личностным, принципом не сверху, внешним образом осуществляющейся культурной организации, а внутренним кредо индивидуального поведения.

Что на самом деле представляет собой субъектное видение культурной организации общества? Может быть, первым этот вопрос поставил Г. Зиммель. По Зиммелю, важно решить, как при субъектном содержании того, что есть общество, все-таки не отождествить его с хаосом автономных движений индивидов. Почему автономность не разрушает социокультурного единства? Как это

удается, т е. каков культурный способ существования общества? Решение Г. Зиммелем находится только тогда, когда социальную целостность он раздваивает на форму и содержание. Да, содержание – это действительные индивиды в их живом культурном общении, движении, коммуникации. Но общество есть то, что эту жизнь оформляет, общество есть форма – мертвая, неподвижная, жесткая, ее предназначение – цементировать индивидуально-уникальное содержание, а оно представляет собой все-таки всеобщие характеристики всех отношений и общений конкретных и отдельных субъектов.

Общество-форма – такой ответ также амбивалентен. С одной стороны, он допускает свободу самостоятельных движений субъектов, с другой – в этой самостоятельности тем не менее акцентирует всеобщие формальные характеристики. Именно они и позволяют организовать разрозненных и автономных индивидов в социальное единство – в общество. Общество есть априорная форма, в рамках которой осуществляется общение людей. Общение репрезентирует общество лишь тогда, когда оно приобретает всеобщий, т.е. безличностный, внеуникальный характер Общество, таким образом, есть безличностная форма, объемлющая все содержание осуществляющихся коммуникаций Такая форма всеобща, абстрактна, абсолютна в отличие от конкретики живого содержания постоянно меняющихся индивидуальных коммуникаций. От характера этой формы – экстремистская ли она или толерантная – зависит наличествующая в обществе культура.

Заметим и акцентируем внимание на том, что общество – это, во-первых, форма, а не содержание, во-вторых, данная форма – безличностна и всеобща Каждый конкретный индивид становится членом общества только тогда, когда попадает под влияние этой всеобще-безличностной формы, т.е. когда отделяет, отчуждает собственное уникальное содержание, свою подлинность от всеобще-необходимой формы, от общества.

Отчуждение вновь и в субъектно представленном обществе, как и прежде в объективной социальной реальности, оказывается сущностным фактом общественной жизни, фактом человеческой со-

циализации Оно выражается в том, что все формы отношений, в которые вступает человек, не им лично создаются. Готовые в любом конкретном случае, они всегда существуют для конкретного индивида не он волен над ними, а они как всепоглощающая и надличностная форма настигают его везде

Основным и социально образующим началом в обществе становится, таким образом, его культурная форма. Или, лучше сказать, общество есть безличностная форма существования человека. В таком определении сквозит мотив некой искусственности, поглощающей человеческую естественность, подчиняющей ее себе. Обнаружение формы – этой искусственности, созданной, сконструированной, впрочем, самим человеком, – осуществляется через общественные институты права, морали, политики, экономики, идеологии, образования и др. Все это является конкретизацией общей формы – общества.

Надличностность, формальность, отчужденность общества от человека – это характеристики той сферы, в которой человек себя находит и техническое построение которой, как один раз устроенное, получает возможность и дальнейшего созидания – совершенствования, перестройки и т.д. Культурную форму-общество можно, оказывается, конструировать, переделывать, свергать, революционизировать и т.п Можно найти и устраивающий всех принцип подобного конструирования. В качестве такового в истории общественного развития выступали авторитаризм, тоталитаризм, монархизм.. На определенном историческом этапе развития социальности таким принципом становится толерантность. Историческая закономерность состоит в том, что авторитаризм и тоталитаризм соответствуют традиционалистским типам общества. Этому способствуют их иерархическая организация, жесткость властных отношений, кастовый характер, стабильность социальных структур и их воспроизводство в развитии. Толерантность же является прерогативой демократической социальности, опирающейся на ниерархизм, отрицание отношений власти/насилия, принимающей свободу культурных и социальных миров.

Итак, проблема толерантности есть достояние новой онтологии социальности, которая· а) устраняет власть субстанции и б) либерализуя мышление о социальном «начале», имеет методологический резонанс во всех социальных, политических и культурных практиках, что выражается в переводе взгляда с «начала» как базовой структуры социальности на повседневную коммуникацию, в которой и реализует себя интерсубъективность Новая онтология социальности – это социальные коммуникации, организованные как повседневные, интерсубъективные и толерантные.

Толерантность, конечно, свидетельствует о либерализации устроения социальности, ее свободе и устранении всяческого тоталитарного насилия, власти «начала-субстанции». Что, однако, всегда вызывает вопрос в рассуждениях о толерантности, так это некая интуиция какой-то неподлинности коммуникаций, организованных по этому принципу. Откуда эта интуиция?

Чтобы ответить на данный вопрос, необходимо вспомнить, что толерантности и в генезисе, и в развитии всегда сопутствует отчуждение. Так было уже в организации демократических, т.е толерантных обществ еще в XIX в. Освобождает ли XX в. толерантность от этого ее исторического сопровождения? Вопрос заслуживает внимания, и его решение можно наметить в рамках исследования специфики проблемы человека, как она стоит в толерантно-коммуникативном обществе.

В качестве исследовательского ключа возьмем решение проблемы «персонализации» в работах Ж Липовецки[1]

Казалось бы, персонализация есть явление освобождения, движения к открытости и диалогу, явление толерантности. Однако в этимологии слова personae Ж Липовецки актуализирует не столько акцент «лица», «человека», «особы», сколько некой усредненности, «чего-либо». Оказывается, что персонализация – это не только индивидуализация, но и опустошение, исчезновение. Второй смысл, по Липовецки, репрезентирует современное постиндустриальное общество, где человек при всем его либеральном, толе-

[1] См.: *Липовецки Ж.* Эра пустоты Эссе о современном индивидуализме СПб , 2001

рантном, демократическом окружении есть пустота, знак, затерянный в сети информационных потоков и коммуникативных связей. Механизм персонализации – «обольщение» (Ж. Липовецки), «соблазн» (Ж Бодрийяр), личное желание, праздничное настроение как «новые симптомы» (Х. Ортега-и-Гассет). В итоге – массовое общество как массовое опустошение и всеобщее равнодушие, когда позволительно существовать любым вкусам, способам жизнеутверждения, выборам. Все свидетельствует о «безразличии» Отказ от высоких приоритетов погружает человека в усредненное равнодушное и безразличное общество. Да, это общество потребления, но человек в нем напоминает телезрителя, пытающегося «прогнать» одну за другой все программы.

Толерантность вновь оказывается характерной лишь в ситуации отчуждения, хотя и его новых форм

2.3. Толерантность в контексте российской культуры

Надежды, которые современная неустойчивая и динамичная социальность связывает с решением проблемы толерантности, вызывают необходимость обратиться к историческим истокам, мировоззренческим корням, теоретическому и практическому статусу данного принципа организации социальной жизни. Особый интерес в этом отношении вызывает активизация внимания к инвариантным структурам, которые, сохраняясь в коллективном бессознательном конкретной социальной целостности, определяют неизменный и неизменяемый характер её (данной социальной общности) ментальности Само понятие ментальности строится на устойчивых общих смыслах жизни сознания, фиксируемых в синонимическом ряду, выстраиваемом такими понятиями, как национальная идея, дух народа, традиционные культурные ценности и т п. В России такой контекст обычно стимулирует к разговору о прорастании толерантности из специфической почвы: общинность, соборность, артельность и подобные формы ведения хозяйства. Юридические и политические сферы жизни действительно архе-

типичны для российской культуры и свидетельствуют как будто об отношениях терпимости к Другому, его принятию и открытости ему навстречу. Необходимо прояснить эту теоретическую ситуацию, понять генезис толерантности и тот смысл, который исторически был заложен и сформировался в данном понятии.

Даже непредвзятый взгляд на российскую историю не может не фиксировать ее отличительные характеристики[1], позволяющие говорить о благодатности почвы для проявления отношений терпимости, понимания, дружеского расположения, что, как правило, и ассоциируется с толерантностью. Стоит лишь вспомнить об историческом периоде возникновения Руси: о собирании народов через ритуальный и символический жест предельной веротерпимости к другому – через крещение. Собирание разноликих языческих славянских племен (чудь, древляне, поляне, вятичи и т.д., к которым присоединились и жившие в срединной Европе скифы, хазары, варяги, тюрки и т.д.) – это уникальный фактор мировой истории. Такой жест – явление прежде всего этическое (не мечом и кровью, но «мы скрепим ее любовью», Вл. Соловьев), потом уже экономическое формирование крупной феодальной собственности на землю и политическая необходимость государственного объединения.

Однако в самом ли деле толерантность есть терпимость любого характера и, как таковая, может быть редуцирована до калькированного перевода этого слова и относиться к фиксации безаффективного психологического состояния дружественности и расположенности? Если это действительно так, то толерантность знакома человечеству издревле – со времен его племенных, родовых, семейственных (примордиальных) форм жизни, родственных связей и отношений, является их естественной связкой А может это более позднее образование? Примордиальность связей подчеркивает их индивидуально-психологический характер, встроенность в пер-

---

[1] См · ***Кавелин К.Д.*** Взгляд на юридический быт древней России // Кавелин К Д Наш умственный строй М . Правда, 1989 С 12 «В истории – ни одной черты сходной и много противоположных», – пишет К Д Кавелин и перечисляет множество различий между Европой и Россией

сонализированные отношения и выражает состояние взаимной интимности. Личный характер связи обусловливает появление неформальных (неформализированных) кодексов, где указывается на честь, долг, искренность и т.п. как на почитаемые личностные качества Однако было ли это хотя бы в генетическом истоке указанием на толерантность сознания и поведения?

Чтобы ответить на этот и подобные вопросы, стоит обратить внимание на факт актуализации данной проблемы только в последнее время – в условиях постсовременной, постиндустриальной социальности, которая в культурном отношении квалифицируется как постмодернизм. Прошлые же состояния социальности и культуры, их оформляющие (традиционализм и модернизм), не вызывали необходимости ни теоретической рефлексии, ни практической реализации принципа толерантности. И только сегодня о нем говорят и полагают возможным расширительно толковать данное понятие. не только как культурный принцип организации социальности, общественных связей и отношений, но и как установку сознания, меняющую поведение и деятельность человека в сторону адекватности изменившемуся общественному состоянию. Почему? Очевидно, потому, что для прошлых культур толерантность независимо от того, как она понимается (принцип, установка), – избыточное понятие. Избыточность в случае традиционализма и модернизма объясняется по-разному, но сам факт избыточности присутствует. И напротив, для современной «постсовременности» становятся недостаточными выработанные в прошлом механизмы развития, и она актуализирует излишний в других типах социальности и культуры принцип толерантности.

Философское обоснование данного вывода состоит в раскрытии специфики концептуализации всех названных форм социальности и культуры.

Различие традиционалистских и модернистских культур не устраняет единого типа их концептуального определения: в том и другом случае социальность задается субстанциалистским образом В традиционалистских обществах их субстанциальное ядро (сущность) полагает твердо закрепленные, не подлежащие обсуж-

дению, раз и навсегда данные взаимоотношения людей и социальных институтов Они (отношения) детерминированы силой традиций, обычаев, ритуалов, которые выражают естественную установку человека в его поведении, деятельности и сознании: естественность образования институтов и функционирования отношений вызывается генетически-природными факторами (семейственными и родственными связями). Последние всегда выражают устойчивую и однозначную детерминацию человека как члена родового коллектива, семьи, общины, артели и т.п. Культурный традиционализм вызывается, таким образом, принципом жесткого детерминизма, который, в свою очередь, задается естественной установкой на признание всеобусловливающей силы субстанции, заложенной в традиции, принятых обычаях и нерефлексируемых нормах поведения и сознания. Естественность примордиальных отношений не допускает никакой вариативности поведения и деятельности, отклонения от «так установленных», «так определенных» связей и социальных ролей Традиция как культурный механизм развития задает его однозначный, жестко детерминированный характер и потому делает излишней толерантность, которая как регулятивный принцип построения социальности становится необходимой лишь в случае замены детерминистских отношений (отношений необходимости) на отношения свободы, допускающих различного рода случайности, варианты и альтернативы как исторического развития, так и личностного поступания.

Толерантность исторически взращивается через исчерпание примордиальных, естественных отношений и заступание на их место неестественных, т.е. искусственных, образований, которые становятся необходимыми при усложнении общественной структуры. Самым серьезным этапом в этом процессе явилось возникновение таких отношений в обществе, которые выстраиваются на основе принципа «договорности». Он становится необходимым в индустриальных обществах модернистской культуры. Модернизм отрицает жесткую приверженность традиции и провозглашает идеалом не воспроизводство старых культурных образцов, но производство нового – прогресс. Прогрессивность и договорность

развития уже по определению не могут являться прерогативой традиций, обычаев и ритуалов. И если примордиальные отношения не требуют создания технологического механизма толерантности, благодаря действию которого общество приобретало бы способность к функционированию и развитию, то теперь усложненный характер социальности обращает к необходимости хоть еще и не толерантных, но уже искусственно созданных договорных отношений. Договор становится механизмом, закрепляющим обязанности и их исполнение (исполнение обещаний, уважение к волеизъявлению другого), – механизмом этической, политической, межконфессиональной и т.п. терпимости. Становится необходимым определенный «категорический императив» Впервые на этот факт обратили внимание Дж. Локк, Д Юм, И. Кант

Однако рождает ли «договор» принцип толерантности? И вновь ответ должен быть отрицательным, поскольку модернистские (как и традиционалистские) общества знают все тот же концептуальный субстанциализм они однозначно, прочно, устойчиво устроены. Однозначность вновь задается субстанцией, сущностным ядром, вокруг которого выстраивается общественная система. В качестве субстанции могли выступать «мировой дух» Гегеля, «производственные отношения» К. Маркса, «социальное действие» М. Вебера, «социальные факты» Э. Дюркгейма и т.п. В системе, устойчивой и однонаправленно, линейно развивающейся, образующим принципом выступает сама субстанция

Новые культурные формы и принципы организации социальности приходят вместе с изменением ее философской концептуализации, когда модернистская индустриальная культура уступает место постсовременности (постмодернизму) и постиндустриальности информационно-коммуникативных обществ.

Концептуализировать социальность, характеризующуюся постоянным движением, неопределенностью вектора развития, знаковостью информации, символичностью обмена и т.п., концептуализировать такую реальность, исходя из признания сущности как устойчивой субстанции, невозможно Неадекватность такой концептуализации объясняется тем, что она полагает необходимым

раскрытие метафизического начала – субстанции, в то время как постоянное пребывание современной социальности в залоге «пост» его (начало) деконструирует Новая социальная реальность и культурный принцип ее организации могут быть улавливаемы только постметафизическим мышлением, которое направлено на само движение, на постоянную ситуацию «пост», на те «миги», «мерцания», «пульсацию», из которых складывается непрерывное становление постсовременной социальности. Философский деконструктивизм вызывает антисубстанциализм как концептуальный взгляд на социальность.

Деконструкция метафизики вызвана исчезновением социальной сущности, которая задает устойчивость, системную организацию социальности (общественной системы) на основе принципа жесткой детерминации – детерминирующего воздействия субстанции. Вместо устойчивой сущности постметафизический философский взгляд останавливается лишь на пространстве «между» мигами мерцающей социальности. Оно («между») и схватывается антисубстанциалистской концептуализацией – концептуализируется сам способ и характер связей, которые теперь становятся неоднозначными, непрозрачными в плане детерминации, случайными, необязательными.

Для проблемы толерантности новый взгляд на социальную реальность имеет порождающее значение: здесь она находит свои генетические истоки В самом деле, в ситуации неопределенности движения, неоднозначности связей и вектора развития, господства случая и т.п становится необходимым создание искусственного культурного механизма регулирования отношений между людьми и социальными институтами. Такой механизм теперь не может основываться на принципе примордиальности или жесткой инструментальной рациональности, договорных отношениях, обеспечивающих твердо обозначенные права и юридические нормы, законно (в законе) определенные. Распад социальной сущности, децентрация социальности, рождающая ризоматичность и гетерогенность ценностей, снимают всякую социальную определенность и определенность сознания, их самоидентичность. В такой ситуации

актуализируется процесс социализации как коммуникативных отношений – чисто внешних для личности механизмов, способствующих организации социальности Теперь социальная онтология указывает не на субстанцию-начало, а на коммуникации, осуществляющиеся в структурах повседневности, не редуцирующие социальность до сущностных базовых структур – до субстанции. В такой концептуализации социальная реальность предстает как коммуникации индивидов в различных формах общественности (группах, поколениях) и коммуникативных сетях Теперь работает уже не научная инструментально-когнитивная рациональность, на основе которой выстраивается поведение людей, но рациональность коммуникативная, которая реализуется через предложение человеку воспользоваться своей собственной свободой, рационально выбирать адекватный его потребностям и возможностям жизненный путь. Человек проектирует и выстраивает свои коммуникации.

В таком случае толерантность можно представить в качестве культурного принципа деятельности по организации коммуникаций, которая осуществляется не административным воздействием (способным реализоваться лишь по отношению к центральным, стержневым и базовым структурам), но спонтанным действием самих коммуникаций, где задействована не только целенаправленная, но и ценностно-рациональная и эмотивная (М. Вебер) структуры деятельности, т.е те структуры, которые реализуются не обязательно на уровне рацио.

Толерантность и есть коммуникативный принцип организации поведения и деятельности индивида в условиях социальности, организованной антисубстанциально, т.е. без базовых основ, скрепляющих ее в единую устойчивую систему. В случае устойчивости и жесткости общественной системы толерантный принцип ее организации излишен, поскольку там работает сверху заданная, административная организация, воздействующая на те самые базовые основы Такого воздействия становится достаточно: оно иррадиирует на (во) все периферийные сферы, которые зависят от состояния центра, жестко им детерминированы Если же социаль-

ность не базируется, но коммуницирует, тогда и становится необходимым вырабатывать, формировать, искать (и т.п.) принципы и установки толерантной коммуникации. По сути, об этом говорит Ю. Хабермас, когда видит в результате и самом процессе коммуникативного действия его согласованный (или согласительный) характер Разрабатывая «теорию коммуникативного действия», он предлагает приемы и особые методические процедуры для достижения согласия – процедуры демократически-либерального характера. И теория, и методика основываются на принципиально рациональных действиях, хотя сама природа рацио, действующего в коммуникациях, принципиально иная она не может быть теперь властно-инструментальной, насильственно подчиняющей (как в науке весь эмпирический материал обязан подчиняться нормам и идеалам теоретического и методологического разума), – теперь эта рациональность – коммуникативная

Коммуникативная рациональность организует непосредственные коммуникации, через них задает смыслы развития различных сфер социальности. «Вместо того чтобы полагаться на разум производительных сил (базовое, субстанциальное ядро социальности. – *Г.П.*), я доверяю производительной силе коммуникации. Он отложился в учреждениях демократического правового государства и институтах гражданской общественности»[1]. Ю. Хабермас предлагает «высвободить производительную силу коммуникации», «интегративную силу общества», которая организует «жизненные отношения» Коммуникативный разум, по Хабермасу, меняет вектор действия, направляясь в сторону «жизненных форм», «образов социальности», он позволяет «создавать полностью индивидуальный жизненный проект, позволяет нам быть и оставаться самим собой среди сложных и меняющихся ролевых ожиданий»[2] На действии коммуникативной рациональности основывается социальный реформизм, который «не может достигать социального мира лишь на пути вмешательства в процессы, происходящие в общест-

[1] *Хабермас Ю.* Демократия, разум, нравственность М , 1995 С 85–86
[2] Там же С 87

ве и государстве»[1]. Именно поэтому необходимо различать власть, рождающуюся в процессе коммуникации, и административно применяемую власть»[2]

В нашей литературе позиция Ю. Хабермаса увлекает философов, политологов, управленцев, поскольку в ней отыскиваются возможности организации общества на толерантных основаниях. Эти идеи находят развитие особенно в теории социального управления, предлагающей пути модернизации его административного характера Так, есть плодотворные попытки определить понятие коммуникативной рациональности как способа организации социальных коммуникаций. А.З Фахрутдинова пишет: «Очевидно, этот способ предполагает не административное воздействие через задание определенных формальных правил и контроль их исполнения, а неформальное взаимодействие, обеспечивающее приобщение людей к единому видению общих целей и миссии деятельности организации, за счет создания баланса между индивидуальными и организационными целями»[3] Есть в современной отечественной философии интуитивное предположение относительно того, что мысли Ю. Хабермаса о выявлении «производительной силы коммуникации», «социокультурного потенциала общества», о «социокультурных возможностях общества» и «культурной индустрии», о «культурном развитии религии и морального сознания» – все эти мысли могут быть явно приложимы к нашей действительности и нашей истории, могут стать основой модернизации России на началах толерантного сознания

В высказанной гипотезе содержится скрытое предположение как ответ на поставленный в названии статьи вопрос: «Была ли Россия толерантной?» Была ли она толерантной с ее религиозным настроем, общинным образом жизни, соборностью, с ее «за други своя»?

Очевидно, заданные рамки рассуждения не позволяют дать на этот вопрос положительный ответ Прав Ф.М Достоевский, гово-

---

[1] *Хабермас Ю.* Указ соч С 87

[2] Там же С 45

[3] *Фахрутдинова А.З.* Рациональность в социальном познании и управлении Новосибирск, 2002 С 253

ря, что для Европы Россия – «недоумение» Казалось бы, именно коммуникативное начало социальности всегда у нас актуализировалось. Тот же Ф М Достоевский считает, что наука не принесла «премудрости», так как ее рациональность оказалась бессильной в открытии «законов счастья»: слишком оно индивидуально и личностно, чтобы подчиниться всеобщности и абсолютности закона Н А. Бердяев высказывает негативное отношение к извне идущему социальному воздействию на человека, которое требует насилия и подчинения и которое ввергает человека в атмосферу лжи С.Л Франк, раскрывая понятие русской соборности, говорит о несовпадении общественного бытия с материальной базой и ищет иные – коммуникативные – его начала. Павел Флоренский считает, что истинное бытие «есть... движение к другому и движение из себя, – как дающее единство, так и вытекающее из единства бытия»[1] Л.П. Карсавин с его «симфонической личностью» утверждает, что все, казалось бы, в социальности ценят ее коммуникативную структуру, коммуникативный разум, способный организовать жизнь толерантно

И в то же время, обращая сейчас внимание на эти слова, можно почувствовать, как они не соответствуют тому действительно рациональному смыслу, который вложен в понятие толерантности

Что такое коммуникации, о которых говорит русская религиозная философия? Как правило, это – религиозный опыт, суть которого – любовь. Если иметь в виду те проявления любви, которые знал и знает опыт России (любви-ненависти, любви-страдания, любви-жалости и т п.), то об упорядочении любовных отношений на основах демократии можно говорить, если только не обладать чувством юмора.

Великий поклон нашим философам, которые пытались создавать социальные проекты и считали, что «любовь – это онтологическое понятие, благодатная, единящая сила бытия, сила, открывающая другого, уводящая от власти и насилия по отношению к нему. Закрытость же от другого русская философская мысль всегда

---

[1] *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины М , 1990 С 326

рассматривала как грех, ибо (говоря современным языком) нарушала коммуникацию. Однако если какую-то коммуникацию русская философия и описала, и предложила, то это – коммуникация с Богом, опознание истины как христианской Троицы, коммуникация конечного с бесконечным Духом.

Принцип рациональности (в ее любом варианте) в такой коммуникации невозможен, ибо он претендует на организацию трансцендентного, надсоциального и надиндивидуального, божественного и космического На это русская философия и не высказывает никаких претензий. Разуму такая организация недоступна. И она приглашает веру. Но это уже иное – и не коммуникация, и не рациональность, и не толерантность.

Можно было бы развить мысль о том, что взамен коммуникации и толерантности предложила отечественная философско-религиозная мысль. Духовность, любовь, ревность, дружбу, греховность, покаяние? Вопрос же остается. если Россия не имела толерантных начал социальности, более того, если они рассматривались как неподлинные для организации бытия, то каким образом сегодня создать для них почву? И возможно ли?

2.4. Антропологические ориентиры современного культурного развития

Наступившая в XX в. постиндустриальная социальность принципиальным образом отличается от прошлого техногенно-индустриального этапа развития, который был таким типом общественного устроения, в котором развитие социума и культуры определялось быстрым изменением техники и технологий благодаря систематическому применению научных знаний в индустрии. Техника задает систему культурных ценностей и норм: ценность науки, ориентация на точность, подчинение единой системе власти и взглядов, стремление к всеобщеуниверсальным регулятивам, единообразию и массовой клишированности, к функциональной и механической определенности индивидуального и социального бы-

тия. В такой социальности культура переводится на язык естественно-научных понятий и человек понимается полностью зависящим от внешних обстоятельств, от среды Стиль жизни, цели и ориентиры индивидуального и социального развития в индустриальном обществе определяются нуждами производства, развития научно-технического прогресса.

Принципиальность изменения антропологических представлений в XX в. касается того факта, что исчезает заданность общественных и культурных норм, правил, образцов В такой ситуации теряется, исчезает сущностный стержень, вокруг которого создавалась бы общественная система. Она распадается на ряд неиерархично существующих, самостоятельных, равнозначных и равноценных сфер, предлагающих свои конститутивные элементы, культурная гетерогенность, отсутствие единой и абсолютной истины, держащей в единстве же и все общество, принципиально меняет его основные характеристики Таковыми становятся неопределенность ключевых параметров его развития, динамичность, открытость, увеличение степени сложности как следствие информационности и коммуникативности социального бытия, которое перестает представлять собой единую систему. Все это подобным же образом сказывается на понимании человека, имеет аналогичные антропологические следствия. Антропологическое видение теперь тоже исходит из отрицания единой человеческой сущности.

Говоря о современном социальном и культурном развитии, можно сослаться на те характеристики, которые дают ему ведущие социологи нашего времени Последние констатируют возникновение к середине XX в. общества, культурная специфика которого выражается уже в его названиях. У разных авторов они различны. «постиндустриальное» (Д. Белл), «состояние постмодерна» (Ж.-Ф. Лиотар), «третья волна» (Э Тоффлер), «посттрадиционность», «постсовременность» – вот далеко не полный перечень квалификаций. При различии определений все они, однако, акцентируют момент движения – непрестанного и постоянного, – момент неустойчивости, динамичности, пребывания настоящего всегда в залоге «пост». Социальность приобрела способность не останавливаться

в своих изменениях, которые, в свою очередь, становятся непрогнозируемыми и непредсказуемыми, полагающими возможность альтернативности и вариативности развития, когда устраняется его однолинейность и жесткая каузальность. В качестве основного принципа, определяющего современную социальную и культурную ситуацию, принимается принцип равноценности и равновероятности всех конститутивных элементов Оказавшись равнозначными, все части, сферы культуры погружают человека в социальный хаос, который больше не собирается в единство, на основе какой-либо определенной базовой структуры (типа «производственных отношений» К. Маркса). Исчезает закономерность развития. Оно как разновекторное, изменчивое в непредсказуемости, неопределенное, равно возможное в любом направлении лишилось смысла. Вернее, человек больше не видит смысла в однонаправленности движения общества лишь в сторону желаемого образца и идеала Хаос социальной реальности усиливается тем, что она приняла информационно-знаковый характер культуры, что означает трансформацию ее вещественной и естественной предметности в искусственное техническое существование. Это не может не иметь антропологических следствий

В информационно-знаковой культуре человек перемещается из реальной предметной действительности в действительность знаковую – действительность рекламы, пиара, масс-медиа, различного рода технологий, которые не имеют вещного естественного референта. Мир предметов заменяется миром слов и информационных потоков, что в литературе квалифицируется как мир симулякров и симуляций. Человек, живя в такой искусственной реальности, также утрачивает свою сущность, стержень глубину, желание искать подлинность, смысл собственного существования Его жизненной необходимостью становится приспособление к гетерогенности окружающих его локальных смыслов, истин, правил, норм. Адаптация через выбор между различными и равнозначными лингвистическими (не предметно-вещными) формообразованиями, выбор собственной реальности, который становится непрестанным и перманентным, – таков путь современного человека, если он хо-

чет сохранить способность ориентации в окружающей его искусственной реальности. Общество сегодня характеризуется резким увеличением масштабов и разнообразия информации, возрастанием выбора человеком тех или иных информационных потоков, которые формируют его жизненную, культурную среду, повседневные ориентиры и смыслы. Среда, ориентиры, жизненный путь, смысл жизни могут меняться соответственно быстрым изменениям потребляемой информации, которая очень быстро накапливается и как постоянно новая заполняет жизненное пространство. Человек непрестанно вынужден адаптироваться к новому. В подобной реальности он может жить лишь только как существо фрагментарное, лишенное центра, сущности и целостности. Он теряет тождество по отношению к самому себе, теряет идентичность.

В такой антропологической реальности приходится поставить под вопрос традиционное понятие «личность» – понятие, указывающее на обязательность и необходимость единства личностных собственных помыслов, гармонию интересов и потребностей, целостность содержания. Нет больше личностной целостности в традиционном понимании, ибо современный человек живет в гетерогенной реальности и потому тоже оказывается расщепленным на различные, не обязательно связанные между собой, указывающие на его изменчивость и плюральность ипостаси. Ж. Лакан – французский психоаналитик – выделяет среди них, по меньшей мере, три: реальную, воображаемую и символическую. Личность сегодня – это нестабильное и нецелостное образование, способное к существенным кардинальным изменениям в зависимости от конкретных жизненных ситуаций. Жизнь человека теперь следует уподобить игре его культурных реальностей, его масок, их переодеванию. Личностная субъективность предстает столь же изменчивой, сколь изменчивой является и культурная реальность.

Теоретически данная проблема разрабатывается в антропологических учениях Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Бодрийяра и др Жизненная ситуация, ролевое поведение, игра – в таких категориях указанные авторы описывают современного человека, считая, что наступила «смерть субъекта» как личностной человеческой сущно-

сти, человеческой стабильности и истинности. «Странствующий» и непрестанно меняющийся, человек выбирает какую-то случайную и лишь на какое-то время становящуюся его собственной жизненную реальность (профессиональный или культурный мир) не для того, чтобы быть целостно к ней приверженным и закрепить ее за собой, но чтобы при ее быстрой смене также быстро адаптироваться к новой Человек больше не имеет стабильных характеристик, его трудно поймать и в определении, поскольку пределы стали изменчивыми, легко прорываемыми и бесстрастно, без сожаления им оставляемыми в целях поисков их как новых, как тех, которые могут дать ему новое, как бы личностное, существование.

В сменах себя человеку остается одна подлинность – коммуникация. Но эта подлинность – не традиционная стабильность и стояние на одном (духовности, идеале, норме, образце), это подлинность, которая говорит о необходимости их (норм, образцов) изменения Это подлинность «скольжения», в котором человек теряет и потребность, и способность себя сформировать, создать (образовать) как единое и целое. Конечно, душа его (как говорит М. Фуко) помнит о едином, единственно подлинном, но реальная динамика жизни заставляет его менять свою сущность в непрерывных и непрестанных изменениях, бесконечных коммуникациях, в которых подлинность и целостность личности растворяются Жизнь человека утрачивает великий смысл и высокое классическое значение. Она превращается в сцепление и переплетение случайных коммуникаций и приобретает одну цель – адаптацию. Ранее великая цель больше не влечет, она дробится в контекстах жизненных ситуаций, определяется любым коммуникативным отношением как реакция на него Жизнь личности становится обусловленной не отрефлексированным движением к культурному нормному идеалу, но содержит случайные, не сущностные и не абсолютные действия, поступки, проблемы. Потому и не складывается личность, что нет единого движения к абсолютному: все – симулякр и знак, ничего настоящего, все неопределенно и полифонично. Человек не может определить себя, поскольку постоянно находится в ситуации калейдоскопических конфигураций случайных коммуникаций.

Идентичность невозможна, попытки личностного самоопределения тоже получают характер множественной неопределенности, поскольку оно осуществляется как постоянный процесс приобретающих кардинальность личностных переопределений. Плюралистичная культура – плюралистичный, процессуально себя идентифицирующий человек. В плюралистичности теряется целостное Я. Человек XX в. – неличностное, разносторонне и разноголосно ориентированное Я Ж. Липовецки[1] отмечает, что слово «персона» имеет амбивалентное, двойственное значение: с одной стороны, это, конечно, личность, но с другой – маска и как таковая – пустота, ничто. Поэтому и современный процесс персонификации столь же амбивалентен и представляет собой новый, радикально отличающийся от того, что существовал в XVII–XIX вв., способ социализации и индивидуализации. Персонализация, считает автор, – проявление общего процесса освобождения от тотальной власти, тоталитарных режимов, от различного рода авторитаризма. Это апология индивидуализма. Вместе с тем персонализация – это не только индивидуализация как преломление различных ценностей через мировосприятие отдельной личности, но и опустошение, превращение в ничто, исчезновение. Смысл персонализации, по Липовецки, – в разрыве с дисциплинарным, универсально ригористическим, принудительно идеологическим обществом. Происходит ломка дисциплинарной социализации и осуществляется адаптация человека к гибкому обществу, основанному не на фундаменте какой-то одной субстанции, но на всех констелляциях повседневной жизни: на поощрении растущих потребностей индивида, культе телесности, учете «человеческих факторов», естественности поведения, праздничности и спортивности настроения[2].

В число первичных факторов жизни выходят «личное желание» (Ж. Липовецки), «соблазн» (Ж. Бодрийяр), свободный выбор индивида, идет ли речь о производственном процессе в материальной сфере, об органах муниципального ли управления, о врачебном

[1] См.: *Липовецки Ж.* Эра пустоты Эссе.

[2] *Ортега-и-Гассет Х.* Новые симптомы // Проблема человека в западной философии М., 1988

деле или об образовании человека. Современная культура позволяет существовать любым способам жизнеутверждения, любым вкусам, становится возможным выбирать все что угодно, – свобода и гуманизм объявляются ценностью современной культуры Конечно, это гуманизм не Возрождения, это не раскрепощение титанических сил человека в их направленности на покорительскую деятельность природы, на создание проектов по совершенствованию общественного устройства, на научный и технический прогресс Современный гуманизм приемлет человека повседневности, «потребителя, наполняющего свою кошелку; отпускника, колеблющегося между пребыванием на испанских пляжах и жизнью в кемпинге на Корсике»[1].

Итак, культурная ситуация современности – это гуманистическая тишина. Как к этому относиться? Говорит ли она о вседозволенности («Если Бога нет, то все позволено» – Ф.М. Достоевский)? Или она есть свидетельство гибкости и является продуктивной в том плане, что способствует общественной мобильности и активности, демократичности культуры, поскольку общество, становясь разнородным и утрачивая единую базовую структуру, допускает разнообразие социальных действий, возможность быстрых адаптаций? В адаптациях современный человек ищет новую идентичность и индивидуальность «Побуждаемое потребностью обрести себя, наше Я погружается в бесконечную работу по освобождению, наблюдению и объяснению своей личности. Оно встретилось сегодня с «ранее невиданным разнообразием жизни, непрерывными изменениями в частной сфере, религиозных воззрениях и роли личности». Персонификация как поощрение разнообразия означает ломку устоявшейся в истории формы социализации, основывающейся «на минимуме строгости и максимуме желаний, минимуме принуждения и максимуме понимания...», когда «общественные институты ориентируются на мотивации и желания»[2].

---

[1] *Липовецки Ж.* Указ соч. С 10

[2] Там же С 11, 17, 19

Возник новый антропологический тип. Его характеристики: «гедонистические ценности, уважение инакомыслия, свобода личности, раскованность, юмор и искренность, психологизм, свобода мнений»[1]. Все это пришло на смену единообразию правил, устранению всяких предпочтений и особенностей, единообразию всеобщего закона, всеобщей власти, правил общения, морального императива, на смену всеобщему подчинению и самоотречению «Исчез мнимый ригоризм свободы, уступив место новым ценностям, нацеленным на свободное развитие интимных сторон личности, законность удовольствий, признание своеобразных потребностей, подстраивание социальных институтов под потребности людей». Новый антропологический тип – это новая личность, возведенная современным обществом в ранг высшей ценности, ибо признаны ее субъективное своеобразие и неповторимость, право индивида быть самим собой, наслаждаться всеми радостями бытия, «жить свободно, не подвергаясь принуждениям, от начала до конца выбирать свой способ существования»[2]. Человек в разновекторности развития общества выбирает свою версию движения из всех возможных предложений

Так, проинтерпретированная личность противоречит тому антропологическому образу, который был только что описан в характеристиках безличностности, нецельности, неидентичности. Поиски новой идентичности ведут к возникновению, скорее, не безличностности, но многоликости, не к распадению цельности, но к разносторонности и личностному многоголосию. В поисках, в переодевании масок, в беспрестанной смене поведенческих ролей человек находится в бесконечном движении навстречу Новому. Он, утратив одномерную цельность, раскрепощен в развитии, получает возможность избежать остановки на достигнутом и непрестанно продолжать работу по самоконструированию. Да и можно ли в современном динамичном, бегущем и постоянно меняющемся обществе представить как достоинство прочно сложенную личностную

---

[1] *Липовецки Ж.* Указ соч. С 20

[2] Там же С 20, 21

целостность? Она окажется смешной, и ей неудобно будет жить и приспособиться к информационной смене и смене жизненных ситуаций.

Таким образом, современный антропологический проект предполагает личностное самосозидание через адаптивное движение к меняющимся культурным, социальным и профессиональным мирам, личностное многоголосие, устраняющее единое и цельное Я и соответствующее такой поведенческой модели, которая адекватна открывшемуся множеству разных возможностей. Современный антропологический проект создается не на основе движения человека к единому образу, заданному как совершенный, и не выполняется как один-единственный проект. Он, скорее, соответствует фиксации разных и многих направлений личностного восхождения, которые могут способствовать личностному выживанию как гуманизации.

Для современного антропологического видения становится характерным изменение его культурных базовых ценностей. Таковыми оказываются не механически иерархизированные социальные структуры, не власть внешне заданных норм и идеалов развития, не принципы общества, довлеющие над интересами отдельной личности, но личностная способность принять ответственное решение. Персональная ответственность – ключевая характеристика личности, деятельность которой осуществляется в условиях непрерывно получаемой все новой и новой информации.

Ведущими личностными характеристиками, таким образом, сегодня являются способность к адаптации в меняющемся мире и потоках информации, познавательная активность как умение осваивать новые методы познания и деятельности, умение ориентироваться в мире информации, готовность и способность менять профессию в ситуации, когда происходит размывание профессиональных границ, быстрая смена культурных и жизненных, культурных, деятельностных и профессиональных ориентиров, инициативность и самостоятельность в выборе и определении себя, когда нет готовых решений и их алгоритм как спускаемый сверху больше не действует.

В результате полученной свободы и необходимости принятия персональной ответственности возрастает роль личностной инициативности, исчезает социальное единообразие и активизируется социокультурная дифференциация, разнообразятся основания социальной и личностной идентификации. Онтологией всех антропологических трансформаций является ситуация «поли-», обусловливающая возможность всяческого многообразия: этнического, конфессионального, политического, культурного, идеологического, образовательного и т.д Поликультурность, мозаичность, неоднородность и динамичность общества порождают проблему соорганизации, гармонизации разных культурных миров и разных социальных позиций. Принципом таковой соорганизации выступает толерантная коммуникация.

Новая социокультурная онтология, гарантирующая ниерархизированную социальность, трансформирует социальное целеполагание, делает возможным одновременное существование различных (вариативных и альтернативных) линий стратегического развития, полагает необходимость полисмысловых культурных ситуаций, когда возникает культура не Единого, но Многого (многих истин, различных, но равнозначных ценностей). Социальность, не подчиняясь больше единой линии движения, предполагающей только восходящее движение (прогресс), компенсирует утраченную ориентацию на высокую классику, приобретая бесчисленную вариативность и многоликость, бесконечную подвижность. Компенсация касается того факта, что толерантность заменяет претензию и власть одной выбранной цели движения, одной стратегии, одного смысла или значения – исчезает единственно возможная, обычно заданная социальности извне истина. Таким образом, толерантность как коммуникативное качество становится необходимостью как принцип организации коммуникативно увиденного общества.

2.5. Современное образование как отражение основных тенденций культурного развития

Итак, смена понятий и типов культурных эпох современности и модернизма постсовременностью и постмодернизмом – вот та ситуация, свидетелем которой мир сегодня является Предложенное решение антропологической проблемы может стать той призмой, сквозь которую можно смотреть и на образование как социальный институт и способ человеческого бытия. Образование, как институциональную организацию, в первую очередь следует рассматривать свойственной только человеку формой бытия, в которой происходит преображение человеческого индивида Трансформации в образовании обусловливаются трансформациями антропологической проблемы Что есть человек сегодня, в конце XX в.? Как он сегодня образуется?

Все эти вопросы могут быть осмыслены в общем контексте постмодернистского культурного развития, когда антропологическая проблема приобретает форму вопроса: каким видит человека (как видит и видит ли) постмодернизм?

Как уже было сказано, в классической историко-культурной схеме, предшествовавшей постсовременности (линия Платона – Декарта – Канта – Гегеля), модернистский антропологический акцент вызывался конституированием человека через мысль и рациональное познание. Человек репрезентировал себя в гносеологическом аспекте, чистом сознании, восхождении человека к своей всеобщей сущности, которая извне осуществляла метафизический диктат, обусловливая движения конкретного индивида. Это была сущностная концепция человека, где сущность отождествлялась с познавательной интенцией сознания.

Философскими предпосылками такого решения антропологической проблемы являются принципы фундаментализма и панметодологизма, логоцентризма и гносеологизма, субъект-объектной дихотомии и рациональной объективации бытия. Философскими же следствиями классически понимаемого человека оказываются невнимание к единичности и личностности, игнорирование повсе-

дневности и индивидуальности, отчуждение человека от своей всеобщей Абсолютной и Вечной сущности.

Классическая философия, распространив свою метафизическую власть на педагогику, рассматривает ее (педагогику) в качестве собственной практики, и потому философская антропология (со всеми ее предпосылками и следствиями) законно и жестко обосновывает антропологию педагогическую. Образованность человека в этой антропологической программе рассматривается как преодоление его природности и единичной конкретности, которые не поддаются выражению во всеобщих понятиях. Образование человека имеет предназначение нивелирования его случайного и конкретного проявления через деятельность восхождения единичного субъекта ко всеобщей сущности с тем, чтобы «всеобщий дух получил свое осуществление»[1]. Через образование личность должна получить свою определенность, которая во всеобщности идеи «снимает» всяческую индивидуальность, манифестируя человека только в его рефлексивном сознании и познании

Именно эта модель взаимоотношения человека и мира ставит перед образованием цель – формирование человека разума, овладевшего науками, знающего интеллектуала. Она соответствует философско-антропологическому учению, редуцировавшему человека до Разума Образование в таком предназначении оказывается отождествленным с обучением, т е. с познанием, что является адекватным интенсивно развивающейся тогда науке. И поскольку модернистская культура характеризовалась быстрым и высоким развитием индустриального производства, требующего профессионального разделения труда, постольку образование предстает как обучение конкретной сумме профессиональных знаний. Основной итог образовательной деятельности – подготовка кадров для индустриального производства.

Культурная ситуация конца XX в характеризуется особым состоянием, когда высказан откровенный скепсис по поводу прошлой

---

[1] *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук. Т 3: Философия духа М: Мысль, 1977 С. 39

модернистской веры в Разум. Постмодернистская реакция на «незавершенность модернистского проекта» резка и похожа на психологический срыв, когда былая уверенность в возможности бесконечного совершенствования человека и культуры через Разум вдруг сменяется теоретическим хаосом, вязью повседневных случайных отношений, санкционирующих «конец истории». Подобный хаос провозглашается относительно всякой сущности и любой истины – сущности человека в том числе. На этом основании постмодернизм утверждает антропологический тезис об «исчезновении человека» и «смерти субъекта». Естественно, что педагогическая антропология и образование не могут не откликнуться. Отклики и есть направление возможных образовательных трансформаций в XXI в.

Исходные установки для трансформации антропологической проблемы сегодня состоят в заступании на место естественной природно-вещной и предметной среды, в которой всегда человек жил и которая противостояла ему как возможная для познания и практики, среды знаково-информационной, где аутентичность знания заменена безреферентностью информационного знака и где сама среда становится искусственной. Обнаруживается «недостаток объективной реальности», одновременно возникает реальность субъективная, созданная и создаваемая самим человеком: реальность знака и случайных смыслов (симулякров), реальность искусственных языков Происходит лингвистическое рождение мира. В такой действительности не может быть ни законов, ни гомогенных сущности и истины.

Философское обоснование подобной трансформации состоит в смене основной призмы, сквозь которую человек смотрит на мир: призма сознания (единого, высокого, «чистого») уступает место призме языка, предложившего множество знаков и знаковых внесодержательных смыслов Мир предстает гетерогенностью знаково созданных полей (Ж.-Ф. Лиотар), вызывающих в качестве человеческого окружения повседневность и доксу.

Что есть в таком случае образование? Человеку в знаково-информационном мире предлагается постоянный выбор в хаосе

распавшихся и ставших гетерогенными истины и сущности Его жизнь есть выбор и постоянные поиски себя, ибо нет «себя» единого. Человеческое Я тоже распадается, поскольку больше не создается «чистым сознанием», а трансцендентальное, что его характеризовало в чистоте и вечности, оно уступает место также изменчивому, переменному, временному и историческому Оно распадается на «фрагменты и куски» (Р. Рорти). Заступая в какой-то из них, человек предстает в некой определенности, которая тут же исчезает при смене знака и информации. Жить ему приходится не в восхождении к высокой и единой истине как собственной сущности, в которой он мог бы целостно самоопределиться; жить ему приходится в выборе и коммуникации с бесчисленными Другими, которые дают ему возможность также гетерогенного самоопределения И поскольку ситуация выбора не заканчивается ставшим результатом, ибо информационный поток знаковых смыслов захлестывает, жизнь становится процессом перманентного выбирания, то и сам человек в этом потоке исчезает как определенность Человек утрачивает личностную определенность Фрагментарность и безличностность человека как его стабильная неопределенность заставляют его постоянно играть все новые ролевые игры И так до бесконечности, ибо истины, которая могла бы этот процесс остановить, нет

Требуется ли ему в таком пребывании узнавание себя, встреча с собственной сущностью – образование?

Отсутствие способности и потребности в обретении целостного Я, в обретении себя через встречу с собственной сущностью принципиально изменяет статус и цель образования. Оно утрачивает предназначение движения человека из неполноты и несущности к собственной высокой истине, ибо не маячит больше пусть и отчужденный, но должный образ как зовущая цель. Образование, кажется, перестает быть путем, идя которым человек осуществлял бы самоидентификацию. Крах модернистского проекта уверенного будущего оборачивается кризисом образовательного движения. Мировым кризисом.

И все же какие возможности может найти образование в своих трансформациях сегодня? В ответе на этот вопрос имеет значение

то, что интеллектуально насыщенный современный (постсовременный) мир требует и адекватного в интеллектуальном отношении человека. Интеллектуализированная среда информационного, коммуникативного мира, его динамика, неопределенность и открытость будущего обусловливают в качестве антропологической ценности не столько человеческую целостность, сколько умение гибкой адаптации, ориентации во фрагментарном мире. Игра и личностные изменения – переодевания – это не просто мода, но и постоянное желание новизны и творчества, толкающее человека к познанию, общению, деятельности в разных ситуациях и с разными (другими) людьми, социальными группами, вещами. Игра спасает человека от разорванности, всепоглощающего скепсиса и пустоты. Она активизирует его мышление, заставляя его работать сразу в нескольких направлениях, организуя его интеллект как многопроектный.

Проектная культура есть та среда, в которой реализует себя образование. И следовательно, его цели, стратегии задачи и содержание кардинально меняются. Идея проектности, входя в образование, делает его ответственным за формирование исходной и установочной полионтологичности мышления, принятие множественности концептов и концептуальных каркасов, ни один из которых не имеет значения абсолютного характера общепринятой формы. Образование может и должно способствовать формированию мышления, направленного на конструирование новых нестандартных моделей построения будущего в различных сферах культуры и социальности. В образовании сегодня акцентирован момент его динамики и гибкости, открытости и неоднородности. Осуществляется трансформация, когда оно от единства и унифицированности системы переходит к открытому образовательному пространству, где сосуществуют его различные формы: государственное и негосударственное, традиционное и инновационное, образовательные учреждения (в разном виде: общеобразовательные школы, лицеи, гимназии, вузы, средние специальные учебные заведения и т.п.) и индивидуализированные образовательные программы (тьюторство и т.п.). Плюрализм в открытом образовательном пространстве создает рынок образовательных услуг. Образо-

вание как рынок может существовать лишь через предоставление множества конкурирующих образовательных стратегий и практик, педагогических концепций и теорий.

Внимательный взгляд на прошлую классическую культуру и образование дает возможность заметить, что традиции, во многом уже утраченные, возвращаясь, оказываются в русле инноваций. Хотелось бы проследить это, обратившись к истории российского образования.

Русскую ментальность парадигмально оформил М М Бахтин, когда стало понятно, что линия Платона – Канта как ведущая парадигма прежней философии и мышления потребовала модификаций

М М. Бахтин продолжает и творчески развивает традицию русского решения антропологической проблемы Акцент на единичности в соборе в русской философии – это препятствие к тому, чтобы человек мог потерять свою сущность, значение и истину, подменить их феноменами, знаками и плюрализмом ситуативных смыслов Сущность, значение и истина здесь не осуществились в знаковых системах. Связь человека с высшим началом не позволяет подменить живой мир действительности бездушным механизмом знаковых коммуникаций, полноту и красочность бытия – мертвой системой информационных отношений. Логика русского мышления надрациональна, она не «очищает» мир до скелетного состояния, а потому, когда сегодня и Запад предлагает мыслить реальность в становлении, мигах и мерцаниях, русской философии это не представляется разрушением Напротив, жизнь – это жизнь в сверхлогике и сверхрацио, в надрациональности, которая, не отрицая разума, дополняет его герменевтически (осуществляет к нему «герменевтическую прививку» – П Рикер)

Индивидуальность и уникальность, личностный смысл актуализируются и приоткрываются в русской философии не с помощью законов их бытийствования (неповторимость неподвластна законам и рациональной логике), а через отношение к «другому» (личности, вещи) или «другим», когда они обнаруживают свои разные значения единого. Личностная распахнутость «другому» означает со-бытийность человеческого существования Западное бытие в

русской философии приобретает характер события В этом состоит специфика и творчество русского решения антропологической проблемы, оформленного в XX в

Единая истина личности событийна и «рождается в точке соприкосновений разных сознаний»[1]. «Единственный» М. Штирнера в русской философской антропологии предстает событийной единичностью, чья внутренняя динамичность может обнаружить себя лишь в отношении к «другому».

Педагогический смысл русской парадигмы мышления в том и состоит, что акцент ставится не на отрицании «логоцентризма», но на отказе от безответственности «единственного», на доминанте «другого». Ответственность приобретает характер возможной ответственности и не допускает возможности личностного произвола. Так возникает действительный диалог «соучастливых мышлений», когда индивидуальное мышление становится ответом на мышление «другого», как и наоборот Общая открытость человека «другому» и их взаимная ответственность формируют традицию открытости российского образования В наше время открытость культурным влияниям, как уже сформированная способность русской культуры и образования, является основой их адаптации к открытости в будущее и реализации идеи модернизации, пришедшей на смену традиционалистскому типу культурного развития. На оппозиции традиционализма и модернизма рождается противопоставление традиционного и инновационного образования. Инновационность в данном случае связывается с возможностью свободы образования, его открытости, признания возможности различных стратегических направлений, педагогических концепций, выстраивания много- и разноцелевых траекторий.

Однако открытость невозможна без сопряжения с взаимной ответственностью всех образовательных линий, услуг, движений. На этой основе в современной действительности рождается переопределение понятия образования, когда «система образования» уступает место «образовательному пространству». Истина образова-

---

[1] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского М , 1972 С 135

тельного пространства – быть открытым, она и есть та реальность образования, где, как следствие открытости иному другому, наличествует «хаос» различных стратегических направлений и линий, обслуживающих разные сферы социальной действительности

Именно в этом моменте – в возможности предложения (на равных) различных педагогических практик и направлений – возникает сомнение и вопросительное отношение к самой идее подобной возможности Ибо плюрализм образовательных стратегий допускает опасность проникновения в образование, его методы, задачи, цели и ценности принципа вседозволенности Однако обращение к традиции российской ментальности сохраняет надежду на то, что российский образовательный рынок противоречит этому, ибо он, допуская свободу выбора, способствует в ходе конкуренции отбору адекватных и аутентичных направлений О подобной адекватности свидетельствует уже наметившийся вектор эволюции инновационного движения в образовании Если еще недавно люди жили в атмосфере захлестнувшего их «бума инноваций», то сегодня уже вырабатывается критерий инновационного движения и можно наблюдать, что эта работа осуществляется не только с учетом тенденций развития образования в мире, но и в русле непосредственно русской ментальности.

Что касается первого, то сейчас образование не обходит ведущего образовательного движения в мире – феноменологии образования и тех его трансформаций, которые связаны с информационными и коммуникативными характеристиками «современной постсовременности»[1]. Знаковые коммуникационные искусственные структуры, замещающие предметную естественность культуры и утопляющие в собственной бездумной безреферентности человека, не могут не затрагивать это образование. Но интересное и симптоматическое свидетельство: они в нашем случае вызывают рефлексию и предложение передать педагогике наработанную традицию ответственности. Сама педагогика, перенимая рефлексию как типично философ-

[1] См *Шатин Ю.* Феноменология образования и коммуникативная стратегия обучения // Дискурс 1996 № 1

ский метод, или метод философской работы, становится философичной. На почве характерных для современности безосновных, т.е. оторвавшихся от предметности, коммуникационных структур в современной образовательной практике происходит встреча педагогики и философии Педагог овладевает философской работой, становится философом. И именно эта встреча и этот синтез оказываются сегодня основным критерием, по которому ту или иную образовательную стратегию или педагогическую концепцию относят к категории инновационных. Что означает это на практике? Интересный ответ в этом отношении предлагает рождающееся сегодня новое направление в педагогике – коммуникативная дидактика.

Конкретная практика образования как коммуникативного события в современном образовательном пространстве строится не в русле предлагаемого деконструктивистским философским видением коммуникации как сопряжения сознания и текста (когда становится возможным и необходимым отрыв знака от значения и его, знака, безреферентное существование, позволяющее его использовать в разных целях и формах в зависимости от ситуативных состояний), но сознания и сознания – двух сознаний. учителя и ученика. По поводу именно так понятой коммуникации осуществляется педагогическая работа философского уровня, когда в коммуникативный акт включается третий элемент – интерсубъективная структура интенционального объекта (эйдоса) как общего истока взаимопонимания, связующего звена, на почве которого только и возможно общение. Процесс коммуникации осуществляется благодаря мысленным образам тех предметов, по поводу которых строится коммуникативный акт.

Введение в акт коммуникации третьего элемента – интенционала – и понимание его роли как интерсубъективной структуры дают основание оригинально и адекватно современным коммуникативным метаморфозам философского знания увидеть цель, задачи и смысл педагогического действия Их новое видение объясняется изменением образа современной педагогики, ее переходом в неклассическое состояние, отказом от рационального оформления традиционного предметного содержания образования, когда пред-

лагалось изучение основ наук, и заменой его некими мыслительными конструкциями – способами, методами, формами овладения знания, открытия человеком мира, нахождения в нем собственного места, конструирования его. Сфера «оспособления» (Г П. Щедровицкий), т.е. трансцендентальная сфера работы человеческого сознания, становится тем пространством, куда образование уходит от объективной предметной реальности и откуда черпает свое содержание. Специфика этой сферы – не предметность (биологическая, историческая, математическая и т.п.) учебно представленных «основ наук», а их предметная ментальность, их эйдетическое, трансцендентальное состояние как состояние (биологического, исторического, математического и т п) языка и мышления – состояние языка и культуры (в данном случае априорной и асоциальной, но репрезентирующей мир ментальностей).

Педагогика, как видим, действительно становится философией, поскольку, как и последняя, начинает работать в трансцендентальной сфере (способов и средств построения языка знаков), каковой предстает риторика Такой взгляд на педагогику позволяет сделать интересный вывод: цель образования состоит в том, чтобы научиться говорить, т.е. владеть (биологическим, историческим, математическим и т.п.) языком. Владение языком дает владение культурой (биологического, исторического, математического – любого предметного) мышления. Следовательно, задача педагога состоит не в том, чтобы транслировать какой-то конкретный материал из учебного предмета (законы физики, теоремы геометрии или события, имеющие место в истории и т.п.), а учебная задача ученика – не в том, чтобы этот материал усвоить и изучить Цель того и другого – развить культуру соответствующего (биологического, исторического, математического и т п.) мышления Учитель, сформировав культурное мышление, вводит ученика в эйдетический мир предметной ментальности, где он, владея культурой соответствующего (конкретному предмету) строя мышления, может свободно ориентироваться. Ученика, таким образом, в буквальном смысле не «ведут за руку» по устойчивому и твердому миру природных и социальных предметов, его вводят в предметную мен-

тальность, обучают языку и культуре мышления, что дает ему возможность свободной коммуникации.

Современная встреча философии и педагогики для русской как философской, так и педагогической мысли есть конкретная реализация их постоянного взаимного притяжения. Обращение к истории русской и западной философии, их сопоставление позволяет зафиксировать тот факт, что в своих прикладных аспектах их ориентации были различными. Приоритетное значение в русской философии всегда отдавалось заботе о развитии педагогической мысли и практике воспитания Русский интерес выразил себя теоретически не в известных трактатах «Философия права», «Государь», «Левиафан» или «Общественный договор». Он высказал себя в «Основах педагогики. Введение в прикладную философию» (С И. Гессен), в «Образовательном значении философии» (П. Липицкий), в «О народном образовании» (Л.Н. Толстой), в «Проблемах воспитания в свете христианской антропологии» (В В Зеньковский) и т.п. Продуктивно и заинтересованно решением вопроса о взаимосвязи философии и педагогики занимались В Г. Белинский, А.И. Герцен, Н.А Добролюбов, В. Розанов, Н.Г. Чернышевский, Н.В. Шелгунов, П Юркевич и др. Отождествляя философскую и педагогическую мысль, русские мыслители, как представляется, провидели состояние современной педагогики как формы рефлексивной организации содержания образования, как педагогического рефлексирования.

Современная модернизация образования во многом напоминает возвращение к ранее отвергнутым и забытым принципам организации образования. Достижению успеха в этом отношении могла бы способствовать перекличка образовательных эпох.

Контрольные вопросы

1 С чем связана актуализация проблемы толерантности в XX в.?
2 Почему коммуникацию можно назвать основанием толерантности?
3 Каковы особенности российской культуры толерантности?
4 Как образование влияет на формирование культуры толерантности?

Литература

1 ***Бодрийяр Ж.*** Мелодрама различия // Бодрийяр Ж Прозрачность зла – М Добросвет, 2000.

2 ***Дж. Локк.*** Послание о веротерпимости // Сочинения – М , 1988. – Т 3

3 ***Жижек С.*** Западный пацифизм // Русский журнал Режим доступа – http //www russ ru/politics/west/20010313-zh html

4 ***Левинас Э.*** Философское определение идеи культуры // Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности Пер. с англ и фр / Сост Л.И Василенко, В Е. Ермолаева, Вводн ст Ю А Шрейдера – М : Прогресс, 1990

5 ***Сапронов П.А.*** Культурология Курс лекций по теории и истории культуры – СПб · СОЮЗ, 1998.

6 ***Киселев Г.С.*** Человек, культура, цивилизация на пороге III тысячелетия. – М , 1999

7. ***Абрамян Э.Г.*** Культурология и проблемы выживания // Философские науки – 2000 – № 4

8 ***Барт Р.*** Смерть автора // Избранные работы Семиотика Поэтика Пер с фр / Сост., общ ред и вступ ст Г К Косикова – М , 1989.

9 ***Фуко М.*** Что такое автор? // Воля к истине по ту сторону знания, власти и сексуальности – М , 1998.

10 ***Лесли А. Уайт.*** Энергия и эволюция культуры // Антология исследований культуры Т 1 Интерпретации культуры СПб Университетская книга, 1997

11 ***Репина Л.П.*** Вызов постмодернизма и перспективы новой культурной и интеллектуальной истории // Одиссей Человек в истории. 1996. – М Coda, 1996

12. ***Библер В.С.*** От наукоучения – к логике культуры Два философских введения в двадцать первый век – М Политиздат, 1990

13 ***Визгин В.П.*** Постструктуралистская методология истории достижения и пределы // Одиссей Человек в истории 1996. – М Coda, 1996

14 ***Герменевтика и деконструкция*** / Под ред В Штегмайера, Х Франка, Б.В. Маркова – СПб., 1999

15 ***Хабермас Ю.*** Вовлечение другого (очерки политической теории) / Пер с нем Ю.С Медведева; Под ред. Д.В Скляднева. – СПб Наука, 2001

16 ***Вальденфельс Б.*** Мотив чужого. – Минск Пропилеи, 1999

17 ***Хоруженко К.М.*** Культурология Энциклопедический словарь – Ростов н/Д· Феникс, 1997 – 640 с

3. СОВРЕМЕННЫЕ КУЛЬТУРФИЛОСОФСКИЕ КОНЦЕПЦИИ

В новоевропейской культурфилософии традиционно проводится разграничение между биологической эволюцией и культурой, транслирующееся в оппозицию природы и культуры (исключение представляет концепция И Гердера) Культура изучается как феномен, взаимосвязанный с развитием общества или цивилизации, что в теоретическом аспекте находит выражение в рационалистической (XVIII–XIX вв.), циклической (конец XIX – начало XX в.), плюралистической парадигмах, выделенных на основе авторского анализа основных культурфилософских концепций Рационалистическая парадигма (И. Гердер, А. Тюрго, И. Кант, Ф. Шеллинг, Г. Гегель) фиксирует процесс линейного роста культуры (в форме стадий, этапов, образов), связанный с усложнением прогрессивно-поступательного общественного развития. Циклический подход базируется на представлениях о нелинейности и прерывистости историко-культурного процесса и интерпретирует развитие социокультурных образований в форме цикла по аналогии с развитием живого организма. Несмотря на биологические аналогии, культура выступает в циклизме как искусственная структура, противоположная природе. В XX в. знание о культуре эволюционирует от унифицированной, универсальной, монологичной реконструкции культурного универсума к вариативной плюралистической парадигме. Культура изучается с различных позиций: философии жизни (В. Дильтей, Г. Зиммель), феноменологии (Э. Гуссерль), герменевтики (М. Хайдеггер, Г. Гадамер, Ю Хабермас, П. Рикер), психоанализа (З Фрейд, К. Юнг), структурализма (К. Леви-Строс,

Р. Барт, М Фуко, Ж. Лакан), символизма (Э. Кассирер), антропологии (М. Шелер).

Современное состояние кризиса, беспомощности человеческого сознания перед фактором краха породившей его культуры, отражающиеся в ощущениях «сумерек сознания», предопределяют поворот философии культуры к методологии альтернативных вариантов развития. Позитивная программа альтернативизма требует смены самой парадигмы развития, порожденной сциентистской культурой В предлагаемой системе будущей культуры создается проект культуры в целом и отдельных ее сфер, в основе которого лежит антропологический принцип реабилитации естественной жизни. Формирование новой культуры связывается альтернативистами с воссозданием способов существования культуры, противоположных современным: спонтанность, переориентация на формирование чувственной культуры, выдвижение на первый план эстетического принципа как формы реальности, сбалансированное удовлетворение материальных и духовных потребностей человека, экологическая этика, формирование нового типа духовности Проекты альтернативной культуры оставляют двойственное впечатление: с одной стороны, налицо попытка преодолеть традицию линейных представлений о новоевропейской культуре как процессе постоянного роста разума, с другой – ориентация на архаические ценности с элементами романтизма и утопизма, которая не дает реального выхода из ситуации кризиса современной культуры.

Плюрализм современных концепций культуры не разрушает традиционных оппозиций. культуры и природы, человека как биологического и как культурного феномена. Такое состояние «интеллектуальной капитуляции» (в терминологии Т Шанина) культурфилософского знания в современной социокультурной ситуации экологического коллапса демонстрирует назревшую необходимость реинтерпретации проблемы эволюции культуры в направлении ограничения или отказа от оппозиции по отношению к природе. Вторая причина актуальности реинтерпретации указанной проблемы заключается в том, что наличный плюрализм позиций не исключает, а, скорее, предполагает необходимость форми-

рования более совершенной методологии анализа культуры, так как отсутствие единой концептуальной линии в осмыслении проблемы в результате краха стратегии детерминизма свидетельствует о предпарадигмальном состоянии исследований культуры.

Теоретическое осмысление формирования новых парадигмальных оснований культуры, как и создание любого инновационного эпистемологического проекта, предзадает невозможность интерпретации нового теоретического содержания старыми концептуальными средствами. Проблема инновационной интерпретации эволюции современной культуры состоит не в том, чтобы изучить ее существование под маской изменения, а в том, чтобы раскрыть ее онтологическую сущность. Культурная система представляет собой неравномерную, текучую и преходящую целостность с пространственно-временными рамками, внутри которых действует пульсирующая динамика культурного процесса, предопределяющая основную совокупность явлений, скрытую единовременость в каждой фазе всех основных субстанциональных и функциональных состояний, отсутствие жесткой и однозначной детерминации стадий процесса. В ходе сигнификации введенная метафора культурной энергии становится аналитическим топиком. Культура открывается и протекает в структурировании содержания культурной энергии, регенерации и синтеза различных энергетических потоков

Системы культуры, как и природы, саморазвивающиеся, т.е энергетически сбалансированные. Культура, как сложная структура, метастабильно устойчива. Чтобы поддерживать свою целостность, периодически преодолевать тенденцию к стохастическому распаду, она должна существовать в колебательном режиме, позволяющем замедлять процессы и восстанавливать общий темп развития подструктуры Динамика эволюции сложных культурных организаций и структур связана с периодическим чередованием режимов убыстрения и замедления, структурализации и стирания различий, частичного распада структур с периодическим смещением фокуса влияния от центра к периферии и обратно. Попятные движения во времени, частичный возврат к старому, к культурным и историческим традициям являются необходимым условием под-

держания культурной организации Культура предстает как диффузное пространство культурной энергетики, функционирующее в соответствии с флуктуациями культурной энергии, составляющими ноуменальную сущность культурного процесса, репрезентированную в виде неравномерных периодов ритмического колебания феноменальных (синхронных и диахронных) форм возникновения, расцвета и кризиса культуры. В результате культурный процесс не прерывается, как в циклизме, но в то же время утрачивает линейную, однонаправленную структуру, присущую рационалистическим интерпретациям

Помещение разработанной концепции внутрь истории культурфилософских идей находится в русле возникновения интереса к концептуализации культуры и способствует преодолению аморфности современной философии культуры в процессе выработки единой линии, структурирующей хаотичный плюрализм существующих теорий и концепций в гармоничный космос классификации идей Концепция пульсирующего развития культуры поддерживает стратегию разрушения феноменологического укоренения интенциональности и репрессивной каузальности новоевропейской культуры, что приводит к ослаблению традиционных интерпретаций культурного процесса. Данная концепция проясняет пространство культурфилософского знания, плюралистическое и диффузное, разделенное на части, изучаемое и трансформирующееся, и таким образом вносит свой вклад в теоретическое обоснование перехода философии культуры к посттрадиционной парадигме.

3.1. Теоретические основания альтернативизма

Фрагментарность и маргинальность современного типа культуры отражается на состоянии ее философских исследований, в структуру которых проникают идеи хаотичности и релятивизма Подобное состояние неопределенности и даже смутности не случайно. оно отражает фундаментальные парадигмальные сдвиги в культуре. В связи с происходящими изменениями в структуре

культурфилософского дискурса повышается значение альтернативных интерпретаций.

Модернистская культура подвергается критике с разных позиций В традиционных романтических и социалистических концепциях ее сущность раскрывается как меркантильная Альтернативизм исходит из другого противопоставления – искусственно организованного и естественного (спонтанного) бытия Можно выделить два момента новизны критики модернистской культуры в альтернативных концепциях: понимание технического способа бытия в мире как всеобщего и характеристику идеологизированного гуманитарного знания как источника принудительной организации современной жизни. Первый момент включает в себя как главный объект критики сциентизм новоевропейской культуры, история которой предстает как результат ошибки разума, изначально избравшего неверную ориентацию. Стержень истории «сумасшествия разума» (по определению теоретиков Франкфуртской школы) – экспликация тоталитаристских потенций, скрытых в логической рациональности Миф, представляющий собой начало и конец буржуазной цивилизации, утвердил как факт реальности самоотчуждение природы, в чем заключается суть подавляющей рациональности, угнетательской научности, буржуазного просвещения, изначально принявшего ложное направление, реализовавшееся в неудачной цивилизации. Миф и наука не знают другого способа освоения действительности, кроме овладения и господства над ней, оборачивающегося эксплуатацией человека человеком. С точки зрения Г Маркузе, наука и техника выступают как подавление не только внешней природы, но и внутренней (самого человека). Фаустовский принцип реальности, на основании которого осуществляется подавление витальных влечений индивида, отождествляется альтернативистами с принципами рациональности и научности и рассматривается как фундаментальный принцип классово-угнетательского общества в целом

Второй момент новизны критики модернистской культуры в альтернативизме заключается в ее негативной оценке как глобального социокультурного переворота перехода от естественных к искусст-

венно организованным формам бытия, произошедшего, вопреки общепринятому мнению, не в сфере материального, а духовного производства: в университетах, где была сформирована программа научной организации сознания. Промышленный технологизм оторвал человека от природы, социально-культурный технологизм отрывает его от естественной среды, что проявляется в таких механистических чертах новоевропейской культуры, как утилизация, производственный принцип организации, использование ее как важнейшего принципа человеческой инженерии, проспективистская установка, влияние массового духовного производства на изменение мира В результате этого возникает репрессивный характер культуры. на одной стороне выступает массовая система духовного производства, от которой исходят предписания, на другой лишенная самостоятельности, «мозаичная» жизнь гражданского общества, комбинируемая и монтируемая согласно тем или иным технологическим проектам

Наука обеспечивает господство в двух смыслах: как производительная сила она закрепляет господство общества над природой и в качестве инструмента объективного познания апеллирует к предметному миру человека, т.е к своим собственным порождениям, к самой себе. Во всех случаях она гарантирует закрепление определенного типа господства над человеком, причем силы, господствующие в позднекапиталистическом мире, не нуждаются во внешнем навязывании своей воли достаточно воззвать к здравому смыслу людей, заранее замкнутому между онаученным миром и его копиями, или к подсознанию Отсюда вытекают безграничные возможности манипулирования людьми Несмотря на радикальный антисциентизм, критика модернистской культуры альтернативистами содержит ряд позитивных моментов рассмотрение рациональности и науки в качестве целостного культурно-исторического феномена, развивающегося в определенный тип цивилизации; характеристика развития науки как глобального социокультурного процесса, перенос акцента на личность, на необходимость ее освобождения от гнета репрессивной культуры

Философия культуры альтернативизма использует идеи структуралистской антропологии (М. Фуко), рассматривающие становление капитализма как вытеснение тех способностей человека, от которых исходит сопротивление нарастающему рационалистическому функционализму Альтернативная программа требует смены самой парадигмы развития, порожденной сциентистской культурой В основе культурного проекта будущего лежит определенный антропологический принцип: реабилитация спонтанности Выдвижение этого принципа в центр альтернативных исследований обусловлено кризисным состоянием современной культуры В связи с этим в альтернативизме появляется характерная ориентация на ценности доиндустриальной культуры, что приводит к сочетанию антитрадиционализма, тяготеющего к растворению исторически сложившихся культурных форм в спонтанном жизненном потоке, и архаической культурной практики

Предстоящая трансформация невозможна без создания новой метафизики, новой картины мира и нового представления о человеческой природе, так как внутренняя свобода индивида предполагает возможность эволюции культуры в разных направлениях. Ядром отжившего мировоззрения альтернативисты считают материализм, отождествляемый ими с приверженностью к материальному прогрессу, обладанию вещами и господству над природой Необходимо развить альтернативное метафизическое мировоззрение, которое может дать возможность постичь все последствия научно-технического прогресса в будущем Кризис ценностей, возникающий, когда какой-либо определенный тип культуры уступает место другому, порождает различные утопические концепции, в связи с чем утопизм и футурология составляют важные компоненты системы альтернативизма Источником утопических и футурологических построений выступают экологическая этика, романтические утопии и технологический миф, поэтому в альтернативных концепциях можно выделить три типа построений экологические, романтические утопии и технологические футурологические проекты.

В рассуждениях Э Фромма конфликт между личностью и природой обладает свойством возобновления в каждом новом поколе-

нии и поэтому неустраним в будущем. «Экологические муки земли» (Т Роззак) проявляются в жизни человека через радикальную трансформацию чувства идентичности природе. Так рождается миф о выпадении человека из целостности природы. С точки зрения Х Сколимовски, напротив, экологический кризис не вечен: он обусловлен принципами мироотношения, лежащими в основе западной цивилизации и оформившимися в культуре Нового времени Автоматизированное, отчужденное экологическое сознание, пришедшее на смену религиозному, порождает эсхатологию потребления, когда последняя замещает сакральные ценности. Выход альтернативисты видят в поиске нового диалога с природой, на основе которого разрабатываются разные теории альтернативного развития, группирующиеся по двум направлениям: практически-преобразовательному и просветительскому.

В рамках первого направления в концепции экологического материализма изучается экологическое превращение Земли в новый мировой порядок, основывающийся на экоэнергетических принципах: децентрализованной экономике мелких общин, действующих на возобновляемых, экологически чистых видах энергии Предлагаемый в экосоциализме альтернативный проект строится на формировании новой экологической культуры: на принципах ограничения потребления ресурсов и централизации всех сфер общественной жизни. Программа экосоциализма (А. Горц, О Ульрих, И. Иллич) предусматривает отказ от экономического рационализма, развитие гражданского самосознания, изменение в распределении благ. Другой формой выхода из экологического кризиса является разработка проектов, носящих просветительский характер. Предлагается путь изменения вне системы социокультурных отношений, что приводит к созданию теорий антропологически-личностного изменения человека. Корень экологического кризиса – во внутреннем кризисе самого человека Экологическая этика может облегчить переход от старых ценностей к новым. В своей концепции Х. Сколимовски предлагает духовную мироориентацию, которая способна выступить альтернативой развития человеческой культуры. По его схеме религиозное сознание – тезис, технологическое – антитезис, эколо-

гическое – синтез, так как последнее преодолевает односторонность религиозного сознания, знаменуя собой возвращение духовности без подчинения религиозности, и снимает односторонность технологического сознания, так как ценности экологического сознания сосредоточены на универсуме и на жизни. В экофилософии формируется новый тип духовности, символом которой выступает «танцующий Шива», символ развертывания жизни, воссоздания самого себя, целостности универсума

Современные романтические концепции культуры неоднородны, имеют разные традиции, идущие в Европе от просветителей (Руссо), в Америке – от трансценденталистов (Торо). Сейчас идеи романтиков воспринимаются сквозь призму теорий Н. Брауна, П. Гудмена, Г Маркузе, других философов, выступивших с критикой современной цивилизации и культуры и попытавшихся сформулировать новую альтернативу, которая сводится к обоснованию необходимости перехода к новому типу культуры например, Апокастасия (новая утопия) Т Роззака, чувственная культура Г Маркузе. Если бы развитие человечества пошло в направлении формирования чувственной культуры, производство не зависело бы от рационального принципа использования, общественно необходи-мый труд был бы направлен на создание эстетической, а не репрессивной среды, на создание зон отдыха, а не массового развлечения и расслабления, что означало бы выдвижение на первый план эстетического принципа как формы реальности В романтических утопиях представление о будущей культуре ориентировано на создание нового типа культуры с эстетически-эротической ориентацией. Технологические футурологические проекты появляются в теории альтернативизма не как продолжение развития сциентистской культуры, а как альтернатива неправильному развитию современной науки и техники Речь идет о возможности коренного изменения цивилизации и культуры в результате научно-техни-ческого скачка, качественно отличного от современного научно-технического развития. Рациональная модель прогресса ведет в тупик Истинный оптимизм заключается не в стремлении защитить ее любой ценой, а в том, чтобы найти ей замену, которая не лишала бы будущего.

В работах постиндустриалистов выделяется попытка смягчить примитивный технодетерминизм предшествующих теорий, фатально предопределявших дальнейшее развитие культуры Будущая культура изображается многовариантно. Кризис современного общества и культуры теоретики постиндустриализма объясняют разрывом между принципами высокоиндустриализированной экономики (эффективность, минимальная себестоимость, максимализация прибыли, рациональность) и ориентацией современной культуры на гедонизм, иррациональные формы поведения, антиинтеллектуализм. Культура будущего строится на других принципах. Ее становление обусловлено переходом от индустриального к сервисному обществу, решающим значением кодифицированного научного знания для осуществления технологических инноваций, превращением новой интеллектуальной технологии в «ключевой момент анализа и теоретического принятия решений» (Д. Белл).

Выдвижение в центр исследований постиндустриальной культуры проблемы технологии связано с разрывом между быстрыми темпами ее роста и минимальным прогрессом в социокультурной организации и человеке, контролирующем собственную продукцию. Преодолеть этот разрыв поможет появление нового типа технологии – комбинаторной, подразделяющейся на три класса: новая информационная технология, служащая для переработки и передачи буквенно-числовой информации; новая биотехнология, новые материалы. К середине будущего века на первый план выйдет биотехнология. На основе ее развития будет формироваться биоэтика как новая культура, задача которой состоит в биологическом обосновании нравственных ценностей, адекватных условиям нового динамического общества. Принятие такой культуры обеспечит гармонию и гуманизм в условиях постоянного технологического прогресса.

Ренессанс технократической культуры представители постиндустриализма интерпретируют как благоприятный знак, не говоря уже о художественном применении новых технологий. Сейчас человечество приближается к осмыслению технологии как одного из искусств Развитие техники требует поместить ее в более широкую перспективу, а именно в рамки социальной (или культурной) му-

тации. Ж -П. Кантен подчеркивает, что точнее было бы говорить не о смене технокультуры социокультурой, а о прогрессивном переходе к новому этапу цивилизации, на котором ведущей становится социокультура. Речь идет о глобальной инновации со всеми ее составляющими.

В информационном обществе знание и информация будут выступать в роли основных агентов социальных и культурных преобразований, обеспечивая процесс трансформации современной культуры в новый тип, ключевым элементом которого станет производство информации, которое по своей значимости превзойдет материальную продукцию, энергию и услуги Самовозрастание информации придет на смену самовозрастанию капитала. Информационное измерение культуры сопоставимо с такими эпохальными процессами, как индустриализация и книгопечатание, отразившимися на функционировании знания, психологии и стиле мышления Культура как система знаковых средств представляет собой естественный объект хранения и передачи информации. Принципиальное отличие информационной технологии от предыдущих заключается в том, что ее объектом выступают не материальные предметы, а ментальные. В области культуры задача состоит в том, чтобы выйти на качественно новый уровень участия человека в творческой деятельности за счет создания новых форм культурной жизни В процессе информационной революции впервые осуществляется объективная технологическая возможность открыть доступ для всех к любым массивам человеческих знаний. Условия информационной революции. гарантированное получение информации всеми гражданами, осознание примата личностного аспекта, новый этап обращения человека к знанию. Возникновение общего мирового информационного рынка, стимулированного развитием телекоммуникаций, уже сейчас ведет к появлению новой культуры, в которой меняются само значение и социальный статус информации. Сейчас пока трудно оценить культуру в масштабах информационного шока, но можно понять, сколь велика его роль Информация охватывает все стороны жизни общества, порождая информационную инфраструктуру.

Теоретики информационного общества подчеркивают неоднозначность и поливариантность культуры будущего. Разные представления о будущей культуре обусловлены не только региональными и национальными традициями, но и направленностью исследовательских поисков. опора на традиционализм, попытка рационального включения новых технических изобретений в культурную систему, опыт конструирования новой общественной данности с особым стилем жизни и уровнем культурного потребления Исследователи отмечают, что современная техника может привести к полному перерождению человека и окружающей среды, поэтому необходимо охранять ценности человеческой культуры

Гуманитарная культура устарела. С появлением средств массовой коммуникации структура культуры претерпевает глубокие изменения. С точки зрения А. Моля, целостная система знаний должна быть заменена набором сиюминутных установок, распределяемых через средства массовой информации Предлагается концепция мозаичной культуры вместо гуманитарной. Основным отличием новой культурной ситуации является ее беспрерывная изменчивость. Теоретики информационной культуры говорят о новой культурной парадигме Накопление технических возможностей неизбежно приводит к качественному скачку В начале тысячелетия появятся новые, необычайные по своим возможностям средства массовой коммуникации. Будущая культура – культура, основанная на технологическом развитии высокой надежности Подобно тому, как компьютеры, развиваясь и совершенствуясь, перерождаются и образуют системы новых поколений, культура, основанная на коммуникативных приборах одного поколения, должна качественно отличаться от культуры, базирующейся на коммуникативной технике следующего поколения Лишь тогда, когда технические машины общения прочно займут свое место в системе массовой коммуникации, получат эстетическое наполнение, можно будет говорить о том, что закончился этап первого поколения коммуникативных средств.

В теориях информационного общества и культуры разрабатывается своя концепция нового человека, базирующаяся на объеди-

нении современных данных палеоантропологии и социобиологии с новейшей информационной техникой В отличие от современного человека разумного (Homo sapiens), нового человека называют человеком понимающим (Homo intelligens)

Первым и решающим доводом в пользу появления нового человека служит новейшая теория возникновения современного человека как вида, основанная на результатах исследований палеоантропологии и опровергающая традиционную теорию о том, что три фактора – вертикальная походка, изобретение орудий труда и развитие мозга – являются основополагающими в возникновении современного человека. Новейшие достижения разрушили эту теорию как основу генезиса современного человека. Если развитие лобной доли, сложный речевой орган и необычайное владение пальцами являются критическими моментами в становлении современного человека, то компьютер, новые средства коммуникации и роботы, соответствующие развитию лобной доли, эволюции речевого органа и необычайному владению пальцами, с этой точки зрения дают сильные научные аргументы в пользу возможности возникновения человека нового типа, приходящего на смену человеку разумному.

Второй довод, доказывающий появление нового человека, – развитие компьютеров Компьютер – третье (после топора и машины) социально преобразующее средства производства, однако, в отличие от первых двух, производящее большие объемы информации, а не материальные ценности. Компьютер и информационные технологии дают возможность охватить сложные явления в многоаспектном структурном виде и анализировать их в отношении к целому и на основе долговременного и косвенного способа, лежащего за пределами лобной доли человека Помимо этого, информационные технологии изменяют критерий ценности от ограниченных и эгоистических интересов к этическим, ориентированным на интересы целого. Это изменение человеческих ценностей имеет столь сильное воздействие, что радикально трансформирует концепцию мира, мышление и способ поведения. Е. Масуда называет этот тип информации и знания интеллектуальным, отличая его от обыденного

типа информации Когда новые информационно-коммуникативные средства (электронные редакторы текстов, интеллектуализированные терминалы, оптические коммуникационные системы, спутники связи и т.д.) превращаются в средства коммуникации для интеллектуальной информации и знания, тогда они дают базу для образования информационных сетей для каждого человека и могут стать основой генезиса человека нового типа. В связи с этим необходима разработка универсальных образных символов, соответствующих инновационным информационным средствам. Специальные характеристики этих символов Е. Масуда суммирует так· новое информационное средство предназначается для выражения сложной информации, обращенной не только к разуму, но и к эмоциям, оно предназначается для передачи знаний без обучения и тренировки, принимая во внимание оптимальное обращение к чувствам человека; использование слов и букв лишь минимально, в комбинации дополнительно к этим формам используются другие средства коммуникации, такие как цвет, свет, звук, запах; средства информации допускают модификации, такие как синтез и анализ, а также свободное развитие во временных сериях.

Третий существенный довод в пользу утверждения возникновения человека нового типа – это теория генно-культурной коэволюции Одна из этих концепций утверждает, что определенные уникальные свойства человеческого ума уже приводят к тесной связи генетической эволюции и культурной истории. Человеческие гены воздействуют на то, как разум формируется, какие стимулы осознаются и какие упускаются, как обрабатывается информация, каковы типы воспоминаний и т д. Культура воздействует на генетическую эволюцию так же, как гены воздействуют на культурную эволюцию. Развитие новой культуры в будущем вызовет радикальное изменение в генах существующего человека, предоставляя возможность генезиса человека как нового вида (благодаря компьютеру). По мере того как добровольные гражданские информационные сети формируются новыми средствами коммуникаций и человек освобождается роботами от непосредственного участия в производительном труде, создаются условия для генезиса человека нового ти-

па, человека сведущего. Анатомически этот вид не будет иметь особых свойств. Новый человек является человеком высокого интеллекта. Человек нового типа построит цивилизацию, коренным образом отличающуюся от построенной человеком разумным Общество и культура нового типа будут интеллектуальными Информация создает основу интеллектуальной производительности, полностью отличную от материальных ценностей в следующих отношениях: неисчерпаемость, непереносимость, эффект накопления.

Теоретики постиндустриальной и информационной культуры пытаются представить развитие знаний и информации как процесс, не являющийся продолжением развития сциентистски ориентированной культуры, скорее, противоположный ей. Из этой установки рождается попытка рассматривать технику будущего как искусство и стремление оценить информационное измерение культуры как третью революцию в истории новоевропейской культуры (вслед за индустриализацией и книгопечатанием)

Альтернативисты предлагают новую трактовку традиционных ценностей новоевропейской культуры – рационализма, индивидуализма, гуманизма. Основным принципом формирующегося рационализма является плюрализм. Модернистское рациональное мышление утратило жизнеспособность. А Этциони подчеркивает, что идеал современного общества «качества жизни» является альтернативным видением и легитимационным принципом, не расширяющим, а вытесняющим рациональность. Обосновывается необходимость появления альтернативного разума, который приобретает потенциальную возможность обеспечить стабильность системы биосфера – человек. Возникающий коллективный интеллект предоставляет человеку определенный шанс сохранить себя в биосфере Поиск альтернативных ценностей приводит к утверждению индивидуализма особого рода, очищенного от прагматизма, утилитаризма, эгоизма и причудливо сплавленного с гуманистическими и демократическими ценностями. Альтернативисты считают, что необходимо развивать гуманизм посттехнологической эпохи, который трансформировал бы почерпнутые из прошлого принципы и нормы и способствовал появлению новых ценностей,

восстанавливающих равновесие человека В системе новых ценностей «витальная ценность» (Х. Ортега-и-Гассет) самим фактом своего присутствия должна вытеснять остальные Новый гуманизм не что иное, как подлинная человеческая революция, смысл которой – в моральном просвещении человека, в пробуждении его гуманистической совести, в попытке дать сердце бессердечному миру. Новое представление о мире предполагает утверждение экологического гуманизма. Теоретики альтернативизма сознают неделимость, целостность мира: для существования Я необходимо бытие целого. В связи с этим закономерно появление глобализма – шага, приближающего к космическому сознанию Оценка человека как «трагической инновации» (Ф. Бродель) приводит к попытке создания концепции нового человека, структура характера которого включает следующие черты: чувство безопасности, ощущение себя на своем месте, власть, получаемая от служения людям, любовь и уважение к жизни во всех ее проявлениях; стремление умерить алчность, жить без иллюзий; всестороннее развитие человека. Как показывает проведенное исследование, основные ценности, предлагаемые в альтернативных концепциях, представляют собой синтез элементов, присущих прошлой и настоящей культуре Ориентация на будущее присуща лишь некоторым компонентам нового гуманизма (глобализм, космическое сознание) и концепции нового человека.

3.2. Мультикультурализм как современная интеллектуальная инновация

Термины «инаковость», «другой», «интеркультурная коммуникация» внедрились в современный западный дискурс настолько прочно, что стали символом политической и культурной корректности. В 90-х гг. XX в. утвердился негласный моральный кодекс, следовать которому обязан всякий автор, не желающий подвергнуть себя остракизму Высказывать недоверие по поводу «диалога культур» или «взаимопонимания между народами» равносильно

скандалу. Это не принято так же, как ставить под сомнение значимость прав человека Из массовой информации исчезли слова и высказывания, содержащие предрассудки прошлого. расизм, империализм. Традиционный дискурс, носителем которого, несмотря на абстрактную форму, был европеец средних лет, вытеснен из масс-медиа усилиями Иного, представленного в трех ипостасях: женщин, цветных и молодежных субкультур Чтобы преодолеть закрепленный в языке андроцентризм новоевропейской культуры, неопределенный субъект/subject уточнили по роду: заменяя данное существительное местоимением, употребляют не безличное оно/it, а указывающее на род он/he или она/she. В целях борьбы с неявным расизмом табуизировали лексику, которая считалась раньше вполне безобидной: негр вместе со словами негритянский и черный канули в лету, уступив место африканцу и афро-американцу. Если в 50-е гг. XX в в США, особенно в южных штатах, на дверях учреждений могли красоваться таблички «Только для белых», то в 90-е гг. XX в. появились учреждения «Только для афроамериканцев». Вплоть до конца 70-х гг XX в иммигранты, принадлежавшие к этническим и культурным меньшинствам, противились своему выделению в особую социокультурную группу и активно вовлекались в процесс ассимиляции В 90-е гг. XX в они энергично и даже агрессивно подчеркивают свою несхожесть с большинством американского населения, свою инаковость. Происходит демонстративный возврат к прежней, доиммигрантской идентичности, выражающийся в тенденции Black is beautiful / Черное прекрасно Происходящие на эмпирическом уровне культурные процессы требуют теоретического осмысления. Фундаментальная инновация культуры конца XX – начала XXI в. состоит в том, что единство сменяется множественностью, монокультура – культурным многообразием.

Термин мультикультурализм, не вошедший еще ни в один новейший отечественный философский и культурологический словарь, представляет собой кальку с английского слова multiculturalism, означающего множественность культур. Актуальность анализа этого феномена обусловлена рядом причин, не только эмпири-

ческих, о которых говорилось выше, но и концептуальных. Хронологически это одно из самых современных направлений постфилософии, представляющее собой философскую рефлексию после постмодерна. В отличие от ряда направлений современной философии (в особенности от постмодернизма) мультикультурализм содержит в себе конструктивный, а не деконструктивный потенциал. Обращение к мультикультурализму обусловлено также новейшей эпистемологической ситуацией В современных западных эпистемологических дебатах усиливается мотив критики постмодернистской теории деконструкции как соблазняющей эпистемологию свернуть на ложный путь дихотомий, в которых вместо модернистской универсальности, тождества, целостности превозносятся частность, различие, фрагментарность. Эта теория губительно действует на философскую практику как вызов по отношению к любым (традиционным и посттрадиционным) конструкциям.

За критикой деконструктивного следует утверждение конструктивного начала, выраженное в альтернативном по отношению к деконструкции принципе реконструкции Конструктивное начало конституирует расширяющую изменения, создающую паттерны, формирующую гетерогенность эпистемологию, избегающую ошибок деконструкции, поскольку в процессе построения инноваций старое не разрушается, а трансформируется. Когнитивная теория мультикультурализма, содержащая конструктивный потенциал, вносит свой вклад в процесс формирования посттрадиционной эпистемологии.

Теоретическая проблематика мультикультурализма весьма разнообразна и включает в себя широкий круг вопросов. Это – поиск форм посттрадиционной философии культуры, формирование альтернативной культурной парадигмы, создание постэпистемологии, анализ вопросов присоединения, плюрализма, вариативности, идентичности культур и т.п. – перечень можно продолжить

В связи с разнообразием проблематики в анализе феномена мультикультурализма в англосаксонской и американской традиции, трудно выделить единую теорию Скорее, можно рассмотреть

конгломерат идей леворадикальной идеологии, некоторых идей традиционной (философия жизни, герменевтика, феноменология) и посттрадиционной (постструктурализм, неофрейдизм, постмодернизм за исключением теории деконструкции) западной философии, идей западной политической философии, постсоциологии. Такой эклектический синтез разнородного материала предзадан, по меньшей мере, двумя причинами: неопределенностью предмета исследования (мультикультура находится в процессе становления), неотрефлексированностью категориального аппарата посттрадиционного философского анализа культуры, так как инновационные категории (инаковость, другой, различие) только начинают внедряться в эпистемологию, видоизменяя ее содержание и форму. Особое (можно даже сказать онтологическое значение) для теории мультикультурализма имеет идея диалога, направленная против монологического Я классической традиции. В процессе установления диалога между людьми и между культурами возникает вопрос, как понять Другого как субъекта со своим собственным опытом, если существование и природа опыта Другого не могут быть верифицируемы. Краткий экскурс в историю философии XX в. показывает, как разные философы рассматривают эту проблему. Рассмотрим некоторые идеи в тезисной форме.

Э. Гуссерль не смог соединить критерий верифицируемости с пониманием ощущений и чувств Другого. Р Карнап решил воспользоваться методологией бихевиоризма для исследования приватных чувств, но обращение к бихевиоризму сопряжено с определенными трудностями. М. Хайдеггер преодолел наметившийся тупик с помощью заключения, что каждое личностное бытие включает в себя бытие-с, врожденную способность понимать Другого. Когда бытие-с, как показывает Л. Витгенштейн, проходит аккультурацию, эти виды поведения дополняются эквивалентными лингвистическими выражениями. Э. Левинас стремился отыскать предел трансцендирующей активности личности. В границах его теории эйдетическая форма диалога представляет собой ситуацию, предшествующую не только субъекту, но и самому диалогу в онтологическом смысле Обозначенная ситуация локализует в себе

трансценденцию как уровень бытия, в котором субъект не принимает участия, но где имплицитно содержится его основа Проблему диалога Левинас исследует сквозь призму такого состояния Я, как признание авторитета Другого и возникновение чувства ответственности за него. Этот тезис предоставляет онтологическое обоснование мультикультурности. Философия диалога приводит к более радикальным эпистемологическим изменениям: ее внедрение в современное мышление является одной из причин отказа от фундаментализма. Отречение от фундаментализма трансформирует понимание целей интеллектуальной активности и дискурса Философия, интерпретируемая как социальная критика (термин И. Нево), может служить в качестве плюралистической концепции рефлексивной эквилибристики, которая проявляется в мульти- и кросс-культурном диалоге.

В целом в пестром разнообразии мультикультурных концепций можно выделить два направления· радикальное и умеренное Первое базируется на идеях толерантности и культурной идентичности, основывающихся на концепции вариативной истины, рассматривающей мультикультуру как непреходящую ценность (М. Маруяма, Э. Санковски) Умеренный мультикультурализм развивает концепцию разграничения позитивной и негативной толерантности и вариативности истины, находящей свою специфическую форму проявления в каждой из культур (Э. Джемс). Негативная толерантность имеет параллель с гоббсианством, что обеспечивает, по мнению теоретиков умеренного мультикультурализма, его преимущество по отношению к другим вариантам этого интеллектуального движения.

Проведенный анализ позволяет выделить два общих концептуальных компонента мультикультурализма – это критическая сторона концепций и позитивная теоретико-культурная программа. Оба эти компонента будут предметом дальнейшего рассмотрения.

Главный объект мультикультурной критики – тоталитаризм новоевропейской культуры Борьба с имплицитным тоталитаризмом составляет одну из центральных идей разных направлений философии культуры XX в. Достаточно вспомнить тезис Р. Барта о фа-

шистском характере всякого языка или оценку М. Фуко «Анти-Эдипа» как книги, разоблачающей рассыпанные в обществе фашистские тенденции Тоталитаризм базируется на двух основаниях: на понимании технического способа бытия в мире как всеобщего и на характеристике идеологизированного гуманитарного знания как источника принудительной организации современной жизни. Первый момент включает в себя критику сциентизма новоевропейской культуры, история которой предстает как результат ошибки разума, изначально принявшего неверную ориентацию, которая воплотилась в неудачной цивилизации Она основана на тоталитаристских потенциях, скрытых в логической рациональности. В этом тезисе теоретики мультикультурализма являются продолжателями критики западной культуры, начатой философами франкфуртской школы Миф, представляющий собой начало и конец буржуазной цивилизации, утвердил как факт реальности самоотчуждение природы, в чем заключается суть подавляющей рациональности, угнетательской научности, просвещения, изначально принявшего ложное направление. Миф, завершающий буржуазную цивилизацию, теоретики мультикультурализма рассматривают по аналогии с интерпретацией Ж Бодрийаром современности как эры тотальной симуляции. Широкий спектр социальных феноменов демонстрирует свой симуляционный характер в современную эпоху. Власть выступает как симуляция власти, и сопротивление ей не может не быть столь же симулятивным. Информация не производит смысл, а разыгрывает его, подменяя коммуникацию симуляцией общения. Симуляция располагается по ту сторону истинного и ложного, по ту сторону эквивалентного, по ту сторону рациональных отличий, на которых функционирует любое социальное явление Реальность в целом подменяется симуляцией как гиперреальностью.

Симуляция как форма фиксации нефиксируемых противоречий открывает горизонт события, по одну сторону которого находится мертвящая и жесткая определенность якобы объективного и имманентного событию смысла, а по другую – ослепленность, являющаяся результатом иллюзии смысла. Миф и наука не знают другого способа освоения природы, кроме овладения и господства над ней,

оборачивающегося эксплуатацией человека человеком. Наука и техника выступают как подавление не только внешней среды, но и внутренней – самого человека. Фаустовский принцип реальности, на основании которого осуществляется подавление витальных влечений индивида, отождествляется с принципами рациональности и научности и рассматривается как главный принцип классово-угнетательского общества в целом. За всеми культурными феноменами обнаруживается дискурс власти, всепроникающая способность которой позволяет ей пересекать, координировать, прерывать любые структуры, что дало основания Ж. Делезу говорить о древоподобности власти Язык, символизирующий все формы власти, функционирует как древоподобная структура.

Второй момент критики проявляется в негативной оценке новоевропейской культуры как глобального социокультурного переворота, перехода от естественных к искусственно организованным формам бытия, который произошел, вопреки общепринятому мнению, не в сфере материального, а духовного производства, в университетах, где была сформирована программа научной организации сознания. Промышленный технологизм оторвал человека от природы, социально-культурный технологизм отрывает его от естественной среды, что проявляется в таких механистических чертах новоевропейской культуры, как утилизация, производственный принцип организации, использование ее как важнейшего средства человеческой инженерии, проспективистская установка, влияние массового духовного производства на изменение мира В результате этого возникает репрессивный характер культуры на одной стороне выступает замкнутая система духовного производства, от которой исходят предписания, на другой – лишенная самостоятельности, мозаичная жизнь гражданского общества, комбинируемая и монтируемая согласно тем или иным технологическим проектам

Науке в условиях капитализма предопределено насилие. Она обеспечивает господство в двух смыслах. как производительная сила закрепляет господство общества над природой, в качестве инструмента объективного познания апеллирует к предметному

миру человека, т.е. к своим собственным порождениям, к самой себе Во всех случаях наука гарантирует закрепление определенного типа господства над человеком, причем силы, господствующие в позднекапиталистическом мире, не нуждаются во внешнем навязывании своей воли· достаточно воззвать к здравому смыслу людей, заранее замкнутому между онаученным миром и его кошмарами Отсюда вытекают безграничные возможности манипулирования людьми

Неудовлетворенность сциентистским направлением развития новоевропейской культуры проявляется в разработке позитивной программы мультикультурализма. Эта программа требует смены парадигмы развития западной культуры. В качестве альтернативы предлагается новый тип культуры, основанный на следующих принципиальных посылках

– мультикультурности, утверждающей ценность и уникальность каждой культуры,

– толерантности, обосновывающей принцип терпимости по отношению к инаковости,

– неэтноцентрированной культурной идентичности.

Выбор мультикультурности в качестве доминанты нового типа культуры обусловлен ее радикальной инаковостью по отношению к монокультуре модернизма, основанной на мета-нарративах прогресса, просвещения, рационализма, инструментализма и т.д. Условиями существования нового типа культуры являются отсутствие мета-нарративов и принципиальная открытость и диалогичность Предстоящая мультикультурная трансформация невозможна без создания нового представления о человеческой природе, так как внутренняя свобода индивида предполагает возможность эволюции культуры в самых разных направлениях. Ядром отжившего мировоззрения теоретики мультикультурализма считают материализм, отождествляемый ими с приверженностью к материальному прогрессу, обладанию вещами и господству над природой Материализм предзадан рационализмом и логоцентризмом новоевропейской культуры. Необходимо развить альтернативное мировоззрение, ориентированное не на принцип обладания, а на принцип

бытия в том смысле, в каком его сформулировал Э Фромм. Альтернативное мировоззрение может дать возможность постичь все следствия научно-технического прогресса в будущем. В связи с альтернативистскими установками в теории мультикультурализма подвергается реконструкции фундаментальная ценность новоевропейской культуры – рациональность

В настоящее время понятие рациональности претерпевает коренную ломку. В европейской философии и культуре настал момент, когда выявляется ограниченность и противоречивость сложившегося типа рациональности. А Этциони выделяет три главные атаки на мышление рационализма: первая была предпринята во имя справедливости и равенства, вторая началась в виде контркультуры, третья – как протест против разграбления природной среды. Рациональность ослабела, но не опрокинута, она остается достаточно сильным принципом, ориентирующим современный дискурс.

Формирующееся мультивидение мультикультурализма продолжает разрушение образа единого разума, присутствующего в культуре в форме высшей человеческой ценности. Реальный разум вариативен, иногда управляется подсознательными импульсами и инстинктами. Кризис разума сопровождается диффузией истины и метода как категорий, легитимирующих репрессивные цели на уровне универсальных ценностей новоевропейской культуры, скрывающих ненаправленное насилие дискурса. Мультикультурная реинтерпретация рациональности ориентирована на утверждение ультимативной многозначности и вариативности универсума и ведется по двум направлениям· формирование мультикультурной альтернативы классической рациональности и (менее разработанное направление) создание нового метода познания – методологического индивидуализма

После краха классической рациональности, предполагавшей непосредственное воспроизведение абстрактным субъектом предзаданных оснований, поиск новой рациональности во многом определяется задачей переосмысления старой схемы. исследователи говорят не об отказе от рациональности, а о её расширении и до-

полнении. Одним из расширений является преодоление редукционизма, смысл которого состоит в замене относительно простых объектов анализа множеством антиредукционистских интерпретаций В результате возникает некая голографическая картина, и понимание смысла выходит на новую ступень. Такой подход утверждает множество антиредукционистских интерпретаций, опирающихся на представление об универсуме как о некоей целостной суперсистеме. Противоречивость познавательной ситуации поиска новой рациональности углубляется усиливающейся тенденцией к иррационализации, проявляющейся в двух формах. концептуальной (теоретические конструкции) и неконцептуальной (анализ внерациональной практики межличностного общения, мистического, религиозного опыта).

Критерии отличия рационального от иррационального становятся зыбкими. Эта ситуация проявляется в создании таких гибрид-объектов (термин Н.С. Автономовой), как дорациональное – рациональное, мистически рациональное. В результате возникает парадоксальная ситуация с одной стороны, критерии рационального специфицируются и уточняются, с другой – они размываются под влиянием массы иррационального. П О. Коннор расширяет дискуссию по поводу рационального – иррационального за счет включения в нее новой категории нерационального фона Критерии рационального и иррационального могут функционировать только в оппозиции к нерациональному фону Введение этой новой категории позволит избежать абсолютизации и релятивизации в интерпретации рациональности. Ослабленными и размытыми оказываются едва ли не все параметры рациональности в традиционном понимании: системность, обоснованность, всеобщность, доказательность

В мультикультурализме, как и в других современных философских направлениях, утверждается точка зрения, отрицающая существование единого и универсального разума. Плюрализм различных типов рациональности ставит под сомнение существование рациональности вообще, а само понятие превращается в смутную идеализацию с неопределенной предметно-смысловой областью.

Рациональность варьирует от ее понимания как понятия, обладающего псевдопредметным, псевдометодологическим, псевдосоциальным смыслом, до попыток определения через новые оппозиции: рациональное – историческое, разум – множество разумов и т.д. Идея плюрализма разума в философской школе Ослабления мысли/Weak thougth основывается на оппозиции разум – множество видов разума, транслирующей оппозицию между метафизическим присутствием истины и открытием практического характера рациональных продуктов/произведений. С точки зрения Дж. Ваттимо, открытие Ницше и Хайдеггером различия, забытое в истории философии, может быть оценено как ослабление метафизического понимания бытия, как понимание бытия не в качестве стабильной структуры, а цепи событий. Онтология упадка, общая для этих философов, не выходит за рамки чистой концептуальности, но в то же время переходит в отношение трансформации условий существования в мире технологической культуры

В современных итальянских философских дебатах можно отметить возрастающую тенденцию к утверждению мультикультурного видения рациональности и культурного плюрализма в процессе построения онтологии многомерного мира. Дилемма, возникающая в процессе типологизации мультикультурной рациональности, – признание существования суверенных типов разума или оценка различных типов рацио как противоречивого единства. Оба подхода утверждают плюрализм антиредукционистских интерпретаций рациональности, основанный на толерантности как фундаментальной идее мультикультурализма. Утверждаются узкая и расширительная концепции мультикультурных типов рациональности. Узкая интерпретация строится на понимании рацио как различных срезов научной рациональности: критикуемости, набора объяснений, парадигмального стандарта Расширительная концепция трактует рациональность двояко: либо как социокультурный феномен, либо в качестве системы контроля за постоянно растущим потоком информации в культуре. Еще одно расширение рациональности исходит из критических установок по отношению к классической философской рациональности и сопровождается по-

пытками дополнить ее другими типами рациональности – мифа, искусства

Принцип методологического индивидуализма, формирующийся в рамках рациональности в гуманитарном познании, реинтерпретирует отношения между индивидами и социокультурными сущностями Гуманитарное знание имеет отношение к интенциональности, причем сфера данного типа знания, как отмечает М Франзен, совпадает со сферой интенциональности, описывающей человеческие действия. Социокультурные сущности – конвенциональные и открытые конструкции, исследование которых является прерогативой мультикультурных мнений в формах веры, ожидания и желания, а не открытия. Методология индивидуализма вводит в гуманитарное познание анализ социокультурных практик в терминах их склонности распространять или сдерживать знания

В мультикультурализме конца XX в. ведутся активные дискуссии по проблеме либерализма Возрастающее культурное разнообразие приводит к формированию нового типа либерализма, базирующегося на мультикультурных ценностях Ш. Имамото обсуждает либеральные принципы на метафизическом уровне. Это обсуждение включает в себя анализ либерального мышления, либерального сознания, либерального этоса – категорий, предопределенных человеческим поведением и в конечном счете служащих фундаментальными принципами любого мультикультурного общества. Анализируя истоки метафизического либерализма, Имамото подчеркивает либеральные тенденции критики Я и критический способ мышления в европейской традиционной метафизике, например в диалектике Платона или в критической философии Канта Он выделяет также логику диалога, который продуцирует и завершает вечную проблему поиска универсальной истины. Имамото обосновывает категорию метафизического либерализма и выделяет его основные характеристики: критический агностицизм, методологический фальсификационизм, плюралистический универсализм.

Инновационная либеральная позиция, которая разрешает реализацию индивидуальных идей и действий без любого политиче-

ского принуждения, в конечном счёте обеспечивает появление демократического федерализма, создающего пространство для выражения публичного мнения или протекторат такого пространства. Создание инновационной социокультурной ситуации возможно только через обучение человека метафизическому методу.

Активные дебаты ведутся по поводу современной эволюции прав человека по отношению к культурным ценностям, социальной идентичности и демократической теории В европоцентристских правах человека происходят кардинальные изменения в связи с процессами глобализации Дж. Дридик утверждает, что современная социокультурная ситуация демонстрирует крушение европоцентристских прав человека. Права человека оправданы каждой из культур. Современные концепции прав человека не настолько узки, как в 1948 г., когда была принята Всеобщая декларация прав человека Более пяти декад интернационального диалога трансформировали дискурс по этой проблеме в антиевропоцентристский дискурс и дальнейшие трансформации не окончены Внутри каждой из культур есть ресурсы морального и социокультурного опыта, которые предопределяют такого рода трансформации

Реинтерпретация проблемы субъекта в мультикультурализме имеет параллели с распространенным в ряде современных течений представлением о том, что идея субъекта не является больше финальной проблемой философского мышления, так как современная эпистемологическая ситуация выступает как постсубъектная Субъект предстает как биологическая, психологическая, ментальная структура, изменяющаяся с высокой степенью непредсказуемости Отказ от дуальной (субъект-объектной) интерпретации реальности приводит мультикультурализм к созданию вместо традиционных модернистских мифов новой мифологии: разрушение говорящего субъекта новоевропейской культуры, децентрация, уточнение субъекта по половому или расовому признаку.

Указанные метафорические термины, так же как постмодернистский термин «смерть субъекта», применяются для размывания амбивалентной тенденции субъект-объектной дихотомии в границах современного типа философствования Термин «смерть субъ-

екта» вошел в философский оборот после работы Р. Барта «Смерть автора» (1968). Интенция современной культуры на смерть субъекта подготовлена эволюцией неклассической философии, деформировавшей классическое понимание субъекта как носителя чистой рациональности Монолитность субъекта разрушается процессуальностью противостояния Я и Оно во фрейдизме, абстракцией общества в постмарксизме, интенциональностью сознания в феноменологии, безличным текстом в структурализме Но неклассическая философия полностью не размывает субъект-объектной дихотомии Посткультура задает ряд семантико-аксиологических направлений философствования, внутри которых практически невозможно придерживаться жесткой дихотомии субъект – объект. К направлениям такого рода относятся структурный психоанализ, закат «больших нарраций», деконтруктивизм, мультикультурализм. В контексте структурного психоанализа Ж Лакан выявил языковую форму бытия бессознательного как речь Другого. Другой является тем культурным механизмом, посредством которого находят разрешение «приключения индивидуальных желаний», так как Другой выступает, с одной стороны, как объект желания, с другой – как внешний закон, персонифицированный в Отце как изначально Другом. Я детерминируется не столько импульсами бессознательного, сколько его вписанностью в общий символический порядок. Оценка диктата логико-грамматического строя языка как насилия над творческой свободой и мышлением была высказана еще в начале XX в поэтом Тристаном Тцара в рамках эстетики дадаизма· «Я разрушаю выдвижные ящички мозга». Структурный психоанализ реинтерпретирует эту установку.

Психоаналитический тезис подчиненности бессознательных желаний культурным нормативам переформулируется Лаканом в тезис о заданности желания материальными формами языка Субъект как связующее звено между реальным, воображаемым и символическим характеризуется как децентрированный, так как его мысль и существование оказываются чуждыми друг другу, будучи опосредованными реальностью языка. Бессознательное предстает как язык, а реальность – как текст. Рациональный субъект

декартовского типа, как и вожделеющий субъект фрейдистского типа, сменяется децентрированным субъектом – инструментом презентации культурных смыслов Стоит изменить классические основания культуры, и «человек изгладится как лицо, нарисованное на прибрежном песке» (М Фуко).

В дихотомии субъект – объект изменяется и вторая часть Онтология как структурно организованная матрица для описания объекта невозможна в контексте постфилософии Формируется философия «украденного объекта» (П Ван ден Хевель) На смену классическому требованию определенности значения приходит требование принципиальной открытости значения Шекспировскому «Что имя? Роза пахнет розой, хоть розой назови ее, хоть нет...» противостоит причудливое переплетение значений· роза как радость, жизнь, тайна, тишина, любовь, смерть, воскресение, красота, слава, молитва, победа, мученичество, пышность, солнце, мужество, женственность, Венера, Дева Мария, число 5, Христос, святой Георгий, творческий порыв, чувственная страсть, христианская церковь, человеческая жизнь, гармония мироздания.

Определенность значения растворяется в его вариативности, вплоть до возможности означить все что угодно, что позволяет У. Эко назвать свой роман «Имя розы». У. Эко фиксирует ощущение хаоса и кризиса, которое преобладает в современном мире. Западная культура находится в состоянии кризиса, порядок слов больше не соответствует порядку вещей, система коммуникаций чужда исторической ситуации, налицо кризис репрезентации У. Эко видит выход в создании новых формальных структур, которые могут отразить ситуацию и стать ее новой моделью Он предлагает условную лабораторную модель открытого произведения – трансцендентальную схему, фиксирующую двусмысленность нашего бытия в мире

Понятие «открытое произведение» предвосхитило идею плюрализма в культуре, стимулировало постструктуралистский интерес к читателю, тексту, интерпретации Поскольку способ, которым структурированы художественные формы, отражает способ, с помощью которого наука и современная культура воспринимают

реальность, постольку модель открытого произведения должна отражать смену парадигм, утверждать ранее не существовавший код. так как информация прямо пропорциональна энтропии, а установление жесткого порядка ограничивает получение информации, то беспорядок даже полезен (тем более что таковым он выступает по отношению к исходной организации, а по отношению к параметрам нового дискурса – как порядок). Этот тезис утверждает конструктивную роль хаоса в процессе создания постфилософии Открытое произведение исключает возможность однозначного декодирования, открывает множественность интерпретаций, меняет акценты взаимодействия автора и читателя

Идея бесконечной интерпретации трансформируется в идею неограниченного семиозиса как основы существования культуры. Эта идея повлияла на философию культуры мультикультурализма в форме становления идеи множественности и открытости культур Классика задает поступательное развитие исторически заданных значений, существующих в культурном пространстве. Модерн утверждает метанаррацию. тяготение к определенному типу дискурса, претендующего на статус единственно правильного и единственно допустимого. Постмодерн характеризуется Ж -Ф Лиотаром как эпоха заката больших нарраций, предлагающая культуре легитимацию всех видов языка и рациональности В этих условиях классическая интерпретация текста невозможна. Сознание может лишь центрировать текст, организовав его вокруг тех или иных семиотических узлов. Деконструкция предполагает разрушение псевдоцелостности текста. Реконструкция идет дальше и разрабатывает новую структуру текста Субъект и объект растворяются в культурном пространстве текста. Конституируется не субъект-объектный тип философствования «мышление интенсивностей» Лиотара, «игра сингулярностей» Батая, «телесность текста» Барта «Бог как рабочая гипотеза» (Д Бонхеффер) объявляется исчерпавшим себя. Предложенная П ван Буреном программа реинтерпретации Бога фактически является программой реконструкции библейских текстов. В целом в аксиологической системе постмодерна «автор – отнюдь не тот субъект, по отношению к которому текст может быть предикатом»

(Р Барт) Концепция смерти автора имеет в постмодернизме и другое значение: на смену парадигме понимания текста приходит парадигма его означивания. Таким образом, теоретики постмодернизма разрушают абстрактные понятия субъекта и объекта, а теоретики мультикультурализма пытаются реконструировать эти категории, растворяя их в понятии текста

Контрольные вопросы

1 Перечислите основные идеи, которые использует философия культуры альтернативизма
2 Определите сущность концепции нового человека в теории информационного общества
3 Назовите основные идеи, которые составляют теоретический базис концепции мультикультуризма

Литература

1 ***Бирюкова М.А.*** Глобализация. интерпретация и дифференциация культур // Философские науки. – 2001 – № 1 – С 33–34
2 ***Малахов В.*** Парадоксы мультикультурализма // Иностранная литература – 1997 – № 1 – С 171–175
3 ***Мы*** Научно-публицистический альманах – Томск. ТГУ, 2004 – Вып 2. – 192 с
4 ***Платонова Э.Е.*** Конспект лекций по культурологии – М · Айрис-пресс, 2005 – 304 с
5 ***Садохин А.П.*** Введение в теорию межкультурной коммуникации – М Высшая школа, 2005 – 310 с.
6 ***Хрестоматия*** по культурологии Учеб пособие – Ростов на/Д Феникс, 2005 – 624 с
7 ***Balint Peter.*** Respect Relationships in diverse Societies // Res Publica – 2006. – Vol 12, № 1 – P 33–57
8 ***Berek P.*** Human Position The Art in a Liberal Education // Mount Holyoke. – 1991 – P 11–16
9 ***Conceptual*** Flux Monmouth, 2000 – 464 p
10 ***Functional*** Models of Cognition Rome – 2000 – 312 p
11 ***Goehrz L.*** Modernity A World without eyebrows // Human Studies – 1990 Vol 13, № 2 – P 173–185
12 ***Phenomenology*** of Political – Illinois, 2000 – 216 p

13 ***Phenomenology*** on Kant, German Idealism, Hermeneutics and Logic Atlanta, 2000 – 358 p
14 ***Rationality***, Rules and Structure – Gottingen, 2000. – 224 p
15 ***The Dynamics*** of Evolution of Social systems – Essen, 2000 – 300 p
16 ***The Poetry*** of Life in literature – Belmont, 2000. – 304 p
17 ***The Sociology*** of Philosophical Knowledge. – Cambridge UK, 2000 – 240 p

4. «ВОСТОК – ЗАПАД» КАК КУЛЬТУРФИЛОСОФСКАЯ ПРОБЛЕМА XX в.

4.1. «Восток – Запад»: две парадигмы развития культуры и два способа существования человека в мире

Формирование культурной дихотомии «Восток – Запад»

На длинном пути развития человечества с давних пор существовало резкое разделение мира на Восток и Запад. Это – самое глубокое и сущностное разделение культур и человечества. Именно оно провело знаковую «борозду» между двумя различными (подчас – альтернативными) географическими, социокультурными и этнополитическими системами мира

Восток и Запад жили не одной общей жизнью и не одной судьбой. Они выработали различные стратегии развития общества и разные модели восприятия, осмысления и поведения человека в мире Восток, преимущественно представленный азиатскими центрами – Индией, Китаем и Японией, создал колоссальную духовную культуру, а Запад – европейский мир (Античность – Средние века – Новое время) выработал прогрессивные схемы развития индустриальной цивилизации.

Глубокое разочарование в путях развития западной цивилизации, по выражению С.Ф Ольденбурга, «столь богатой материально и столь бедной духовно», обратило взоры европейцев и американцев на Восток. В зеркале иной культуры Запад стремился осознать свой путь, свою судьбу и перспективы будущего развития.

Культурная дихотомия – противопоставление «Восток – Запад» – существовала не всегда. Её возникновение принято соотносить с зарождением европейской цивилизации. Если древневосточные государства и цивилизации были окончательно оформлены в период с V по II тыс. до н.э. и с тех пор ядро восточных культур не претерпевало революционных изменений, то возникновение западной культуры связано с возвышением Древней Греции в I тыс. до и.э. В работах немецкого философа XX в. Э. Гуссерля высказана мысль о том, что место рождения духовной Европы – Древняя Греция VII и VI столетий до н.э В ней сформировалась новая установка по отношению к окружающему миру Эта установка содержала в себе парадигму развития западной культуры[1].

Античные мыслители воспринимали Восток как средоточие определенной территориальной зоны. Географическое понятие «Восток» у греческих и римских авторов первоначально включало в себя земли восходящего за Средиземным морем Солнца. Историческое движение времени расширило и усложнило территориальный объем Востока Географическое понятие «Восток» охватывало зоны Азии и Северной Африки, которые простираются от Японского моря до Геркулесовых столбов, от Средней Азии и Кавказа до Персидского залива и Южной Аравии.

Востоковеды XX в. выделили в этом географическом и социальном пространстве несколько главных зон:

1. Ближний Восток – Африка, Египет и Передняя Азия (афроазиатский тип культуры).

2. Дальний Восток – Китай, Корея, Северный Вьетнам и Япония (конфуцианско-даосский тип культуры).

3 Центральная и южная Азия – Индия, страны Индийского и Тихоокеанского регионов (индо-буддийский тип культуры).

4. Юго-Восточная Азия – культура островного мира: Бирма, Индонезия, Лаос, Тайланд, Цейлон и Филиппины.

---

[1] См *Гуссерль Э.* Логические исследования Картезианские размышления Москва, Минск Харвест-Аст, 1998 789 с

5 Арабо-мусульманский Восток – Аравия, Африка и островной мир Тихого океана (исламский тип культуры)

Каждая из названных географических зон включала в себя множество стран и народов, которые могут быть различны по языку, по культурным истокам и традициям. Но все названные географические зоны связаны духовным единством – общностью идеологии, мифорелигиозных представлений и художественным наследием Данный факт позволяет сделать предположение о том, что термином «Восток» обозначены не просто отдельные территориальные зоны – центры развития афро-азиатских и тихоокеанских регионов, но и глобальная историко-культурная макросистема человечества.

С методологической точки зрения ключевой проблемой современной культурологии является выбор основания – первопринципа для разделения социокультурной целостности человечества на «Восток» и «Запад». Совершенно очевидно, что перечисление этнографических, экономических, политических, социальных, лингвистических и исторических критериев сравнения, взятых за основание деления «Восток – Запад», не даст полной картины изучения двух типов культур

Исследуя культуры Запада и Востока, мы создаем типологическую историко-культурную систему, которая вырабатывает парадигму развития общества и стратегию существования человека в мире – в социуме Подобное исследование культуры отрицает редукцию глобального единства – типа культуры к изучению исходного набора исторических, социополитических и экономических основ жизни. Объективные трудности в определении и в осмыслении культурной дихотомии «Восток – Запад» связаны с тем, что это деление человечества лежит на глубинном, сущностном уровне – на уровне функционирования ментальности и смысложизненных ориентиров мировоззрения человека.

Ключевой основой разделения человечества на «Восток» и «Запад» выступают различия в способе бытия человека в мире Изучение культур Востока и Запада предполагает исследование культуры как способа бытия – способа существования человека в мире – и личности как средоточия определенной культурной традиции.

Поиск сущностных основ культурных традиций Востока и Запада связан с выявлением специфических черт культурного сознания и самосознания и с выявлением базовых особенностей, которые присущи ментальности людей Запада и Востока. Восток и Запад являются альтернативными мирами и системами потому, что они выработали различные парадигмы развития культуры и способы существования человека. Парадигмальное различие выражено в способах бытия человека в мире

Одним из глубинных оснований западной ментальности выступает ориентация на проявленность и оформленность мира. представленность мира перед сознанием – субъектом в той или иной форме В ментальности западного человека бытие воспринимается как предметно-оформленный мир – набор сущностей и вещей. Основоположник западноевропейского материализма Демокрит говорил о том, что мир является пустотным пространством, в котором механически перемещаются атомы Из сочетания атомов образуются все вещи мира.

На Западе преимущественная культурная установка выражена словами. существует только то, что является самим собою; все, что представляет что-либо другое, – фикция Подобный подход преобладания формы над содержанием объясняет господство систематизирующего и классифицирующего мышления в западной культуре – «разум может познать все тайны мира». Дифференциация мира и рационализация мышления привела к тотальному субъект-объектному раздроблению мира и к формированию парадигмы «господства субъективности», в рамках которой мир превратился в предмет использования и обладания Важно отметить следующий факт ещё у истоков, в период становления культуры Запада, произошло разделение сфер деятельности с последующим противопоставлением науки и мифологии, религии и философии. Дифференциация общечеловеческих ценностей предопределила утверждение и использование в культуре Запада основного способа деятельности – принципа «технэ», отчужденного манипулирования предметами.

Восток для людей западной культуры выступает своеобразным примером – образцом иного пути развития человечества Восток – это альтернативная стратегия развития человеческой жизни, культуры и цивилизации Рост восточных культур проходил в едином русле – в русле синтеза различных форм духовного опыта человека. искусства, мистики, мифологии, религии и философии. Все эти сферы жизни и творчества воспринимались как проявление единого в своей основе бытия и целостной культуры.

В той мере, в которой западное сознание ориентировано на восприятие и познание мира форм и явлений (оно буквально «захвачено в плен» и очаровано многообразием вещей), в той же мере сознание восточного человека направлено на поиск всеединства· поиск абсолютной и вечной основы мира, которая объединяет все планы жизни и уровни бытия. Восточное сознание усматривает иллюзорность – «неистинность» форм и уделяет внимание тому, что лежит за пределами мира явлений. Мудрец Удалака – герой Чхандогья Упанишады (Индия) – говорил о том, что по одному комку глины можно узнать все, сделанное из глины, ибо всякое видоизменение – лишь имя, основанное на словах, действительное же – глина В этом утверждении метафорически выражена характерная для Востока ментальная установка преобладания смысла и содержания над формой.

Ядром культуры Востока является вера – вера в гармонию и целостность мироустройства, вера в существование единого морального закона (рита, дхарма, карма, дао, синто), который управляет развитием всего мира. Духовные практики Востока формируют сакральное отношение человека к высшей реальности В сознании людей Востока не существует оппозиций, столь характерных для западной ментальности: субъект – объект, внешний – внутренний мир, дом – пространство. Внеоппозиционное, интегративное мышление людей Востока выработало основной принцип деятельности и существования человека – созерцание (внимательное и трепетное наблюдение), интуитивное откровение и отказ от использования любых форм насилия, которые нарушают баланс сил взаимодействия и естественный ход жизни Китайские пейзажисты и да-

осские мудрецы говорят о том, что «в малом отражено великое», «в капле воды отражена Вселенная».

Примеры дифференциации ценностных систем и жизненных установок свидетельствуют о глубоком различии социокультурных систем Запада и Востока Историческое и смысловое противостояние культур Востока и Запада укоренено в фундаментальном различии двух способов человеческого существования – бытия и обладания

Сравнение Востока и Запада

Восток	Запад
1 Община деспотия власти + коллективизм 2 Гармоничное сосуществование человека с естественно-природной средой обитания 3 Любовь к миру 4 Интуитивное знание Мистика 5 Традиционализм Стабильность жизни общины и государства 6 Созерцание + медитация – психическое действие 7. Дао	1 Государство демократия + равенство + свобода 2 Технико-технологическое преобразование мира Покорение природы 3 Любовь к человеку 4 Рациональное знание Культ науки 5 Модернизация индустриализация + прогресс жизни + инновация 6 Активное физическое действие 7 Логос

«Восток – Запад»: две парадигмы развития мировой культуры

Знакомство с культурными системами Запада и Востока позволяет выявить ряд смысловых антиномий, которые определяют параметры и парадигму развития культуры. В культуре Востока главным вектором самораскрытия человеческой жизни выступает бытие – сопричастность и живое общение человека с окружающим миром Западноевропейская культура развивается в русле парадигмы обладания миром.

Под обладанием и бытием понимаются не перечисления отдельных качеств субъекта, но два способа существования человека – два альтернативных вида психической самоориентации и социокультурной ориентации человека в мире

Обладание и бытие выступают основными принципами моделирования базовых структур человеческой ментальности, доминирование которых определяет все, что человек чувствует, думает и делает. Обладание и бытие выступают фундаментальными экзистенциалами – смысловыми схемами, которые формируют тип ментальности – тип сознания и, значит, тип личности, характерный для определенной культуры.

Для лучшего пояснения различий между культурами Востока и Запада, между двумя способами существования – бытием и обладанием обратимся к анализу примеров двух близких по содержанию поэтических произведений. Эти примеры-иллюстрации использовал Д Т Судзуки в своей работе «Лекции по дзен-буддизму».

Для примера проанализируем два стихотворения: одно – хокку (нерифмованное трехстишие), написаное японским поэтом Басё, другое принадлежит перу английского поэта Теннисона. Оба поэта описали сходные переживания – свою психологическую душевную реакцию на увиденный во время прогулки цветок. Наблюдая за цветком, английский поэт Теннисон сказал:

Возросший средь руин цветок,
Тебя из трещин древних извлекаю,
Ты предо мною весь – вот корень, стебелёк,
здесь, на моей ладони
Ты мал, цветок, но если бы я понял,
Что есть твой корень, стебелёк
И в чем вся суть твоя, цветок,
Тогда я Бога суть и человека суть познал бы

Как в сходной ситуации выражает себя человек Востока? Трехстишие Басе – хайку, или хокку, немногословно.

Внимательно вглядись!
Цветы пастушьей сумки
Увидишь под плетнём!

Поразительно, насколько разное впечатление производит на Теннисона и Басё случайно увиденный цветок! Первое желание Теннисона – обладать цветком, поэтому он срывает его с корнем. Теннисон завершает своё стихотворение глубокомысленными рассуждениями о том, что цветок может помочь ему проникнуть в суть мироздания и понять природу Бога и человека. Но сам цветок обрекается поэтом на смерть, он становится жертвой проявленного интереса Теннисон может быть соотнесен с типичным образом западного мыслителя-ученого, который в поисках высшей истины умертвляет живой мир.

Отношение Теннисона – западного человека к цветку и к миру является выражением жизненного принципа обладания или владения Общение с миром у Теннисона выступает интеллектуальным вопрошанием. Индивидуальность Теннисона оказывается запредельной цветку, Богу и человеку. Это означает, что западный человек не отождествляет себя ни с Богом, ни с природой. Человек западноевропейской культуры, по преимуществу, отделен и отдален от мира

Отношение Басё к цветку совершенно иное. Басё, как и большинство восточных поэтов, воспевает любовь к природе и единение с ней У Басё не возникает желания сорвать цветок, он лишь «внимательно вглядывается», чтобы «увидеть» цветок. Басё ощущает в своей душе совершенно особое чувство – ощущение родства со всем живым миром и трепет, восхищение перед красотой и мудростью мира. Его переживание настолько глубоко и всеобъемлюще, что он не пытается словесно оформить свои чувства. Душа восточного человека мистически и религиозно открыта миру, она способна понять важную истину: даже в малой части Вселенной сокрыт запредельный смысл. Реальные размеры предмета или явления совершенно не важны. Восточный человек наделен особым даром – узреть в малом великое, выходящее за пределы его физического существования. Таков Восток с его загадочной азиатской

душой. Отношение Басё – восточного человека к цветку, к природе и к миру выражено жизненным принципом бытия Бытие выступает особым способом существования человека. человек счастлив, продуктивно используя свои способности и пребывая в единении со всем миром. Басё не жаждет обладать чем-либо (например, цветком), он полновесно ощущает и переживает таинство жизни, уходящее корнями в глубины мира.

Обладание является жизненным принципом существования цивилизации Запада Западное индустриальное общество ориентировано на прогрессивное развитие человека, которое выражается в удовлетворении материальных потребностей жизни и в достижении власти и славы. При существовании человека по принципу обладания его отношение к миру выражается в стремлении превратить весь мир в объект владения и обязательного практического использования Ориентация на обладание, столь характерная для западной культуры, создает разрыв – пропасть отчуждения и дисгармонию в общении человека с миром и природой. Человек Запада стремится использовать природу для достижения собственной выгоды и пользы В западноевропейской культуре утверждается культ личности и любви к человеку, в то время как Восток ориентирован на основное правило жизни – «любви ко всему миру». Индусы говорят так: «Все есть Брахман» – все в мире есть Бог и любое живое существо обладает собственным значащим путем и великим смыслом существования.

Западный человек, в отличие от человека Востока, не пытается сохранить естественную целостность и жизненность мира, он ориентирован на рациональное познание и использование мира «Хирургический скальпель западного интеллекта» умертвляет мир – природу, разделяя его на части и затем искусственно соединяя их в общую мозаику. У Теннисона на первом месте не глубина переживаний, формирующая чувство эмоционального родства и единства человека с природой, но его интеллектуальное вопрошание. Оно типично для западного сознания. Теннисон представляет собой западную доктрину логоса. Для западного человека характерны диктат рассудка-разума и ущемление прав чувств и переживаний.

Только через логический анализ и научное доказательство «инквизиторский дух Запада» обретает успокоение.

Суть экзистенциальной установки обладания, характерной для западной культуры, заключена в потребительстве – в стремлении человека «поглотить» весь мир Бытие есть символическое инкорпорирование или уничтожение мира – разрушение естественной среды обитания человека

Бытие выступает способом существования культуры Востока. Бытие есть жизненная ориентация, для которой характерны, во-первых, альтруизм, жизнелюбие и подлинная причастность миру, во-вторых, реализация истинной природы человека – духовной свободы, творчества и созидания.

Традиционное общество Востока ориентировано на сохранение витальной силы и коллективной памяти общины, которая содержит в себе основополагающие правила и жизненные истины человека. Одной из истин – духовных открытий Востока – выступает истина веры в подлинное единство всех форм и уровней существования мира Мир для людей Востока, одушевлен и каждая вещь-предмет и событие мира обладают собственным смыслом.

Жизненная ориентация на бытие в восточной культуре выступает ориентацией на гармоничное существование человека с миром и с природой. Мистико-мифологическое сознание восточного человека создает поэтический образ мира, в рамках которого человек и природа являются двумя неотъемлемыми частями одушевленного Мироздания. Именно поэтому для человека был важен непосредственный витальный и эмоциональный контакт с миром: человек растворялся в мире и мир растворялся в человеке – «одно во всём и всё в одном».

Мудрецы «дзен» и «даосы» говорили, что для того чтобы познать цветок, нужно им стать. цвести, наслаждаться солнечным теплом и перестуком дождя. Мир раскроется человеку. Вместе с сокровенным постижением цветка мир раскроет человеку тайны Вселенной и тайны собственного «Я», которые в суете жизни ускользают от нас.

Таким образом, можно сделать вывод, что бытие в культуре Востока это – творческое общение и постижение, сохранение це-

лостности природы и реализация внутренних психических и духовных сил человека. Бытие означает саму жизнь человека и мира, которая наделена внутренней активностью, жизнерадостностью и продуктивным творчеством. Это – рождение и обновление человека. Причем условием любой подлинной активности выступает освобождение из плена обладания. это – преодоление алчности и всех форм приверженности своему «Я», это – отказ от эгоизма.

Ментальные установки восточных и западных людей

Восток	Запад
1 Способ восприятия реальности	
Мистико-мифологическое восприятие мира «мир – единая, целостная и одушевленная реальность»	Дискретно-фрагментарное восприятие мира «мир есть формообразующая картина»
2 Способ постижения мира	
Интегративное мышление синтетизм суждений Примат интуиции	Дифференциально-логическое мышление рационализм суждений. Примат разума
3 Модель поведения человека	
Созерцание и «не-деяние». культ психически и духовно-нравственного выражения действий	Активность и волевое, решительное действие. культ физически выраженных поступков

«Восток – Запад»: два типа личности и два способа существования человека мире

Исследование ментальности людей Востока и Запада возможно через сравнение экзистенциальных установок и системы ценностей разных культур

Мироощущение и мировосприятие: способ видения реальности

Сознание людей *Востока* выработало мистико-мифологическое восприятие, которое основано на следующих принципах:

1 Вселенная является единым целостным живым организмом, который наделен Мировой душой. Любой предмет мира отражает сокровенное таинство жизни. Люди восточной культуры верят в одухотворенность Вселенной и присутствие Абсолюта в мире: «Все есть Брахман» (индуистское изречение, священные тексты Веды).

2 Мир нельзя воспринимать как механический набор или совокупность предметов· мир является непрерывным процессуальным потоком становления. Вселенная подчинена вечному круговороту событий, и в ней действует закон циклического развития мира

3. Тождество микро- и макросистемы. Вселенная = Природа = Человек = Цветок

Мир является универсальным единством всех форм, сфер и уровней существования жизни В культуре Востока выработан целостный, континуальный образ мира мир = вечное бытие = единство (брахман, дао, нирвана). Картина мира представлена взаимодействием видимого материального мира (сфера физического существования) и невидимой, абсолютной сверхфизической реальности Многообразно существующий мир воспринимается как проявленность Абсолюта. Люди Востока говорят: «В капле воды отражена Вселенная», «Одно во всем и все в одном».

В «Изумрудной скрижали» сказано: «Что внизу, то и наверху; что наверху, то и внизу, чтобы могло совершиться чудо Единого». Не случайно в китайской живописи «Дао» ведущим жанром является пейзаж, который воспринимается как внутренне проявившийся момент сущности мира и Единого.

В культуре *Запада* преобладает дискретно-фрагментарное видение мира. Оно базируется на следующих принципах:

1. Вселенная воспринимается как предметно-оформленный мир, который осознается как определенный набор вещей и процессов, часть из которых может быть еще актуально не представлена. Мир есть то, что явно и физически существует, поэтому бытие равноценно сущему – такова тональность западного сознания В IV в. до н э. Аристотель писал: «Ум – форма форм, ощущение – форма ощущаемого».

2. Преобладание формообразующего принципа в западной ментальности, ориентация на представленность бытия перед сознанием сформировали дуальное мировосприятие: субъект-человек противопоставлен объекту-миру. Основной парадигмой развития западной культуры является парадигма «господства субъективности», в рамках которой мир становится предметом обладания и использования ресурсов

3. Для западной ментальности характерно линейное восприятие мира: бытие есть последовательность событий, которые имеют определенный смысл Западный человек воспринимает мир как картину ученый создает научную картину мира с позиций познающего субъекта, художник пишет картину с позиции наблюдателя Картине – изображенному миру – сообщается прямая или линейная перспектива изображения и масштабность относительно положения субъекта-рисовальщика. Мир в произведениях европейских живописцев – это антропоцентрически выстроенная реальность.

В культуре Запада выработан суммативный образ мира, ментальным архетипом которого является дискретная форма, или фрагмент бытия. Дискретно-фрагментарная картина мира представляет Вселенную-мир как пространство, которое заполнено движущимися формами

Миропонимание: способ постижения реальности

Восточная культура ориентирована на развитие и расширение возможностей интегративного, внеоппозиционального типа мышления. Основными познавательными ориентирами культуры Востока выступают, во-первых, интегративность (системно-функциональная целостность) и интуитивизм, во-вторых, внедискурсивность, синтетизм и ориентация на выявление сущности и смысла изучаемого предмета

Познавая мир, люди Востока используют особые вненаучные пути постижения реальности: искусство, мистику, мифологию и

религию Все эти сферы помогают человеку воспринимать разнообразные проявления единого в своей основе бытия.

Западноевропейская культура выработала иной, дифференциально-логический тип мышления. Он основан на трех принципах:

а) дифференциация – разделение мира на части;

б) установление непротиворечивых причинно-следственных связей между элементами мира;

в) понятийное освоение реальности и получение доказательного и достоверного знания.

Западный тип мышления абсолютизирует силу интеллекта и логическое оформлениие – обоснование познавательной деятельности человека. Доктрина логоса, столь характерная для культуры Запада, базируется на культовом господстве рациональности и тоталитаризме научной методологии мышления В данной системе обозначены следующие познавательные ориентации во-первых, аналитичность суждений и дифференциальность мыслительной деятельности; во-вторых, индукционизм исследования и концептуализация общих выводов

В книге М.А Мамоновой «Запад – Восток: традиции и новации рациональности мышления» представлен сравнительный анализ восточного и западного типов мышления (с учетом социокультурного контекста формирования и развития общества), который четко отражает различия между двумя типами культуры.

Модель социокультурного поведения человека· способ отношения к реальности

Восток и Запад являются двумя различными типами культуры, которые формируют определенные типы личности – типы сознания и альтернативные социокультурные способы существования человека.

В культуре Востока был сформирован особый – общинный тип личности, наделенный характерным групповым – корпоративным сознанием

Типы мышления Запада и Востока

Восток	Запад
1 Тип и сущность мышления	
Внеоппозионально-интегративное мышление интуитивный синтез Мир исследуется в системе воздействия иероглифических знаков В познании сохранена образная целостность текстового фрагмента мира 1) синтетическая структура знака и мышления понятие слито в восприятии со своим образом 2) иероглиф и знак не просто транслирует, но содержит в себе смысл Иероглиф есть единство цели (понятия) и средства (изображения) – интеграция мышления единство формы и содержания	Концептуально-дифференциаль-ное мышление логический анализ Познание есть совершение процедуры деления мира на части и понятийное обозначение отдельных элементов мира 1) аналитическая структура слова и мышления отдельные элементы несут самостоятельную семантическую нагрузку Целое – это механическая сборка частей. 2) понятие или концептуальная метафора лишены образного содержания, которое выступает лишь его внешней формой (дуализация мышления – разрыв формы и содержания)
2 Сущность знания	
Знание – это личностно пережитая и осознанная мудрость Мудрость есть поиск ценностных смыслов существования равновеликих проявлений единого мира На Востоке утверждена традиция личного общения Учителя и Ученика, изустная передача знания	Знание – это массив объективной, внеличностной информации, которая отражает качество и законы развития материального природного мира На Западе возможно исключительно книжное приобщение к знанию в силу его автономности и безличностной всеобщности
3 Механизм приобщения к знанию – понимание	
Для восточного сознания понять – значит «слиться» с миром, ощутить свою исходную сопричастность Вселенной В результате Восток создал мир культуры, максимально приближенный «естеству» мира мир описывается и познается его собственным языком	Для европейского сознания понять – значит предоставить повторяющийся на основе нашего описания и эксперимента объективный научный результат В итоге, западная наука создала свою «собственную действительность», не соответствующую непрерывно развивающемуся реальному миру

Окончание таблицы

Восток	Запад
4 Установки познавательной деятельности	
Постижение единой сущности мира с выполнением ключевой задачи осознание тождества микро- и макрокосма (человека и природы или человека и Вселенной), которое способствует углублению традиционных ценностей культуры и развитию интровертивного сознания человека	Исследование и активное преобразование + использование мира В итоге происходит отчуждение человека от мира и формируется восприятие мира как чуждой и внешней для человека силы
5 Цели развития науки и познания	
Цель развития заключена не в получении знаний, но в разработке системы жизненных ценностей и нравственных основ существования человека в мире Знание – универсально и оно превосходит рамки удовлетворения материальных потребностей человека – познание есть путь нравственного самосовершенствования человека	Приобретение знаний и поиск Истины Истина должна иметь практическую пользу и конкретное применение Основным вопросом науки является вопрос о соотношении лжи и истины – познание и нравственность разделены

Групповое сознание культуры Востока воспринимает человека как звено единой цепи Всеобщего Миропорядка. Корпоративное сознание человека восточной культуры ориентировано на трансляцию определенных ценностей.

а) группоцентризм и коллективизм: «не я, но мы» – личные интересы человека абсолютно подчинены общинным ценностям,

б) духовность и глубокая религиозность,

в) любовь и уважение к миру, культ природы, дух «Синто»;

г) толерантность – веротерпимость и мир Жители Востока верят в толерантность мира даже тогда, когда становятся жертвами агрессии завоевателей Индусы перед приятием пищи молятся за мир между людьми и в жизни помнят ключевое правило «уважение к чужой дхарме – к чужой судьбе, к чужому человеку»;

д) уважение к старшим, почитание предков – это внутренний стержень общинно-группового сознания человека афро-азиатских

культур В азиатских культурах не имеют понятия о домах для престарелых людей.

В восточной культуре ключевыми принципами формирования сознания человека являются следующие установки· отказ от культивирования самости и девальвация «эго». «Самость» воспринимается восточным человеком как исток души, как божество – это зерно Абсолюта в человеке. «Самость на Востоке – это не эго», не «Я-сам», но Бог в сердце человека. Сознание восточного человека развивается в спектре двух направлений. во-первых, преобладание духовных ценностей и поиск нравственных основ жизни человека, во-вторых, достижение моральной и интеллектуальной высоты (истина равноценна благу).

Основным принципом отношения человека к миру в культуре *Востока* выступает принцип не-деяния – «у-вей». Это – умиротворенное существование человека, которое выражается проявлением доброты, искренности и смирения. Сила добра «дэ» (Китай) препятствует рождению гнева и честолюбия

Принцип не-деяния – «у-вей» – это жизненный принцип внешне физически пассивного существования человека и созерцания сути вещей. Пассивное созерцание «у-вэй» является внутренненапряженным психическим действием человека, которое выражает попытку понимания гармонии и смысла существования мира. Восточный человек стремится услышать и понять весь мир, не приносяс собой разрушения и смерти природы. Даосские мудрецы говорили так: «Не нарушай суетным деланием великий покой бытия»

В данном типе культуры (на Востоке) главной целью существования становится не реализация конкретных целей и практических задач, но постижение высшего сакрального смысла жизни и достижения мудрости и психического покоя человека В культуре Востока человек – это Бог, который может спасти себя сам Пассивное поведение восточного человека контрастно противопоставлено активности и решительности западных людей.

Культура Запада была основана на ключевом принципе – «господство субъекта» человек стал восприниматься как властелин мира. Власть, воля и готовность к активным, решительным дейст-

виям сформировали социокультурный идеал западной личности. Инициатива и физически выраженные волевые действия выступают основой уважения к человеку как к самодостаточному субъекту Психическая и физическая активность западного человека направлена не на самопознание или Богопознание, но на освоение и использование внешней реальности.

Боготворчество, бунт и тоталитаризм индивидуальной свободы обозначили развитие процесса культивирования «эго» – «самости» человека как своеобразного центра и оси различных проявлений мира. Подобная «гуманизация» жизни западных людей несла с собой исток десакрализации культуры и самой личности

Можем ли мы быть уверенными в том, что сущность восточного миропонимания будет сопоставима с европейским образом действительности и западным типом мышления? Что сокрыто за известным стихотворением – хокку японского поэта Басё? Ответы на эти непростые вопросы можно обрести лишь путём взаимоуважительного, искреннего и насыщенного диалога культур, в параметрах которого гордость за свою собственную национально-культурную традицию будет соседствовать с благородным стремлением к диалогу – взаимообогащению достижениями других культурно-исторических миров.

Бездна различий в мировосприятии и стиле мышления людей Востока и Запада требует кардинального переосмысления проблемы понимания возможностей осуществления межкультурного диалога. Стратегической задачей новейшего времени XXI в. является не деструктивное отрицание западной цивилизации и не бессмысленное механическое копирование культурных форм Востока, но творческое интегрирование культур – цивилизационных ресурсов двух глобальных миров Запада и Востока.

4.2. Культурный мир Китая

Общая характеристика развития Китая

Природная среда

Китай – третья по величине страна в мире после России и Канады. Его территория составляет около 9,6 млн кв км. Простираясь на 5 тыс. км по восточной части Азиатского материка, Китай отличается большим разнообразием рельефа и климата. На востоке и юге Китай выходит к Тихому океану, протяженность его береговой линии достигает 18 тыс. км – и здесь имеются обширные низменности с влажным, а на юге – тропическим климатом На западе Китая располагаются огромные пустыни, самые высокие в мире плоскогорья и горные хребты, на севере же территория Китая охватывает безбрежные монгольские степи и вплотную примыкает к просторам Сибири.

В историческом и культурном отношениях существенна граница, прочерченная по территории Китая Великой китайской стеной – единственным искусственным сооружением на Земле, которое можно видеть невооруженным глазом с Луны Именно Великая китайская стена на протяжении многих столетий служила рубежом, отделявшим область распространения китайской цивилизации – так называемый внутренний Китай – от сопредельных территорий. В пределах Китайской стены по сей день проживает подавляющее большинство китайского населения Внутренний Китай соответствует названию, которое китайцы издревле дали своей стране – Чжунго, или Срединное государство.

В административном отношении территория Китая разделена на три десятка провинций, автономных районов и городов центрального подчинения Большинство провинций внутреннего Китая представляют собой особые историко-культурные образования и имеют свои диалекты. Главными городами Китая являются Гонконг, Пекин, Тянь Цзинь и Шанхай.

Китайская цивилизация зародилась в среднем и нижнем течении Хуанхе на так называемой Срединной равнине и достигла

расцвета в плодородных низовьях другой великой реки Китая – Янцзы Самым длинным и важным в хозяйственном отношении водным путем Китая является Янцзы, или, по-китайски, Чанцзян – Длинная Река (ее протяженность составляет 5800 км). Она тоже стекает с Тибетского нагорья, прорывается через красивейшее Ущелье Трех Ворот и затем пересекает с запада на восток центральные области Китая, орошая на своем пути два миллиона квадратных километров

Именно в этих районах отмечается наивысший уровень развития высокопродуктивного земледелия, главным образом рисоводство, которое составило характерную черту традиционного уклада китайцев и экономическую основу развития китайской цивилизации Тем не менее более двух третей территории Китая занято горами, и именно горные массивы оказывают наибольшее влияние на формирование климата, транспортной сети и расселение жителей.

Горы составляют неотъемлемую часть пейзажа равнинного Китая. С доисторических времен горы в Китае почитались как места обитания божеств, а позже – место накопления «чистейшей энергии» Земли, способное оказывать благотворное воздействие на окружающую местность. Покров священной тайны окутывал уединенные пещеры и гроты в горах, считавшиеся вратами в мир блаженных небожителей и, более того, прообразом животворящей Утробы Мира.

Доминирующее положение в рельефе Китая занимает Тибетское нагорье, высота которого превышает 4000 м над уровнем моря Его западной границей служит Гималайский хребет, где, как известно, имеется несколько высочайших горных вершин земного шара, в том числе самый высокий пик – Джомолунгма.

Две тысячи лет тому назад с Северо-Китайской равнины практически исчезли леса и даже трава, что, конечно, наложило отпечаток на весь жизненный уклад китайцев Жители китайских деревень до сих пор топят свои очаги хворостом и соломой, потребляя в год 180 млн т хвороста и около 230 млн т соломы, что наносит серьезный урон окружающей среде. Отсутствие лесов заставило китайцев искать более экономичные виды топлива. Уже с древно-

сти широкое распространение получила практика сжигания древесного угля. Почти так же давно в быт китайского народа вошел каменный уголь, или «божественный камень», который до самого недавнего времени служил главным источником энергии в горах Северного Китая.

Из нетрадиционных источников энергии на первом месте стоит нефть, запасы которой в Китае составляют около 17% мировых. О нефти китайцы узнали ещё на рубеже нашей эры, её называли тогда «каменным лаком» и применяли для смазки колес. Затем нефть использовали для производства туши. Современные промышленные разработки нефтяных месторождений начались лишь в 30-е гг XX в Богат Китай и минеральными ископаемыми Повсеместно – и, главным образом, на севере и северо-востоке – имеются залежи железной руды, из которой китайцы уже в середине I тыс. до н.э., научились выплавлять высококачественное железо. Широкое применение в быту имели медь и драгоценные металлы – серебро и золото, традиционно добываемые в горах Шаньдуна.

Из драгоценных и полудрагоценных камней более всего ценилась яшма, считавшаяся самым «одухотворенным» камнем и символом державной власти. Широко известны китайская бирюза и сапфиры В горах Юго-Западного Китая издавна велась добыча мрамора и других видов декоративных камней

Тип цивилизации Китая

Китай – страна высокоразвитой земледельческой цивилизации, проявившей за свою долгую историю необычайную жизнеспособность. Возникшая за четыре тысячелетия до н.э. традиция китайского земледелия непрерывно совершенствовалась, но к середине II тыс. н.э. практически исчерпала возможности для своего развития в доиндустриальную эпоху.

Выращивание заливного риса стало наиболее примечательной чертой китайской цивилизации, в которой отразились все стороны жизненного уклада и главные жизненные ценности китайцев· лю-

бовь к труду, неистощимое терпение и доверие к жизненным силам природы. Китайский крестьянин приникает к земле, соработничает с ней и одомашнивает ее. Ему в равной мере чужды как мистический трепет перед «матерью-сырой землей», так и бездушно-техницистское убиение природы. Рисовый пояс в Китае находится там, где количество осадков превышает 1100 мм в год, а вегетативный сезон продолжается более восьми месяцев. В основном это районы, лежащие к югу от Янцзы, а также Сычуаньская котловина. Здесь крестьяне могут собирать два урожая заливного риса в год – в августе и в октябре В гористых местностях, особенно на юго-западе, распространены посевы батата и кукурузы Главными техническими культурами этого региона являются тутовое дерево, сахарный тростник и чай

Самой известной технической культурой Китая являются тутовые деревья, или шелковицы, листья которых служат пищей для шелковичных червей, дающих шелковую нить – сырье для производства шелка. Китайцы знали секрет изготовления шелковых тканей с давних времен и долгое время – до середины I тысячелетия – успешно скрывали его от других народов. Шелк настолько славился в древнем мире, что дал название торговому пути, соединявшему Китай со странами Ближнего Востока, и даже самим жителям этой страны. Древние римляне называли китайцев *seres* – «люди шелка».

Китай знаменит на весь мир своим чаем, но первыми разводить чай стали народы Юго-Восточной Азии. Самые ранние упоминания о любителях чаепития в Китае относятся к эпохе раннего Средневековья. В последующие столетия экспорт чая в соседние страны стал важной статьей доходов китайских властей, и в IX в. императорский двор даже ввел государственную монополию на производство и продажу чая. Согласно народной легенде, первые ростки чая выросли из ресниц святого монаха Бодхидхармы, молившего Будду послать ему средство, которое не позволяло бы ему заснуть во время медитации.

Городской уклад жизни

Однородность хозяйственного уклада великой земледельческой империи обусловила повсеместное распространение единого типа поселений в Китае Еще в начале нашей эры средние и мелкие города на равнине Хуанхэ по своей застройке почти не отличались от деревень. И те и другие имели форму прямоугольника или квадрата, обнесенного земляным валом, с четырьмя воротами Большинство жителей крупнейших городов имели свои поля за городскими стенами. Внутри поселения состояли из отдельных и тоже обнесенных невысокими стенами кварталов, которые именовались *ли* – «община»

Крушение древних империй и массовые миграции населения привели к распаду этой унифицированной системы поселений. Именно тогда в китайском языке появилось слово «*цунь*», обозначающее деревню. С середины I тыс. н э в империи существовало разделение на расположенные «внутри стен» городские кварталы (*фан*) и «находившиеся в диком поле» деревни.

С начала II тыс. н.э облик китайских городов разительно меняется Империя переживает «городской бум», вызванный развитием ремесла и торговли. Резко возрастает число городов и численность горожан, достигшая в наиболее развитых районах максимальной для старого Китая цифры – 15–20% населения Крупнейшие города империи насчитывали до миллиона жителей.

С эпохи Сун (IX–XIII вв.) города в китайской империи стали тем «плавильным котлом» идей, традиций и искусств, в котором создавалась национальная китайская культура. На городских улицах возникли и оттуда проникли в китайскую деревню простонародные жанры литературы, народный театр, печатная книга, лубок и популярные персонажи народных праздников. Тем не менее город в Китае никогда не являлся самостоятельной политической и социальной силой. Он был фактом повседневной жизни, а не истории государства и общественных институтов. Он не мог и не пытался разорвать путы «небесной сети» империи. Одним словом, город в Китае не был общиной узкого круга людей. Он являл со-

бой только скопление человеческих масс, место заработка и траты денег, соперничества в талантах, добродетелях и даже в пороке. Он был ярмаркой тщеславия, рынком идей, садом удовольствий и камерой пыток

Становление цивилизации – хронологическая таблица китайской истории

V тыс до н э	Неолитическая культура Яншао, или культура расписной керамики (равнина Хуанхэ)
III тыс до н э.	Неолитическая культура Луншань, или культура черной керамики (провинция Шаньдун)
II тыс до н э	Царство Шан-Инь на равнине Хуанхэ, цивилизация бронзы в Сычуани
XI–VIII вв до н э VIII–VI вв до н э	Царство Чжоу, зарождение классической традиции Период Восточного Чжоу или Разделенных Царств
V–III вв до н э	Эпоха Борющихся Царств, возникновение классических школ китайской мысли
221 г до н э	Объединение Древнего Китая правителем царства Цинь, принявшим титул Цинь Шихуанди, или «первого императора Цинь»
206 г до н э	Воцарение династии Хань
220–265 гг н э	Сосуществование в Китае трех царств Вэй, Шу и У Эпоха Троевластия
316 г н э	Реставрация Цзиньской династии на Юге под именем Восточной Цзинь Начало раскола Китая на северокитайские и южнокитайские царства
581 г н э	Воцарение династии Суй, новое объединение Китая
618–907 гг н э	Царствование династии Тан
960–1124 гг	Империя Сун, северные области Китая находятся под властью киданьского государства Ляо
1279 г	Завоевание Китая монголами, основавшими династию Юань
1368 г	Свержение власти монголов и объединение Китая под властью династии Мин
1644–1911 гг	Правление маньчжурской династии Цинн
1911 г	Провозглашение Китайской Республики
1949 г	Образование Китайской Народной Республики

Мудрость – духовные учения Китая: конфуцианство и даосизм

Два тезиса лежат в основе традиционного миросозерцания китайцев: во-первых, идея преемственности и гармоничной взаимосвязи между человеком и космосом и, во-вторых, представление о реальности как о перемене, превращении и событийности. Первый тезис предопределил оптимистический пафос китайской мысли, пронизанной глубоким доверием к жизни со всеми её метаморфозами. Второй тезис побуждал китайских мудрецов размышлять не столько о сущности вещей, сколько об уместности их отношений: он делал главной темой мысли идею Праведного пути жизни, каковой и обозначался термином дао – главным понятием китайской духовной традиции.

Основные посылки китайской мудрости развертываются в нескольких параллельных планах человеческого опыта и размышления. Китайцы обозначили универсум понятием *юи чжоу*, что обозначает буквально «пространство и время». Однако в древней литературе чаще можно встретить словосочетание «Небо и Земля» (*тянь ди*), причем Небо выступало в китайской космологии деятельным, а Земля – инертным началом мироздания. Существовала и идея единой живой субстанции всего сущего, каковой китайцы считали мировую энергию (*ци*), охватывавшую материальную и идеальную основы бытия Древнекитайское изречение гласит. «Ци пребывает в человеке, а человек пребывает в ци» Именно эта психофизическая «энергия», или сила мироздания, согласно китайской традиции, служила средой взаимодействия всех вещей. Истинно мудрому, по завету древних даосов, следовало «не смотреть глазами» и «не слушать ушами», а воспринимать «посредством ци», для чего требовалось иметь «бодрствующее», или «открытое», сердце

Конфуций и раннее конфуцианство

Человека, по имени которого было названо учение, определившее характер китайской цивилизации, звали Кун Фу-цзы – «Учи-

тель Кун» (латинизированная форма – Конфуций, 552/551–479 гг. до н.э.). Однако первоначально именовалось как *жу*, что буквально означает «учение школы ученых-интеллектуалов». Сам Конфуций никогда не претендовал на авторство, утверждая, что он не создает, а лишь передает мудрость святых-совершенномудрых (*шэн*) Шэн считались правителями полумифической древности, а их мудрость была зафиксирована в древнейших памятниках культуры (конец II – начало I тыс. до н.э.), каковыми являются каноны «Шу цзин» и «Ши цзин». Хранителями этой мудрости и выступали во времена Конфуция интеллектуалы – жу.

Выходец из аристократического, но обедневшего рода, Конфуций рано потерял родителей и был вынужден самостоятельно зарабатывать на жизнь – сначала выполнял разного рода тяжелые физические работы, а затем стал управляющим складом, надсмотрщиком за стадами, служащим в главной кумирне царства Лу. Одновременно Конфуций постоянно занимался самообразованием, что позволило ему овладеть шестью высоко чтимыми в древнем Китае искусствами (знание ритуала, понимание музыки, владение стрельбой из лука, управление колесницей, умение читать и считать) и в возрасте 30 лет начал учительствовать в частной школе, открытой им самим. Полагают, что Конфуций был первым профессиональным учителем в древнем Китае и имел в целом около трех тысяч учеников

В возрасте 50 лет он, по его собственным словам, «познал волю Неба» и, следуя ей, попытался воплотить свои идеи на практике.

Главная книга Конфуция называется «Беседы и суждения»[1], она состоит из записей разговоров Конфуция с его учениками. Предметом книги стало событие духовной жизни, понимаемое как событийность человеческих сознаний, которая выражена в изречении Конфуция: «Не поговорить с человеком, который достоин разговора, – значит потерять человека Говорить с человеком, который разговора недостоин, – значит потерять слова. Мудрый не теряет ни людей, ни слов».

---

[1] ***Малявин В.В.*** Китайская цивилизация М Астрель, АСТ, 2000 С 169

Смысл учения Конфуция заключается в «исправлении имен» (*чжэн мин*), под которым понимается согласование прав и обязанностей человека с нормами традиции, осуществляемое в моральном действии-ритуале Ритуал в китайской культуре воспринимается как матрица разумного поведения, его основой является человечность (*жэнь*). Конфуциева «человечность» предполагает внутреннюю самодостаточность человека, который обрел в самом себе моральную волю; со-чувствие к окружающим людям

«Человечность» Конфуция выступает мерой всех добродетелей (бескорыстия, великодушия, верности, любви и справедливости) и нравственной нормой, которая помогает человеку отстраниться от крайностей и фанатизма поведения

Нравственный идеал Конфуция выражен в личном совершенствовании и «превозмогании себя» (*кэ цзи*). Это есть подвижничество, в котором человек духовно мужает, очеловечивает себя посредством общения с другими людьми и обретает Путь – великое дао Жизненный идеал Конфуция заключен в «следовании влечениям сердца, не нарушая правил общения с людьми».

Учение Конфуция впервые определило культуру как единство жизненной спонтанности и морального усилия человека, созидающих традиции общества. Как обладатель нравственной воли (*чжи*) к реализации человечности в самом себе, человек был наделён энергией, необходимой для гармонизации жизненных сил космоса: человек является центром мировой связи Неба и Земли. Как творец культуры, он обретал бессмертие в нормативных, знаково-символических жестах культуры, которые выступали продуктами усилия нравственного самопознания человека.

Таким образом, можно говорить о том, что по своим социокультурным истокам конфуцианство представляло собой рационалистически просвещенную форму почитания предков и наследия Взращивание конфуцианской «человечности» заключалось в усвоении традиционных семейных добродетелей и в переносе нравственных норм на схему социальных матриц взаимодействия людей в государстве Учение Конфуция можно охарактеризовать как единение этики, общественных отношений и политики

Даосизм

Историческая достоверность личности Лао-цзы (VI–V вв. до н.э.) – «Престарелого мудреца» до сих пор остается предметом научных споров. Тем не менее именно с ним связывают основание даосизма – одного из наиболее важных направлений философской и религиозной мысли Китая. Существует предположение, что Лао-цзы был современником Конфуция и даже встречался с Учителем Куном в библиотеке царства Чжоу, хранителем которой он был. Со временем личность Лао-цзы настолько мифологизируется, что он объявляется воплощением дао, предшествовавшим Небу и Земле. Ему начинают поклоняться как божеству Лао-цзюнь («Престарелый государь»), и распространяется вера в его многочисленные воплощения, включая мифического Желтого императора[1]

Ему приписывается авторство основного памятника даосской традиции – «Дао дэ цзин» («Каноническая книга о дао и дэ»), который был написан мудрецом во время его путешествия на запад страны по просьбе начальника пограничной заставы Инь Си Однако в современной научной литературе высказывается мнение о том, что создание данного памятника относится к более позднему времени, а именно к IV–III вв до н.э.

Даосские мыслители разделяли основной тезис Конфуция о неразрывном единстве «пути человека» и «пути неба», но приписывали ему не столько моральный, сколько онтологический смысл: для них цель человеческой жизни заключалась в возвращении к первозданной полноте бытия, не разрушенной человеческим мудрствованием. Идеальный человек, согласно Лао-цзы, подобен «еще не родившемуся младенцу», который безотчетно и потому безмятежно питается от «матери Неба и Земли», т.е. Великого Пути мироздания. Сущность Пути выражена в «пустоте и отсутствии» (*сюй у*), предваряющей всякое знание и опыт и потому недоступной рациональному пониманию. Даосский мудрец-младенец просто до-

---

[1] См *Лао Цзы.* Дао Дэ Дзин, или писание о нравственности Томск Каро, 1992 42 с

веряет жизни Конфуцианская же забота о чистоте и правильности ритуала казалась даосам бессмысленной и опасной суетой, поскольку она подчиняет жизнь человека общим и отвлеченным правилам.

Даосские мыслители развивали учение о реальности как об универсальном и внесущностном пределе всех форм, который они уподобляли всеобъятной «пустоте» (*сюй*) или «постоянному отсутствию наличия». Пустота в даосском учении есть предел бытия, в котором все сущее переходит в свою противоположность, и одновременно «семя» всех вещей, предвосхищающее их внешние формы Символизм пустоты в даосизме превосходит не только манифестации, но и сам принцип явлений. «Великое Единство» дао неотличимо от всего многообразия бытия Соответственно, даосы отвергают понятийное знание и учат умудренному действию, которое является «семенем» (символом) всех видов человеческой практики, но не имеет предметного содержания и выглядит «недеянием». Это – практика бодрствующего или, точнее, непрестанно пробуждающегося сознания, которое преодолевает собственные пределы и потому пребывает в состоянии «само-опустошения» или «само-обновления». Метаморфоза, неуклонное самоуклонение – главное свойство Великого Пути

Великий путь мира и человеческой судьбы в даосизме именуется дао. С точки зрения метафизики, дао является безмолвным источником, порождающим весь существующий мир, и одновременно конечной целью проявления любого события или феномена природы Дао не обладает фиксированной субстанциональной основой – оно обозначает принцип и закон существования жизни В знаменитом трактате «Дао дэ цзин», в 42-м чжане, сказано. «Дао рождает одно, одно рождает двух, два рождает трех, трое рождают все вещи Все вещи содержат инь и несут ян, которые взаимодействуют в неиссякающем потоке энергии ци».

Ци означает дыхание и соответствует духу, энергии или жизненной силе, которая заключена во всем сущем мире В контексте взаимодействия с дао ци рассматривается как движущая сила развития Вселенной

Дэ в даосской мудрости обозначает проявленную мощь дао. Дэ демонстрирует силу дао в действии и проявляет его потенциальную энергию в объектах творения Дао уподобляется водному потоку (реки жизни), силу течения которого представляет дэ.

Философская традиция Китая

Исходной точкой размышлений китайских мыслителей служил тезис об извечной изменчивости всего сущего. Согласно этому тезису, весь мир достигает полноты своего бытия в момент самотрансформации – в пределе своего существования Иными словами, реальность вещи удостоверяется ее самоустранением. По этой же причине китайцы определяли реальность как Великий Предел (*тай цзи*). Великий Предел всего сущего доступен только символическому выражению, он предстает бесконечной перспективой взаимоотражений, данного и не-данного, где первичным является все-таки отсутствующее и не-данное. Древнекитайские учителя обозначали эту перспективу термином «небо» (*тянь*). Он был лучшим символом необозримой, всеобъятной и бездонной в своей абсолютной открытости Пустоты.

Великая Пустота есть *завязь* жизни, но также превращение всех превращений, путь всех путей, бесконечно действенный покой. Это – внутренняя матрица опыта опознается просветленным незнанием, и жизнь мудрого – не познание и даже не творчество, а безотчетное «воплощение» ее в своей деятельности.

Таким образом, можно говорить о том, что бытие в китайской мысли – это всегда со-бытие и даже со-бытийность всего сущего. А сущее – это, скорее, не-сущее как несущее в себе мир Знание не постулируется, оно само вытекает из глубин жизненного опыта, просветляемых взором того, кто пробудился, т.е. открыл свое сердце бездне Пустоты

Конфуций считал мудрейшими тех, кто «знает от рождения» (или «знает от жизни») В свою очередь, даосские учителя говорили о «*не-знающем* знании», или «знании, взращиваемом безмя-

тежностью духа». Речь идет о чистом *со-знании*, не обремененном предметностью.

В китайской философии человек рассматривался как «самое одухотворенное из всех существ», «семя мировых стихий», «посредник между Небом и Землей» и, следовательно, средоточие мирового круговорота и «сердце мироздания». В этом образе человека угадываются архаические мотивы антропокосма – вселенского первочеловека, но особым образом истолкованные и развитые: китайская мысль признавала человеческую субъективность, однако трактовала ее как меру осознания человеком своей бытийной полноты.

Независимо от этических или натуралистических версий идеи «единства человека и Неба» человеческий удел понимался как постижение внутренней самодостаточности в «полноте своей природы». Стяжание «полноты природы» предполагало, с одной стороны, совершение непрестанного морального усилия «преодоления себя» (*кэ цзи*), а с другой – столь же извечное возвращение к первоначальной «срединности», гармоничной центрированности своего бытия. Жизненный идеал в китайской традиции – это «середина и постоянство» – «срединный путь», который равнозначен *вечнопреемственности просветленного духа*. Таковы духовные основания культа учения и учености, столь характерного для китайской цивилизации.

Целью жизни, в китайском понимании, является не отвлеченное знание и даже не творчество, но именно «усвоение» и вбирание в себя предельной полноты бытия. У даосов мудрый питается от «небесной» полноты природы. Конфуцианскому же мужу следовало «заключить в свои объятья всю тьму вещей». Человеческий удел в китайской традиции есть именно Путь, аскеза самовосполнения – самое естественное из всех доступных людям занятий.

«Настоящий человек» (принадлежащий традиции даосизма) и «достойный муж» (идеальный человек в конфуцианстве) обозначают два полюса человеческого совершенства: полноту бытия, постигаемую во внутреннем узрении «раскрытого сердца», и безупречную вписанность в сеть космических и социальных отношений. Соответственно, в китайской культуре отсутствовало понятие личности, правового субъекта действия и даже физического инди-

вида (китайское искусство, в частности, не знало обнаженной натуры). Человек в Китае осмыслялся, с одной стороны, в категориях телесной интуиции, уводящей к всеединству первозданного Хаоса, а с другой – как «лицо», которое выражает одновременно претензии на обладание определенным статусом в обществе и признание этих претензий другими людьми. Человек в Китае призван не отстраняться от мира в своей личностной автономии, а соучаствовать всем его превращениям и, более того, вносить завершенность в бытие всех вещей

Искусство – художественная культура Китая

Эстетические основы развития китайской культуры

Предметом китайской эстетики является не форма, а структура и глубина мира. Главное свойство творческого акта – не выявление, а, наоборот, «рассеивание» (*сань*), которое внушает опыт вечноотсутствующей полноты бытия. «Письмо кистью – это рассеивание», – говорится в «Слове о письме» Цай Юна (II в.), одном из первых сочинений об искусстве каллиграфии в Китае Цай Юн связывает акт «рассеивания» с состоянием духовного покоя и само-оставленности, благоприятствующим внутренней концентрации: «Тот, кто желает писать, прежде пусть посидит прямо, успокоит мысли и отдастся влечению воли, не изрекает слов, не сбивает дыхания и запечатает свой дух глубоко внутри, тогда письмо его непременно будет превосходным». Из принципа саморассеивающейся структурности проистекают такие важные особенности китайской эстетики, как перенесение на художественное произведение идеи взаимодействия полярных сил *инь* и *ян* и подвижная перспектива китайских картин или садовых ландшафтов, которая располагает к взаимной постановке различных планов созерцания. Подобные композиционные приемы внушают чувство некоей сокровенно-необозримой среды видения – прообраза Великой Пустоты бытия То же назначение имеет такое важное качество худо-

жественного пространства, как экранирование, фрагментарный и плоскостной характер изображения.

Экранирование как непременное условие эстетического созерцания означает, что пространство в китайском мировосприятии обладает слоистой структурой, и его организующим принципом является свертывание и «складка». Отсюда, очевидно, воспринимается приверженность китайских художников к кривым линиям, склонность сводить линию к точке, символизирующей значимые «узлы» сознания. Отсюда и проистекает присущее китайскому искусству панорамное – как бы сферическое видение мира. В свете принципа «складки», или, по-китайски, «двойной сокрытости» (*чун сюань*), модель пространства в искусстве и науке Китая представляет собой две вложенные друг в друга сферы (его прототипом была тыква-горлянка – самый популярный символ универсума в Китае) Прообразом же созерцания в китайской традиции выступало чтение, погружающее в сокровенный мир смыслов, и слушание, дающее опыт глубины восприятия пространства.

В итоге восприятие пространства оказывается актом не наблюдения, а раскрытия глубины, что достигается посредством «*предоставления*» (*фан*) всему сущему быть тем, что оно есть, или, точнее, *свободы быть*. Созерцание в искусстве Китая воистину превращается в открытие «чудес и таинств» бытия.

Культовая архитектура Китая

Одним из самых примечательных элементов китайского ландшафта являются пагоды Они восходят к распространенным в древней Индии буддистским ступам – курганам полусферической формы, которые служили символом мироздания и хранилищем священных останков Будды. Пагоды не предназначались для жилья, и в них не совершались регулярные обряды, но их присутствие, согласно канонам китайской науки «ветров и вод», считалось благотворным для окружающей местности, так что со временем рядом с каждым уездным городом в Китае вырастала своя пагода. Кажется, что в

самой конструкции пагод с их повторяющимися и вырастающими один из другого этажами запечатлелась фундаментальная для китайского миропонимания идея внутренней преемственности бытия, которая осуществляется в жизненном росте, *произрастании* вещей. Древнейшие сохранившиеся пагоды в Китае находятся в районе пещерных храмов Юньгана (север пров. Шаньси) и относятся к V в. Нередко пагоды стоят парами. таковы, например, парные пагоды в Цюаньчжоу (Фуцзянь), Сучжоу (Цзянсу), Кайфыне (Хэнань).

Пагоды могут иметь разное число этажей – семь, девять, даже пятнадцать, но чаще всего двенадцать ярусов. Первоначально их строили, по-видимому, из дерева, впоследствии – из кирпича и камня. Нередки маленькие пагоды из бронзы, и есть даже образцы больших пагод с железным покрытием, например пагода Яшмовых источников в Данъяне (пров Хубэй) высотой более 20 м Самые древние пагоды имеют в сечении форму квадрата

Самой внушительной разновидностью мемориальной архитектуры были гробницы покойных императоров. Известнейший памятник такого рода – погребения минских императоров в окрестностях Пекина. Они расположены на склоне холма между двумя долинами Дорога к ним, так называемая дорога духов (*шэньдао*), ведет через пять грандиозных «башен с надписями», по обеим ее сторонам стоят каменные изваяния прислуживающих чиновников и животных. Сами гробницы имеют вид традиционного дворцово-храмового комплекса, окруженного глухой стеной с высокой башней Погребальные камеры находятся глубоко под землей и поражают гигантским объемом Самым грубым и непосредственным образом – в виде колоссального пустого пространства – здесь, возможно, явлена идея сверхчеловеческого величия, заключенного в необозримой и всеобъятной Великой Пустоте.

Пейзажная живопись Китая

Древнейшие памятники живописи Китая были созданы в эпоху неолита, они представляли собой геометрические и зооморфные

узоры – орнаменты, созданные на бронзовых и керамических сосудах. Эти изображения выступали абстрактными символами поклонения небесным светилам, созданными мастерами эпохи Яншао и Луншань V–III тыс. до н.э.

Развитие живописи в Китае было связано с распространением духовного учения – даосизма и с техническими изобретениями людей. На рубеже I тыс. до н.э. и V в. н.э. в Китае были открыты секрет изготовления черной туши и способ получения акварельных – водяных – красок. В это же время китайцы стали использовать бумагу, первооткрывателем которой был Цай Лунь, и смело работали тонкими кистями, создавая узоры на шелке.

Художественная концепция изобразительного искусства Китая была основана на центральных идеях даосизма.

1. Сила дао присутствует во всех вещах – единство духа и материи: вместо того, чтобы искать единения с Богом или абсолютом, китайский художник стремится к созерцанию гармонии со Вселенной и с природой. Не случайно главным жанром китайской живописи является пейзаж – передача священной естественности, тишины и покоя природы.

2. Китайская живопись стремится воспроизвести естественную красоту мира, которая сопоставима со всей Вселенной Природа в живописи есть исток вещей и сокровенная основа бытия. Космизм природы в китайской пейзажной живописи представлен, во-первых, передачей картин дикой природы – художник изображает водопады, деревья, горы, облака, цветы, травы и ущелья, во-вторых, предпочтением сцен на открытом воздухе, которые созерцаются мастером издали. Это – восхищение человека перед одушевленной и одухотворенной природой.

3. Мировоззренческим основанием китайской живописи выступает идея единства противоположностей инь и ян, которые через взаимодополнение создают гармонию мира. Как часто пейзажи западно-европейских художников вырастают из опыта изучения только неба, только моря или только леса Для китайцев бесконечно важен принцип взаимообусловленности двух начал, ярко представленный в жанре: пейзаж «горы – воды» – «шань – шуй». Горы

обозначают активную силу мужского начала ян. Это – скалы и «кости» Неба и Земли. Воды символизируют пассивное женское начало мира инь, это – кровь Неба и Земли. Взаимодействие двух начал создает единство и гармонию мира, всей Природы

На рубеже V–VI вв. н.э. китайский художник Се Хе сформулировал 6 основных законов живописи:

1) созвучие энергий в живом движении;
2) соблюдение соразмерности в работе кистью;
3) верность образу в передаче форм;
4) соответствие естеству вещей в наложении цветов,
5) правильный порядок в расположении предметов;
6) передача истины в воспроизведении картин древних.

Эпоха V–VII вв открыла новый смысл живописи – воплощение духовных ценностей ученой элиты и новые имена художников: Ван Вей, Гу Кайджи и Лу Таньвэй. В это время происходит зарождение системы традиционных сюжетов китайской живописи: горы – воды, изображения императорских парков; цветы и птицы; травы и насекомые.

В VIII–IX вв. произошло окончательное формирование технического и сюжетного арсенала классической живописи Китая. Художники Китая использовали водяную технику создания образов на бумаге или на шелке. Ли Сысюнь в VIII в. создал первые монументальные пейзажи Китайские художники стали воспринимать живопись как визуальный слепок – образ просветленного видения мира. Искусство сопоставлялось с медитацией – созерцанием естественного природного мира вне религиозных и нравственных аллегорий Знаменитые мастера X–XI вв. Го Си, Ли Чэн и Фань Куань стремились к созерцанию вечности Мировой Природы, они изображали: бамбук – воплощение жизненной силы; благоухающую орхидею – символ потаенной красоты; вечнозеленые сосны – древо жизни, растущее на камнях; цветущее сливовое дерево – «мейхуа», которое обозначало чистоту и совершенство природы; сидящую на ветке птицу и плывущих рыбок в озере.

В XII в. при сунском дворе была создана императорская Академия живописи Эта эпоха знаменита появлением новых жанров в

китайской живописи: горы – облака и облака – туманы. Вероятно, для китайцев облачная стихия была фундаментальной культурной метафорой, которая выступала основанием созерцания природы. Полифония облачного символизма – Чжао Цзо «Горы в тумане» XVII в., Чэнь Жун «Дракон в облаках» XIII в., свидетельствует о возвращении к первозданной аморфности хаоса – истоку жизни и о растворении мира в первичной материи.

«Плывущие облака» у китайских мастеров выступают художественной аллегорией жизненного пути и легкости просветленного духа. Красота гор Сун и Хуа ассоциировалась у живописцев с божественной силой Сокровенной Женственности Главным предназначением художника выступает открытие беспредельности и красоты мира, связанное с поиском средоточия жизни в рассеянии форм природы.

Средневековая пейзажная живопись с её канонами изображения природы сформировала национальную художественную культуру Китая Знаменитые мастера Нового времени Ци Байши (1863–1957), Чен Шисен (1876–1923) и Ван Чинфан (1900–1956) – представители шанхайской акварельной живописи – создали прекрасные картины «Цветущее сливовое дерево», «Райские птицы на коричневом дереве», «Горный поток с мостиком», которые показали величие и красоту неповторимых и кратковременных мгновений самораскрытия «свитка природы».

4.3. Культурный мир Индии

Общая характеристика развития индийской цивилизации

Природная среда – ландшафт и ресурсы Индии

Индия – это одна из самых больших стран – государств Южной Азии и всего мира. Ее площадь составляет 3 млн 168 тыс. кв км. По числу жителей Индия уступает только своему северному соседу – Китаю. Общая численность населения страны превышает 700 млн человек.

Индия располагается на территории полуострова Индостан, между Аравийским морем – на западе, Бенгальским заливом – на востоке и Индийским океаном – на юге На севере территорию Индии ограничивают величайшие горы на земле – Гималаи. Вдоль подножия Гималаев течет большая река Ганг, в водах которой индусы совершают ритуальные омовения

Люди жили на полуострове Индостан (сейчас это территория современных государств Пакистана, Индии и Бангладеш) с первых дней существования человечества Глядя на карту мира, трудно понять, как появился здесь человек: возвышающиеся Гималаи и горы Гиндукуш образуют непреодолимый барьер шириной 240 км, длиной 3200 км и высотой 8 км. При тщательном изучении этой горной гряды обнаруживаются многочисленные тропинки, вырезанные в горах и проложенные реками талого снега. По этим дорогам бесстрашные охотники и собиратели древности проникли на юг полуострова Индостан и создали первые сельскохозяйственные общины.

На рубеже III–II тыс. до н.э. во время всеобщего переселения народов на границе Индостана появились племена арьев. Это были представители индосредиземноморской расы Они знали, что за хребтами и песками Гималаев находится чудесная страна, похожая на волшебный сад На склонах гор сохранились густые вечнозеленые леса – джунгли Деревья с воздушными корнями и бамбуковые джунгли по своей красоте могли быть сравнимы только с лесными чащами Африки и Амазонки. Здесь обитали самые ядовитые змеи, самые красивые птицы, самые величественные из сухопутных животных – слоны. Индия – редчайший уголок Земли, где сохранились белые носороги, тигры и человекообразные обезьяны.

Природный ландшафт страны сформировал особое мировоззрение – мифологизацию и поэтизацию природы. Индия – это тропики, жар и влага, горы и вечнозеленые буйные леса, диковинные животные и чудеса людей – фокусы факиров и укрощение змей, тайны мудрецов и медитация йогов. В Индии человек является «иждивенцем» благодатной природы. Жизнь в Индии

протекает прямо в открытом бытии обилие жизни дано, а бытие искомо.

Тип цивилизации Индии

С древности Индия была многонациональной страной (бенгальцы, маратхи, пенджабцы, тамилы, хиндустанцы), населенной разными племенами и народами, говорящими на сотнях языков. Формирование единой индийской культуры и цивилизации протекало в русле взаимодействия четырех основных начал. деревни, каста, почитание брахманской элиты и сакрализация санскритского языка. Индия является аграрно-индустриальной страной. 80% населения Индии – это крестьяне, которые занимаются сельским хозяйством – земледелием Жители деревень в Индии выращивают кукурузу, пшеницу, рис, хлопчатник и ячмень. По возделыванию арахиса, сахарного тростника и чайного куста Индия занимает первое место в мире.

В Индии 80% населения проживает в 700 тыс. деревень. Исключительное значение деревенских общин проявляется в том, что они олицетворяют 1) вечный порядок жизни; 2) традиции народа или племени. Индийская деревня – не просто земельная единица, населенная людьми, а особая социальная организация земледельцев Люди живут в домах, которые сосредоточены вокруг пруда и священного дерева деревни. Социальная структура деревни включает в себя: 1) земледельцев; 2) ремесленников, 3) жрецов; 4) учителей и врачей; 5) музыкантов и поэтов.

В социальной жизни Индии существует закон деления общества на касты. Касты являются замкнутыми обособленными социальными группами с характерными: 1) обычаями и традициями; 2) нормами поведения и ценностями, 3) родом занятий и профессий. В Индии касты, этнические группы и отдельные племена называют «джати» – рождение. Корни кастовой системы заключены в магических верованиях индийских арьев· тайна посвящения дана белым людям «чистой» крови. «Дважды посвященные» – это те

люди, которые изучали священное предание «Веды» и «Упанишады». Касты Индии берут начало в четырех варнах («вид», «род», «цвет»):

1) брахманы – жрецы, священники и философы,

2) кшатрии – воины и правители;

3) вайшьи – трудовое сословие людей купцы, ремесленники и скотоводы;

4) шудры – слуги, люди «низких» профессий, которым запрещено изучать «Веды» и участвовать в религиозных церемониях.

Вне Индии касты не существуют. Во главе всех каст, превосходя их своей исключительностью, стоит каста брахманов. Она играла и играет в индийской культуре особую и исключительную роль. Название брахманов связано с понятиями «Брахма» – мировая душа и «Брахма» – название одной из главных фигур индийского пантеона. Первоначально это были жрецы – посредники между людьми и богами, имевшие исключительное место в индийской жизни В руках брахмана находились важнейшие в жизни человека молитвы, заклинания и жертвоприношения. Без брахмана нельзя ступить ни шагу· с минуты рождения и до смерти и погребения человек зависит от брахманов, ибо зависит от богов, а путь к богам через брахманов

Городской уклад жизни

В VII тыс. до н э. потомки людей каменного века поселились в месте, названном Мергарх, на отдаленном краю долины Инда Эти люди построили из глиняных кирпичей город, они начали разводить животных и выращивать зерновые, чтобы обеспечить пищей увеличивающееся население В течение трех тысячелетий люди, жившие в Мергархе, создали цивилизацию – фундамент для развития урбанистических культур и империй, которые появились в V–III тыс. до н.э. на территории Индостана.

Древнейшим центром появления городской – урбанистической – культуры в Индии была Хараппская цивилизация. Она за-

родилась на просторах долины Инда – реки, давшей Индии свое название в середине III тыс. до н.э. Её расцвет продолжался 800 лет: 2600–1800 гг. до н.э.

Самыми крупными центрами данной эпохи были города Хараппа и Мохенджо-Даро. Города III тыс до н.э. вмещали в себя 100 тыс. жителей и выступали центрами торговли, ремесла и административной власти В этих знаменитых городах люди жили в кирпичных домах с водопроводом и очистительными системами, по техническому уровню не имеющими аналогов во всем древнем мире В III тыс. до н.э. они использовали письменность и владели технологией изготовления изделий из металла

В поздних ведических текстах («Самаведа» и «Яджурведа») описывается использование изделий из железа и изготовление плуга, необходимого для выращивания зерновых культур от пшеницы до риса: изготовление красной и черной узорчатой керамики и ювелирных украшений.

Становление цивилизации – хронологическая таблица истории и культуры Индии

XXVI–XV вв до н э	Формирование Хараппской цивилизации и появление городов Хараппа и Мохенджо-Даро
XV–VI вв до н э	Эпоха ведической культуры Расселение индо-арьев на севере Индостана Появление новой религии – индуизма и священных книг «Ригведы» Распространение санскритского языка
VI–I вв н э	Предмаурийская и маурийская эпохи Появление новой религии – буддизма, отрицающей авторитет брахманства Превращение Индии в централизованную империю Чандрагупта Маурья и Ашока
I–III вв н э	Кушанская эпоха. Появление династий Сатаваханов и кушанов. царь Канишка Превращение Индии в крупнейшую державу мира Культурные контакты и торговля Индии с Китаем и Римом
III–V вв н э	Империя Гупт Эпоха расцвета наук и искусств Возведение индуистских храмов

VI–VIII вв н.э.	Правление индийских династий род Вардхана (север Индии), царь Харма (590–647 гг) Развитие архитектуры – строительство храмов и украшение городов Канаудж (столица), Патна, Тханесар
IX–XII вв	Религиозное обновление Индии поглощение буддизма индуизмом Центры культуры и паломничества – Бенарес и Махабалипурам 1000 г. – расцвет зодчества в Индии, создание города храмов Кхаджурахо Развитие философии – мыслители Шанкара IX в , Рамануджа – XI в
XIII–XV вв	Период правления мусульманских султанов и местных индуистских княжеств Вторжение мусульман в Индию XIII в – создание Делийского султаната 1336 г. – создание новой империи в Виджаянагаре (юг Индии) 1398 г. – нашествие монголов Тамерлана
XV–XVIII вв	Утверждение в Индии империи Великих Моголов правители Акбар и Шах-Джахан XVII в Создание центра индо-мусульманской архитектуры – Агры. Тадж-Махал – эстетическое совершенство Индии
XIX–XX вв	Борьба и обретение Индией пути национальной независимости государства

Мифорелигиозные истоки индийской культуры

Мифология Древней Индии зародилась в III тыс. до н.э. и существовала в двух агистральных культурных и хронологических стратах. ведийская и индуистская мифология.

Истоки ведийской системы восходят к религиозно-мифологическим воззрениям индоевропейских племен III тыс. до н.э Ведийский пантеон богов включает в себя 3 основные группы.

1. Небесные боги – Варуна, Вишну, Митра Савитар, Сурья.
2. Атмосферные боги – Индра, Парджанья, Рудра.
3. Земные боги – Агни, Брихаспати и Сома.

В «Ригведе» отражена мифологическая система в процессе ее становления. В пантеоне древних арьев очень рано, как и в античной мифологии, выделился образ бога-отца, отразившего в мифологическом аспекте черты патриарха – главы рода в человеческом

обществе У греков это Зевс, у арьев – Дьяус – бог неба и небосвода. Имена обоих богов – Дьяус-питар и Зевс-патер – «Дьяус-отец» и «Зевс-отец» – восходят к одному индоевропейскому корню Дьяус воспевается в главных гимнах «Ригведы» вместе с Притхиви – богиней земли Дьяус и Притхиви – Небо и Земля рассматриваются в этих гимнах как всеобщие прародители – родители всего живого.

В гимнах более позднего слоя верховным божеством выступает Варуна, хранитель мирового порядка – Рита. Но и он еще в пределах мифологии «Ригведы» отодвигается на второй план, уступая место главы пантеона Индре. Индра – бог-громовержец, победитель дракона Вритры, грозившего пожрать Вселенную, напоминает некоторыми чертами Зевса Другие боги, наиболее почитаемые в «Ригведе»: Агни – бог огня, Сома – божество священного ритуального напитка Прочие божества олицетворяют природные явления. Сурья – бог Солнца, пересекающий небо на блестящей колеснице (другое солярное божество – Савитар), Ушас – богиня зари, Ашвины – двое братьев-близнецов, которые ассоциируются с предрассветными и вечерними сумерками.

Ядро ведийской мифологии образуют космогонически мифы:

1. Мифы о предыстории творения начальное состояние, соответствующее хаосу, описывается как полное отсутствие элементов Вселенной. «Когда не было ни сущего, ни несущего Не было ни воздушного пространства, ни неба над ним. Тогда ни смерти, ни бессмертия, не было разницы между днем и ночью. Все это неразличимо текуче».

В «Ригведе» подчеркивается монистический принцип: «Без дуновения дышало Единое, и ничего, кроме него, не было» и развиваются три теории происхождения Вселенной:

а) Вселенная родилась из вод, вода является опорой миров и земли. Мир рождается в результате уплотнения подземных вод. В мифологии индуизма представлен сюжет «пахтания океана» – «Махабхарата»,

б) Вселенная зародилась из мирового яйца, в нем находился золотой зародыш – Праджапати;

в) Вселенная была создана из тела – огромного первочеловека – Пуруши.

2. Мифы о второй стадии творения мира – создании дуального космоса. Разделение мира представлено созидательным актом бога-творца – Индры. Индра преодолел силу сопротивления, скрытую в горе и именуемую «вритрой». Гора в мифологии индуизма рассматривалась как каменный затвор небесных вод («Ригведа», 1.32) Индра одержал победу над Вритрой, убил Дракона, и из горы вырвались космические воды матери-природы.

Классическая мифология индуизма

Ранний этап становления индуистской мифологии отражен в поэмах «Махабхарата» и «Рамаяна», поздний – в пуранах. Составление пуран относится к периоду начала – середины II тыс. н.э. Мифология этого времени нашла отражение в художественной литературе Индии, содержащей разнообразные предания и легенды. Мифология индуизма утверждает веру в особое почитание трех богов. Брахмы, Вишну и Шивы

Брахма творит Вселенную из сущностей мирового яйца. В эпосе Вселенная постоянно обозначается как трилока – «три мира» небо, земля и подземный мир Позднее представление о строении Вселенной – «яйца Брахмы» (брахманда) – значительно усложняется. Закончив творение Вселенной, Брахма утверждает землю среди вод и звезды на небе, создает смерть для спасения земли от перенаселения.

Богам – своим потомкам – он отдает во владение отдельные сферы мироздания, устанавливает на земле дхарму – священный закон, религиозные формы жизни, сословное деление общества на варны, права и обязанности членов четырех варн. Однако Брахма, первоначально выступающий как Самосущий (сваямбху, сваямбхува), и это его наименование сохраняется за ним в более поздних текстах, впоследствии утрачивает свое превосходство и вневременную позицию

В эпосе во главе пантеона наряду с Брахмой ставятся Вишну и Шива Боги, занимавшие главные места в ведийском пантеоне, переходят на более низкую ступень в иерархии, где составляют группу локапалов – хранителей мира, каждый из которых владеет одной из сторон света Позднее к ним добавляются владыки промежуточных сторон света, и можно видеть мандалу мира, хранителями сторон света которой выступают: востока – Индра, юго-востока – Агни, юга – Яма, юго-запада – Ниррити, запада – Варуна, северо-запада – Ваю, севера – Кубера или Сома, северо-востока – Сурья. Локапалы промежуточных сторон света могли меняться местами

Для индуизма характерен переход номинального демиурга Брахмы в подчиненное положение по отношению к Вишну и Шиве. Сохраняя место в триаде великих богов индуизма, Вишну является основой мироздания и источником жизни. начало, середина и конец всего мира Вишну – бог-хранитель жизни и творческая энергия космоса Главное деяние Вишну (помощь Индре) – это три шага, которые охватили все мироздание: небо, землю и воздушное пространство: «В его шагах обитают все живые существа». В Упанишадах Вишну стал идеалом освобождения и концом земного странствия людей

В мифах представлен образ Вишну, возлежащего на Змее Вечности, который плавает, свернувшись кольцами, в водах Мирового океана. Он вобрал в себя всю Вселенную и хранит в себе весь мир в период между гибелью первой Вселенной и рождением другой Из его пупа вырастает цветок лотоса, а в нем рождается творец – Брахма, созидающий миры После каждого нового творения Вишну просыпается и правит миром, находясь в райском небесном мире. Во времена усиления зла и опасности Вишну исполняется состраданием к миру и нисходит на землю.

В мифологии индуизма Шива выступает двойственным божеством. В его образе выражены два смысла.

1) аскетизм и мистическая созерцательность Третий глаз Шивы – это символ мудрости и проницательности. Шива силой мысли поддерживает существование Вселенной Шива – это аскет и йог, пребывающий в глубокой медитации;

2) творчество и создание мира. Шива – это безумный танцор Натараджа (Владыка танца) В этой ипостаси он особенно популярен на юге Индии, где танец был одной из форм богослужения. Считается, что Шива изобрел 108 танцев Один из самых популярных танцев – это тандава: неистовый ритм танцев Шивы выражает магическую силу и порождает видимость всех вещей в мире В космологии мирового цикла Шива разрушает бытие и передает чередование жизни и смерти, образуя единство мира, которое необходимо для круговорота мира.

В образе Шивы утверждается онтологическая важность смерти и разрушения – это важная форма существования, она предшествует созиданию В начале существования мирового периода Шива исполняет священный танец, который пробуждает миры к жизни и устанавливает ритм Вселенной. В конце мирового периода он уничтожает миры танцем разрушения

Религиозно-философские учения Индии – индуизм и буддизм

Индуизм является религиозно-философским учением Древней Индии. Возникновение индуизма не приписано конкретному основателю-проповеднику, его происхождение связано с культурно-языковым завоеванием полуострова Индостан древними арьями. Появление индуизма принято соотносить со временем II и начала I тыс. до н э.

Родина индуизма находилась в Арьяварте – это часть долины реки Ганга и Джамны до современного города Патна. Это место называется сердцем Индии. Сами индийцы называют свою веру «хинду дхарма» – религия индусов. Языком индуизма выступает санскрит. На санскрите были написаны древнейшие тексты духовного наследия Индии – Веды. Они являются символом мудрости и знания для сотен миллионов индийцев. Истоком духовного наследия индуизма выступают четыре древние книги знаний:

1 «Ригведа» – собрание гимнов, посвященных возвеличиванию богов

2. «Самаведа» – ритуальный сборник песнопений и священных мелодий.

3. «Яджурведа» – книга жертвенных формул и заклинаний.

4. «Атхарваведа» – сборник совершения жреческих обрядов.

Разделение ведийского комплекса на четыре горизонтальных слоя связано с разделением жреческих функций на церемонии жертвенного обряда Знаток «Ригведы» призывал богов и произносил гимны. Знаток «Самаведы» сопровождал исполнение обряда песнопениями Знаток «Яджурведы» произносил заклинания, а знаток «Атхарваведы» – брахман контролировал проведение церемонии обряда.

Каждая из вед включает в себя четыре вертикальных слоя:

1) мантры (санскрит «орудия духа») – гимны и формулы-заклинания;

2) брахманы – текстовые комментарии жрецов к ведийским ритуалам;

3) араньяки – тексты, адресованные лесным отшельникам;

4) упанишады – сокровенное знание этического, философского и ритуального содержания

Упанишады являются самой важной частью веданты. Создание Упанишад обозначает начало личностного философского творчества в Индии: это не анонимные, но авторские тексты, которые созданы мудрецами Уддалакой, Шандильей и Яджнавалкьей. Самыми ранними упанишадами, созданными в VIII–VII вв. до н.э., были Брихадараньяка и Чхандогья Упанишады.

Различные разделы веданты выступают в роли «спутников» – духовных учителей человека на протяжении всей его жизни. Веды символизировали четыре этапа жизни и освоения мудрости – четыре основных ашрама·

1. Ашрам брахмачарин (8–16 лет) – этап ученичества в доме духовного наставника – гуру: обучение ученика правилам доброго поведения, совершение регулярных омовений и изучение священных текстов. Заучивание мантр – потеря слова приравнивалась к убийству человека.

2. Ашрам грихастха (18–30 лет) – этап домохозяина. Для ученика предписывается создание семьи, рождение и воспитание де-

тей и ежедневное исполнение пяти великих жертвоприношений: Брахме – чтением вед, предкам – водой и пищей, богам – возлиянием на огонь коровьего масла, духам – разбрасыванием остатков пищи и людям – гостеприимством.

3 Ашрам ванапрастха (30 40 лет) – этап отшельничества: ученик-аскет отказывался от мирской жизни и погружался в изучение книг «лесной мудрости».

4 Ашрам санньясин – этап полного аскетизма и странствующего монашества

Человек становится «бездомным странником», он ожидает смерти, как слуга ждет своего жалованья. В древних текстах индуизма сказано: «Пусть идет он один, без спутника, пусть он не имеет дома, безразличный ко всему, твердый в своих начинаниях, молчаливый, пусть он размышляет о божестве. Да не желает он умереть, да не желает он жить, пусть ждет он своего времени, как слуга мзды своей Однажды в день пусть он ходит за подаянием и не стремится получить многое, ибо отшельник, который заботится о подаянии, прилепляется к страстям. Когда перестанет дым подыматься из деревенских труб, когда пестики в ступках замолкнут, и уголья потухнут, и народ кончит еду свою, и уберут со столов остатки, тогда пусть отшельник идет за своим подаянием Пусть не скорбит он, когда ничего не получит, пусть не радуется, когда получает; пусть берет только то, что нужно для поддержания жизни, и пусть будет ему безразлична пища, которую он получает. Мало вкушая, стоя или сидя, в одиночестве, пусть он обуздывает свои чувства, если остались в нем вожделения Обузданием чувств, пресечением любви и ненависти, воздержанием от насилия он готовит себе бессмертие Да размышляет он о перерождениях людей, которые происходят от их грехов, об Адах, куда попадают люди, о мучениях в мире богов, смерти Ямы. Да размышляет он о том, что надо расставаться со всем, что мило, и соединиться с тем, что ненавистно»[1].

В индуистской культуре закон четырех ашрам соотнесен с достижением главных целей человеческой жизни:

---

[1] *Ольденбург С.Ф.* Культура Индии М Наука, 1989 С. 38

1) дхарма – выполнение нравственного долга и развитие добродетелей;

2) артха – достижение материального благополучия и благодарение богов за помощь;

3) карма – осозание собственной ответственности за совершенные поступки;

4) мокша – духовное освобождение от сансары (выход из бесконечного колеса перевоплощений) и осознание тождества Брахмана и Атмана

В индуизме концепция брахмана и атмана образует сердцевину вероучения Брахман – это абсолютная реальность, под которой понимается вся пустота и полнота Вселенной со всем многообразием богов и богинь Брахман есть безличное первоначало, бесконечный чистый дух. Это – высшая потенция, которая порождает весь многоликий мир Брахман – это Истина и Абсолют, который объединяет все миры

Атман есть первичное личностное проявление Абсолюта в человеке или дух брахмана в человеке. Атман – это индивидуальная душа, глубинная суть человека, которая тождественна с сутью мира. Какие бы ограничения ни накладывала на человека физическая реальность, его истинное «Я» остается частью Великого Абсолюта (Брахмана). «Он (Атман), который есть Я в глубине сердца, меньше чем рисовое ячменное или просяное зерно; (в то же время) То, что есть Я в глубине сердца, превосходит Землю, небо и все известные миры» («Чхандогья Упанишада» III. 14. 3–5). В Упанишадах Брахман и Атман утверждаются как единое целое личное «Я» выступает неотделимой частью вселенской души, т.е. провозглашается единство реальности.

В основу мировоззрения индуизма положены идеи о том, что.

1. Мир не является случайным и хаотичным сочетанием вещей и событий, мир есть гармония и великий порядок последовательной связи явлений.

2. Мир развивается в соответствии с определенной закономерностью. Вечный порядок существования мира удерживается дхармой – законом судьбы мира и человека, который выражает изна-

чальный (установленный богами) порядок вещей, соотносимый с Истиной.

3 Вера в бессмертие и круговорот жизни, идея странствования духа и вечного возвращения в земной мир в индуизме представлена концептом сансары Сансара – это круг бытия или колесо перевоплощений человека

4 Череда перерождений – реинкарнаций в сансаре регулируется законом кармы Карма – это закон воздаяния. Карма образована мыслями, желаниями и поступками человека: после смерти тела душа наследует результат своих поступков и намерений и получает особую форму будущего перерождения. Действие кармического закона распространяется на искажение или нарушение нравственно-этических норм, которым подвергается атман в мире сансары[1].

5. Конечной и высшей целью жизни индуса является прекращение действия закона кармы и освобождение от уз сансары – мокша Мокша означает освобождение от тягот мирского существования и обретение духовного освобождения от заблуждений

В индуизме представлены три формы обретения вечной свободы:

а) бхакти марга – путь культивирования любви и преданности личному богу,

б) джняна марга – путь обретения истинного знания: сверхчувственная интуиция помогает постигать мудрость Упанишад,

в) карма марга – путь совершения праведных деяний, который заключен в следовании своей дхармы: бескорыстное исполнение долга и полное внутреннее отречение – самопожертвование миру.

Индуизм основан на ключевых постулатах, среди которых следует выделить, во-первых, признание священного авторитета Вед и брахманического порядка Вселенной; во-вторых, отсутствие единого символа веры и единой церковной организации, сакрализация брахманской элиты; в-третьих, вера в сансару – вечность жизни, вера в реинкарнацию – бессмертие духа и вера в карму – возможность спасения человека.

---

[1] См *Ольденбург С.Ф.* Культура Индии

Индуизм является политеистической системой верований Многобожие индусов связано с почитанием 33 млн божеств, но особым поклонением наделена триада богов «Тримурти» – Брахма, Вишну и Шива. Тройственный образ является проявлением единой божественной сути, и за каждым богом закрепляется определенная «сфера деятельности». Брахма был великим творцом – создателем мира, Вишну – хранителем жизненной силы, а Шива – богом смерти и разрушения. Космологические действия этих богов символизировали основные циклы вечного существования Вселенной – рождение, развитие и умирание. Смерть воспринималась как начало будущего перерождения, как потенциальный исток следующей жизни.

Буддизм является религиозно-философским и этическим учением Индии, которое зародилось в VI–V вв. до. н.э. Возникновение буддизма в Индии соотнесено с именем царевича Сиддхартхи Гаутамы Шакьямуни (563–483 гг. до н.э.), просветленного человека, которого называли Буддой Он сделал самостоятельный жизненный выбор пути аскетизма и поиска истины в стремлении преодолеть причину человеческих страданий. На Будду снизошло откровение, которое люди называли просветлением Учителя Именно оно положено в основу буддийской доктрины

Концептуальным ключом к пониманию морально-этических и духовных основ буддийского учения является теория взаимосвязи всего сущего: во-первых, все вещи и события мира взаимосвязаны, в мире действует закон совместно-зависимого рождения элементов; во-вторых, мир представляет собой ежемгновенное изменение: в мире не существует постоянства.

Пратитья самутпада выступает фундаментальной концепцией буддийской философии. Выражение «пратитья самутпада» обозначает, во-первых, обусловленное воспроизводство психофизических элементов мира и сознания – дхарм, во-вторых, взаимосвязь всех вещей мира. Общий смысл концепции можно передать следующими словами. «Сущностным является то, что возникает; то, что погибает, перестает быть таковым» При попытке осмыслить устройство и развитие мироздания у западных мыслителей преобладает познавательная установка деления материального мира на

объекты, которые существуют независимо друг от друга. Буддизм применяет иной подход. Согласно учению Гаутамы, мир состоит из бесконечного множества взаимообусловленных элементов – качеств, проявляющихся во времени и пространстве при определенных условиях. Именно поэтому в буддизме мир не является хаосом, он представляет собой своеобразный порядок, следующий строгим законам причинности: любое изменение в мироздании влечет за собой неотвратимые последствия

Пратитья самутпада представляет три признака существования проявленной Вселенной. во-первых, анигга – постоянная изменчивость мира; во-вторых, анната – взаимообусловленное и взаимосвязанное существование элементов и вещей мира, в-третьих, дуккха – иллюзорность и условность земного существования человека

Основной целью, провозглашенной буддийским учителем Сиддхартхой Гаутамой, является· 1) преодоление дуккхи – постижение условности феноменального мира и смертности земного существования человека, 2) просветление – видение истинной, сущностной природы вещей и явлений.

Философское значение пратитья самутпады состоит в том, что она выражает. во-первых, безличный закон, который действует в мире независимо от бога и от человеческого сознания; во-вторых, закон универсальный, распространяющийся на все явления и исключающий как первопричины, так и конечные следствия, в-третьих, что не каузальная, а скорее кондициональная связь, суть которой не причинение одного события другим, а взаимное обусловливание их возникновения Иными словами, это не связь между отдельными самостоятельными сущностями, а определенный порядок течения событий. Поэтому, в-четвертых, это отказ обсуждать онтологический смысл вещей, вовлеченных в динамические кондициональные процессы.

Как же работает эта «машина обусловливания»? В палийских текстах встречаются разные варианты прикладной формы пратитья самутпады, или, как ее стали называть позднее, – бхавачакры – колеса становления Приведем классический список, включающий 12 нидан·

1→2 – незнание (авидья) обусловливает санскары, или кармические импульсы;

2→3 – санскара обусловливает виджняну, или сознание;

3→4 – виджняна обусловливает нама-рупу, архаическое обозначение психофизического комплекса индивида,

4→5 – нама-рупа обусловливает шесть аятан (чувственных сфер);

5→6 – шесть сфер обусловливают контакт (органов чувств и объектов);

6→7 – контакт обусловливает ощущение;

7→8 – ощущение обусловливает желание;

8→9 – желание обусловливает привязанность;

9→10 – привязанность обусловливает становление;

10→11 – становление обусловливает рождение;

11→12 – рождение обусловливает старость и смерть.

Морально-этическим ядром буддизма выступает учение о четырех благородных истинах:

1) вся человеческая жизнь является страданием и неудовлетворенностью (дуккха);

2) причиной бесконечных страданий выступает жажда удовлетворения страстей и желаний (танха или тришна);

3) страдания могут быть прекращены: с избавлением от привязанностей и страстей исчезает причина страданий;

4) во избежание привязанности к иллюзорным и непостоянным земным ценностям необходимо следовать срединному пути (марга).

В буддизме путь, ведущий к прекращению страданий, называется великим восьмеричным путем. Он предполагает развитие нравственного образа жизни и духовной практики, ведущей буддиста к нирване Восьмеричный путь включает в себя правильные взгляды (вера), намерения (внутренняя решимость), речь (отказ от лжи), действия (сострадательные и благожелательные дела); праведный образ жизни, усилия, осознание (духовное пробуждение и достижение состояния Будды) и праведное созерцание.

Путь осуществления Дхармы включает в себя три основных упражнения в развитии силы нравственности (культура поведения и свод заповедей поведения человека), глубины медитации (расши-

рение сознания, ведущее к достижению внутреннего умиротворения и обузданию страстей) и культуры мудрости – обретение правильных взглядов на жизнь.

В буддизме были выработаны представления об идеальном образе бодхисаттвы – просветленного человека, который заботится не о личном спасении, но о судьбе и спасении других людей Бодхисаттва в буддизме – это идеал не созерцательного отстраненного сочувствия, но деятельного служения людям.

Предельной нравственной целью самосовершенствования человека является достижение нирваны – «угасание огня страстей и желаний». Человек, достигший нирваны, гасит в себе тройственный огонь зависти, невежества и ненависти. Нирвана может быть представлена как состояние абсолютной любви, душевной гармонии и святости, которое помогает человеку чувствовать единение с Абсолютом, со всем окружающим миром. Подавление эгоизма позволяет человеку увидеть и понять истинную суть мира – человек открывает образ Будды в собственном сердце.

Значение буддизма выражено в создании религии, которая независима от догмы и жречества, жертвоприношения и таинств. Это – религия, требующая внутренней перемены сердца и системы самовоспитания. Буддизм со всей ясностью заявил о том, что спасение не зависит от принятия сомнительных догм или совершения дел, которые могут умилостивить карающего Бога. Спасение достигается совершенствованием характера и преданностью добру. И поэтому нравственный закон – это не случайное изобретение исключительного ума и не догма. Это – необходимое выражение истины вещей. Отсюда буддизм есть религиозно-философская система, которая ориентирована на психологическую и этическую проблематику осмысления жизни.

Культовое искусство Индии

Искусство Индии является метафорой сакрального мира. Основная цель традиционного искусства – форма и материализация

религиозного прозрения. Задача художника – вызвать к жизни божественный образ, используя традиционные средства выражения. Для Индии характерен синтез искусств: 1) архитектура, 2) живопись; 3) скульптура, 4) танец. Особое место в системе искусств отведено архитектуре. Зодчество Индии развивалось по двум направлениям. во-первых, культовая архитектура – храмы и ступы; во-вторых, светская архитектура – дворцы, мавзолеи, крепости.

Архитектура – это сакральная форма выражения и намек на божественную деятельность, которая открывает нам Вселенную. Архитектура – это книга создания мира. Художественная деятельность подразумевает дисциплину и самопожертвование – искусство освобождено от эгоизма. Произведение искусства – это не столько проявление индивидуального таланта художника, сколько воплощение божественного замысла.

Акту творения должна предшествовать духовная подготовка: аскетизм + чтение священных текстов + медитация + прозрение. Храм – это священная материя мистическое тело Божества и Космоса. Индийский храм – это сложный сплав математических, геометрических и астрономических расчетов. Он представляет собой синтез различных искусств, необходимых для проявления высшей истины. Самые древние образцы храмового зодчества – это сакральные пещерные храмы: пещерные храмы Аджанты III в до н.э. Пещеры были самыми ранними культовыми местами, их форма повлияла на становление внутреннего святилища храма Пещера – это чрево матери-земли и арена для появления Бога перед человеком. Это – лоно природы, в которую небо помещает божественный зародыш. Темнота пещеры напоминает о первобытном мраке и пустоте, из которых вышли свет и полнота бытия.

Пещера с недрами гор, которые являются космогоническим символом и местом посвящения, восхождения и паломничества. В храме они представлены строением, которое возвышается над внутренним святилищем. Гора играет большую роль в индуистской символике. На ее вершине происходит встреча двух сфер – земли и неба, образующих священное пространство, в котором пребывают боги.

Индуистский храм называется даршана, он являет собой зрелище священного мира, в нем каждая деталь представляет часть божества и наполнена религиозным смыслом. В индуистском храме алтарь – наиболее древний элемент сакрального зодчества. Столп в центре ритуальной площадки – это центр космоса. В индуистской культуре представлена следующая типология алтарей.

1) круг – гархапатья, помещается на западе, он связан с земным миром,

2) квадрат – ахаванья – на востоке, он символизирует небесный мир;

3) полумесяц – дакшинагни – пространство между небом и землей.

При сооружении огненного алтаря от края к центру закладывается определенное количество кирпичей в центре, в центре алтаря остается незаполненное пространство – «пуп», символ пустоты и непознанного Абсолюта.

Одним из старейших сакральных строений в Индии является храм в Санчи в Мадхья-Прадеш IV–V вв. при Гуптах Крупные комплексы храмов – в Ориссе (VIII–XIII вв.), Кхаджурахо и в Мадхье Прадеш. Основным материалом для строительства храмов в X–XIII вв. был камень. Он добывался в каменоломнях путем просверливания в скалах дыр, в которые забивали деревянные клинья. Их поливали водой, они разбухали и взламывали горную породу Здание храма часто ставят на платформу из приготовленных каменных блоков

Основными частями индуистского храма являются: высокая цокольная платформа, входной павильон; павильон с пирамидальной крышей; зал, ведущий во внутреннее святилище; гарбхагриха – прямоугольное внутреннее святилище, в котором находится мурти – образ Бога. Он размещается на пьедестале, который поставлен на то место, где зарыт сосуд с девятью символическими предметами Сосуд символизирует плодородное лоно пракрити, а пьедестал для мурти – гора Меру; шикхара – пирамидальная надстройка над святилищем. Эффект купола достигается горизонтальным членением шикхары на частые ряды сужающихся кверху

слоев кладки. Шикхара – это аналог Меру и жертвенного огня, поднимающегося к небу.

Древнейшие буддийские памятники относятся к III и II вв. до н.э. Памятники эти можно разделить на пять групп.

1 Ступы – поминальные памятники, состоявшие из земной насыпи в форме полушария на круглом или квадратном основании, облицованной кирпичом или камнем, с надстройкой, увенчанной столбом с нанизанными на нем каменными зонтами-дисками. Внутри ступы были заключены сосуды с остатками после сожжения буддийского учителя вместе с разными предметами поминального и религиозного характера На острове Цейлоне ступы получили название «дагоба», сокращенное от датугарба, т.е. «вместилище для реликвий».

2. Параллельно со ступами и одного с ними происхождения, тоже поминального характера, чайтьи, позднее они стали вместилищами статуй и, таким образом, приблизились к храмам.

3. Вихары – храмы или кельи, которые, таким образом, были жилищем то для монаха, то священного изображения.

4. Стамбхи – столбы со сложными капителями, наверху которых помещалось изображение колеса – символ буддийского учения, или льва, или группы львов или слонов. Столбы эти всегда монолитны, воздвигались в память какого-нибудь знаменательного события или отмечали место какой-нибудь святыни, они всегда имели надписи, объяснявшие цель их сооружения.

5. Ворота – арки, торана, состоящие из двух вертикальных каменных столбов, соединенных несколькими поперечными каменными же брусьями; и столбы и брусья покрыты скульптурными изображениями.

Лучше всего в Индии сохранился комплекс ступ в Санчи, в 43 милях от столицы штата Бхопал. Это место расположено на одиноком возвышенном плато близ слияния двух рек, недалеко от процветающего города Видишаю В Санчи находится 50 памятников Большинство из них построено на вершине холма.

Наиболее важное буддийское сооружение – это ступа-реликварий, которая восходит к древним могильным курганам Главная

ступа в Санчи имеет 36 м в ширину, 16 м в высоту и шпиль с тремя зонтами Материалом для строительства ступ выступает обожженный кирпич, скрепленный глиной.

Конструкция ступы соотнесена с космологической символикой – это высокий круглый цоколь (медхи) – земля, куполообразное тело ступы (анда) – небо, четырехугольная хармика – мифическая гора в центре земли, центральный шпиль – небесный мир, царство абсолютной Истины; три зонта обозначают три драгоценности буддизма: почитание Будды, сангхи и дхармы Ступа символизирует ось Вселенной, единство бытия и Будду.

Самым выдающимся памятником индо-мусульманской архитектуры Нового времени и показателем эстетического совершенства Агры выступает Тадж-Махал. Тадж-Махал является мавзолеем, который посвящен Арджуманд Бану или Мумтаз Махал (Избранница дворца), известной как жена великого Шах Джахана. Строительство гробницы завершилось в 1648 г., но имя архитектора неизвестно.

Тадж-Махал представляет собой кубическое строение высотой 65 м, углы его квадратного основания срезаны для получения формы восьмиугольника. Мавзолей располагается на высоком белом мраморном постаменте Два симметричных здания из красного песчаника с белыми мраморными куполами – мечеть и гостиница – выполняют роль крыльев Тадж-Махала, за которыми построена терраса с павильоном, обращенная к реке Ямуне.

Центральное здание Тадж-Махала увенчано куполом, архитектурно выполненным в форме жемчужины – мусульманский символ женственности и рая Купол окружен четырьмя чхаттри и увенчан перевернутым цветком, который поддерживает позолоченный шпиль с двойной вазообразной фигурой Сам купол Тадж-Махала символизирует Небо, а квадратное основание фундамента здания обозначает Землю

Усыпальница построена из мрамора и украшена изысканным декором Для художественного оформления ниш и входов с шарообразными сводами мастера использовали сталактиты и панели с рельефными изображениями побегов цветов; надписи изречений

Корана из черного мрамора и арабески, созданные в технике инкрустации драгоценными камнями: сердоликом, сапфирами, топазами, хризолитом и яшмой.

Само здание усыпальницы расположено в садово-парковом пространстве: четыре аллеи пересекаются каналами и встречаются в центре сада в водоеме лотосов, в котором отражается Тадж-Махал. Художественное внимание архитекторов уделено перспективе и пропорциям взаимодействия геометрических форм Оно создает сказочный образ плывущего по зеленому ковру сада Тадж-Махала, напоминающего романтическое созерцание совершенной красоты мира.

Контрольные вопросы

1 «Восток» и «Запад» – два типа культуры Назовите основные отличия культуры Востока от западной культуры
2 Каковы мировоззренческие особенности культуры Индии?
3 В чем своеобразие художественной культуры Китая?

Литература

Учебные пособия

1 ***Васильев Л.С.*** История Востока – М Высшая школа, 1983 – 495 с
2 ***Васильев Л.С.*** История религий Востока Учеб. пособие для вузов – М Университет, 2006 – 702 с
3 ***Виноградова Н.А. Каптерева Т.П.*** Традиционное искусство Востока. – М Эллис Лак, 1997 – 360 с
4 ***Древние*** цивилизации / Под ред Г М Бонгард-Левина – М Мысль, 1989 – 479 с.
5 ***Яковлев Е.Г.*** Искусство и мировые религии. – М Высшая школа, 1985. – 287 с

Дополнительная литература

1 ***Антология*** даосской философии / Сост В В Малявин, Б Б Виногродский – М Товарищество «Клышников – Комаров и К°», 1994 – 447 с

2 *Буддизм* проблемы истории, культуры и современности – М.: Наука, 1990. – 248 с
3 *Восток – Запад* Исследования Переводы Публикации. – Вып 4. – М Наука Главная редакция восточной литературы, 1989 – 301 с.
4 *Гачев Г.Д.* Образы Индии (опыт экзистенциальной культурологии). – М · Наука Изд Фирма «Вост лит.», 1993. – 390 с.
5 *Григорьева Т.Т.* Дао и Логос (встреча культур). – М Наука Главная редакция восточной литературы, 1992 – 424 с
6 *Жаров С.Н.* Три лика китайской культуры. конфуцианство, буддизм, даосизм Воронеж, 1995
7 *Зенгер Х. фон.* Стратагемы о китайском искусстве жить и выживать Знаменитые 36 стратагем за 3 тысячелетия – М Прогресс Культура, 1995. – 379 с
8 *Индуизм* традиции и современность – М · Наука, 1985. – 281 с
9 *Книга* прозрений Восточные арабески / Под ред В В Малявина – М Наталис, 1997. – 448 с
10 *Лао Цзы.* Дао Дэ Дзин, или Писание о нравственности – Томск· Каро, 1992 – 42 с
11 *Лукьянов А.Е.* Становление философии на Востоке – М. Инсан, 1992. – 207 с
12 *Малявин В.В.* Китайская цивилизация – М.: Астрель, АСТ, 2000 – 632 с.
13 *Малявин В.В.* Молния в сердце Духовное пробуждение в китайской традиции – М Наталис, 1997. – 367 с.
14 *Мамонова М.А.* Запад и Восток традиции и новации рациональности мышления – М Наука, 1991 – 120 с
15 *Налимов В.В.* В поисках иных смыслов – М Прогресс, 1993 – 280 с
16 *Ольденбург С.Ф.* Культура Индии. – М Наука, 1989. – 280 с
17 *Самозванцев А.М.* Мифология Востока – М Алетейя, 2000 – 380 с
18 *Степанянц М.Т.* Восточная философия Вводный курс Избранные тексты. – М Восточная литература, 1997. – 503 с
19 *Франкл В.* Человек в поисках смысла – М Прогресс, 1990 – 366 с.
20 *Фромм Э.* Иметь или быть – М.. Прогресс, 1990. – 331 с.
21 *Юнг К.Г.* О психологии восточных религий и философий – М.: Медиум, 1994. – 284 с.

5. САМОСОЗНАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ – НЕОБХОДИМОСТЬ ВЫБОРА НОВОГО ПУТИ РАЗВИТИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

5.1. Диалог как способ развития мировой культуры и форма понимания личности

Этимологическая и содержательная трактовка диалоги

Культура – как многолик и многогранен ее мир! К явлениям культуры можно отнести грамматику русского языка и «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля, мудрость даосов и религиозные постулаты христианства, университетское образование и Собор Парижской Богоматери, икону А. Рублева «Троица» и романы Ф.М. Достоевского, картины М. Шагала и работы Э. Неизвестного... Культура является особой ценностно-смысловой реальностью: в ней одновременно существуют разные исторические эпохи, разные формы духовного творчества и разные судьбы людей.

Культура может быть представлена как полифония или многоголосье эпох, миров и самосознаний: все феномены и явления культуры имеют подлинный культурный смысл не перечислительно, но конструктивно – в Органоне культуры Культура выступает как целостная система, специфика функционирования которой определена не механическим соединением отдельных элементов, но диалогом культурных традиций, систем мыследеятельности и художественных практик, выражающих мировоззрение и духовные открытия различных эпох.

Любая культура выступает «местом стяжки» – синтеза основных форм духовного опыта людей. В культуре равноправно общаются и диалогизируют искусство, мифология, религия, наука и философия Персонализируясь в общении друг с другом, они выполняют роль фундаментальных блоков культуры – синхронных пластов, ответственных за формирование ментальности: а) типа восприятия и б) типа понимания мира – типа личности как средоточия и центра культурного пространства.

Сохранение единства и целостности культуры онтологически предопределено наличием общей основы, универсального механизма и единой цели, объединяющей в глобально-организованную структуру различные формы творчества: искусство, мифологию, религию, науку и философию

Единство и целостность культуры

1 Общая основа	Смыслы - они выражают духовные идеалы, нравственные образцы поведения, ценностные основы мышления и жизнедеятельности человека
2 Универсальный механизм	Диалог и смыслообразование
3 Единая цель	Познание мира и человека – формирование картины мира, – осмысленная реконструкция целостного человеческого образа

Основой культуры выступает ценностно-смысловое взаимодействие различных исторических эпох и персонажей – диалог текстов и произведений искусства. Через осуществление культурного диалога происходит со-бытие встречи и общения субъектов – двух сознаний разных временных эпох. Диалог в культуре – это встреча двух человеческих самосознаний. Он является не информативным сообщением или единожды произошедшим событием жизни Диалог может быть образно сопоставлен с «бездонной и безграничной воронкой», которая втягивает в себя всё многоликое и многогранное бытие человека. Что же такое диалог?

Этимологическая трактовка представляет диалог как разговор двух лиц – общение двух людей. Содержательно-смысловая трактовка данного термина расширяет и углубляет понимание диалога. Диалог выступает доверительным, открытым и взаимоуважительным общением двух субъектов – человеческих самосознаний, двух культур и различных произведений искусства.

Диалог, по сути, направлен не на познание объекта или любой «вещи» мира, диалог является всеобщей формой гуманитарного мышления людей. Диалог реализует способность человеческого разума и сердца к со-бытию – к встрече: общению и взаимопониманию людей и культур. Не случайно Густав Шпет назвал культуру культом разумения. Диалог присутствует там и тогда, где и когда осуществляет себя бесконечная и незавершаемая спираль речетекстового общения. В нём любое высказывание понимается как ценностное обращение «Я» к «Ты», которое несёт вопрос – ответ, согласие-возмущение, молчание или ожидание Диалог является универсальным способом существования культуры и развития личности. Культура живет и развивается – бытийствует по принципу действия драматического произведения – «Те же и Софья». Смысл и предназначение данной схемы исторического наследования культурного опыта людей заключен в сохранении, одновременном существовании и взаимодействии разных персонажей – субъектов культуры, различных культурных феноменов и произведений искусства.

С появлением нового персонажа – нового открытия, образа или героя – «старые» персонажи (смыслы, открытия и образы героев) не уходят со сцены, и в пространстве культуры происходит равноправное и уважительное общение, взаимопонимание разных лиц – разных сознаний. В полифоничной жизни культуры не работает принцип «снятия» – схема прогрессистской эволюции· здесь неуместен и некорректен разговор о том, что Софокл «снят» – уничтожен В. Шекспиром или подлинник П. Пикассо обесценил картины Рембрандта. В пространстве культуры не существует понятий-концептов «раньше» и «позже» или «до» и «после». Ведь культура является не евклидовой реальностью, но символическим ценно-

стно-смысловым пространством, которое существует вне законов физического, материального мира.

Все произведения культуры, все имена и образы различных эпох стоят в одном ценностно-смысловом ряду. Они – одновременны (находятся в своеобразной символической вечности) и равноценны в силу своей индивидуальности и авторской самобытности. Подобная одновременность персонажей – лиц и сознаний – позволяет проявиться закону развития культуры: уникальность любого произведения (сознания человека и сознания эпохи) понимается сквозь призму действия принципа «соотнесения-сравнения» с произведением или «чужим» сознанием иной культуры.

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

1) культура через функционирование диалога сохраняет и воспроизводит одновременную персонажность лиц, сознаний и феноменов,

2) увеличение числа персонажей осуществляется вне процедуры «снятия» или «восхождения по лестнице прогресса», но в схематизме одновременного взаимодействия и событийности – диалога голосов с обязательным саморазвитием и смысловым уплотнением каждой «культурной монады»;

3) подобная взаимообратимость «до» и «после» – обратимость «корней» и «кроны» организма – означает, что культура выступает целостной полифоничной системой духовной самодетерминации и диалога разных эпох.

В культуре действует закон обратной связи: здесь не только В Шекспир невозможен без Софокла, но и Софокл невозможен без В Шекспира Внутренняя перекличка – вопросы-ответы, отталкивание-притяжение и переосмысление – глубинный нерв существования и развития культуры. Диалог в культуре является основой действия «соотнесения-сравнения» и совершения важнейшей процедуры культурной самоидентификации эпохи Культуру можно представить как диалогичное самосознание цивилизации, которое воплощено в произведениях разных эпох. Культура существует и развивается только тогда, когда происходит встреча-со-бытие как минимум двух культур – двух сознаний – двух голосов

Самосознание культуры (микро- и макроуровень) выступает формой актуализации ее бытия и, значит, человеческого бытия на грани взаимодействия с иной культурой: это процесс перехода от диалога «голосов» – текстов к диалогу личностных позиций человека и эпохи. Диалог выступает основанием синтеза всех возможных определений человеческого бытия – бытия личности, которое обращено к другому сознанию и другой эпохе М.М Бахтин подчеркивает, что диалогичные отношения – это универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь, проявление человеческой жизни, вообще всё то, что имеет смысл и значение. Где начинается сознание, там начинается диалог: Культура = Диалог = Событие = Встреча «Я» и «Ты».

Личность и каждая культура могут быть поняты как субъект или участник диалога по «последним вопросам человеческого бытия». Это – такой участник, который и в общении с образами и героями другой культуры открывает и впервые формирует для себя новые смыслы существования· ценности, альтернативные формы творчества и духовные стремления В.С. Библер говорил, что «культура – это мир впервые»[1].

Диалог помогает человеку осознать собственную уникальность и принадлежность к определённому культурному истоку через процедуру сопоставления и сравнения с опытом развития иных культур. Диалоговое бытие человека и бытие культур в «Большом времени» есть их взаимное со-бытие, и оно всегда персонифицировано. Собеседник зачастую, как правило, не видит автора – другого участника диалога: он, может быть, умер в 1327 или 1879 г. Но его авторский – коллективный или индивидуальный – голос звучит в тексте – в произведении

Именно поэтому сам авторский текст становится не потенциальным, а реальным и активным субъектом творения культуры и одновременного диалога, который происходит в «макровремени» – в «Большом времени» культуры. Данте, Шекспир, Рембрандт, Моцарт, Шагал и скромный смысл, с которым мы соприкасаемся при

---

[1] *Библер В.С.* Культура Диалог культур // Вопросы философии 1989 № 6 С 40

понимании их произведений, входят в нас: творят наш внутренний мир и наши души. И мы – зрители, собеседники и читатели – собственным усилием вопрошания, согласия, толкования и удивления – любым встречным откликом творим культуру, обладая «преимуществом вне-находимости».

В культурном самосознании эпохи и в сознании личности – в её бытии общаются и диалогизируют не абстрактные образы и схемы культуры, но живые персонажи – Прометей и Дон Кихот, Эдип и Гамлет, Фауст и Мефистофель. Эти образы и персонажи живут в нашем сознании и в нашей судьбе. Именно они олицетворяют собой наш жизненный выбор. Эти образы героев и культурных персонажей разных эпох являются накопленными в веках альтернативами и катарсисами наших нравственных и творческих решений.

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

1) диалог может быть охарактеризован как всеобщий феномен духовной жизни человека.

2) диалог выступает не коммуникативным или эпистемологическим процессом развития культуры, диалог – это онтологическая основа и базовый фундамент существования культуры. Диалог – это «душа культуры», в нем происходит реальная встреча культурных миров и личностный разговор двух самосознаний – двух разных исторических и смысловых эпох.

Исток культурного диалогизма

Истоком культурного диалогизма выступает амбивалентная природа культуры. Что означает слово «амбивалентность»? Амбивалентность культуры – это двойственность и внутренняя напряженность или диалогичность голосов культуры. Это уникальная возможность и способность любой культуры смотреть на самоё себя со стороны. Каждая культура обладает внутренней способностью отстраняться от самой себя, не совпадать с собой и поэтому быть диалогичной к самой себе и к другим культурам. Совсем не случайно В.С. Библер назвал культуру «двуликим Янусом».

Лицо культуры столь же напряжённо обращено к иной культуре – к поиску духовных основ собственного бытия в других мирах, сколь и себя в стремлении дополнить, изменить и совершенствовать свое бытие В.Н. Топоров в работе «Пространство культуры и встречи в нём» писал· «Насильственное разъединение душ, прекращение обмена ценностями культуры, её смыслами обрекают на немоту и безотзывность, которые парализуют душу культуры и ставят под удар идею братства людей Власть запретов на этом пути губительна, но даже и она не может отменить потребности в другом слушателе, читателе, собеседнике и в разговоре с ним, в двусторонне направленном обмене – общении»[1].

Понимание амбивалентной природы культуры как источника жизненности и органичности культурного мира представлено в работе Ф Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» Ф Ницше воспринимает культуру как целостный живой организм, который является общим пространством со-существования и взаимного напряжения двух полярных начал, благодаря которым она обретает онтологическую завершённость и осмысленность.

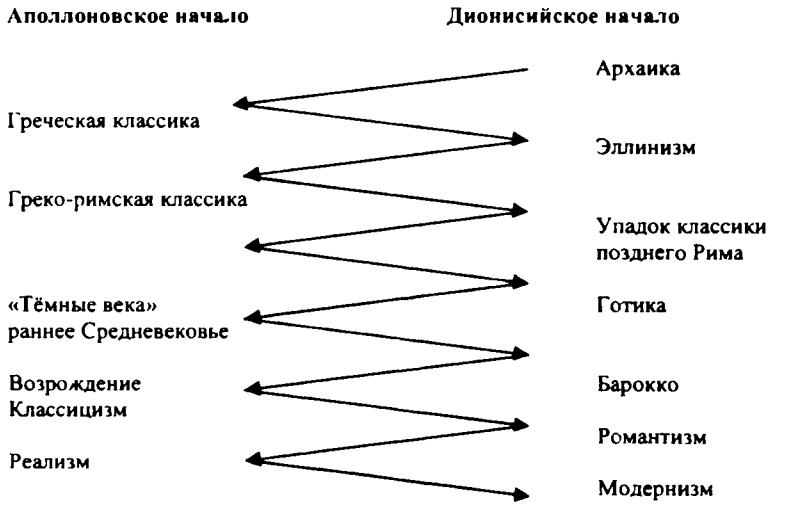
Ф. Ницше выделяет и сопоставляет два начала, образующих интонированное бытие культуры: аполлонизм и дионисизм. Эти понятия означают не столько художественные стили или типы искусств, сколько фундаментальные характеристики человеческой экзистенции и бытия культуры. Под аполлонизмом и дионисизмом подразумевается определённый тип мироощущения. Аполлонизм полагает логически стройное и интеллектуальное мироощущение, которое выражает ценности гармоничности, размеренности, разумности и рациональной оформленности мира и утверждает принцип индивидуации. Дионисийское начало является проявлением «жизненного» оргиастически-буйного, наполненного свободной игрой витальных сил и вместе с тем трагического мироощущения. Для дионисизма характерна идея абсурдности мира, в котором невозможно установить какую-либо

---

[1] *Топоров В.Н.* Пространство культуры и встречи в нем // Восток – Запад Исследования. Переводы Публикации М , 1989 Вып 4 С 6.

последовательность событий и явлений в силу его противоречивости и хаотичности[1].

Интересен следующий факт: первоначально понятия «аполлонизм» и «дионисизм» употреблялись в контексте исследований античной культуры, но во второй половине XX столетия в практике культур-философского дискурса данные термины были наделены статусом универсальных категорий, выражающих сущностные основы бытия человека и культуры вне зависимости от конкретных культурно-исторических эпох. Схема развития западноевропейской культуры может быть представлена следующим образом:



Само ритмичное чередование двух парадигмальных начал культуры создаёт то общее пространство «напряжения» – диалог, в котором открывает себя живая данность смыслов, образующих бытие культуры Обобщая практику культур-философских исследований, можно сделать следующие выводы:

---

[1] См.: *Ницше Ф.* Рождение трагедии или Эллинство и пессимизм // Сочинения: В 2 т М Наука, 1990 Т 1 С 47–157

1. Любая культура (микро- и макроуровень) является многомерным, многоликим, зачастую противоречивым и тем не менее целостным организмом.

2. Любая культура образована синтезом и взаимодействием двух устойчиво воспроизводимых парадигмальных начал: аполлонизма и дионисизма, которые именуются универсальными терминами – Космос и Хаос Взаимодействие двух начал формирует общую ось центрации духовной жизни – ось смыслообразования в культуре.

3. Культура как длящийся творческий акт всегда живёт на границе Космоса и Хаоса, и вся история развития мировой культуры представляет собой смещение этой границы в область того или иного начала. Таким образом, можно предположить, что «Космос – Хаос» или «аполлонизм – дионисизм» являются не только взаимодополняющими пределами развития культуры, но и взаимопереходящими экзистенциальными оппозициями, которые образуют бытие культуры.

Культура, а значит, и личность целиком размещается на собственной границе, т.е. на границе с другой культурой – с инаковым смыслом: со всем тем, что может послужить обновлению культурного ресурса и смысловых запасов знаково-символической системы. «Пограничье» – это внутренняя основа существования культуры. Культура не имеет замкнутой на себя территории: любой «культурный атом» существует только в диалоге. М М Бахтин писал, что «каждый культурный акт существенно живёт на границах в этом его серьёзность и значительность; отвлечённый от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает»[1].

Ничего не меняя в материально-вещественном мире, не оказывая влияния на предметы и события окружающего физического мира, диалог совершает смысловое преображение человеческого бытия. Определяя экзистенциальные пути человека и существования культуры, диалог задаёт параметры и векторы развития всей человеческой цивилизации.

---

[1] *Библер В.С.* Бахтин М М , или Поэтика культуры М Прогресс, 1991 С 38

В данном смысловом контексте размышлений «амбивалентность» обозначает наличие свободной зоны пограничья культуры с самой собой. Амбивалентность есть основа взаимодействия и диалога двух «Я» культуры: Космоса и Хаоса – культуры «Я» определенного эстезиса мира и «Я» творящего хаоса, бытийной спонтанности – множественности культуры. Именно поэтому культурный диалогизм одухотворяется: 1) амбивалентностью любой отдельной культуры – её принципиальной отстранённостью от самой себя и в этом смысле; 2) отсутствием собственной территории Культура есть некий «корабль Одиссея», совершающий авантюрное плавание в иной культуре, оснащенный так, чтобы существовать вне своей территории.

Специфика функционирования диалога в культуре

Диалог в культуре является смысловым взаимодействием двух текстов, двух самосознаний – автора и читателя. Л.М. Баткин в работе «Культура всегда накануне себя» писал: «В культуре не содержится ничего, кроме смыслов и способов их передачи. Это – встреча в осмысленном мире»[1]. Культура – это со-бытие автора и читателя: встреча сознаний и жизненных смыслов разных людей Функционирование диалога в культуре реализует взаимодействие контекстов понимания автора и читателя, которое опосредовано текстом или произведением сознания определенной эпохи.

Текст понимается не просто как атомарная и самодостаточная языковая единица, образующая «речевую цепь», но как целостное произведение человеческого сознания, включенное в диалоговое общение. Текст как феномен культуры имеет не только определенное значение, но, прежде всего, целостный смысл, непосредственно относящийся к ценностным ориентирам и необходимо требующий ответного понимания.

---

[1] *Баткин О.М.* Культура всегда накануне себя // Красная книга культуры М. Искусство, 1989 С. 117.

Не всякий текст и не в любом аспекте взятый может восприниматься как феномен культуры. Культурным его делает только то, что перед нами не «безлично-вещная информация», не пассивный и безгласный объект исследования, а произведение чужого сознания. В этом тексте, функционирующем в культурном пространстве, мы встречаемся с авторской личностью – с «другим» мировидением и, следовательно, с тем смыслом, который обрел голос в этом тексте.

Человека можно понять как неизбежную ложь («Мысль изреченная есть ложь» Ф. Тютчев). Можно понять его как то единственное, что сохраняется от мысли и что сохраняет мысль («Но я забыл, что я хотел сказать, и тень бесплотная в чертог теней вернется» О. Мандельштам). Но и в том и в другом случае, только понимая текст, читатель узнает нечто о человеке как авторе – о его бытии в культуре.

Текст как структурный элемент культуры и диалога одновременно существует трех основных формах·

во-первых, текст – это живая речь, которая образует плоть общения Она обладает содержанием, но выступает средством установления дистанции между людьми;

во-вторых, текст – это речь, запечатленная на бумаге или пергаменте. Это реальная речь человека, которая отстранена от своего творца – автора, получившего знаково-плоскостное воплощение в культуре;

в-третьих, текст является целостным произведением человеческого сознания.

Произведение выступает формой обретения самосознания культуры и одновременно универсальной формой общения – диалога культур Произведение – текст в культуре – обладает тремя качественными основами – тремя смыслами существования

1) произведение культуры, в отличие от любого продукта цивилизации, продукта потребления и последующей негации, есть отстраненное от человека и воплощенное в плоть звуков, красок и полотен собственное бытие человека;

2) произведение культуры всегда нацелено на адресацию. в любом произведении мое – авторское бытие – адресовано читателю.

Подобное общение всегда и непременно выступает реальным или виртуальным диалогом автора и собеседника – читателя;

3) в диалоговом общении разных произведений, а значит, и сознаний мир создается каждым человеком заново и впервые.

Функционирование диалога в культуре создает интертекстуальную зону общения – со-бытия двух парадигмальных субъектов культуры – автора и читателя.

Автор (греч. «autos» – сам) выступает в роли изначального субъекта созидания культуры. Автор в культурном диалоге является:

1) персонификацией авторитета и символом фигуры Отца – создателя и творца мира,

2) средоточием смысла и носителем знания о будущем времени – финале истории. Автор текста – произведения культуры – не отождествляется с главным героем, который находится в эпицентре происходящих событий, и все же он лишен провиденциалистского знания – предвидения перспектив завершения истории. Сам автор вносит фабулу в событийное повествование и определяет параметры смыслового завершения текста. Это означает, что

3) автор является инициатором и устроителем «космогенеза»: он реферирует онтологически заданные смыслы и выступает гарантом социокультурной и концептуальной адаптивности представленных в произведении – в тексте идей.

Понимание авторского текста читателем – потенциальным собеседником возможно через осуществление реконструкции исходного авторского замысла. Это означает, что читатель должен воспроизвести в своей индивидуальной интерпретации замысел и условия реализации личностно-психологических переживаний и социокультурного опыта автора и сопряженных с ним смыслов Ведь актуальный смысл принадлежит не одному – одинокому человеку, но только двум встретившимся смыслам-сознаниям. Не может быть «смысла в себе» – он существует только для чужого – иного сознания и только вместе с ним.

Активная интерпретация текста и авторского замысла является процессом порождения новых смыслов и жизненных значений в акте чтения – события. В постмодернистской культуре XX в. диа-

лог автора и читателя закономерно представлен как процесс самодвижения текста в культуре с последующей символической «смертью автора» и самодостаточной процедурой смыслопорождения

В культуре постмодернизма (вторая половина XX в.) классическая установка фетишизации автора как источника и голоса Творца – Создателя мира была дополнена культом Читателя Образ читателя выступал обозначением адресата текста и замысла автора. Читатель является субъектом восприятия и интерпретации – осмысления или конструирования семантического и концептуально-смыслового поля авторского текста. Само произведение начинает рассматриваться как исторически открытая культурная система, ценность и смыслы которой исторически подвижны и вариативны.

Фигура читателя в постмодернистской культуре второй половины XX в. стала выступать новым «сокровенным Богом», который именует вещи, наделяет слова смыслом и упорядочивает мир своим взглядом.

Основным принципом функционирования диалога в культуре выступает принцип полифонизма. Полифония – в переводе с греческого означает «многоголосие». В музыке полифония представляет собой одновременное гармоничное сочетание и звучание различных мелодий.

Полифония в культуре означает:

1. Наличие в каждом отдельном тексте и в культуре множества контекстов – внутренних голосов, которые призваны не только сказать нечто, но и утаить или скрыть между строк «неизреченную истину». Автор надеется, что его читатель может это нечто услышать. Полифония обозначает текст как границу встречающихся реплик – высказываний автора и читателя. Полифония – это смена ответного говорения и внимающего слушания. Необходимо погружение личности из текста культуры в ее контекст. Только в этом случае исследователь культуры начинает чувствовать себя участником одновременного диалога различных исторических и ценностных миров.

2. Полифония обнаруживает себя и на макроуровне: это диалог с прошлыми и будущими культурами. Текст разрастается диалоги-

зирующими с ним голосами, он втягивает в себя бесконечные контексты понимания и поэтому становится полифоничным произведением

Таким образом, можно прийти к убеждению, что функционирование диалога в культуре всегда опосредовано телесностью автора и читателя и обретает форму субъект-объект-субъектных отношений, т.е. универсальную форму человеческого бытия. И если по форме своего существования в функциональном аспекте диалог всегда является общением человека с человеком, то в содержательном плане он всегда выходит на метауровень существования предельного субъекта или творца культуры. Это, прежде всего, проблема субъектной идентификации, которая дана не в самости моего или другого «Я», но в их напряженном поле общения, образующем диалоговое единство самосознаний В данной связи весьма показательно метафорическое понимание диалога М.М. Бахтиным. Бахтинский диалог – это не информативное сообщение или некое одноразовое событие, но бездонная воронка, втягивающая в себя, виток за витком, все многоликое бытие человека. В культурфилософском понимании диалог – онтологичен; это – само бытие культуры с его полифонией смысловых структур

Осуществляя понимание текста – произведения культуры, человек, являющийся участником диалога, понимает, что, во-первых, смысл бытия личности выражен в обращенности или в адресованности к другому человеку – к «Ты»; во-вторых, смысл бытия личности заключен в стремлении человека внимать другому субъекту и воспринимать в себя его «другость», его «инаковость». В.Н. Топоров в работе «Пространство культуры и встречи в нем» говорит о том, что «соотнесение-сравнение того и этого, своего и чужого составляет одну из основных и вековечных работ культуры. Это почти апокалипсическое желание – ожидание быть переведенным, увидеть себя в зеркале «чужого» языка и «чужой» культуры»[1].

Только в речевом ино-бытии «Я» человека обретает смысл и значение, потому что личность своим выбором, своим бытием от-

[1] *Топоров В.Н.* Указ соч С 7.

вечает на чей-то вопрос и вопрошает иное бытие, ожидая ответа. Увидеть и понять автора произведения означает увидеть и понять чужое сознание – сознание другого человека: внутренний мир, мысли и чувства другого субъекта иной культуры. При объяснении дано только одно сознание или один субъект, при понимании даны два сознания и два субъекта Именно поэтому понимание – диалогично. в культурном диалоге понимание всегда является взаимопониманием

Совершая «превосхождение», выход за пределы собственной культурной данности, человек осуществляет акт понимания и культурной идентификации, обретая сознание необходимости дополнения своего культурного мира миром иной культуры, отличной по языку и по культурной специфике. Только через осознание культурно-языковой инаковости можно ощутить всю характерность и неповторимость данного языка и данной культуры – уникальность, распространяющуюся на весь массив культурных традиций. В данной связи ярким символом мучительного осознания культурно-языкового плюрализма может быть история вавилонского грехопадения – история «сверх-строительства» Вавилонской башни, рассказанная в Книге Бытия (гл. 11, 1–9).

Диалог не является исключительно сферой общения. Диалог – это со-бытие или встреча сознаний и культур. Диалог не эпистимичен и не коммуникативен, диалог – онтологичен. Пространство диалога выступает не ньютоновским, но релятивистским – всюду плотным смысловым пространством, в котором реализуется мотивация выбора свободы и ответственности, образующих суть человеческого бытия в культуре.

Диалог в культуре является не просто средством обретения истины или модусом благоприятного существования человека. Диалог в культуре выступает единственным средством узнавания бытия и соприкосновения с ним. Именно в процессе диалога позиция каждого человека и любой культуры расширяется до бытийственности – до обретения осмысленности своей жизни.

5.2. Поиск путей выживания культуры и выработка основ мировоззрения новой эпохи

XX–XXI вв. – глобализация социокультурного кризиса современности

Современная эпоха развивается под знаком тотального социокультурного, политического и экономического кризиса. Общим знаменателем большинства кризисных явлений выступает разрушение экологии культуры и экологии человека. XX–XXI вв можно охарактеризовать как время антропологической катастрофы.

Симптоматика тотального кризиса современности представлена.

1) разрушением биосферы, природы – основной среды обитания человека;

2) перенаселенностью планеты;

3) глобальными политическими потрясениями – мировыми войнами;

4) социальным нездоровьем населения высокоразвитых стран.

Угроза разрушения биосферы. Современный мир развивается под знаком господства научно-технического прогресса (НТП) Безудержная устремленность к овладению и потребительскому использованию природы порождает комплекс негативных процессов.

1) разрушение экологии природы;

2) разрушение экологии человека (появление психических заболеваний – депрессия и невроз). Агрессивное отношение людей к окружающей среде привело к разрушению баланса сил в природе – среде обитания человека.

В результате активного использования природных ресурсов произошло изменение атмосферы – появление озоновых дыр и кислотных дождей, вызванных промышленными и транспортными выбросами. Приведем конкретные примеры, представленные в книге В.В. Налимова «В поисках иных смыслов»: «Загрязнением атмосферы обусловлено до 30% общих заболеваний населения промышленных центров. Только 15% горожан России проживают

на территории с допустимым уровнем загрязнения воздуха». «Из-за загрязнения атмосферы, согласно докладу ООН, на всей планете поражено 35% лесов. На каждые 11 вырубленных деревьев в мире сажают только одно. Ежегодно площадь лесов на планете уменьшается на 11 млн га»[1].

Необузданное покорение природы привело к разрыву и к отчуждению человека от естественной среды обитания Стремясь удовлетворить все возрастающие нужды и потребности, человек превратил природу в объект обладания – подчинения и использования Сознание современного человека утратило сакральное отношение к природе и земле как матери-кормилице. Можно ли бесконечно покорять и подчинять своим нуждам и желаниям живой мир? Не погибает ли живая природа от агрессии и насилия человека?

Непрестанное стремление человека к овладению природой формирует комплекс серьезных социокультурных проблем: во-первых, экспоненциальный рост народонаселения – может ли он продолжаться бесконечно?; во-вторых, доминирование воли и власти над жизнью, ведущее к усилению веры в ценность жизненного комфорта – не является ли оно средством разрушения истинных стремлений человека к творчеству?; в-третьих, культивирование разума и научного познания мира – не иллюзорно ли оно, не порабощает ли оно полноту – многообразие форм и путей духовного развития личности?

Современное поколение людей, несмотря на расширяющийся комфорт жизни, неожиданно для себя начало утрачивать ценностно-смысловую мотивацию бытия – основное экзистенциональное начало человеческой жизни.

Угроза от нарастающей перенаселенности планеты Наша планета Земля является своеобразной мировой «гостиницей», домом с ограниченным числом мест для проживания людей. Место в социальном мире выступает определенным гарантом включения человека в сообщество людей и предоставления права социальной востребованности труда – деятельности человека. В 1989 г. запад-

[1] ***Налимов В.В.*** В поисках иных смыслов М Прогресс, 1993 С 157

ный социолог А Минделл в работе «Global Process Work» писал: «Человечеству потребовалось более миллиона лет, чтобы достигнуть в 1800 г. популяции в один миллиард. Теперь, 189 лет спустя, насчитывается 5 миллиардов Десять миллиардов – это «максимум» того, что может выдержать мир, интенсивно хозяйствующий с некоторой степенью комфорта»[1] При современной скорости роста эта граница будет достигнута в 2030 г. Более 90% популяционного роста приходится на малоразвитые страны.

Глобальные политические потрясения. Ключевыми политическими событиями XX в были Первая и Вторая мировые войны; в России – революция 1917 г.; распространение фашизма и гитлеровская оккупация – нацизм; мировой терроризм.

Трагизм Первой и Второй мировых войн заключается в том, что смерть для людей перестала быть сакральным явлением судьбы. Убийство стало технизированным и обезличенным действием. Аморализующее значение техники состояло в том, что убивающий перестал видеть свою жертву, он престал переживать сакральность совершаемого акта смерти, а значит, престал осознавать ценность жизни. Символичен следующий социокультурный и политический факт: именно после безумия мировых войн появились концлагеря и была обоснована теория ведения справедливых войн – которой может оказаться война против собственного народа.

Социальное нездоровье высокоразвитых стран. Важнейшим показателем глобализации кризиса современной эпохи выступает статистика роста социопсихических и психосоматических заболеваний людей, проживающих в высокоразвитых странах.

Симптомы комплексных социокультурных проблем представлены ростом и распространением следующих явлений:

1) алкоголизм и наркомания;

2) наследственные заболевания и рождение умственно неполноценных детей;

3) психические расстройства (невроз и депрессия);

4) преступность (уникален феномен роста детской преступности);

---

[1] Цит по *Налимов В.В.* Указ соч С 153

5) увеличение количества самоубийств.

Истоки и корни современного социокультурного кризиса. Основными причинами возникновения культурного и цивилизационного кризиса современности выступают·

1) колоссальный демографический взрыв XIX в.;

2) мировоззренческий «примитивизм» – культ суперматериализованного мира и позитивистской методологии познания;

3) индустриализация и технизация жизни – господство науки и покорение человека техникой

Господство мировоззренческого «примитивизма»· культ позитивистской методологии познания мира. Исследуя литературные источники конца XIX и начала XX в., можно говорить о том, что у образованной части общества зародилось ощущение духовной пустоты, бессмысленности существования и одновременно личной ответственности за социальную несправедливость жизни.

Ф Ницше в работе «Воля к власти» объявил о «переоценке всех ценностей». Своеобразный духовный вакуум в настоящее время предопределен, во-первых, отказом от классического культа разума и НТП; во-вторых, забвением традиционных христианских ценностей. Он усилил распространение потока иррациональных идей и духовных учений Востока в среде интеллигентной элиты общества. На их почве получили обоснование теософия Е. Блаватской и антропософия Ф. Штейнера, ориентированная на христианскую мистику.

В России ощущение тоски и подавленности присутствует в произведениях А Чехова, А. Куприна, Л. Андреева и А. Блока. У философа Л. Шестова встречаются высказывания о трагической обреченности человеческого существования. В русской философии конца XIX и начала XX в преобладает богоискательство, которое, с одной стороны, частично расширяет православный догматизм (имяславство и создание образа софийности); с другой стороны, предпринимает легкий бунт (С. Булгаков, В. Розанов, В. Соловьев) и вызов православию в лице творчества Л. Толстого. В XX в в России зародился экзистенциализм в работах Н. Бердяева и Л Шестова, уходящих корнями к произведениям Ф.М. Достоевского.

Все это говорит о том, что Россия и европейский Запад встали на путь, который направлен на поиск вселенского начала жизни. Но этот путь не смог помочь человеку решить глобальные проблемы существования цивилизации: он не сумел противостоять ни бессмысленности Первой мировой войны, ни ее последствиям – большевизму в России и нацизму в Германии. Поиск вселенского начала жизни прозвучал недостаточно убедительно и в современном постиндустриальном обществе. В мировоззренческой парадигме XX–XXI вв на смену позитивизму пришел постпозитивизм, который в трансформациях сохранил механистическое видение мира.

Почему же все социокультурные процессы, направленные на приобщение человека к вселенскому началу жизни, оказались маргинальными движениями, находящимися на полях «текста» культуры настоящего (сегодняшнего) дня? Ответ на этот вопрос оказывается достаточно очевидным в силу определенных причин:

– во-первых, господство позитивизма (XIX – первая половина XX в) – позитивистское мышление легко поддается популяризации и широкому распространению в среде потребителей массовой культуры Путь серьезного внепозитивистского мышления в современной цивилизации требует синтетической работы «рацио» – логики сознания и внерациональных структур;

– во-вторых, доминирование культа техники (XIX–XX вв.) – идол техники предопределил взаимодействие всех проявлений культуры через принцип механицизма Наука долгое время находилась в плену наивных механистических представлений, сейчас же, во 2-й половине XX в., она теряет статус объективной теории, а космогония – учение о возникновении и устройстве Вселенной – и теоретическая физика приобретают метафизический смысл;

– в-третьих, разрыв духовно-религиозного и мистического знания с наукой – в европейской цивилизации Нового времени наука стала выступать основной формой развития духовного опыта людей. Запад погрузился в сциентизм, отрицая при этом ценность иррационального познания мира.

Восхождение мировоззренческого примитивизма было выражено в разрыве рациональных и иррациональных основ жизни.

духовного опыта и мышления человека Интегративное мышление может быть реализовано в синтезе рациональности и иррациональности. объединение двух противоположностей образует единство и целостность познавательных образов мира и человека.

В самой науке в равной мере обнаруживает себя взаимодействие двух начал. Наука рациональна в том смысле, что она:

1) не признает тайны мироздания – верит в существование всеобщей закономерности, которая поддается логическому исследованию,

2) требует установления логически безупречной коммуникации между учеными;

3) готова к тому, чтобы признать за компьютером возможность стать аналогом человеческого интеллекта.

Наука иррациональна в том смысле, что она·

1) опирается на озарение – творческие интуиции, которые осуществляются на дологическом уровне мышления;

2) на глубинном уровне оперирует познавательными образами или образами-схемами, которые отражают взаимодействие абстрактных математических структур;

3) открывает возможность видеть мир через научно раскрывающее себя незнание и, таким образом, снова возвращает нас к созерцанию тайны Вселенной.

Индустриализация и технизация жизни. Покорение человека техникой Технизация, механизация и материализация человеческой жизни были направлены на развитие цивилизационных основ производства и деятельности людей. Успехи научно-технического прогресса увеличили степень комфорта и материального могущества человека над природой Культивируя могущество техники и связанные с нею мечты об эволюции современного индустриального общества, человек оказался в плену у «безмолвно-холодного кентавра». Власть техники, идола современной цивилизации, превзошла человека и поработила духовные основы человеческой жизни Русские философы XX в. воспринимали технику как единственную сферу оптимистической веры современного человека, которая порабощает и ослабляет его духовность, угрожает ему гибелью.

Размышления о технике являются духовным поиском и вопрошанием современного человека Вопрос о технизации жизни – это вопрос. 1) о свободе и творчестве человека; 2) о судьбе личности; 3) о перспективах и финале истории. Почему? На наш взгляд, индустриализация и технизация оказывают колоссальное космогоническое и эсхатологическое воздействие на жизнь человека.

1. Техника дает людям могущественную власть. Парадокс этого могущества заключается в том, что это власть человека над природой и одновременно власть человека над человеком, власть над всей жизнью людей Техника передала в руки современного человека небывалую и страшную силу, которой может быть в одночасье уничтожено все человечество Символичен пример творчества испанского художника С. Дали: создав картину «Распятие» в 1954 г., он сказал: «...на атомном кресте мы сами распнем своих будущих детей».

Современная политическая и социокультурная реальность остро поставила духовные проблемы техники людям даны безмерная сила и власть «холодно-металлической среды», и поэтому судьба мира зависит от духовного состояния и нравственности человека Война, терроризм, смерть?! Или толерантность, мир и свобода?!

2. Техника создала совершенно новую действительность – мир изобретений и новых предметов, которые подавили спонтанное творчество человека. Живой труд человека трансформировался в отчужденное от личности механизированное производство. Подавление творческой свободы стало символической смертью человека, потому что человек не может реализовать – полноту своей жизни и полноту своих способностей.

Техника поработила человека Технизация жизни усилила духовный кризис в том, что произошли следующие события. во-первых, подавление душевно-духовных основ человеческой жизни, во-вторых, разрыв исконной связи человека с природой и с окружающим миром; в-третьих, неизбежный переход человеческого существования от органичного бытия к организации жизни. Организация, связанная с господством техники, представляет собой рационализацию всей многогранной человеческой жизни. В по-

добной системе социокультурных координат уничтожена вера в божественность, иррациональность и таинственность жизни.

Универсальная рационализация, техническая организация и схематизация, столь характерные для новоевропейской культуры XVII-XIX вв , отвергли представления людей о тайне и космичности жизни Тем самым были порождены определенные настроения и чувства, связанные с потерей смысла жизни, с тоской и склонностью к символическому и физическому самоубийству

Культурная парадигма Нового времени была ориентирована на объективизм как принцип исследования мира и человека. Бытие человека стало пониматься как внешне обусловленное и не свободное бытие вещей в мире В результате, в культуре XX в. очевидно осознаваемым стал «духовный вакуум» человеческого существования: современные люди, несмотря на расширяющийся комфорт и материально-техническое могущество жизни, неожиданно утратили духовно-нравственную и творческую мотивацию жизни Не случайно, немецкий философ Э. Гуссерль охарактеризовал время развития новоевропейской культуры как эпоху кризиса европейских наук.

Обострение кризиса человеческого существования в культуре XX в. обусловлено кризисом европейских наук и осознанием мировоззренческой несостоятельности науки. Наука, на развитие которой Европа потратила пять столетий, оказалась неспособна оградить человека от коллективного безумия и рационализации жизни. Наука ценна и значима своей познавательной силой потому, что она·

1) помогла людям избавиться от примитивных представлений о мире, которые были выработаны непосредственным контактом с природой и чувственным познанием,

2) позволила раскрыть человеку доступные его пониманию абстрактные схемы, необходимые для объяснения законов существования и развития мира· время, пространство с различными геометриями, число. Опираясь на эти абстрактно-научные структуры-образы, человек получил возможность создавать многообразие языков, которые отражали процесс познания мира, наше отношение к природе и к самим себе.

С развитием культуры и науки произошло расширение творческих способностей человеческого сознания. Уже из «Критики чистого разума» И Канта следовал вывод о том, что образ созерцаемого человеком мира является не механической копией внешней реальности, а ее творческой реконструкцией. Человек выступает не пассивным наблюдателем событий, а великим архитектором, который, опираясь на открытия науки, строит здание Вселенной.

Конечно, люди знают не само время или пространство, а идеи о них и умеют подбирать числовые меры, которые будут соответствовать этим идеям. Это означает, что наука утвердила веру в рациональность мироустройства. Ф. Ницше в работе «Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей» писал «Мир представляется нам логичным, поскольку мы его сначала логизировали. Логика есть попытка понять действительный мир по созданной нами схеме сущего. сделать его для нас более доступным формулировке и вычислению»[1].

В чем же выражен современный кризис европейских наук? Парадокс вины науки заключается в панлогицизме мышления: в тотальном доминировании естественно-научного знания и позитивистской методологии исследования мира и человека.

В европейской культуре XVII–XIX вв. преобладало развитие естественно-научного знания. Платой за преимущественное доминирование панлогицистской науки явилось: а) незнание природы и сущности человека и б) непонимание того, что есть живой мир – природа и Вселенная. Это было своеобразное научно обоснованное незнание. Показателен следующий факт: за три последних столетия (XVIII–XX вв.) в науке не были предоставлены новые и существенно интересные гипотезы о природе человека. Весь научный интерес сосредоточен на исследовании объекта – предметного мира со всем многообразием биологических, химических и физических свойств и протекаемых процессов.

Наука стремилась к овладению и использованию мира, поэтому мыслители выработали определенный лозунг: «Мир устроен меха-

---

[1] Цит по *Налимов В.В.* Указ соч С 22–23

нически. Он напоминает часовой механизм». В ключе подобной методологии исследования мира зародился роковой разрыв – барьер, который отделил научную мысль от живого, спонтанно развивающегося мира и мыслящего сознания В XVII–XIX вв..

– во-первых, был вынесен запрет на разработку представлений и гипотез о том, что в Мире действует принцип спонтанности и случайности;

– во-вторых, была исключена возможность существования в мире смыслов как самостоятельной реальности;

– в-третьих, были запрещены и просто невозможны исследования отдельных, неповторяемых событий, которые свойственны всему живому миру

Таким образом, из поля зрения европейской науки XIX – первой половины XX в были исключены самые интересные объекты: иррациональная природа и творческая деятельность человека и живая Вселенная, которая существует в неповторимой изменчивости· спонтанности и самоорганизации. Н. Бердяев в работе «Философия свободы Смысл творчества» проводит мысль о том, что наука – не творчество, а послушание, ее стихия – не свобода, а необходимость. Наука никогда не была и не может быть освобождением человеческого духа. Наука не прозревает свободы в мире. Наука не знает последних тайн, потому что наука – безопасное познание[1].

Кризис европейских наук заключается в потере их ценностной и мировоззренческой значимости для человека Современный социокультурный кризис предопределен идеологизацией научного мышления – натуралистическим объективизмом и позитивизмом, в рамках которого происходило отрицание необходимости изучения фундаментальных основ и душевно-духовных явлений человеческого бытия.

Не следует забывать о том, что люди разных эпох и поколений нуждаются в выработке представлений о жизненных ориентациях. существенно важны вопросы о вере, свободе и творчестве; о смыс-

---

[1] См *Бердяев Н.* Философия свободы Смысл творчества. М Правда, 1989 534 с

ле или бессмысленности человеческого существования; о жизни, смерти и бессмертии. Поиск ответов на эти вопросы актуализирует индивидуальный путь развития эпохи и любой культуры, которая обретает личностную самодетерминацию и перспективы творческого роста.

Преодоление кризиса европейских наук возможно при выполнении трех важнейших условий:

1) осуществление «поворота от объекта к субъекту»: важно осознание значимости изучения самого сложного явления мира – человека,

2) обозначение приоритетных направлений исследования мира: в системе наук достойное место должны занять науки о духе – науки о человеке;

3) признание значимости изучения специфики явлений психико-духовного и социокультурного бытия человека.

Выбор альтернативной стратегии развития человечества

В настоящее время человечество сталкивается с множеством социокультурных, политических и экономических проблем. Эти вопросы волнуют всех людей, богатых и бедных, и все технологически передовые или отсталые государства. Универсализация и глобализация проблем современной эпохи является историческим итогом тотального господства мировой сети технологических и экономических отношений, созданного экспансией деятельностного прагматизма западноевропейских народов за последние 500 лет.

М. Хайдеггер охарактеризовал цивилизацию XX в. следующими словами «В «атомный век», как в век цивилизации «потребления», современность характеризуется стойким желанием человека владеть полнотой бытия в границах досягаемости, обретая предельно возможную власть посредством контроля над всеми видами природной энергии, включая энергию разрушения; это стремление «получить все возможное, что есть и может быть», и это

сведение реального к доступному «для употребления» определяет технологическое отношение к миру, «неограниченную и полную технологизацию человека и мира», которая делает современного человека «функционером технологии»[1].

Глобализация современного социокультурного кризиса выражена в противопоставлении макросоциальных политических систем, в противопоставлении культур, религий и мировых цивилизаций. Совершенно очевидны последствия национально-культурного изоляционизма

1) современный мир, несмотря на всю рационализацию жизни и культуры, готов к бесконтрольному иррациональному бунту,

2) безумные кровавые войны могут быть начаты даже без понимания серьезной жизненной необходимости ведения агрессивных и насильственных действий XX–XXI вв стали временем национального противостояния мировых держав

Безумие современной эпохи ярко выражено, во-первых, в терроризме, который в конце XX – начале XXI в. приобрел национально-государственный характер; во-вторых, в угрозе распространения по всему миру атомного, биологического, лазерного и химического оружия. По словам С. Дали, современный мир болен жестокостью и извращенной чувственностью, а парадоксальные деформации извечных смыслов добра и зла; истины, мира и справедливости воплощают «сон разума», рождающий чудовищ (картины: «Осенний каннибализм» 1937 г., «Атомный крест» 1952 г.)

Современная цивилизация действительно находится на символическом рубеже – на «изломе культуры». Кризис XX–XXI вв. – это плата за агрессию, алчность и потребительство мира, за сужение рамок и возможностей реализации полноты человеческого бытия; за разрыв человека с духовной реальностью Глобализация кризиса современной эпохи требует радикального изменения пути развития человечества В настоящее время миру необходима альтернативная стратегия жизни: это не национально-государственный изоляционизм (противостояние социокультурных и религиоз-

[1] Цит по ***Налимов В.В.*** Указ соч С 194–195

но-политических систем), а культурно-языковой плюрализм и цивилизованная интеграция человечества.

Современному миру жизненно необходимо осознание ценности диалога культур (преодоление изолированности и сближение культурных регионов) и диалога цивилизаций, который сможет осуществить деструкцию «властных монологичных позиций и голосов». Рост культурного самосознания любого народа и поиск стержня самоидентификации каждой культуры и цивилизации невозможны без диалога. нет бытия, нет развития жизни вне сравнения.

Отсутствие свободы выбора идеологии и пути развития народа, отсутствие диалога и интеграции достижений выступает путем саморазрушения человека и культуры Это и есть антропологическая и цивилизационная катастрофа. Ярким примером мучительного осознания ценности диалога-понимания и культурно-языкового плюрализма выступает история сверх-строительства Вавилонской башни, рассказанная в Книге Бытия (Ветхий Завет гл. 11; 1–9). История показательна, ведь здесь идет речь о судьбе «единого языка» и «единой культуры»:

1 «На всей земле был один язык и одно наречие» (11, 1) Сознание единства в ключе единственности и избранности (отсутствие Другого), привело людей к вере в собственную непогрешимость и самодостаточность, к отказу от принятия альтернативных решений. Именно в этой замкнутости и изоляционизме народов и культур сокрыт исток грехопадения – «сверх-строительства»

2. «И сказали друг другу: наделаем кирпичей и обожжем огнем И стали у них кирпичи вместо камней, а земляная смола вместо извести» (11; 3) – в этих словах выражено снижение требовательности к самому себе и к своему делу, которое порождает ощущение недобросовестности и неподлинности жизни

3. «И сказали они: построим себе город и башню, высотою до небес; и сделаем себе имя» – непомерные претензии и самоупоение взрастили в людях гордыню и привели к самообожествлению человека.

Увидев истинные замыслы и дела людей «единого языка», Господь сказал: «...вот, один народ, и один у всех язык, и вот что на-

чали они делать. Сойдем же и смешаем там язык их так, чтобы один не понимал речи другого» (11; 6–7) Каков смысл этого наказания? Господь не отказался от людей и не отказал им в высшей помощи, но, увидев, что они не готовы к подлинному духовному единству, он нарушил то природно-эмпирическое, даром полученное единство языка и культуры, которое привело людей к самодовольству и к иллюзии самодостаточности и вседозволенности и в конечном счёте к потере нравственных критериев жизни и самообожествлению.

Помощь Бога людям состояла в открытии перед ними новой перспективы существования Вступив на трудный путь и дифференциацию былого культурно-языкового единства, люди должны были понять и полюбить это своё, увидеть в поверхности «своего» зеркала культуры окружающий мир, самих себя и, наконец, других, отличных от них по языку и культуре людей. И эти «другие», как только был замечен и осознан сам факт существования их как носителей культурно-языковой инакости, тоже стали зеркалом, в котором можно было увидеть не только «другое», но через него и свою характерность.

Оказавшись в ситуации культурно-языковой изоляции народов, разъединенные по существу, но не могущие жить друг без друга, люди должны были средствами своего языка и своей культуры научиться оценивать мир и самих себя. Это необходимо для осознания факта культурно-языкового многообразия и понимания его смысла. Поэтому главный урок библейской истории Вавилонской башни нужно видеть в выборе культурно-языкового плюрализма как нового пути существования человека и в выдвижении идеи создания нового (уже не природно-эмпирического) единства людей.

Определение параметров развития стратегического мышления современного социума и сознания человека должно быть основано на переосмыслении содержательных точек взаимодействия культуры и цивилизации. Почему? Потому, что традиционное противопоставление двух начал исторического бытия человека не принесло решения важнейших вопросов и усилило драматичность

личностных и коллективных поисков судьбы народов и всемирной цивилизации

Вероятно, глобализация современного кризиса в значительной степени обусловлена смысловой деформацией и непониманием: 1) качественных основ взаимодействия сознания человека и цивилизации, 2) основ взаимодействия цивилизации и культуры. В онтологическом плане культура и цивилизация неразрывно связаны и реализуют свои стремления через взаимообратимость. Если культура является пространством ментальной активности, местом «вспышек» спонтанной энергии творчества и ценностно-смысловой работы человеческого духа, то цивилизация выступает сферой материальных ресурсов эпохи, необходимых для предметного воплощения творческих замыслов и трансляции духовных ценностей и смыслов существования человека Цивилизация обеспечивает символическое, знаковое бессмертие культуры

Процесс формирования новой идеологии интегративного мышления необходимо начать с переосмысления распространённой трактовки противопоставления культуры и цивилизации, которые соотносят с двумя альтернативными способами существования человека в социальном мире Сопоставление культуры-цивилизации и рассмотрение культуры как мира, противоположного цивилизации, – это традиция, берущая начало в произведениях О. Шпенглера, постулирующего организмичность культурного бытия, противоположность жизненности культуры как мира «живых», развивающихся ценностей и цивилизации как стадии отчуждения смыслов от форм их социокультурного бытия[1]

Философия культуры О. Шпенглера до сих пор (а прошло уже 80 лет со дня первого издания «Заката Европы») остается одной из самых оригинальных и вызывающих дискуссии концепций. «Падение Запада» слишком задевает за живое тех, кто причисляет себя к числу носителей смыслов и ценностей европейской культуры. Ведь «закат» и «падение» ассоциируются, прежде всего, со смертью, с уничтожением изначальных и фундаментальных принципов

[1] См *Шпенглер О.* Закат Европы Новосибирск Наука, 1993 Т. 1 592 с.

миропонимания, характерных для той или иной традиции Согласиться с этим – значит признать отсутствие подлинности культурного бытия современной эпохи, явившей нам глобальную экспансию «технэ» – машинерии и компьютерных технологий. У О. Шпенглера техника является синонимом цивилизации, т.е такого состояния культуры, в котором она приходит к самовырождению, точнее – к перерождению изначальных творческих замыслов человека.

Культура полагается О Шпенглером как высшая форма жизни, исторический, сверхбиологический организм, объединяющий специфические формы мышления и деятельности, характерные для определенной исторической эпохи и определенного этноса – носителя культурных смыслов и ценностей. Культуру отличает стилистическое единство, основанное на базовом «прасимволе», образующем архитектонику внутреннего смыслового пространства – семантического универсума культуры. Из «прасимвола» как духовного зерна будущего культурного космоса вырастают, дифференцируясь, все возможные формы культурной жизни, связанные глубинным внутренним отношением к данному «прасимволу». «Прасимвол», по сути, – это лик культуры, ее подлинное и неповторимое лицо, являющееся реализацией фундаментального чувства жизни, характерного для души народа – носителя идей и энергий определенной культуры

О. Шпенглер проявляет свою философскую позицию, в которой ощутимо влияние Ницше Философия жизни, реабилитирующая спонтанную витальность и неповторимость телесности, отражается в творчестве О Шпенглера акцентированием неповторимости и непрозрачности каждой культуры, развивающейся по законам организма. Лик культуры являет себя в символах, подлежащих расшифровке. Постижение этих символов и выход через их дешифровку к первичному прасимволу – основе основ культурного космоса – дают возможность ощутить подлинность культуры как бытия и события смыслов События свершения и жизненной реализации смыслов и ценностей формируют весь культурный универсум По сути, культура и есть живой смысловой космос, в отличие от цивилиза-

ции, представленной в форме совокупности внешнего, отчужденного проявления смыслов в виде вещей, технологий, формальных методов и структур как мышления, так и деятельности человека.

Цивилизация, в концепции О. Шпенглера, представляет собой «расплескивание» культурного потенциала. живоносная духовная энергия пытается осуществиться в формах внешней жизни, когда ведется поиск метода, техники овладения этой энергией для преобразования не только высших сфер культурной иерархии – высокого искусства, философии, науки, религии в лице их элитарных представителей и в форме самых изысканных плодов их творчества, но и для обыденной, простой жизни повседневности. Однако, по мнению немецкого мыслителя, здесь неизбежен переход или подмена живого творческого потенциала духовной культуры омертвляющей формальной техникой цивилизации. Отпадающие от источника, эти формальные технические манипуляции не могут исполнить своего назначения – реализовать в гуще повседневной жизни высокие духовные энергии культуры, ее глубочайшие смыслы, формирующие ценностные установки эпохи Поэтому в данной логике развития естествен процесс перехода от высокой артистично-элитарной культуры к профанирующему декадансу (в аспекте огрубления и варваризации) цивилизации.

Подводя итоги анализу концепции противопоставления «культура – цивилизация», необходимо отметить следующие моменты: в контексте размышлений О. Шпенглера, оппозиция «культура – цивилизация» носит фатальный характер культура с неизбежностью стремится к своему финалу, реализующемуся в форме цивилизации. Однако здесь можно согласиться с утверждением Н Бердяева. «Цивилизация не есть единственный путь перехода от культуры к преображению самой жизни», поскольку «...в более глубоком смысле – культура вечна»[1].

Исследуя культуру на уровне физиогномики или морфологического строения, мы отмечаем бесспорную множественность куль-

---

[1] ***Бердяев Н.*** Воля к жизни и воля к культуре // На переломе философских дискуссий 20-х годов М Политиздат, 1990 С 82.

турных миров, но, постигая сущность культуры – ее бытие, творимое человеком, являющееся феноменально через культурные формы, мы констатируем принципиальное единство смыслового горизонта мира как онтологическое основание целостности многообразного культурного бытия

Альтернативное осмысление проблемы взаимодействия культуры и цивилизации представлено в трудах М.К. Мамардашвили. В работе «Сознание и цивилизация» М.К. Мамардашвили размышляет о фундаментальной угрозе XX в., которая убивает надежды людей на будущее – на выживание культуры и человечества. Автор полагал, что самым сильным и серьезным потрясением XX–XXI вв является не возможное столкновение Земли с астероидом, не истощение природных ресурсов, не экологическая или ядерная трагедия, но событие и процессы, которые происходят с самим человеком, и они связаны с цивилизацией. Этим ключевым событием является антропологическая катастрофа – деформация смысловых основ человеческого сознания, которая несет в себе необратимые последствия самотрансформации – духовного «вырождения» человека, культуры и всей жизни.

М.К Мамардашвили предлагает нетрадиционное видение и осмысление сущности и причин этого потрясения антропологическая катастрофа является итогом (результатом) отсутствия цивилизованных основ жизни, а значит, саморазрушения человеческого элемента – гибели личности.

Антропологическая = Отсутствие цивилизованных = Разрушение человека[1]

Почему и в силу действия каких причин происходит разрушение человека и цивилизации? М.К. Мамардашвили дает следующий ответ. катастрофа неизбежна и неминуема в случае окончательного нарушения фундаментальных законов, по которым должны быть устроены человеческое сознание и цивилизация Кризис неизбежен, если будет разрушено понимание необходимо-

[1] См.. *Мамардашвили М.К.* Сознание и цивилизация // Мамардашвили М К Как я понимаю философию М Прогресс, 1990 С 107–121

сти связи и подлинного (не механически-имитационного) взаимодействия человека и цивилизации

В ключе решения глобальных социокультурных проблем современности необходимо осмысление сущностных основ диалога цивилизации и культуры. Современным людям необходимо понять, что цивилизация не является исключительно набором информационных систем и технологий, которые обеспечивают рост материального могущества человека над природой По сути своего предназначения, цивилизация выступает сферой принятия ответственных решений глобального социокультурного уровня, благодаря которым человек определяет стратегию развития общества Цивилизация может быть представлена как «агора» – открытая площадь гражданского мышления, которая позволяет людям совместно общаться, совершать сознательные акты жизненного выбора в терминах чести, справедливости и личностного достоинства человека

М К Мамардашвили неоднократно подчеркивает важную мысль – цивилизация должна быть средой совершения сознательных и осмысленных действий человека, которые невозможны без личностного переживания и понимания индивида, без свободы принятия ответственных решений. Если человек отказывается от признания осмысленности своих действий, он начинает создавать новую искусственную реальность механической имитации чужих мыслей и жизненных выводов. В работе «Сознание и цивилизация» М К. Мамардашвили называет таких людей «зомби» (оборотень, оживший мертвец, привидение).

Образ «зомби-человека» ярко представлен и в произведениях Ф Кафки – в рассказе «Превращение» и в романе «Процесс». Кафкианский человек следует пафосу страдания и жизненного поиска в тех состояниях, в которых заведомо не выполнены «акты первовместимости». Поиск истины для него – механический выход или автоматическое разрешение проблемной ситуации Эта неподлинность жизни у Ф Кафки выражена в метафоре всеобщего «внутреннего окостенения»: в рассказе «Превращение» Грегор Замза становится отвратительным животным, он превращается в «стран-

ного, неописуемого человека» и к его поступкам не просто невозможно, но и абсурдно применять человеческие понятия. «трусость», «мужество», «лживость» или «искренность». М К. Мамардашвили называет человека абсурда «вырожденным» или «последним» человеком. Именно об этом крик больной христианской совести немецкого мыслителя Ф. Ницше Действительно, или мы будем «сверхлюдьми», чтобы сохранить в себе человеческое начало, или же превратимся в «последних людей» людей организованного счастья, которые не могут даже презирать себя, потому что живут в ситуации разрушенного сознания.

Антропологическая катастрофа XX–XXI вв, по мысли М К. Мамардашвили, заключается в том, что люди перестали совершать сознательные акты культурной рефлексии – акты первовместимости. Это не механическое копирование чужого опыта и не дедуктивно-логические выводы из имеющихся слов и понятий. Акты первовместимости – это внутренне осознанные акты мышления, акты принятия моральных решений и свободного выбора ответственных действий. Это не гримаса или гротеск «высокого страдания» человека, это – создание ситуации «всерьёз»: ситуации поиска жизненной истины, которая описуема языком добра и зла, мужества и трусости, предательства и чести.

Может ли современный человек преодолеть драматизм антропологического кризиса? Да! Ему необходимо понять законы и принципы сохранения целостности сознания и всего человеческого существа. В работе Мамардашвили «Сознание и цивилизация» отчетливо представлены два ключевых правила – принципы двух «К».

1. Первый принцип – Картезия (Декарта). Он заключается в осознании каждым конкретным человеком необходимости совершения усилий и собственного труда, которые важны для понимания мира и собственной жизни. Человек является тем существом, которое способно сказать «я мыслю, я существую, я могу». Сама мысль человека становится возможностью и условием понимания мира, и в нем он может действовать и жить по-человечески: что-то знать и за что-то отвечать. И во Вселенной создан такой открытый (незавершенный) мир, в котором любой человек реализует свое

право мочь и действовать, несмотря на стихийно-естественные принуждения и различные обстоятельства

Если принцип первого «К» не реализуется человеком, то его жизнь неизбежно наполняется нигилизмом («только не я могу») и упованием на помощь некоторого за меня работающего механизма: высшего промысла, всеобщего счастья или социального и нравственного благоустройства. М.К. Мамардашвили пишет «...принцип cogito утверждает, что возможность способна реализоваться только мной при условии моего собственного труда и духовного усилия к своему освобождению и развитию. Но лишь так душа может принять и прорастить «высшее» семя, возвыситься над собой и обстоятельствами, в силу чего и все, что происходит вокруг, оказывается не необратимо, не окончательно, ... не безнадежно»[1].

2 Второй принцип – Канта. Он заключается в осознании необходимости совершать собственный жизненный выбор и осмысленные действия. Сила этого принципа состоит в том, что он указывает на условия (идеальные замыслы и проекты развития), при наличии которых человек – конечное во времени и пространстве существо – может осмысленно совершать на собственном опыте акты морального действия, мыслительные акты познания мира и получать удовлетворение от своего поиска и жизненного выбора.

Принцип второго «К» представляет сущность бытия человека в социокультурном и внутриличностном мире, он заключается в поиске и обретении человеком собственной осмысленной позиции существования, которая должна быть выражена в терминах этики и личностного достоинства. Таким образом, можно сделать следующий вывод: принципы двух «К» являются принципами самосохранения и воспроизводства человеческого, личностного начала в самом человеке. М.К. Мамардашвили пишет: «Все существующее должно превосходить себя, чтобы быть собой в следующий момент времени»[2]. Выработка осмысленной позиции и свершение

[1] *Мамардашвили М.К.* Сознание и цивилизация С 110

[2] *Мамардашвили М.К.* Мысль в культуре // Мамардашвили М К Как я понимаю философию М Прогресс, 1990 С 146

собственного духовного усилия предопределены «живой» мыслью и мышлением человека

Местом взаимодействия человека с миром выступает цивилизация, она обеспечивает собою определённые «поддержки» для развития мышления Можно говорить о том, что цивилизация помогает человеку наращивать «мускулы мысли». Что означает эта метафора? Человек должен совершить усилие и сказать «я могу», он должен уметь держаться в мысли.

Цивилизация прокладывает «тропы связанного пространства для мышления», которые выступают путями гласности, взаимотерпимости, открытого обсуждения и одновременно соблюдения формального, но не формализованного законопорядка М К Мамардашвили называет цивилизацию духовным здоровьем нации. Именно цивилизация вырабатывает формальные механизмы правового и упорядоченного поведения людей Эти механизмы являются условием социального – гражданского мышления разных людей и разных стран. Законопорядок, выработанный цивилизацией, создает особое, общественное пространство и время для собственных усилий – испытаний и для свободы интерпретации любого события. В этом смысле можно говорить о том, что цивилизованные законы существуют и действуют только для свободных граждан. Любые человеческие учреждения (и мысль в том числе) являются трудом и терпением свободы. Цивилизация, в момент труда и мысли человека, обеспечивает связь и установку смысла.

Суть цивилизации выражена в определении основ и формальных механизмов культурно-правового поведения человека Цивилизация формирует поле гражданского мышления, она призвана преодолеть монополию мышления и сохранить человека как живую энергию переживания (испытания), мысли и действия, ведь сознание – это «мужество и усилие человека быть, исполниться и состояться». XX–XXI вв. – время своеобразного разрушения, обрыва «цивилизационных нитей» – цивилизованных основ жизни и толерантного мышления. Эти процессы демонтируют единое гражданское пространство общения и разрушают человека: если в обществе отсутствует агора, в нём отсутствует и истина.

С древности перед человеком вставала задача обуздания примитивных и асоциальных инстинктов: эгоизма собственной природы, невежества, бездушия и алчности, которые были способны подчинить себе рассудок и мыслительные способности людей Человек противопоставил этим инстинктам собственное право мыслить своим умом. Это право и закон свободы (а не монополии) мышления могут существовать лишь в том случае, когда средства достижения социальных целей законны – содержат в себе дух самого закона. Ведь любой закон существует не сам по себе, в абстрактной точке времени и пространства, а в жизни человеческих индивидов и в понимании людьми своего дела.

В XX в подорваны основы цивилизации, и люди оказались лишены возможности открытого обсуждения собственных социальных проблем. Не было агоры, и поэтому гибла цивилизация. М К Мамардашвили пишет: «И мы все еще живем как наследники «лучевой» болезни, более страшной, чем любая Хиросима. Перед нами поколения, не давшие потомства. И вот бродим по разным странам безъязыкие, с перепутанной памятью, с переписанной историей, не зная порой, что действительно происходило и происходит вокруг нас. Не чувствуя права на знание свободы и ответственности за то, как ею пользоваться. К сожалению, и сегодня огромные пространства Земли заняты таким «зазеркальным антимиром», являя дикое зрелище вырожденного лика человека И поэтому, когда я слышу об экологических бедствиях, ядерной войне или СПИДе, все это кажется мне менее страшным и далеким, в действительности самая страшная катастрофа касается человека, от которого зависит все остальное»[1].

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

1) перспективное развитие современного мира должно быть нацелено на поиск путей выживания культуры и человечества;

2) новейшее время – XXI в. – требует выработки новой идеологии развития человека. В современной социополитической си-

---

[1] *Мамардашвили М.К.* Сознание и цель // Мамардашвили М К Как я понимаю философию М Прогресс, 1990. С 120–121

туации необходима идеология взаимодействия мировых цивилизаций и культур, которая осуществляется в русле взаимоуважительного диалога разных стран и народов мира В данной связи можно говорить о том, что в настоящее время жизненно необходим совместный поиск альтернативной стратегии развития человека и человечества в целом – путь безопасного существования, сохранения мира и интеллектуально-духовных ресурсов человека.

В качестве возможного выбора вероятностной модели выживания культур может быть представлена следующая программа.

1. Выработка системы приоритетов – универсальных ценностей человечества

1 1. Сохранение жизни и экологии естественной среды обитания человека

Ключевые ценности – безопасность, жизнь, сохранение мира и природы.

1.2. Осознание необходимости диалога на микро- и макроуровне: необходим осознанный отказ от национальной идеи богоизбранности отдельного народа и превосходства определенной расы над остальным миром

1.3. Сохранение ценности свободы индивидуального выбора: уважение и отказ от любых форм идеологического и политического насилия

Ключевые ценности – личность, свобода, толерантность и уважение.

2. Создание общего пространства взаимодействия мировых систем.

2.1 Диалог культур и цивилизаций – диалог Востока и Запада.

2.2. Интеграция достижения разных культурных регионов и государств – внедрение общих культурно-образовательных и научных проектов мирового сообщества.

2.3. Переосмысление содержательных основ идеологии борьбы, религиозного фанатизма и выбор пути мирного существования людей.

5.3. «Диалог А. Тойнби – Д. Икеда»: национально-культурный изоляционизм или интеграция человечества? (опыт хрестоматийного изложения проблемы[1])

Осмысление человеческого бытия – личностная и социальная жизнь

Современное человечество на рубеже эпох поставлено перед сложным выбором – выбором новой стратегии существования и пути выживания культуры. Национально-культурный изоляционизм или цивилизованная интеграция достижений двух социокультурных систем Запада и Востока? Человек должен выбрать сам свою судьбу.

В условиях новейшего системного социокультурного и политического кризиса для поколений XXI в. наиболее актуально:

1) понимание жизненной необходимости межкультурного диалога, выступающего единственным способом формирования нового, не природно-эмпирического, но подлинно духовного единства людей (идея общечеловеческого братства);

2) осознание значимости выбора нового пути развития цивилизации – пути культурно-языкового плюрализма, который предполагает наличие и взаимодействие различных равноправно существующих культур, этносов и государств. Идея общечеловеческого братства, наиболее актуальная для современного поколения, требует осознания общности основных стремлений людей, к числу которых следует отнести:

– во-первых, стремление сохранить мир как сферу безопасного существования, пространство творческой деятельности и гражданского мышления людей;

– во-вторых, стремление сохранить человека как живое, мыслящее и духовно-нравственное существо.

---

[1] Данный раздел представляет авторскую интерпретацию кн. *Диалог* Тойнби – Икеда. Человек должен выбрать сам. М.: Леан, 1998. 448 с.

Размышление о возможностях и путях взаимодействия разных макросистем Запада и Востока может быть представлено в русле знакомства с материалами проведения диалога – разговора двух мыслителей, представляющих две культурные и социально-политические системы Запада и Востока. Первоначально диалог состоялся в устной форме Два собеседника А. Тойнби и Д Икеда встретились в Лондоне: их личностно заинтересованный разговор продолжался несколько дней.

Арнольд Тойнби (1889–1975) – английский мыслитель С 1912 по 1955 г. он был директором исследований в Королевском Институте международных отношений в Лондоне. А. Тойнби был профессором международной истории в Лондонском университете. Его главное произведение «Исследование истории» (1934–1961 гг.) переведено на 15 языков мира.

Дайсаку Икеда (родился 1928 г.) – японский мыслитель В 1960 г. он принял президенство в буддийской светсткой организации Сока гаккай, ориентированной на поддержку образования, культуры и мира. Д. Икеда является основателем университета, музея искусств Фуджи и Восточного института академических исследований в Японии. Его работы «Живой Будда» и «Человеческая революция» переведены на 7 языков мира.

Диалог А. Тойнби – Д Икеда затрагивает все вопросы осмысления фундаментальных основ человеческого бытия и международной жизни разных государств Он предлагает каждому читателю стать потенциальным участником этой встречи – собеседником разных культурных голосов и миров.

Дайсаку Икеда – представитель Восточной Азии, а Арнольд Тойнби – житель Запада. А. Тойнби выражает ожидание того, что в будущем лидерство перейдет от Запада к Восточной Азии. Человечество уже было объединено в технологическом плане всемирной экспансией европейцев на протяжении последних пяти столетий. Оба автора находятся во взаимном согласии, ожидая и надеясь, что в следующей эпохе развития истории человечество достигнет согласия в деле политического и духовного объединения. Д. Икеда больше, чем А. Тойнби, склонен надеяться, что это вели-

кое изменение произойдет добровольно, в условиях равенства между всеми представителями человеческой расы, без дальнейшего господства зла, которое в прошлом часто было ценой политического и духовного объединения Для того чтобы спасти человечество от последствий технологий, движимых алчностью, очевидно, нам необходимо всемирное взаимодействие последователей всех религий и философий.

А. Тойнби: Я согласен с тем, что ни материализм, ни спиритуализм не являются удовлетворительным объяснением реальности, если каждый из них взят как исключительное объяснение. Материя не может быть постигнута в перспективе духа, и, соответственно, нельзя понять дух в перспективе материи. Каждое начало постижимо в границах единства, охватывающего их.

Д. Икеда: Я полагаю, что взаимосвязь духа и тела наилучшим образом выражена в буддистской концепции *Shikishin Funi* Слово *Shiki* представляет все феномены жизни, которые могут быть поняты при помощи научных или физико-химических методов исследования В *Shin* включатся разум, интеллект и желания, которые исследуются в качестве объекта спиритуалистами

Ни *Shiki,* ни *shin* не обладают первенством в плане фундаментальности. Они активно энергетически действуют в индивидуальном плане, и жизнь в ее истинной форме проявляется, когда обе становятся одним живым существом Буддистская доктрина *Shikishin Funi* (*funi* обозначает неделимое) объясняет жизнь в плане единства ее двух аспектов Я полагаю, что только тогда, когда человеческая жизнь понята как часть потока космической жизни, будет возможным подняться над простым признанием единства духовного и физического и направить неразделимое единство тела и духа в русло творения нового типа жизни.

А. Тойнби: Каждое отдельное живое существо соизмеримо с целостностью универсума и, следовательно, тождественно ей. Я полагаю, что индуистская пословица «Tat tvam asi», подразумевающая тождественность индивидуума и универсального, выражает истину об отношении между индивидуальным живым существом и высшей реальностью.

Д. Икеда: Разум и интуиция взаимно дополняют друг друга. разум предполагает функцию интуиции, а интуиция очищается и просветляется разумом. Повторяющееся функционирование способности разума может систематизировать и прояснять мудрость, полученную путем интуиции. В то время как разум в основном принимает аналитический подход и сводит сложные предметы к простым составляющим элементам, интуиция схватывает предмет в целостности и проникает прямо в его сущностную природу.

А. Тойнби: Ученые сводят свои цели к наблюдению явлений, стараясь рационально объяснить их и пытаясь проверить свои заключения. В отличие от науки, религия предлагает людям картину чудесного мира, в котором мы пробуждаемся к сознанию и в котором мы должны провести наши жизни. Хотя эта картина и предположительна, мы не можем обойтись без неё Это – необходимость жизни Практически она гораздо более важна для нас, нежели большинство проверенных наукой и подтвержденных описаний мельчайших частей универсума. Научные наблюдения и выкладки были необходимы для создания самых первых палеолитических инструментов. Этой элементарной науки достаточно для обеспечения выживания нашего рода. Последующее бурное развитие науки было излишним для достижения цели выживания, и оно фактически может закончиться самоуничтожением человечества.

Д. Икеда: Фактически наука должна базироваться на религии, а религия должна включать научную рациональность. Я твердо верю, что установление гармонии между наукой и религией должно иметь для человечества эффект откровения Религия и интуитивный подход на пользу человечеству Мы должны пробудить все человеческие существа к пониманию их сущностной ценности. Если мы примем эту ответственность, то можем исследовать отношения дополнительности между религией и наукой, с тем чтобы сделать религию более доступной всем людям.

Окружающая среда: единство человека и природы

Д. Икеда: Только живя в гармонии с природной окружающей средой, давая ей и забирая у нее, человек может творчески развивать свою жизнь Основываясь на таком подходе, буддизм учит тому, что отношение между человеком и природой является не противостоянием, а, наоборот, взаимозависимостью. Современная научно-техническая цивилизация фактически дала волю человеческой алчности, которая в действительности является продуктом раскрепощенной материальной алчности, и несмотря на то, что все мы воспринимаем этот факт с максимальной ясностью и основываем наши суждения на этом восприятии, мы будем не в состоянии остановить разрушение нашей природной окружающей среды и возможную гибель человечества.

А. Тойнби: Революционная концепция иудейского монотеизма открыла путь для сознательного и всестороннего нарушения *Esho Funi* Вера в то, что названное мною духовным присутствием во Вселенной и вне ее сосредоточено в едином, трансцендентальном, подобном человеку Боге, влекла за собой веру в то, что ничто иное во Вселенной не является божественным. Считалось, что как человеческая, так и внечеловеческая природа была создана этим гипотетическим Богом, по аналогии с сотворением людьми орудий труда, произведений искусства и различных учреждений. Предполагалось, что Создатель обладает властью и правом распоряжаться всем, что он сотворил. Человек был отделен от его естественной окружающей среды, которая лишалась своей прежней ауры божественности. Человеку давалось право эксплуатировать окружающую среду, которая более не была священной. Благоговейное уважение и трепет, с которыми человек первоначально относился к окружающей среде, были, таким образом, развеяны иудейским монотеизмом.

Д. Икеда: Пытаясь покорить природный мир, человечество нарушило установленный, основной мир природы. Исстрадавшаяся и приведенная на грань разрушения природа сейчас восстает против человечества

Я усматриваю две причины того, что человек зашел так далеко в разрушении окружающей его природной среды Во-первых, современный человек не считает природный мир живым в том смысле, в каком живым является сам человек. Вторая причина вытекает из иудейского монотеизма, о котором вы упомянули. Веря в то, что он ближе всех прочих творений к Богу, человек считал для себя вполне естественным подчинять себе все остальные создания и ставить их себе на службу. Эта идея лежит в основании всех аспектов современной мысли, а комбинация этих двух причин стимулировала рост современной научно-технической цивилизации.

Философия и религиозные основы человеческой жизни. Религия как источник жизненного начала

Д. Икеда: Способность схватывать смысл своей цели и направление, в котором они должны двигаться, людям сообщают философия и религия.

Пирамиды удостоверяют простой факт: Египет того времени обладал избытком человеческой энергии, социальными и экономическими организациями и инженерной технологией, достаточной для их возведения Они раскрывают интенсивность египетского видения жизни и смерти, которая сделала необходимым возведение огромных похоронных монументов Иными словами, именно религиозная идея поддерживала страсть египтян вкладывать огромную трудовую энергию в эти проекты Религиозное рвение вдохновляло на строительство иных монументов мировой архитектуры, включая храмы майя, ацтеков и инков

А. Тойнби: Я полагаю, что стиль цивилизации – выражение её религии. Я согласен с тем, что религия была источником жизненной силы, которая рождала цивилизацию.

Двумя врожденными социальными болезнями цивилизации были война и социальная несправедливость. Религия была духовной силой, которая сохраняла каждое цивилизованное сообщество на определенное время, несмотря на утечку его жизнен-

ной силы, рожденную этими двумя смертельными социальными недугами.

Под религией я понимаю отношение к жизни, которое позволяет людям справиться с трудностями человеческого бытия, давая духовно удовлетворительные ответы на фундаментальные вопросы о тайне Вселенной и роли в ней человека и предлагая практические предписания относительно жизни во Вселенной. Каждый раз, когда народ теряет веру в свою религию, его цивилизация подвергается местной социальной дезинтеграции и иностранной военной атаке. Цивилизация, которая пала в результате утери веры, затем заменяется новой цивилизацией, вдохновленной иной религией.

Д. Икеда: Мы пришли к согласию, что религия порождает энергию, дающую народам способность создавать цивилизации. В чем же причина слабости, препятствующей иным народам созидать культурное возрождение, когда их цивилизации находятся в плохом состоянии?

А. Тойнби: Я полагаю, что успех или неудача культуры глубоко связаны с религией народа. Иначе говоря, цивилизация в ее судьбе зависит от качества религии, на которой она базируется.

Возвращение к пантеизму

А. Тойнби: Религии иудаистского происхождения сконцентрировали элемент божественности в универсуме и в уникальном, всемогущем Боге-творце вне Вселенной, и это ограничение божественного лишило природу, включая человеческую природу, священного ореола. В противоположность этому в Индии и Восточной Азии до воздействия Запада периода Нового времени вся Вселенная и все в ней, включая нечеловеческую природу и самого человека, были божественны и потому обладали в глазах человека святостью и достоинством, сдерживающим человеческий импульс дать волю своей алчности, насильственно относясь к нечеловеческой природе

Индийским и восточноазиатским отношением является пантеизм в противоположность иудаистскому монотеизму. Согласно пантеистическому видению, божественное имманентно универсуму и разлито в нем. Сообразно с монотеистическим видением, божественное удалено из Вселенной и над ней; иными словами, божество делается трансцендентным.

Д. Икеда: Две вещи глубоко затронули религиозные воззрения современного человека: способность изменять естественные условия до предела, когда они более не ограничивают производственную деятельность, и развитие современного транспорта, нужного для преодоления пространства В прошлом, когда человек был вынужден жить и работать при ограничениях со стороны естественных условий, он рассматривал все ограничивающее его собственную силу как мистическое Это видение, в свою очередь, привело к подъему пантеизма, веры, что божественное начало наполняет естественный мир. Теперь, когда человек обнаруживает его в мощи науки и технологии, которые он создал для контроля и использования природного мира, он вряд ли вернется к пантеистической интерпретации универсума.

Гордость человека относительно его возможностей обращаться с природой повела его к загрязнению и разрушению окружающей среды до предела, когда он подвергает опасности свое существование. Несмотря на тот факт, что он господин определенных моментов мира, человек совершенно незначителен перед лицом жизненной силы, которая связывает воедино все составляющие части природной тотальности.

А. Тойнби: Когда западный человек получил господство над природой через систематическое применение науки к технологии, вера в призвание эксплуатировать природу дала ему зеленый свет для насыщения своей жадности до предела теперь широкой и постоянно возрастающей технологической способности. Его жадность не нашла преграды в пантеистической вере, что нечеловеческая природа священна и что она, подобно самому человеку, обладает достоинством, которое надлежит уважать При прежней христианской установке они сами верили в миссию работников Бога,

имеющих божественное разрешение эксплуатировать природу при условии почитания Бога и признания его прав владельца.

Д. Икеда: Возможно, что во имя прогресса в уникальном ограниченном поле научной технологии западное монотеистическое отношение к миру ценно во имя будущего материального развития человеческой цивилизации. С другой стороны, с точки зрения защиты независимости всех групп людей и прекращения загрязнения и разрушения естественно-природного окружения, восточный подход более значим. Но обе точки зрения следует соединять таким образом, чтобы найти компенсацию за промахи каждой из них. Я убежден, что только новая религия будет способна повести цивилизацию на высоком уровне, объединяющем науку и философию. Но нужная нам религия должна вдохновлять научный и философский дух человечества и обладать способностью отвечать потребностям нового периода. Это должна быть религия, которая может превзойти различия между Востоком и Западом, объединяя все человечество в единое целое

Добро и зло. Смысл судьбы

А. Тойнби: Согласно христианской вере, именно Бог задает характер человека и определяет время и место, социальное положение во времени и пространстве, в которых рождается человеческое существо. В отличие от буддистов, христиане утверждают, что человеческое существо проживает лишь одну жизнь в этом мире. Согласно христианской вере, дата зачатия в материнском чреве и есть дата начала духовного и физического существования Но христиане солидарны с буддистами, утверждая, что личность человека не уничтожается со смертью Хотя христиане не верят, что человек когда-либо вновь появляется в этом мире, они полагают, что он бессмертен и что после его смерти его финальное предназначение – небеса (возможно, через чистилище) или ад. Человеческая природа вершит зло в той же мере, в какой она не может превзойти врожденный эгоизм. Но иногда она его действительно превос-

ходит Иногда человек жертвует собой во имя чего-то более высокого – иного человеческого существа или некоторой группы людей, всего человечества или же всего универсума Когда он это делает, то пытается служить Вселенной вместо попытки заставить универсум служить его собственной эгоистической жадности. Импульс, заставляющий его жертвовать собой, – это любовь. Как любовь, так и алчность – формы страсти, но они являют собою страсти с различными целями. Алчность старается подчинить универсум его фрагменту; любовь пытается подчинить этот фрагмент Вселенной.

Д. Икеда: Говоря, что высшая духовная реальность не является Богом, вы подразумеваете, что это не антропоморфный Бог, почитаемый иудаистскими по истокам религиями. Но, говоря, что это также и не Бог, вы подразумеваете, отсутствие у него человекоподобного личностного начала. Не можем ли мы сказать, что высшая реальность – Закон, внутренне присущий универсуму? Этот закон – причина всех явлений, и есть реальность, которая становится основополагающим принципом, поддерживающим строгую гармонию среди всех явлений. Я полагаю, что движение Вселенной, которая базируется на Законе, – это сострадание (*jihi* в японской буддистской терминологии) или же, пользуясь Вашим словом, любовь, которая стремится построить и сохранить гармонию среди всех вещей. Когда человек демонстрирует эгоизм, он разрушает эту гармонию. С другой стороны, сделать Закон, присущий универсуму, целью чьих-либо действий означает действовать в согласии с универсальной гармонией. На основе этих соображений я подозреваю, что называемое Вами высшей духовной реальностью и есть подразумеваемое мною под Законом. Когда индивидуальное человеческое существо стремится к высшей духовной реальности и побеждает свою собственную алчность, высшая реальность проявляется через него. Иными словами, Закон, который внутренне присущ всему универсуму, латентно присутствует в человеке, который является всего лишь фрагментом универсума

Мне также кажется, что судьба человеческого существа определяется путем, которым он поддерживает связь с высшей духов-

ной реальностью. Иными словами, высшая духовная реальность сама по себе не определяет своим волением судьбу человека. Вместо этого, отношения и действия человека в связи с высшей духовной реальностью определяют его судьбу. Короче говоря, человеческие действия и отношения задают человеческую карму

Высшая человеческая ценность

Д. Икеда: Не может быть большей ценности, нежели достоинство жизни, и любая попытка поставить что-либо выше должна в итоге принести подавление человечества Достоинство жизни не обладает эквивалентом ничто не может её заменить. В настоящее время люди требуют множества ценностей, каждый человек старается развить свою собственную ценностную систему. Однако хотя, в силу способности освободить понятие ценности от таких жестких ограничительных рамок, как национализм, это течение позитивно, мне кажется, что, признав достоинства множества, мы должны стремиться к видению самой ценности, которое бы послужило общим основанием, объединяя многие типы ценностей Без такого общего основания человеческое взаимное доверие и сотрудничество не может появиться. В конечном итоге я верю, что ценность человека и достоинство жизни отвечают необходимым требованиям, чтобы стать этим общим основанием.

А. Тойнби: Человеческое существо наделяется достоинством в той мере, в какой оно незаинтересованно, альтруистично, способно к состраданию, любви и привержено иным живым существам и Вселенной в целом Оно лишено достоинства в той мере, в какой оно алчно и агрессивно. Готовность, с которой мы позволяем себе быть алчными и агрессивными, унизительна, и нищета нашего этического поведения делается еще более унизительной по контрасту с блеском нашей технологической деятельности. Достоинство человеческой жизни существовало с момента обретения человеком высокой степени сознания, но человек прошел по историческому пути, полному разлада, вражды и обид. Единственным пу-

тем людей для придания достоинства всем аспектам их жизни в практическом плане является отказ от ненависти и обид и стремление действовать во имя красоты и любви Уровень этического поведения человека был низок, и его стандарт не поднялся. Уровень его технологической деятельности резко поднялся, более быстро в наше, нежели в какое-либо известное нам ранее время. Соответственно, неравенство между нашей технологией и нашей этикой сегодня больше, нежели когда-либо ранее Это не просто унизительно, это смертельно опасно.

Наша современная ситуация должна заставить нас чувствовать унижение, и это чувство униженности должно стимулировать нас к достижению достоинства, без которого наша жизнь не обладает ценностью и без которого наша жизнь не может быть счастливой Человеческое достоинство не может быть достигнуто в сфере технологии, в которой люди столь сведущи. Оно может быть достигнуто только в области этики, и этическое достижение измеряется степенью, в которой наши действия направляемы состраданием и любовью, а не алчностью и агрессивностью.

Политическая и международная жизнь современного общества. Вооружение и война

Д. Икеда: Биологи говорят, что Homo sapiens – единственный известный вид, представители которого убивают себе подобных с систематичной ожесточенностью и жестокостью. Полагаете ли Вы, что война есть нечто неизбежное? Как, с Вашей точки зрения, мы можем избежать атомной войны и добиться прочного мира?

А. Тойнби: Мы растратили на войну огромную часть произведенных излишков, т.е. самую большую часть того, что оставалось после трат на поддержание существования – т.е. трат на поддержание нашей жизни и спасение нашего вида от вымирания

Война не тождественна насилию и жестокости. Это – специфическое проявление человеческого насилия и жестокости. Я пола-

гаю, что эти дурные влечения характерны для человеческой природы и свойственны самой жизни Каждый отдельный живой организм склонен к насилию и жестокости. Война является организованным и узаконенным совершением жестокого насилия. Во время войны человеческие существа сражаются и убивают друг друга по приказу властей.

Д. Икеда: Убийства происходят везде, и все страны строго запрещают их и серьезно за них наказывают. Те же страны, которые наказывают за убийство – индивидуальный акт, не имеют систем наказания за военные действия – преступный акт, совершаемый государствами Варварское право, существовавшее веками, гласит, что победитель всегда прав. Все, очевидно, считают важным быть готовыми к войне в любой момент и находиться во враждебных отношениях со всеми соседними странами. Мир тогда превращается в перерыв между войнами. Я не думаю, что так и должно быть. С моей точки зрения, все народы должны прийти к мнению о том, что мир – время, когда человеческие существа никого не бояться, когда все доверяют и любят друг друга – естественный и обычный образ жизни.

А. Тойнби: Допущение, лежащее в основе института войны, состояло в том, что один противник победит, другой потерпит поражение, а выгоды победителя от победы будут больше заплаченной цены. Подобное вычисление часто оказывалось неправильным. Войны нередко были губительными и для победителей. К тому же ясно, что в атомной войне не может быть победителя. Эта перспектива лишает государства какого-либо разумного мотива для вступления в войну.

Институт войны нельзя уничтожить, не заменив его новым институтом. всемирным правительством. Война, даже в атомную эру, останется вероятной, пока 140 существующих независимых государств не подчинят себе единой всемирной власти, оснащенной действенными средствами, чтобы заставить даже самые могущественные отдельные государства соблюдать мир.

Единый мир

Д. Икеда: Дезинтеграция мира на антагонистические группы, прежде всего, является следствием недостатка взаимопонимания между народами. Я убежден, что самым верным ключом к миру на планете является развитие взаимопонимания между народами. Когда такое понимание станет реальностью, американцы и русские увидят, что во многих отношениях они похожи и принадлежат к единому человечеству. Когда в основе слов и действий всех народов будет лежать чувство общности, враждебность правительств превратится в абсурд.

Считаете ли Вы возможным мирное урегулирование проблем между двумя блоками? Если так, на чем основано Ваше мнение, и каким образом, с Вашей точки зрения, такое урегулирование будет реализовано?

А. Тойнби: Я вижу два основания для надежды Во-первых, сокращение расстояний вследствие развития современных технологий увеличило объем деловых и туристических путешествий, а также объем информации о зарубежных странах, которую можно получить (оставаясь на месте) при помощи радио и телевидения. Больше людей стало понимать, что все мы члены единой человеческой семьи, а потому имеем общие интересы и проблемы.

Во-вторых, крупные международные технические проекты вызывают у людей чувство общности. Космические исследования, с одной стороны, отражают соперничество и соревнование между Советским Союзом и Соединенными Штатами, однако в то же время русские и американцы и остальное человечество относятся к ним как к общему делу человечества.

Правительства Советского Союза и Соединенных Штатов поздравляют друг друга в случае успеха и выражают соболезнования при неудачах.

Д. Икеда: Раздробленность – карма европейского мира. Однако если Европа создаст союз, успех может означать прорыв из прошлой кармы. Первое, на чем мы должны сосредоточиться в связи с объединением всего мира, – это развитие чувства духовного един-

ства всего человечества. Когда это чувство появится, конкретные методы объединения не заставят себя ждать.

А. Тойнби: В современную эру любая попытка политически объединить мир посредством силы приведет не к союзу, а к самоуничтожению. Партизанская война, как одна из возможных крайностей, и ядерная война, как другая, делают объединение при помощи военной силы нереальным.

История Греции заставляет меня пессимистически оценивать шансы на добровольное политическое объединение современного мира В то же время я полагаю, что человечество не выживет без скорого политического объединения Поэтому я с пессимизмом отношусь к перспективам человечества. Быстрая смена взглядов, вследствие революции в религиозной сфере, не так уж невозможна, и это могло бы спасти ситуацию.

Д. Икеда: Религия, которая требуется для объединения мира, должна представляться человеку разумной. Интеллект современного человека не воспринимает нелогичных учений. Такие теории могут привлекать небольшие группы людей самой своей нелогичностью, однако большинство в них не поверит. Никакая религия не может надеяться стать главным течением своего времени, если к ней не обратится большинство. Думаете ли Вы, что мировая религия необходима? Если да, то каким условиям она должна удовлетворять?

Главная заповедь религии гласит, что первая задача человека – самоконтроль Мы должны справиться со своей алчностью и своей гордыней. Два этих роковых человеческих недостатка, возможно, никогда не были столь распространены, как в современную эру, когда человек в результате технологического прогресса взял реванш над естественной средой. Умение властвовать над собой – единственное средство избежать саморазрушения. Эту истину проповедовали традиционные религии; я полагаю, ее будет проповедовать любая серьезная религия будущего. Контроль над собой – суть религии, как я ее представляю, и я думаю, что будущая религия, проповедующая эту традиционную религиозную заповедь, завоюет приверженность человечества, потому что эта заповедь,

по моему мнению, – единственный эффективный ответ на вызов быть человеком.

По результатам диалога А. Тойнби (Запад) – Д. Икеда (Восток) можно сделать следующие выводы. А. Тойби в целом настроен более пессимистично, чем Икеда. Он ожидает, что человечеству придется заплатить слишком высокую цену, чтобы в корне изменить жизнь, цели и поведение человека, необходимые для выживания человечества Порожден ли определенный пессимизм Тойнби его возрастом? Или же его воззрения объясняются тем, что он человек Запада, который разделяет веру Освальда Шпенглера в закат Европы в XX столетии? Или же он настроен так потому, что, будучи историком по призванию, особенно ощущает трагическую неудачу человечества до сих пор в политическом и еще более в духовном плане человеческой жизни – неудачу, которая ещё более рельефна по контрасту с блеском достижений человечества в технологии?

Возможно, причина страха А Тойнби заключена в том, что следующая глава истории может быть более насильственной и жестокой, нежели ее видит Д. Икеда. Она состоит в различии между религиозными традициями, в которых были воспитаны эти два человека. Тойнби воспитывался как христианин; Д. Икеда – буддист северной школы (Махаяна). Как буддизм, так и христианство получили широкое развитие, но средства и последствия их распространения различались. Буддизм, который привносился почти исключительно мирным путем, удовлетворился сосуществованием с другими религиями и философиями, с которыми он столкнулся в регионах, где его начали проповедовать.

В отличие от буддизма, христианство, подобно родственной ему религии – исламу, настаивает на своей исключительности, во многих случаях христианство навязывалось силой – например, большинству населения Римской империи, континентальным саксонцам и народам доколумбовых Мексики и Перу. Осведомленность об этой мрачной стороне истории христианства может сделать христианина более, нежели буддиста, скептически настроенным относительно возможности достигнуть крупных социальных изменений мирным путем.

Несмотря на различие между авторами в религиозном и культурном плане, в их диалоге выявилась значительная степень согласия в воззрениях на цели развития человечества. Их согласие является перспективным, их расхождения относительно невелики. Они согласны в том, что религия является главным источником человеческой жизни Они едины в том, что человеческое существо должно постоянно стремиться преодолевать врожденную склонность эксплуатировать весь остальной универсум и что оно, напротив, должно целиком находиться на службе универсума, чтобы его «Я» слилось с финальной реальностью, которая для буддиста есть состояние Будды.

Они также едины в вере в реальность кармы (санскритское слово, обозначающее «действие»), рассматриваемой в буддизме как своего рода этический «банковский счет», на котором на протяжении человеческой психосоматической жизни на Земле постоянно меняется баланс. Баланс кармы человеческого существа обусловлен в каждый конкретный момент плюсовой или минусовой суммой предшествующих и в настоящее время совершенных поступков, но носитель кармы может и будет изменять баланс к худшему или к лучшему своими последующими актами выбора.

Согласно видению авторов, вечной задачей человеческого существа является преодоление собственного эгоизма путем расширения своего «Я» до пределов высшей реальности, от которой оно поистине неотделимо. Существует поговорка на языке хинди «*Tat tvam asi*»? Она означает: «Это (высшая реальность) является тем, чем ты (человеческое существо) являешься». Но утверждение тождественности «ты» и «это» – лишь суждение; оно должно быть обращено в практическую реальность напряженным духовным усилием. Это духовное усилие, произведенное индивидуальными людьми, является единственным эффективным средством позитивных социальных изменений. Изменения институтов эффективны лишь постольку, поскольку они – симптомы и следствия духовной самотрансформации личностей, чьи отношения друг с другом представляют собой сеть, конституирующую человеческое общество

Ответы на все эти непростые вопросы можно обрести лишь путем взаимоуважительного искреннего и насыщенного диалога культур, в параметрах которого гордость за свою собственную национально-культурную традицию будет соседствовать с благородным стремлением к пониманию – взаимообогащению достижениями других культурных миров.

Бездна различий в мировосприятии и стиле мышления людей Востока и Запада требует кардинального переосмысления проблемы понимания и возможности осуществления межкультурного диалога. Стратегической задачей новейшего времени XXI в. является не деструктивное отрицание западной цивилизации и не бессмысленное механическое копирование культурных форм Востока, но творческое интегрирование культур – цивилизационных ресурсов двух глобальных миров· Запада и Востока.

Контрольные вопросы

1 В чем суть цивилизационного кризиса XX в ?
2 Каковы пути выхода из кризиса современной культуры?

Литература

Периодические издания

1 ***Библер В.С.*** Диалог Сознание Культура // Одиссей – М , 1989. – С 21–59
2 ***Библер В.С.*** Культура. Диалог культур // Вопросы философии – 1989. – № 6 – С. 31–50
3 ***Гуссерль Э.*** Кризис европейского человечества и философия // Вопросы философии – 1986. – № 3. – С. 101–116
4 ***Мамардашвили М.К.*** Сознание и цивилизация // Как я понимаю философию. – М., 1989 – С 107–121
5 ***Топоров В.Н.*** Пространство культуры и встречи в нем // Восток – Запад Исследования Переводы Публикации – М., 1989 – Вып 4. – С 6–17

Основные источники

6 ***Андреев Д.*** Роза мира – М Прометей, 1991. – 287 с

7 *Баткин О.М.* Культура всегда накануне себя // Красная книга культуры – М · Искусство, 1989 – 423 с
8 *Бердяев Н.* Воля к жизни и воля к культуре // На переломе Философские дискуссии 20-х годов – М Политиздат, 1990. – С. 73–84
9 *Бердяев Н.* Философия свободы Смысл творчества – М · Правда, 1989. – 534 с
10 *Библир В.С.* Бахтин М М , или Поэтика культуры – М Прогресс, 1991. – 176 с
11 *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира – М Академия, 1998. – 430 с.
12 *Диалог* Тойнби – Икеда Человек должен выбрать сам – М Леан, 1998 – 448 с
13 *Живая* этика Избранное – М Республика, 1992 – 414 с.
14 *Клюевский А.И.* Основы миропонимания новой эпохи. – М ФАИР-ПРЕСС, 2000 – 816 с
15 *Липовецки Ж.* Эра пустоты Эссе о современном индивидуализме – СПб Владимир Даль, 2001 – 330 с
16 *Личность*, культура, этнос современная психологическая антропология – М Мысль, 2001 – 555 с
17 *Мамардашвили М.К.* Как я понимаю философию? – М Прогресс, 1990 – 366 с
18 *Налимов В.В.* В поисках иных смыслов – М : Прогресс, 1993 – 280 с
19 *Ницше Ф.* Воля к власти Опыт переоценки всех ценностей Полное собрание сочинений Т 9 – М Московское книгоиздательство, 1910. – 362 с
20 *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Сочинения В 2 т – М Наука, 1990 – Т 1 С 47–157
21 *Самосознание* европейской культуры XX в – М Политиздат, 1991 – 366 с
22 *Сумерки* богов – М Политиздат, 1999. – 398 с.
23 *Франкл В.* Человек в поисках смысла – М Прогресс, 1990.
24 *Фромм Э.* Иметь или быть? – М Прогресс, 1990 – 331 с.
25 *Шпенглер О.* Закат Европы – Новосибирск Наука, 1993. – Т 1 – 592 с
26 *Ясперс К.* Смысл и назначение истории – М Политиздат, 1991. – 528 с
27 *Ясперс К.* Духовная ситуация времени. – М ИНИОН АН СССР, 1990 – 214 с

Глава 6. СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

Социология культуры составляет неотъемлемую часть современной междисциплинарной культурологической теории, поэтому без ее изучения невозможно говорить о достаточности и систематичности изучения современной науки о культуре.

Социологи традиционно разрабатывали проблематику культуры в рамках различных направлений социальной теории, однако социология культуры – это специфический именно для XX в. подход к изучению культурных процессов с точки зрения понятий и методов социальных наук. Карл Манхейм – один из первых социологов, систематически разрабатывавший социологию культуру как науку еще в 20-х гг. XX в. – характеризовал необходимость этой науки в современном обществе исходя из кризиса просветительского (XVIII в.) и романтического (XIX в.) мировоззрений, ставшего стимулом обращения к феномену культуры как таковому уже в XX в. Это означает, что возникновение социологии культуры неразрывно связано со свойственным именно XX в. отношением к культуре и способами ее понимания.

Среди ученых, которые внесли значительный вклад в развитие социологии культуры, следует назвать такие имена, как К Манхейм, Р. Хаузер, Т. Адорно, П. Бурдье, А. Гоулднер, Р. Уильямс.

Социологию культуры необходимо рассматривать как одно из основных звеньев в полидисциплинарной структуре современных наук об обществе и культуре, наряду с социологией досуга, социологией религии, культурной антропологией, этнологией, философией культуры. Важной чертой социологии культуры (в отличие, например, от культурной антропологии) является ее преимущественное внимание к культуре современных западных обществ. Она к тому же помогает в развитии антропологических и этнологиче-

ских исследований культурного многообразия и взаимодействия культур в современном мире.

В первом приближении и с большим упрощением можно сказать, что предметом исследования в социологии культуры являются сфера культуры и составляющие ее институты, в которых организуется творческая деятельность людей искусства (театр, кино, литература, музеи, книгоиздание, творческие союзы, профессиональные организации, самодеятельное творчество и т.д.), функционируют объекты культуры (произведения искусства, памятники истории) и осуществляется социальное производство и потребление культурных благ.

Социология изучает культуру, пытаясь понять два принципиальных момента: социальную организацию в мире искусства и культуры и механизмы социальной идентификации последних. Исследователи исходят из того, что культура всегда присуща исключительно обществу и вне общества не может существовать, а следовательно, именно в контексте общественных отношений и процессов определяется специфика культурной жизни (например, признание произведений искусства «шедеврами», а их авторов – «гениями»)

Говоря о проблеме социальной организации в мире искусства и культуры, можно схематически представить то, как видится мир культуры в социологии в виде простого отношения между производителями («художниками», «интеллектуалами») и потребителями («поклонниками», «аудиторией») культурных благ. Речь здесь, конечно не идет о биографии авторов, истории стилей и произведений – это вопросы истории культуры и искусства Социология пытается понять место культурного производства в системе социальных отношений в различные исторические периоды, исследуя динамику социальных процессов культурного производства, институты и формации, в которых оно осуществляется; те способы, которыми внутри социальных отношений культура и культурное производство получают социальную идентификацию, а также специфические художественные формы (драма, музыка, живопись и т.д.) в системе социального и культурного воспроизводства.

Так, например, одной из важнейших тем социологии культуры является тема *интеллигенции* – ключевой социальной группы, ответственной за культурное производство и сохранение культуры (включая искусство, науку, религию). Карл Манхейм, уже упомянутый выше, считал, что в социальной структуре общества интеллигенция занимает особое вне/межклассовое положение Она – «свободно парящая интеллигенция», «относительно свободная интеллигенция», не представляющая никакие специфические общественные интересы. Поэтому в современной культуре она формируется как относительно открытая и демократичная группа, характерными чертами которой следует считать образованность и способность к сопереживанию.

Историческое многообразие форм социальной организации интеллигенции составляет, пожалуй, одну из наиболее разработанных проблем социологии культуры Одним из самых сложных аспектов этой проблемы можно назвать внутренний плюрализм, исключительное внутреннее многообразие, присущее этой группе К интеллигенции относятся и такие разнородные явления, как праведная аскетичная жизнь религиозных деятелей и полный экстравагантности и крайностей мир художественной богемы. Проблема усложняется тем, что исторические изменения в общественной жизни приводят к изменениям и в мире интеллигенции. Вплоть до того, что приходится искать новые термины и понятия для анализа, такие как «интеллектуалы», «новый класс», «креативный класс», чтобы данное исследование было более адекватно новым реалиям.

Помимо интеллигенции как особой социальной группы, социологический анализ культуры обращается к исследованию *институтов культуры* в рамках социальной структуры и институциональной системы общества. Традиционно в социологии культуры как культурные институты рассматривают книги, книгоиздание и библиотеки; музыкальную и киноиндустрию, искусство и художественные промыслы, музеи, памятники, архивы и другие институциональные аспекты социологического анализа культурной памяти, культурную политику государства.

Например, в одной из влиятельных традиций социологического анализа культуры – в критической теории общества, получившей развитие во Франкфуртской школе социальных исследований (Т. Адорно, М Хоркхаймер, Г. Маркузе), впервые систематически вводится понятие «культурные индустрии», характеризующее динамику социокультурных изменений XX в.[1] Культуриндустрия (или культурные индустрии) – феномен коммерческой культуры массового общества, изощренный обман масс, масштабное производство и поставка «чувственно данного» для массового потребления (мода, медиа-продукция, шоу-бизнес, бизнес развлечений и т.д). Эти институты массового общества производят эффект унификации культуры в контексте системы экономики капитализма.

В более широком социологическом контексте перед исследователями открывается картина *отношений между творцами и их аудиториями* Здесь социология обращается к таким явлениям, как критика, институты признания, популярность, каналы коммуникации и посредничества, разнообразие вкусов публики, патронаж, а также рыночные механизмы и некоммерческая культура, политическая роль искусства и культуры и многое другое. Социолог может ответить, к примеру, на вопрос о системе и динамике популярности жанров и произведений или о влиянии образования и возраста на определенные вкусы и предпочтения тех или иных жанров/видов искусства. Здесь необходимо упомянуть целый ряд важных тем социологии культуры: социальное функционирование литературы, театра, живописи, кино и других видов искусства как продуктов духовного производства, формирование культурных ценностей и проблема оценки/экспертизы произведений; формы социального взаимодействия художника и зрителя, социальная стратификация и потребление благ культуры, культура в мире досуга.

Особое значение имеют социологические определения культуры и типологизация культур. *Социологические типологии культуры* довольно разнообразны. Выделяют, например, такие виды, как на-

---

[1] ***Хоркхаймер М., Адорно Т.*** Диалектика Просвещения Философские фрагменты М , СПб Медиум, Ювента, 1997

родная культура (культуры социального слоя сельских производителей), ремесленно-буржуазная или популярная культура (культура социального слоя городских производителей), культура элиты (социального слоя производителей и хранителей социального порядка), массовая культура Помимо представлений об элитной, народной и массовой культуре, в социологии используется понятие «субкультуры», которое характеризует стиль и образ жизни определенных социальных групп· молодежная субкультура, национальные (этнические) субкультуры, субкультура в организациях, корпоративная культура (ценности, символы и ритуалы), городские субкультуры, контркультуры (протестная, оппозиционная), киберкультура Любой из типов культур и субкультур характеризуется особенностями языка, ценностей, норм поведения, символикой и идентичностью (чувством принадлежности) носителей культуры.

6.1. Методология социологического анализа культуры

Чтобы основательно понять специфику социологии культуры, необходимо рассмотреть особенности методологии социологических исследований в этой сфере.

Итак, общеизвестно, что процесс культурного производства и результаты этого процесса – сами произведения искусства и культуры – определяются социальным контекстом. Поэтому для социологического анализа культуры в этом контексте необходимо, как считал К. Манхейм[1], приближение уровня понятий социологии к исследованию феноменов культуры. Среди этих понятий следует, прежде всего, выделить такие базовые категории, как социальная структура, социализация, социальное взаимодействие, группа, социальная стратификация, девиантное поведение. Далее будут рассмотрены более подробно эти понятия, а также будет сделана попытка приблизить их к явлениям культуры[2].

---

[1] См . ***Манхейм К.*** Избранное· Социология культуры М., СПб Университетская книга, 2000

[2] См.· ***Смелзер Н.*** Социология М Феникс, 1994

Социальная структура предполагает *изучение социальных институтов*, т.е. формального и организованного поведения людей, ориентированного на удовлетворение потребностей общества. Так, за воспроизводство общества отвечают институты семьи и образования, за безопасность – армия, полиция и так далее вплоть до железных дверей и ворот; за снабжение всем необходимым для жизни – экономическая система и так далее. Поскольку институт есть формально организованное поведение, постольку принято говорить о статусах и ролях, характеризующих особенности этой организации (например, статусы преподавателя и студента в университете, которые в конкретном вузе получают конкретные индивиды). К примеру, режиссер кино – это статус (набор обязанностей и возможностей) и роль (ожидаемое поведение в этом статусе) в структуре киноиндустрии вне зависимости от того, кто конкретно является режиссером. В сфере культуры искусство как институт может функционировать в рамках рыночных институтов, или в рамках особого института патронажа. Для сферы культуры характерны собственные внутренние механизмы создания и поддержания статусов, в частности через определенные механизмы признания. В мире искусства существует особая связь между личностью, конкретным «гением» и его статусом. Без социальной структуры талант не состоится, но она ему всегда тесна и лишь ограничивает масштаб личности. Однако важно то, что благодаря институционализации искусство включается в более общую систему социальных институтов и общественную жизнь в целом Возможно также эмпирическое изучение конкретного функционирования кино или театра как институтов, т.е. попытки измерить, как и в каком объеме они удовлетворяют или не удовлетворяют социальные потребности в подобного рода культурной продукции. Остается, правда, лишь ответить на вопрос: потребности в чем удовлетворяют искусство и культура? Или, может быть, эстетическая теория права, настаивая на бесполезности искусства?

Понятие *социализация* характеризует механизмы вхождения в социальную структуру всех членов общества. С рождения до ухода из этого мира человек осваивает и исполняет роли, предписан-

ные ему различными институтами: сначала семьей, затем школой, потом профессией и уже собственной семьей. Социализируясь, каждый индивид приобретает несколько статусов в различных институтах, определяющих его личность и его жизнь. Этот процесс сложен и непрерывен. В нем личности помогают: агенты социализации – например, сверстники или СМИ; очень важные механизмы обучения и освоения опыта, такие как имитация (повторение, подражание), игра, идентификация.

Художники проходят свой путь социализации в мире культуры. Он может начаться с агента социализации, который обнаруживает их талант Или с семьи, где родители делают все, чтобы их ребенок учился искусству. Или с подражания кумиру (например, знаменитый художник С. Дали в молодости подражал П. Пикассо). Ключевую роль в социализации художника, конечно, играют его произведения и все, что с ними связано. жанр, стилистика, техника, место демонстрации и т.д. Можно смело сказать, что у произведений свой путь социализации, порой не зависящий от автора (например, песня, имеющая автора, становится народной) Особенно интересен феномен посмертной судьбы автора и его творений, когда особый путь социализации создает своеобразный эффект бессмертия художника и его работ: человека уже нет, а его статус не только сохраняется, но и набирает «вес».

Социальное взаимодействие – еще одно важнейшее понятие социологии. Такие явления, как коммуникация, общение, различные формы обмена, говорят о его содержании. Взаимодействие предполагает элемент обоюдности, взаимности и может происходить как между людьми (межличностное), так и между институтами (институциональное), а также между группами. В любом случае оно предполагает два момента – интерпретацию и обмен. Люди обмениваются чувствами, информацией, вещами, знаками и всегда ожидают, что обмен будет эквивалентным (реакция, ответ «равен» исходному жесту). Кроме того, коммуниканты всегда пытаются придать значение действиям других, если они обращены на них. Таким образом, интерпретируется чужое или собственное поведение и формируются в результате адекватные (а бывает, что и

нет) ролевые ожидания, т.е. интегрируется взаимодействие в социальную структуру. В конечном итоге эффективность работы институтов зависит от эффективности взаимодействия как внутри них, так и вовне

В мире культуры особенно интересны формы взаимодействия художников и аудитории К примеру, критика является своего рода посредником и помощником публики в выработке интерпретации и понимания произведений. Здесь же обретают социологическое значение такие эстетические явления, как вкус и суждение вкуса Динамика обмена явно видна и в аплодисментах после спектакля, и в передаче мастерства от учителя ученику, и в торгах на аукционах произведений искусства.

Группа возникает из устойчивого, повторяющегося взаимодействия, осуществляемого с определенной целью. Кроме того, в группе должна присутствовать внутренняя идентификация – когда члены группы осознают свою принадлежность к ней – и внешняя идентификация – когда группу признают таковой другие группы или социальные институты. Люди образуют группы по разным причинам. Первичные группы (друзья, влюбленные) образуются для самовыражения и взаимной поддержки Вторичные группы (любые организации) создаются как способ кооперативного достижения цели, которую не достичь в одиночку. Нередко социологи трактуют группы как агрегаты, т.е. искусственно выделяемые социальные группы, которые не имеют обозначенных выше признаков группы, за исключением внешней идентификации и, возможно, некоторой внутренней идентификации. Пример таких агрегатов – молодежь или избиратели Нужно ли говорить, что подобного рода агрегатное существование по преимуществу ведут и аудитории искусства (поклонники, зрители и т д.)?

Группы имеют огромное значение для социальной организации искусства. Когда коммуникант, к примеру, пытается понять мир творцов культуры как группу в контексте социальной структуры, он обращается к понятию «интеллигенция». Когда людей интересует история различных художественных движений и групп, к примеру сюрреалистов или футуристов – ярких представителей

искусства XX в., они изучают их как группы со своей внутренней и внешней идентификацией (идеология, манифесты), а также формами взаимодействия (регулярные сборы в богемных кафе)

Социальная стратификация характеризует общественную жизнь с точки зрения неравенства. Различные группы и институты имеют неравный доступ к различным ресурсам – финансам и другим формам капитала, знаниям, власти, престижу. Если неравенство воспроизводится из поколения в поколение, тогда можно говорить о системе социальной стратификации. Известное деление общества на классы – высший, средний и низший – отражает понимание социальной структуры в контексте стратификации, которая предъявляет свои требования к социальной структуре. Неравенство между этими классами затрагивает все виды ресурсов – высший класс (элита) имеет больше денег, больше власти, больше образования лучшего качества по сравнению со средним и низшим классами. Благодаря стратификации социальная структура организуется иерархически по принципу подчинения классов, расположенных ниже в иерархии, классам, расположенным выше. Поэтому нередко говорят, что элита совпадает с правящим классом

Однако внутри этой иерархии присутствует своя динамика, которую можно отнести к процессам социализации (см выше). Возможен переход человека из статуса в статус внутри класса, а также между классами Это явление получило наименование *социальная мобильность* (эффект «золушки» – взлет из низших слоев в высшие, *ср.* народное выражение «из грязи в князи», метко фиксирующее феномен вертикальной мобильности) Мобильность также предполагает прохождение барьеров и фильтров, которые ограждают различные классы от проникновения в них чужаков (так возникает эффект маргинализации, когда кто-то вынужденно остается «на обочине»). Однако неравенство в более сложной форме производится не только на основе классового признака, но и по целому ряду других критериев: этнокультурному, географическому, демографическому и др.

Неравенство и культура неразрывно связаны и буквально пропитывают друг друга. Так, в мире культуры и искусства общест-

венное неравенство обнаруживается в простом факте популярности различных видов и жанров искусства у различных групп. Опера традиционно популярна у высших слоев и частично – у среднего класса, тогда как дворовая песня или городской шансон пользуется популярностью совершенно в другой среде. Более того, искусство само по себе не только отражает сложившееся неравенство, но и проводит особую линию стратификации на уровне способностей и талантов. Талант – особый, исключительный человеческий ресурс Он тоже дан, очевидно, не всем в равной мере Талант в сумме с обретаемым мастерством художника формирует культурный капитал, который порождает специфическое неравенство. Культура играет важную роль в поддержании стратификации даже на уровне языка, ритуалов, разнообразия норм и ценностей. Социальное неравенство служит причиной внутреннего деления среди культурных производителей на тех, кто готов служить существующему социальному порядку и следовать вкусам господствующих слоев, и тех, кто видит в социальной структуре угрозу творческой свободе («искусству ради искусства») и не собирается ради денег или признания изменять своим принципам, а значит – рискует оказаться маргиналом (или свободной богемой?).

Девиантное поведение – также очень важная категория социологического анализа Девиация есть «отклонение», и применительно к поведению людей в обществе означает отклонение от определенной принятой нормы поведения Отклоняющимся поведением может быть преступление (как нарушение нормы закона), простое нарушение данного кому-то обещания или, например, экстравагантная выходка нетрезвого человека. Девиация, так же как и ее противоположность – *конформизм*, т.е. убежденное следование общепринятым правилам, широко распространена в обществе. Идентичность некоторых групп напрямую зависит от их ориентации на девиантность (например, мир криминала). Ключевая проблема в понимании девиантного поведения заключается в том, кто и на каких основаниях устанавливает критерии нормального поведения. Очевидно, что социальный порядок, основанный на неравенстве, основан на нормах и власти правящей элиты. У подвласт-

ных классов такое положение может вызвать активный протест, что будет расценено как девиация, хотя на самом деле является социальным конфликтом, способным перерасти в политический процесс (революция). Однако происхождение девиации связано не только с возможными кризисами нормативного порядка (аномией), но также с противоречивостью общественных ценностей (люди ценят богатство, но не все пути его обретения законны; ценится свобода, но она предполагает полную свободу – свободу от норм) и разнообразие психобиологических факторов, влияющих на поведение человека (психические расстройства, генетическая предрасположенность)

В мире культуры девиантность обретает своеобразные формы и играет важную роль Идентичность такой группы, как богема в том ее изначальном виде, который складывается в XIX – начале XX в., дает прекрасный пример творческой социальной девиантности – алкоголизм и наркомания, распутство и бедность всегда были спутниками художников, селившихся в бедных криминальных районах городов (например, Монпарнас в Париже) по-соседству с подобными им социальными маргиналами – преступниками, проститутками, торговцами наркотиками. В таком образе жизни выражались преданность искусству, свободному творчеству и презрение к материальности буржуазного порядка, попирающего свободу творчества. Эти черты в той или иной мере наследует современная богема Девиация подчас воспринимается как спутница настоящего художника. Достаточно вспомнить экстравагантные демарши Сальвадора Дали и хулиганство рок-звезд, чтобы лучше понять, насколько свобода творчества связана со стремлением к свободе от общественных норм. Социальная девиантность искусства нередко проявляется и в том, как оно становится политической оппозицией существующему порядку и его нормам Художники и интеллектуалы могут стать воплощением свободомыслия, и тогда они не стесняются своих политических убеждений и готовы открыто их отстаивать перед лицом любой власти. Последняя обычно реагирует репрессиями (достаточно вспомнить жесткость большевиков или нацистов по отношению к опасным деятелям искусства)

Разумеется, приближение уровня социологических понятий к феноменам культуры предполагает, что проделывается исторический анализ, стремящийся выделить особенности культуры и социальной организации в конкретный исторический период. Поэтому социология культуры неразрывно связана с историей культуры и стремится к тому, чтобы быть историчной и эмпирической, т.е прежде всего внимательной к индивидуальностям культурных форм и уникальности самого теоретизирования о культуре, что предполагает стремление избегать некритического применения общих объяснительных схем

Теперь необходимо более подробно рассмотреть различные социологические подходы к анализу культуры и попытаться понять, а что же, собственно, обнаруживается в культуре, которая рассматривается сквозь призму категорий социологического анализа?

Итак, с позиций эмпирической социологии, изучающей сферу культуры XX в в ее реально существующем, но исторически изменчивом облике, стоит обратиться.

1) к анализу социальных институтов культуры и механизмов их функционирования,

2) количественному анализу содержания культурной продукции (так называемый контент-анализ, основанный на подсчете упоминаний отдельных тем, понятий и персон, например в СМИ);

3) анализу социальных эффектов, которые вызывает распространение культурной продукции (например, эффект распространения насилия среди подростков, увлеченных программами и фильмами, содержащими насилие, или эффекты, подобные массовой панике, случившейся в США во время радиотрансляции «Войны миров», когда люди поверили в то, что случилось нашествие марсиан).

Если социология культуры стремится быть в своем анализе ближе к другим культурологическим исследованиям (истории культуры, эстетике, этике, литературоведению), тогда можно обратиться к несколько иной проблематике:

4) исследованию социальных условий существования искусства, включая контекст его происхождения и развития, общественную детерминацию творчества и признания;

5) анализу социального материала в произведениях искусства, которые, по сути, рассматриваются как своего рода источники, как способы регистрации, описания, осмысления ситуации в том обществе, в условиях которого они были созданы;

6) изучению роли искусства в контексте социальных отношений, когда искусство рассматривается не только как способ осмысления и рефлексии (см. п. 5 выше), но скорее как важный и активный фактор, опосредующий и практически формирующий общественную жизнь.

Как подчеркивает английский социолог культуры Реймонд Уильямс, предложивший данную типологию подходов[1], в систематическом виде все шесть подходов возможно объединить в понятии *социальной формы искусства*, которую и пытается исследовать социология культуры. Эта форма может быть определена как сложная система идеологий, присущих определенным классам и группам и зависящих от формальных, осознанных убеждений, а также от менее осознанных установок и привычек. Идеологии – ключ к анализу культурного производства, они не только выражают и поддерживают социальную структуру, стратификацию, взаимодействия, механизмы социализации, но и служат основанием определения ценности искусства.

6.2. Социологическое понятие культуры

Социологическое понятие культуры является довольно сложным и довольно специфическим. Прежде всего, нужно сказать, что оно трактуется в двух основных значениях: 1) культура как механизм социальной интеграции и регуляции (Г. Спенсер, М. Вебер, Т. Парсонс); 2) культура как особая социальная сфера (сфера духовного производства), включающая социальный контекст мира искусства. Представляется необходимым дать более подробное

[1] См. *Williams R.* Sociology of Culture. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. P. 17–22.

определение в развитие приведенного выше, помня, что подобный взгляд на культуру отражает характерное именно для XX в видение культуры

Огромный вклад в социологическое определение самого понятия «культура» внес Р Уильямс[1]. В различной литературе, как исследовательской, так и учебной, можно проследить момент конвенциональности этого определения (т.е. принятия как базового многими учеными) в социологической науке.

Трудно не согласиться с Уильямсом, когда он утверждает, что слово «культура» – одно из самых сложных слов в современном языке. Это объясняется отчасти многообразием сложных коннотаций этого слова в европейских языках, а отчасти – причинами чисто теоретическими, поскольку термин «культура» используется в различных дисциплинах.

Общеизвестен факт, что корни слова «культура» – в латинском языке в значении «населять, возделывать, возносить молитвы (культ), защищать». Известно также, что это слово попадает в английский язык из французского в XV в., однако его написание как culture появляется лишь в XVII в. В его ранних значениях преобладает отсылка к процессу – возделывать, растить, культивировать В XVII–XIX вв., в значительной мере благодаря идеям эпохи Просвещения, закрепляется метафорическое значение возделывания как развития человека (в особенности его разумных способностей). И уже в XVIII в. осознается важность этого понятия, а в XIX в. оно становится общеупотребительным. Характерно, что практически параллельно входит в обиход и термин «цивилизация». В немецкий язык это слово также проникает из французского в XVIII в и в XIX в. приобретает немецкую транскрипцию – «kultura». Одновременно оно получает более абстрактное значение, синонимичное цивилизации (в просвещенческом смысле человеческого развития, знания и так далее). Однако уже Гердер вводит принципиальное использование слова во множественном

[1] См *Williams R.* Keywords Vocabulary of Culture and Society Revised edition New York Oxford University Press, 1983 P 87–91

числе, подчеркивая самостоятельность и различия в динамике разных культур. Благодаря немецким романтикам происходит первая демаркация между понятиями «культура» (в значении «традиция», «гуманность – духовность») и «цивилизация» (в значении «механистичности мира», «дегуманизации»). Это, безусловно, отражает историческое восприятие процессов индустриализации в Европе.

В XIX в. культурная антропология – первая культурологическая наука – использует термин «культура» как ключевое теоретическое понятие для характеристики эволюции человека и общества в их движении к эмансипации – движении к свободе.

Можно выделить три основных современных употребления этого термина:

1 Аристократическое – общее, часто нравоучительное абстрактное понятие о развитии (интеллектуальном, духовном) человека и общества; синоним воспитанности, культурности, образованности, наличия манер и вкуса.

2. Антропологическое – в значении образ жизни определенных групп. национальных, социальных, исторических в отношении к тем символам, которые они создают и используют для самоидентификации; это научное, антропологическое понятие.

3. Абстрактное имя – для обозначения интеллектуальных и эстетических практик (музыка, литература, кино, наука, религия) и сферы культуры как определенной области общественной жизни, наравне с политикой, экономикой; также научное, но и более популярное, публицистическое понятие.

Характерно, что антропологи предпочитают подчеркивать материальность культуры как мира объектов и вещей, тогда как культурные исследования делают упор на символических системах (искусство, наука). Упрощая, можно выделить идеалистическую трактовку культуры как «просвещенного духа» (стили искусства, язык, культурная активность, наука) и материалистическую – культура как социальный порядок в целом.

С помощью понятия о символе Р. Уильямс пытается произвести теоретический синтез этих определений. Символ является способом интерсубъективной передачи идей и представлений, символом

может быть что угодно (искусство, вещи, но главная символическая система – язык). Это позволяет говорить о дополнительности трех значений слова «культура»: например, произведения У. Шекспира – это эстетический феномен высокой культуры (художественные символы – см. п. 3), однако он также отражает образ жизни Англии того времени (п. 2), а также определенный этап в историческом развитии этой страны Аналогично можно рассмотреть творчество Элвиса Пресли, Антона Павловича Чехова или Виктора Пилевина.

В результате, Р. Уильямс[1] предлагает определять понятие «культура» в трех аспектах. а) как определенное историческое состояние просвещенности, культурности (ценности, нормы, уклад, порядок), б) как процесс окультуривания, предполагающий определенную работу, активность, в) как средства осуществления этого процесса – искусство, интеллектуальное творчество.

Важно подчеркнуть, что в данном определении уже рассматриваются культурные практики как играющие конституирующую роль в формировании социального порядка Культура – это знаковая (символическая) система Через эту систему социальный порядок в целом, все формы социальной активности воспроизводятся, коммуницируются, предстают как опыт для человека – опыт его жизни Таким образом, возникает практическая конвергенция между а) социологическим и антропологическим понятием о культуре как особом «образе жизни», в рамках которого определенная «знаковая система» предстает не просто как существенно необходимая, но также как необходимо включенная во ВСЕ формы социальной активности, и б) более специализированным, хотя и более общепринятым представлением о культуре как о различных видах «артистической и интеллектуальной активности», хотя теперь они, будучи включеными в рамки общей знаковой системы, определяются шире и содержат не только традиционные виды искусств и формы интеллектуального производства, но также все «практики означивания» – от языка, искусств и философии до журналистики,

[1] *Williams R.* Keywords. . P 87–93

моды и рекламы, которые сегодня образуют эту сложную и обширную сферу.

В развитие этого определения Р Уильямс предложил оригинальную трехуровневую типологическую модель культуры. На первом уровне – «живая» культура, существующая для данного общества здесь и сейчас; на втором – документированная культура, отраженная в сохранившихся произведениях и интерпретациях; на третьем – культура селективной традиции, в которой неизбежна постоянная селекция (отбор) содержания первых двух уровней В этой модели Р. Уильямс формулирует еще одну ключевую проблему социологии культуры – проблему селективной традиции, социального отбора того, что является культурно ценным и что таковым не является в контексте исторической динамики смены поколений (каждое поколение стремится найти собственных праотцев).

6.3. Социологическая типология культур

Несмотря на то, что самые ранние образцы искусства в архаических обществах были созданы для всех членов общества (племени), позднейшее развитие культуры демонстрирует принципиальную дифференциацию искусства в зависимости от вкусов и интересов различных слоев общества. Это, в частности, предопределяет стилистическое и жанровое многообразие искусства в целом (например, почитание оперного искусства или музыки в стиле «шансон» явно отражает вкусы различных слоев общества). В XX в обнаруживается комплексная картина социальной дифференциации культуры, которая позволяет нам выделить идеальные типы «культур» различных групп Далее речь пойдет о народной, высокой (элитной), популярной и массовой культурах[1]

[1] См *Hauser A.* The Sociology of Art Chicago, London The University of Chicago Press, 1982

Народная культура

Обычно о народной культуре говорят как о культуре необразованных сельских слоев, которая существует исключительно для нужд местного коллективного образа жизни Такое мнение никак не связано ни с какой эстетической традицией (требованиями вкуса, определениями прекрасного) и представляет собой наивный способ выражения коллективных настроений. В народном искусстве доминирует момент коллективного поведения и выражения коллективной души, поэтому индивидуальное творчество подчинено ритуальной стороне общинного единения. Здесь практически отсутствует разделение на производителей и потребителей культуры. А это значит, что 1) нет и не может быть элемента профессионализма в творчестве, 2) народная культура доступна абсолютно для всех Это похоже на исполнение песен под гитару в компании, где все и слушатели и певцы. Отсюда важная черта народной культуры – анонимность творчества Здесь нет нужды знать автора песни, орнамента или сказки. Авторы, конечно, были, но в признании их авторства нет необходимости (справедливости ради следует сказать, что порой этнографам не так уж трудно установить и автора, и период, и место происхождения произведений народной культуры). Передача культурной традиции происходит в последовательных актах творчества от представителей одного поколения представителям другого, в результате у народной культуры не может быть истории – это вневременная традиция.

Нередко подчеркивается, что народное творчество – это проявление чистого и простого, глубинного, инстинктивного, подлинного и естественного духовного порыва, не скованного никакой традицией и суждениями вкуса. Именно поэтому такое искусство производит эффект открытой, живой, если угодно – истинной коммуникации между людьми.

Народная культура оказывала и оказывает серьезное влияние на высокую и популярную культуру. Великие композиторы – Моцарт, Гайдн, Бетховен – с удовольствием использовали мотивы народной музыки в своих произведениях. Имеет место и обратный

процесс – когда народная культура заимствует элементы высокой культуры, делая их частью народной традиции

К сожалению, XX в. – это время катастрофического разрушения народной культуры Вместе с процессами урбанизации, упразднением традиционного сельского уклада народная культура все более замещается формами коммерческой популярной культуры, доминирующей в современных городах

Высокая (элитная) культура

Выше уже говорилось, что само понятие «культура» появилось в XVIII в., прежде всего, как новое слово для характеристики утонченных манер и вкусов просвещенных европейцев В этом смысле культура изначально понималась как высокая культура, доступная далеко не всем. Ее характеризует очень богатый выбор произведений (по количеству и по качеству) на самые взыскательные и разнообразные вкусы. А само качество вкуса и суждения вкуса в рамках динамичной эстетической традиции служат основой для оценки искусства и получаемого от него удовольствия. Это обычно высококачественное, профессиональное, сложное и неоднозначное искусство, стремящееся уйти от стереотипов, клише, «штампов» Поэтому в нем доминирует авторское начало «от и до», всегда имеет место элемент профессионального неравенства и правового обеспечения авторства. Творческая пропасть между художником и публикой неизмерима. На долю публики остается лишь возвышенное поклонение мастеру (гению, шедевру) и счастье от причастности великому. Такое отношение лишено прагматизма – это благоговение перед искусством как таковым, искусством ради искусства

Элита обретает в этом типе культуры особое удовольствие, особое рафинированное переживание, отражающее самоощущение «избранных». Здесь востребованы интеллект, моральная рефлексия, утонченные удовольствия, в которых момент трагического, болезненного осмысления мира и своего места в нем преобладает

над легкомысленным «наслаждением» красотой. В отличие от народной культуры, такое общение с искусством – дело очень личное, интимное, индивидуальное, приватное и лишь в некоторой степени зависит от коллективных ритуалов (светских раутов или официальных приемов). Для любого представителя элиты общества общение с традицией высокого искусства имеет символ статуса, социального положения, принадлежности к определенным кругам. Поэтому это в существенной мере культура для богатых, где стоимость произведений напрямую зависит от уровня благосостояния почитателей. Элитная культура доступна не всем и является важным фактором социального неравенства

Высокая культура всегда имеет довольно сложный контекст эстетической традиции, т.е. обоснования высокого и прекрасного, в котором наравне представлены и оценены авангард и классика. У нее бурная, драматическая история, со своими вехами, революциями, гениями и шедеврами. Эта история пишется профессиональными специалистами, которые создают и поддерживают «пантеон» великих творцов. Таким образом, признание и критика являются важнейшими механизмами высокой культуры.

В отношении культур других слоев общества высокая культура относительно открыта. Например, история джаза демонстрирует, как народная по своим корням музыка превращается сначала в популярный, а затем и в элитный жанр. Об интересе высокой культуры к народной уже говорилось выше

Популярная культура

Исторически данный тип формируется в стремительно растущих европейских городах, и кульминацией его развития безусловно становится XX в. Развивается он под воздействием демократизации политического порядка, формирования городского образа жизни и досуга, развития рынка искусства и коммерциализации культуры. Это культура полуобразованных скучающих горожан (крестьянам скучать некогда!), ищущих примитивных удовольствий – танцев, песен,

пошлых историй и т.п. Популярное искусство служит топливом для поддержания активности и эмоционального тонуса простых людей. Поэтому здесь достаточно дешевого, сентиментального щекотания чувств, практически нет реакции на само искусство (как в высокой культуре), есть только практическая нужда в развлечении

Если высокая культура апеллирует к мысли, заставляет думать, переживать, беспокоиться и сомневаться, она пробуждает, обостряет чувства, пытает, задевает за живое, то популярная культура смягчает, «гасит», отвлекает, дает возможность убежать от реальности, успокаивает чувство ответственности, стимулирует самоуверенность и самоудовлетворение. Однако в отличие от элитной, популярная культура изначально и полностью доступна широкой публике и потому коммерчески успешна

Художники, создающие популярную культуру, вынуждены идти на компромисс со вкусами своей публики. В результате творчество базируется на простых типовых формулах, которые легко воспринимаются и гарантировано будут проданы. Это легко проследить в (легких) жанрах популярной литературы: типовые мотивы преступления (детектив), любовной интрижки (женский роман), эротики (порно-романы), ужаса, тайны и опасности (приключения) бесконечно воспроизводятся на уровне весьма и весьма среднего вкуса обычного читателя.

Особая сила популярного искусства заключается в его способности к популяризации, т е. превращению в привычное, общедоступное, прежде всего высокого и народного искусства. Например, в один прекрасный момент джаз и блюз из народной превратились в популярную музыку. С таким же успехом современные композиции американских рэпперов с легкостью украшаются мелодиями из классических произведений. Однако проблема нередко заключается в том (в частности, в музыке), что не музыка является недостаточно хорошей, а само отношение к ней, обретает совершенно иную природу – развлекательное, утратившее магию слушание[1].

---

[1] См *Адорно Т.* Социология музыки М , СПб., 1999

В таком ярком и неоднозначном направлении искусства XX в., как поп-арт, можно обнаружить сознательную тривиализацию искусства в обращении к мотивам обыденной жизни – рекламным плакатам и фотографиям, упаковкам продуктов питания, предметам бытовой техники. Здесь искусство становится «низменным», доведенным до первичного и примитивного уровня объекта повседневной жизни, потребляемого ради того, чтобы вскоре его выбросить.

В XX в. популярная культура превращается в массовую.

Массовая культура

Итак, развитие популярной культуры в XX в приводит к ее превращению в массовую. Главный фактор такой «мутации» – усиление роли техники и технологии в культурном производстве. Массовое искусство создается непосредственно для того, чтобы быть многократно воспроизведенным на различных носителях (кинопленка, компакт-диск, компьютерный файл). Оно более не существует в виде уникального, единственного и неповторимого произведения искусства. Исторический переход от популярной к массовой культуре происходит в начале XX в., когда была создана система производства копий кинофильмов, благодаря чему их могла посмотреть очень широкая аудитория (в географическом и социальном отношении).

Произведения массовой культуры представляют собой продукцию индустрии развлечений, рассчитанную на массовое потребление «средним» потребителем со «средним» вкусом. Здесь существенно стираются различия между популярной и элитной культурой. «Массовый» зритель или слушатель – это анонимный потребитель, социальное происхождение которого не имеет большого значения. В этом смысле можно говорить о демократичности и доступности массовой культуры.

Однако за это заплачено ценой обезличивания аудитории и создания огромной социальной дистанции между художником и публикой. Многомиллионная аудитория голливудских фильмов – пре-

красный тому пример Такого уровня анонимности общения между искусством и публикой прежде не существовало. И в народной, и в элитной, и даже в популярной культуре в той или иной степени сохраняется непосредственный контакт аудитории и автора

В такой системе культурного производства господствуют правила и давление всей системы экономики современного капитализма. Договоренности деловых кругов, маркетинг, технологии производства определяют творческие возможности этой системы. Поэтому стандартизация в производстве типовой продукции (она уже имеется в популярной культуре) является залогом успеха на массовом рынке культурной продукции. Для художника (автора) это означает, что его талант, его творческое самовыражение ограничиваются стандартами производства культурных индустрий.

Массовое культурное производство рассчитано на статистическую аудиторию (количество проданных билетов, купленных пластинок и т.п.). О ней уже нельзя судить как о некоей интегрированной социальной общности, какой являются элита или сельские труженики Это аморфная статистическая (только подсчитываемая) «масса», где люди атомизированы, разобщены и нет никакой нужды в том, чтобы между ними возникало чувство единения Общее у них одно – индивидуальное стремление к потребительскому удовлетворению, выраженному в особом типе переживания искусства, для которого характерны преувеличенная сентиментальность и которому несвойственны любые поиски смысла и прекрасного Формула «счастливого конца» в современном популярном кинематографе наглядно иллюстрирует этот момент «эмоциональной нереальности» и счастливого самообмана зрителя, который по причине подобного «контакта» с искусством способен немедленно забыть увиденное или услышанное сразу по окончании фильма или песни.

В массовой культуре срабатывает специфический закон «больших аудиторий»: чем шире аудитория, тем ниже «средний» уровень вкуса потребителя и тем ниже стандарты «творчества». Можно сказать и так: чем больше людей интересуется (массовым) искусством, тем более непритязательны эти потребители Собствен-

но, размеры аудитории в сумме с технологической основой производства и заставляют говорить о массовости современного искусства. Тем не менее массовость, как выясняется, означает также демократичность, доступность, а значит, возникает новая социологическая проблема. насколько демократизация культуры является угрозой для ее качественного уровня, в частности как фактор развития или деградации искусства в будущем.

6.4. Культура как мир интеллигенции

С точки зрения групповой и классовой организации общества культура предстает как мир интеллигенции, которая производит и хранит культурные ценности. Однако интеллигенция, как известно, не такое простое понятие. Впервые его систематически разрабатывает известный немецкий социолог К. Манхейм в трудах «О специфике культурно-социологического познания» (1924) и «Эссе о социологии культуры» (1931)[1].

Как выделить интеллигенцию из многообразия социальных групп? Безусловно, на основании ее особого отношения к культуре, ведь интеллигенция – это люди культур(ы)ные. Но в каком смысле? По каким признакам это возможно определить? Культурность интеллигенции определяется, прежде всего, различием физического и умственного труда. Интеллигент – это человек умственного (интеллектуального) труда. Но какие профессиональные занятия здесь подразумеваются? Те, которые принято называть свободными профессиями, которыми человек занят не ради выгод и благ, а ради них самих – занятие искусством, наукой, религией как служение призванию, свободное от материального интереса. Таким образом, интеллигент – это к тому же человек свободной профессии (в противоположность оплачиваемым профессиям). Еще один важный признак интеллигенции – образованность (про-

[1] См *Манхейм К.* Избранное Социология культуры М.; СПб : Университетская книга, 2000

тивоположная невежественности). Это делает данную группу значительно шире, поскольку образование предполагает не только уровень культуры, но и статус, и доход Так к свободным профессиям присоединяются некоторые интеллигентные оплачиваемые профессии – юристы, врачи. XX в расширил эти признаки до профессионального образования, подтвержденного дипломом и уровнем квалификации. Интеллигенция становится сложнее по составу, появляются техническая, научная, сельская, городская и другие интеллигенции.

Интеллигенция, следовательно, группа весьма неоднородная. Можно смело отнести к ней служителя церкви, инженера, экономиста, врача и свободного художника («богему»). Это говорит о ее фрагментированности, отсутствии единства и сплоченности. И это принципиально важная черта, означающая, что это группа открытая, демократичная и не связанная едиными экономическими или политическими интересами Образованность, владение знаниями более высокого порядка, чем простой жизненный опыт, позволяют интеллигенции смотреть на происходящие процессы с различных сторон, уметь сопереживать и видеть картину в целом, а не через призму своих узких интересов Поэтому К. Манхейм называет интеллигенцию «относительно свободной», т.е. занимающей межклассовое положение в обществе. Она может «вариться в собственном соку» салонов и кружков образованных интеллектуалов, а может примкнуть к политике пролетариата или капиталистов Кто-то предпочитает всегда служить истине и красоте, игнорируя реалии окружающей жизни (такой путь выбрал С. Соловьев, знаменитый русский философ), а кто-то рад примкнуть к авангарду политических перемен и служить народу (как А. Блок или А. Маяковский после революции 1917 г.). Но в этом выборе они свободны! В отличие от рабочего класса, который лишен выбора и подчинен жесткой логике классовой борьбы. Такая свобода обрекает интеллигенцию на постоянный поиск, сомнения, критику, а значит, делает ее неспособной на практический успех в достижении однозначной цели. Образованность и свобода позволяют этим людям думать вперед, проигрывать различные варианты, провоцировать

различные точки зрения, постоянно критиковать и таким образом стимулировать общественные процессы

Именно интеллигенция приходит в XX в. к осознанию культуры как особого социального феномена, а следовательно – к осознанию себя как группы, имеющей особое к нему отношение. Это происходит именно в XX в., когда на фоне трагических социально-политических свершений (революций, мировых войн) дестабилизируются мировоззрение и сами основы культуры. В результате чего последняя и обнаруживается современниками не как религиозная доктрина, не как просветительская вера в вечные ценности, не как романтическая упоенность историей и традицией, а как комплекс всех этих мировоззренческих культурных пластов в целом. И ни один из них не может служить краеугольным камнем культуры, только их социальная и историческая относительность имеет ключевое значение. Интеллигенция осознает культуру (и себя в ней) социологически, когда больше не рассматривает ее с позиций доминирования религиозного, просветительского или романтического мировоззрения. Можно сказать, что для интеллигенции существует запрет на абсолютизацию и господство любой доктрины, любого мировоззрения, поэтому это всегда критическая, всегда мобильная, открытая, демократичная группа. Она формирует новое понятие о культуре, в котором необходимо выделить несколько главных моментов:

1. Релятивизация мировоззрений, культура как исторический плюрализм (а не жесткая иерархия) отдельных сфер и институтов.

2. Относительность и преходящий характер любой исторической формы культуры, её процессуальность и изменчивость.

3. Идеал образования, т.е. соответствующее переживание (субъективное) феномена культуры.

4. Понимание культуры исходя из её противополагания природе.

5 Осознание общественного характера феномена культуры.

Последний пункт очень важен. Общественный характер культуры предполагает, что её произведения (книги, фильмы, архитектурные сооружения и т.д.) обладают социальной функциональностью. Её суть в том, что искусство создает общий контекст пере-

живаний, сплачивающих различные группы. Люди переживают свою судьбу и судьбу своего общества не индивидуально, а стремясь разделить эти переживания друг с другом, и именно искусство служит единственным эффективным средством для этого.

Безусловно, интеллигенция не сразу приходит к новому оригинальному представлению о культуре. Этому предшествует долгий путь исторического становления этой группы. Первые ростки интеллигенции пробиваются уже в Античности. Именно тогда умственный труд и свободные занятия становятся распространенным общественным явлением. Свободное незаинтересованное общение интеллектуалов встречается в пифагорейских сектах и, конечно, в компании гостей Сократа – главного героя диалогов Платона. Закрытость, доступность только для посвященных, свойственные пифагорейцам, демонстрируют присущую интеллигенции тенденцию к сектантству, тогда как открытое и свободное общение в сократовских кругах (своего рода прото-салонах) свидетельствует о противоположной тенденции

Эпоха Средневековья стала важным периодом в развитии интеллигенции. Художники образуют ремесленные братства и цеховые объединения, в которых регулируются стандарты, секреты, права их членов. Странствующие художники, поэты и менестрели были менее организованы и потому в большей степени тяготели к маргенализации, порой оказываясь на одном уровне среди мошенников и проституток. Однако правящая аристократия уже в Средневековье начинает возвышать художников и поэтов, как бы делясь с ними своим высоким положением, гордясь при этом своей особой причастностью к культуре и искусству. Здесь видна работа механизмов возвышающей социальной мобильности. Средневековое духовенство (впрочем, как и ремесленные братства) активно культивирует образование и тем самым создает самостоятельную духовную интеллигенцию. В результате в средневековой культуре в определенной степени формируется прообраз современной интеллигенции как мобильной и очень внутренне разнообразной группы. Вопрос лишь в том, насколько она осознает себя как таковая по отношению к другим группам?

Позднее возникают новые объединения интеллигенции, среди которых следует особенно выделить салоны Классический салон – французское изобретение, он является результатом поиска путей неформального общения для утомленной официальными церемониалами знати. Нужно было дать волю эмоциям, злословью, сплетням, страстям, интригам, а также вкусам и интересам. Салоны быстро обретают культурную форму как времяпрепровождение, посвященное искусству. чтению вслух, литературным дискуссиям, соревнованиям в афоризмах и рассказывании анекдотов, а также выражению платонической любви к хозяйке салона (непременно даме) В результате приглашаемые художники обретают доступ к аудитории, заказам, покровительству, важным связям и контактам. Вырождение салонов приводит позднее к возникновению кружков и кафе, выполнявших, однако, аналогичные задачи Клубы, кружки, кафе, гостиные и другие квазисалонные формы продолжают существовать и в наши дни, сохраняя и развивая трехсотлетнюю традицию

Однако чем ближе история приближается к ситуации XX в., тем проблематичнее оказывается предложенное Манхеймом толкование интеллигенции Во-первых, относительная свобода этой группы кажется совсем относительной потому, что интеллигенция, по сути, монополизирует контроль над таким важным для современных обществ ресурсом, как образование. Во-вторых, художественное и интеллектуальное творчество изначально само по себе интегрировано в различные социальные институты (рынок, например), а следовательно, интеллигенция формируется в достаточно серьезной зависимости от социальной структуры И в-третьих, уже XVIII в. и эпоха Просвещения создали тип интеллектуала, играющего лидирующую политическую роль и стремящегося войти в пресвященный правящий класс, а вовсе не пассивно «плавать» в межклассовой «жидкости», поэтому необходимо рассмотреть более сложные формы интеграции культурного производства в общественную жизнь.

6.5. Культура и социальная структура: формы социальной организации искусства

В этой части предполагается рассмотреть специфические формы того, как группы, ответственные за производство и сохранение культуры, находят свое место в общественной структуре.

Как отмечает Р. Уильямс[1], наиболее раннее свидетельство институционализации художников связано с историей кельтских бардов. Они были официально признаны одним из центральных элементов социальной организации обществ с уже сложившейся аристократической системой. Их функция была тесно связана с другими неспециализированными сакральными и социальными функциями (священник, пророк и т.п.). Однако положение барда было всегда двояко: он призван вещать от имени и для общества (племени), но обязан также воспевать славу вождя (легитимировать его власть) и созидать историю народа/племени. При этом очевидно, что барды сохраняли относительную творческую независимость С приходом христианства усиливается специализация и барды приобретают более сложное функциональное предназначение так, в X в в Уэлсе уже существовала своеобразная художественная иерархия: главный поэт, военный поэт, министрель, подчиненная в большей степени нуждам политической и военной власти.

Так возникает первая специфическая форма институционализации искусства – патронаж, сохранившаяся в различных видах и в наши дни. Возникновение патронажа в его первичной форме характеризуется ростом разного рода зависимости художника (обслуживать приемы и демонстрировать гостеприимство, выступать на дому) при безусловном сохранении институционального престижа Одновременно это переход к новому уровню обмена блага патрона – на творчество художника. Однако суть этих отношений связана с доброй волей и интересами патрона (произведение делалось для него и обычно ему принадлежало).

---

[1] См *Williams R.* Sociology of Culture. Chicago The University of Chicago Press, 1995

В какой-то момент элемент обмена в патронаже усиливается и появляется механизм найма – самая распространенная и долговечная форма патронажа В ней также сохраняется существенный элемент официального признания (особенно в музыке и живописи). Но артист уже воспринимается как самостоятельный профессионал На такой модели были основаны отношения церкви и искусства (Ватикан). Хотя, конечно, дополнительным фактором всегда могло быть искреннее религиозное устремление художников Суть таких отношений патронажа здесь та же, и связана она с доброй волей и легитимацией патрона.

В XIX–XX вв. складываются новые формы патронажа. Например, протекционизм и поддержка. Такой патронаж основан на поддержке и признании художников, на создании условий для работы, продвижении их работ, поддержании престижа (особенно в неблагоприятных ситуациях). Механизм здесь прост· артист или его произведение ассоциируется с влиятельным именем. Как правило, это не связано с денежным обменом, хотя предполагает обоюдную заинтересованность в укреплении чести и репутации (работа на публику). Спонсорство – другой современный вид патронажа, оно специфично для развитых рыночных отношений в искусстве Его задача – финансовая поддержка начинающих артистов или новых проектов. Спонсорство часто бывает откровенно коммерческим и предполагает финансовую заинтересованность в собственности на произведение или инвестициях в проект.

Когда протекционизм или спонсорство осуществляются от имени общества на основе распределения налогов (или иных общественных фондов) в лице государства, осуществляющего таким образом культурную политику, возникает сложная форма институционализации культуры в системе политической власти. Такая политика на уровне формальных правительственных структур предполагает, что культурные учреждения становятся частью правительственных организаций (Государственный Эрмитаж). Здесь, как и в иных случаях, положение патрона остается привилегированым, что на публичном уровне очень часто создает предпосылки для проблем и конфликтов.

Еще одна линия институционализации культуры проходит через взаимодействие художников и рыночных механизмов. Здесь присутствует новое отношение к произведению как товару и артисту как «коммерсанту». Эти отношения весьма непросты и исторически проходят несколько этапов.

В ранний период средневековой ремесленной организации производства художник сам выходит на рынок с готовым произведением и продает свой товар напрямую. В более поздний, постремесленный период художник продает работы через посредника (например, через галерею), который обычно становится нанимателем. Это дистрибутивная модель, и она отличается от производственно-капиталистической тем, что в последней работа выполняется на заказ определенной производственной структуры – студии грамзаписи, издательства (обычно предполагает обязанность сделать определенное число типовых работ). Интересно, что представление об артистической свободе творчества возникает после формирования доминирующих структур рынка.

Эти формы наряду с патронажем существуют и сегодня в разных вариациях. Но именно благодаря рынку возникают механизмы правового регулирования этой сферы (авторское право) Копирайт сохраняет права автора на произведение и доходы с копий, а также позволяет бороться с «пиратством» или избегать его. Автор непосредственно участвует в рыночных отношениях. Он приобретает профессиональную независимость, и тем самым осуществляется переход к профессионально организованному рынку.

Культурное производство выходит на уровень корпоративного профессионализма. Этот процесс неразрывно связан с развитием технологий и средств массовой информации Именно корпорации пользуются механизмом найма и профессионального отбора. Фундаментальная роль культурных индустрий (кино, радио, телевидение) заключается в том, что они делают культурное производство мощной интегральной частью современных обществ (вместо его относительно маргинального положения в прежние периоды).

Рынок и патронаж встречаются сегодня в форме пострыночных институтов. К ним можно отнести, в частности, благо-

творительные фонды, создаваемые коммерческими организациями для поддержки некоммерческого искусства.

Переосмысливая роль и место интеллигенции в этом контексте, можно предположить, что ее «относительная свобода», важность которой подчеркивалась выше, становится очень относительной, поскольку уровень корпоративной институционализации превращает культурных производителей в разновидность зависимых наемных работников и задает «правила игры» в поле культурного производства. Кроме того, эта группа людей становится ключевой в производстве современных знаний и технологий, а также в дизайне их практического применения, что позволяет говорить о формировании у них самостоятельного экономического интереса, в результате чего интеллигенция становится экономически влиятельным «креативным классом».

Как видно, патронаж и рынок успешно включают культурное производство в существующую и всегда исторически изменчивую социальную структуру общества Однако проблема в том, что такая рыночная институционализация и система производства для рынка ставят вопрос о статусе/ценности искусства и произведений как товара, а значит, и вопрос о статусе его производителей (они явно не так свободны, как думалось раньше). Как культурное производство относится ко всей системе производства в целом? Это проблема различия коммерческого/некоммерческого, популярного/авангардного, подлинного/неподлинного и так далее. Например, в бедных обществах символическая ценность и доля ресурсов, выделяемых на «объекты искусства», несравнимо выше, чем в богатых Или, например, попытайтесь объяснить. почему во время войны люди спасают шедевры искусства ценой собственной жизни и здоровья?

Культурное производство вписывается в социальную структуру общества в целом, но существуют и весьма специфические формы социальной организации в культуре. Эти социальные объединения, которые создаются исключительно для целей внутренней организации и самоорганизации, более приближены к процессам культурного производства и к самой «кухне» творчества, что одновременно

делает их порой весьма далекими от общественной жизни Р. Уильямс предложил для них удачный термин – формации, хотя речь идет, безусловно, об особом типе групповой динамики, сочетающем признаки формальных и неформальных групп

Ремесленные гильдии Средневековья – пример ранних формаций. Художников объединяет искусство как ремесло, имеющее свои стандарты, основанное на формальном обучении (отношения мастер – ученик) и институциализированное на рынке через организацию торговых отношений. Ремесленные гильдии являются также механизмом социальной стратификации, поскольку функционируют на основе внутреннего подчинения (власти), привилегиях, ограничения относительно уровня «мастерства»

Академии, которые появляются в эпоху Возрождения, представляют собой более позднюю формацию, знаменующую снижение влияния церкви и дифференциацию искусства и ремесла. В них происходит адаптация университетской модели обучения· студент – преподаватель, вместо мастер – ученик. Образование оказывается выше ремесла. Тем самым академии обозначают появление собственно «культуры» как сферы. Искусство и искусства теперь неразрывно связаны с образованием (произошел переход от свободных профессий к образованности). Академии также вносят свой существенный вклад в социальную дифференциацию в искусстве, против чего выступали и выступают многие художники Кроме того, академии становятся монополистами в выставочном деле.

В XIX в развивается еще одна формация – *профессиональные сообщества* Их задачи в основном чисто экономические. регулировать отношения профессиональных художников и рынка (например, авторские права). Поэтому позднее они интенсивно интегрируются в рынок и становятся, по сути, бизнес-организациями (например, американская ассоциация кинопроизводителей – MPAA, защищающая коммерческие интересы Голливуда по всему миру).

Еще одна распространенная формация – *движения.* Они преследуют чисто художественные цели, и их отличает большое разнообразие. Движениями являются такие важные в истории культуры явления, как школы (флорентийская, например), формально

подразумевающие группу учеников, работающих вместе с учителем в особом, отличном от других стиле. Для школы нередко важны наличие доктрины (концепции), а также привязка к месту (городу, стране).

Еще один яркий пример такой формации – *независимые движения*. Они стали возникать в XIX и особенно в XX в как протест против институционального или академического давления на искусство и творчество. Такие группы-отщепенцы протестовали, например, против академий и их монополии на выставочную деятельность (в живописи такой протест породил импрессионизм, начавшийся с Salon de Refuses в 1863 г., откуда выросли К. Моне, К. Писсарро, П. Сезанн; аналогичным образом в XX в рождается сюрреализм как самостоятельное альтернативное движение) Очевидно, что именно социальные противоречия, порожденные стратификацией, способствуют рождению великого искусства.

Принципиальное значение имеет отношение подобных групп к социальной структуре в целом и динамике социальных процессов. Само их возникновение, безусловно, связано с более общими тенденциями, отражающими культурный кризис эпохи модерна На уровне институтов мир искусства переживает кризис перехода от патронажа к рынку (об этом уже шла речь выше). Кризис настигает те привилегированные группы, которые когда-то существовали за счет своей близости к европейской аристократии (патронам) и не смогли адаптироваться к новым капиталистическим и демократическим порядкам. Кризис подбирается и со стороны экономических процессов индустриализации, которая интенсивно навязывает переход от ремесла к машинному производству (именно это определяет трансформацию прикладного искусства в новую практику, которую сегодня называют дизайном). Достаточно выраженные формы обретает более общий конфликт между культурой (искусством) и ценностями технической/коммерческой цивилизации. В этом контексте легко понять, почему серьезные независимые движения появляются только во второй половине XIX в. и так активно распространяются в XX в. Так сложилось такое значимое для художественной жизни Запада явление, как авангард (обычно дати-

руется 1890–1920 гг.), ставший отражением социального уклада и безумия вкусов жителей промышленных мегаполисов, в которых нескончаемое движение разношерстного эмигрантского населения создавало питательную среду для нового независимого искусства. И именно в глобальных городах стали приобретать очертания национальные и паранациональные формации, такие как «Западная литература» или «Европейская литература», «Русская литература» или «Французская литература».

Социология независимых формаций крайне сложна для анализа, поскольку их нередко очень непросто отличить от первичных групп, наподобие дружеских компаний. Неясен уровень формальности/неформальности этих групп, они обычно малы (хотя их немало). Собрать статистические данные о них невозможно, их цикл жизни обычно короток, их цели часто крайне сложно определить. Однако их можно типологизировать по признаку внутренней организации, например наличию формального членства (включая учредительные документы, выборы), коллективной социальной манифестации (выставка, издание, манифест), или просто групповой идентификации (разделяемое членами группы чувство принадлежности). Группы могут включать различные виды искусства (например, среди футуристов были писатели, поэты, художники, скульпторы). В XX в. для подобных формаций более характерны эстетическая программа и политическая позиция (футуристы в 1909–1911 гг. призывали к разрыву с традицией, отрицанию прошлого и движению к светлому техническому будущему, сюрреализм в начале 1920-х гг. проповедовал погружение в бессознательное, вдохновение в сновидениях, выражение иррациональных порывов).

6.6. Автономизация искусства и структура поля культурного производства

Независимые группы демонстрируют крайне интересный феномен, характеризующий то, что французский социальный теоре-

тик П Бурдье назвал автономизацией культуры[1]. Мир искусства как бы разделен на две части: поле массового производства и поле ограниченного производства. И если первое поле – по сути коммерческая, рыночная культура – возникает в эпоху Возрождения и отражает автономизацию искусства от средневекового диктата церкви и христианской религии, то второе есть уже результат дальнейшего освобождения от давления рыночных механизмов (вкусов потребителей и коммерческого интереса перепродавцов). Автономность культуры формируется в переходе к коммерческому, а затем чистому искусству («искусству ради искусства»). В результате главная цель последнего – поддержание и сохранение своей автономии, т.е. самодостаточности и независимости внутри социальной структуры

В самом понятии «поле» П. Бурдье пытается отразить особое видение социальной структуры. Поле – это не четкий установившийся порядок, а поле конфликтов, поле сил и борьбы за трансформацию (или консервацию), за распределение ресурсов и капиталов. Поле структурируется «позициями» и стратегиями позиционирования (т.е. занятия позиций). В поле культурного производства к позициям можно отнести жанры и виды искусства, классиков, гениев, шедевры и прочие ключевые классификации. Любое изменение поля культурного производства в целом приводит к изменению «позиций» произведений. Например, «классика» в новой структуре поля превращается в пародию, что расценивается как эмансипация, освобождение от традиции.

Каждое поле устроено по принципу иерархии В поле массового производства иерархизация определяется рыночным эквивалентом: объемом аудитории, успешностью и экономическими выгодами (доходами). Чем больше аудитория жанра или автора, тем больше он способен заработать, а стало быть, тем больше успешность в целом. Таким образом, успех, объем аудитории и экономический интерес как бы перекрываются В массовом поле литературы, напри-

[1] См *Бурдье П.* Рынок символической продукции // Вопросы социологии 1993. № 1–2, Он же Поле литературы // Новое литературное обозрение 2000 № 45

мер, на самом верху иерархии драма – самая доходная и популярная (популярная драматургия сегодня включает и написание сценариев к ТВ-шоу и «мыльным операм»). А в самом низу иерархии находится поэзия (за редачайшим исключением – доходы нулевые). Среднее положение между ними занимает такой жанр как роман.

В поле ограниченного производства, напротив, поэзия считается вершиной литературы, а драматургии отводится место в самом внизу иерархии Как отмечает П Бурдье, в этом поле все строго наоборот («экономика наоборот»). Провал (неуспех у публики) скорее будет расценен как настоящий успех, бедность – символ подлинной преданности искусству и свободы от материального интереса. С точки зрения признания здесь, прежде всего, важно отношение равных к равным, т.е. художников к художникам, а не признание публики. Ведь подлинное искусство может оценить только профессионал, вкусы же публики просто не могут приблизиться к такому уровню понимания искусства. Поэтому творцов куда более занимает особая внутренняя динамика творческих конфликтов между «корифеями» («классиками», «ортодоксами», носителями традиции) и «бунтарями» («революционерами», «еретиками», новаторами в искусстве). Неизменным остается стремление к максимальной независимости от любых форм внешней социальной регламентации творчества, демонстрация которой всегда расценивается как оппозиционный политический жест.

Иерархии в целом корреспондируются с иерархиями видов и жанров искусства Например, живописи когда-то приходилось бороться за автономию внутри иерархии искусств, бороться против поэзии и литературы – против иллюстративной ангажированности, против привязанности к визуальному сопровождению литературного дискурса. Аналогично композиторы боролись за автономию музыкальных жанров, против участи перелагать литературу в ноты Так или иначе, но внутри самой культуры возникает особая стратификация, особое неравенство между видами, жанрами, стилями, школами и т.д.

Борьба между полем массового и полем ограниченного производства идет постоянно и во все времена – между искусством «на продажу» (в пользу доминирующего класса) и независимым

«искусством ради искусства» Главная ставка в этой борьбе – легитимное определение искусства, символическая власть называть нечто искусством, исключая из этого определения все остальное. Автономные художники стремятся исключить ангажированных из определения искусства Они претендуют на право утверждать, кто может считать себя художником Идет борьба за определение границ полей, за их расширение или сужение, потому поле культурного производства, в целом гибкое и динамичное, порой менее требовательное и открытое для непрофессионалов. Сами позиции в поле относительно слабо институционализированы, отнюдь не всегда гарантированы юридически, открыты символическим вызовам

В итоге протекает социальный процесс определения искусства, которое относительно конкретного произведения дается либо на основе критериев «искусства ради искусства», либо на основе салонного, буржуазного, «элитного» вкуса, либо же на основе оценки массовой публики, состоящей из «простых потребителей». Собственно, от умения ориентироваться в законах поля, от видения и понимания этих легитимирующих принципов и зависит судьба художника и его произведений.

Таким образом, автономизация поля культурного производства приводит к формированию сложной и динамичной, весьма и весьма специфической формы социальной организации мира культурных производителей. Это требует более подробного рассмотрения феноменов, иллюстрирующих развитие поля ограниченного и поля массового производства в XX в. Речь идет о богеме и культурных индустриях.

6.7. Культурные индустрии

XX в. – время стремительного развития новых форм массового культурного производства, которые характеризуются, прежде всего, своей технологичностью, или, по определению В. Беньямина «технической воспроизводимостью». Фотография, кино, видео,

телевидение, радио, звукозапись, основанные на использовании технических средств производства и распространения культурной продукции, быстро завоевали лидирующие позиции в массовой культуре (о которой уже говорилось выше).

Эти тенденции исследуются в различных традициях социальной теории. Однако исторически первой и одной из самых влиятельных является критическая теория. Ее возникновение связано с созданием в 1923 г. Института критических социальных исследований во Франкфурте (известного также как Франкфуртская школа) и именами таких ученых, как Г. Маркузе, Т. Адорно, М. Хоркхаймер, В. Беньямин. В социологической теории культуры работы теоретиков Франкфуртской школы представляют особое значение благодаря предложенному ими понятию «культурные индустрии» («культуриндустрия»)[1].

Анализ культурных индустрий включен в общий контекст критической теории. Из самого ее названия следует, что такая социология занимает не нейтрально-описательную позицию, а критическую, разоблачающую современные ей формы социального порядка развитых капиталистических обществ, координаты которых размещаются между двумя полюсами – нацистскими концлагерями и массовой культурой.

Критические исследования стремятся показать проблематичность классических представлений о рациональности, свободе, индивидуальности, поскольку с разумной активностью свободной и культурной личности как-то не сочетается история Аушвица, Хиросимы и ГУЛАГа. По словам одного из современных представителей критической теории З. Баумана, «величайшие преступления против человечества (совершенные самим человечеством) свершались во имя закона Разума, лучшего порядка и большего счастья. Двадцатый век научил нас, что Современность означает не только производить больше и путешествовать быстрее, не только богатеть и свободнее передвигаться Современность имела и имеет другое значение – быстрое и эффективное уничтожение в

[1] См *Хоркхаймер М., Адорно Т.* Диалектика

сумме с научно спроектированным и расчетливо управляемым геноцидом»[1].

В этом контексте культурные индустрии рассматриваются как важный функциональный элемент подобного социального порядка Поэтому и критическое отношение к ним выражается в разоблачении их негативного воздействия на общественную жизнь и личность человека Поскольку критическая теория является развитием идей марксизма, постольку культурное производство рассматривается здесь как часть социальных механизмов господства и стратификации, т е. как машина идеологического принуждения

Основной экономической задачей культурных индустрий является формирование вкусов и предпочтений потребителей От автомобилей до одежды популярность продукции зависит от узнаваемости в кино, на телеэкране или в арсенале вещей поп-звезд. Культурные индустрии помогают создавать массового, типового, одинакового потребителя. В этой роли человек как бы растворяется в массовом поведении и бессознательно принимает общий потребительский конформизм, становясь неспособным осознать свое подлинное положение и интересы. А само культурное производство интегрируется в финансовые и производственно-технологические механизмы капитализма

Власть индустрии культуры основана на ее возможностях организовывать и направлять восприятие человека: образы на экранах сливаются с реальностью и воспринимаются как реальные. Так культуриндустрии поставляют личности чувственно данное – реальность – еще до ее переживания и осмысления в опыте (т.е. за человека ее уже кто-то осмыслил и в таком виде поместил его в нее). В результате весь мир становится пропущенным через фильтры культуриндустрии, стремящейся к тотальности воздействия на общество. Тотальность воздействия достигается также через повторение в процессе массовой технической репродукции.

---

[1] ***Bauman Z.*** Life in Fragments Essay in Postmodern Morality Oxford UK and Cambridge USA Blackwell's, 1995 P 190–193

Понятие «культурные индустрии» подразумевает также, что типовое потребление ориентировано на типовую продукцию, производство которой подчинено общеэкономическим критериям капиталистической экономики. технологиям производства, прибыльности, рыночному циклу товара В результате, как и производство любой промышленной продукции, культурные товары подчинены логике стандартизации (модель автомобиля – это то же самое, что жанр популярной музыки). Как отмечают М Хоркхаймер и Т. Адорно в работе «Культуриндустрия»: «Застывшие типичные формы, такие как скетч, новелла, проблемный фильм, шлягер, являются нормативно предписанными, грозно навязываемыми образцами вкусов среднего представителя позднелиберальной эпохи»[1]. Понятно, что с критической точки зрения любая стандартизация и унификация творчества – это убийство искусства, поскольку творчество всегда есть выход за рамки известного и типового Вместо творческого воображения здесь господствует техническая рациональность, и уже заданная схема производства довлеет над самим производством и творческим воплощением идей

Не случайно в этом мире «технологического» искусства возникает своя эстетика, основанная на эмансипации детали или, другими словами, доминировании эффекта (спецэффекты в кино) над структурой и целостностью (т.е. смыслом) произведения. Смысловая сторона искусства, интерпретация и понимание идей произведения уступают эмоциональным впечатлениям от набора эффектов (трюков, компьютерных образов и т.п.). Идея или проблема скучны, лишены развлекательной ценности, они заставляют думать и испытывать не очень приятные чувства. Эффект забавен, развлекателен, неглубок, эмоционально легок, несет налет загадочности, лишь одолевает любопытство: как они это сделали?

К эмансипации детали следует добавить специфическое использование трагизма – трагизма как разновидности эффекта. Трагическое – более не самоценный эстетический принцип, а необходимое дополнение к развлечению, придающее видимость правдо-

[1] *Хоркхаймер М., Адорно Т.* Указ соч

подобия Поскольку это развлечение, постольку трагизм сработает только как преувеличенный эмоциональный момент (обычно сентиментальный и слезливый). Трагизм добавляет интереса блеклому надуманному счастью «счастливого конца», приносит суррогат глубины и объедки образованности. И все – за счет простейшей драматической формулы: герой должен попасть в беду и выбраться из нее. Следует признать, что подобный эффект трагизма все же сохраняет значение морального воздействия.

Продукция культурных индустрий стимулирует слияние культуры и развлечений, в котором культура деградирует до уровня типовой массовой продукции, а развлечение одухотворяется до уровня причастности к культуре Развлечение создает эффект мгновенного легкого счастья и помогает забыться, отвлечься, убежать от реальных проблем. Оно действует как наркотик Его всегда мало. Стремясь расслабиться, отвлечься, не думать и убежать в мир кино- или (поп)музыкальных грез, человек на самом деле расписывается в собственном бессилии и неспособности реально изменить свою жизнь. В итоге удовольствие способствует разочарованности, от которой бы хотелось забыться в развлечении.

Так устанавливается социально-экономический ритм производства и потребления, в котором рабочая и досуговая части жизни людей организуются ритмами и образами массовой культуры. Объединяясь вокруг потребления этой культурной продукции, люди принимают существующий порядок и подчиняются ему

Следует, однако, признать, что в системе социальной стратификации развлекательное искусство не есть лишь форма деградации. Массовая культура решает проблему отчужденности низших классов, которым было отказано в серьезном искусстве, тем самым делая культурную жизнь более демократичной.

Критическая теория оказала и оказывает огромное влияние на социологические исследования культуры. Однако следует признать и ее недостатки: неучет экономической роли культурных индустрий, явный элитизм и нежелание признать (пусть и не элитные) вкусы аудитории массовой культуры; неучет влияния активной, критической, думающей аудитории; недооценка развития ка-

чественного уровня культурной продукции и ее творческих/инновационных возможностей

Современные исследования все больше внимания уделяют экономическим вопросам развития культурных индустрий и многообразию способов их влияния на общество. Здесь необходимо обратиться к цифрам и посмотреть на динамику некоторых рыночных показателей Например, рыночная доля голливудских фильмов на экранах Западной Европы возросла с 41% в 1975 г. до 75% в 1995 г (по продажам билетов). В 1998 г. соотношение проката фильмов местного производства к прокату голливудских картин составило: в Германии – 10 и 80% соответственно, Великобритании – 12 и 80%, Канаде – 2 и 90%, Франции – 26 и 55%, Италии – 25 и 64% В 2000 г. США экспортировали столько же телешоу, сколько производилось во всем остальном мире. Экономический успех американской киноиндустрии очевиден, поэтому сегодня культурные индустрии рассматриваются как важнейшая часть современной экономики.

Так, в Великобритании используется понятие «креативные индустрии», т.е. индустрии, основанные на индивидуальном творческом выражении, умениях и таланте и имеющие потенциал для создания богатства и рабочих мест за счет генерирования и использования интеллектуальной собственности. В их число вошли музыка, визуальные и исполнительские искусства, дизайн, программное обеспечение, реклама, издательское дело, мода, кино и телевидение, ремесла, рынок искусств и антиквариат В Великобритании в данном секторе (данные на 2000 г.) производилось 8,2% валового внутреннего продукта (ВВП) при ежегодном росте 8% (с 1997 г.). Общий экономический эффект составил порядка 60 млрд фунтов стерлингов Этот сектор предоставляет почти 2 млн рабочих мест при постоянном росте занятости более 5% (с 1998 г.).

Говоря о культурных индустриях как об одном из секторов экономики, нужно иметь в виду, что в этом контексте также важно понимать разделение между частным и общественным секторами. В частном секторе, к которому, безусловно, относится все многообразие коммерческой культуры, господствует чисто экономиче-

ский порядок: частная собственность; суверенный, обладающий правом выбора потребитель; законы и правила рынка; культурная продукция рассматривается как товар, а творчество – как разновидность производства товаров В общественном секторе дело обстоит иначе. Здесь вместо потребителя – гражданин со своим правом на доступ к культуре как общественному благу и обязанностью платить на эти цели налог; вместо частной собственности – доступное, публичное искусство, размещенное в специальных публичных местах, вместо рынка – государство, которое призвано защищать права граждан, поддерживать и сохранять мир культуры как общественную некоммерческую сферу (культурное достояние), законодательно регулировать правовые отношения в этой сфере и развивать культурные контакты с другими странами; вместо культурных товаров – культурное наследие и культурное достояние нации. Таким образом, наше социологическое видение культуры еще более усложняется и одновременно все более приближается к эмпирическим и практическим проблемам развития культуры и искусства в современных обществах.

6.8. Богема – мир искусства ради искусства

Выше были подробно рассмотрены различные стороны функционирования поля массового производства (если использовать терминологию П. Бурдье). Теперь следует обратиться к анализу социальных аспектов поля ограниченного производства Речь пойдет о феномене богемы.

В современном употреблении слово «богема» обычно означает людей искусства, в общем, художественную интеллигенцию в ее отличии от других групп. Однако исторически и социологически понятие «богема» является более сложным.

Богема как самостоятельная и самодостаточная группа начинает формироваться в Европе еще в середине XIX в., и ее расцвет приходится на период конца XIX – начала XX в Интересно происхождение самого слова «богема». Во Франции «bohemians» назы-

вали цыган, обычно приезжавших из Богемии, что в центральной Франции Потом газетчики стали использовать это слово как прозвище для художников, которые тоже тянулись в Париж из разных мест и вели по-цыгански бедную, странную, разгульную, довольно асоциальную, хотя и наполненную прекрасным и возвышенным жизнь Позже к богеме примешалось значение полукриминального маргинального «подполья» бродяг, солдат, проституток, карточных игроков (в этом значении слово «богема» использовал К. Маркс).

Можно выделить несколько социологических признаков, характеризующих богему. внутренняя идентичность на основе беззаветной преданности искусству, девиантность (исключительная экстравагантность, безумие, маргинальность), внешняя идентичность на основе активного непринятия существующего социального порядка, особое положение в системе неравенства (крайняя бедность преимущественно молодых людей). Все эти признаки тесно взаимосвязаны и позволяют более глубоко понять феномен поля ограниченного производства в мире культуры

Возникновение богемы связано с закатом европейской аристократии – традиционных патронов искусства – и развитием промышленного капитализма, стимулировавшего коммерциализацию культуры Так, известно, что индустриализация и промышленное воспроизводство искусства поставили под сомнение аутентичность, самобытность, оригинальность творчества. В этой ситуации богема возникает как форма протеста, оппозиции художников, как способ защиты искусства от дискредитации в мире безвкусных промышленных подделок. Начиная со второй половины XIX в. это выглядит как восстание искусства против промышленной технологической цивилизации, против потребительства и превращения искусства в товар и низкопробное развлечение.

Девиантность, эксцентричность, бедность – все это часть культурного протеста и в конечном итоге визитная карточка богемной жизни. И потому, например, публичный провал художника стал расцениваться как негативная форма признания – коль скоро публика не принимает, отвергает искусство, следовательно, в нем есть

нечто подлинное (а оно может быть понято лишь таким же свободным художником).

Богема – это в определенной степени миф. Миф о героизме творчества, миф о свободе искусства, миф о художнике как особом типе личности, о герое-бунтаре, о гении-безумце, о таланте, бесконечно превосходящем способности простых смертных. Эта мифология зарождается еще в эпоху Возрождения и возвеличивается романтиками, которые поднимают художника до уровня божества. Это помогает осмыслить и сохранить ценность искусства в эпоху промышленной революции, более того, помогает возвысить ценность искусства в XX в

Прообраз богемного героя, икона богемной жизни – легендарный лорд Байрон – безумный, ужасный и потому опасный для всех, кто с ним знаком В его творчестве сливаются воедино искусство и биография, он – герой собственных произведений. Именно так Байрону удается романтизировать грех и подозрительные антисоциальные аспекты своей жизни. Именно так ему удалось возвысить одиночество, трагизм собственной судьбы, гениальность, сексуальную распущенность и революционный политический радикализм, вместе взятые.

Еще одна ярчайшая легенда богемы – Артюр Рембо. Его альянс с Полем Верленом – доведенная до предела девиантность: алкоголизм, безумие, гомосексуализм (бывший тогда преступлением, П Верлен был за это осужден) – вызов буржуазному обществу, с одной стороны, и с другой – исключительная поэзия, творчество гения, которое не может быть ограничено ничем Даже безумие – предел человеческого разума – не есть предел творчества, напротив, оно и есть основа творческого акта как выхода за пределы известного и понятного. Отсюда культ божественного безумия и нагнетание психоза. И хотя фигура Байрона, как и А Рембо, – это в большей степени набор легенд, историй и мистификаций, именно так они сформировали ядро богемного мифа.

Знаменитая девиантность богемы имеет весьма многообразные формы Экстравагантность в одежде и внешности – одна из них Длинные волосы, шляпы и шарфы и сегодня являются внешними

атрибутами творческого человека. Художник должен выделяться среди окружающих, противопоставлять себя буржуазным вкусам. Демонстративная аморальность – еще одна форма девиации, более серьезная. Открытый, вызывающий эротизм, экспериментальный и необузданный, – всегда в центре богемной жизни и, безусловно, бросает вызов буржуазной морали. Взамен социальным условностям превозносится страстная, безумная, запретная любовь Культ романтической любви позже станет культом сексуального экстаза во всех возможных способах его достижения (другими словами, извращений... с точки зрения буржуазной морали, конечно). Остается добавить алкоголизм (порой тяжелый) и наркоманию – и вот получается картина богемной девиантности.

Важно лишь понимать, что для художников богемность является средством, инструментом для творчества, а не вульгарным развратом и пьянством, не легкомысленным развлечением. Наркотики и секс стимулируют порывы творческого безумия Алкоголь помогает ненадолго оправиться от экстатических умопомрачений. Подлинное творчество – это шаг в запредельное, оно всегда на грани безумия или и есть само безумие. Отсюда необходимость культивировать такое сумасшествие разными средствами ради растворения в творческом порыве Это стимул для работы, которая всегда остается на первом месте и занимает большую часть жизни настоящей богемы. Нужно топливо для того, чтобы трудиться и гореть. Как говорил Джек Керруак: «Только сумасшедших я считаю гениями, сумасшедших в жизни, общении... тех, кто горит, горит, горит!» Но в XX в богемный образ жизни вдохновляет буржуазию и молодежь именно в вульгарном смысле свободы и аморальности, что и порождает огонь сексуальной революции 70-х гг. XX в.

Важно понимать внутреннюю неоднородность богемы. С одной стороны, среди них выделяются звезды, гении, такие как легендарный богемный персонаж Моди (Амадео Модильяни) или уже упомянутый А. Рембо. Близки к ним и многочисленные талантливые художники, которым, однако, не выпала участь быть гениями. С другой стороны, этот мир наполняет довольно разно-

шерстная публика: люди, так или иначе связанные с искусством – владельцы галерей, кафе, издательств, книжных магазинов, театральных групп; люди, вовлеченные в художественные проекты на временной основе – модели, журналисты, безработные актеры; сюда же прибиваются просто ненормальные, искавшие самовыражения, и неудачники – изгнанные из света (обычно дамы) или из дома (обычно совсем молодые люди) Терпимая, открытая, демократичная среда богемной жизни сама по себе стирает грань между гением и неудачником, искусством и социальной маргинальностью. В этом приюте для сумасшедших разных мастей, на этом карнавале безумия разыгрывается абсурдная драма нового искусства.

Как и коммерческая популярная культура, богема – это феномен городской жизни. В богемной мифологии есть единственный Город, город-наркотик, город-столица муз – Париж Так сложилось еще с XIX в Париж – это центр, главное место для многих поколений художников. Богемная жизнь кипит в темных и опасных местах Город дает ощущение анонимности, чувство минимальной ответственности, ощущение полной свободы от семьи и корней, город добавляет адреналина от окружающих опасностей и социального разнообразия Все это крайне важно для молодых и решительно настроенных художников

В период своего расцвета богема обустраивается во многих городах Европы и США, где возникают богемные районы (или кварталы). В Париже это Монмартр и затем Монпарнас, в Лондоне – знаменитый район Сохо, в Нью-Йорке – Гринвич Вилледж (его, кстати, называли «городом психопатов»), в германском Мюнхене – район Швабинг. Это не только места с дешевым жильем, места концентрации маргиналов, но и места, где процветает культура богемных кафе. Кафе – это важная часть мифа о богеме. Кафе – это все: место деловых встреч, рабочее место, сцена, заменитель дома, но главное – место встреч, разговоров, общения Оно создает неповторимое ощущение богемной атмосферы, где одинокий гений становится частью мира таких же, как он.

Однако практически все богемные уголки ждет одинаковая судьба· они превращаются в туристические достопримечательности, престижные районы с дорогим жильем и помпезными торговыми центрами, а художникам приходится искать новое доступное пристанище (такие процессы еще называют джентрификацией). Хрупкий мир искусства ради искусства не выдерживает натиска коммерческой культуры.

Уже в 20-х гг. XX в. богема начинает превращаться в «кузницу кадров» для культурных индустрий, таких как бурно развивающиеся тогда кинематограф и популярная музыка. Романтизм сменяется профессиональным прагматизмом, но дух богемы продолжает витать над миром искусства XX в · в образе жизни рок-музыкантов (под девизом «секс – наркотики – рок-н-ролл»), на Фабрике Энди Уорхола, в бурной жизни писателей битников, в образе жизни звезд шоу-бизнеса. Богема быстро растворяется в том, от чего она так стремилась уйти, чему она так настойчиво себя противопоставляет – буржуазной культуре низкопробных развлечений и потребительства Парадоксально, но именно стремление к гедонизму, девиантность, вера в творческую самореализацию и поиск индивидуальности удачно подходят к развивающемуся обществу потребления XX в

Массовая популярность всего «богемного» создается разными путями. Пресса, особенно «желтая», всегда жадная до скандалов и «жареных» новостей, находится в авангарде этого процесса. Связь наркотиков, политики, гомосексуализма и искусства – неистощимый источник для газетных полос Кинематограф и популярная музыка также вносят свой вклад в омассовление богемы. Действительно, трудно найти более интересный и интригующий сюжет для фильма, чем истории из художественного «подполья».

В 50-х гг. XX в. богема, кажется, вновь возрождается, причем повсеместно: в США появляются «битники», во Франции экзистенциальная философия собирает вокруг себя богемных интеллектуалов, в СССР (после смерти Сталина, в короткий период оттепели) появляется движение, участников которого называли «стилягами». Благодаря последним возникла оригинальная совет-

ская молодежная культура – танцы, молодежные юмористические клубы (прародители известного клубного движения КВН), выставки, литературные группы

Но и эта волна богемы растворяется в популярной культуре. Прежде всего, благодаря более общему процессу формирования молодежной культуры и рынка потребления для молодых. Модная индустрия быстро подхватывает богемные образы и делает их модой для молодых. От шарфов и джинсов до клубной экстравагантности и сексуальной фривольности все идет в ход как символы инаковости, оригинальности, столь важных для молодежи. Сами же художники превращаются в гламурных персонажей для газет и телевидения, в «звезд», идолов массовой культуры

Таким образом, богема приносит в поп-культуру XX в позитивный заряд творчества, поиска аутентичности, самобытности и индивидуальности, веры в искусство и его культурное назначение (пусть и став жертвой коммерциализации культуры). В наши дни едва ли можно говорить о существовании прежней, подлинной богемы во всей красе девиантности и радикального противостояния с обществом. Но в смешанном, гибридном виде, когда эксперименты чистого искусства близко соседствуют с поп-культурой в клубах и театрах, на «тусовках» и светских раутах, в музыке и кино, безусловно, можно найти искры богемной жизни Как, впрочем, и в некоторых городах: так, например, все больше утверждается мнение, что в некоторых районах восточного Берлина возникает и расцветает богема наших дней.

6.9. Между автором и публикой: роль посредников в распространении культурной продукции

С точки зрения социологии культуры, между производителями и потребителями культуры существует широкий слой посредников, которые играют не менее, а порой и более значимую роль в социальном процессе искусства. И это особенно ярко проявляется в культуре XX в

Обычно считается, что ценность искусства возникает в личном приватном опыте эстетического переживания. Однако спонтанность, непредсказуемость творческого акта и индивидуальность эмоционального контакта с произведением искусства – это скорее мистификация, поскольку искусство всегда доходит до своего ценителя не напрямую, а через посреднические институты, специфичные для каждого вида искусства Тот факт, что между творцом и публикой всегда существует социальная дистанция того или иного вида (обычно стратификационная), также означает, что плоды творчества ищут дорогу к публике через интерпретаторов, способных сделать произведение понятным и достойным признания (особенно в случае авангардных, радикальных, абсолютно новых творений).

Дорожку от автора к публике протаптывают популярная пресса, средства массовой информации, салоны, галереи, клубы, концерты и выставки, патроны и меценаты, коллекционеры, музеи, арт-диллеры, критики и ассоциации, издательские дома Именно все они, вместе взятые, конструируют опыт искусства в повседневной жизни Именно они создают ценность произведений искусства, формируют вкус, открывают таланты, рождают легенды, мифы, производят идолов и звезд. Именно они, и это особенно важно, играют ключевую роль в формировании публики, различных жанров и видов искусства на протяжении всей его истории

Художественная критика – один из важнейших посредников. Это профессиональная работа, основанная на компетентности и знании, а не на непосредственном опыте искусства. Главная задача критики – найти, не пропустить, открыть талант и быть солнцем, под теплыми лучами которого взрастет большое искусство. Критик – работник слова, он производит интерпретации того, что создано художником, с целью раскрыть ценность и качество произведения публике Он дает нечто вроде перевода с языка искусства на язык, понятный людям В мире литературной критики сама фигура профессионального критика служит как бы моделью «идеального читателя», который смог через игру значений произведения адекватно проникнуть в оригинальный авторский замысел (хотя это

едва ли возможно полностью). Такая критика – уже в некотором роде со-творчество критика и автора (не случайно в литературе критика давно является самостоятельным жанром). Возможен шаг еще дальше, когда талантливый критик способен обнаружить то, чего сам автор не заметил, не понял или не осознал (например, знаменитый испанский критик Мигель де Унамуно считал, что Сервантес сам до конца не понимал своего героя). Стремление к подобному со-творчеству отличает художественную жизнь в поле ограниченного производства, где все подчинено принципу «искусство ради искусства», а публика и ее вкусы имеют второстепенное значение. Сам критик адресует свою интерпретацию автору и никому другому (любая другая критика здесь никому не нужна).

В коммерческой культуре критика идет к публике впереди самого искусства. И последняя порой более внимательна и чувствительна в первую очередь к критике, а не к ее объекту. А сами критики нередко превращаются в «рекламщиков», продавцов художественного товара, служащих золотому тельцу, а не культуре. Это особенно очевидно в поле массового культурного производства, где роль критика подчинена «раскрутке» культурного товара. В XX в критическая мысль утверждается в новом представлении о том, что критическая работа должна быть направлена не столько на конкретное произведение, сколько на осмысление отношений художника, произведения и критики в меняющемся мире.

Посредническая деятельность в искусстве относительно (но в существенной мере) автономна от деятельности творцов. Иначе посредники не могли бы быть столь влиятельными и создавать тенденции, моду и стандарты в мире культуры. Мир посреднических организаций формирует сложную социальную систему, в которой произведение искусства получает свою «жизнь» и лишается её.

Особую посредническую функцию осуществляют художественные музеи и их коллекции произведений искусства Музей, пожалуй, в еще большей степени, чем критика, выполняет функцию формирования ценности продуктов творчества и ее просветительского донесения до публики. Во-первых, музейные коллекции создаются на основе жесткого отбора того, что достойно представлять

бессмертную культуру новым поколениям, поэтому здесь должны быть четко определены критерии отбора. Это означает, что, во-вторых, отобранные произведения попадают в жесткую структуру категорий, задающих ценность работ: период, стиль, школа, направление, техника и т.п. – эти признаки служат не только для отделения достойных от недостойных, но и для создания целостного контекста и связи между произведениями искусства. Отобранные произведения обретают особую функцию – быть общим знаменателем эпохи, традиции, стиля, жанра – быть эталоном искусства вообще. В результате при посещении Лувра или Эрмитажа создается ощущение единства искусства, видение истории школ и жанров, чувство единства мировой культуры и радость от приобщения к ее величию. Увы, это всего лишь иллюзия, результат музейного обмана, пусть и настолько искусного, что кажется абсолютно естественным соседство под одной крышей древнеегипетских саркофагов и европейского авангардизма начала XX в.

Кстати, именно авангардисты начала XX в., в лице футуристов, провозгласили музеи кладбищами искусства, поскольку коллекции и категории «умерщвляют» произведения, изгоняют их индивидуальный дух, отрывая их от реальной жизни, изымая их из мира ради искусственного аквариумного существования, превращая их в абстрактную категорию «искусства». Действительно, музей как посредник в определенном смысле представляет собой мавзолей, куда приходят поклониться «телу» искусства, «душа» которого покинула свою обитель и поиск которой ведется в созерцании и интерпретациях.

Поскольку культурное производство включено в более широкую систему социальных институтов, посредничество напрямую зависит от характера последних, поэтому не случайно торговля произведениями искусства является частью рыночной экономики. Она может приобретать самые разнообразные формы аукционы, ярмарки, «черный рынок» и т.д. В любом случае торговля активно вмешивается в отношения художника и публики, а также определяет сам статус творения, превращая его в товар, типовой продукт обмена, в вещь. Здесь происходит очень важный переход от худо-

жественной ценности произведения искусства к рыночной (или экономической), всегда предполагающей денежное выражение и детерминирующей социальное значение искусства в целом. Кроме того, экономическая ситуация в целом, а также конъюнктура рынков становятся основным фактором, определяющим ценность произведения.

Торговля искусством начинает активно развиваться в эпоху Эллинизма вместе с другими серьезными формами посредничества – музеями, библиотеками, исследовательскими учреждениями В Средневековье, однако, её развитие практически сходит на нет и только раннее Возрождение дает толчок в развитии полноценного рынка искусства в Италии, Голландии, Франции. В XVI–XVII вв. на этом рынке появляются профессиональные торговцы (арт-диллеры). И далее XVIII в. становится периодом развития масштабного свободного рынка произведений искусства (в частности, за счет частных коллекций), который приобретает все большее экономическое и культурное значение в последующие столетия.

Как и любой рынок, рынок произведений искусства спекулятивен, т.е. функционирует как механизм извлечения прибыли через серию продаж (или перепродаж). Грубо говоря, если покупается полотно П. Гогена за $X млн, то можно рассчитывать его продать за $(X+Y) млн через несколько лет. Работы старых мастеров постоянно дорожают, и их приобретение является хорошим способом вложения денег (инвестиций). Так что наслаждение искусством уступает место бизнесу. Эту динамику на рынке искусства создают его основные агенты – коллекционеры (исторически они пришли на смену аристократическому патронажу).

Кроме того, рынок стимулирует жанровую специализацию в самом культурном производстве. Возникают более продаваемые и менее продаваемые жанры, стили, форматы. Рынок вынуждает, например, художника писать пейзажи или портреты, поскольку они могут лучше продаваться. А это напрямую влияет на доходы, репутацию, признание, успех, известность художника. Аналогичная ситуация – в литературе и других видах искусства. Однако ос-

тается вопрос: а действительно ли культурная ценность произведений искусства определяется их рыночной ценой?

Как видим, значение посредников между творцом (его творением) и публикой велико и порой противоречиво. Однако, исходя из социологического факта, важно помнить, что искусство становится искусством только тогда, когда социальный процесс искусства интенсивно осуществляется всеми его участниками: художниками, посредниками и публикой.

Контрольные вопросы

1 Какое значение имеет девиантность богемы?
2 Как богема повлияла на культурные процессы в XX в ?
3 Возможно ли возрождение богемы?
4 В чем особенность критического исследования культуры и культурных индустрий?
5 Как изменились представления об индустриях культуры в современных исследованиях?
6 В чем негативная роль индустрий культуры с точки зрения критической теории?
7 Что означает автономизация культурного производства?
8 Дайте характеристику поля ограниченного и поля массового культурного производства
9 Каковы отношения между полями массового и ограниченного производства?
10 В чем особенности раннего архаического периода интеграции искусства в общественную систему?
11 Что такое «патронаж»? Какие формы патронажа известны в истории культуры?
12 Что такое «формации»? Каковы их разновидности? Какую роль они играют в развитии искусства?
13 Что означает определение интеллигенции как относительно свободной («свободно парящей»)?
14 Как происходило историческое становление интеллигенции в Европе?
15 Назовите основные характеристики интеллигенции
16 Назовите основные черты народной культуры
17 Назовите основные черты высокой культуры
18 Назовите основные черты популярной и массовой культуры
19 Объясните происхождение и значение термина «культура»
20 Дайте современное социологическое определение культуры

21 Что означает идея культуры как селективной традиции (по Уильямсу)?

22. В чем специфика социологического анализа культуры?

23. Какие подходы можно выделить в социологически ориентированных исследованиях культуры?

24 Приведите примеры интерпретации культурных явлений с помощью рассмотренных категорий социологии

Литература

1 *Hauser A.* The Sociology of Art – Chicago, London The University of Chicago Press, 1982 – 777 с

2 *Williams R.* Keywords Vocabulary of Culture and Society Revised edition – New York Oxford University Press, 1983 – 350 с

3 *Адорно Т.* Социология музыки – М , СПб , 1999. – 435 с

4 *Адорно Т.* Эстетическая теория – М Республика, 2001. – 527 с

5 *Адорно Т., Хоркхаймер М.* Диалектика Просвещения Философские фрагменты – М., СПб Медиум, Ювента, 1997. – 310 с

6 *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости Избранные эссе / Под ред Ю А Здорового – М Медиум, 1996 – 270 с

7 *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла – М Добросвет, 2000 – 275 с

8 *Бурдье П.* Поле литературы // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 45 – С 28–87

9 *Бурдье П.* Рынок символической продукции // Вопросы социологии – 1993, № 1–2. – С 5–27

10 *Жабский М., Тарасов К., Фохт-Бабушкин Ю.* Кино в современном обществе функции, воздействие, востребованность. – М НИИ Киноискусства, 2000 – 375 с

11 *Козловски П.* Культура постмодерна – М Республика, 1997 – 239 с

12 *Манхейм К.* Избранное Социология культуры – М , СПб . Университетская книга, 2000 – 505 с

13 *Семенова В.В.* Качественные методы введение в гуманистическую социологию – М , 1998. – 290 с

14 *Социология* культуры Материалы по курсу для студентов ИИК ТГУ / Сост Д В Галкин – Томск Изд-во ТГУ, 2004

15 *Тоффлер А.* Футурошок – СПб , 1997. – 461 с

16 *Фохт-Бабушкин Ю.У.* Искусство в жизни людей (Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины 20-го века История и методология). – СПб Алетейя, 2001 – 558 с

Дополнительная литература

1 ***Белл Д.*** Грядущее постиндустриальное общество Опыт социального прогнозирования – М Academia, 1999 – 956 с
2 ***Веблен Т.*** Теория праздного класса – М. Прогресс, 1994 – 367 с.
3 ***Давыдов Ю.Н., Роднянская И.Б.*** Социология контр-культуры – М , 1980 – 264 с
4 ***Манхейм К.*** Диагноз нашего времени – М Юристъ, 1994. – 694 с
5 ***Моль А.*** Социодинамика культуры – М , 1973. – 406 с
6 ***Смелзер Н.*** Социология – М Феникс, 1994 – 688 с
7 ***Социология*** культуры методология и методы социологических исследований культуры – М Институт социологии, 1988. – 167 с
8 ***Социология*** культуры проблемы социальных показателей развития культуры Сборник научных трудов – М , 1982 – № 108 – 160 с
9 ***Социология*** культуры современные зарубежные исследования. – М , 1985. – 157 с
10 ***Эскарпи Р.*** Революция в мире книг – М , 1972. – 340 с
11 ***Williams R.*** Sociology of Culture – Chicago The University of Chicago Press, 1995. – 266 с.
12 ***Williams R.*** The Long revolutioln – London. The Hogarth Press, 1992. – Vol. 61 – 238 с

7. ИСКУССТВО, ДИЗАЙН И РАЗВИТИЕ ВЫСОКИХ ТЕХНОЛОГИЙ В XX в.

7.1. Исторические предпосылки развития дизайна

Дизайн как самостоятельная сфера деятельности начинает развиваться только во второй половине XIX в И лишь в 80-е гг XX столетия дизайнеры станут поп-звездами, а дизайн – престижной профессией и символом культурной динамики прошедшего века. Однако следует помнить, что люди производили вещи на протяжении всей истории человечества. Например, у древних шумеров и египтян было все, что с современной точки зрения называется дизайном вещей. Тогда почему дизайнеры – создатели современных вещей и образов – обрели свой профессиональный статус так поздно? Попытаемся разобраться в причинах, приведших к возникновению дизайна.

История изобретения и создания человеком различных вещей долгая и интересная. И в этом смысле история дизайна – это история технических изобретений, научных открытий и художественных откровений.

Благодаря человеческим изобретениям уже 5 тыс. лет назад начали зарождаться первые цивилизации С лука и стрел берет начало первая техника и способность действовать на расстоянии. Колесо и повозка приводят к революции в торговле и транспорте, оказываются возможными гончарный круг и мельница. Керамика стимулирует не только новые способы производства посуды и строительства, но и литье металла. В итоге от исконных человеческих занятий – земледелия и скотоводства – отделяются сначала транспорт и торговля (благодаря им возникли города), затем кузнечное дело и ткачество. Дальнейшая специализация создает систему разделения труда, где

ремесла обособляются от земледелия. И уже в середине I тыс. до н.э. цивилизованный человек обретает философию, литературу и зачатки науки. Так многие десятки тысяч лет древности дали свои бесценные плоды.

За несколько столетий европейского Средневековья темпы развития существенно убыстряются, хотя Католическая церковь активно препятствует развитию науки и техники. В XIII в. появляются первые оптические приборы – очки (изобретение флорентийца Скальвино Армати), а в XV в. в Европе начинается эра книгопечатания. Печать книг на основе подвижных литер изобрел немец *Иоганн Гутенберг* (1400–1468). В 1450 г. была напечатана первая Библия Гутенберга тиражом 300 экз. На первом печатном станке кроме Библии, печатаются также учебники грамматики и календари. Однако следует помнить, что бумажные книги в Европе появляются почти на тысячу лет позже, чем в Китае.

В XVII в. изобретены первые универсальные машины – часы и мельница. *Христиан Гюйгенс* на модели маятника применяет математические расчеты к обоснованию точности хода часов И хотя механические часы известны в Европе с XIII в (башенные), точным автоматом они стали только в XVII в. Водяная мельница – это прообраз универсального двигателя, благодаря ей стало возможным мануфактурное производство.

До появления мануфактур в Средние века еще с X в были широко распространены цеховые объединения. Цехами строят, производят посуду, одежду или мебель. Цех является универсальной и монопольной (в своей области ремесла устанавливают стандарты, цены, допуск на рынок) формой производства. За все несет ответственность мастер, который привлекает к реальной работе своих учеников и подмастерьев

Мануфактуры сначала создаются как более крупные объединения цехов, чтобы обеспечить более массовое производство и получить большую прибыль за счет большей производительности труда. Понятно, что мануфактура из 20 человек произведет продукции значительно больше, чем цех из 3 ремесленников. В погоне за производительностью появляются первые промышленные машины

с приводом от водяного колеса. И вдруг – время убыстряется еще в несколько раз, и всего за столетие с небольшим свершается великая промышленная революция.

Суть промышленной революции – в переходе к массовому машинному производству. Сначала в производстве тканей, затем в транспорте, в завершение в производстве самих машин (машиностроении) машины становятся основой производства. Вот лишь некоторые моменты исторической хронологии промышленной революции.

1733 – изобретен *челночный ткацкий станок* (так англичанин Джон Клей сумел за счет упразднения ручных операций увеличить производительность труда в два раза!).

1765 – *первая механическая прядильная машина* «Дженни» Джеймса Харгривса (с приводом от водяного колеса).

1765 – Джеймс Уатт изобретает и запатентовывает *паровой двигатель* (через 15 лет паровой двигатель становится универсальным и сменяет в промышленности мельничный привод).

1770 – француз Николя Кюньо создает первую *паровую повозку* (для подвоза боеприпасов в действующую армию).

1803 – англичанин Ричард Тревитик проводит испытания *первого паровоза* (уже в 1814 г. отправляется в путь первый в истории железнодорожный состав, с 1825 г. в Англии функционирует железная дорога)

1830-е – для поддержки железнодорожного сообщения начинает использоваться проволочный *телеграф* (он работает на основе специальной системы знаков, изобретенной Морзе, «азбука Морзе»)

1860 – Этьен Ленуар изобретает *двигатель внутреннего сгорания*, а Николаус Отто развивает его идею в виде четырехтактного двигателя в 1876 г.

1885 – Готтлиб Даймлер и Карл Бенц представляют *первый автомобиль* на основе четырехтактного бензинового двигателя (в 1908 г. американец Генри Форд, используя конвейер, начинает производство *первого в истории массового народного автомобиля «Модель Т»*).

1879 – на всемирной промышленной выставке в Берлине фирма «Сименс» представляет *первый электрический локомотив* (он стал основой развития трамваев и метро, которые появляются уже в 90-х гг. XIX в.).

1895 – в лаборатории американского инженера и изобретателя Томаса Эдисона зажигается *первая электрическая лампочка* (Эдисон получил более тысячи патентов на различные изобретения – от микрофона до электростанций и линий электропередачи).

1903 – Братья Райт совершают *первый полет на аэроплане* с мотором (они пролетели всего 32 м на высоте 3 м! Но уже в 1910 г. аэропланы распространились по всему миру).

Так, за совсем небольшой срок происходят революционные изменения в жизни людей. Именно результаты промышленной революции приводят к возникновению профессионального дизайна в XX в.

Кульминацией промышленной революции становятся всемирные промышленные выставки (сегодня их называют ЭКСПО), которые остаются в числе крупнейших международных событий с 1851 г., когда прошла первая всемирная промышленная выставка в Лондоне[1].

У выставок есть несколько основных целей Во-первых, это демонстрация промышленных достижений в различных странах и возможность дать оценку общему уровню развития промышленности. Во-вторых, выставки служат коммерческим целям рекламы, привлечения клиентов и заключения сделок В-третьих, выставки проводятся как грандиозные шоу, праздничные мероприятия, где художественный элемент служил средством представления производственно-технических аспектов Порой художественный показ товара доминирует над достоинствами самих товаров Однако в целом выставки стимулируют международную конкуренцию и новые достижения в области качества продукции

Первая всемирная промышленная выставка прошла в Лондоне в 1851 г. под лозунгом «Пусть все народы работают совместно над

---

[1] См ***Виртуальный*** музей промышленных выставок – http //expomuseum com

великим делом совершенствования человека». Она собрала 32 страны-участницы и длилась 6 месяцев. Промышленное шоу в Гайд-парке, где разместился основной павильон, посетили более 6 млн человек. Специально для выставки был построен огромный павильон, получивший название «Хрустальный дворец». Архитектор Джозеф Пакстон постарался соответствовать масштабам мероприятия размеры дворца были 564 на 125 м, а основным материалом послужили стеклоблоки Пакстон получил известность как большой специалист в строительстве оранжерей Возможно, поэтому «Хрустальный дворец» так похож на огромную цветочную теплицу, которая стала одним из величайших архитектурных сооружений в истории (павильон был полностью демонтирован после окончания выставки). Правда, разместились во дворце особые «цветы» – новейшая промышленная продукция, которая включала станки, судовое оборудование, транспорт, фарфор и посуду, часы и т.п Все предметы размещались в шикарных интерьерах, что делало выставку похожей на огромный дорогой магазин.

Первая выставка в Лондоне задала тон проведению этих мероприятий на столетие вперед. Строительство эксклюзивных павильонов, стремление удивить посетителей практически с каждой новой выставкой проявляются все ярче Вошла в историю *всемирная промышленная выставка 1889 г. в Париже*, приуроченная к столетию Великой французской революции. Французы встретили гостей огромным Дворцом машин и трехсотметровой башней, построенной специально к этому событию архитектором Гюставом Эйфелем (башня еще известна как Эйфелева башня) И хотя многие парижане считали ее уродливой и требовали немедленно убрать, башню оставили в целях развития телеграфной связи. Никто и не предполагал, что она станет символом Парижа! Выставка 1989 г. прославила не только Францию, но и США (треть экспозиции составляли работы Томаса Эдисона) и возвестила о начале электрической эры. Тогда Эдисон и Америка вдохновили весь мир перспективами электрификации.

Россия активно, пусть с небольшим опозданием, включилась в выставочное движение. Сначала широко известная национальная

ярмарка в Нижнем Новгороде обрела значение национальной выставки, а прошедшая в 1896 г. всемирная выставка показала гений русского народа всему миру.

Значение всемирных промышленных выставок в истории дизайна огромно. Именно благодаря им промышленные изделия впервые оказались столь наглядно представлены в художественно-эстетическом контексте презентации. Здесь возникла новая связь между искусством и индустриями, наметилась необходимость особого вида индустриального искусства (этот термин стали использовать в Англии). Кроме того, в контексте искусства индустриальные объекты показали свое эстетическое несовершенство и вызвали бурю критики среди людей искусства и образованных слоев общества Выставки обозначили проблему дурного вкуса в промышленности и острую потребность в принципиально новом подходе к индустриальному формообразованию (например, существовала инерция воображения, делавшая автомобиль похожим на конную бричку), а также необходимость новой технической эстетики, чем и стал несколько позднее дизайн.

Идея дизайна оформляется постепенно и поначалу блуждает в умах критически настроенных интеллектуалов той поры Образованных людей пугает наступление безвкусной, массовой продукции, к тому же явно уступающей в качестве традиционным ремесленным аналогам. Такие мыслители, как Гёте, усматривают в стремительной индустриализации непреодолимое действие антигуманных сил Еще до начала эпохи всемирных промышленных выставок в Англии возникают движения за сближение искусства и промышленности (Общество поощрения искусств и мануфактур). Там же с *1849 г. начинает выходить «Журнал дизайна и мануфактур»*. Появляется термин «индустриальное искусство» (Industrial Art) Художники ратуют за разработку новых принципов формообразования в промышленности на основе искусства.

Наиболее ярко эта идея выражена в работах *Готфрида Земпера* (1803–1879), который был одним из разработчиков экспозиций первой всемирной выставки в Лондоне. Г. Земпер в своей брошюре «Наука, промышленности и искусства (предложения по усо-

вершенствованию вкуса народа)» отмечает, что выставка в Лондоне показала кризис вкуса и упадок художественного творчества в промышленности. И это потому, считает Г. Земпер, что пока не освоены художественно-эстетическими средствами те новые материалы и продукты, которые создает наука и промышленность. В своих дальнейших исследованиях и публикациях Г. Земпер пытается найти пути для формирования нового промышленного формообразования в тесной связи искусства, эстетики и технологий.

Иным путем предлагает решать те же проблемы знаменитый англичанин, искусствовед и поэт *Джон Рескин* (1819–1900)[1]. Он, как и Г Земпер, считает, что промышленность не повышает, а снижает качество жизни за счет того уродства, которое она порождает в окружающей человека среде. Более того, машины грозят появлением нового вида рабства – технического порабощения человека. Тенденции, порожденные промышленной революцией, антигуманны и ужасны. Ее результат – не благополучие, а социальное расслоение на бедных и богатых, имущих и неимущих. Д. Рескин впервые ставит экологическую проблематику относительно развития промышленности: мануфактуры потребляют слишком много энергии и производят еще больше мусора и отходов

Пагубным тенденциям необходимо противопоставить подлинный гуманизм традиций прошлого и высокого искусства. Идеалом для Д. Рескина был средневековый ремесленный уклад производства, где, по его мнению, гармонично сочетались природа, красота и добро. Это сочетание порождало гармоничную среду обитания человека, и потому Д Рескин призывает вернуться назад к ремесленному Средневековью Он верит, что дизайн может изменить общество к лучшему через совершнствование вещной среды обитания. Здесь Д. Рескин солидарен еще с одним своим современником, известным английским теоретиком и архитектором Огастесом Пьюджином

Популяризирует идеи Д. Рескина и доводит их до практического воплощения его последователь *Уильям Моррис* (1834–1896). Он также признает авторитет только за Средневековьем и ремеслен-

---

[1] См *Рескин Д.* Лекции об искусстве М Б С Г -Пресс, 2006 319 с.

ным производством. У. Моррис создает и возглавляет знаменитое *движение «Искусства и ремесла»*, в рамках которого возникают многочисленные мастерские (организованные наподобие средневековых гильдий и цехов), где художники и ремесленники работают вместе над доступными и качественными товарами для дома: мебелью, текстилем, витражами, посудой, интерьерами, обоями[1] «Мебель добрых граждан» мастерских У. Морриса в свое время была очень популярна. Для самого У. Морриса и его последователей было важно учитывать все богатство художественной и культурной традиции, которая предшествует промышленной революции и столь много значит для простых людей В результате им удается убедить широкую общественность в том, что ремесленные изделия лучше и надежнее промышленных, что красота среды обитания способствует лучшему воспитанию. Движение У. Морриса способствует популяризации социалистических идей в Англии и Европе. В художественном плане эстетика Морриса тяготеет к природным мотивам, флоризму и анимализму (изображение растений и животных), однако постепенно эволюционизирует в сторону более абстрактных геометрических форм.

Все рассмотренные в данной части исторические обстоятельства – эволюция техники и науки, промышленная революция, всемирные промышленные выставки, критическое осмысление проблем индустриализации специалистами в области искусства – сконцентрированы и выпадают примерно на один период нескольких десятилетий второй половины XIX в. Именно благодаря этому слиянию исторических сил оказывается возможным и необходимым возникновение дизайна.

7.2. Европейский модерн (Art Nouveau) на рубеже XIX–XX вв.

В конце XIX – начале XX в Европа переживает бурный период расцвета художественной жизни Его кульминационные момен-

[1] См *Моррис У.* Искусство и жизнь М Искусство, 1973

ты – рождение нового оригинального стиля *Ар Нуво (или модерн)* в 1890-х гг и начало европейского авангарда в конце первого десятилетия XX в

Стиль модерн появляется почти одновременно в разных европейских странах (чаще всего используется французский термин Ар Нуво (от фр L'art nouveau – новое искусство) или термин «модерн» (современный)[1]. Во Франции используются и другие названия для нового стиля: стиль метро, стиль Гимара (по имени архитектора станций парижского метро Гектора Гимара) В Германии возникает термин «Югендстиль» (букв. «стиль молодых»), в Австрии – Сецессион (Венский сецессион), а в Италии его называют «Либерти», или «цветочный стиль» Модерн становится большим интернациональным стилем начала века, который преодолел эклектические спекуляции фрагментарных различных стилей прошлого и создал новую оригинальную стилистику, наиболее подходящую идее современного прикладного искусства (дизайна)[2]

Можно сказать, что модерн приходит в континентальную Европу из Англии и становится рецепцией идей британского движения «Искусство и ремесла», а точнее – идей его лидера У. Морриса. У. Моррис открыл миру утопический социализм и эстетику Джона Рескина, который проповедовал единство Добра, Красоты и Природы как фундамент морального сознания общества. У. Моррис был поборником *эстетического и смыслового единства жизненной среды человека*, в котором видел воспитывающее и просвещающее начало. Эту идею пытается воплотить и перенести в бельгийскую версию модерна один из пионеров этого стиля *Анри ван де Вельде*. В своих архитектурных и интерьерных проектах (особняк Блуменверф, здание Школы искусств и ремесел в Веймаре), пытаясь добиться архитектурного и смыслового единства, Вельде проектирует все от фундамента до дверных ручек и даже одежды членов семьи (веря в идеалы Д. Рескина и У. Морриса, он не хотел, чтобы его дети росли в окружении аморальных вещей). Пламенный социалист,

[1] См *Фар-Беккер Г.* Искусство модерна Konemann, 2004 428 с

[2] См *Модерн* Серия Электронная библиотека (ДиректМедиа) CD-ROM. М ДиректМедиа, 2004

он видит в дизайне средство практического улучшения жизни и совершенствования общества, поскольку, как и Моррис считал, что красота среды воспитывает красоту в человеке[1].

Классический французский модерн запомнится плакатной графикой *А. Тулуз-Лотрека* и оригинальными растительными образами архитектуры парижского метро Гектора Гимара

Формообразование классического Ар Нуво зиждется на нескольких принципах. Главный принцип был сформулирован еще Вельде. (1) назад к природе, в которой сокрыты подлинная красота и гармония. Нужно лишь ее перенести в искусство Поскольку в природе нет прямых и геометрических конструкций, формы Ар Нуво должны следовать плавным, извилистым линиям (2), господствующим в естественном природном мире. В природе уже более чем достаточно образов для вдохновения: цветы и бутоны (символы нарождающейся жизни), экзотические растения, морские раковины и волны, пламя костра и плывущие облака, формы насекомых и животных, птиц и бабочек Многие из этих образов действительно стали классикой модерна Но природная линия здесь не самоцель. Она должна служить выражению целостности замысла (3), должна стать органичным элементом художественного единства (поэтому целостная среда обязательно содержит какую-то центральную тему). Это создает эффект завершенности и гармонии. Образцы формообразования Ар Нуво лишь подтверждают этот вывод Примером может служить знаменитая «Улиточная комната» итальянского дизайнера Карло Бугатти, где любой элемент интерьера отражает целостность улиточного замысла/темы. Все эти принципы в почти идеальном воплощении можно увидеть в архитектурных и интерьерных проектах великого испанского архитектора *Антонио Гауди.*

Еще одна важная черта дизайна Ар Нуво – использование эротических мотивов (4). Естественные изгибы женского тела, обтекаемые длинными волосами и складками одежд, становятся ярким

---

[1] См Веб-сайт, посвященный Анри ван де Вельде – http //www henry-van-de-velde com

графическим символом модерна Все эти принципы в совокупности – естественность природных форм, плавные линии, целостность замысла (наличие темы) и эротизация – придавали Ар Нуво существенную орнаментальность Действительно, художники того периода нередко излишне погружаются в ненужное украшательство Однако архитектурный модерн демонстрирует великолепные решения, такие как переходы основной конструкции здания в орнамент и обратно.

Художники, объединившиеся в рамках Югендстиля в Германии, поначалу копируют деятельность мастерских английского движения «Искусства и ремесла». В Дрездене, Мюнхене и других городах Германии открывается множество мастерских прикладного искусства Основа их эстетики – практичность, использование элементов фольклора и флористических образов Под влиянием А. ван де Вельде (после 1900 г.) движение обретает более ярко выраженную стилистическую идентичность с акцентом на сочетание геометрических и природных форм. Позже Вельде объединит художников Югендстиля вокруг Веймарской школы искусств и ремесел, которую он сам спроектировал и возглавил после заселения в новое здание.

Австрийский модерн остается в истории под именем Венского сецессиона (очень близкого Югендстилю и часто рассматриваемого вместе с ним). Эта группа объединяет художников-новаторов, скептически настроенных по поводу художественной традиции Европы. Костяк этой группы составляют решительно настроенные экспериментаторы, которые в 1897 г. вышли из состава Венской академии ради собственных идеалов и творческих поисков. Деятельность альтернативной академии оказывается весьма успешной. Они издают журнал «Священная весна», создают плакатную графику, текстиль и кованые металлические изделия. Один из ее лидеров – *Йозеф Ольбрих* – построил прекрасное новое здание Сецессиона, где кипела работа и проходили выставки Довольно быстро вокруг Сецессиона образуются художественные мастерские (Венские мастерские), которые сделали его продукцию доступной и популярной

Поздний модерн в его апогее историки связывают с деятельностью *Школы Глазго* и ее лидера *Чарльза Рени Макинтоша* (1868–1928). Стилистика классического модерна претерпевает существенные изменения. Ч. Макинтош упраздняет избыточную декоративность и безудержность изогнутых линий в пользу строгости и аскетизма выпрямленных геометричных форм. Его мебель (производимая и успешно продаваемая до сих пор!) является образцом позднего «охлажденного модерна». Такие изменения характеризуют общую тенденцию. К подобной геометричности приходят поздний Югендстиль и Венский сецессион, что исторически сближает их с набиравшим тогда силу европейским художественным авангардом и американским функционализмом. Венские мастерские, например, восходят на вершину модерна с чудесным сочетанием природных образов и геометрических орнаментов[1].

Стиль Ар Нуво можно обнаружить и в России. Прежде всего – в архитектуре. Существует термин «московский модерн»[2], который обозначает это уникальное явление в русской культуре. Наверное, самый выдающийся архитектор русского модерна – это *Федор Шехтель* (1859–1926), построивший такие шедевры, как особняк З Морозовой, особняк С. Рябушинского, здание МХАТ и создавший его знаменитый логотип – парящую чеховскую чайку. Среди ярких и самобытных живописцев русского модерна безусловно выделяется имя Михаила Врубеля (1856–1910), чьи полотна входят в сокровищницу русской культуры. Русских художников вдохновляет на творческие эксперименты и эстетическая универсальность модерна, его стремление к новой выразительности во всех видах и жанрах искусства. Историки искусства считают знаменитые на весь мир «дягелевские сезоны» в Париже и творческие группы наподобие группы «Мир искусства» национальным вкладом России в развитие искусства модерна.

---

[1] См *Сюзанна А.* Стерноу Ар Нуво Дух прекрасной эпохи Белфакс Роберт М Тод, 1997 128 с

[2] См *Московский* модерн Документальный фильм DVD (PAL) (Keep case) 1998 52 мин, Россия. Музей истории Москвы

В истории дизайна Ар Нуво стал важной вехой, определить которую можно как рождение Стиля (с большой буквы!), Стиля столь убедительного, что его влияние предопределяет дальнейшее развитие профессионального дизайна.

7.3. Дизайн и европейский художественный авангард начала XX в.

На развитие дизайна в начале XX в. огромное влияние оказывает *европейский художественный авангард*. Благодаря ему на смену модерну приходит холодный и бессодержательный стиль формальных абстрактных конструкций. К европейскому авангарду начала XX в. обычно относят такие направления, как *абстракционизм, кубизм, футуризм* (все три в Европе), *конструктивизм* (в России). Авангард – это революция в искусстве, и его явление во многом было отражением революционных процессов, которые происходили тогда в Европе и России. Авангард – это поиск нового искусства для нового общества, переживающего революционные преобразования[1]

Кубизм – первая ласточка авангарда. Его рождение связывают с именем *Пабло Пикассо* и его работами, датированными 1907–1914 гг. Радикальным отступлением Пикассо от предшествующей художественной традиции можно считать отказ от перспективы и иллюзии пространства, а с ними – и уход от предметности, содержательности живописи П Пикассо восстает против привычек человеческого зрения. Вместо перспективы – вывернутый на плоскости за счет геометрического «разложения» объект во всех его измерениях. Теперь объект видится целиком, однако он немедленно и странным образом начинает исчезать. П. Пикассо искал новых горизонтов видения через эксперименты с чистой формой, и потому «кусочность» и геометрическая нарезка его картин первым де-

[1] См *Голомшток И.* Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке М.. Прогресс-Традиция, 2004 296 с.

лом заставляют зрителя отказаться от привычки смотреть и видеть предмет, его привычные формы, а также повествование или сюжет, которые заставили бы зрителя испытать некие чувства Пикассо нередко использует коллажи и задействует в них самые разнообразные материалы (всегда обычные и доступные) для моделирования иного, интеллектуального зрения. Смотрящий на его работы как бы обнаруживает (не без удивления!) различные модальности зрения кроме той, к которой он привык. Его визуальный опыт вдруг решительно расширяется. Возникает эстетический эффект «зримого ради зримого», «визуальности ради визуальности».

Элемент интеллектуальности зрения усиливается и абсолютизируется в абстракционизме. Это направление в истории представлено группами *«Де Стейл»* (De Stijl, Голландия) и *«Синий всадник»* (Германия). Первым идейным абстракционистом историки считают русского художника, участника группы «Синий всадник» (1911) *Василия Васильевича Кандинского* (1866–1944). В его живописных работах (серия композиций 1910–1912 гг.) и философских текстах (книга «Касаясь духовности искусства», 1911)[1] уже ясно присутствует абстрактность как основа чистого искусства, лишенного всякой конкретной предметности и претендующего на достижение высот духовного опыта. Для В. Кандинского абстрактное искусство – духовная игра, забава, пренебрегающая реальностью. Он считает, что искусство принадлежит современной ему эпохе и отражает ее на самом глубинном уровне. Поэтому нет смысла подражать классике, идеалам прошлого, потерявшим свою актуальность Художник обязан творить современное оригинальное искусство

Близок к Кандинскому идейно и по духу нового искусства еще один великий русский художник – *Казимир Малевич* (1878–1935). К. Малевич предложил свой термин – супрематизм – для искусства, основанного на беспредметном конструировании абстрактных чистых форм. Его эксперименты в живописи, его «архитектоны» –

---

[1] См ***Кандинский В.В.*** Избранные труды по теории искусства В 2 т Т 1 1901–1914, Т 2. 1918–1938 М Гилея, 2001 736 с

супрематические композиции, переведенные в трехмерные скульптуры, – оказали огромное влияние на все развитие европейского авангарда[1].

Голландская группа «Де Стейл» (De Stijl, «Стиль») была основана в 1917 г известным художником *Тео ван Дусбургом* (1883–1931) В нее входили живописцы, архитекторы, артисты, поэты, дизайнеры, видевшие в абстракционизме новый универсальный язык искусства Важное объединяющее начало группы – одноименный журнал, который выходил с 1917 по 1931 г. В манифесте «Де Стейл» (1918) провозглашен отказ от естественных природных форм в пользу простых и упорядоченных геометрических конструкций. Один из лидеров группы – *Пит Мондриан* – предлагает термин «неопластицизм» (новое пластическое искусство) для характеристики стиля Де Стейл. П Мондриан считает, что следует исключить из искусства естественную человеческую чувствительность и восприимчивость. Только элементарные абстрактные формы на плоскости, только чистые цвета (синий, красный, желтый, черный, белый), их баланс и гармония могут выразить индустриальную культуру современного общества. *Геррит Томас Ритвелд*, ярчайшая фигура в голландском дизайне, переводит абстракционизм Де Стейл в уникальные дизайнерские проекты. Его мебель (например, знаменитое «Красно-синее кресло») и сегодня можно увидеть в музеях современного искусства Ритвелд смело экспериментирует с плоскостями, контрастно подчеркивает их пересечение цветами и «узлами».

Европейский авангард невозможно представить без футуризма – еще одного влиятельного направления в революционном искусстве начала XX в Футуризм (от слова «future» – будущее) был столь же многообразен, как и абстракционизм. Среди футуристов поэты (В Маяковский, например, считал себя футуристом), художники, музыканты, режиссеры. Это интернациональное движение зарождается в Италии в 1910 г. Футуризм заявляет о себе манифестом, автором которого является *Филиппо Маринетти*. Ма-

[1] См *Малевич К.* Собр соч. В 5 т М Гилея, 2002

нифест провозглашает решительный и деструктивный отказ от всей предшествующей художественной традиции (сжечь и затопить музеи как кладбища искусства) и начало эры нового искусства – искусства будущего. Главное, что вдохновляет футуристов – это развитие техники. «Новый кентавр» – человек на мотоцикле является образцом сращивания человека и технологий Это образ будущего, где все подчинено технике и ее движущей силе В футуризме присутствует момент почти религиозного поклонения движению и технике. Форма и формообразование должны подчиниться этому принципу первичности движения. Мир – это динамика. Ее воплощение – мчащиеся поезда, самолеты, автомобили. Именно эти образы в контексте воображаемого фантастического будущего, преображенного технологиями, становятся основой футуристической графики. Человек в этом мире есть всего лишь маленький послушный винтик в громадной социотехнологической машине. Влияние футуризма на культуру XX в. огромно, однако он дискредитировал себя тем, что в 30–40-х гг. слился с официальной идеологией итальянского фашизма.

Европейский авангард предопределяет направления развития дизайна в Европе, что происходит во многом благодаря его влиянию на образовательные стандарты первых школ дизайна.

7.4. Первые школы дизайна: Баухауз и Вхутемас

Рождение профессионального дизайна многим обязано формированию дизайнерского образования Первыми высшими школами подготовки профессиональных дизайнеров являются немецкий Баухауз и советский Вхутемас (Высшие художественно-технические мастерские). Значение этих школ в истории искусства, дизайна и культуры в целом огромно. Они – явления культуры мирового значения.

В то время Германия и Россия переживают стремительные перемены послереволюционных лет. Новому обществу нужна не только новая система власти, но и новые вещи, предметы повсе-

дневной жизни, которые могли бы стать символами обновленного мира Кроме того, экономика ждет хорошо подготовленных специалистов, которые могли бы за достаточно короткий период разработать и внедрить в массовое производство модели простых, доступных, полезных и формально достаточно выразительных товаров Обе школы ориентированы именно на дизайн массовой продукции, что достаточно четко определило два основных направления в дизайне эксклюзивный дизайн для высших обеспеченных слоев общества и массовый однотипный дизайн для всех остальных Эти социальные различия не теряют своей актуальности и в наши дни.

Слово «баухауз» в переводе означает «жилище строителей» и отсылает к средневековой форме организации труда при возведении архитектурных сооружений (например, соборов, строительство которых шло годами, и плотники, художники, каменщики, скульпторы, архитекторы работали и жили вместе, что создавало общую атмосферу целостного творческого и духовного опыта) Это значение довольно важно для понимания того, какие идеи заложены в создание одной из первых школ дизайна, поскольку совместный труд ремесленников и художников на протяжении всего периода строительных работ как раз и подразумевается в качестве главного принципа дизайна

Баухауз создается как государственное учебное заведение в Веймаре в 1919 г. на основе слияния Школы изящных искусств и Академии прикладного искусства[1]. Первым директором и основателем школы был *Вальтер Гропиус* – один из величайших архитекторов и дизайнеров XX в

Следует сказать, что Германия тогда переживала тяжелый период после Первой мировой войны. Общий кризис усугубляла низкая конкурентоспособность немецких товаров из-за их плохого качества (говорят, что в Англии по этой причине требовали специально маркировать немецкие товары). Одной из государственных задач Баухауза было решение этой проблемы на основе выработки

[1] См Официальный веб-сайт Музея/Архива Баухауз – http://www bauhaus de

конкурентоспособного дизайна продукции, произведенной в Германии

В Гропиус однозначно декларировал неприемлемость принципов высокого салонного искусства и настаивал на *возвращении к ремесленной традиции* с ее практичностью и коллективной организацией Он также является сторонником последовательной *интеграции производственной и художественной сторон дизайнерского труда* Поэтому в Баухаузе не было профессоров, а обучение, как в Средневековье, осуществляли мастера, практически сразу же вовлекая учеников и подмастерьев в свои серьезные проекты, чтобы потом отправить работать над реальными заказами самостоятельно.

Ученики начинали с обязательных вводных курсов по основам обращения с формой, цветом, материалами, инструментами. Затем они специализировались по различным направлениям: производство мебели, керамики, текстиля, а также фотография, интерьеры, графика, конструкции из металла

Различные курсы в Баухаузе вели такие маститые художники, как Пауль Клее, Василий Кандинский, Мис ван дер Роэ, Иоганн Иттен, Марсель Бройер, Ласло Мохоли-Наги и др. Вообще, в Веймарский период в Баухаузе работали многие художники, представлявшие абстракционистские движения Все они считали, что искусству научить невозможно. Обучить можно только ремеслу.

В 1925 г. в результате политического конфликта с местными властями (они были недовольны коммунистическим уклоном в коллективе школы) Баухауз вынужденно переезжает в Дессау, где специально была построена новая резиденция Для удобства жилые и учебные блоки объединили в одном удобном и просторном здании, которому суждено было стать символом Баухауза. Переезд и открытие обновленной школы на новом месте стали значительным событием в жизни Германии В 1926 г. Баухауз становится высшей школой формообразования. От дизайнеров ожидают многого, и они оправдывают ожидания. В этот период акцент делается на более плотном сотрудничестве с промышленностью и индустриальном формообразовании. Образцы изделий отправляются на производство прямо из мастерских.

Самое яркое достижение того периода – модели стульев и кресел на основе гнутых стальных труб В это время разработано довольно большое число моделей, и многие из них стали не только продукцией массового производства, но и шедеврами мебельного дизайна Кроме того, Баухауз – это еще и оригинальная графика, а также посуда и, конечно, архитектура.

В 1928 г. школу опять захлестывают политические конфликты. В Гропиус уходит со своего поста. Его сменяет *Ханс Майер*, через два года его увольняют, и до 1933 г. Баухауз возглавляет *Мис ван дер Роэ*, который придает образованию существенный уклон в архитектуру, пытается исключить всякую политику из учебной работы, но не может спасти школу, и она закрывается. Благодаря Мис ван дер Роэ она просуществовала как частное учебное заведение в Берлине до 1933 г., но была окончательно закрыта (после обысков и арестов) пришедшими к власти нацистами Однако школа (в смысле традиций и достижений) не умирает, поскольку иммигрировавшие в США лидеры воплощают наработки Баухауза в своей работе Мис ван дер Роэ, по сути, создает современную Америку (и архитектуру) небоскребов, Мохоли-Наги даже пытается воссоздать Баухауз в США, а В. Гропиус успешно строит и преподает в Гарвардском университете

Высшие художественно-технические мастерские (Вхутемас) – советский аналог Баухауза. Их вклад в развитие искусства и дизайна первой половины XX в вполне сопоставим В Советском Союзе тогда использовали собственный оригинальный термин «производственное искусство» для обозначения того, что сегодня мы называем дизайном

После революции 1917 г. проводится реорганизация сферы образования и культуры, и во многих городах создаются так называемые СГМХ – Свободные государственные художественные мастерские. Эта система в силу ряда недостатков не оправдала себя, в результате чего в 1920 г. и были созданы Высшие художественно-технические мастерские. Их главная задача – разработка основ нового советского промышленного искусства и сближение искусства с массовым промышленным производством молодой

Советской республики. Становится необходимым подготовить профессиональные художественные кадры («инженеров-художников») высшей квалификации для работы в промышленности.

Обучение производится на нескольких факультетах: деревообработки, архитектуры, металлообработки, полиграфии, текстиля и керамики. Обучение построено по тем же принципам, что и в Баухауза. Сначала студенты осваивают общие базовые дисциплины: «Цвет», «Объем», «Пространство», «Графика» Им прежде всего было необходимо научиться мыслить объемно-пространственно (трехмерно) После общей подготовки студенты переходят к специализациям Например, на метфаке (факультет металлообработки) изучаются не только химия, физика, машиноведение, но и слесарное, токарное, граверное, литейное мастерство Студенты работают как с макетами и чертежами, так и с моделями в натуральную величину

Большое значение для обучения советских инженеров-художников имеет целостная систематическая подготовка Кроме технологических, художественных и производственных предметов, они изучают и экономические Сюда же следует добавить ту атмосферу творчества и ответственности, которую создали педагоги Вхутемаса. Студенты активно объединяются в самостоятельные творческие группы, смело выдвигают идеи и инициативы, дают социальные и философские обоснования своих проектов. Это была бурная и плодотворная художественная жизнь, поскольку студенты были активными участниками и созидателями процесса обучения вместе со своими мастерами, среди которых были уже известный нам *В Кандинский, Э. Лисицкий, В Родченко, К. Малевич, В Татлин.*

Вхутемас просуществовал до 1930 г Сначала в 1926 г. он был переименован во Вхутеин (Высший художественно-технический институт), а затем в 1930 г. разделен на два различных учебных заведения.

Баухауз и Вхутемас безусловно внесли огромный вклад в развитие дизайна. В их деятельности не только отразилась потребность в новом формообразовании, они также заложили основы

профессионального дизайна в сфере массового промышленного производства

Из стен Баухауза благодаря *Мис ван дер Роэ* вышла идея *массового жилищного строительства* жилых комплексов из бетонных блоков. Его знаменитый «Поселок Вайсенхофф», представленный на выставке немецкого промышленного союза Веркбунд в 1929 г. (выставка прошла под лозунгом «дешево и красиво»), является прообразом современной функциональной модели жилого комплекса, где к жилью непосредственно примыкают различные объекты сферы услуг (кафе, прачечная, библиотека, спортивные залы и т.д.). Эти продуктивные идеи, усиленные исключительным влиянием великого Ле Корбюзье, оказывают решающее влияние на будущее архитектуры городов во всем мире

Вальтер Гропиус впервые представляет минималистическую архитектуру на основе использования стекла и стали. За счет новых возможностей, которые здесь открываются (геометрически правильные пространственные ячейки, в которых больше пространства и света, а также вариативность планировки помещений), В. Гропиус, Мис ван дер Роэ и Ле Корбюзье создают архитектуру высотных зданий, быстро распространяющуюся по всему миру.

Благодаря Баухаузу оформляется *интернациональный стиль* (нередко его еще называют модерн, и тогда возникает путаница с модерном – Ар Нуво). В нем американский функционализм обретает свою европейскую версию и превращается в основной международный стиль дизайна. Вера в то, что *«форма следует за функцией»* (это основной постулат функционализма) и что «чем меньше, тем лучше» (рациональность и избавление от нефункционального декора), будет незыблемой до конца 60-х гг. XX в.

Вхутемас тесно связан со спецификой производственного искусства в СССР[1]. Как уже отмечалось, с Баухаузом их объединяет идея социальной и экономической целесообразности (полезности) искусства, а также формально-конструктивистский подход к раз-

[1] См *Заламбани М.* Искусство в производстве Авангард и революция в Советской России 20-х годов L'Arte nella produzione М ИМЛИ РАН, Наследие, 2003 240 с

работке новых объектов, который демонстрирует, как принципы авангардного искусства были смело перенесены на промышленное конструирование

Владимир Татлин входит в историю мировой архитектуры проектом памятника третьему интернационалу, еще известному как Башня В. Татлина. Грандиозное сооружение задумывалось как супрематическая конструкция из трех автономных ярусов, заключенных в спиралевидный контур и находящихся в постоянном вращении. Башня В. Татлина никогда не была построена, но ее значение для современной архитектуры сопоставимо с Эйфелевой башней и Хрустальным дворцом. Талант В. Татлина универсален. Кроме революционной архитектуры, он проявляет себя и в интерьерном дизайне, а также мебельном и дизайне посуды. Широко известен его проект народного самолета-велосипеда под названием «Летатлин».

Еще один профессор Вхутемас – *Александр Родченко* (1891–1956) – является основателем оригинального советского графического дизайна и уникального, известного во всем мире формалистического подхода к фотографии. В работах А Родченко видно, как принципы конструктивизма работают в плакатной и рекламной графике 20-х гг. XX в. Его супруга *Варвара Степанова* снискала славу одного из первых советских дизайнеров одежды

Еще один выдающийся представитель Вхутемаса – *Эль Лисицкий* (1890–1941). Приверженец супрематизма К. Малевича, Э. Лисицкий делает беспредметную абстрактность основой оригинального подхода к плакатной графике, театральным декорациям, архитектурным проектам, декоративному оформлению праздников. Э. Лисицкий внедряет художественные проекты нового типа, которые он называет «проунами» (сокращение от словосочетания «проекты усовершенствования нового»). Проуны – оригинальный метод дизайнерского проектирования, который позволяет перевести принципы супрематизма и конструктивизма на язык архитектуры и дизайна.

Многие из профессоров Вхутемаса активно участвуют в осуществлении государственной культурной политики большевиков

В. Кандинский, К Малевич, А. Родченко занимают ответственные посты в Наркомпросе (Наркомат просвещения), Академии художеств, и благодаря им новое искусство и новый дизайн обретают форму массового культурного производства в виде пропагандистских материалов, учебных программ, просветительских мероприятий и т.п.

Истории Вхутемаса и Баухауза сближаются и в финальной точке их истории. многие профессора и лидеры этих школ вынуждены были иммигрировать из своей страны. Они нашли приложение своим силам за пределами России.

7.5. Функционализм в США и Германии. Ф.-Л. Райт. Немецкий Веркбунд. Ле Корбюзье

Деятельность и стилистика первых школ дизайна в существенной мере сближает их с формированием одного из самых распространенных и влиятельных стилистических направлений, ставших не просто стилем, а философией профессионального дизайна, – *функционализмом.*

Основной принцип функционализма – *форма следует за функцией* – пришел из США Поскольку в этой стране нет многовековой культуры, американский дизайн не испытывал столь сильного влияния художественной традиции. В результате он пошел по своему пути функционализма, в котором формообразование предопределяется назначением и функцией вещи, а не внешними эстетическими критериями. Функция здесь понимается как удовлетворение потребностей человека, использующего предмет. Имеется в виду и качество решаемой задачи, и долговечность, и комфорт в работе Комфортность в использовании всегда отличала американский дизайн.

Основы функционализма были заложены в чикагской архитектурной школе, где под руководством *Луиса Салливана* еще в конце XIX в разрабатываются и строятся многоэтажные офисные здания

на основе типовых кубических каркасов и специальной стали. Основная функция здания вытекает из создаваемого им рабочего пространства, что требует геометрической четкости и пропорциональности элементов и не предполагает дополнительного декорирования (хотя здания Салливана имеют орнаментальные элементы фасадов).

В лице еще одного американского архитектора – *Фрэнка Ллойда Райта*, ученика и коллеги Л. Салливана, американский функционализм развивается в направлении органичного дизайна. Термин ввел Л Салливан, имея в виду *органичное* соответствие формы и функции, но в творчестве Ф -Л Райта он также имел значение, близкое органическому дизайну, т.е исходящему из единства объекта с окружающей его средой. Его дома (в основном частные) настолько органично вписываются в окружающий ландшафт, что порой трудно понять, где начинается одно и заканчивается другое. К тому же Ф.-Л. Райт отдает предпочтение натуральным строительным материалам – необработанным камням и бревнам, каменным блокам Он превращает стены в подобие оконных ширм, окружающих внутреннее пространство дома (Ле Корбюзье называл такую конструкцию ленточным окном) Он, как и Л. Салливан, считает, что функциональность здания в том пространстве, которое оно создает. Поэтому разбивку пространства на комнаты-коробки он считает неправильной Минимум комнат – максимум наполненного воздухом целостного пространства При этом целостное пространство и комнаты не должны быть «коробками». Помещения должны плавно перетекать друг в друга и соответствовать основным пропорциям человека, чтобы не быть слишком большими или слишком маленькими. Функция здания не должна «съедать» лучшую часть участка земли, на котором оно стоит; само здание не должно поглощать собою участок, функции которого не менее важны И никакого декора, никаких стилей, никаких орнаментов и рельефов. Лучший декор – свойства самого строительного материала. Получается, что дома Ф.-Л. Райта как бы растут из земли. Это всячески подчеркивается их низкой высотностью и контурами, как бы говорящими о наличии корней И никаких балок, колонн, арок и проч.

Ф.-Л. Райт всегда следует принципу укрупнения (или упрощения): одна большая вещь всегда лучше набора малых. Если что-то можно слить и укрупнить – это необходимо сделать. Ф.-Л. Райт понимает функциональность еще и как простоту, отсутствие излишних сложных элементов: нужное прячется, а ненужное устраняется. Простота для него важна как в экономическом (меньше расходов), так и в эстетическом смысле (особая красота или лаконичность формы). Таким образом, функциональная форма – это простая, элементарная форма. К этому же пришли дизайнеры Баухауза. В более позднем виде этот принцип приобретает форму лозунга: «Меньше дизайна – больше дизайна!» (лозунг дизайнеров фирмы «Браун»). Простота была во всем: Ф.-Л. Райт не делал подвалов и чердаков, практически не использовал внутреннюю отделку (грубая фактура естественных материалов лучше), вместо люстр и светильников – скрытое вмонтированное освещение, мебель в основном встроенная и всегда обильное остекление (ленточное окно, окно в потолке, в местах перепадов высоты) при наличии стен с северной стороны. В интерьерах Ф.-Л. Райт пытался создать чувство крова, убежища, защищенности, поэтому в его домах всегда есть массивный центральный очаг в главной большой комнате с обильным остеклением, пол которой плавно переходит в сад. Он также в духе упрощения разделил дом на три основные зоны: спальня и санузлы, кухня и столовая, общая главная комната. Практически все оригинальные нововведения Ф.-Л. Райта применяются в современной архитектуре.

В Европу идеи американского функционализма привез немец *Адольф Лоос*. Он учился в Чикаго и решил, что это именно тот подход, который следует противопоставить украшательству европейского Ар Нуво. Лоос встал на путь борьбы с модерном. В одной из своих популярных работ он заявил, что орнаментальное украшательство Ар Нуво – это не только лишняя трата средств и сил, но и утрата всяческой связи с культурой и чувством вкуса. Лоос провозгласил принцип главенства функции и добавил к нему идею долговечности, что на долгие годы определило развитие дизайна и промышленности в Германии, которая в те годы отставала от ведущих европейских стран.

На функционалистской платформе в Германии создается *промышленный союз Веркбунд,* в который вошли ведущие художники и промышленники страны. Цель союза – консолидация лучших творческих и финансовых сил для внедрения нового индустриального формообразования, и за счет него – повышения качества промышленной продукции Кроме того, задача союза – пропаганда дизайна и воспитание вкуса. Членами союза движет мечта о новом «немецком стиле» и твердое убеждение, что дизайн имеет важное моральное и художественное значение для потребителя и общества в целом В деятельности Веркбунда активное участие принимают уже известные Анри ван де Вельде, Вальтер Гропиус, Мис ван дер Роэ. Последовательным сторонником функционализма является его духовный и формальный лидер Герман Матезиус Немецкий Веркбунд активно популяризировал дизайн, и благодаря ему работы Мис Ван дер Роэ (стулья из стальных труб) и других передовых дизайнеров находили заказчиков и внедрялись в производство. Благодаря Веркбунду идея массового промышленного дизайна была успешно реализована в экономике Германии, что безусловно способствовало быстрому восстановлению страны после Первой мировой войны.

Один из активных участников Веркбунда – *Питер Беренс* (1869–1940). Он вносит огромный вклад в сближение искусства и промышленности, поскольку стал первым в истории художественным директором крупной энергетической компании АЭГ (компания существует до сих пор). Перед П. Беренсом стоит задача выработать единый узнаваемый стиль изделий всех предприятий АЭГ, расположенных не только в Германи, но и за ее пределами. Путь к ее решению П. Беренс выбирает не самый простой. Он решается на создание – впервые в истории! – фирменного стиля АЭГ от продукции до архитектуры цехов и квартир рабочих. Ему приходится проектировать все. цеха, торговые марки, униформу, интерьеры, саму продукцию, каталоги, рекламные материалы и т.д. П. Беренс стремится преодолеть несколько пугающий, негативно воспринимаемый многими образ промышленности и промышленной продукции. Он ищет более дружественные, очелове-

ченные формы В его понимании чистые геометрические формы позволят сблизить интересы промышленного производства и позитивное восприятие ее людьми.

Еще одним апостолом функционализма является швейцарский архитектор *Ле Корбюзье (Шарль Эдуард Жаннере, 1887–1965 гг.)*, один из величайших теоретиков архитектуры и дизайна XX в., оказавший огромное влияние на художественную и инженерную мысль, а также на облик современных городов. Его взгляды на искусство и архитектуру сформировались во многом благодаря влиянию П. Беренса, личность и работы которого однажды поразили Ле Корбюзье

Ле Корбюзье знаменит своей формулой *дома как машины для жилья*. Значение этой формулы можно понять, лишь исходя из идеи тотальности архитектуры как создания целостной среды обитания человека, состоящей из помещений, зданий и более масштабных городских систем. Кроме того, машинность дома предполагает совершенную функциональность: архитектурная форма здания следует за его назначением. Также и все инженерные аспекты строительства в техническом плане следуют этому принципу. Как и Ф -Л Райт, Ле Корбюзье был сторонником последовательного упрощения конструкции здания и удаления декора при достижении максимальной функциональности Свою позицию он называет «пуризм» (от англ. «poor» бедный) или минимализм чистых форм и цветов (вспомните Де Стейл[1]).

Он мыслит дом (или квартиру) как жилую единицу, подключенную ко всем жизненно важным структурам современного города. Такая типовая единица должна быть основой массового жилищного строительства и создать равные условия для жизни людей как единого коллективного целого. Конструктивной основой жилых единиц является *модулор* – универсальная модель пропорциональных отношений жилой единицы и размеров (пропорций) человеческого тела. Ле Карбюзье считает, что только такая универсальная модель поможет получить функциональные параметры жилья, которое было бы комфортным и доступным для всех. Он также вводит целый ряд архитектурных инноваций, получивших

широкое распространение фундамент на базе столбов-опор, свободная планировка помещений, ленточное окно, плоская крыша-сад, не несущая фасадная стена. Кроме того, Ле Корбюзье многое делает для внедрения новых методов и промышленных технологий в строительство. В 1947–1952 гг Ле Корбюзье создает «жилую единицу» в формате многоэтажного жилого дома, которая стала основой для массового жилищного строительства во всем мире

В 20-х гг. XX в Ле Корбюзье сосредотачивается на более масштабных архитектурных проектах и создает концепцию планирования городов Его идея «Лучезарного города» на 3 млн жителей предполагает комбинирование высотного типового жилищного строительства, перемежающегося парковыми зонами, и четкое зонирование территории города на жилые, деловые, транспортные, промышленные и рекреационные зоны Этот подход используется Ле Корбюзье в реальной практике при планировании (здесь следует сказать, что все города развиваются согласно генеральным планам) развития Парижа, Антверпена и других городов Французский зодчий стремился не просто к рациональной архитектуре, а к достижению ее средствами большей социальной справедливости и счастья общества.

Как сторонник создания целостной среды, Ле Корбюзье активно занимается дизайном современной мебели Многие из его работ входят в золотую коллекцию мебельного дизайна. Из масштабных работ мастера следует назвать здание ООН в Нью-Йорке.

Функционализм как основа массового промышленного дизайна остается господствующим стилем в дизайне до конца 60-х гг. XX в. Его социальное значение особенно усиливается во время и после Второй мировой войны, когда нехватка массового жилья была особенно велика. Однако параллельно развиваются стили более утонченные и эксклюзивные – Арт Деко и сюрреализм. Уже в 30-х гг. XX в обозначились две социальные тенденции в развитии дизайна: массовый дизайн доступных вещей и эксклюзивный дизайн для богатых. Эти различия будут лишь усиливаться в дальнейшей истории дизайна XX в

7.6. Новые стили дизайна в 1920–1930-х гг.: Арт Деко и сюрреализм

В 1925 г. в Париже прошла выставка декоративного искусства под названием «Арт Деко в промышленной современности». Не успев окончиться, выставка уже вошла в историю как рождение нового стиля – Арт Деко Историки считают, что на его возникновение повлияли русские Дягелевские сезоны в Париже с их яркими костюмированными шоу и модные коллекции дизайнера одежды *Поля Пуаре*. П Пуэре сделал много для современной моды: он первым начал практиковать показы коллекций и возить их в туры (в 1912 г.), он избавил женщин от корсетов и укоротил платья, сделав их более удобными и разнообразными (прямое платье, удлиненный силуэт, узкие юбки), он также ввел в моду короткие женские стрижки

Стиль Арт Деко стал полной противоположностью тому, над чем работали дизайнеры Баухауза и функционализма, создававшие дизайн для массового производства доступных вещей. *Арт Деко – стиль роскоши*, шика (обои с золотым рисунком, сумки из редких видов кожи и т п.), эксклюзива, декоративного убранства, который ориентирован на богатого и очень богатого покупателя. В нем смешались мотивы Ар Нуво, декоративного искусства Востока (особенно древнеегипетские мотивы), а также кубизма и даже конструктивизма. Особенности Арт Деко – эксклюзивная ручная работа, использование дорогих материалов (змеиная кожа, слоновая кость, экзотическая древесина) и драгоценных камней. Декоративные элементы и стремление к украшательству преобладают здесь над функциональностью, а стремление к экзотике не дает сложиться стилевому единству Несмотря на это пренебрежение функцией, Арт Деко становится международным стилем дизайна практически во всех мыслимых формах его приложения (одежда, ювелирные украшения, интерьеры, архитектура и т.д.)[1].

---

[1] См *Сюзанна А. Стерноу*. Арт Деко Полеты художественной фантазии Белфакс Роберт М Тод, 1998 128 с

Арт Деко – это шикарный модерн. Его еще называют «джаз-модерн», подчеркивая преемственность Ар Нуво и Арт Деко Интересно, что в одежде этот шик ассоциируется с античными образами женщины в свободной тунике. Модельер *Мадлен Вионе*, которая реанимировала античный стиль в Арт Деко, считала это образцом одежды как естественного продолжения фигуры женщины. В моде стиль роскоши странным образом тяготеет к упрощенным формам и силуэтам, что передается и в другие области дизайна Арт Деко имеет огромное значение в истории моды и дизайна одежды. И не только потому, что он очень быстро становится стилем «современной элегантности» во всей Европе, но и потому, что порождает важнейший вид современной моды – моду «от кутюр» (от фр. – «высокая мода» Первым показы коллекций «высокой моды» начал английский художник и модельер *Фредерик Ворт* – мастер вышивки и роскошного декора).

Изысканная декоративность Арт Деко ярко выражена в мебельном дизайне того периода Мебельный Арт Деко – будуар, пышущий роскошью материалов и экзотическими восточными формами. К нему примыкает американская перцепция Арт Деко – *Голливудский стиль*, где также господствует роскошь во всем в сочетании с такими художественными мотивами, как неудержимое воображение и желание убежать от реальности в мир эстетических грез. Этот стиль продают голливудские фильмы по всему миру, и вскоре он уже становится доминирующим стилем популярной культуры Образцом Арт Деко в архитектуре считаются здание офиса компании Крайслер в Нью Йорке (Крайслер билдинг) и Эмпаер Стэйт Билдинг (Нью Йорк).

Развитие Арт Деко в 30-е гг. XX в идет в направлении упрощения и придания вещам большей функциональности при сохранении элегантности. Под влиянием модельера Поля Пуарэ (1879–1944), который выступает за освобождение женщины от корсетов, пышных причесок и прочих излишеств моды, *Габриэль «Коко» Шанель* (1883–1971) создает новую женскую моду. В ее основе принципы практичности и элегантности. Г. Шанель вводит в моду женские сумочки через плечо, строгие цвета (черный, белый), ла-

коничные строгие линии одежды, трикотажные свитера, прямые юбки, брюки, пиджаки и костюмы, похожие на мужские. Символ моды от Шанель – знаменитое маленькое черное платье. Элегантность по Шанель – это красота без затей, отражающая образ жизни современной женщины, которая самостоятельна и независима, водит машину, занимается спортом и рассматривает моду как стиль женщин

В тот же период, когда Арт Деко входит в моду, возникает еще одно принципиально новое и оригинальное направление в искусстве, которое получило продолжение и в дизайне[1]. Это один из самых ярких и влиятельных стилей XX в. – сюрреализм. Его создателями являются такие известные художники, как Анри Бретон, Ман Рэй, Макс Эрнст, Сальвадор Дали, Рене Магритт, Хуан Миро.

Сюрреализм базируется на идее искаженной реальности, искаженной подсознанием художника, скрытыми страхами и желаниями, неподконтрольными разуму, поэтому это направление считается иррациональным, отвергающим рациональные принципы формообразования. Главным является внутренняя жизнь человека, его сны, запретные эротические желания и фантазии, его страхи и подавленные эмоции, освободить которые от цензуры разума и морали и выразить можно только с помощью особых методов. К таким методам относится, например, автоматическое письмо, основанное, как говорил Бретон, на чисто физическом автоматизме. Особое значение для сюрреализма имеют откровенные эротические мотивы, подчас извращенные. Например, в работах *Сальвадора Дали* (1904–1989) главным героем является странный антропоморфный персонаж «Великий мастурбатор». С. Дали внедряет собственный творческий метод, который назвал «параноидально-критическим». Этот метод предполагает создание бредовых смесей самых причудливых вещей, однако, в очень реалистичном виде. Это серьезная игра в безумие, когда сам художник правдоподобно играет в сумасшедшего, но сам не безумен и может критически отнестись к своему творчеству.

---

[1] См *Андреев Л.* Сюрреализм История Теория Практика М Гелиос, 2004 352 с.

С помощью подобного метода С. Дали создавал оригинальные сюрреалистические объекты, среди которых большое количество оригинальных украшений, предметов мебели и интерьера, ставшие образцами дизайна в этом стиле.

На полотнах *Рене Магритта* эротическая тематика также является центральной. Образы сюрреализма всегда антропоморфны, полны проекциями бессознательного, эротичны и вызывающи. Принципы сюрреализма переносятся в мир дизайна. С Дали и Р. Магритт успешно сотрудничают со знаменитым модельером Эльзой Скьяпарелли. Её работы выполняются по рисункам художников и пользуются огромной популярностью (магические зеркала Р. Магритта, прически-туфли и платья с выдвижными ящиками С. Дали). *Ман Рэй* создал в 30-х гг. XX в оригинальную плакатную графику, ставшую символом лондонского метро. Как и С. Дали, он автор весьма своеобразных сюрреалистических объектов. Кроме того, Ман Рэй вошел в историю как большой мастер фотографии

7.7. Становление профессионального дизайна в США. Стиль обтекаемой формы («стримлайн»)

Как уже отмечено выше в связи с обсуждением функционализма, дизайн в США развивается относительно независимо от европейских тенденций. И несмотря на то, что европейский Арт Деко стал стилем американских поп-звезд, стилистика промышленного дизайна в Америке развивалась своим путем.

Следует сказать, что Первая мировая война, а затем и Вторая существенно подорвали экономику Европы, унесли десятки миллионов жизней и оставили после себя ужасную разруху Лучшие художники и дизайнеры Старого Света уехали в США, спасаясь от нацизма и сталинизма. Поэтому Новый Свет имел более выгодные шансы с точки зрения социально-экономического и культурного развития.

Действительно, американский дизайн бурно развивается в 30-е гг. XX в. и быстро становится новой профессией Именно в США эта

деятельность, которую раньше называли «промышленным искусством», впервые становится профессией. Причина заключается в том, что дизайн в США был всегда коммерческим, т.е. рассматривался как важный элемент конкурентной борьбы компаний за предпочтения потребителей и качество товаров. Дизайном движет рынок, и наоборот – рынок движим дизайном. Основной критерий формы – это ее коммерческая успешность, и именно поэтому обтекаемая форма стала господствовать в американском дизайне. Она же дала название стилю – *стиль обтекаемых форм, или стримлайн* (его еще называют «американский модерн» за плавность линий).

Корни этого стиля можно обнаружить еще в футуризме, в его восхищении техническим совершенством машин и скоростью новых транспортных средств. (Стримлайн не случайно еще называют футуродизайном за концептуальную ориентацию на будущее вещей и людей.) Скорость требует от создателей автомобилей, локомотивов и самолетов использования аэродинамических принципов правильного обтекания воздухом поверхности транспортного средства для снижения сопротивления воздуха. Отсюда плавность линий и обтекаемость форм. Они заимствованы именно из мира новых транспортных средств. В результате бытовые приборы, фотоаппараты и даже точилки для карандашей обретают округлость и каплевидность обтекаемой формы (капля воды имеет совершенный аэродинамический профиль). Такая форма оказывается коммерчески привлекательной за счет того, что оставляла ощущение простоты, совершенства, легкости и современности. В автомобильном дизайне каплевидную форму называли «слезинкой» («tear drop»).

Пионер стиля стримлайн – инженер, художник и дизайнер-футурист *Норман Бел Геддес* (Norman Melancton Geddes, 1893–1958). Он был человеком, работы которого у многих оставляли ощущение контакта с будущим. Геддес прославился после всемирной выставки в Нью-Йорке 1939 г., где он построил павильон для американской автомобильной компании General Motors. Павильон назывался «Футурама» и представлял собой макет города будущего, примерно 1960 г. Это было светлое, чистое, процветающее, полное автомобилей (в виде небольших макетов) буду-

щее Выходящим с выставки посетителям давали значок с надписью «Я видел будущее». Белл Геддес, как и его друг и коллега архитектор Ричард Букминстер Фюллер, был утопистом в хорошем смысле этого слова – как человек, чьи идеи опережают будущее.

Белл Геддес начинает как театральный художник-оформитель (вполне успешный и прогрессивный). Затем в 1929 г. увлекается промышленным дизайном и открывает свое дизайн-ателье. Он создает самые разные дизайнерские проекты. радиоприемники, посуду, автомобили, самолеты (далеко не все проекты были реализованы). После выхода книги Б. Геддеса «Горизонты», где он описывает свои фантастические проекты будущих суперлайнеров и автомобилей, каплевидная форма становится не только символом будущего, но и актуальным образцом для современного дизайна. Надо сказать, что идеи Геддеса не привлекли должного внимания из-за социально-экономической ситуации в США в 30-х гг. XX в. Это было время великой депрессии, когда экономика не справлялась даже с поставкой на рынок самого насущного. Так что проекты Геддеса обречены были остаться утопиями просто потому, что на них не было средств (хотя они имели большое значение в качестве поддержания морального духа нации).

Прекрасным образцом использования стиля обтекаемых форм могут служить работы *Рассела Райта* – дизайнера посуды и мебели. Его классический набор столовой посуды, который так и называется «Американская современность» до сих пор продается в огромных количествах и считается образцом американского модерна.

Еще один яркий представитель американского модерна, икона американского дизайна – *Рэймонд Фердинанд Лоуи* (1893–1986). Его считают основателем дизайнерской профессии в США, а также идеологом коммерческого рыночного дизайна. Он прославился как универсальный дизайнер своими работами в самых разных областях: графическим дизайном (логотипы для компаний Кока-кола, Шелл), дизайном автомобилей, самолетов, локомотивов, бытовых приборов. Р Лоуи сформулировал главные принципы американского коммерческого дизайна: предметы, которые лучше выглядят, лучше функционируют (работают); предметы, которые

привлекательнее выглядят, лучше продаются; эстетическая гармоничность товара создает больше гармонии в обществе и человеческих отношениях.

Среди пионеров и новаторов профессионального дизайна всегда называют имя *Генри Дрейфуса* – отца научной эргономики. Его работы демонстрируют важность связи между формами человеческого тела и формой предмета Предполагается, что качественный дизайн подчиняет форму предмета формам человека (это новая, более гуманная формула функционализма). Среди известных разработок Г. Дрейфуса – самая массовая в истории модель телефона (Модель 300) и фотоаппарат моментальных снимков «Поляроид».

В области автомобильного дизайна того периода США также становятся лидером Начиная с революционных достижений Генри Форда и его компании Форд, которая еще в 1908 г. начала производство первого в истории народного автомобиля Форд-Т, Америка задает тон и направление развития в этой сфере производства. В этой связи нельзя не сказать о выдающемся американском автомобильном дизайнере *Харли Эрле* – отце современного автомобиля. Он не только основал профессию автомобильного дизайнера и создал саму область автомобильного дизайна, но и внедрил принципы развития автотранспорта, которые актуальны и сейчас. Уже в 1934 г. Х. Эрл открывает первую школу автомобильных дизайнеров в Лос-Анджелесе, которая работала на основе того, как Х. Эрл понимал дизайн. С его точки зрения, дизайнерский труд в области автомобилестроения есть сочетание искусства, науки и инженерной деятельности. К началу 60-х гг. XX в. уже 25 университетов США вошли в альянс дизайнерских школ, которые были партнерами родной для Х. Эрла компании General Motors.

Как дизайнер Харли Эрл стремится уйти от наследия Г Форда с его идеями простоты и доступности. В новом поколении автомобилей должны править красота и дизайн. Вместо автомобиля как средства передвижения он делает из авто культ, мечту (американскую мечту!), объект желания, поклонения и наслаждения (элитный дизайн заведомо дорогих объектов в США еще называли

«стайлинг»). Образцом может служить знаменитая модель Кадиллак Эльдорадо.

Среди фундаментальных нововведений Х. Эрла идея «концепткара» – автомобиля будущего, к качеству которого должны стремиться современные автомобили; система ежегодного обновления модельного ряда за счет постоянных (пусть зачастую косметических) улучшений; ежегодные автомобильные салоны (первый исторический салон прошел в Детройте в 1953 г.); технология глиняного скульптурного моделирования автомобиля в натуральную величину Именно Х. Эрл придумал многое из начинки современного автомобиля: спрятанное внутрь запасное колесо, указатели поворота, подогрев сидений, радио и антенна, бортовой компьютер и др. Он предложил использовать специальный манекен для проведения крэш-тестов автомобилей

Уже в 40-х гг. XX в. дизайн распространяется практически на все сферы производства Создаются сотни независимых дизайнерских бюро Крупные компании открывают собственные отделы дизайна. Так в США происходит довольно быстрая и успешная интеграция промышленного дизайна в экономику Эта модель окажется весьма полезной для восстановления экономики послевоенной Европы.

7.8. Органический дизайн 1930–40-х гг.

Это направление еще вошло в историю под названием *«скандинавский модерн»,* поскольку оно действительно принадлежит миру скандинавской культуры, с ее древними традициями, холодным климатом, густыми лесами и географической оторванностью от континентальной Европы (отчасти поэтому в Швеции, Финляндии, Дании, Норвегии индустриализация отставала от общеевропейских темпов). Скандинавский модерн нередко подразделяют на шведский модерн, финский модерн и датский модерн И хотя пионерами здесь являются шведы, всех скандинавских дизайнеров вдохновляют стилистика модерна и родные традиции. Кроме того,

предтечей органического дизайна в теории и практике является органичный дизайн американского функционализма в лице Фрэнка Ллойда Райта

После Второй мировой войны термин «шведский модерн» стали использовать критики применительно к работам фина Алвара Аалто, датчан Арне Якобсена и Вернера Пэнтона, шведов Бруно Маттсона и Йозефа Франка. Общий мотив работ этих дизайнеров – стремление передать в архитектуре и дизайне мебели природную красоту, естественные органические ощущения формы, свойственные скандинавской традиции и народной культуре.

Именно поэтому *органический дизайн – это во многом стиль одного материала – дерева* (чаще светлого). Поскольку это не только традиционный материал скандинавских производителей, но и самый натуральный, органический материал. Сюда следует добавить естественные плавные природные линии (уже известные по стилю модерн), а также природные образы леса, озер, рек, которые ассоциируются с еще одним натуральным материалом – стеклом. В Дании, признанном поставщике тикового дерева в Европу, органический стиль называют еще стилем тикового дерева. Действительно, в дизайне это направление начинается с проектирования фанерной мебели. Однако его последующее развитие связано с более экспериментальным отношением к материалу, в результате чего к дереву добавляются стекло и стальные трубы

Ярким представителем финского органического стиля является архитектор и дизайнер *Алвар Аалто* (Хуго Алвар Хенрик Аалто. 1898 -1976). А. Аалто понимает органичность как единство объекта с окружающей средой. Сам сын лесника, он талантливо переносит эту идею в архитектуру и дизайн интерьеров, подчеркивая, что только таким образом дизайн может стать гуманным, ориентированным не на промышленность, а на человека.

Гуманность и органичность формы в архитектуре А. Аалто определяются естественными природными линиями (плавность, округлость), использованием натуральных материалов, а также гармоничностью свето-акустических эффектов. А. Аалто – мастер «перетекающих пространств», лишенных углов и резких перехо-

дов. Естественное чувство пространства создавало освещение Воплощением этих принципов служит Финский павильон на ЭКСПО 1939 г. в Нью-Йорке, где А. Аалто за счет света и перетекающих пространств удается создать в интерьере великолепную атмосферу финского леса

А. Аалто проектирует с точки зрения человека, его комфорта и уюта. Его дизайн – не следование форме и функции Его дизайн – это гармония, равновесие формы, функции и материала. Это прекрасно видно на примере санатория Раймио для больных туберкулезом. Даже фанерные стулья он разрабатывает как особую теплую мебель для больных этим тяжелым заболеванием

Алвара Аалто считают одним из лидеров национального возрождения Финляндии после провозглашения ею независимости. Он прославил свою страну на весь мир, сделав дизайн и архитектуру символом новой независимой Финляндии (А. Аалто был так знаменит на родине, что авиакомпании задерживали рейс, если он по каким-либо причинам опаздывал). А Аалто очень ценили коллеги. Они были дружны с основателем Баухауза Вальтером Гропиусом. Он нашел признание и в США, где Аалто преподавал архитектуру в Массачусетском технологическом институте Благодаря ему скандинавский модерн стал популярен и за океаном Финский модерн – наверное, самый экспериментальный среди других скандинавских стилей – приобрел популярность в 50-е гг. XX в. в области текстиля и керамики (Т. Сарпанева).

Еще один яркий представитель органического стиля – датский архитектор, мебельный и интерьерный дизайнер *Арне Якобсен* (1902–1971). Его называют «датским Корбюзье», однако сам А. Якобсен является противником функционализма и вслед за А. Аалто утверждает, что *органический дизайн должен быть гуманным, а значит, индивидуальным* («каждый имеет право создать себе нору по своему вкусу»). Однотипная массовая застройка, одинаковая мебель лишают человека возможности выразить свою индивидуальность, лишают его самого важного – выбора. Поэтому функционализм с его коллективизмом, с его сведением формы к следованию универсальной функции – это большое и опасное уп-

рощение. А Якобсен известен своими проектами домов, в которых планировка предусматривает видовые балконы в каждой квартире. Для него вид из окна (желательно на природу) – символ органического единства здания и окружения, человека и интерьера. Датский модерн остается в истории яркими экспериментами в дизайне мебели в духе примитивизма.

Среди известных дизайнеров органического направления следует назвать имена *Чарльза и Рэй Имз (США),* а также *Эро Саариnена*

Органический стиль не случайно определяют как скандинавский модерн. Природные формы и смысловое единство среды напрямую связывают это направление с европейским модерном начала XX в Органический стиль не утратил популярности и в наши дни (в Скандинавских странах он остается основным стилем домашнего дизайна), однако сегодня он меньше ассоциируется с натуральными материалами и больше стремится отразить совершенство естественных природных форм с помощью современных материалов и компьютерного моделирования (например, работы дизайнеров компании Alessi). В современной архитектуре органический стиль попрежнему следует главному принципу А. Аалто – единству объекта со средой. Примером может служить здание оперного театра в Сиднее, построенное по проекту архитектора Йорна Атсона.

7.9. Развитие дизайна в СССР

Развитие дизайна в СССР не ограничивается деятельностью Вхутемаса. Дизайнеры и художники молодой Страны Советов вносили свой вклад в разработку новых транспортных средств и оформительской графики В отличие от США, где дизайн целиком зависел от рынка, советские дизайнеры работали на советскую власть – она была основным заказчиком и контролером. При этом художники и дизайнеры активно участвуют в строительстве нового общества и новой промышленности, хотя советская индустрия отстает по уровню и темпам роста от США и Европы.

Первый отечественный легковой автомобиль НАМИ-1 сходит с конвейера только в 1927 г. В историю советского автомобилестроения входят имена инженеров и дизайнеров А. Кирилова и Ю. Долматовского. А. Кирилов разработал принципы аэродинамики автомобиля в сочетании с эстетическими критериями формы. Его расчеты доказывали возможность экономии мощности и сокращения расхода топлива при использовании аэродинамических форм. Ю. Долматовский сделал расчеты оптимальных форм различных частей автомобиля на основе тщательного сравнительного анализа лучших зарубежных моделей своего времени.

Особое значение в истории советского дизайна имели глобальные проекты, такие как строительство Московского метрополитена, начатое в начале 30-х гг. XX в. Знаменитое своими интерьерами, московское метро проектируется как целостный технологический комплекс. Дизайну интерьеров станций, вагонов и переходов придается большое значение, так же как и фирменному стилю (шрифты, логотипы, униформа) нового транспорта. Власть ставит задачу построить лучший в мире образцовый метрополитен. И эта задача успешно выполняется.

Советская авиационная промышленность удивила мир самым большим самолетом «Максим Горький». (Он предназначался для агитационно-пропагандистской работы в интересах советской власти.) На борту самолета были кинозал, типография, буфет, туалеты, и он действительно был самым большим в мире Этот уникальный гигант трагически погиб во время торжественного парада 1936 г.

Дизайн и прикладное искусство оказались крайне идеологизированы и подчинены стилистике социалистического реализма. Каждый предмет, каждая свободная поверхность, каждая деталь должны были содержать некое послание, говорящее о достижениях социалистического строительства. Появились центральные темы социалистической пропаганды: спортивные достижения и физкультура, вожди партии, символика Страны Советов, мощь Советской армии. Они выражались порой в самых причудливых формах безвкусного украшательства.

После Второй мировой войны силы советских дизайнеров и конструкторов были брошены на восстановление разрушенной экономики Первой ласточкой новой жизни стала знаменитая «Победа-М20» (1946 г.) – классика и гордость советского автопрома, разработанная В. Самойловым. В 50-х гг. XX в. создается государственное архитектурно-художественное бюро, где под руководством Ю. Соловьева разработаны первый советский троллейбус, трансформирующаяся мебель, интерьеры пассажирских поездов (почти не изменились до наших дней!) и теплоходов. В 50-е гг. XX в возрождается пассажирский авиатранспорт Аэрофлота. Инженеры и дизайнеры работают над интерьерами и сервисными системами нового транспорта. С 1957 г. издается профессиональный журнал «Декоративное искусство». В 1962 г. создается Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ, термин «техническая эстетика» – отечественный эквивалент зарубежного термина «дизайн»). Институт разрабатывает и внедряет новые методы художественного конструирования по всей стране и во всех отраслях народного хозяйства. Основной метод работы в те годы – дизайн-программы.

Советский дизайн, в отличие от американского, не рассчитан на рынок и вкусы потребителя. Он предназначен для нужд машино- и приборостроения, а также общественной сферы – транспорта, питания, образования и т.п.

Из-за политической закрытости Советского государства отечественные дизайнеры были лишены возможности обмена опытом с зарубежными коллегами, в результате чего дизайн в СССР значительно отстал от общемировых тенденций формообразования и качества продукции.

7.10. Формирование корпоративных традиций дизайна: «Браун» и «Оливетти»

Послевоенное развитие экономики тесно связано с укреплением убежденности в коммерческой силе дизайна. В США это по-

казала работа профессиональных дизайнеров, а в Европе – политика в области дизайна двух крупных компаний, производивших бытовую и офисную технику – «Оливетти» («Olivetti», Италия) и «Браун» («Braun», Германия). Обе компании представляют страны, проигравшие Вторую мировую войну, страны, экономика которых была в руинах. Тем важнее понять, какую роль сыграл дизайн в развитии компаний и восстановлении послевоенной экономики.

Итальянская компания «Оливетти» (Olivetti) была создана в 1908 г.[1] Ее основатель – *Камилло Оливетти* – решил заняться *производством пишущих машинок*. Дизайн был и остается символом и основой бизнес-стратегии компании все годы ее существования. Пишущая машинка всегда рассматривалась не просто как инструмент офисной работы, а как элемент офисной (конторской) культуры («стильная техника»), символ женских профессий и инструмент современного культурного производства (писательского и журналистского творчества).

Стиль «Оливетти» отличает стремление к изяществу, элегантности, приоритету эстетического качества формы. Руководство компании возвело дизайн на уровень «корпоративной идентичности», т.е того, что отличает «Оливетти» от других производителей и выражает основную миссию компании. Это получает выражение в едином фирменном стиле «Оливетти»· имидже, рекламных материалах, стиле продукции, выставочных экспозициях Кроме того, на уровне международного дизайна компания задает тон в формировании «итальянского стиля», отличительная черта которого – опора на богатую художественную традицию этой страны, на эстетические запросы и ценности потребителей Важным элементом в политике фирмы до сих пор является активное участие в культурной жизни, поддержка проектов реставрации памятников культуры и издания книг по искусству, а также постоянное сотрудничество «Оливетти» с художниками и дизайнерами, писателями и музыкантами.

---

[1] См *Бизнес* и дизайн в компании «Оливетти» – http://www storiaolivetti telecomitalia.it

С приходом в компанию *Марчелло Ниццоли* в качестве главного дизайнера фирма становится всемирно известной. М. Ниццоли создает классику пишущих машинок «Оливетти» – Lettera-22 и Lexicon-80. Один из ярчайших дизайнеров Италии – *Этторе Соттсасс* – также сотрудничает с «Оливетти». Плодом этого сотрудничества становится блестящая модель портативной пишущей машинки «Valentine».

Еще одна значимая страница в истории «Оливетти» – это ориентация фирмы на социально ответственный бизнес Основатель компании К. Оливетти заложил традиции уважения к работникам, заботы об их семьях, условиях их жизни, образовании и личностном развитии Фирма обеспечивала социальное страхование, строила базы отдыха и детские сады, библиотеки и учебные центры Благодаря правильной организации труда и вовлеченности работников компании всегда удавалось идти в ногу со временем в развитии науки и техники. Именно поэтому разработки «Оливетти» в области создания компьютерной техники также вошли в историю развития технологий

История немецкой компании «Браун» началась в 1921 г. во Франкфурте-на-Майне, где *Макс Браун* и его коллеги начали производить различные компоненты (корпуса) для тогда еще совсем молодой радиоиндустрии[1]. С самого основания ключевым принципом в работе компании «Браун» была *инновационность*, т.е. создание нового, прогрессивного, более совершенного оборудования на основе более совершенных технологий и научных исследований И уже в 1928 г. этот принцип показал себя в деле: инженеры компании первыми начинают работать с пластиковыми порошками на собственных формовочных машинах. Так появились пластиковые корпуса для радиоприемников

В1929 г. *«Браун» первыми начинают производство радиоприемников* (radio sets) – приемник вместе с громкоговорителем в одном корпусе – и очень быстро становятся крупнейшим производителем радиоприемников в Германии В 1932 г. инновационность

[1] См *История* дизайна Браун на официальном веб-сайте www braun com

«Браун» вновь громко заявляет о себе в серийной модели первого музыкального центра (радио и проигрыватель грампластинок в одном корпусе). После войны компания активно развивает набор производимой продукции· так появляются популярные электробритвы S50, механические карманные фонарики, а затем и профессиональное фотооборудование.

В середине 50-х гг. в «Браун» начинается эра дизайна и инновационность логически дополняется этим новым элементом Компания приглашает специалистов Ульмской школы формообразования и в 1954 г. создает Департамент дизайна и коммуникаций, который возглавляет ведущий дизайнер «Браун» *Фриц Айхлер*. Ф Айхлер считал, что дизайн может быть коммерчески успешным, если будет ориентироваться не на эстетику, а на образ (модель) потребителя. Ему и коллегам удается правильно смоделировать потребителя «Браун»: получается интеллигентный, естественный, симпатичный человек, стремящийся не к изыску и напыщенности, а к простоте, уюту, гармоничности среды своей повседневной жизни Но самое важное, этот потребитель ценит качество, но вынужден экономить, поэтому предпочитает вещи, которые надежны, незаметны и служат достаточно долго; они не предназначены для любования и эстетического созерцания, они просто незаметно появляются, делают свое дело и исчезают (а значит, не должны быть яркими, пестрыми и вычурной формы).

Всего через год (в 1955 г.) на промышленной выставке в Дюссельдорфе происходит триумфальное рождение дизайна «Браун», который оценили прежде всего профессионалы. Подход Айхлера сработал На рынках Германии и Европы продукция «Браун» пошла нарасхват. В 1956 г. Ф Айхлер и его коллега *Дитер Рамс* создают «фоносупер SK4» (знаменитый «белоснежный гроб»). Эта модель впервые выставлена в музее современного искусства (MOMA) в Нью-Йорке как образец современного дизайна (в ней впервые использована прозрачная пластмассовая крышка как элемент дизайна).

Д. Рамс, которого считают отцом стиля «Браун» и который с 1955 г. руководил Департаментом дизайна после Ф. Айхлера,

сформулировал основной лозунг, выражающий суть дизайна «Браун»: *«Меньше дизайна – значит больше дизайна»* (англ. «less is more»). Этот радикальный функционализм требует от формы настолько следовать за функцией, что она практически утрачивает свое значение (по этому поводу критики иронизировали что функция проглатывает форму). Однако Д. Рамс был уверен, что *простое – лучше сложного, незаметное – лучше броского, одноцветное – лучше пестрого.* Под влиянием Ульмской школы формообразования, в которой сформировалась идеология «хорошей формы», *дизайн «Браун» получает название «хорошего стиля» или «хорошего дизайна».* Хороший дизайн означает 1) инновационность; 2) понятность (узнаваемый, простой, привлекательный для покупателя); 3) честный (открытый, не обещает лишнего и ничего не прячет), 4) практичный и долговечный, 5) экологичный (меньше отходов в природной и визуальной среде); 6) минималистичный (формула Д. Рамса), 7) эстетичный (гармонирует с художественным и природным миром форм).

Благодаря удачному и по-своему уникальному сочетанию инновационности и дизайна с 50-х гг. XX в по сей день «Браун» остается ведущей компанией на рынке бытовой техники Благодаря ему создается первый кухонный комбайн (1957 г.) и становится стандартной категорией бытовой техники (без изменений производился до 1994 г.). Именно компания «Браун» разрабатывает и запускает кофеварки типа Aromaster с пластиковым стаканом и заменяемым фильтром (1972–1984 гг.). Их суперновациями стали радиочасы (1977 г.), комбинированные электромеханические бритвы (1982 г.), компонентные музыкальные центры Hi-Fi (1952–1974 гг.) и ТВ-центры с имитацией объемного звука (1986 г.), электрическая зубная щетка с вращающейся головкой (1991 г.) и ручной блендер (2004 г.). «Браун» также выпускает медицинское оборудование и персональные медицинские приборы. Сегодня компания является подразделением американского гиганта Gillette. Активно поддерживаются молодые дизайнеры, с 1968 г. проводится конкурс и вручается премия «Браун» за лучший продуктный дизайн.

Как и для «Оливетти», для «Браун» дизайн является ценностью и основополагающим элементом в работе компании Именно эти корпорации, успешно работающие уже многие годы, на практике показали, какую важную роль играет дизайн в современном бизнесе

7.11. Дизайн 1960-х гг. Поп-арт. Оп-арт

60-е гг. XX в. – особый период в истории. Это время, когда мир уже оправился от катастрофы Второй мировой войны и открылся горизонтам новой жизни, новых ценностей, нового типа личности. В авангарде этого движения находится молодежь – поколение, не знавшее войны и жаждавшее более благополучной жизни, чем та, что выпала на долю их родителей. По меткому замечанию одного известного историка дизайна, в середине 60-х гг. наступил любопытный момент, когда люди перестали нуждаться и начали желать. Дизайн откликнулся на это созданием вещей, которые были просто желанны, а не отражали какую-то нужду или функциональную необходимость

В истории культуры того периода произошло несколько важных изменений. сформировалась молодежная *контркультура*, свершилась *сексуальная революция*, восторжествовала *эстетика популярной культуры* и произошел решительный пересмотр традиционных подходов в искусстве и дизайне

Контркультура возникает на волне молодежных протестов в Европе и США. Молодые люди выступают против политического наследия, ценностей и образа жизни своих родителей. Их не устраивают циничная политика войны (США тогда вели войну во Вьетнаме), двуличная и, как они считали, лживая мораль, неуважение к свободе и выбору нового поколения. Особенно ярко проявляют себя контркультурные движения в Калифорнии (США). Именно этим молодым радикалам (еще известным как «хиппи») человечество обязано непроходящей модой на джинсы и футболки, взлетом популярности рок-музыки, новой литературой (битники), рождению новых идей и расширению свободомыслия, а также

значительным прогрессом в области компьютерных технологий (контркультура находилась в непосредственном соседстве с районом знаменитой Силиконовой долины в заливе Сан-Франциско, где была воплощена идея персонального компьютера).

Именно благодаря «поколению цветов» («flower generation» – так еще называли хиппи) получает распространение *идея свободной любви*. Открытость и свобода в отношениях и сексуальной жизни становятся одной из важнейших черт контркультурной жизни. Вместе с другими символами протеста – одеждой (джинсы – бывшая рабочая одежда, футболка – бывшее нижнее белье вместо рубашек и костюмов), длинными волосами (вместо приличной прически) и др. – свободная любовь противопоставляется ханжеской лживой морали буржуазной семьи. То, что добропорядочные граждане назвали бы распущенностью, стало катализатором сексуальной революции, благодаря которой откровенность и свобода в области секса распространились в массовом масштабе.

Еще одна черта 60-х гг. XX в. – расцвет популярной культуры В мире искусства она развивается еще с XIX в. и отражает вкусы разношерстного населения стремительно растущих городов. Сначала «легкая» литература – детективы, женские романы, комиксы, ужасы и эротика, затем – кабаре и джаз и в довершение – кино и радио создают пространство городского досуга и развлечений. В 60-х гг. XX в. границы этого мира существенно раздвигают телевидение и реклама. Поп-культура быстро вливается в привычки общества потребления, становясь органичной его частью: развлечение становится потреблением, а потребление – развлечением

Конечно, искусство не остается в стороне от этих тенденций. В огонь сексуальной революции масла подливают поп-музыканты (обратите внимание, сколько откровенности и простоты в песнях «Биттлз» или «Роллинг стоунз»). *Художники и дизайнеры, стремясь к освобождению творчества от утилитарности и традиции, ищут новые средства (само)выражения и источники вдохновения.* Именно поэтому в 60-е гг. XX в. значение функционализма в дизайне («хорошего дизайна») подвергается острой критике и постепенно сходит на нет. Дизайнеры больше не хотят быть толь-

ко обслуживающим персоналом промышленности. Они стремятся сделать дизайн самостоятельным художественным направлением

Поп-арт (pop-art) считается ярчайшей страницей в художественной летописи того периода. Среди художников и дизайнеров поп-арта выделяются такие имена, как Энди Уорхол, Рой Лихтенштайн, Джаспер Джонс, Клэй Ольденбург, Питер Мердок, Джантан де Пасс, Том Вессельман[1].

Само слово «поп» (англ. «pop») отсылает к нескольким значениям в английском языке. Первое значение «поп» – это хлопок, как вылет пробки из бутылки шампанского, а также само неожиданное появление чего-либо (pop up). Во втором значении «поп» обычно является сокращением от «популярный» (англ. popular), в частности популярное искусство. Слово впервые обретает распространение в эстетическом контексте после одной из выставок современного искусства в Лондоне (1956 г.). Его можно считать иронией по поводу тяжеловесности традиционных художественных терминов сравните «сюрреализм», «конструктивизм», «импрессионизм» и .. «поп-арт».

Действительно, поп-арт черпает вдохновение не из гармонии, цвета, взгляда, света, перспективы, высокой литературы, возвышенных идей, судьбы человека, его переживаний – как это было в искусстве прежде, а в *повседневных, тривиальных, примитивных, низменных с точки зрения высокого искусства вещах* – еде, деньгах, упаковках, мусоре, фотографиях, газетах, одежде и обуви, рекламе и т.п. То есть во всем, что никак не соответствует возвышенным вкусам, *не ассоциируется с вечными ценностями*, а с точностью до наоборот – следует по грани безвкусицы, улавливает ничтожные моменты тривиальной действительности и ориентируется на прихоти потребления. В этом смысле поп-арт – это антиискусство, «низменное искусство», абсурдно возвеличивающее безвкусицу и недолговечность (не зря пользуются еще одним термином для определения поп-культуры – культура недолговечности).

---

[1] См *Лесли Р.* Поп-арт Новое поколение стиля Белфакс Роберт М Тод, 1998, *Хоннеф К.* Поп-арт. Tachen Арт Родник, 2005

«Поп» означает теперь современно, модно, текуче, круто, а также доступно, дешево и неважно какого качества. Если учесть, что поп-арт возник в США, то можно сказать, что он стал вызовом, брошенным европейской культурной традиции американской поп-культурой. Однако художников поп-арта объединяет ироничное и критическое отношение к тому миру потребительства, который они сделали объектом искусства.

Не случайно родоначальники и отцы-основатели поп-арта – американские художники *Энди Уорхол* (Andy Warhol, 1928–1987) и *Рой Лихтенштейн* (Roy Lichtenstein, 1923–1997) – начинали свою карьеру в сферах, далеких от высокого искусства: в рекламе (Э. Уорхол) и комиксах (Т. Вессельман). Их работы 1961–1962 гг. ознаменовали начало эры поп-арта.

Энди Уорхол знаменит своими картинами и скульптурами, которые изображают обычные потребительские товары: банка супа, упаковка моющего средства, бутылки кока-колы. Его портреты – это, как правило, ярко раскрашенные большие фотографии, лицам на которых он часто делает «пластические операции», устраняя недостатки и придавая им рекламное совершенство Он берет свои образы из газет и журналов, кино, телепрограмм и рекламных объявлений (не спрашивая разрешения) Чтобы усилить воздействие на зрителя, Э. Уорхол многократно тиражирует изображения. Так на картине оказывается несколько десятков банок супа марки «Кэмпбэл» или изображений какой-нибудь знаменитости (Мерлин Монро), а скульптурная композиция может состоять из штабелей упаковок моющего средства «Брило». Отношение Уорхола к искусству вполне ясно хотя бы из названия его студии в центре Нью-Йорка – «Фабрика», а также его крылатого высказывания, что в нашем мире каждый имеет право на 15 минут славы.

Рой Лихтенштейн использует в своих работах материал популярных комиксов. Его картины – это просто фрагменты комиксов (комиксов для взрослых, которые очень популярны в США). На одной из самых известных его работ – «Тонущая девушка» (размер 1,7 × 1,7 м) – Лихтенштейн делает косметическую коррекцию изображения (усиливает линии, убирает тени, убавляет силу цвета),

но сохраняет основной образ – поп-культурный образ «независимой женщины», иронизируя над ее самостоятельностью в ситуации, когда она беспомощно тонет, но не станет из гордости звать на помощь. Здесь и в других работах он показывает себя мастером преувеличения, гротеска, за счет которого обнаруживается критический настрой его искусства Графика Р. Лихтенштейна также широко известна по его скульптурным и живописным сериям работ под общим названием «Мазок кисти» («Brushstroke»). В них формальный элемент живописной техники превращается в самодостаточный художественный образ[1].

Том Вессельман (Tom Wesselmann, 1931–2004) еще более ироничен Его коллажные работы, как правило, изображают фрагменты американского быта В них нередко присутствует полупорнографический образ «обнаженной». Т. Вессельман даже не называет ее женщиной. Этот образ, как бы растворенный в броских цветах американского флага, существует лишь как фрагмент интерьера Здесь обнаруживаются и уорхоловские мотивы рекламы потребительских товаров. Т. Вессельман изображает яркую, идеальную потребительскую жизнь, где есть все: продукты, бытовая техника, пейзаж за окном, картины на стенах и готовая отдаться женщина. Можно все потребить в одном месте. Вот только глянец и пестрота его коллажей создают стойкое ощущение, что все это подделка! В этом и заключается сила иронии художника и его критический взгляд на современную жизнь и место в ней искусства

Не менее известно имя еще одного художника поп-арта – *Клэя Ольденбурга* (Claes Oldenburg, родился в 1929 г.). Как и Т. Вессельмана, его вдохновлет на художественные эксперименты знаменитый Алан Капров, который в своих оригинальных хэппенингах демонстрировал возможности эстетизации повседневности – тела, одежды, жилища. А. Капров искал события в мусорных баках, рваных газетах, полицейских документах, просто на улицах. Следуя ему, К. Ольденбург стремится создать искусство, по его

---

[1] См.. ***Материалы*** веб-сайта Фонда Р Лихтенштейна Режим доступа – http //www lichtensteinfoundation org/frames htm

словам, милое и глупое, как сама жизнь. Он сделал себе имя уже 1961–1962 гг., когда представил серию скульптурных работ, изображающих искусственные продукты питания: чизбургеры, куски торта, стаканчики мороженого и т п. Размеры и форма служат тому, чтобы подчеркнуть – это не еда, это произведения искусства. За гигантскими кусками торта (размером 1,5 × 2,9 × 1,5 м) и стаканчиками мороженого (размером 3,4 × 1,4 × 1,5 м), за стремлением увеличить вещи и сделать их ближе людям автор пытается найти и понять того человека, своего современника, который это ест и не замечает своего безграничного аппетита и дурного вкуса в еде

Идея тривиальности и недолговечности находит свое воплощение и в дизайне предметов повседневного использования Идея разовой посуды, одноразовой одежды (из бумаги) и мебели навеяна поп-артом Среди известных работ дизайнеров поп-арта можно назовать детское кресло Питера Мердока из картона, надувные кресла Джонатана ди Пасса

Оп-арт – ставшее популярным почти одновременно с поп-артом *искусство оптических иллюзий* (отсюда название – «ор» является сокращением от англ. optical – оптический) Зрительное восприятие человека устроено так, что геометрические построения на плоскости могут создавать впечатление (иллюзию) объемных трехмерных объектов. Это направление унаследовало многое от уже известного европейского абстракционизма начала XX в. (кубизм, конструктивизм, Де Стейл – направления, которые использовали геометрические абстрактные формы). Следует сказать, что открытие эффектов оптических иллюзий является результатом не только художественных экспериментов, но и научных исследований. Еще в XIX в. немецкий профессор Томпсон продемонстрировал свои геометрические конструкции, производившие иллюзорный эффект движения. Но широкая известность приходит к художникам оп-арта в 1965 г после выставки «Отклик глаза» («Responsive Eye») в Нью-Йоркском музее современного искусства Критики отозвались об экспозиции не очень лестно, но популярность у публики позволила довольно быстро

сделать оп-арт модным стилем коммерческого графического дизайна.

Основоположником оп-арта считается французский художник венгерского происхождения *Виктор Вазарели* (Victor Vasarely (Vásárhelyi Győző), 1906–1997)[1]. Получив прекрасное художественное образование, Вазарели в 1930 г. уезжает в Париж, где активно сотрудничает с крупными рекламными агентствами и создает группу независимых художников Он называет свой стиль «абстрактное геометрическое искусство», но прежде чем прийти к нему, преодолевает длинный путь увлечений и экспериментов в кубизме, сюрреализме, футуризме, экспрессионизме

Оптические иллюзии объема и движения основаны на нескольких элементах. Во-первых, необходимо знать определенные комбинации элементарных геометрических форм (штрих на прямой, например, создает иллюзию кривой) Во-вторых, принципиальное значение имеют использование контрастных цветов и цветовой минимализм (например, бело-черная гамма) Кроме того, зритель становится непосредственным участником, частью произведения, поскольку именно его восприятие создает переживание иллюзии Работы в стиле оп-арта для усиления эффекта нередко специально делаются довольно большого размера, и зрительный шок, который они создают, бывает, приводит к головокружениям и обморокам. Здесь более не требуется подготовленного взгляда ценителя. Событие искусства (совершенно беспредметного) происходит на физическом уровне реакции глаза. В манифесте оптического искусства «Довольно мистификаций» (1961 г.) содержится формулировка этого принципа: больше не должно быть произведений исключительно для культурного глаза, чувствительного глаза, интеллектуального глаза, эстетского глаза, любительского глаза; *человеческий глаз как таковой является исходной точкой.*

Оп-арт предлагает уже даже не работы, произведения или товары в традиционном смысле, главное здесь – конструирование среды и пространства из абстрактной геометрии и оптических иллю-

[1] См *Музей* Виктора Вазарели – http //www vasarely tvn hu/

зий Именно поэтому оригинальное геометрическое орнаментальное украшательство до сих пор оказывает огромное влияние на графический дизайн и интерьерный дизайн («суперграфика» больших интерьерных пано).

7.12. Экспериментальный дизайн и антидизайн 70-х гг. XX в.

В 50 60-х гг. XX в., помимо поп-культуры, на дизайн огромное влияние оказывает развитие технологий Наверное, самой яркой и популярной была космическая тема. В 1957 г в СССР был запущен первый искусственный спутник, а в 1961 г. советский космонавт совершает первый пилотируемый космический полет Американцы ответили на гонку в космосе пилотируемым полетом американских астронавтов на Луну Мотивы освоения космоса, космического будущего, фантастика и футуризм увлекают дизайнеров, художников и широкую публику. Технологические достижения в космосе стимулировали художественные эксперименты на земле.

Космические формы врываются в мир потребителей Формообразующим началом становится шар (видимо, следствие стилизации образа планеты, видимой из космоса, а также как древний образ мироздания). Теле- и радиоприемники выпускаются в шарообразных корпусах. Мебель также стремится к идеальной форме шара (кресла, шкафы, столы) Космический интерьер (в кабине межпланетного корабля) представляется в бело-серебристой гамме. Космическая эстетика на время затмила функционализм Космическая форма была важнее функциональности, и это стало первым прорывом в экспериментальном дизайне и отходе от функционализма

Эту тему блестяще развивают дизайнеры одежды. Первой ласточкой стал показ *Андре Курреж* 1965 г. Его модели представляют космический образ: короткая стрижка, только белые или черно-белые прямые брюки, короткие юбки, белые сапоги и очки с прорезями для глаз Эта одежда космического будущего немедленно становится экстремальной молодежной модой.

В 1966 г. испанец Пако Рабанн показывает свою коллекцию космических нарядов, которые были похожи на доспехи (или, может быть, скафандры?) из пластиковых колец и пластин металла. Апогей космической моды – коллекция Пьера Кардена со знаменитыми космическими шляпами, темными очками и комбинезонами. Контркультурная мода и космический стиль сливаются в один поток радикального дизайна одежды, который приносит новую волну одежды юнисекс

Вдохновение космическими технологиями не обходит и архитекторов. Поскольку проблемы послевоенного массового жилищного строительства были в основном решены, настало время экспериментальных и эксклюзивных проектов. Проектируются фантастические города под землей, под водой, в космосе, даже мобильные движущиеся города. Фантазия архитекторов рисует умные автоматические города и дома, поп-дома одноразового использования. Известная экспериментальная группа молодых архитекторов из Италии под названием «Архизум» шокирует публику проектами мобильных самодвижущихся городов, которые были бы способны постоянно двигаться в поисках более удобной территории после использования уже обжитой.

Этот архитектурный утопизм не бесплоден. Идея умных домов воплощается сегодня на новом уровне развития компьютерных технологий и технологий производства энергии. Автономный умный дом на продажу – уже реальность сегодняшнего дня, пусть пока и не носит массового характера. В этих проектах в дизайн проникает экологическое мышление, которое год от года лишь укрепляет позиции в дизайнерской культуре Яркие примеры дизайнеров-энтузиастов, дизайнеров-подвижников – *Чезаре «Джо» Коломбо* (Италия, 1930–1971) и *Ричард Букминстер Фюллер* (США).

Чезаре Коломбо стремится творчески развить идею дома как машины для жилья, которую провозгласил Ле Корбюзье. Карьера Чезаре Коломбо была короткой, но яркой. Он начинает как дизайнер интерьеров и мебели в 50-х гг. XX в. (выпустил первый монолитный пластиковый стул), много экспериментируя с пластиком. В 1962 г. у него уже есть своя дизайнерская студия в Милане.

Стремясь представить и создать «среду обитания будущего», он наполняет интерьеры домов многофункциональными свободно перемещающимися блоками или «островами», которые позволяют быстро трансформировать интерьер и создать совершенно новую обстановку В 1969 г. он представляет свой проект жилища будущего «Visiona» – открытое жилое пространство без стен, интерьер которого можно модифицировать из различных блоков (фирменные цвета Коломбо – белый, желтый, красный, черный – говорят о его любви к Де Стейл). 1972 г. более поздняя модификация «Visiona» под названием «Total Furnishing» была выставлена в музее современного искусства в Нью-Йорке

Букминстер Фюллер известен в истории как личность исключительного масштаба. Он – архитектор, дизайнер, писатель, философ[1]. Этот человек – один из величайших американцев XX в (кстати, именно его идеи и проекты вдохновляли Чезаре Коломбо, Нормана Фостера и многих других выдающихся дизайнеров). Его архитектурные и дизайнерские идеи выглядят, наверное, наиболее утопично Понять творчество Б. Фюллера можно лишь начав с принципа системного мышления, который он исповедует. Системность мира означает связность и взаимозависимость всех его элементов, даже мельчайших. Популярный образ рисует его как ураган в Тихом океане, вызванный взмахом крыльев бабочки где-нибудь в Европе. Человек должен жить в этом мире, понимая его как глобальную систему, и управлять планетой Земля как драгоценным космическим кораблем («Spaceship Earth» – знаменитый философский образ мироздания, предложенный Б Фюллером). В этом – миссия дизайна и архитектуры не обслуживать промышленность, а создавать наилучшие условия жизни для всех людей.

Б Фюллер изобретает много занятных вещей: летающий автомобиль (1929), футуристический автомобиль Dymaxion, особые очень удобные карты мира (Dymaxion Map), автономные дома, системы генерирования альтернативных источников энергии

[1] Подробную информацию о наследии Фюллера см на веб-сайте Института Букминстера Фюллера – http //bfi org

Б. Фюллер предсказывает некоторые важные для всего человечества процессы, например, что к 2000 г появится реальная возможность раз и навсегда покончить с нищетой на планете (и современные ученые подтверждают, что это так на самом деле). Но самое известное его изобретение – геодезические купола Он ставит задачу разработать универсальное, надежное, при этом легкое, мобильное и быстро собираемое жилище. В 1929 г. Б. Фюллер представляет проект мобильных многоэтажек, которые можно было бы развернуть, скажем, на месте стихийного бедствия и запустить в автономном режиме (со светом и теплом!) В 40-х гг XX в. он создает свой знаменитый «Вичита Хауз» (он весил всего 4 тонны!) как модель универсального и дешевого семейного жилища. В 60-х гг. XX в. он успешно строит геодезические купола, собрать которые можно меньше чем за сутки. Поэтому сегодня в мире более 300 тыс. таких куполов используются для жилья (в Африке), для временного убежища после катастроф (купола давали приют жертвам недавнего урагана Катрина в США) Самый большой и известный купол сооружен в 1969 г. как павильон США на всемирной выставке в Монреале.

Если подыскивать подходящее сравнение, то антидизайн (или, как его еще называют, «радикальный дизайн») очень напоминает авангардные движения в искусстве. Две черты авангарда принципиально важны: разрыв с предшествующей художественной традицией и создание чего-то принципиально нового в искусстве. Таков антидизайн конца 60-х – начала 70-х гг XX в. – авангардный дизайн.

Радикальный дизайн зарождается в Италии, что само по себе не удивительно, если вспомнить об экспериментальном духе итальянского дизайна. Его представляют группы дизайнеров, объединенные общей идеей и названием. «Суперстудио», «УФО», «Архизум». Лидеры движения – *Гуэтано Пеше и Этторе Соттсасс.* Они выступают против подчинения дизайна производству массовой потребительской продукции, против функционализма, фетишизма и полного отсутствия искусства в дизайне. Они считают, что современный потребитель и сами дизайнеры уже устали от

«хорошего стиля» Нужен интересный, некоммерческий дизайн, пусть даже он будет непрактичным, вычурным или даже саркастичным. Нужен дизайн, который бы хотел и мог приблизиться к искусству Дизайнеры, которые объединяются вокруг журнала *«Casabella»*, вскоре создают свою дизайнерскую школу радикального дизайна и архитектуры *«Global Tools»* во Флоренции.

В этом прекрасном городе в 1966 г. создается группа *Superstudio* Они начинали с продуктного дизайна, а закончили утопическими архитектурными проектами Работу этих, пожалуй, самых радикальных дизайнеров-авангардистов отличает яростная критика господствовавшего тогда «хорошего дизайна». Они считают, что вместо улучшения жизни людей и мира в целом функционализм предлагает смириться с существующими проблемами. За этот мир функционалистского кошмара несут ответственность сами дизайнеры, и именно они должны все изменить – немедленно! Первая задача – освободить человека от «дизайнерских» объектов Эти настроения сливались с общим революционным настроем молодежи, вышедшей на улицы европейских городов в 1968 г. Одним из ярких образов графических коллажей и плакатов Superstudio была решетка, разметочная основа для рисования и проектирования, как символ примитивности и убожества функционального рационального подхода к планированию и дизайну среды обитания современных обществ. Их проекты нередко были пародийными и пессимистическими (как идея затопить Флоренцию, перекрыв реку, и таким образом сохранить культурное наследие города). Не создав ничего особенного, группа задала критический тон в осмыслении и пересмотре практики современного дизайна

Революционность и критический настрой дизайнеров можно наблюдать в эпохальном проекте Non-stop-city группы *Архизум (Archizoom)* Они конструируют город будущего, состоящий из огромных крытых ангаров, в которых при искусственном освещении и кондиционировании среди валунов расположены палатки. Эта жилая среда и есть город, в котором стерты границы пространств и территорий, городской и «естественной» среды. В ана-

логичной манере дизайнеры группы Архизум создают оригинальную мебель.

Для пропаганды и оформления радикального дизайна в значимое движение очень много делает *Алессандро Мендини* (1931 г.). А Мендини – прекрасный дизайнер с яркой и экспрессивной манерой. Его стиль, зачастую ироничный, получил название *банальный дизайн* за художественную переработку (ре-дизайн) уже известных объектов в нарочито броском и пестром стиле. А. Мендини также является лидером одной из известных групп анти-дизайнеров «Алхимия». На посту редактора журнала «Casabella», а затем журналов «Modo» и «Domus» Мендини ведет активную деятельность по объединению дизайнерских сил вокруг идей нового дизайна

Среди ярких и популярных до сих пор антидизайнеров, конечно, следует сказать об *Инго Маурере* (Ingo Maurer, родился в 1932 г., в Швейцарии). Он успешно применяет подходы радикального дизайна в создании светильников Обычно говорят, что в истории дизайна осветительных приборов есть две эпохи – до светильника Маурера «YaYa-No» и после него (этот тип светильников стал началом целого поколения струнных систем освещения). И. Маурер и его команда (сейчас это целая фабрика NEUHAUS[1]) стали сами по себе целым направлением в дизайне наших дней и проектируют масштабные системы освещения для театров, офисов, шоу и модных показов, ресторанов, фасадов и т.п. Их работы сразу создают стиль помещения/пространства и становятся его достопримечательностью.

7.13. Развитие дизайна в 1980–90-х гг. Стиль «Мемфис». Постмодернизм и деконструктивизм

Поп-арт дал серьезный импульс развитию дизайна Общая тенденция заключалась в наращивании творческого, экспериментального, эстетического аспектов дизайна. Благодаря поп-арту и груп-

[1] См официальный веб-сайт представительства фабрики NEUHAUS в России – http //www galerie-neuhaus ru/factorys/factorys php?id=44

не «Мемфис» функционалистский дизайн под лозунгом «форма должна следовать за функцией» окончательно утратил свое приоритетное значение.

Стиль «Мемфис» возник в Италии. В этой стране, с ее богатейшими культурными традициями, с ее талантами и уровнем подготовки специалистов в области художественных промыслов и дизайна, с ее специфической экономикой конкурирующих мастерских, новый дизайн обретает идеальную почву для развития Кроме того, итальянский анти-дизайн уже продемонстрировал свою силу и его энергия искала новые творческие выходы (основатель «Мемфис» – *Этторе Соттсасс* как-то сказал, что «Мемфис» – это венец десятилетнего развития анти-дизайна) В «Мемфис» также чувствуется влияние художественно-ремесленного альянса «Искусство и ремесла», стиля Art Deco, итальянского «красивого стиля», а также радикализма его современника – стиля панк.

В результате Этторе Соттсасс и Микеле де Лучи (уже известные тогда по группе «Алхимия») создают новую группу «Мемфис» в 1981 г. (это случилось 11 декабря в Милане в доме тогда уже знаменитого Соттсасса). В группу также входят Матео Тун, Марко Занини, Натали Паскер, Джордж Соуден, Мартин Бедин, Алдо Цибик. Их привлекают эксперименты с визуальными образами популярной культуры. Собрав обширную коллекцию самых модных и популярных образов и продуктов, они приступают к их тщательному изучению

Изначальные намерения дизайнеров не распространяются на разработку прототипов массовой продукции. Они исходят из постулата недолговечности и потому думают о малых сериях оригинальной продукции, теряющей актуальность вместе с быстротечной модой.

Соттсасс и компания стараются быть универсалами и не ограничивать творчество узкой специализацией Как и их великий предшественник эпохи Возрождения итальянец Леонардо да Винчи, они работают в самых разных областях Сам Соттсасс разрабатывает различные предметы: осветительные приборы, текстиль, интерьеры, мебель, украшения, посуду.

Для Соттсасса это художественный эксперимент. Он понимает и создавает дизайн как искусство и потому не хочет быть ограниченным требованиями массового производства Он хотел эксперимента во всем, тотального эксперимента. с материалами, стилями, направлениями и традициями, с формами и тематикой современного искусства, кино, музыки, видеоигр и т д. И здесь нет места «хорошему вкусу», функциональности и т.п. Дизайн должен быть чистым непрекращающимся экспериментом и оставаться всегда модным и актуальным Только так дизайн может поспеть за стремительной динамикой культуры конца XX в и остаться ей адекватным.

Стиль «Мемфис», воплощенный в дизайнерской продукции, оказался ярким и неожиданным яркие цвета, часто асимметричные и диспропорциональные линии и размеры, многообразие материалов и игривые формы. Остроумность, алогичность, выразительность, экзотичность, порой дурашливость, всегда эмоциональность и вызов восприятию – все это важные черты данного стиля. Королем материалов на фабрике «Мемфис» были пластик и ламинат. Дизайнерам удалось показать, что эти дешевые материалы могут быть эффективно использованы в производстве неординарной дизайнерской мебели (с тех пор итальянский дизайн кухонь и спален – вне конкуренции в отношении дизайна, качества и цены).

Колин Бернс, известный современный дизайнер, как-то очень метко назвал «Мемфис» панк-рокерами современного дизайна. Вместо «форма следует за функцией» у них получилось «форма поглощает функцию». Даже королева промышленного дизайна эргономика, или человеческий фактор (тело и разум), отошла на задний план экспериментов с формой. Дизайн «Мемфис» в угоду экспериментаторству вообще обходился без формообразующей основы.

Влияние «Мемфис» было огромным, и 80-е гг XX в. прошли в Старом Свете под знаком «Мемфис»[1]. В Германии дизайнеры смело берутся за эксперименты с материалами. Появляются неорди-

[1] Официальный сайт о группе «Мемфис» – http //www memphis-milano it

нарные работы, где сочетались необработанный грубый металл, резина и стекло, камень, бетон и дерево. Символом французского революционного дизайна становятся работы модельера Жана-Поля Готье («несносного ребенка французской моды»). Он использовал подчас вульгарные образы и материалы, стремясь подчеркнуть сексуальность и вседозволенность своего стиля. Его наряды создавались из льна и пластика, батиста и металла, кожи и резины, лака и проволоки. Ж.-П. Готье без стеснения смешивал стили от научной фантастики до этнических мотивов народов Севера. Такая эклектика и разнообразие привлекли внимание поп-звезд, искавших эксклюзивных нарядов для своего сценического образа.

Стиль «Мемфис» оказался важной частью более общей тенденции 80–90-х гг XX в., которая получила название *«постмодернизм»*. Сам термин впервые используют архитекторы и архитектурные группы. Р. Вентура в книге «Сложность и противоречия в архитектуре» (1966 г.) ратует за богатство значения, за неявные и случайные функции, за соединение и сочетание в понимании архитектуры Его коллега Ч Джеймс в книге «Язык архитектуры постмодерна» (1980 г.) в унисон Вентуре говорит о смешении стилей, цитировании, декоративности, шике, красочности как основных чертах (пост)современной архитектуры

Постмодернизм делает акцент на многообразии смыслового содержания объектов, а не на их функции Смыслы создаются контекстами (культурой), интерпретациями (намеки, ссылки, цитаты), орнаментальной выразительностью (богатством стилевых форм). Как и в стиле «Мемфис», здесь присутствует критическая рефлексия функционализма как антигуманного сведения смысла и формы к функции Человека же привлекает символизм вещей, а в нем основную роль играет индивидуальность восприятия.

Такой отрыв формы от функции и её превращение в знак историки связывают с особенностями становящегося в этот период *постиндустриального общества*. Экономика больше не зависит в той же степени, что и раньше, от традиционной промышленности. На первое место выходит многообразие сферы услуг, знания становятся основным экономическим ресурсом, творчество и интел-

лектуальный труд теперь важнее прочих видов труда, коммуникации и информационные технологии доминируют в различных сферах деятельности Бизнесмены и дизайнеры перестают думать о потребителе как массовом и унифицированном субъекте. Теперь их больше волнуют многообразие групп и субкультур, различные рыночные ниши с их особенными потребностями и вкусами Для дизайнеров, как уже было сказано, это стало важной предпосылкой для свободы творчества и понимания дизайна как искусства, а продуктов дизайнерского творчества – как полезных предметов искусства.

Историко-культурное значение постмодернизма 80–90-х гг. XX в. заключается также в придании полистилизму, многообразию стилей и их креативным сочетаниям ключевого значения в современном дизайне. Постмодернизм означает, что больше нет одного большого стиля Есть свободное экспериментирование со стилями, дающее дизайнеру бесконечные возможности для самовыражения

В графическом дизайне и литературе постмодернизм тесно связан с так называемым *деконструктивизмом*. Деконструкция изначально является методом литературоведческого анализа, исходящим из того, что произведение – это текст, открытый разнообразным интерпретациям, а не жесткая структура, основанная на оригинальном (авторском) значении Деконструкция стала методом графического дизайна и архитектуры конца 80-х гг. XX в., в котором этот принцип был перенесен на создание визуальных образов. Многослойные коллажи компьютерной графики, игриво-многозначные логотипы (как известное лого М. Глейзера «I Love New York» или скандальные логотипы компании FCUK – French Connection UK), ломаные формы и перекрывающиеся поверхности архитектурных сооружений, раскрытие «внутренностей» объекта в его внешних формах являются отличительными чертами деконструктивистского дизайна, который по духу и стилистически близок стилю высоких технологий.

7.14. Дизайн и развитие высоких технологий

Развитие современного дизайна все больше зависит от тех возможностей и требований, которые выдвигают достижения современных технологий. Благодаря им дизайн обогащается целым стилистическим направлением – стилем высоких технологий (High-Tech). Особое значение имеет развитие компьютерных и информационных технологий, которые определили развитие компьютерной графики и моделирования, Интернета, электронных игр и визуальных спецэффектов

Дизайн XXI в. все больше демонстрирует обществу появление нового большого стиля. После эпохи постмодернистской эклектики 80- 90-х гг. XX в., стиль высоких технологий («хай-тек», англ. high-tech), возникший в конце 70-х гг. XX в., все более претендует на позиции «нового модерна» XXI в.

Интересно само значение термина «высокие технологии» применительно к стилю high-tech Здесь наблюдается постмодернистское смешение «высокого» из высокого искусства и технологий как таковых. Таким образом, термин отражает очень важную тенденцию смешение, взаимопроникновение искусства и технологий, в которых искусство технологизируется, а технологии эстетизируются. С точки зрения формообразования эти процессы приводят к проникновению чисто технологических форм в мир форм художественных. Кроме того, в дизайне активно используются современные технологии как часть дизайнерского проекта. В эстетическом контексте стиль high-tech содержит как момент признания художественной ценности современной технической формы, так и момент критического, скептического отношения к ней.

С одной стороны, high-tech наследует многое от функционализма. В частности, внешнюю простоту, элегантность и нередко минимализм. С другой стороны, технологическая форма – противоположность как органической (модерн), так и функциональной (функционализм) форме. Эстетической ценностью обладают само технологическое содержание объекта, инженерная начинка, демонстрация исключительных возможностей технологий и мате-

риалов. В этом смысле функциональность может быть принесена в жертву своего рода техническому «декору», выставляются напоказ различные технологические элементы При этом, как правило, используются в основном промышленные материалы, а также материалы, созданные на основе новейших технологий.

Классическим примером раннего формообразования в стиле high-tech является здание знаменитого центра современного искусства в Париже (Центр Помпиду, 1977 г.), построенное *Ричардом Роджерсом и Рензо Пиано*[1]. Здесь можно видеть, как основные технические элементы здания вынесены наружу (трубы, балки, лестницы и проч.) и образуют уникальное композиционное сочетание цвета и формы. Р Роджерс частично повторяет этот эффектный ход в построенном им в Лондоне Куполе тысячелетия (Millenium Dome, 1999 г.). Среди его известных проектов – здание офиса страховой компании Ллойдс (Лондон) и новый терминал мадридского аэропорта.

Признанным мастером архитектуры в стиле high-tech является *Норман Фостер* – британский архитектор и дизайнер, один из выдающихся архитекторов современности. Его здание Центра дизайна в Германии чем-то напоминает работы Роджерса, особенно в части преувеличенной технической «начинки» конструкции и ее интерпретации как формальной основы архитектуры В конструкции знаменитой «кукурузы» – небоскреба в деловом центре Лондона, похожего на кукурузный початок, Н. Фостер не только демонстрирует возможности современных технологий строительства, но и делает само здание умным технологическим комплексом, в котором системы жизнедеятельности (отопление, кондиционирование и др.) напрямую связаны с элементами конструкции, что позволяет более чем на 50% увеличить эффективность расхода энергии. Еще несколько символов Лондона, построенных Н. Фостером, – это здание London City Hall и Мост тысячелетия (Millenium Bridge). Один из последних его шедевров – грандиозный

[1] Об архитектуре и дизайне хай-тек см также ***Рябушин А.В.*** Архитекторы рубежа тысячелетий. М. Искусство – XXI век, 2005 288 с

мост во французском местечке Мийо. Здесь Н. Фостер сочетает высокотехнологичную конструкцию моста с тем, что уже рассматривалось как органичность, т.е эстетическая гармония архитектуры и природы. Фостер и его студия Foster and Partners («Фостер и Партнеры») разрабатывают не только архитектурные, но и другие дизайнерские проекты – мебель, сантехнику, посуду, яхты и др.[1]

Стремительное развитие компьютерных технологий оказывает огромное влияние на современный дизайн. Это происходит как раз в 80-е гг. XX в. Тогда мир дизайна изменился не только благодаря влиянию постмодернизма, но и благодаря компьютерной революции Персональный компьютер, мультимедиа и Интернет сделали дизайн еще более востребованным и популярным.

Первые эксперименты с нелинейным письмом и монтажом изображений начинаются еще в конце 70-х гг. XX в. Лидерами здесь были художники Крэнбургской академии искусств (Англия), собравшие вокруг себя энтузиастов авангардной графики (издавался специальный журнал «Видимый язык»). Художники вместе с учеными пытались понять, в каких сочетаниях могут быть использованы письменные и визуальные знаки и где проходит граница между текстом и видимыми объектами.

Так совпало, что параллельно американская компания Apple Computers разработала и выпустила первые персональные компьютеры Apple Macintosh, как тогда говорили, «с графическим умом», т.е со всеми программными и техническими возможностями для работы с графикой (с тех пор подавляющее большинство дизайнеров, а также все, кто причисляет себя к сферам художественным и креативным, работают только на «Маках»).

У многих профессионалов вызвало шок наличие уже встроенных в компьютерные программы шаблонов шрифтов и возможности моделировать любые другие шрифтовые решения, не прибегая к их материальному воплощению в металлических литерах. Огромный энтузиазм вызвала система форм, шаблонов и фильтров, которые существенно облегчали дизайнерское конструирование.

---

[1] Официальный веб-сайт студии Н Фостера – www fosterandpartners com

Решающий технологический шаг был сделан в 1987 г., когда на компьютерах Apple появилась программа Hyper Card, позволяющая пользователю самостоятельно создавать мультимедийные приложения – рекламные, обучающие, развлекательные, интерактивные и т.д. Новая система распространения программных продуктов на CD-R позволила создать абсолютно новый рынок для персонального компьютера.

В 80-х гг. XX в. стремительно развивается сеть Интернет. Ее история начинается еще в 60–70-х гг. XX в. в секретных лабораториях военного ведомства США, где была создана компьютерная сеть ARPA. Но уже в 1983 г. сеть ARPA-Internet приобретает статус гражданской и соединяет университеты США. После того как в 1990 г. Тим Бернерс Ли в своей швейцарской лаборатории создает систему *гипертекста* (HTTP – Hypertext Transmission Protocol, является переходом от текста к тексту по ссылке; составная часть WWW – World Wide Web, метода размещения различного типа информации во Всемирной паутине), возникает реальная возможность превращения Internet в глобальную сеть, что и не замедлило случиться в середине 90-х гг. XX в Именно тогда Интернет становится родиной нового графического дизайна – web-design Необходимо сказать, что изначально Интернет и его аналоги (такие как сеть Fidonet) были исключительно текстовыми системами. Графические возможности Интернета открываются только благодаря специальной программе для Интернета, которую разработал студент из Иллинойса Марк Андрезен. Она называлась «Mosaic» и известна сегодня также как Netscape Navigator.

Кино и шоу-бизнес не остаются в стороне от этих процессов. Трехмерная компьютерная графика, анимация и спецэффекты впервые появляются на экране в фильме «Трон» компании «Уолт Дисней». Впервые популярная культура создает воображаемый виртуальный (компьютерный) мир, похожий на реальный, но имеющий свои особые визуальные характеристики и особую эстетику.

История компьютерной графики тесно связана с распространением видеоигр, которые в 1960-х и 1970-х гг. выпускались на специальных телеприставках, а также в виде игровых автоматов. Толь-

ко в 80-х гг XX в, когда персональные компьютеры становятся доступными достаточно многим людям, видеоигры превращаются в компьютерные игры. Этот тип графического дизайна многое заимствует из мультипликации, однако его отличает целостность подхода и художественного замысла в создании интерактивных виртуальных миров, а также стремление к достижению максимального *фотореалистического эффекта* Эта тенденция к доведению разрешающей способности экрана до пределов восприятия человеческого глаза («реальность – это 80 млн пикселов в секунду») остается одной из доминирующих, и ее результаты прекрасно видны в новом поколении трехмерной анимации («Шрэк», «В поисках немо»).

Таким образом, развитие Интернета, электронных игр, компьютерной графики и мультимедиа-систем определило развитие дизайна в XXI в. наряду с формированием оригинальной стилистики high-tech.

Контрольные вопросы

1 Основные стилевые направления в дизайне на рубеже XIX–XX вв
2 Предпосылки формирования дизайна
3 Модерн в европейском дизайне
4 Авангард в европейском дизайне в начале XX в
5 Развитие дизайна в России начала XX в и в СССР.
6 Функционализм в дизайне
7 Арт Деко и сюрреализм в дизайне 20–30-х гг XX в
8 Дизайн в США
9 Дизайн в Германии
10 Дизайн в Скандинавских странах
11 Корпоративные традиции в европейском дизайне
12 Новые стили и направления в дизайне 1960–70-х гг
13 Новый взгляд на дизайн (1980–1990-е гг).
14 Высокие технологии в дизайне

Литература

Основная (учебная) литература

1 ***Архитектура***, строительство, дизайн Учебник для вузов – М.: Феникс, 2004

2 *Бхаскаран Л.* Дизайн и время Стили и направления в современном искусстве и архитектуре – М АРТ-РОДНИК, 2006
3 *Ковешникова Н.А.* Дизайн история и теория Учебник для вузов. – М Омега-Л, 2006
4 (Сер *Humanitas*)
5 *Лаврентьев А.Н.* История дизайна – М Гардарики, 2007
6 *Михайлов С.М.* История дизайна В 2 т Учеб пособие – М Союз дизайнеров России, 2004.
7 *Розенсон И.А.* Основы теории дизайна Учебник для вузов – СПб Питер, 2006
8 *Рунге Ф.В.* История дизайна, науки и техники – Кн 1. – М Архитектура-С, 2006
9 *Барташеви А.А., Аладова Н.И., Романовский А.М.* История интерьера и мебели – М. Феникс, 2004. – (Сер Высшее образование)

Дополнительная литература, видео- и электронные ресурсы

1 *Бобринская Е.* Русский авангард Границы искусства – М Новое литературное обозрение, 2006 – 320 с.
2 *Голомшток И.* Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке – М Прогресс-Традиция, 2004 – 296 с
3 *Ефимов А.В., Минервин Г.Б., Ермолаев А.П.* Дизайн архитектурной среды Учебник для вузов – М Архитектура-С, 2006
4 *Заламбани М.* Искусство в производстве Авангард и революция в Советской России 20-х годов L'Arte nella produzione – М ИМЛИ РАН, Наследие, 2003 – 240 с
5 *Кандинский В В.* Избранные труды по теории искусства В 2 т – Т 1 1901–1914, Т 2 1918–1938 – М Гилея, 2001 – 736 с
6 *Лесли Р.* Поп-арт Новое поколение стиля – Белфакс Роберт М Тод, 1998
7. *Малевич К.* Собр соч В 5 т – М Гилея, 2002 – 376 с
8 *Модерн* Серия Электронная библиотека (ДиректМедиа) CD-ROM – М ДиректМедиа, 2004
9 *Моррис У.* Искусство и жизнь Серия История эстетики в памятниках и документах – М Искусство, 1973
10 *Московский модерн* Документальный фильм DVD (PAL) (Keep case) 1998 г., 52 мин, Россия Музей истории Москвы
11 *Рескин Д.* Лекции об искусстве – М Б С Г.-Пресс, 2006 – 319 с
12 *Рябушин А.В.* Архитекторы рубежа тысячелетий Л , М Искусство – XXI век, 2005 – 288 с
13 *Сюзанна А. Стерноу.* Арт Деко Полеты художественной фантазии – Белфакс Роберт М Тод, 1998. – 128 с

14 *Сюзанна А. Стерноу.* Арт Нуво Дух прекрасной эпохи – Белфакс Роберт М Тод, 1997. – 128 с.
15 *Фар-Беккер Г.* Искусство модерна – Konemann, 2004. – 428 с
16 *Холмянский Л.М., Щипанов А.С.* Дизайн Кн для учащихся – М Просвещение, Творческая группа Incub, 1985
17 *Хоннеф К.* Поп-арт – Tachen Арт Родник, 2005

Интернет-ресурсы

1 http.//www membrana ru
2 http.//www metmuseum org/
3 Арт-каталог – http //www art-catalog ru
4 Архивы библиотеки конгресса США – http //memory loc gov
5 Бизнес и дизайн в компании «Оливетти» – Режим доступа – http //www storiaolivetti telecomitalia it
6 Веб-сайта Фонда Р Лихтенштейна – Режим доступа – http //www lichtensteinfoundation org/frames htm
7 Виртуальный музей промышленных выставок – http //expomuseum com
8 Врата Времени Универсальный исторический портал – http //www timegate ru
9 Институт Букминстера Фюллера – http //bfi org
10 Музей Виктора Вазарели – http //www vasarely tvn hu/
11 Музей Метрополитан в Нью-Йорке (коллекция Американский модерн 30–40-е гг)
12 Музей современного искусства (MOMA) в Нью-Йорке – Режим доступа– http //www moma org/collection/
13 Музей/Архив Баухауз – http //www bauhaus de
14 О Югентстиле – Режим доступа – http //www outbackphoto com/places/2001/jugendstil/20010910_jugendstil html
15 Открытая энциклопедия «Wikipeida» он-лайн – http //wikipedia.org/
16 Официальный сайт группы «Мемфис» – http //www memphis-milano it
17 Очень полезный сайт о науке, открытиях, изобретениях и технологиях
18 Российская история в зеркале изобразительного искусства – Режим доступа – http //www sgu ru/rus_hist/
19. Российский сайт, посвященный дизайну – http //sreda.boom ru
20 Сайт Британского музея дизайна – http //designmuseum org/
21 Сайт представительства фабрики NEUHAUS в России – http://www galerie-neuhaus ru/factorys/factorys php?id=44
22 Сайт, посвященный Анри ван де Вельде – http //www henry-van-de-velde com
23 Статьи по истории дизайна – http //designhistory ru/
24 Студия Фрэнка Гери – http //www arcspace com/gehry_new/

8. КИНЕМАТОГРАФ В КУЛЬТУРЕ XX в.

8.1. История развития теории киноискусства

Не имея истории, уходящей вглубь веков, кинематограф еще долго будет сохранять статус молодого вида искусства. Вместе с тем своя ниша в культурном пространстве им прочно занята. В данном разделе, во-первых, обратимся к трудностям, сопровождавшим развитие кинотеории, в ряду которых: междисциплинарное положение кинематографа как предмета исследований, обусловившее интерес к нему разнообразных наук; проблемы сложения терминологического словаря киноведения, связанные с «распылением» процесса формирования концептуального ядра кинотеории. Во-вторых, рассмотрим основные этапы становления кинотеории.

Проблемы формирования кинотеории

Будучи полифункциональной коммуникативной системой, оперирующей языком аудиовизуальных образов, кинематограф выходит за пределы художественного круга явлений и занимает гораздо большее социокультурное пространство, чем другие виды искусства.. Проблемы киноискусства, постановкой которых заняты искусствоведы, социологи, культурологи (и любые другие исследователи), при всей общности предмета связаны со спецификой того или иного подхода.

Так, культурологический интерес к киноискусству предполагает исследование культуры, явленной в кинематографе. Основной

вопрос при этом, как культура проявляет себя в форме кинематографа (в отличие, к примеру, от искусствоведческого подхода, изучающего кино в культуре)? Предметом культурологического исследования киноискусства являются происхождение, сущность и существование (бытие) кино, понятые как содержательные формы духовной жизни определенной эпохи На этой основе определяются следующие задачи: 1) выявление его исторических корней и происхождения, 2) исследование природы и характеристик художественного текста, 3) изучение его как способа и формы организации идейно-художественной жизни эпохи; 4) выявление роли и места киноискусства по отношению ко всей культуре XX в.[1]

В целом же становление киноведения – это захватывающая история как концептуальных открытий, так и недоразумений. Исследовательский энтузиазм по отношению к данному проблемному полю поддерживается тем, что киноискусство является уникальным случаем, когда художественная практика и ее научное осмысление возникают одновременно. Первые теоретики являлись зачастую и практиками (т.е. режиссерами). Поэтому начало киномысли развивалось в двух основных направлениях: в сугубо теоретическом и по линии интереса к проблемам техники. Оба подхода, несмотря на многочисленные трудности, достигают значительных успехов и взаимообогащают друг друга.

Для теоретического осмысления особый интерес представляют следующие направления исследования.

– создание теоретико-концептуальной модели киноискусства;

– разработка исследовательских программ;

– разработка категориально-понятийного аппарата;

– исследование структурных связей между киноведческими дисциплинами и дисциплинами, сформированными помимо киноискусства.

Существенно затрудняет решение поставленных задач то, что концептуальное ядро киноведения формируется при помощи мно-

---

[1] См *Казин А.Л.* Проблемы кинематографического синтеза // Кино и современная культура Сб науч трудов Л , 1988 С 19–36

гочисленных дисциплин. Условно их можно поделить на следующие группы. В одну группу входят неспецифические для кинематографа дисциплины. Под «неспецифическими» понимаются дисциплины, привлеченные «со стороны», которые возникают как результат исследования не киноискусства, а других объектов В их ряду математика, семиотика, психология, кинокритика, физика, оптика и другие науки. Нередко подобные дисциплины претендуют на роль концептуального ядра. К другой группе относят дисциплины, исследующие определенные уровни кино, но не выявляющие его специфику (к примеру, социология кино).

Нельзя не отметить, что в иных научных сферах складывается более благоприятная ситуация Так, в литературоведении применение психологии или семиотики начинается только после формирования его непосредственного ядра. Развитие же киноведения, науки многодисциплинарной, включающей и социально-гуманитарные и естественно-научные дисциплины, сопряжено с серьезными проблемами теоретизации[1].

По этой же причине возникают трудности формирования терминологического словаря киноведения. Если поначалу многие понятия заимствуются из классического искусствознания и традиций эстетики, то позднее «понятийная сетка» формулируется в системе представлений неспецифических для кино дисциплин, и они же становятся парадигмами раннего киноведения. По мере выхода на научную арену психоанализа, лингвистики, семиотики и т.д. киноведение принимает эту новую терминологию. С выделением специфических признаков киноискусства создаются и первые самостоятельные концепции кино с намеками на собственный понятийный аппарат. К примеру, «монтажные» теории, теории кинодраматургии, выдвинувшие свою онтологию.

Выделяется четыре «словарных фонда», на базе которых формируется язык киноведения[2]:

---

[1] См · ***Соколов В.О.*** О теоретическом и эмпирическом уровнях киноведения // Кино методология исследования М., 1984 С 52

[2] См Там же С 26

1 Категориально-понятийный аппарат классического искусствознания и эстетики (киносюжет, прекрасное, трагическое и т.п.).

2 Словарь неспецифических дисциплин (кинема).

3 Естественный язык (зрелище).

4 Экспликация собственных киноведческих терминов, уточнение их значений (монтаж, кадр, план и др.).

Использование понятий, заимствованных из других сфер, нежелательно. Это объясняется следующим образом Во-первых, для большинства эстетических и искусствоведческих категорий характерна полисемантичность К примеру, термины «образ», «композиция», «содержание» не являются понятиями точными, им присуща многозначность, метафоричность. Во-вторых, при переносе термина из одной области в другую систему научного знания происходит расчленение понятия. Так, «произведение искусства» для искусствоведения в семиотическом подходе становится «сообщением», «текстом». Происходит перекодировка, которая часто воспринимается как упрощение и схематизация. В связи с этим появляются попытки ввести принципиально новые, вновь изобретаемые термины (например, кинема, иконема и т.п.).

Становление кинотеории

Начало развитию киноведения положено Россией, Западной Европой и Америкой. Возникновение науки о кино относится к 1910-м гг.

На первых порах наряду с теоретической концептуализацией (и нередко опережая ее) определяются попытки объяснения специфики киноискусства через его техническую сторону, через эмпирические аспекты нового искусства. В этом направлении интерес к кинематографу уходит в сторону сугубо практических и экономических проблем. Так, значительную массу литературы о кинематографе с 1894 г. по 1900-е гг. отличает исключительное внимание к проблемам техники. (Здесь, в частности, и попытки систематизировать накопленные факты, и работы в защиту Эдисона.) Техниче-

ская проблематика обособляется в отдельную отрасль и отходит на второй план по мере формирования кинопромышленности Затем большее внимание уделяется вопросам производства фильмов В 1920-е гг. наблюдается следующая очередность· сначала активное приобщение к экспериментам в практике кино, связанное с авангардными направлениями, акцентирующими разработку живописно-пластической выразительности, – и вслед за этим теоретизация их находок и достижений западной киноэстетикой (Л. Деллюк, Ж Дюлак и др).

Особый вклад в развитие кинотеории на первоначальном этапе привносят американские исследователи, которые опираются на опыт трансценденталистской поэзии[1]. К кругу трансценденталистов относится поэзия авторов первой половины XIX в., выражающих философские представления поэтическим языком (Р.У Эмерсон, Б Олкотт, Т Паркер, Э Пибоди и др.). Трансценденталистская теория, в свою очередь, уходит корнями в унитарианское религиозное движение, на которое оказывает влияние учение Дж. Локка о немотивированном характере словесных знаков. Научная стратегия Локка, восходящая к номинализму У. Оккама, направлена на изучение таких средств познания, как понятия Концептуальное родство данного поэтического движения и эмпирико-сенсуалистического направления классической философии XVII–XVIII вв проявилось в особом интересе к понятиям, к языку.

Питаясь подобными представлениями, поэты-трансценденталисты вырабатывают понимание природы как первокниги Они рассматривают природу как текст, как язык Утопическое желание создать визуальную поэму природы, говорить языком природы через сближение слова с вещью, со зримым образом становится их основной творческой задачей Известно, что опыты подобной «изобразительной поэзии» существовали во французской поэзии С. Малларме и Г. Аполлинера. Таким образом, первые теоретики кино, как считает М. Ямпольский, в известной степени используют

---

[1] См *Ямпольский М.* Память Тиресия Интертекстуальность и кинематограф М , 1993

идеи поэтической визуализации, инициированные опытами поэтов-«трансценденталистов».

Заслуга первопроходца в опытах практического приложения трансценденталистской поэтики к кинематографу принадлежит Дэйвиду Уорку Гриффиту. Режиссер и теоретик кино, он предлагает концепцию эволюции мировой культуры как движения от первоязыка к универсальному языку кинематографа, который является возрождением первобытного (адамического) языка на новом уровне Гриффит мечтает создать визуальную поэму мироздания, в которой бы слово приравнивалось к изображению (понятие и его визуальный образ). В своих киноэкспериментах он пытается подобрать образы, которые вместо слов «рассказывают» ситуацию. Классическим примером становятся кадры полосы моря и горизонта, которые в контексте фильма «читаются» как граница, разделяющая жену и мужа, потерпевшего крушение. Это была попытка визуальной реконструкции некоего смыслового содержания.

В 1915 г. Генри Макмагон одним из первых излагает принципы «трансценденталистской» поэтики кино. Он называет кино знаковым языком (рассматриваемым как иконический) и символическим искусством. Фундаментальная попытка создания кинотеории принадлежит поэту Вейчелу Линдзи, который в 1915 г. в книге «Искусство кино» раскрывает трансценденталистскую концепцию кинематографа Не обходит своим научным вниманием киноискусство и теория психоанализа. Так, Гуго Мюнстерберг, гарвардский психолог, он же теоретик раннего кино, изучает процессы концентрации изолирующего внимания.

Исследовательским энтузиазмом отличается целая когорта французских первопроходцев-теоретиков (представляющих в одном лице и практиков): Луи Деллюк (ему принадлежит понятие «фотогеничность»), Риччотто Канудо (вводит термин «седьмое искусство»), Жан Эпштейн, Луис Бунюэль, Абель Ганс, Андре Берже, Жак Фейзер и многие другие. Во французской школе особо популярна идея всеохватывающего синтеза искусств, проявленного в кинематографе. Это универсальное, тотальное искусство позволяет использовать одновременно слово, изображение, музыку в одном произве-

дении. Для французской школы первых теоретиков кино является как некое идеальное искусство грядущей «цивилизации машины и скорости» При этом пристальное внимание уделяется проблемам киноязыка. Так, Риччотто Канудо, будучи сторонником синтетической природы кино, утверждает, что кинематограф – это новый универсальный язык образов, восходящий к идеографическому и иероглифическому письму древности При этом киноязык целостен и неделим на слова и буквы Все прочие искусства всегда тяготели к тотальному синтезу, и кино явилось счастливым итогом этого стремления, его сказочным новорожденным.

Популярна в эти годы и идея «сверхзрения» кинематографа, которая становится одним из мифологических мотивов в осмыслении кино. Киноаппарату приписывается возможность открыть некий тайный смысл Бытия, не воспринимаемый глазом. Курьезное проявление этой идеи – попытки снять на камеру души умерших, телепатические волны и т.п.

Особо богатыми исследованиями специфики кино как в России, так и на Западе были 1920–30-е гг. В это время работают С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Б. Балаш, М Эрбье, Л. Муссинак, В. Беньямин и многие другие. В ряду теорий киноискусства особое место занимают концепции, нацеленные на осмысление природы кинематографа. В них можно выделить два направления. акцентируется либо фотографически-динамическая природа кинематографа, либо условно-символическая

Так, Марсель Эрбье, теоретик, усилиями которого формировалось самосознание французской киномысли, выделяет фотографическую убедительность представленного экранного мира. М Эрбье утверждает, что основа кино – это объективная запись пространственно-пластических параметров. Поэтому он выступает за особое внимание к внутрикадровому содержанию. В свою очередь, Сандрар придерживается позиции, которая особым образом выделяет символическую природу киноязыка Новые формы языка нового искусства он связывает с беспрецедентными символическими возможностями – весь мир в киноискусстве уподобляется символу.

Представители франкфуртской философской школы (Т. Адорно, В Беньямин) утверждают способность киноискусства сохранять «веру в реальность». Декларируя тотальную аннигиляцию всей предшествующей культуры на фоне расцвета кинематографа, последний они рассматривают как средство нового реалистического мировоззрения

Под влиянием Б. Балаша, отстаивающего позицию «нового видения» в искусстве кино, формируется направление, рассматривающее кинематограф как особую форму познания мира[1] В его русле развиваются так называемые «гносеологические концепции», в которых особое внимание уделяется особенностям отражения действительности в данном виде искусства и ее претворения в ткань художественных образов.

Искания С М Эйзенштейна и Л.В. Кулешова дают толчок формированию «онтологических» концепций кино[2]. Революционный советский кинематограф чрезвычайно интересуют преобразующая работа с самой действительностью, способности киноязыка конструировать новую экранную реальность. Так, С. Эйзенштейн в монтажном методе видит аналог пересозидания мира. Режиссер и теоретик исследует кино прежде всего как новый способ образного мышления, которое представляется ему в качестве инварианта научного мышления Киноискусство должно было стать средством формирования сознания масс. С. Эйзенштейн теоретически обосновывает и пытается практически утвердить мессианскую роль нового вида искусства, которое призвано переделать мир

Развивает «онтологическую» концепцию Л В. Кулешов, исследующий специфический для кинематографа способ воспроизведения действительности Л.В. Кулешов уверяет, что жизнь во всех ее проявлениях – подлинная реальность, она является нашим материалом, и мы посредством монтажа и технических особенностей претворяем реальность в искусство. Таким образом, вопреки всем

---

[1] См · ***Пондопуло Г.*** Взаимодействие кино и фотографии в оценке современной теории кино // Кино методология исследования М , 1984 С. 243–269

[2] См Там же

искусствам, кинематограф пользует непосредственную жизнь, но отнюдь не является ее воспроизведением, он ломает ее, преобразует кинематографическими творческими процессами.

В 1940–1950-е гг. онтологическая концепция получает свое развитие, но киноэстетика дает крен в сторону преувеличения роли натуралистически-пассивно копирующего начала в кино. Акцентируется его фотографическая природа[1]. Андре Базен отмечает и анализирует процесс наступления природной выразительности самого предкамерного материала (или предэкранной реальности). Эксплуатируется способность кино дать объективную картину действительности. Из-за приоритета пассивного копирования практики кино ведут борьбу против искусственной экспрессии, против монтажной обработки Данную тенденцию А Базен определяет как наступление «онтологического реализма» В 1960-е гг. онтологическую концепцию продолжает развивать Э Панофски. «В кино средством выражения является сама физическая реальность как таковая», – пишет он в своей статье «Стиль и средства выражения в кино» [2]. Идейное согласие демонстрируют З. Кракауэр и другие теоретики.

В 1960–70-е гг к проблемам киноискусства проявляют интерес сторонники психоанализа. Р Арнхейм, один из исследователей актуальных проблем психологии искусства, развивает «психологическую концепцию» кино Широко распространяются «семиотические концепции» (или структурно-семиотическое киноведение). В разработку данного направления киномысли свой вклад вносят Ю Лотман, У. Эко, Ж. Митри, М Ямпольский, Ц Тодоров, Р. Барт и др

В качестве теоретической онтологии семиотическое направление избирает концептуальный каркас структурной лингвистики и семиотики (отказавшись от классических моделей искусства) Исследования кино базируются на таких понятиях, как знак, инфор-

---

[1] См ***Разлогов К.Э.*** Экран как мясорубка культурного дискурса // Вопросы философии 2002 № 8 С 24–41

[2] Цит по ***Пондопуло Г.*** Взаимодействие кино и фотографии в оценке современной теории кино С 243–269

мация, текст, коммуникация Это позволяет, с одной стороны, расширить границы интереса кинотеории – рассматривать его как элемент общей системы коммуникации, образующей социокультурную среду общества, с другой стороны, отмечается, что для кино это была неспецифическая методология (заимствованная из другой области знания). Киноведение становится частной дисциплиной семиотики Так, Ю Лотман прилагает понятия семиотики к киноискусству, превращая кино в иллюстрацию семиотики Вместо «кино есть искусство» утверждается положение «кино есть язык». Отбросив старую эстетику и классическое искусствоведение, семиотические концепции используют путь экстраполяции неспецифических для кино семиотических теорий. Киноведение оказывается выведенным за границу парадигм традиционной эстетики и искусствознания. В результате семиотике придается статус метатеории[1].

В целом поиск метасистемы, которая примирила бы разные подходы исследований киноискусства (гносеологический, семиотический, онтологический и др.) становится привлекательной идеей киноведения

Таким образом, со второй половины XX в. к сложившемуся отряду киноведов присоединяются ученые и критики из смежных областей искусства и науки. Проблемы киноискусства начинают рассматриваться в контексте других наук. Причины такого положения следующие.

1. Процессы объединения ученых разных областей инициированы переменами, происходящими в самом кинематографе: кино стало более ёмким, охватывающим широкие области действительности. Для его анализа уже недостаточно методик, выработанных ранним киноведением[2].

2. Кроме того, в 1960-е гг. на Западе происходит стирание границ между высокой и массовой культурой, авангардом и китчем

---

[1] См : *Соколов В.О.* О теоретическом и эмпирическом уровнях киноведения // Кино методология исследования М , 1984 С 48–74

[2] См *Вайсфельд И.* Предмет исследования // Кино методология исследования М , 1984 С 101–114

в русле общей коммерциализации культуры. На этой волне все меньше научной элиты одолевает пренебрежение к кинематографу, и многих уже привлекает к нему вполне научный интерес[1].

8.2. Специфическая природа искусства кино

В данном разделе рассмотрим кинематограф как специфический вид искусства, природа которого принципиально отлична от любого другого. В первую очередь обратимся к предлагаемым историей киномысли теоретическим позициям в отношении специфики киноискусства. Вслед за этим, акцентируя внимание на специфической природе материала, с которым работает автор кинопроизведения, и характере подобной творческой работы, рассмотрим принципиально новую модель отношений искусства (в лице кинематографа) и действительности. Затем выделим основные типы кинематографического мышления и их социокультурные основания. Заключительная часть данного раздела представлена обращением к ряду выразительных средств и приемов, благодаря которым реализуются возможности киноязыка.

Концепции природы киноискусства

Проблема специфики киноискусства располагается в ряду основных интересов культурологически ориентированного исследователя. Озабоченность данной стороной кинематографического дела способствует прояснению общей картины современной культуры. Ведь таким образом мы направляем свой взгляд на те внутренние процессы социокультурного развития, которые инициируют возникновение принципиально новых форм и способов художественно-образного отражения мира. Вместе с тем специфиче-

[1] См. *Разлогов К.Э.* Экран как мясорубка культурного дискурса // Вопросы философии. 2002. № 8. С. 24–41.

ская природа кинематографа, принципиально отличающаяся от других видов искусства, является предметом споров и разногласий Прежде всего, это ответ на вопрос, каковы художественно-изобразительные, «положительные» возможности (Л Нехорошев) киноискусства, или каковы средства отражения реальной действительности (И Вайсфельд). История киномысли предлагает множество взглядов на специфику природы киноискусства

1. Один из ранних и явно устаревших взглядов – видеть специфику кинематографа в том, что это движущееся изображение. В большей степени это традиция характерна для начала его развития. Такое представление, по замечанию В Ждана, равносильно определению музыки как движения звуков, а живописи – как чередования пятен[1] Динамическая природа киноискусства производит впечатление не только на зрителей, но и на кинотеоретиков, однако весьма скоро признается недостаточным фактором, подчеркивающим его исключительность.

2. Определенным признанием в среде теоретиков и практиков пользуется концепция синтетической природы киноискусства (или «полифонической», по определению М Бахтина). Специфика выразительности киноязыка видится в беспрецедентном единстве разнообразных средств выразительности (как известных, так и незнакомых другим видам искусства). В кинопроизведении используются и объединяются возможности, «способы видения», «миры» разных искусств, в результате чего творится художественный образ в синтезированном качестве, рождается новое эстетическое целое. С позиции семиотического подхода синтетическая природа кинематографа объясняется тем, что в единую систему семиозиса (смыслообразования) оказываются втянуты словесные, музыкальные, зрительные сообщения Множество семиотических пластов монтируются друг с другом, а их отношения создают многоуровневые смысловые эффекты[2]. Фильм становится сгустком сложно организованной информации.

---

[1] См.: *Ждан В.Н.* О специфике кинематографического образа. М , 1962. С. 69

[2] См *Лотман Ю.* Об искусстве С 363

Внутренняя взаимосвязь всех художественных средств качественно расширяет угол зрения и восприятия, что позволяет увидеть жизнь в разных аспектах Полифония выразительных средств театра, музыки, живописи и т.д порождает многоплановость, многогранность художественных обобщений, недоступные другим видам искусства При этом кинематограф не разрушает их специфику, но ставит перед ними иные художественные и технические задачи.

3 Другим отличительным свойством киноискусства считается его фотографическая природа. Природа киноискусства, позволяющая создать достоверность, реализм пластического ряда, многими теоретиками и практиками воспринимается как чрезвычайно многообещающее и разительно отличающееся от других видов искусства качество. (Достоверность кинематографа была прочувствована с первыми просмотрами· в 1895 г во время показа Люмьерами «Прибытия поезда» люди вскакивали и бежали сломя голову от переизбытка очевидности надвигающегося поезда).

И.В. Вайсфельд в достоверности видит главную специфику кинематографа (ею же ограничивает его возможности) Кино, как и телевидение, по мнению М С. Кагана, адекватно воспроизводит жизнь, ее течение в пространственно-временных координатах и в живом человеческом действии Всякое искусство в той или иной степени обращается к чувству реальности у зрителя, но кино, как считает Ю М Лотман, в наибольшей степени

Достоверность экранного мира позволяет иначе воспринимать взаимоотношение искусства и действительности До XIX в целью искусства является отражение действительности, при котором достигается максимальное сходство изображаемого и изображенного. Однако при подобной «инвентаризации макрокосмоса» виды искусства не захватывают эту реальность, а воздвигают рядом другую. В кино же предстает сама действительность, как «сколок Бытия», как «онтологическая проба»[1]. Впервые знак оказывается ра-

[1] *Казин А.Л.* Проблемы кинематографического синтеза С 24

вен изображению, что создает беспрецедентные условия достоверности художественных образов

Кинематограф с легкостью воспроизводит предметы в пространстве, во времени, в движении При этом формируется экранная реальность, представляющая как мир очевидной действительности, так и мир фантазии, иллюзий, снов, видений. Время может быть предъявлено линейно, как «матрица реального времени» (А. Тарковский), так и условно. Любые отклонения не только убедительны, но, более того, становятся одним из приемов авторской работы – «создается индивидуальный поток времени» (А. Тарковский). Какой вид искусства может тягаться с этими возможностями? Чей художественный мир может вызывать такой уровень эмоционального доверия зрителя (по определению Ю Лотмана)? Конечно, свои формы передачи движения во времени применяются в изобразительном искусстве. Но это скорее изобразительный аналог движения, фиксация статичных положений (жесты в скульптуре, житийные иконы, импрессионистические приемы и т.д.). В литературе дается словесная картина движения (признанным аналогом которого считается глагол). При этом описание предмета и его движение воспринимается последовательно, а не одновременно (как это происходит в действительности). Примечательно, что это учитывается постмодернистскими авторами, актуализирующими задачи передачи процессуальности мира и пытающимися ввести в литературу категорию времени

4 Далее, в качестве принципиально кинематографического средства художественной выразительности многие авторы рассматривают монтаж Однако как в оценке монтажной природы киноискусства, так и в отношении его специфического значения в среде теоретиков существуют разногласия.

В истории киномысли утвердились два варианта понимания монтажа. В одном случае смысловое содержание понятия основывается на чисто техническом аспекте, восходящем к этимологии слова (в переводе с французского «монтаж» – «сборка», «соединение»). Под монтажом понимается склейка кадров в определенной системе; сопоставление двух рядом стоящих кусков (кадров),

сборка кинокартины (братья Васильевы); «прерывистая непрерывность» (Л. Нехорошев) В данном ключе разрабатывается область технического применения монтажных приемов Другая традиция опирается на более широкий мировоззренческий контекст: монтаж понимается как способ мышления художника, способ выражения авторской идеи. В этом случае подчеркивается, что при соединении кадров, отборе действий происходит рождение новой мысли

Монтаж как способ художественного мышления, как метод художественной организации материала и, кроме того, как мощное средство воздействия на сознание зрителя особенно интересует русский кинематограф В то время как западные коллеги придерживаются ремесленно-технической эксплуатации монтажных возможностей, русские режиссеры первыми переходят к монтажному искусству. Серьезную лепту в теоретическую и практическую проработку возможностей монтажа вносит С. Эйзенштейн Братья Васильевы пишут следующее. «Изобретение монтажных форм позволило перейти от кинематографа, который честно иллюстрируется надписями к кинематографу, который организует мышление зрителя, заставляет его мыслить уже не о том, что он видит на экране, а о том, чего на экране не видит, но что путем воздействия с экрана искусственно в нем возбуждается Ряд предметов, людей, вещей организуются между собой, и при столкновении их, в момент ассоциирования, зритель может сделать некие выводы, не равные ни сумме этих вещей, ни каждой по отдельности, – это третий вывод Зритель начинает мыслить понятиями Очень важно для этого правильно подобрать те раздражители, которые нужны именно для развития нужных автору мыслей. Таким образом, монтируется не только фабула, но и идея, концепция, мысль»[1].

Таким образом, монтаж утверждается как специфическое средство организации материала (т.е предэкранной реальности). Вместе с тем, по мнению кинотеоретиков, монтажность обнаруживается и в других видах искусства, более того, свойственна художественному мышлению в целом, что проблематизирует его кинема-

[1] *Братья Васильевы* Избранные произведения В 3 т М , 1981 Т 1 С 245

тографическую уникальность. Так, С. Эйзенштейн считает, что монтаж – как композиционный принцип деления целого на части, сопоставления двух рядом стоящих кусков – присущ живописи, архитектуре, музыке, литературе.

Итак, среди ключевых моментов, на базе которых строится поиск специфики киноискусства, отмечается его динамическая, синтетическая, фотографическая и монтажная природа. В этом ряду выделим достоверность экранной реальности и монтажный принцип ее организации с тем, чтобы акцентировать преобразующую силу кинематографа как вида искусства.

Материал киноискусства и его организация

Итак, природа достоверности кинематографа основывается на тождестве знака и изображения. Это демонстрация принципиально новой модели взаимосвязи искусства и действительности. Ключевым моментом данной модели является применение самой действительности в качестве материала киноискусства. На эту ситуацию указывают, в частности, последователи «онтологических» концепций кино, подчеркивая, что для построения экранного мира используется предэкранная реальность Примем во внимание данную позицию и обратимся к специфике материала и его организации в контексте причастности кинематографа к сфере искусства.

Цель искусства не просто отобразить объект, а сделать его носителем значения. Но как возможно искусство там, «где чрезмерная данность избыточной материальности блокирует смыслы»[1]? От характера материала зависит степень условности произведения. В традиционных видах искусства мера условности значительно выше, чем в кинематографе, в силу того, что материальной основой является далеко стоящий от действительности (в ее целостности) материал Используются только некие представители реальности. Лю-

[1] *Жампольский М.* Язык – тело – случай Кинематограф и поиски смысла М Новое литературное обозрение, 2004 С. 141

бые виды искусства оперируют знаками Но материальной основой кинообраза служат не знаки, а сама действительность, «мир в форме факта» (А.Л. Казин). В отличие от сказки, мелодии, рисунка киноискусство не переводит духовное содержание жизни на условно-иносказательный язык подобий (символов), а стремится символизировать (эстетически преобразовать) чувственный материал ее самой. «Жизнь выступает изобразительным знаком самой себя»[1]. Такой материал чрезвычайно труден в обращении фотографичность затрудняет переход к образно-символической форме произведения тем, что огромные области подчиняются автоматизму воспроизведения Возникает проблема «сопротивления материала», для решения которой необходимы усилия особого характера

Как с этим справляется, к примеру, литература? Описание корабля представляет собой описание мачты, паруса, штурвала и т.д. Части, не затронутые рассказчиком, как бы «не существующие» перед глазами во время чтения, не смущают читателя. Мы уверены, что речь идет о целом корабле. Это касается всех явлений и фактов, о которых в тексте не говорится подробно, а лишь намекается. Любое лингвистическое описание автоматически воспринимается как убедительное. Происходит это благодаря способности мышления «реконструировать» детали, поставляемые в языковых высказываниях Литературе нет нужды «тащить» описание целиком, ей легко удается нужная выборка. Избирательность литературы позволяет выстроить необходимый образ, придать деталями характер, показать отношение между образами, выстроить нужный контекст. Таким образом, писатель имеет безграничные возможности выбора. Создаются художественные миры не с мертвенной автоматичностью зеркала – объекты превращаются в знаки, мир насыщается значениями[2].

Вопрос избирательности и характера представления для традиционных видов искусств есть вопрос стиля Символическая функция описываемых явлений, предметов реализуется согласно прие-

---

[1] *Казин А.Л.* Проблемы кинематографического синтеза С 24

[2] См *Лотман Ю.* Об искусстве С 299

мам и способам изображения. Стиль выступает некой культурной информацией, позволяющей раскрывать основной смысл. Так, символическая функция нагого тела в изобразительном искусстве Античности или Возрождения заключена в идее красоты и гармонии человеческого тела как отражения порядка и гармонии космоса, отсюда пропорции и обобщенность. Средневековый вариант телесности – это форма представления печального положения грешников, что достигается путем искажения форм, диспропорции, экспрессии В любом культурно-историческом случае художник в соответствии с некой символической функцией описывает человеческое тело очищенным от случайных черт, выражающих его документальную индивидуальность. К индивидуальным особенностям физических объектов они приближаются лишь до пределов, в каких это оправданно потребностями культуры и стиля. А нагое тело в фотографии?

В технических видах искусства (кинематографе и фотографии) ситуация иная. происходит тотальный охват действительности, в результате чего возникает конфликт между объемом жизненного материала и символической природой искусства. Проблема выбора объекта и погружения его в смысловой контекст решается иначе. Так, в фотографии затрачиваются огромные усилия на обобщение (ретушь, затемнение и т.п.) – все, что должно уничтожить изначально имеющуюся и навязчиво излишнюю информацию. То есть фотография, по замечанию Р. Арнхейма, движется в обратном направлении, нежели живопись и скульптура. Рисунок передает все, что автор «понял» про данный предмет. Фотокамера же не может понимать – она лишь регистрирует[1].

Таким образом, материал киноискусства (как и фотографии) в силу своего специфического характера требует при работе особого отношения. Преобразование видимого мира осуществляется через обработку его же элементов, которые не сооружаются рядом, как в живописи, а отбираются, искажаются и соотносятся друг с другом Данная стратегия осуществляется при помощи

[1] См *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М , 1994. С 135

средств, как обусловленных технической природой киноискусства, так и заимствованных из сферы других видов искусств Здесь основополагающим методом работы с художественными средствами является монтаж.

При этом необходимы следующие необходимые процедуры, нацеленные на художественно-образное преобразование мира в киноискусстве: 1) выбор объектов и явлений из охватываемой действительности; 2) интерпретационные искажения объектов.

Первичный выбор объектов и явлений из охватываемой действительности осуществляется благодаря камере «Глаз» камеры вычленяет некие области, которые уже в силу направленного на них внимания приобретают особое значение. Далее благодаря монтажным приемам происходит отсев материала, его концентрация и усиление Из совокупного потока автоматически воспроизведенной реальности при помощи монтажных планов вычленяются нужные куски, выделяются детали, устраняется лишнее, ритмически организуются действие, объекты. Осуществляется художественная организация материала Сами по себе кадры, представляющие фрагменты видимой реальности, ничего не значат. Только в ряду ритмически организованных игровых кусков изображение принимает смысловую редакцию. Благодаря точным склейкам объекты располагаются в необходимом смысловом контексте, между ними выстраиваются сложные семантические связи, иногда за счет ассоциаций и метафор Формируется их образно-смысловая составляющая. Представленный камерой мир насыщается значениями.

Интерпретационные искажения объектов и их согласование осуществляются благодаря таким приемам, как ракурсная съемка, ритмические, звуковые, световые приемы и т.д., что, в свою очередь, регулируется монтажным принципом Подобные процедуры со стороны автора лишают объект смысловой нейтральности, он приобретает статус объекта символического. «Выделение семантических узлов», «отбор чувственных единиц», «семантическая динамизация», «авторизация значимых моментов» – так обозначаются в литературе подобные интерпретационные действия.

Выделение семантических узлов в кинотексте осуществляется путем деформации облика вещей и последовательности фактов, путем резко выраженной модальности кадра, в результате чего нарушаются ожидания зрителя по отношению к привычному видимому миру[1]. Эти принципиально важные для авторской концепции искажения играют роль семантической динамизации, т.е. наполняют значением предметы реального мира Фотографические образы предметов превращаются в знаки, на основе чего формируется кинотекст Отбор «чувственных единиц» подразумевает аналогичную стратегию искажений. Оперирование «чувственными единицами» позволяет функционировать изобразительной речи. При этом выделяются ее следующие виды: объектная, риторическая, изобразительная риторика, художественная речь[2]

Объектная речь, которая строится на сходстве объектов и изображения, обладает только значением и лишена авторской интонации. Однако интерпретация осуществляется тем, что выбираются параметры и свойства объектов, соответствующие ситуации, для которой предназначен снимок. Используется объектная речь, как правило, в учебниках, учебных фильмах, справочниках, фотодокументах.

В риторической речи смысл выстраивается благодаря выдвижению каких-либо черт объекта Он представляется нужной стороной, перекодируется нужным образом, т.е. предмет заслоняется каким-либо его аспектом или качеством Эта речь, опирающаяся на готовые системы понятий (коды, стереотипы), нацелена на убеждение и оценки Наиболее ярким примером является реклама.

Изобразительная риторика строится путем наложения цепочек значений на эмпирический материал. Как правило, это репортажи, где из событий извлекаются «куски», созвучные какому-либо задуманному смыслу.

Особое внимание к целостности всего текста является отличительным признаком художественной речи. Здесь каждый знак ценен в равной степени, все элементы участвуют в построении

---

[1] См *Лотман Ю.* Об искусстве С 317

[2] См *Михалкович В.И.* Изобразительный язык средств массовой коммуникации М., 1989

смысла. В этом случае возможна особенно благодатная работа с «чувственными единицами». Кроме того, произведение, построенное на основе художественной речи, открыто для личностных смыслов, которые создаются в процессе восприятия и могут выходить за пределы готовых значений Художественная речь может использовать принципы и объектной и риторической речи.

Итак, специфика материала, используемого для построения экранного мира, и формы его организации определяют особый путь создания образно-символической системы. Киноискусство применяет собственную стратегию – стратегию выбора и искажений. Эта стратегия, необходимая в условиях тотального охвата действительности, помогает осуществить интерпретационные намерения художника и приводит к семантизации действительности. Монтажные методы организации материала применяются на этом пути в большей степени, хотя синтетический характер киноискусства требует подключения и иных средств выразительности.

Далее необходимо подчеркнуть два важных момента. Во-первых, творческим итогом является кинопроизведение, обладающее следующими характеристиками. а) беспрецедентной убедительностью экранной реальности. Достоверность экранных миров не зависит от усилий автора, поскольку является онтологической основой киноязыка – природной характеристикой его материала; б) альтернативностью по отношению к другим экранным мирам. Кинематографические приемы организации предэкранной реальности позволяют убедительно сосуществовать любым авторским претензиям.

Те, кто апеллирует к жизненно-реалистическому миру и кто «выдает за наблюдение свое ощущение объекта»[1], в пространстве киноискусства завоюют доверие зрителя Кино, отмечает Ю. Лотман, – это единственный вид искусства, в котором точка зрения обладает подвижностью, она свободна и субъективна. Автор скорее не сообщает или объясняет мир, а перетягивает зрителя на свою позицию, предлагая свои глаза В результате этого образ ми-

[1] *Тарковский А.* Архивы Документы Воспоминания М , 2002. С 205

ра является в своей множественности и альтернативности. Д. Лоусон, в свою очередь, замечает, что если видение и понимание мира у всех более менее едино, то момент интерпретации демонстрирует индивидуальное отношение к миру. «Новизна заключается в истолковании увиденного»[1]. Все свои образы, звуки художник связывает с определенной идеей или чувством по отношению к реальному миру

Во-вторых, характер организации предэкранной реальности раскрывает, вернее, «рассекречивает» социокультурный контекст мировоззренческих установок автора На этом основании можно говорить о разных типах кинематографического мышления. Кинематографическое мышление автора, под которым понимается позиция художника по отношению к материалу и формам его организации, определяет стилистические признаки произведения. Разнообразие кинематографических школ и направлений формируется и в зависимости от того, как именно автор распоряжается средствами киноискусства. Несмотря на потенциальную многовариантность, обозначим только две стратегические возможности, условно иллюстрирующие две предельные позиции кинематографического мышления.

В одном случае авторы опираются на максимально бережное отношение к материалу. При выборе средств моделирования мира следят за сохранением особости материала, за его достоверностью. К художественным искажениям объектов относятся сдержанно, на чем и строится степень применения методов семантизации. Все поиски в области технических и изобразительных новаций нацелены на адекватность передачи мира, на достижение мимезиса. Идеалом такого подхода является изображение «жизни, как она есть»

В основе другого типа кинематографического мышления лежит установка на активное преобразование материала. Здесь заметно выражены предпочтения конструирующего сознания, идеалом которого становится «жизнь, какой она должна быть». В его рамках приветствуется преображение действительности.

---

[1] *Лоусон Д.Г.* Фильм – творческий процесс М., 1965 С 292.

Проявляется особое внимание к выразительным средствам, к разнообразию способов превращения объектов в носителей художественной информации, активному оперированию «чувственными единицами». Эксперимент, изобретательство, возможности киноязыка зачастую используются для репрезентации индивидуального видения.

Итак, придерживаться подлинности жизни, фотографически-динамической основы либо на базе достоверности выстраивать мир индивидуального видения – таков выбор кинематографического мышления. Подчеркнем, однако, что обе эти тенденции не рассматриваются в контексте противопоставления прогрессивного и архаического. Миметическую и конструирующую стратегии работы с материалом киноискусства следует рассматривать как потенциальные возможности кинематографа, которые дают точку опоры для развития целого спектра направлений.

Что питает конструирующую и миметическую тенденции? Особый пиетет перед эффектом фотоочевидности, стремление сохранить реалистичность образов, минимум искажений – подобные условия построения художественно-образной системы укладываются в русло дискурсивной традиции, сформированной классической парадигмой мышления. Среди ее отличительных особенностей стремление к адекватности отражения мира и уверенность в ее достижимости, доверие к окружающей реальности Требование мимезиса (сходство изображаемого и изображенного) является путеводной звездой и нормой, формирующей художественно-изобразительную схему. Проникнуть к самим онтологическим основам бытия, прикоснуться к ним и отразить с максимальной точностью – цель такого искусства.

Позиция другого типа кинематографического мышления близка к постнеклассической парадигме, проблематизирующей возможность адекватного отражения действительности, заменяющей само понятие «отражение» на понятие «репрезентации», что больше соответствует конструирующему духу познающего субъекта Недоверие к реальности, ее деонтологизация и осознание вариативности – признаки подобного мышления. В искусстве, питающемся

неклассическими предс гавлениями, задачу поиска сходства сменяет интерес к конструированию миров Гордостью художника является не зеркальное отражение реальности, а модель событий реальности. Эффект достоверности привлекает автора только в той степени, в которой он позволяет убедительно передать индивидуальное представление о мире. В этом случае набор выразительных средств киноискусства используется иначе. Если миметическое кинематографическое мышление применяет художественные приемы, нацеленные на сохранение жизненно-реалистических образов, их подлинности, то конструирующее мышление тот же набор выразительных средств ставит на службу условно-репрезентативной эстетике

Стоит заметить, что современная культура, тяготеющая к толерантности, открытости, плюралистичности, признает ценность разнообразных дискурсивных традиций В пространстве киноискусства имеется благодатная среда для сосуществования множества моделей реальности, к каждой из которых зритель «эмоционально относится как к подлинному событию»[1]. Следовательно, специфика кинематографического материала и способов его организации – не случайность на волне технических экспериментов, а закономерность истории художественного развития

Далее рассмотрим набор операционных возможностей киноискусства, с которыми приходится работать автору, и при помощи чего он имеет возможность выразить свое отношение к материалу и организовать его.

Кинематографические средства выразительности

История киноискусства – это открытие и освоение художественных средств и приемов (не исключено, что процесс продолжается и известный набор будет пополняться в дальнейшем). Мате-

---

[1] *Лотман Ю.* Об искусстве Структура художественного текста Семиотика кино СПб , 1998 С 296

рью кинематографа является техника, в силу чего наиболее значимые художественные средства киноискусства, его «творческие инструменты» (Л. Муссинак) продиктованы ее возможностями. Во главе технических средств стоит камера, которая является точкой отсчета, позволяющей выделить элементы из окружающей действительности и необходимые детали объектов. Благодаря камере и ряду технологических приемов реализуются основные возможности киноязыка

Доминирующее значение для формирования киноязыка принадлежит монтажу. Монтаж как основной метод организации кинематографического материала, в свою очередь, оперирует разнообразными художественными средствами, такими как ритм, план, звук, цвет, надписи Именно эта группа, не будучи изобретением киноискусства, тем не менее в пространстве кинотекста приобретает специфические возможности. Кроме того, к группе технических изобретений киноязыка, которая входит в монтажную практику относятся затемнение, диафрагмирование, наплывы, рапидсъемка и т.п

К выразительным средствам киноискусства (вне технических операционных возможностей) имеет отношение кинодраматургия, включающая особые сценарные принципы и правила актерской игры, а также приемы мизансценирования. Венчает весь перечисленный набор режиссура – как способ сведения в единое целое всех выразительных средств образно-смыслового наполнения. Подчеркнем, что характер применения всей совокупности выразительных средств непосредственно связан с основными тенденциями кинематографического мышления.

Монтаж

Как уже отмечалось выше, в истории киномысли существует два подхода к феномену монтажа В техническом плане под монтажом понимается склейка кадров в определенной системе. С позиции, акцентирующей мировоззренческий план, монтаж понима-

ется как способ выражения авторской идеи, особых принципов мышления художника В этом случае соединение кадров и отбор действий призваны осуществить рождение новой мысли.

На заре кинематографа монтаж не существует как осознанный прием Первые произведения представляют опыт домонтажного кино. Примером подобных безмонтажных съемок является снятый Люмьером одним непрерывным кадром приход поезда В этом случае картина жизни разворачивается сродни пассивному созерцанию.

Со временем определятся следующие основные виды монтажных методов временной, параллельный, параллельно-ассоциативный.

Отличительная особенность *временного монтажа* заключается в том, что благодаря склейке кадров действие разворачивается как ряд событий соответственно логике их действительной последовательности во времени. Например· кадр – идет поезд; кадр – ждут пассажиры. Этот прием считается родоначальником монтажа, его первичной формой Временной монтаж становится единственным используемым методом при переходе от безмонтажного кино к более длинным картинам с усложненным сюжетом.

Главная проблема его применения – чисто техническое требование правильного кадросцепления, т.е. подгонка кадров, строгий учет их композиционной преемственности. Соединение монтажных кусков должно быть проведено таким образом, чтобы зритель не замечал переходов с плана на план, от кадра к кадру, а воспринимал действие как непрерывно развивающееся. Для создания впечатления непрерывного действия соединенные кадры не должны исключать друг друга, для чего согласуются угол зрения, декорации, актеры, движения и т п Временной монтаж считается наиболее примитивным и простым методом, однако он лежит в основе всяких монтажных комбинаций, которые стали постепенно выделяться

При применении *параллельного монтажа* осуществляется одновременный показ двух разных событий. Куски действия, происходящего в одном месте, чередуются с кусками действия, проис-

ходящими в другом месте. Одновременно сопоставляются и соединяются параллельные события.

Одним из самых ранних примеров применения параллельного монтажа является фильм Портера «Жизнь американского пожарного» (1902 г.). В этом произведении, которое расположено на стыке игрового и репортажно-документального, соединяются в единое целое хроникальные съемки выезда пожарного и история о матери и ребенке. Кадры, демонстрирующие трудовые будни пожарника, монтируются параллельным методом с кадрами, рассказывающими о попавшей в беду семье Сон пожарника и история спасения составляют драматургическую конструкцию, в которой брезжат зачатки мелодрамы – страдающая героиня, подоспевшая помощь Считается, что с этого момента начинается история голливудской мелодрамы с ее пристрастием к параллельному монтажу. В игровом кино прием параллельного монтажа впервые использует Д Гриффит в фильме «Нетерпимость».

Параллельный монтаж сразу дал кинематографу огромное преимущество перед другими искусствами и букет новых художественных возможностей: во-первых, появилась возможность показать чередование двух действий, различных по содержанию, но воспринимаемых как происходящее одновременно; во-вторых, параллельный монтаж позволил уплотнить информационность эпизодов, добиться большей загрузки материала в картине. Творческое использование этого метода приведет к изобретению «экранного» времени Время можно будет либо «растянуть» (посмаковать сцену драки героев за счет показа разных деталей) либо сократить (из коротких монтажных кусков построить эпизод ограбления банка)

Результатом применения *ассоциативного монтажа* (или параллельно-ассоциативного) является чередование кусков действия, различных по времени и месту, но связанных общей мыслью, идеей, что вызывает у зрителя ассоциативное восприятие параллельно монтируемых событий. Как и в случае с параллельным монтажом, одно действие монтируется параллельно с другим, однако основной акцент делается не на одновременности

событий, а на каком-либо признаке, создающем контраст показываемых событий Связь между событиями может быть иносказательной, ассоциативной.

Принципиальная разница между параллельным монтажом и параллельно-ассоциативным (как типами образного мышления) продемонстрируем на следующих примерах В эпизоде фильма «Водопад жизни» Д. Г риффит использует параллельный монтаж, чередуя кадры изгнания героини из дома, ее метание у бурлящей реки и прыжки по льдинам с кадрами ледохода (мчащимися льдинами) Суть в том, что изображение ледохода вмонтировано параллельно основному действию (истории героини) и является его логическим фоном

Принципиально иной подход к монтажному построению использует В.И Пудовкин в эпизоде фильма «Мать», представляющий опыт параллельно-ассоциативного монтажа. Кадры демонстрации и её разгона царскими войсками чередуются с кадрами мощного ледохода (его началом и неудержимым движением льдин) В этом случае связь между событиями (ледоход и демонстрация) иносказательна. Ледоход не имеет непосредственного отношения к происходящему, он выступает в роли символического обобщения, как некий инициатор ассоциативного ряда, позволяющий акцентировать пафос события.

Нельзя не отметить, что открытие монтажных методов чрезвычайно плодотворно повлияло на развитие киноязыка. Однако их реализация осуществляется согласно намерениям кинематографического мышления. Киношколы применяют те или иные виды монтажа в зависимости от отношения к материалу киноискусства, в зависимости от художественных целей и задач, направленных либо на сохранение достоверности мира, либо на конструирование его субъективного видения.

Так, русские кинематографисты 1920-х гг. обычный параллельный монтаж ценят, но считают недостаточным приемом. Советский монтаж идет к метафоре, к образному изложению материала, к попыткам передачи ассоциативного мышления через пересечение значений, сопоставлений несопоставимого. Советские режис-

серы видят в монтаже некий аналог пересозидания мира, путь к созданию нового единства жизненного материала. Монтаж становится методом конструирования смысловой целостности фильма[1]. Для С.М. Эйзенштейна методологический смысл монтажа заключается в том, чтобы разбить «в себе» заданное, нейтральное, безотносительное бытие события или явления, с тем чтобы вновь собрать его воедино, согласно взгляду, который диктуется идеологией и мировоззрением автора

Американская же кинематографическая школа в большей степени ценит монтаж как техническое средство организации материала и тяготеет к параллельному монтажу, позволяющему выстроить сюжетную линию. На авторе лежит ответственность за адекватную передачу мира, за его реалистическую вменяемость.

Существенную роль в монтажной практике играют технические средства, изобретенные непосредственно кинематографом К ним относятся: затемнение (позволяющее плавно «закончить» кинематографическую фразу); диафрагмирование (сужение изображения к центру, сводящее его на нет, или раскрытие изображения из середины); наплывы (постепенный переход от одного изображения к другому, при этом яркость изображения первой сцены снижается и плавно проявляется изображение следующей); рапидсъемка (от французского rapide – «быстрый») – быстрая съемка, при которой получается плавное замедленное движение в силу того, что ускоряется движение пленки (ее нормальная скорость 24 кадра в секунду); экспозиция (одновременное появление двух или нескольких изображений); рирпроекция (метод комбинированной съемки объекта (актера, декорации) на фоне изображения, проецируемого на специальном экране (рирэкран) с его обратной стороны); переход (прием, который используется при завершении монтажного эпизода, сцены или фразы и переходе к новому эпизоду) и многое другое. Данные технические средства вносят свою лепту в развитие художественно-образной системы.

---

[1] См · ***Козлов Л.К.*** Монтаж аттракционов и проблема эстетического воздействия кинообраза // Из творческого наследия С М. Эйзенштейна М , 1985 С 91–102.

Далее рассмотрим художественные средства, которые успешно заимствуются и благодаря монтажным способам организации полностью адаптируются к требованиям киноискусства. Речь идет о ритме, планах, звуке, цвете.

Ритм

Благодаря монтажу осуществляется ритмическое построение картины. Рене Клер предлагает различать ритм временного чередования монтажных кадров (внешнее движение предметов) и драматургический ритм (внутреннее движение действия). Внешнее движение предметов возможно при смене одного зрительного образа другим, их задержке в поле зрения зрителя. В этом случае ритм определяется длиной монтажных кусков и порядком смены их во времени. Плавно соединенные кадры (от общих планов к средним, от средних к крупным) создают спокойное настроение. Короткие куски с резким изменением крупности – беспокойный ритм. В свое время французские режиссеры-новаторы разработали так называемый короткий монтаж: съемку на подчеркнуто коротких кусках, что позволило передать динамику, молниеносность действия. Монтажный ритм во многом определяет настроение и смысл произведения, т.е. является важным средством семантизации.

Драматургический ритм осуществляется либо с нарастанием событий – ритм произведения при этом ускоряется, либо при задержке на отдельных моментах, что ведет к замедлению действия. Некоторые теоретики считают, что именно драматургический ритм важен для стилистического самоопределения картины. И напрасно искать источник ритма кино в регулярной смене кадров, в их длине или точных математических пропорциях[1]. Драматургический ритм – это динамика воплощения сюжета, это развитие сюжета (конфликты, поступки, события в их подъемах и отливах, кульминациях и торможении). Известно, что Ч Чаплин никогда не

[1] *Добин Е.* Поэтика киноискусства М , 1961. С. 130

увлекался сложными монтажными построениями и поэтическими метафорами, но всегда был верен приему ритмических повторов в драматургии.

Надписи

Надписи играли важную роль художественного средства в истории немого кино, но и для современного кинематографа они не утратили актуальности Надписи применяются для придания нового смыслового значения кадру, организуются при помощи монтажа и являются частью кадрового материала.

Исторически складывается два вида надписей: надписи от экрана, выражающие отношение автора, непосредственно передаваемое зрителю и воспринимаемое им как некое намеренное направление его мыслей, и надписи разговорного порядка

Существует несколько правил использования данного монтажного средства, применение которого способствует смысловому наполнению кадра. Так, желательно, чтобы стилистика надписей совпадала со стилистикой кадра Дисгармония между характером шрифта и внутрикадровым пространством сказывается на восприятии сцены.

Кроме того, в кинематографических надписях невозможно использование литературных оборотов в построении фраз Фраза должна в максимально сжатой форме передать квинтэссенцию того, чем она может подчеркнуть кадр или изменить его смысловую нагрузку. Эта проблема была осознана уже в период немого кино. Пришлось обратиться к явно «нелитературным» оборотам. Например, используется неверное сочетание слов, так как нужно учесть, что зритель читает сверху вниз и спешит, поэтому ударные моменты надписи переносятся на конец: «Если ты не пойдешь, то я тебя пойти заставлю!». При этом эмоциональное напряжение момента подкрепляется постепенным укрупнением шрифта. Выяснилось, что ни двоеточие, ни точка с запятой на экране не работают – это аналог паузы, и их заменяют, к примеру, разделительной чертой.

Кроме того, для лучшего восприятия фразу разбивают на части или даже на отдельные слова.

План

Монтажная организация планов может рассматриваться в ряду наиболее продуктивных способов реализации художественного мышления в кинематографе В съемочной практике принято следующее определение плана – это результат желания усилить или приблизить к зрителю тот или иной момент действия План определяется расстоянием между камерой и объектом съемки. Основным носителем плана (точкой отсчета) является живой объект съемки – актер.

И В Вайсфельд предлагает следующую элементарную схему планов.

1 Крупный план – все поле кадра занято головой актера (в этом случае в распоряжении актера только лицевые «мимические» мускулы, использование которых должно быть чрезвычайно экономно ввиду большого увеличения лица).

2 Средний план – человек изображен по колено.

3. Общий план – человек в полный рост, включая окружающую обстановку. Этот план дает актеру свободу движений и возможность действовать целиком

4. Дальний план – маленькая фигурка на фоне пейзажа. Участие актера сводится к точному попаданию в общую композицию.

5. Деталь – фиксация какой-либо подробности, выделение части из целого. Величина и форма подачи детали будет зависеть от смысловой нагрузки. В свою очередь, братья Васильевы различают три вида деталей. деталь пояснительная – например, на среднем плане снимается сцена борьбы, но дается деталь – один герой нажимает на кнопку (иначе зритель бы это пропустил); деталь смысловая, которая добавляет что-то новое к разворачивающейся ситуации, например, двое борются, бросок ножа, нож втыкается в стол, отдельная деталь – дрожащая ручка ножа, проходная, сю-

жетная или фабульная деталь – деталь объекта, которая рефреном проходит через весь фильм, так как с ней связаны основные конфликты

6. Разноплановый кадр – сочетание разных планов в одном кадре.

7. Психологический крупный план героя.

8. Полифонический кадр – соединение по контрасту или сходству разных планов действия, звука, слова

Заметим, что другим видам искусства не чужд подобный художественный прием Разноплановость изображения имеет место в литературе, что выражается в разбивке текста, отборе впечатлений. «Крупно» выделить звуковую подробность способен композитор.

Благодаря творческим экспериментам с планами распространяется такое выразительное художественное средство, как *ракурсная съемка*. Ракурс (от фр. raccourcir – укорачивать) – это изображение объектов с различных точек зрения и под определенным углом, при котором предметы и персонажи заметно изменяют привычные очертания. Именно ракурс позволяет утвердить определенную точку зрения на объект, что способствует авторизации значимых моментов.

Систему планов в целом и ракурсную съемку можно рассматривать в ряду действенных художественных приемов, позволяющих организовать материал киноискусства согласно авторской воле. Спектр возможностей реализуется в зависимости от установки кинематографического мышления Необычные ракурсы, работа с деталями, особым образом построенные дальние или крупные планы применяются для утверждения индивидуального видения. Вместе с тем «аккуратное» обращение с ракурсами, близкие к «естественному» восприятию планы помогают реализовать претензии художника на объективность полученной экранной реальности. Выделение чувственных единиц, преобразование объектов либо их бережная фиксация – любые пути доступны художнику, оперирующему планами.

Звук

Звук – средство выразительности, появление и освоение которого произвело революционный прорыв в развитии киноискусства. В немом кинематографе понятия, выражаемые словами, пытались выразить опосредованно, как и в других видах искусства. Ощущение звука рождалось из обостренной выразительности пластики немого кино. Язык немого кино – это акцент на действии-изображении Для каждого предмета искались наиболее выразительные точки зрения Все «говорилось» мимикой, жестикуляцией, в результате чего достигается высочайший уровень зримой пластики Корни подобного подхода обнаруживаются в искусстве античной скульптуры, в которой выразилось глубокое понимание мастерами «языка тела».

Слово начинает свою службу в киноискусстве в качестве надписей – пояснительных и разговорных. Постепенно они стали вызывать недовольство мастеров и ценителей кино, так как написанное слово все же чуждо природе кино. В целом же характер применения как надписей, так и звука зависит от внутренней эволюции киноискусства: от иллюстративности и послушания объективности видения к более сложному пониманию природы киноязыка, его конструирующих возможностей.

Основная проблема, которую постепенно осознают мастера немого кино, заключается в следующем движущееся изображение передает только чувства, оно не приспособлено для передачи понятий, хотелось же передать и мысль, обращаться не только к эмоциям, но и к интеллекту. Для выражения мысли стали использовать символы и метафоры. Кинометафоры при этом опираются на смысл словесных метафор. Чтобы донести мысль, художник кино вынужден создавать сложные сопоставления и ассоциации К примеру, сцена гнева строится на сопоставлении кадров. тучи – хмурое лицо – молнии. В итоге нарабатываются клише, часто повторяющиеся «ходячие словесные метафоры», что невероятно раздражает. Так, сюрреалисты особо рьяно выступают против затасканных метафор. В конце 1920-х гг. в газете «Кино» они пишут,

что самые жестокие ошибки кино – это повторение приемов, ставших в литературе архаизмом.

Творцы немого кинематографа, которым становится тесно со временем в рамках имеющихся достижений киноязыка, подготавливают следующий уровень в его развитии. Стремление решить более сложные художественные задачи инициирует постановку проблемы как соединить достоверность, чувственную конкретность образов с художественным обобщением, с логическим понятием (памятуя о том, что логические понятия – это часть образа, его рациональный элемент, лишенный индивидуальных черт). Как уйти от нейтральной фотоочевидности к произведению киноискусства? Эту проблему, которая беспокоит наиболее неугомонных режиссеров, пытается решить С. Эйзенштейн. Мастер революционной эпохи был убежден в том, что можно раскрыть именно в изобразительной форме чистые понятия (любые, вплоть до научных)[1].

Если понятия излагать в иллюстрациях, утверждает С. Эйзенштейн, то получится образная публицистика, популярная наука, но не художественный образ Истинное художественное произведение получается в том случае, когда понятие соединено с образом, растворено в нем. В этом контексте теоретик и режиссер разрабатывает свою концепцию «интеллектуального кино». Практически он ее осуществляет в нескольких фрагментах фильма «Октябрь». Например, визуальный ряд эпизода с надписями, получившего название «Боги» (задача сюжета – дискредитировать божество, передать идею порочности религиозного мировоззрения): кадр – распятие, надпись – «Бог»; кадр – Будда, надпись – «Бог»; кадр – непонятный идол, надпись – «Бог»; кадр – бревно, надпись – «Бог». В итоге мысль зрителя вовлекается в конфликт между образом и надписью Лестница образов дает градацию столкновений, призванных направить мышление зрителя в нужную автору сторону Визуальный ряд и надписи в совокупности организуют концепт – понятие ложности религиозного сознания. Этот эпизод явился поразительной вехой открытий в области генезиса художественного

[1] См *Из творческого* наследия С М Эйзенштейна М , 1985

мышления и одновременно подвел черту под достижениями немого кино. Кинематограф остановился перед невозможностью выразить движение мысли теми средствами, которые были тогда в его распоряжении.

Экран зазвучал на рубеже 1920–30-х гг. Многие мастера появление звука восприняли крайне негативно. Ч. Чаплин эту ситуацию называет «самоубийством кино». Рене Клер пишет: «...мы были свидетелями рождения искусства, и возможно, что мы уже видели его смерть».[1] Что именно возмущает тонкие натуры немого кино? Многолетняя борьба за самостоятельность кинематографа приучает опасаться подарков «чужих» искусств. Боятся возврата к театральности и литературности, т.е. появления суррогата, так как эстетика кино формировалась в противопоставлении своих средств. Звуковой фильм в первое время воспринимается как сфотографированный театр (чему были основания, так как разговорные сцены строятся по аналогии с театральными. реплики произносятся медленно и отчетливо). Правильное понимание специфики разговорной речи в кино формируется постепенно. Осваивается в первую очередь позитивный вклад звука в создание эффекта достоверности кинопроизведения. Доставляет огромную радость то, что сложные понятия можно выразить в диалоге, монологе, можно следить за движением мысли. Кроме того, экран заполняется реальными звуками окружающего мира.

С особой печалью воспринимают режиссеры замечательные кадры, испорченные плохими диалогами. Текст, рассчитанный на невысокий интеллектуальный уровень, станет одним из главных пороков говорящего кино. «Герои немого экрана действовали на наше воображение молчанием. Завтра они будут говорить нам глупости, которые мы не сможем не услышать»[2]. Вместе с тем довольно долго сохраняются надписи. Со временем их заменяют на закадровый голос (комментатора), что по сути своей было трансформацией надписей немого кино.

---

[1] *Клер Рене.* Кино вчера, кино сегодня М , 1981 С 188
[2] Там же С 216

Поворот в характере применения звука в кино обозначился в тот момент, когда начинают осознавать его в качестве самостоятельного средства выражения. Использование возможностей звука и способы его применения попадают в зависимость от характера кинематографического мышления В числе кинематографистов, возлагающих творческие надежды на появление звука, можно назвать С. Эйзенштейна и В. Пудовкина. Они утверждают звук как новый монтажный элемент (как самостоятельное слагаемое со зрительным образом). Для С. Эйзенштейна это способ выразить отношение к изображаемому на экране и эмоционально зарядить этим отношением зрителя. Более того, советские кинематографисты в пылу экспериментаторства с новым средством выражения выдвигают понятие контрапункта – столкновение изображения и звука, их резкое несовпадение в противовес натуралистической синхронности. Конструирующий дух стратегии С. Эйзенштейна по отношению к звуку принципиально отличается от подхода, при котором документально воспроизведенный звук прикладывается к фотоочевидной действительности. С. Эйзенштейн пишет «Звук – обоюдоострое изобретение... Всякое приклеивание звука к монтажным кускам увеличит их инерцию как таковых и самостоятельную их значимость, что будет, безусловно, в ущерб монтажу, оперирующему прежде всего не кусками, а сопоставлениями кусков Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску даст новые возможности монтажного развития и совершенствования[1].

Уже в начальный период звукового кино были зарегистрированы почти все звуки, которые может уловить микрофон. Намечены разные «сорта» звуков – от репортажно записанных шумов до специально сочиненной музыки, от актерского возгласа до синтезированных звучаний Но вскоре режиссеры замечают, вспоминает Р Клер, что звуки в их прямом воспроизведении не создают впечатления реальности – их нужно отбирать так же, как и зритель-

[1] См *Из творческого* наследия С.М Эйзенштейна М , 1985 С 39

ные образы. Это такой же творческий процесс, который связан с талантом и видением автора.

Итак, появление звука рассматривается как беспрецедентный прорыв в становлении киноискусства. Чем новое выразительное средство обогатило кинематограф? Во-первых, возник новый выразительный ряд – «звуковая дорожка». Восприятие зрителя освобождается от домысливания звука. У звуковой дорожки, как и у кадра, есть своя глубина, поэтому он может доминировать или оставаться на дальнем плане. Звуки поддаются комбинированию· можно объединять музыку, шумы, голос при техническом переводе на одну пленку с множества различных. Во-вторых, звук выступает в роли средства семантизации действительности, привнесения дополнительных смыслов в кадр

Но с приходом звука проявляется неожиданная проблема. Звуковая дорожка вступает в сложные отношения с изобразительным рядом – возникает новое соединение Теперь зрительные образы вынуждены подстраиваться под звуковые, в результате чего между ними возникает конфликт. Суть конфликта заключается в следующем. Звучание имеет свою длительность, и изобразительный кадр должен с этим считаться. Зрительный ряд стали подстраивать под словесное время, негативным последствием чего явилось сведение монтажа к склейке иллюстративно снятых кусков. Пришел конец вольному обращению с действительностью, конец монтажным экспериментам. Только со временем, когда себя исчерпывает фотографический подход (натурализм) в записи звука, принимаются искать образные звуко-зрительные решения в противовес «сфотографированным» представлениям театрального порядка» (С. Эйзенштейн).

Цвет

Цвет сообщил киноискусству новые возможности, но, как считают теоретики, не вызвал подобно звуку, революционного преобразования всей системы выразительных средств[1]. Цвет применяет-

[1] См *Юренев Р.* Чудесное окно Краткая история мирового кино М , 1983

ся еще в немом кино, хотя его техника была примитивна: позитивы раскрашиваются от руки, из-за неточной обводки случается мерцание цветовых пятен Зато в отдельных случаях выглядит это эффектно, как, например вспыхнувшее красное знамя в «Броненосце Потемкине». Технически совершеннее и проще была техника «вирирования» – окрашивание позитивной пленки в оранжевый, фиолетовый, голубой, зеленый цвета (Этим приемом пользуются многие режиссеры. Получается: сцена пожара – на оранжевой пленке, ночная сцена – на фиолетовой, на лугу – на зеленой и т д.) В начале 1930-х гг. часто применяют съемку на двух-, трехцветную пленку

Многие талантливые мастера поначалу принципиально отказываются от цвета, считая его помехой для восприятия игры актера Другие, наоборот, на пути творческого освоения цвета увлекаются яркими «в глаз» сочетаниями.

Со временем возможности цвета как изобразительного средства, начинают интересовать всех кинематографистов, но разные школы открывают в нем свои возможности. С одной стороны, цвет (как в свое время звук) дает возможность достоверного воспроизведения мира. Этот аспект прорабатывают направления, тяготеющие к объективному видению мира. Школа итальянского неореализма ценит цвет, хотя незаметный, неяркий, скромный, «как в жизни». Адепты многих направлений американского кино, наоборот, в качестве близкого к реальности применяют цвет броский, насыщенный и яркий.

С другой стороны, освоение цвета как средства художественного преображения позволяет использовать его в конструирующих целях Кинематографическое мышление, утверждающее смысловую функцию цвета, демонстрируют русские режиссеры (С. Эйзенштейн, А. Довженко, С. Урусевский и др.). С. Эйзенштейн целенаправленно изучает цветовую культуру живописи, ее семантику, значение цветов. Он выступал против злоупотребления яркими цветами, что совершенно антихудожественно, так как воздействие цвета необходимо строго рассчитывать. Понимая всю сложность эмоционального воздействия цвета, С. Эйзенштейн требует, чтобы

кино стало не просто «цветным», а «цветовым». То есть цвет, подобно звуку, является важным подвластным художнику выразительным компонентом.

Кинодраматургия

К выразительным средствам киноискусства, заимствованным у других видов, относится и драматургия, однако специфика кинематографа исключает прямую аналогию использования. Кинодраматургия развивается по своим законам, основанным на особых сценарных принципах и правилах актерской игры.

В первую очередь рассмотрим сценарий как особую форму кинодраматургии. Поначалу и достаточно долго действие видится как движение чисто внешнее. Обыгрываются бурные движения в фильмах М Сеннета (беготня, лазанье по крышам, прыжки и т.д.). Действие как движение чувств, мыслей, отношений, составляющих динамику образа (слагаемых сюжета) формируется позже. «Как только прошли восторги и ужасы при виде надвигающегося с экрана поезда, зритель захотел знать, куда и зачем этот поезд направляется»[1]. Для этого понадобился сценарий – «чертеж будущего фильма, сделанный словесными средствами» (В. Шкловский). Первый фильм продемонстрировали 28 декабря 1895 г Первый записанный сценарий появился в 1915 г.

В становлении сценарной формы просматриваются те же магистральные пути, которыми движется развитие киноискусства в целом, а именно самоопределяется специфика киносценария; формируются творческие позиции, основанные на определенных типах кинематографического мышления.

Киносценарий – это единство двух начал – слова и изображения, литературы и экрана Успеха можно достичь при опоре только на оба аспекта. Так, сценарии первого образца, игнорирующие литературную форму, представляют собой самое элементарное

[1] *История* советского кино 1917–1967 В 4 т М , 1969 Т 1 С 454

описание того, что будет фиксировать камера. Такой сценарий считается чисто техническим документом, и, что характерно, сценаристов на первых порах не признавала ни одна писательская организация. С другой стороны, работают авторы, использующие литературный опыт (прозы, драмы) и не принимающие во внимание специфику создания кинематографического образа. Основной путь своего развития кино «бежало» за литературой[1]

Перспективу в развитии киносценария открывает поиск новой самостоятельной литературной формы – позиция, при которой кинодраматургия воспринимается как новый вид литературы, без проторенного пути. При этом возникает серьезная проблема. поиск экранного эквивалента в литературном (а равно режиссерском, операторском и актерском) решении фильма. Дело в том, что кинодраматургия предусматривает особые принципы создания художественного образа. Если в повести или романе возможна подробная характеристика героя, то в сценарии – нет. Суть характера персонажа нужно раскрыть через его поступки и речь. Слово сценария – это очень емкий материал. Там, где нужно много слов описания, – на экране вспышка кадров (М. Зак). Вместе с тем это очень гибкий материал в силу того, что дает почти неограниченную свободу анализу и фантазии в процессе непосредственного экранного воплощения. Из литературного сценария вырастает пространственно-пластический, динамический, звукозрительный образ действительности. Для этой цели в качестве рабочего инструмента сценария используется такое литературное средство, как ремарка Ремарка – элемент прозы, выражающий авторскую позицию, сущность развития сюжета, обстановки, принципов изобразительного решения фильма. Верно выраженная ремарка становится точным указанием будущего изобразительного решения фильма и определяет его стиль. Понятие, безусловно, заимствовано у театрального искусства, но ремарка в пьесе не несет подобной художественной нагрузки, ее цели ограничены (указать, к приме-

---

[1] См *Гращенкова И.Н.* Советская кинорежиссура История и современность М, 1982

ру, на моменты появления действующих лиц, на характер произношения фраз – «тихо», «громко»).

Вслед за утверждением самостоятельности сценарной формы начинает определяться отношение к степени сотрудничества сценарного текста в построении экранной реальности. Кинематографическое мышление, склонное к объективности видения, требует четких описательных сценариев, конструирующий кинематографический подход жаждет свободной литературной формы. Так, к примеру, в советском кинематографе 1920-х гг. сценарий перестает быть случайным, безличным и выделяется группа литераторов, занимающихся профессионально кинодраматургией (Н. Зархи, Г. Гребнер, В. Туркин, К Виноградская и др.). В это время определяется два типа сценария: технический и эмоциональный. Оба можно рассматривать как этапы на пути к полноценному сценарию

Технический сценарий представляет собой протокольный перечень событий, покадровое изложение того, что необходимо снять, но при этом ни слова, намекающего на внутренний смысл происходящего. Про такой сценарий С. Эйзенштейн пишет, что он вносит в кинематограф столько же оживления, как номера на пятках утопленников в обстановку морга.

В эмоциональном сценарии события описываются в общих чертах, в качестве основной задачи ставится передача отношения к событию. Создается, по замечанию С. Эйзенштейна, «стенограмма эмоционального порыва». Литературный образ обладает безусловным приоритетом перед наиподробнейшим описанием. Режиссер может прочитать ремарку «В воздухе повисла мертвая тишина», не объясняющую, где крюк, на котором надлежит повесить тишину, однако в этой фразе выражены старания экранно воплотить ситуацию, «зацепить» режиссерскую и актерскую фантазию. Крестным отцом новой сценарной формы считается С. Эйзенштейн. Солидарен с ним был В. Пудовкин, выступавший за то, чтобы ставить перед режиссером художественные задачи, не предугадывая во всех деталях их зрительное оформление

Самоопределяется и специфика актерского исполнения. Распространяется традиция использовать в качестве исполнителей не

профессиональных актеров (профессионалами считались театральные актеры). Приходит понимание того, что техника игры, театральная и кинематографическая, основаны на разных законах, которые между собой вступают в почти непримиримое противоречие. Вовсе не правило, что хорошие театральные актеры могут быть хорошими актерами кино, пишет Рене Клер[1] Как не все хорошие художники – хорошие скульпторы. Особенности театральной актерской игры: громкая речь, четкая дикция, особо выразительная мимика и жесты – обусловлены необходимостью все воспринимать зрителем на расстоянии 20–30 м. Киноактер же находится перед кинокамерой на расстоянии интимного собеседника. Малейшее преувеличение слова и жеста улавливается аппаратом (камерой и микрофоном) и становится заметным еще более при демонстрации фильма. Талант киноактера ставится в зависимость от естественности поведения в большей степени, чем от опыта. Более важны пластически выраженная индивидуальность, совпадение внешности с ролью, что получает выражение в распространении типажа[2]. Типаж активно привлекают советские режиссеры 1920-х гг. и итальянские неореалисты.

Мизансцена

Понятие мизансцены (в переводе с фр miseenscene – размещение на сцене) унаследовано от театра. Это пространственные взаимоотношения между объектами съемки, расположение действующих лиц относительно друг друга и окружающей среды и перемещение их в той или иной сцене, связанной единым драматическим действием. Можно сказать, что мизансценирование – это планировка и построение композиции в кадре, или организация съемочного пространства кадра. Автор размещает эпизод в пространстве и определяет его опорный пункт, вокруг которого планируется смысловое

---

[1] См.: ***Клер Рене.*** Кино вчера, кино сегодня С 250

[2] См : ***Гращенкова И.Н.*** Советская кинорежиссура . М , 1982

ядро действия Таким опорным пунктом может быть лестница, стол, дерево и любой другой пространственный стержень.

Планировка мизансцены может рассматриваться в ряду чрезвычайно послушных воле автора средств выразительности, идущих на поводу его творческих желаний Мизансценирование включает в себя выборку объектов, выстраивание «неслучайных» пространственных связей, что входит в стратегию авторизации значимых моментов, т.е. утверждения индивидуального видения. В мизансцене, талантливо сработанной, объекты погружены в смысловой контекст согласно художественной концепции фильма

В театре режиссер ограничен в решении мизансцен, он не может маневрировать с пространством Здесь точка зрения зрителя неподвижна. В кинематографе же возможности практически неограниченны Камера очень чувствительна к пространству, и мизансцены становятся чрезвычайно выразительны, когда их правильно и точно планируют в пространстве Не случайно теоретики отмечают, что там, где режиссер не придает значения мизансцене, мы видим натуралистический хаос[1]. Хорошего же режиссера можно узнать по интересному мизансценическому рисунку.

В истории кинематографа сложились разнообразные приемы мизансценирования. Отметим некоторые из них· глубинное построение кадра, при котором задействуется среда второго и третьего плана, использование разных направлений движения человека (объекта) в кадре, полифоническое строение мизансцены, при котором действие происходит одновременно на разной глубине в пределах одного кадра. Нередко при планировании мизансцены используется опыт живописи Так, уже классическим примером являются мизансцены в духе пространственно-композиционного решения «Северного» Возрождения в фильме А Тарковского «Зеркало»; мы видим импрессионистические пейзажи в Броненосце Потемкине; чистая мизансцена, заимствованная у Ван Гога, – прогулка заключенных по двору – используется В. Пудовкиным в фильме «Мать» и т.д.

---

[1] См *Юткевич С.* Кино – это правда 24 кадра в секунду М , 1974 С 248

Особое значение для формирования мизансцены имеет подбор предметного мира и окружения. реквизиты, архитектурный стиль (фона или интерьера), обстановка, фактура декорации и т п. В своей сущности это вопрос меры условности пространства и предметного мира Решается он в зависимости от позиции кинематографического мышления. Два предельных варианта отчетливо демонстрируют установку автора по отношению к материалу киноискусства: В одном случае окружение героя предельно условно – оно решается при помощи декорации В другом – герои живут на натуре в условиях максимального приближения к реальной действительности. Они выделяются, несмотря на множество промежуточных вариантов, как отражение основных тенденций в мировом кинематографе

Немецкий киноэкспрессионизм является ярким примером использования огромного количества условных стилизованных декораций. Мир галлюцинаций в фильме «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине находит свое художественное воплощение в необычных световых эффектах, искаженном пространстве. Съемки проходят в павильоне, в созданном условном окружении Затем Пауль Лени снимает «Кабинет восковых фигур», где принцип условности доведен до предела.

Стремление построить экранный мир максимально приближенно к привычно воспринимаемому реализуется использованием естественной среды, пейзажа. Съемки осуществляются, как правило, на натуре. Кинематограф в этом случае обладает безусловным преимуществом перед театром Особенно ценится здесь мастерство оператора, умеющего использовать пейзаж не как декоративный фон, а как органичный элемент действия Ценность натурных съемок признают итальянские неореалисты, французская школа «поэтического реализма», советское прозаическое кино эпохи оттепели и др Сегодня нельзя обойти вниманием вариант виртуального окружения, т.е. пространства, построенного с использованием компьютерных технологий – своеобразный симулякр достоверности

Мизансцена, как уже отмечалось, не изобретение кинематографа. Но кроме театрального искусства, для которого это более ха-

рактерный прием, аналогии можно обнаружить в живописи, в скульптуре, в литературе. Своих персонажей тщательно мизансценируют живописцы Ренессанса, т.е. продумывают пространственное выражение психологии действующих лиц, их взаимоотношение с окружающей средой Примером гениальной мизансцены в живописи признается «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи. В литературе тщательно мизансценирует своих героев Пушкин (Станционный смотритель, Пиковая дама)

Режиссура

Режиссура – синтез всех специфических элементов кино, а режиссерское мышление – синтез всех специальностей. В.И Пудовкин одним из первых предлагает рассматривать подобным образом деятельность режиссера. Выразительные средства киноискусства сводятся воедино его творческой волей. Режиссер (от латинского regere – управлять) – это автор фильма, человек, владеющий видением композиционного идейно-художественного целого и программой его реализации. Режиссура – это и художественная коммуникация – диалог со зрителем. Задача режиссера – создание целостного художественного произведения киноискусства Вместе с тем режиссура – это авторство особого типа. Оно формируется на основе коллективного творчества, это «результат коллективных волеустремлений» (С.М. Эйзенштейн), что особенно характерно для культурной деятельности XX в. У режиссера в руках план-замысел, который осуществляется творческим коллективом

И.В. Вайсфельд предлагает разделять режиссерскую работу на следующие этапы, или пять «полей фильма»: драматически-словесное, изобразительно-монтажное, актерски-мизанкадровое, музыкально-звуковое, технико-производственное[1].

---

[1] См *Вайсфельд И.В.* Предмет исследования // Кино: методология исследования М , 1972. С 101–114

Другие теоретики выделяют два основных этапа режиссерской работы: создание сценария и реализация авторской концепции при помощи художественных средств[1]. На первой стадии – сценарной работы – формируется образный мир фильма и определяется программа творческой деятельности для всей команды Безусловно, уже здесь вступает в свои права характер кинематографического мышления, которое задаст различие «конструктивным особенностям сценария» (М Зак). На следующем этапе замысел автора воплощается при помощи выразительных средств киноискусства Монтажная работа с планами, деталями, ракурсами, композицией кадра, ритмом, работа с актерами, построение мизансцен и т.д. – в совокупности этих приемов реализуется режиссерская концепция. Позиция по отношению к материалу киноискусства, выбор средств для его организации становятся выражением кинематографического мышления. Авторское «неравнодушное» видение отбирает натуру, в той или иной степени применяет по отношению к ней преобразующие приемы, либо используя конструирующие возможности киноязыка, либо бережно документируя предэкранную реальность. На этой базе определяются стилистические признаки произведения. Все режиссеры имеют дело с фотоочевидностью действительности, но каждый по-своему раскрывает ее духовную сущность. Многообразие же видения мира находит свое счастливое воплощение благодаря природным возможностям киноискусства – этого дара современной культуры.

8.3. Кинематографическое мышление и его творческие итоги

Как уже отмечалось выше, позиция создателей кино по отношению к материалу и формам его организации определяет стилистические признаки кинопроизведения. Можно выделить две линии – конструирующую и миметическую – в качестве основных

---

[1] См *Гращенкова И.Н.* Советская кинорежиссура С 10

тенденций кинематографического мышления Признаки конструирующего характера демонстрируют кинематографические течения, получившие такие определения в истории киноискусства, как «поэтическое», «авторское», «монтажное», «метафорическое» кино. В русло миметического настроя по отношению к предэкранной реальности попадает «прозаическое», «сюжетное», «повествовательное», «описательное» кино В данном разделе обратимся к обозначенным вариантам моделирования экранного мира Это даст возможность получить представление о согласованности кинематографического мышления и преобразующей силы средств выразительности В качестве примера используем историю развития русского киноискусства

В основе характеристики раннего русского кино 1920-х гг. как поэтического (равно как и монтажного или метафорического) лежит теоретическая акцентуация особого внимания к средствам выразительности и экспериментам в области формирования языка кино Акт создания фильмов мыслится как акт развития языковой системы При этом в новой поэтике видят, прежде всего, язык изменившейся реальности – революционной действительности. В свое время Л. Муссинак писал, что для советских кинематографистов искусство кино – это использование движущегося изображения для того, чтобы затронуть ум и сердце человека, развить его чувства, а не только для того, чтобы порадовать его глаз изобразительной акробатикой. Режиссеры стремятся использовать все оригинальные возможности кинематографа, все его технические средства[1]. Искусство кино, будучи новым способом моделирования культурного мира, переносит на экран его внешние формы и идеи. Для советской культуры начала века на экране воплощается время революции. Художники претендуют не столько на наблюдение материала, сколько на непосредственное созидание новой реальности на экране В таком качестве наш кинематограф прямо противостоит уже сложившейся культурной традиции западного кино, приветствующего подлинность и натурализм экранного мира. Речь

[1] См *Муссинак Л.* Избранное М , 1981 С 101

идет, с одной стороны, о всепоглощающей идеологичности киноискусства: «В то время как, задумывая сюжет нового фильма, Нью-Йорк прикидывает возможность 100% дохода, Москва высчитывает, какую воспитательную или культурную пользу принесет данное произведение.. фильм должен был раскрывать положительную мысль о пользе человеческой жизни и деятельности»[1]. С другой стороны, вызывает безусловное восхищение смелость кинематографического мышления советских режиссеров, которые берутся конструировать новый идеальный мир Изготавливаются фильмы, которые «служат для отображения еще не существующего мира и как предписание житейских правил в таком идеальном совершенстве...»[2]. Изобретают для этих целей массу выразительных средств и действительно достигают успеха, появляется совершенно парадоксальный кинематограф, воспринимаемый широкими массами как чудо, «технический характер которого определял отбор материала». «Презрение к материалу» у наиболее радикальных авторов высвобождает дух экспериментаторства и подпитывает чувство превосходства над сырой действительностью, требующей кардинальной перестройки. Разрушение предэкранной реальности с тем, чтобы собрать ее согласно авторской воле, становится возможным благодаря монтажным методам работы Именно монтаж оказывается основной областью новационных поисков начала века. В связи с этим по отношению к русскому кинематографу данного периода зачастую используют определение монтажное, монтажно-метафорическое, монтажно-ассоциативное, или монтажно-поэтическое кино.

Монтаж 1920-х гг. опирается на тождество сопоставляемых образов-кадров, где каждый кадр является не частью, а целым образом, равнозначным с образом данной монтажной фразы Монтаж необходим для уравнивания, отождествления сопоставляемых образов-кадров, для наделения их единым, конкретным, неизменным в каждом монтажном ряду значением С. Эйзенштейн в статье

---

[1] *Муссинак Л.* Избранное С 102

[2] Цит по *Марголит Е.* Прощание с «уходящей натурой» // Кинематограф оттепели М , 2002 С 212

«Монтаж» 1938 г объясняет монтажный принцип следующим образом. путем выделения каких-либо деталей, черт создается обобщенный образ, в котором деталь воплощает целое, т.е. играет роль метафорического начала. Само действие сводится к намеку, дается образ содержания. Зритель же, благодаря своей фантазии, творит образ по этим точно подсказанным автором изображениям Автор приписывает, придает смысл реальности

Кроме того, для данной киноэпохи принципиально важной проблемой является направленное воздействие произведений на сознание зрителей Наиболее последовательно эту задачу осуществляет С. Эйзенштейн в своей концепции «монтажа аттракционов», которая становится теоретической программой в условиях проблемы коммуникации современного революционного мира[1]. Сам термин означает систему соизмеренных элементарных воздействий на зрителя «с точной установкой на конечный тематический эффект». Аттракционом является всякий демонстрируемый факт (действие, предмет, звук, цвет и т.д.), обладающий свойством сгущать эмоции зрителя в ту или иную диктуемую автором сторону. С этой точки зрения фильм не может быть простым показом, демонстрацией событий, но он есть тенденциозный подбор и сопоставление их, производящих согласно заданию соответствующую обработку аудитории. С. Эйзенштейн считает, что подобное использование системы аттракционов прозаическому кино недоступно. Слабым местом концепции «монтажа аттракционов» является вульгарное и механистическое перенесение теории Павлова об условных рефлексах на понимание психологии зрительного восприятия. Сам С. Эйзенштейн это понял и в 1940 г писал: «Между кровью сердца и отделением слюны принципиальной разницы не делалось»[2]. В своей технической и идейной сущности монтаж аттракционов есть разновидность параллельно-ассоциативного монтажа

---

[1] См *Козлов Л.К.* Монтаж аттракционов и проблема эстетического воздействия кинообраза // Из творческого наследия С.М Эйзенштейна. М , 1985. С 91–102

[2] Цит по *Козлов Л.К.* Монтаж аттракционов... С 91–102.

Монтаж аттракционов С Эйзенштейн осуществляет уже в первом фильме «Стачка» (оператор Э. Тиссэ). В одном из эпизодов используется параллельный монтаж, при котором кадры расстрела людей сталкиваются (монтируются) с кадрами убоя животных. Метафорический смысл слова «бойня» вызывает представление о людях, принесенных в жертву. Сила эмоционального воздействия подобной системы образов является результатом тонкого расчета автора. Предэкранная реальность воссоздается в ключе своего горестного противостояния правых и неправедных. Для С. Эйзенштейна это новый художественный метод, позволивший построить революционную форму фильма, выражающую закономерности классовой борьбы. Отсюда прием метафорически-ассоциативного противопоставления. бойня – жертва.

Монтажно-метафорический метод конструирования экранной реальности 1920-х гг. не предполагает индивидуализации образов В кинопроизведениях данной эпохи отсутствует индивидуальный герой, но есть масса, образ массы. В качестве выразительного средства используются отбор и композиция нужных типажей, их движения, жестикуляция

Критикой этих лет монтажно-метафорическое кино воспринимается как бессюжетное, если сюжет понимать как замкнутую в себе историю взаимоотношений между людьми. Такие фильмы явно противостоят картинам с мелодраматической или любовной интригой.

Таким образом, можно выделить основные стилистические признаки монтажно-поэтического кино. 1 Интерес к преднамеренным искажениям визуально-пластического ряда. Здесь возможны ассоциативное сопоставление образов (благодаря монтажному посредничеству); активная работа с элементами, «объясняющими» зрителю авторскую идею (т.е. с «чувственными единицами»), при которой используются звуковые и световые эффекты, экспрессивность мимики, жестикуляции, ракурсная съемка и т.п. 2. Отсутствие индивидуального героя. 3. Бессюжетность.

Квинтэссенцией достижений монтажно-поэтического кино становится «Броненосец Потемкин», поставленный С. Эйзенштейном

по поручению правительства в честь двадцатилетия Первой русской революции в 1925 г. по сценарию Н Ф Агаджановой. Фильм становится примером классической композиционной структуры монтажно-поэтического кино. Сюжет скорее выражается в череде исключительных ситуаций, в серии эмоциональных ударов, ритмических контрастов и повторов. Каждая часть строится на своем ритме, монтажном и драматургическом, который используется в качестве выразительного средства, придающего тот или иной смысл эпизоду: нарастание протеста, взрыв восстания, суровая медлительность проводов тела погибшего героя, череда трагедий «Одесской лестницы», пульс жизни корабля и т.д.

Героями произведения являются определенные социопсихологические типы: офицер, матрос, труженик. Индивидуальных образов нет, чувство не играется, не показывается, оно вызывается путем набора и сопоставления деталей и ситуаций. Согласно метафорическому построению вместо прямого изображения человеческих чувств – обобщение и типажность. Подобные образы были доминантой поэтического направления. Экспрессия жестов и мимики, безусловно, эксплуатируется в лучших традициях немого кино с его изощренным «языком тела».

Будучи мастером параллельно-ассоциативного монтажа, С. Эйзенштейн применяет его в обязательном порядке. Среди лучших считается эпизод, где сталкиваются кадры: пенсне на мачте (оставшееся после сброшенного в воду судового врача) – черви (на которые лжец смотрел сквозь пенсне, утверждая, что мясо пригодно к употреблению) – общий план ликующих матросов Пенсне врача оказывается смысловым центром происходящего, «семантическим узлом», к которому стянуты ключевые моменты: начало конфликта и развязка – его владелец получил по заслугам, дальнейшие действия матросов получают импульс к продолжению бунта. Другим, ставшим классическим примером является эпизод завершения трагедии «Одесской лестницы». Здесь монтируются кадры каменных львов в разных позах таким образом, что возникает эффект вскочившего и взревевшего животного. Метафора «камни возопили» получила свое фотоочевидное воплощение.

Для организации предэкранного материала в заданном идейном ключе С. Эйзенштейн активно задействует и другие средства выразительности Применяются разнообразные ракурсы, общий план перемежается с деталями, детали – с крупными планами и т.д. Важным смысловым элементом является музыка Д Шостаковича: то спокойная, то бурная в зависимости от происходящего в кадре. Надписи укрупняются по мере нарастания драматизма ситуаций.

Особую роль режиссер придает мизансценированию. Поэтому многие кадры блещут композиционной безупречностью. Широко используются полифоническое построение мизансцены, многофигурные композиции с разных точек зрения и др. Кроме того, режиссер обращается к живописному опыту. В эпизодах на корабле пространственные отношения между объектами (механизмами, рычагами, металлической массой труб и человеческими фигурами) строятся, следуя конструктивистской эстетике авангарда. Традиции импрессионистической живописи «читаются» в эпизоде проводов погибшего героя (получившем название «Симфония туманов»). Таким образом, все скрупулезно выверенные детали и элементы предэкранной реальности «работают» на авторскую концепцию.

При бесспорной плодотворности конструирующего кинематографического мышления оно имеет свои творческие пределы, которые ограничены рамками монтажно-поэтического кино. С. Эйзенштейн продолжает развивать свой наработанный подход в следующем фильме – «Октябрь», но полное подчинение материала авторской идее низводит его до простого знака Предэкранная реальность теряет свою «жизненность». Знаменитый эпизод с богами С. Эйзенштейн обозначает как «интеллектуальный аттракцион», в основе которого прямое и чистое выражение понятий. Только интеллектуальному кино будет под силу положить конец распре между «языком логики и языком образов...» – так считает С. Эйзенштейн. Интригующим итогом развития метода интеллектуального монтажа могла бы стать несостоявшаяся экранизация «Капитала» К. Маркса.

Действительно, монтажный метод организации материала в двадцатых годах в целом отличается крайней рационалистично-

стью, интеллектуальностью, это стратегия «математически точно выстроенного пафоса» и соответственно – рассудочно-репрезентативных итогов[1] С М. Эйзенштейну, В И Пудовкину, А П Довженко в монтажном кино удается воплотить то, что волнует горячие сердца и рационально ориентированные головы тружеников данной киноэпохи: «образ революционной стихии, спрессованный до хрестоматийной метафоры»[2], образ революции-потока, волны, бури, обобщенный образ массы-героя истории. Г.М. Козинцев, Л.З Трауберг, в свою очередь, отводят главную роль «атмосфере», метафоре – это является их стилевой доминантой. Чуть ли не все предметы обстановки превращаются в символы. В таких произведениях, как «Новый Вавилон», «Шинель» компоненты каждой сцены подчинены главной идее фильма.

В И Пудовкин формирует собственный режиссерский метод, который реализуется в экранизации повести М. Горького «Мать» (по сценарию Н.А. Зархи). Произведение было воспринято как диаметрально противоположное фильму «Броненосец Потемкин», его антиподом по следующим основным признакам: режиссер отказывается от типажей и демонстрирует начало применения психологически разработанных образов, вместо героической массы в центре – история одной человеческой жизни, и наконец, произведение строится на основе драматургического начала, имеет «индивидуальную фабулу-интригу» Тем не менее В.И Пудовкин остается приверженцем монтажного построения, более того, разрабатывает его параллельно-ассоциативный вид В методологическом плане новым является то, что родовые признаки монтажно-поэтического кино обогащаются традицией, идущей от литературного оригинала, от прозы и реалистического театра. Такое сочетание поэзии и прозы впоследствии получит (благодаря В Б. Шкловскому) определение поэтико-прозаического «кентавра».

---

[1] См *Семерчук В.* Слова великие и простые // Кинематограф оттепели М , 2002 С 60–84

[2] *Марголит Е.* Отблеск костра, или Настоящий конец большой войны // Там же С 103

Сложной поэтической образностью отличаются фильмы А.П Довженко Режиссер использует монтажный метод организации материала, но не по принципу столкновений и сопоставлений острых эмоциональных эффектов Конструируя свои художественные миры, он тяготеет к сохранению жизненного материала. Отсюда длинные монтажные планы, естественный спокойный ритм, особое внимание к мизансценированию, к освещению внутри кадра. Для выражения авторской мысли более бережно используется материал киноискусства. Фильм А.П. Довженко «Земля» считается второй вершиной немого кино (после фильма «Броненосец Потемкин»).

Итак, все эксперименты в области монтажного метода организации предэкранного материала были нацелены на созидание новой экранной реальности В этом плане кинематограф 1920-х гг. может рассматриваться как достойный результат конструирующего кинематографического мышления. Открытие и освоение средств выразительности в этом случае явилось не просто необходимым фактором, но скорее инициировано данным типом мышления.

Однако в последующие годы корифеи этого направления оказываются в кризисе, причины которого видятся в следующем Во-первых, постепенно все больше отрицалось повествовательное сюжетное начало[1]. Во-вторых, запредельное увлечение метафорой, ассоциативными построениями художественно-образ-ной системы разрушает природную специфику материала киноискусства, приводит к чрезмерному отрыву изображаемого от изображенного. Вот мнение С. Юткевича о «поэтических завитушках», выражающее характерные претензии. Режиссер и теоретик считает, что поэтическое направление приносит советскому кинематографу только вред, поскольку пресловутый поэтический, живописный язык кино, где кадры превращаются в рифмы, скандируются как стихи, приводит к вещизму, беспредметности, отрицанию человека, к сведению роли актера к марионетке Таким образом, мы взрастили в советском кино ряд произведений изысканных, беспредметных,

[1] См. *Добин Е.* Поэтика киноискусства. М., 1961 С 184

гурманских, построенных по всем канонам французского авангарда[1] В-третьих, кризис связывается с приходом звука, что приводит к потере монтажного ритма, забвению многих кинематографических средств выразительности, уже состоявшихся в русле немого кино

Монтажно-поэтическое кино подает признаки исчерпанности и упадка вплоть до возрождения конструктивистских тенденций кинематографического мышления в искусственно-аллегорическом стиле сталинского кино 1930–40-х гг., а затем в новой поэтической волне 1960-х гг кинематографа оттепели.

В 1920-е гг. развивается и другая линия киноискусства, отстаивающая следующие принципы: полнота и законченность образов, их правдивость и подлинность, изображение действия на основе жесткой сюжетной и композиционной структуры. Авторы увлекают зрителя историей об индивидуальной судьбе в житейской конкретности. Прозаическое, психологически-бытовое, сюжетное – так называется подобное кино, реализующее миметические тенденции кинематографического мышления. Наблюдается стремление не к построению новых миров, а к отражению действительности под девизом «подражание жизни!», бережное отношение к предэкранной реальности, забота о привычном для зрителя облике экранного мира Идет поиск сходства на основе наблюдения материала, а не конструирование моделей реальности.

После экспериментов монтажно-поэтического кино зрителям особенно понравилась «Путевка в жизнь» Н.В. Экка – бесхитростная мелодрама о беспризорниках, где намечались диалоги естественного общения, подлинность движений, жестикуляции. Со стороны последователей поэтического киноязыка звучали обвинения в описательно-картинной образности, как бы снятой с холста. Перед нами протоколы поступков действующих лиц и проступков их воспитателей – иронизирует С. Эйзенштейн

К 1930-м гг. к прозаическому кино переходит первенство. Определяются его стилистические признаки: 1) наличие сюжета, или

[1] См · *Юткевич С.* Кино – это правда 24 кадра в секунду. М , 1974 С 30.

прозаически-повествовательное изображение жизни; 2) наличие центрального героя; 3) реализм визуально-пластического ряда.

В этом ключе развивается кинематограф братьев Васильевых «Чапаев», Н Зархи «Депутат Балтики», М. Ромма «Ленин в Октябре», С. Герасимова «Семеро смелых», работы Ф. Эрмлера, С. Юткевича. Все эти произведения отличает повествовательная структура, другими словами – старая добрая «правильная драматургия» и, конечно, приближение к «сырой» реальности.

Однако гораздо больше творческой эффективности кинематографисты извлекут из прозаического киноязыка в 1960-е гг., в эпоху «оттепели». Наблюдение предэкранной реальности и ее бережное отражение в жизненно-реалистическом экранном мире становится актуально на фоне скомпрометировавшего себя в 1930–40-е гг. поэтического киноязыка Дело в том, что поэтическая линия в развитии кино приобретает иную редакцию в эпоху соцреализма. Способность данного кинематографического мышления конструировать «жизнь, какой она должна быть» обслуживает советские мифы. Создаются символические образы, не вырастающие из реальности, но заменяющие ее В произведениях 1930–40-х гг. приемы поэтического языка используются в качестве метода «лакировки действительности». Воспеваются социальные мифы, к примеру, об уничтоженных в войну казаках («Кубанские казаки» А. Пырьева), о патриархальной семье («Большая семья» И. Хейфица)[1]. Подобные произведения отличаются постановочными (картинными) мизансценами, искусственной условной средой (фанерные декорации), неестественным освещением («портретный свет»), театральными приемами актерской игры, символическими обобщенными образами вместо характеров. Это были праздничные «патетические конструкции». Знаменательно, что С. Эйзенштейн, и в своем позднем творчестве верный монтажно-поэтическому языку, вписывается в аллегорический стиль сталинской киноэпохи. Его признаки можно обна-

[1] См · *Сальников В.* Культурные войны в СССР // Искусство кино 2004. № 7 С 91–100

ружить в статичности, театральности, оперности, аллегоричности фильма «Александр Невский».

Таким образом, формируется риторико-репрезентативный язык, который совершенно дискредитирует поэтическое направление в глазах режиссеров последующих поколений. Эта преамбула объясняет ситуацию «оттепельного» кинематографа: в 1960-е гг. поэтическая линия развивается, стряхнув с себя идеологическую составляющую. С другой стороны, расцветает прозаический киноязык, позиционирующий себя уже в прогрессивной оппозиции к поэтическому. Повернувшись спиной к «высокой поэзии» сталинской поры, авторы идут к языку «простых чувств и слов». Примечательно, что это стремление совпадает с официальной идеологией На XX съезде (1956 г.), помимо всего прочего, указывается на ошибочность таких тенденций в искусстве, как «украшательство» и «бесконфликтность». Свою лепту в развитие новых тенденций вносит знакомство советских кинематографистов с опытом итальянского неореализма, происходившее на закрытых просмотрах.

Кинопроизведения прозаической ориентации конца 1950-х – 1960-х гг. объединяет следующее: смена эстетики на основе желания «ухватить реальность», стремление к документализму, пересмотр принципов сюжетосложения в кинодраматургии, поиск нетрадиционных героев, обращение к повседневности. Художников интересует изображение подлинной жизни через реальные конфликты, через многогранные характеристики героев[1]. Для достижения этих целей разрабатываются новые средства выразительности, которые в прозаическом кино предыдущего периода не применялись. Обнаруживается художественная ценность естественной фактуры предметов, подлинность человеческого поведения (не театрально-сценического), «непродуманность» и фрагментарность мизансцен, выхваченных из естественного течения жизни, и т.п. Организация материала в его «неочищенном» виде оказывается тем средством семантизации, которое в рамках ми-

[1] См *Бровченко Г.Н.* История советского кино Тема великой отечественной войны на советском экране М , 1982

метического мышления позволяет формировать произведение киноискусства.

В 1960-е гг., пишет А. Кончаловский, нашим главным желанием было добиться правды фактуры. Волнуют трещины на асфальте, облупившая штукатурка, неощутимость грима на лице. На этом буквально повредился Тарковский «Андрей Рублев» запрещен не за антисоветскость, а за то, что он был неприятен с точки зрения фактуры, за отсутствие киноглянца, а также за неясность и размытость сюжета. Те же претензии были к «Асе Клячкиной», где все как в жизни. С экрана густо «поперла» реальность, что вызывало шок, так как эта реальность не могла не быть антисоветской, поскольку советская идеология ничего общего не имела с реальной жизнью[1].

Развитие киноязыка «простых слов» начинается с фильмов «Весна на Заречной улице» Ф. Миронера и М. Хуциева, «Два Федора» М. Хуциева, «Дом, в котором я живу» Л. Кулиджанова. Осваивают новые художественные принципы в искренней и честной надежде добиться правды жизни такие авторы, как М Швейцер («Чужая родня»), С Ростоцкий («Дело было в Пенькове»), Л. Кулиджанов («Когда деревья были большими»), Я. Протазанов («Сорок первый»), Э. Рязанов («Карнавальная ночь»), С. Бондарчук («Судьба человека», «Война и мир»), Г. Чухрай («Баллада о солдате»), А. Тарковский («Иваново детство»), С. Герасимов («Тихий Дон»), М. Ромм («9 дней одного года») и многие другие

Так, в фильмах М. Хуциева «Застава Ильича», «Мне 20 лет» мир современников предстает как «текучая повседневность, наделенная неповторимым обаянием»[2]. Если авторы обращаются к героической теме, то вместо плакатного романтико-приподнятого героя – человек «усталый и потный». Сюжетная линия «Баллады о солдате» строится вокруг истории возвращения героя, награжденного отпуском, и основные драматургические акценты расставлены на событиях, раскрывающих его внутренний мир. Такая пози-

[1] См *Кончаловский А.* Мои 60-е // Искусство кино 2004 № 5 С 107–115

[2] *Троянский В.* Новые люди шестидесятых годов // Кинематограф оттепели М, 2002 С. 46

ция противоречит установкам апофеозно-парадной эстетики военной темы 1940-х гг. Средства актерской игры, пластика движений; звуковое оформление, монтажные приемы нацелены на воссоздание экранной реальности, отражающей мир по-человечески достоверных чувств и событий. В фильме С. Бондарчука «Судьба человека» также убрано все, что признано «героизмом» в старом понимании этого слова Акцент перенесен на внутреннее самочувствие героя и обыденность его поступков

Таким образом, лучшие произведения прозаического кино 1960-х гг., благодаря определенному набору средств выразительности и способам их применения, предлагают зрителю связную историю; индивидуального героя, достоверность пластического ряда, среды и ситуаций. Для этого используется спокойный монтажный и драматургический ритм, более соответствующий естественному восприятию зрителя. Привычный облик предметного мира не искажается пограничными ракурсами и необычными планами Внешний вид актера, актерская игра приближаются к условиям подлинной жизни.

Отказ от прозаического подхода в работе Г. Калатозова и С. Урусевского «Летят журавли» (фильма, победившего на кинофестивале 1957 г. в Каннах) знаменует начало новых поисков конструирующего кинематографического мышления. Снова подает голос поэтический киноязык. Авторы, используя как известные средства выразительности, так и новые приемы (в операторской работе, к примеру), утверждают индивидуальность своей позиции по отношению к предэкранной реальности. Монтаж то плавен, то скачками. Камера движется свободно, снимает с острых неожиданных ракурсов. В сцене проводов, благодаря ручной камере, удалось создать эффект со-участия зрителя происходящему: камера мечется вместе с Вероникой, позволяя взгляду также импульсивно двигаться. Имеет место контрапунктическое использование звука, т.е. в контрасте с изображением. В целом намечается отказ от старых навыков повествовательности, стремление перейти к более сложной системе художественных образов, призванных не объяснять реальность, а представить ее поэтически.

За оттепелью 1960-х гг. наступает «похолодание» 1970–80-х гг., вслед за этим горячее постсоветское время – в любом случае духовный климат эпохи определяет актуальность тех или иных устремлений кинематографического мышления.

Итак, применение средств выразительности регулируется кинематографическим мышлением Характер их применения обусловливает творческие итоги Средства выразительности киноискусства обеспечивают как моделирование экранных миров, так и потребность в жизненно-реалистическом описании действительности. В первом случае организация материала нарушает определенные аспекты привычного видения мира, не щадит предэкранную реальность. Мы можем наблюдать искажения пластического ряда, метафорические образы, неканоническую драматургию. Конструирующее мышление, пройдя опыт монтажно-метафорического моделирования революционной действительности 1920-х гг., аллегорической кинопоэзии 1940-х гг., выйдя к поэтическому языку нового кинопоколения 1960-х гг., постоянно демонстрирует подобные признаки.

Миметическая ориентация кинематографического мышления организует материал при помощи художественных средств как можно бережнее, не искажая привычное восприятие действительности. Мы получаем историю индивидуальных героев, подлинность предметно-пластического ряда. В становлении прозаического киноязыка 1920-х гг., в обращении к естественности человеческого бытия в 1930-е гг., в расцвете языка «простых чувств и слов» в 1960-е гг реализуются тенденции данного кинематографического мышления. При этом всякая позиция убедительна и альтернативна.

Контрольные вопросы

1. Этапы становления кинотеории
2 Главные трудности формирования киноведения
3 Характеристика основных концепций природы киноискусства
4 Специфика формирования художественно-образной системы в киноискусстве
5. Виды монтажа как метода организации кинематографического материала

6 Роль звука как изобразительного средства в преобразовании киноязыка
7 Основные принципы кинодраматургии
8 Принципы конструирующего кинематографического мышления в русском киноискусстве 1920-х гг
9 Характеристика принципов миметической линии кинематографического мышления 1960-х гг (эпоха оттепели)

Литература

1 *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. – М : Прометей, 1994. – 352 с
2 *Братья Васильевы.* Избранные произведения: В 3 т. – М . Искусство, 1981. – Т 1 – 571 с
3 *Бровченко Г.Н.* История советского кино Тема великой отечественной войны на советском экране – М , 1982 – 70 с
4 *Вайсфельд И.* Предмет исследования // Кино методология исследования – М Искусство, 1984 – С 101–114
5 *Вайсфельд И.* Так начиналось искусство кино. – М., 1972. – 70 с.
6 *Гращенкова И.Н.* Советская кинорежиссура История и современность – М.: Знание, 1982. – 120 с
7. *Добин Е.* Поэтика киноискусства – М Искусство, 1961. – 226 с
8 *Ждан В.Н.* О специфике кинематографического образа. – М , 1962 – 126 с
9 *Зак М.* Кинорежиссура опыт и поиск – М Искусство, 1983 – 269 с.
10 *Из творческого* наследия С М Эйзенштейна – М., 1985. – 116 с
11 *История* советского кино 1917–1967 В 4 т. – М Искусство, 1969. – Т. 1. – 756 с
12 *Казин А.Л.* Проблемы кинематографического синтеза // Кино и современная культура Сб. науч трудов – Л , 1988. – С 19–36
13 *Кинематограф* оттепели Кн 2 – М Материк, 2002. – 450 с.
14 *Кино* и современная культура Сб. науч трудов. – Л , 1988 – 147 с.
15 *Клер Рене.* Кино вчера, кино сегодня. – М Прогресс, 1981. – 358 с
16 *Козлов Л.К.* Монтаж аттракционов и проблема эстетического воздействия кинообраза // Из творческого наследия С М Эйзенштейна – М , 1985 – С 91–102
17 *Кончаловский А.* Мои 60-е // Искусство кино. – 2004. – № 5 – С. 107–115
18 *Лотман Ю.* Об искусстве. Структура художественного текста Семиотика кино. – СПб Искусство, 1998 – 704 с.
19 *Лоусон Джон Г.* Фильм – творческий процесс – М . Искусство, 1965. – 468 с.
20 *Марголит Е.* Прощание с «уходящей натурой» // Кинематограф оттепели – Кн. 2 – М , 2002 – С 211–228
21. *Михалкович В.И.* Изобразительный язык средств массовой коммуникации – М · Наука, 1986 – 223 с

22. *Муссинак Л.* Избранное – М Искусство, 1981. – 278 с
23 *Пондопуло Г.* Взаимодействие кино и фотографии в оценке современной теории кино // Кино· методология исследования. – М · Искусство, 1984 – С 243–269
24 *Разлогов К.Э.* Экран как мясорубка культурного дискурса // Вопросы философии. – 2002 – № 8 – С 24–41
25 *Сальников В.* Культурные войны в СССР // Искусство кино – 2004 – № 5. – С 91–100
26 *Семерчук В.* Слова великие и простые // Кинематограф оттепели. – Кн 2. – М Материк, 2002 – С. 60–84
27 *Соколов В.* О теоретическом и эмпирическом уровнях киноведения // Кино методология исследования. – М Искусство, 1984 – С 48–74
28 *Тарковский А.* Архивы Документы Воспоминания – М Эксмо-пресс, 2002 – С 464
29 *Троянский В.* Новые люди шестидесятых годов // Кинематограф оттепели – Кн 2. – М · Материк, 2002 – С 6–60
30 *Шкловский В.* За 60 лет работы о кино. – М Искусство, 1985. – С. 576
31 *Юренев Р.* Чудесное окно Краткая история мирового кино – М Просвещение, 1983 – 285 с
32 *Юткевич С.* Кино – это правда 24 кадра в секунду – М Искусство, 1974 – С 327
33 *Ямпольский М.* Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф – М РИК «Культура», 1993 – 327 с
34 *Ямпольский М.* Язык – тело – случай Кинематограф и поиски смысла – М. Новое литературное обозрение, 2004. – 376 с

ГЛОССАРИЙ

Альтернативизм (альтернативные концепции культуры) – концепции культуры конца XX в., требующие смены парадигм культурного развития, порожденной сциентистской (научной) культурой В основе альтернативного проекта культуры будущего лежит определенный антропологический принцип: реабилитация спонтанности. Теоретики: Г Маркузе, Т. Роздак, Д Дум и др.

Диалог культур – процесс взаимодействия культур, в результате которого происходит осознание уникальности и самоценности каждой культуры

Информационное общество – концепция нового социального порядка, существенно отличающегося по своим характеристикам от предыдущего. Производство информации и коммуникация становятся централизованным процессом, возникает массовое производство когнитивной, систематизированной информации, технологии и знания Основные теоретики: Ф Махлуп, Р. Дарендорф, Д. Гелбрейт, Е. Масуда и др

Кинематограф – полифункциональная коммуникативная система, оперирующая языком аудиовизуальных образов; выходящая за пределы художественного круга явлений и занимающая большее социокультурное пространство, чем другие виды искусства.

Кинематографическое мышление – позиция художника (автора) по отношению к материалу киноискусства и формам его организации, определяющая стилистические признаки произведения

Коммуникация (культурная) – совокупность процессов социального взаимодействия, в ходе которых происходит обмен информацией, обусловливающий порождение, поддержание и изменение культурных объектов

Мизансцена (в переводе с фр. miseenscene – размещение на сцене) – это пространственные взаимоотношения между объекта-

ми съемки; расположение действующих лиц относительно друг друга и окружающей среды и перемещение их в той или иной сцене, связанной единым драматическим действием

Монтаж (в переводе с французского «монтаж» – «сборка», «соединение») – склейка кадров в определенной системе; сопоставление двух рядом стоящих кусков (кадров), сборка кинокартины. С позиции, акцентирующей мировоззренческий план, монтаж понимается как способ выражения авторской идеи, особых принципов мышления художника. В этом случае соединение кадров и отбор действий призваны осуществить рождение новой мысли.

Мультикультурализм – направление культуры, возникшее в конце XX – начале XXI в. как один из путей координации национальных культур на практике (мультикультурная политика, идеология) и в теории (мультикультурный дискурс). Мультикультурная политика представляет коммуникацию между нациями и представителями разных национальностей, которая может быть как позитивной, так и негативной. Теоретики: Э. Джемс, М Маруяма, Э Санковский и др.

Образование – социальный институт, посредством которого осуществляется передача культурного наследия от одного поколения к другому, а также социализация индивида.

План – это результат желания усилить или приблизить к зрителю тот или иной момент действия. План определяется расстоянием между камерой и объектом съемки. Основным носителем плана (точкой отсчета) является живой объект съемки – актер.

Постиндустриальное общество – понятие социальной философии и социологии, используемое в границах альтернативного по отношению к формационному цивилизационного подхода к анализу исторического процесса. Главные направления трансформации общества. переориентация экономики на сервис; новый способ организации технологической сферы; изменение социальной структуры общества – замена классовой дифференциации на профессиональную. Основные теоретики: Д. Белл, Ж. Фурастье, П. Турен, Э. Тоффлер и др.

Режиссер (от латинского regere – управлять) – это автор фильма, человек, владеющий видением композиционного идейно-художественного целого и программой его реализации. Задача режиссера – создание целостного художественного произведения киноискусства.

Режиссура – синтез всех выразительных элементов кино, осуществляемый творческой волей автора (режиссера)

Толерантность – терпимость, снисходительность к чужим мнениям, верованиям, поведению, культуре. Один из основополагающих принципов демократии, связанный с концепциями плюрализма, свободы и прав человека Толерантность – важный признак общей и политической культуры.

Тоталитаризм – понятие, обозначающее политическую (государственную) систему, осуществляющую или стремящуюся осуществлять абсолютный контроль над всеми сферами общественной жизни и над жизнью каждого человека Изначально тоталитаризм отождествлялся с общественным устройством, двумя различными направлениями которого являлись фашизм и коммунизм. Теоретики. Х. Арендт, К. Фридрих, З. Бжезинский и др.

Франкфуртская школа – одно из направлений социальной философии XX в., названное по месту нахождения Института социальных исследований, деятельность которого положила начало оформлению основных идей этого направления. Основные теоретики М Хоркхаймер, Т. Адорно, Г. Маркузе; Э Фромм, Ю. Хабермас (в определенные периоды творчества). Основные проблемы связаны с включением в среду социально-философского анализа общих проблем культуры и их связи с политикой.

Учебное издание

ОЧЕРКИ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Редактор – К Г Шилько
Корректор – А И Лелюор
Оригинал-макет – В К Савицкого
Дизайнер обложки – В Г Караваев

Подписано к печати 30 05 2007 г
Формат 60x84/16 Бумага офсетная Гарнитура Times
Усл печ л 25,58 Тираж 250 экз Заказ № 181

Отпечатано на оборудовании
Редакционно-издательского отдела
Томского государственного университета
634050, г Томск, пр Ленина, 36
Тел 8+(382-2)–52-98-49