

Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities



RSUH/RGGU BULLETIN
№ 2

Academic Journal

Series
Philosophy. Social Studies. Art Studies

Moscow
2015

ВЕСТНИК РГГУ
№ 2

Научный журнал

Серия
«Философия. Социология. Искусствоведение»

Москва
2015

УДК 101(05)+316(05)+7.01(05)
ББК 87я5+60.5я5+85я5

Редакционный совет серий «Вестника РГГУ»

Е.И. Пивовар, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (председатель)

Н.И. Архипова, д-р экон. н., проф. (РГГУ), А.Б. Безбородов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Е. Ван Поведская (Ун-т Сантьяго-де-Компостела, Испания), Х. Варгас (Ун-т Валле, Колумбия), А.Д. Воскресенский, д-р полит. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), Е. Вятр (Варшавский ун-т, Польша), Дж. ДеБарделебен (Карлтонский ун-т, Канада), В.А. Дыбо, акад. РАН, д-р филол. н. (РГГУ), В.И. Заботкина, д-р филол. н., проф. (РГГУ), В.В. Иванов, акад. РАН, д-р филол. н., проф. (РГГУ; Калифорнийский ун-т Лос-Анджелеса, США), Э. Камия (Ун-т Тачибана г. Киото, Япония), Ш. Карнер (Ин-т по изучению последствий войн им. Л. Больцмана, Австрия), С.М. Каштанов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), В. Кейдан (Урбинский ун-т им. Карло Бо, Италия), Ш. Кечкемети (Национальная школа хартий, Франция), И. Клюканов (Восточный Вашингтонский ун-т, США), В.П. Козлов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ), М. Коул (Калифорнийский ун-т Сан-Диего, США), Е.Е. Кравцова, д-р психол. н., проф. (РГГУ), М. Крэмер (Гарвардский ун-т, США), А.П. Логунов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Д. Ломар (Ун-т Кёльна, Германия), Б. Луайер (Французский ин-т геополитики, Ун-т Париж-VIII, Франция), В.И. Молчанов, д-р филос. н., проф. (РГГУ), В.Н. Незамайкин, д-р экон. н., проф. (Финансовый ун-т при Правительстве РФ), П. Новак (Белостокский гос. ун-т, Польша), Ю.С. Пивоваров, акад. РАН, д-р полит. н., проф. (ИНИОН РАН), С. Рапич (Ун-т Вуппертала, Германия), М. Сасаки (Ун-т Чуо, Япония), И.С. Смирнов, канд. филол. н. (РГГУ), В.А. Тишков, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИЭА РАН), Ж.Т. Тощенко, чл.-кор. РАН, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Д. Фоглесонг (Ратгерский ун-т, США), И. Фолтыс (Опольский политехнический ун-т, Польша), Т.И. Хорхордина, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.О. Чубарьян, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), Т.А. Шаклеина, д-р полит. н., канд. ист. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), П.П. Шкаренков, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

Серия «Философия. Социология. Искусствоведение»

Редакционная коллегия серий

Ж.Т. Тощенко, гл. ред., чл.-кор. РАН, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Л.Н. Вдовиченко, зам. гл. ред., д-р социол. н., проф. (РГГУ), В.А. Колотаев, зам. гл. ред., д-р филол. н., проф. (РГГУ), А.И. Резниченко, зам. гл. ред., д-р филос. н. (РГГУ), О.В. Китайцева, отв. секретарь, канд. социол. н. (РГГУ), Х. Варгас (Ун-т Валле, Колумбия), Н.М. Великая, д-р полит. н., проф. (РГГУ), Е. Вятр (Варшавский ун-т, Польша), В.Д. Губин, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Дж. ДеБарделебен (Карлтонский ун-т, Канада), Е.Н. Ивахненко, д-р филос. н., проф. (РГГУ), В. Кейдан (Урбинский ун-т им. Карло Бо, Италия), С.А. Коначёва, д-р филос. н., доц. (РГГУ), Л.Ю. Лиманская, д-р искусствоведения, проф. (РГГУ), Д. Ломар (Ун-т Кёльна, Германия), А.В. Марков, д-р филол. н., доц. (РГГУ), В.И. Молчанов, д-р филос. н., проф. (РГГУ), П. Новак (Белостокский гос. ун-т, Польша), С. Рапич (Ун-т Вуппертала, Германия), М. Сасаки (Ун-т Чуо, Япония)

Ответственные за выпуск: Е.А. Колосова, канд. социол. н. (РГГУ), А.В. Марков, д-р филол. н., доц. (РГГУ), А.И. Резниченко, д-р филос. н. (РГГУ), И.О. Шевченко, канд. ист. н., доц. (РГГУ)

СОДЕРЖАНИЕ

Философия

С.А. Коначева

Поэтика возможности: способы мыслить Бога
в диакритической герменевтике 9

А.А. Шиян

Феноменология как теория познания: Размышления над текстом
Э. Гуссерля «Идея феноменологии» 23

И.Б. Дмитриев

Нечеловеческое, более или менее нечеловеческое: Онтология воли
к власти Ницше и акторно-сетевая теория Латура 34

А.Э. Исаиов

Формальное обоснование моральных предписаний
в философии Джона Ролза 43

Экономическая социология

П.А. Борисова

К концепции социальной справедливости Дж. Роулза 53

С.И. Ворожейкин

Потребление как способ конструирования социальной идентичности ... 57

В.С. Белов

Малый бизнес в условиях кризиса: состояние и проблемы 62

Е.О. Нечаева

Бизнес-тренинги как разновидность обучающих технологий
в повышении квалификации персонала 66

Социология культуры

И.О. Шевченко

Образ отца в современном российском кино:
сравнительный социологический анализ 72

О.В. Кондулкуова

Ценности как основа моды на искусство (на примере творчества прерафаэлитов)	78
--	----

А.В. Стрельникова

Музейно-выставочный центр «Рабочий и колхозница»: трансформация политики памяти	86
---	----

М.Б. Буланова, Е.А. Угрехелидзе

Парк в культурной среде города	96
--------------------------------------	----

Искусствоведение

Сложная композиция в искусстве: синтез жанров

П.Б. Богданова

К вопросу о цикличности в развитии режиссуры (от «оттепели» до начала XXI в.)	100
--	-----

А.Ю. Ионов

Определение жанра хоррор на основе жанровой теории Рика Олтмена	107
---	-----

М.Ф. Казюциц

Синтез выразительных средств неигрового телевидения и экспериментально-документального кино Канады 1950–1960-х годов	115
--	-----

С.А. Кирьянова

Композиционная роль пейзажа в русской иконе второй половины XVII – первой трети XVIII в.	120
---	-----

Е.А. Хрипкова

«Синтетические» композиции в романском искусстве и первая готическая программа аббата Сугерия	128
---	-----

С.Ю. Штейн

Онтология кино и онтология звукозаписи	140
--	-----

Abstracts	150
-----------------	-----

Сведения об авторах	157
---------------------------	-----

CONTENTS

Philosophy

S. Konacheva

The poetics of a possibility: Thinking of God
in diacritical hermeneutics 9

A. Shiyan

The phenomenology as a theory of knowledge: Thinking about
“Idea of phenomenology” by Edmund Husserl 23

I. Dmitriev

The inhuman, more or less inhuman: The ontology “Will to power”
by Nietzsche and actor-network theory of Latour 34

A. Isanov

Formal justification of moral precepts
in the philosophy of John Rawls 43

Economical sociology

P. Borisova

John Rawls’s concept of social justice 53

S. Vorozheykin

The consumption as a method of constructing social identity 57

V. Belov

Small business in the crisis: The state and problems 62

E. Nechaeva

Business training as a variation of educational
technologies in staff development 66

Sociology of Culture

I. Shevchenko

The image of the father in contemporary Russian cinema:
Comparative sociological analysis 72

<i>O. Kondulukova</i>	
Values as the basis of fashion for the art (by the example of the Pre-Raphaelites)	78
<i>A. Strelnikova</i>	
The museum and exhibition center “Worker and collective farm girl”: The transformation of the politics of memory	86
<i>M. Bulanova, E. Ugrekheldze</i>	
A park in cultural environment of the city	96

Art studies

Complex composition in the art: Genre synthesis

<i>P. Bogdanova</i>	
On the cycling character of the theatre art directing development (from “Thaw” till the beginning of the XXI century)	100
<i>A. Ionov</i>	
Defining horror genre based on Rick Altman genre theory	107
<i>M. Kazyuchits</i>	
A synthesis of the expressive means of the documentary TV and experimental documentary cinematography in Canada of 1950–1960s	115
<i>S. Kiryanova</i>	
Compositional role of the landscape in Russian icon of the second half of the XVII century and the first third of the XVIII century	120
<i>E. Khripkova</i>	
“Synthetic” compositions in Romanesque art and the first Gothic program of abbot Suger	128
<i>S. Schtein</i>	
The ontology of the cinema and ontology of sound recording	140
Abstracts	150
General data about the authors	159

ПОЭТИКА ВОЗМОЖНОСТИ: СПОСОБЫ МЫСЛИТЬ БОГА В ДИАКРИТИЧЕСКОЙ ГЕРМЕНЕВТИКЕ*

В статье анализируется диакритическая герменевтика Ричарда Керни, где способом мыслить Бога «после Бога» становится описание Бога как того, кто может быть. Возможность интерпретируется из постметафизической поэтической перспективы. Автор показывает, что обращение к категории возможности в мышлении о Боге позволяет найти третий путь – между онтологией и негативной теологией.

Ключевые слова: диакритическая герменевтика, возможность, Ричард Керни, эсхатология, поэтика.

В религиозно-философской мысли последнего десятилетия подходы к мышлению о Боге в значительной степени определены словом «после» – «после смерти Бога», «после метафизики», в конечном итоге просто – «после Бога»¹. В континентальной философии «теологический поворот» французской феноменологии (Ж.-Л. Марион, Ж.-Л. Кретьен) являет примеры поиска неметафизических путей мышления о Боге через отказ от старых онтологических категорий и обращение к способу данности Бога – мышлению. Американская мысль в основном ориентирована на аналитическую традицию, однако в ней можно обнаружить также примеры рецепции феноменологически-герменевтической философии. Это, прежде всего, радикальная герменевтика Джона Капуто и диакритическая герменевтика Ричарда Керни. Капуто в своих поисках ориентирован на позднего Хайдеггера и теорию деконструкции Жака Деррида. Он выстраивает проект «религии без

© Коначева С.А., 2015

* Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ № 15-03-00802 «Эстетика и событийность в современной феноменологии».

религии», версию теологии, ослабленной потоком неразрешимости и переводимости, где имя Бога – это «имя события <...>, некоей священной искры или пламени»². Герменевтика Керни не столь радикальна, он пытается найти средний путь между шлейермахеровским видением Бога как присутствия и деконструктивистским возведением божественной инаковости к предельной неразрешимости. Свой подход он именуется диакритической герменевтикой, описывая ее как несистематическую попытку выстроить мостки, позволяющие преодолеть пропасть, разделяющую старую онтологию и новую гетерологию. В статье мы постараемся показать, как в герменевтике Керни обращение к категории возможности становится способом неонтологического мышления о Боге, или, по меткому замечанию Джона Пантелеймона Мануссакиса, сражением с трехголовым монстром метафизики – «Все-Богом – Богом всемогущества, всеведения и всеприсутствия»³.

В начале работы «Бог, который может быть» Керни предлагает ключевой тезис: «Бог не есть и не не есть, но может быть»⁴. «Есть» он ассоциирует с онтологией, «не есть» – скорее с негативной теологией, нежели с атеизмом, «может быть» – с эсхатологическим Богом, которого он и надеется описать. Правда, в большей степени он концентрирует внимание на противопоставлении своей *via tertia* онтологической метафизике, лишь кратко обозначив путь апофатики. Новый способ мыслить Бога предполагает возможность увидеть Бога, не замкнутого в своем бытии и в неподвижной полноте своей действительности. Керни пытается вернуть библейского Бога обетования и грядущего царства, Бога живого, чей динамизм не может быть сведен к абстрактному бытию самому по себе. Тогда Бог – это «не бытие, и не небытие, но нечто до, между и сверх их обоих: эсхатологическое может быть»⁵. Как герменевтический феноменолог Керни не пытается мыслить Бога прямо и непосредственно, но через медитации над текстами. Свою «герменевтику возможного Бога» он развивает через три концентрических круга – библейский, свидетельский и литературный. Следуя этой тройственной «вариации воображения», он ищет ключевые характеристики Бога-который-может-быть как Того, Кто явлен нам поэтически. Он концентрирует внимание на Боге, который обещает. Лишь Бог, который может осуществить речевой акт, может дать обетование, сущность и субстанция обетований не дают.

При рассмотрении первого круга в центре внимания оказываются четыре библейских фрагмента: Моисей и неопалимая купина, преображение на горе Фавор, Песнь песней и обетование из Мф 10.

Остановимся на интерпретации опыта, пережитого Моисеем. Моисей испытывает «номинальную» теофанию, манифестацию Бога, которая и определяет возможность Его именованя. Бог знает имя Моисея, Он взывает к нему из горящего куста, и Моисей отвечает: «Вот, я». В этом призыве Моисей узнает нечто предельно важное о себе самом, о своей миссии и том, что Бог будет с ним. Тем не менее Моисей ощущает, что не может призвать народ Израиля именем этой безымянной божественности, и потому просит Бога явить ему свое имя. И получает ответ: «*'ehyeh 'asher 'ehyeh*» (Исх 3:14) – в английском переводе «I am he who is» (*New Jerusalem version*), в русском – «Я есмь сущий». Но этот ответ в некотором смысле остается не-ответом, если Яхве – имя Бога, это безымянное имя, гарантирующее, что неименуемое божество сохранит свою неименуемость, Бог, постигаемый в этом имени, сохранит инкогнито. Как же перевести избыточность значения этого имени? Керни выделяет в традиции чтения этого текста два существенно различных герменевтических подхода: онтологический и эсхатологический. Первый подход сформировался при переводе Тетраграмматона на язык греческой онтологии, когда философствующие теологи в голосе Бога слышали зов бытия самого по себе.

Как показывает Керни, влияние греческой метафизики было привнесено в христианскую теологию задолго до томизма. С переводом эпифанического имени Бога как $\epsilon\upsilon\omega\ \epsilon\iota\sigma\iota\ \acute{\omicron}\ \delta\upsilon\nu$ божественность Бога кристаллизовалась в Его собственном бытии, что трансформировало синайскую теофанию в представление о неподвижном бесстрастном присутствии бытия, которое может только быть и не может не быть. Как *ipsum esse* вневременной и неподвижный Бог понимается как субсистирующий акт всего существующего. Бог должен быть вечным в смысле а-темпоральности, должен быть чистым актом без примеси возможности и, наконец, должен быть причиной всего существующего – *causa sui*.

Вторая традиция интерпретации, названная эсхатологической, гораздо ближе исходному библейскому контексту значения. Здесь акцент делается на этическом и динамическом характере Бога, имя Бога понимается как имя Того, Кто обещает новое будущее, Кто посылает в странствие к будущему веку индивидуумов и общины и Кто сопровождает их на всем протяжении этого пути. Бог Авраама, в отличие от Бога Аристотеля, вступает в завет с человеческими существами, хранит верность этому завету и открывает свое божественное Я условным взаимодействиям, присущим подобному завету, ограничивая свое божественное действие ответным действием партнеров в этом завете.

Керни отмечает призывный характер библейского нарратива. Бог призывает Моисея к осуществлению его миссии, и Моисей своим «вот, Я» принимает в настоящем обязательство перед будущим, провозглашает, что здесь и сейчас он является тем человеком, который будет следовать божественному повелению. И неслучайно имя Бога структурно соответствует ответу Моисея. Если и переводить его «Я есть Тот, Кто есть», то понимать это следует не номинативным, а перформативным образом. Точнее было бы перевести: «Я буду Тем, кем Я буду», и понимать как божественное обещание, обязательство быть вместе с Моисеем и Израилем всегда, когда бы они ни нуждались в Боге. Бог в каждое мгновение «есть» Бог, который излучает в будущее потенциальное бытие, ждущее своей актуализации.

Эсхатологический подход проясняет этические основания отношения Бог/человек. Моисей и Израиль принимают на себя ответственность быть послушными божественному повелению, участвовать с Богом в осуществлении Царства любви и справедливости. Бог также погружает себя самого в этический контекст. Бог дает свое обетование как дар, однако отнюдь не без условий, которые призван выполнять не только Израиль, но клянется исполнять и сам Бог. Иными словами, на Синае Бог являет себя как Бог, который подлинным образом вступает в историю, как Бог, который делает самого себя восприимчивым к другому, зависит от другого в том, как будет разворачиваться будущее, и эта затронутость божественным обязательством позволяет другому оказать воздействие на то, кем может быть Бог в будущем. Тем самым, по Керни, эсхатологическое чтение постигает Бога «как того, Кто становится вместе с нами, того, Кто зависит от нас, а мы от Него»⁶. Это означает необходимость пересмотра значительной части философской рефлексии о Боге. Такие онтологические категории, как всемогущество, всеведение и самопричинность, сформулированные *sub specie aeternitatis*, должны быть заново продуманы *sub specie historiae*.

Новый перевод Тетраграмматона описывает Бога, затронутого историей и вовлеченного в историю, Бога, который призывает и заключает завет, обещает и рискует. Поэтому Керни считает возможным перевести ответ Бога Моисею на Синае не «Я есмь сущий», а «Я – Тот, Кто может быть». Он полагает, что Бог не именуется себя «Бытие как таковое» или «Тот, Кто есть в вечном сейчас», Он открывается как «возможное», как «Бог, который может быть». Библейский Бог – это Бог возможности и Бог как возможность – возможность-быть. Если имя Бога – «Я тот, Кто может быть», Бог преобразует бытие и выходит за его пределы. Неожиданно и дра-

матически Его *esse* являет себя как *posse*. Керни предлагает прочитать Исход 13 не как манифестацию тайного имени Бога, а как клятву сохранять постоянство обетования. Бог, преображающий себя в голос ангела, говорит через горящий и несгорающий куст: «Я есть тот, Кто может быть, если ты продолжишь хранить мое слово и бороться за справедливость»⁷.

В библейском тексте можно также найти немало примеров применения категории возможного к Богу, когда Писание говорит: что невозможно для нас, возможно Богу. Например, в Евангелии от Марка разговор о возможности войти в Царство Божие сопровождается словами: «Человекам это невозможно, но не Богу; ибо все возможно Богу» (Мк 10:27). Сходным образом в прологе Евангелия от Иоанна наша способность стать сынами Божиими описывается как нечто, возможное Богу. В русском переводе мы читаем: «дал власть быть чадами Божиими» (Ин 1:12). Наконец, в сцене Благовещения архангел, возвещая Марии рождение Сына, говорит: «сила (δύναμις) Всевышнего осенит тебя <...> Ибо у Бога не останется бессильным (ἀδυνατήσει) никакое слово» (Лк 1:35–37). В греческом тексте стоит δύναμις – понятие чрезвычайно многозначное, его можно перевести и как «возможность», и как «способность», и как «сила». Керни интерпретирует эти фрагменты, подчеркивая, что в тот момент, когда наши конечные человеческие силы – способность действовать, мыслить, говорить – достигают своих ультимативных пределов, вступает бесконечная δύναμις, преображая нашу неспособность в новый вид способности. Бог наполняет силой наше бессилие, отдавая нам свою силу, делая возможными наши добрые дела, так чтобы мы могли соучаствовать в творении.

В этих евангельских текстах божественное описывается как сила любви или логоса, делающая возможным то, что иначе никак невозможно, иными словами, божественное являет себя как возможность Царства. При этом Керни тщательно отличает свое понимание Царства от его трактовки в традиционной метафизике, где оно стало символом владычества и всемогущества. В его микротеологической интерпретации Царство являет себя через последние и малые вещи (используются пространственные метафоры – жемчужина, зерно), самые яркие примеры здесь – притча о горчичном зерне, которое «меньше всех семян на земле», «а когда посеяно <...> становится больше всех злаков» (Мк 4:31–32), и фрагмент из Евангелия от Матфея, связывающий возможность войти в Царство с нашей ответственностью за «братьев Моих меньших» (Мф 25:40).

Пространственные метафоры, отсылающие к малым вещам, сопровождаются темпоральными характеристиками, которые описы-

вают Царство как уже пришедшее, воплощенное здесь и сейчас, и одновременно как возможность грядущего. Иными словами, Царство одновременно «уже здесь как историческая возможность; и еще не здесь как историческое осуществление пришествия Царства на землю»⁸. Керни снова и снова настаивает на том, что Бог Писания несовместим с Богом метафизики, с чистым актом, неподвижным, бесстрастным и всемогущим. Здесь он обращается также к апостолу Павлу и его пониманию воплощения как процесса *kenosis* – самоопустошения и самоумаления Бога. Христос умаляет самого себя, принимает на себя образ раба, вступает в темпоральный процесс истории, чтобы явить человеку само сердце Бога. Керни вслед за апостолом Павлом интерпретирует воплощение как божественное прохождение через бытие и телесность, кенотическую самоотдающую любовь Бога, который открывает собственную божественность греховному другому, принимает риск отвержения и страдания, чтобы сделать возможным длящийся процесс вхождения в Царство истины и справедливости. *Kenosis* не является результатом действия некоей внешней необходимости, властной над Богом, и не свидетельствует о слабости, присущей божественному бытию. Скорее он может быть назван возможностью, свободно осуществляемой Богом, который любит столь глубоко и бесконечно, что жертвует своей божественностью, дабы предоставить человеку возможность ответить на призыв к спасению.

Второй – свидетельский – круг связан с теми религиозными мыслителями, которые выходят за пределы метафизики, не выстраивают системы, основанные на онтологическом приоритете действительности перед возможностью, но открывают новую категорию возможности – божественную возможность, по ту сторону традиционного противопоставления возможного и невозможного. В «Херувимском страннике» Ангелуса Силезиуса о Боге говорится как о возможности сверхневозможного (*Das überunmöglichste ist möglich*⁹). Силезиус понимает возможность не как эпистемологическую категорию, наряду с необходимостью и действительностью, и не как субстанциальную *potentia*, обретающую свое осуществление в *actus*, но как свободное изливание божественной игры со своим творением. По мнению Керни, в текстах Ангелуса Силезиуса мы встречаем свидетельство о *δύναμις* Бога как силе бессилия. Не сила владычества, а динамическая любовь, которая предоставляет человеку возможность трансформировать свой мир – отдать себя «малым сим». Речь идет о Боге кенотическом, самоопустошенном, распятом, о Боге, чья слабость сильнее человеческой силы (1 Кор 1:25).

К свидетелям отнесены также Николай Кузанский и Дионисий Ареопагит. Кузанец, отмечая, что «Бог прежде действительности, которая отличается от возможности, и прежде возможности, которая отличается от действительного бытия», подчеркивает, что «один Бог есть то, чем Он может быть»¹⁰. Бог предстает как сила/возможность всех вещей, поскольку «возможность-бытие есть все и все обнимает <...> в ней все существует, и движется, и есть то, что оно есть, чем бы оно ни было»¹¹. Всякое бытие – это, прежде всего, способность быть, и божественное бытие является полностью реализованной способностью быть. Кузанец описывает Бога как соединение противоположностей: абсолютной возможности и абсолютной действительности. В Боге действительность и возможность полностью совпадают, в то время как в конечном существе действительность всегда лишь частичная реализация возможности. В своем последнем трактате «О вершине созерцания» (1464) Николай Кузанский практически отказывается от слова бытие и описывает Бога как «само по себе *могу*» (*posse*), «абсолютное *могу*». Все действительное сущее характеризуется теперь лишь как проявление *posse*, мыслимой в качестве высшей реальности: «...все это разнообразие сущего представляет собой только разные модусы проявления самого по себе *могу*»¹². *Posse* выступает абсолютной предпосылкой всего остального: мы не идем, пока не можем идти, мы не есть, пока не можем быть. Тем самым у Кузанца Бог – это абсолютное «могу», которое основывает все иные «могу», само при этом не нуждается в каких бы то ни было основаниях. В подобном видении Бога как *posse* или *possest* (бытие-возможность) Керни обнаруживает неметафизическое направление в теодицее. Поскольку Бог есть всяческое благо, Он не может быть не благим, это был бы не-бог, зло. Иными словами, Бог не всемогущ в традиционном лейбницевском или гегелевском смысле. Божественное не есть некое бытие, которое может быть благим и злым. Потому Бог не ответственен за зло.

В трудах Дионисия Ареопагита, основанных на опыте «абсолютной инаковости» Бога всему существующему, Его абсолютного «отсутствия» среди сущего, мы встречаем не только сближение Бога с ничто – «ничто из несуществующего и ничто из существующего», но и описание этого $\theta\epsilon\acute{o}\varsigma \ \acute{\alpha}\nu\acute{\omicron}\nu\tau\omicron\mu\omicron\varsigma$ через категорию возможного. В восьмой главе трактата «О божественных именах» Ареопагит описывает Бога как сверхсущую возможность, порождающую наши надежды и упование на благо. Ареопагит пишет о том, что само бытие имеет возможность быть, исходящую от сверхсущей возможности. И добавляет, что и ангелы, и все сущее от беспредельно благой силы/возможности получили «силу и быть таковыми, и стремиться

всегда быть и саму силу стремиться всегда иметь силу»¹³. В текстах Ареопагита можно найти также истоки эсхатологии малых вещей. Так, в третьем разделе девятой главы к Богу применяется понятие малого: «Как о малом и тонком о Нем говорят постольку, поскольку Он находится за пределами всякого объема и измерения и беспрепятственно во все проникает <...> Это Малое бесколичественно, бескачественно, неуловимо, бесконечно, неопределимо, всеобъемлюще, само же необъемлемо»¹⁴. Таким образом, в истории мысли мы можем обнаружить два пути преодоления онтологического мышления: видение Бога как «того, Кто может быть» (Ангелус Силезиус, Николай Кузанский) и как «того, Кто есть по ту сторону бытия и небытия» (Дионисий Ареопагит, Майстер Экхарт).

В литературе акцентирование возможности Керни обнаруживает в текстах Эмили Дикинсон, Роберта Музиля и Райнера Марии Рильке. Он предлагает несколько примеров поэтической эпифании возможного, важных еще и потому, что они позволяют расширить линии референции и уловить звучание *posse*, которое превосходит конфессиональные рамки теизма и атеизма. Ведь поэты обладают особой свободой воображения – своего рода «поэтической лицензией», дающей возможность откликаться на неограниченные вариации опыта. Как удивительно точно замечает Дикинсон, «возможность – запал, зажженный воображением», причем ее воображению открывается именно эсхатологическая возможность:

Мой дом зовут Возможность –
И Будней он светлей –
В нем много больше Окон,
А также и Дверей...

Вход для Гостей свободный.
Быть может, мне пора
Худые руки простереть –
И приманить в них Рай?¹⁵

У Дикинсон можно также найти немало текстов, описывающих проявление эсхатологической возможности через красоту повседневного и ординарного:

Если неба не сыщем внизу –
Вверху его не найдем.
Ангел на каждой улице
Арендует соседний дом¹⁶.

Музиль в «Человеке без свойств» открывает новые перспективы эсхатологии возможного, когда провозглашает возможное спящим проектом Бога в человеке, ждущим пробуждения через наше поэтическое пребывание в этом мире. Для Музиля наше подлинное призвание в истории – это утопическое изобретение. Оно предполагает дерзкое превосхождение данной действительности ради воображаемой возможности: «Между тем возможное включает в себя не только мечтания слабонервных особ, но и еще не проснувшиеся намерения Бога. Возможное событие или возможная истина – это не то, что остается от реального события или реальной истины, если отнять у них их реальность, нет, в возможном, по крайней мере, на взгляд его приверженцев, есть нечто очень божественное, огонь, полет, воля к созиданию и сознательный утопизм, который не страшится реальности, а подходит к ней как к задаче, как к изобретению»¹⁷. Человеку, живущему с чувством возможной реальности, нужен лес, в то время как другие вполне удовлетворяются деревьями. Поэтому, по Музилю, именно возможности пробуждают реальность.

Рильке рисует нам благодатную силу возможного в заключительных фрагментах «Писем к молодому поэту». Здесь эсхатологические обетования грядущего Бога соединяются с ожиданиями любящего: «Отчего же Вам не понять, что он и есть грядущий, обещанный нам с незапамятных дней, что он и есть Будущее, поздний плод дерева, чьи листья – это мы?» – спрашивает Рильке своего молодого корреспондента. «Что Вам мешает приурочить его приход к не наступившим еще временам и прожить всю Вашу жизнь словно один скорбный и прекрасный день единой великой беременности? Разве не видите Вы, что все, что бы ни случилось, всегда и снова есть Начало, и разве все это не может быть его Началом, раз начало всегда прекрасно?» И дальше ставится ключевой вопрос: «Если он и есть совершенство, разве не должно ему предшествовать нечто меньшее, чтобы он мог найти себя во многом и в различном? Разве он не должен быть последним в мире, чтобы вместить в себя все, и зачем тогда были бы мы, если тот, кого мы взыскуем, уже существовал бы давно? Как пчелы собирают свой мед, так мы берем отовсюду самую большую радость, чтобы создать его»¹⁸. Метафоры Рильке возвращают к смыслу возможного как эсхатологической надежды – тому переплетению божественного и человеческого, которое не ограничивает человеческую экзистенцию, но расширяет земной универсум, в ожидании, уповании, готовности принять божественную весну.

Таким образом, Керни проводит четкое различие между пониманием возможного как категории модальной логики или ме-

тафизического мышления, в контексте которого Бог ближе к невозможному, чем к возможному, и интерпретацией возможного из постметафизической поэтической перспективы, где оно мыслится как эсхатологическое *posse*. Речь идет о втором возможном, «за пределами невозможного, ином, чем невозможное, большем, чем невозможное, о том, что пребывает по ту сторону старой модальной оппозиции между возможным и невозможным»¹⁹. Какой же образ Бога или, точнее, пост-Бога возникает в подобной микротеологии? Это Бог, который стоит у дверей и стучит. И если кто-то услышит Его призыв, Он войдет и сядет с ним за стол. Это Бог, который стучит не один, а тысячу раз, до тех пор, пока не останется закрытых дверей. Как показывает Керни, пост-Бог – это Бог, призывающий и отдающий себя миру, приглашающий войти в Царство, которое проявляется в малых вещах: в чашке воды, данной «малым сим», хлебе и вине, отданным голодным и бездомным. Новое видение Бога меняет и понимание нашего человеческого отношения к Богу. Мы уже не понимаем себя как пассивных свидетелей бытия Бога и Его деяний в истории. Если мы верим в Бога, который низошел с нами в историю, Кто сделал самого себя историческим в «Слове, которое стало плотью и обитало с нами», мы можем принять утверждение Керни: «Бог нуждается в нас, чтобы быть»²⁰. Бог как сила и возможность быть тем не менее остается неопалимой купиной, которая побуждает нас, вверяет нам миссию сделать его существующим в мире.

Одной из существенных проблем в герменевтике Керни становится соотнесение подобного понимания Бога и бытия, которое в философской мысли XX в. все чаще рассматривается как возможность. В связи с этим он стремится соотнести «силу/возможность Бога» с хайдеггеровским видением возможности, представленном в «Письме о гуманизме», где говорится о «тихой силе возможного», которая выше действительности. Эта любящая возможность (*das Vermögen des Mögens*) и есть то, в силу чего сущее способно быть, бытие своим расположением делает возможным мысль. Хайдеггер проясняет, что же означает делать что-то возможным (*etwas vermögen*): «сохранять за ним его сущность, возвращать его своей стихии»²¹. Речь идет о бытии, которое позволяет мысли быть, и только когда она пребывает в бытии, она достигает своей сущности. В то время как Хайдеггер акцентирует зависимость мысли от бытия, Керни утверждает взаимозависимость бытия и мышления. Называя мысль мышлением бытия, Хайдеггер говорит о двойном смысле родительного падежа: мысль, сбываясь благодаря бытию, принадлежит ему и прислушивается к нему. Керни в этот двой-

ной родительный падеж вносит еще большее усиление: «Бытийная возможность означает двойную отсылку – бытие своим любящим расположением делает возможной мысль и мысль своим любящим расположением делает возможным бытие»²². При этом Керни не может не задать вопрос: можно ли идентифицировать хайдеггеровскую «любящую возможность» с теистическим Богом? Он напоминает, что сам Хайдеггер не принимал подобного отождествления, для него «бытие не есть Бог». И хотя в поздний период Хайдеггер говорит скорее о дифференцированном единстве веры и мышления, интерпретирует их отношение как *analogia proportionalitatis*: философское мышление так относится к бытию, как теология к открывающему себя Богу, Керни настаивает на критическом различии между хайдеггеровским онтологическим Богом и этико-эсхатологическим Богом Писания. Следствием хайдеггеровского преодоления метафизики может быть как новая онтология, так и новая теология. Хайдеггеровский шаг назад делает нас открытыми «возможному будущему» (*die mögliche Ankunft*) как иному способу существования. Но если Хайдеггер видит в нем осуществление судьбы бытия, выходящего из тьмы метафизического забвения, Керни предпочитает говорить об обетованном приходе Царства. С его точки зрения, Хайдеггер мыслит возможное будущее топологически – как просвет, топос для конечного Dasein – новый путь бытия в темпорально-историческом мире.

Предлагаемый Керни способ понимания, напротив, рассматривает будущее эсхатологически – как силу/возможность, преобразующую нашу конечную экзистенцию в бесконечное не-время (*a-chronos*) и не-место (*u-topos*), которые не видел глаз и не слышало ухо. Речь идет не о конечной земле и не о платоновских небесах, но о «новом небе и новой земле» апостола Павла, где невозможное сделалось возможным. Такое эсхатологическое Царство действительно по ту сторону бытия, оно не тождественно круговому случающемуся событию, в своих истоках возвращающемуся к своему концу. Но тем самым не отбрасывается надежда на то, что «Бог, который делает невозможное возможным, может вернуться к бытию невообразимым доселе способом»²³. Для Керни познание Бога через структуры бытия не обязательно должно сводиться к властному метанарративу или логоцентрическому редукционизму, оно может пониматься как преобразующий творческий диалог между Богом, который может быть и человеком, который отвечает такому Богу. Он стремится показать, что божественное превосходение бытия включает прохождение через бытие и в этом прохождении Бог преобразует и восстанавливает человеческое бытие. Тогда Бог

входит в бытие как Бог, который еще не есть, но уже будет, как Бог, который может быть другим, поскольку остается тем же, как чистый дар. Резюмируя свои размышления о соотношении игры бытия и игры Бога, Керни подчеркивает, что если Бог, как Тот, кто может быть, осмысливается через понятие *Possest*, нет дуализма между *posse* и *esse*. Если хайдеггеровская критика онтоотеологии заставила теологов отбросить вопрос «Что есть Бог?» ради вопроса «Кто есть Бог?», поэтика возможного Ричарда Керни делает следующий шаг: не спрашивать, что или кто есть Бог, но – как и когда он приходит к бытию. «*Possest* содержит божественное *esse* в себе самом». Речь идет о том, что осуществление бытия-возможности божественного *esse*, если и когда она наступит, будет новым бытием, «преобразенным в зеркальной игре, где оно познает свое другое, а не просто образ себя самого, возвращающегося к себе самому»²⁴. Тем самым *posse* приводит бытие по ту сторону бытия к новому бытию.

Подводя итоги, можно сказать, что в герменевтике Керни эсхатологическое божественное «может-быть» предстает радикально трансцендентным, что определяется его обозначением в качестве «невозможной возможности». Оно возможно в той мере, в какой мы верим в обетование, в скандал «невозможного» воплощения и воскресения, и одновременно являет себя как то, что делает возможным это мессианское событие. Оно обращается к нам и призывает нас: где ты? кто ты? кто ты, говорящий мне: вот, я? И это звучит в форме персонального настоятельного призыва. Наконец, эсхатологическое «может-быть» постигается не просто как то, что «может быть», но как «то, чему следует быть», не как сила имманентной возможности, следующей к своему осуществлению, но как сила бессилия, приглашающая нас к открытости возможной божественности, пришествию Царства, которое *уже, сейчас и еще не*. Тем самым Керни говорит о *posse*, которая течет от божественного к человеческому и назад, подобно бесконечному речному потоку являя нам эпифанию повседневного.

Понимание Бога как кенотической *Posse* помогает разрешить три традиционные антиномии, связанные с классическим теизмом. Во-первых, оно раскрывает возможность соотносить божественную силу и человеческую свободу. Если творческая и спасающая сила Бога центрирована на действии возможной, а не актуализированной реальности и если в творении человеческому бытию как образу Бога был передан дар свободы, чтобы пригласить человека к участию в диахроническом творении будущего Царства, нет никакого противоречия в удерживании вместе божественной силы и человеческой свободы. Во-вторых, кенотическая *Posse* адресована

проблеме теодицеи. Если Бог дает свободу индивидам, чтобы они могли участвовать в соделании возможным будущего Царства, у них есть также возможность отвергнуть это соучастие. Бог берет на себя риск того, что человеческие существа не примут божественную любовь, не сохранят верность своим обещаниям, наконец, не позволят божественной любви осуществиться в структуре реальности. В-третьих, кенотическая *Posse* позволяет постигать Бога, который в качестве активной силы вовлечен в историю, Бога, который действительно любит другого и жаждет ответной любви. Иными словами, акцентирование божественного «может быть» снимает напряжение между концепцией абсолютной божественной независимости и самодостаточности и ключевой христианской максимой «Бог есть любовь».

Наконец, путь мысли, предложенный Керни, позволяет избежать чрезмерной радикализации негативной теологии, особенно ее импликаций в современной философии (Деррида, Марион), где инаковость Бога без бытия становится столь другой, что почти невозможно отличить ее от монструозности, мистической или возвышенной. В отличие от невозможного Бога апофатики и деконструктивизма, он стремится описать возможность Бога, который проходит через бытие и дает онтологические знаки, позволяющие вынести решение относительно различных вариантов встречи с божественным. Поэтому свое видение «Бога, который может быть», Керни называет «онтоэсхатологической» герменевтикой, или «поэтикой возможного». Подобная поэтика обращена к тихой силе возможного Бога, который может быть Богом, затронутым человечностью в творении и ожидающим ответа от своего творения.

Примечания

-
- ¹ См., например: *Caputo J.D., Vattimo G. After the Death of God. N.Y., 2007; Manous-sakis J.P. God after Metaphysics. Bloomington, 2007; After God: Richard Kearney and the religious turn in continental philosophy / Ed. J.P. Manoussakis. N. Y., 2006.*
 - ² *Caputo J. Spectral Hermeneutics // Caputo J.D., Vattimo G. After the Death of God. P. 53.*
 - ³ *After God... P. XVI.*
 - ⁴ *Kearney R. The God who may be: a hermeneutic of religion. Bloomington, 1984. P. 1.*
 - ⁵ *Ibid. P. 34.*
 - ⁶ *Ibid. P. 29.*
 - ⁷ *Ibid. P. 38.*

- ⁸ *Kearney R.* Enabling God // *After God...* P. 43.
- ⁹ *Ангелус Силезиус.* Херувимский странник. СПб., 1999. С. 452.
- ¹⁰ *Николай Кузанский.* О возможности-бытии / Пер. А.Ф. Лосева // *Николай Кузанский.* Соч.: В 2 т. Т. 2: Перевод / Общ. ред. В.В. Соколова и Э.А. Тажуризиной. М., 1980. С. 140.
- ¹¹ Там же. С. 146.
- ¹² *Николай Кузанский.* О вершине созерцания / Пер. В.В. Библихина // *Николай Кузанский.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 423.
- ¹³ *Дионисий Ареопагит.* О божественных именах. О мистическом богословии. СПб., 1995. С. 257.
- ¹⁴ Там же. С. 275–277.
- ¹⁵ *Дикинсон Э.* Лирика / Пер. А. Кудрявицкого. М., 2001. С. 103.
- ¹⁶ *Лонгфелло Г.* Песнь о Гайавате; *Уитмен У.* Стихотворения и поэмы; *Дикинсон Э.* Стихотворения. М., 1976. С. 392.
- ¹⁷ *Музиль Р.* Человек без свойств. Кн. 1 / Пер. с нем. С. Апта. М., 1994. С. 39.
- ¹⁸ *Рильке Р.М.* Письма к молодому поэту // *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. Кн. 2. Статьи, эссе. Переводы. М., 1994. С. 393.
- ¹⁹ *Kearney R.* Enabling God. P. 49.
- ²⁰ *Kearney R.* The God who may be... P. 4.
- ²¹ *Хайдеггер М.* Письмо о гуманизме // *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. В.В. Библихина. М., 1993. С. 194.
- ²² *Kearney R.* The God who may be... P. 92.
- ²³ *Kearney R.* Strangers, Gods, and Monsters. N. Y.; L.: Routledge, 2003. P. 228.
- ²⁴ *Kearney R.* The God who may be... P. 111.

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ КАК ТЕОРИЯ ПОЗНАНИЯ: РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД ТЕКСТОМ Э. ГУССЕРЛЯ «ИДЕЯ ФЕНОМЕНОЛОГИИ»

В статье на материале цикла лекций Гуссерля «Идея феноменологии» рассматриваются особенности феноменологической теории познания. Обозначив основную проблему (прояснить отношение между актом познания, значением и предметом), основную цель (исследование значений и априорных связей) и критерий знания (достижение очевидности как самоданности) феноменологической теории познания, автор рассматривает, как и в какой степени Гуссерлю удастся установить корреляцию между тремя этими моментами. В ходе этого анализа в центр внимания попадает проблема соотношения феноменологического анализа сознания и феноменологического обоснования сущностной интуиции.

Ключевые слова: теория познания, феноменология, очевидность, самоданность, сущностная интуиция, редукция.

1

Феноменология как философское направление начиналась как теория познания: первая феноменологическая работа Гуссерля «Логические исследования» (II том) (1901) имеет подзаголовок «Исследования по феноменологии и теории познания». Своеобразие теоретико-познавательного подхода феноменологии не тематизируется в «Логических исследованиях», хотя отдельные проблемы, традиционно относимые к области познания (образование общих понятий, истина и др.), рассматриваются в этой работе. Собственное понимание познания и необходимость его феноменологической критики Гуссерль обосновывает в явном виде в цикле лекций «Идея феноменологии» (1907).

В данной статье мы рассмотрим на материале «Идеи феноменологии» особенности феноменологической теории познания,

выявим ее проблемные моменты и перспективы развития. Но сначала мы проанализируем основания для создания феноменологической теории познания и попытаемся ответить на вопрос, с какой точки зрения феноменологию можно рассматривать как теорию познания.

Гуссерль начинает курс лекций «Идея феноменологии» с демонстрации основной проблемы естественного познания. Она заключается в том, что предмет познания обладает совершенно другой природой в отличие от познающего сознания¹, поэтому остается непонятным, каким образом познающее сознание может познать нечто ему трансцендентное. Эта проблема возникает в рамках естественного познания, которое, по Гуссерлю, имеет своей предпосылкой понимание познания как психического акта.

Гуссерль же ставит своей задачей развить критику познания, являющуюся, по сути, феноменологической теорией познания, которая бы отказалась от этой предпосылки. Разумеется, речь не идет о создании беспредпосылочной теории познания в строгом смысле этого слова. Мыслитель отказывается от классического понимания познания и его предпосылок и предлагает свое, основанное на других предпосылках. Главная из них – полагание в качестве основной проблемы познания проблемы корреляции между актом познания, значением и предметом (а вовсе не проблема достижения трансцендентного сознанию предмета, как в классической теории познания)².

Хотя Гуссерль и утверждает, что, проводя различие значений, предметов и актов познания и выдвигая задачу прояснения этого различия, он еще находится на почве естественного познания, мы не должны позволить ввести себя в заблуждение. Различение значения, предмета и акта познания (познающего сознания) является одним из основных различий феноменологии³, введенных Гуссерлем еще в «Логических исследованиях». Подчеркивание того факта, что это различие функционирует на почве естественного мышления, демонстрирует, что свои принципы и основные предпосылки он формирует в рамках естественной установки, до осуществления эпохэ и редукции, которые эти предпосылки отнюдь не снимают.

Встает вопрос, что понимается в этом тройственном различии в рамках теории познания под значением: данность предмета сознанию, как в феноменологическом исследовании сознания, или некое идеальное единство? Этот вопрос мы будем иметь в виду и попытаемся на него ответить в конце статьи. Одно Гуссерль заявляет сразу и вполне определенно, что познание «делает предметом своего

исследования априорные связи значения и правомерности значений, априорные закономерности, которые как таковые относятся к предметности»⁴. Таким образом, различие акта познания, предмета и значения указывает нам на то, что между предметом и нашим знанием о нем (значением и связями значений) всегда остается некий зазор, т. е. наше знание – это знание *о* предмете, но никак не знание самого предмета.

При этом философ неоднократно подчеркивает, что не сомневается в существовании знания как результата познания, но лишь пытается обосновать, как оно возможно. Здесь явно просматривается кантовский заход, однако то, что есть знание, т. е. критерий познания, Гуссерль определяет, следуя Декарту: «Если мы спрашиваем о существе познания, то, как бы не обстояло дело с сомнением <...>, оно является для начала само по себе всего лишь вывеской для многообразной сферы бытия, которая нам может быть дана абсолютно и каждый раз может быть дана абсолютно в подробностях»⁵. Итак, результатом познания должна быть абсолютная данность, которую Гуссерль называет очевидностью. Можно сказать, что приведенная цитата – еще одна вариация формулировки «Принципа беспредпосылочности» («Логические исследования»⁶), «Принципа всех принципов» («Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии»⁷), «Первого методического принципа» («Картезианские медитации»⁸). Однако их вариант в работе «Идеи феноменологии» вызывает ряд вопросов.

Прежде всего, если речь идет о требовании, которое Гуссерль выдвигает в отношении познания, то почему он употребляет слово «бытие»? Мы можем предположить несколько вариантов ответа на этот вопрос. Согласно первому, Гуссерль подразумевает, что любое наше знание обладает бытийным статусом, т. е. существует как самостоятельная реальность. Однако это не согласуется с гуссерлевским положением о том, что реально существуют лишь вещи, живые организмы и социальные личности, а также противоречит выводу о конструктивистской природе любых сущностей (категориальных предметов, общих понятий и т. д.), который можно сделать на основе гуссерлевских работ так называемого логического цикла («Опыт и суждение»⁹, «Формальная и трансцендентальная логика»¹⁰).

Второй ответ на вопрос о появлении слова «бытие» в контексте определения сущности познания позволяет нам предположить, что само слово «бытие» является метафорой, которая обозначает любое знание и используется Гуссерлем для усиления эффекта значимости абсолютной данности. Похожий прием Гуссерль использовал в «Идеях к чистой феноменологии и феноменологической

философии. Кн. 1», когда писал об абсолютном бытии сознания как сфере абсолютной данности. Причем то, что сознание неразрывно связано с нашим телом, т. е. не обладает самостоятельным существованием, Гуссерль уже показал в своем раннем курсе лекций «Вещь и пространство».

И наконец, третий вариант ответа на поставленный вопрос заключается в предположении, что для достижения знания наше познание должно начинаться с абсолютной данности бытия конкретных предметов. Но тогда возникает новый вопрос: что здесь понимает Гуссерль под бытием – реальное существование предметов или возможное бытие в фантазии, в воспоминании и т. д.?

Итак, критерием истинного знания у Гуссерля выступает «абсолютная и ясная данность», т. е. данность с очевидностью. Но также остается недосказанным: речь идет о данности нашего опыта или данности, например, какой-то мистической интуиции или озарения? Можно сразу сказать, что ответа на этот вопрос в тексте «Идеи феноменологии» нет. Его можно найти, например, в «Картезианских медитациях», в которых при формулировке Первого методического принципа данность с очевидностью приравнивается к данности опыта. Возможно, причина того, что в работе «Идеи феноменологии» нет отсылки к опыту при рассмотрении познания, в том, что во время чтения этого курса Гуссерль еще находился под влиянием позитивизма, для которого опыт – это всегда эмпирический опыт, а познание сущностей и априорных связей никак нельзя отнести к эмпирическому познанию.

Разъяснение того, что такое абсолютная данность и что к ней можно отнести, Гуссерль производит на примере сознания.

2

Обоснование достижения абсолютной данности/очевидности является одной из важных задач «Идеи феноменологии», поскольку только так, по Гуссерлю удастся обосновать возможность познания. Но нельзя сказать, что Гуссерль движется к решению этой задачи прямым путем. Сначала он рассматривает очевидность *cogito*, что находится как бы в стороне от задач познания, поскольку изначально речь идет лишь о направлении внимания на наше реальное сознание, на опыт наших переживаний, но пока никак не о схватывании значений и их априорных связей.

Повторяя декартовский ход утверждения очевидности *cogito*, Гуссерль расширяет (или, можно выразиться сильнее, коренным

образом трансформирует) сферу этой очевидности и тем самым представляет собственное понимание сознания.

Для рассмотрения абсолютной самоданности, или очевидности, Гуссерль использует различие имманентного и трансцендентного. Сфера самоданности является сферой имманентного, а все, что не дано с очевидностью, ясно и отчетливо относится к трансцендентному.

Если в предшествующей традиции (Декарт, Brentano) к сфере имманентного принадлежат только сами переживания, или психические феномены, данные во внутреннем восприятии, то Гуссерль расширяет область имманентного прежде всего за счет интенциональной имманенции, т. е. предметов переживаний. Введя предмет в качестве имманенции в сферу исследования феноменологии, Гуссерль отходит не только от концепции сознания своего учителя Brentano, но и отчасти от собственного более раннего понимания сознания, представленного в «Логических исследованиях». Так, в пятом «Логическом исследовании» Гуссерль систематизирует и классифицирует акты сознания, не принимая в расчет предмета этих актов, т. е. феноменологическое исследование ограничивается сферой реального (*reell*). Да, в шестом «Логическом исследовании» Гуссерль обращается к критерию абсолютной и адекватной данности предмета, однако в «Идеи феноменологии» акценты расставляются несколько иначе. Очевидная данность предмета обосновывается очевидностью самого *cogito*, т. е. тем самым подчеркивается невозможность схватывания и изучения переживания сознания без его предмета. Однако невозможность усмотрения *cogito* без коррелятивного ему предмета делает очевидность *cogito* не такой уж легкодостижимой и беспроблемной, поскольку далеко не всегда данность предмета является очевидной, даже если мы имеем абсолютное и адекватное данности переживание, т. е. *cogito* дано нам ясно и отчетливо. Например, мы можем не сомневаться, что видим (воспринимаем) дом, но при этом можем не разглядеть детали его конструкции. На это обращает наше внимание сам Гуссерль: «Но теперь оказывается, что чистое бытие *cogitatio* при более точном рассмотрении представляет собой не такую уж простую вещь; оказалось, что уже в картезианской сфере “конституируются” различные предметности и конституирование означает, что имманентные данности не присутствуют в сознании, как это поначалу кажется, просто как в некоей коробке, но они представляют себя каждый раз в чем-то вроде “явлений”»¹¹.

Итак, Гуссерль расширяет сферу очевидности / самоданности также на предмет акта сознания. Уточнения того, что понимается

под предметом переживания, ведет к дальнейшему расширению сферы самоданности. К области очевидности также должно относиться и то, что не дано, поскольку «наличествует» лишь самоданность, которая подразумевает нечто не-данное¹². Это не-данное можно понимать по-разному. Актуально не-данным является и задний план воспринимаемого нами стола, и наше представление о столе, предшествующее актуальному восприятию и обусловленное прошлым опытом. По сути получается, что в сферу имманентного неизбежно входит нечто трансцендентное, т. е. актуально не данное, но подразумеваемое и неразрывно связанное с актуально данным.

Итак, в работе «Идея феноменологии» в отношении исследования сознания можно различить как минимум два принципиальных понятия трансцендентного. Если первое трансцендентное, которое является не данным ясно и отчетливо, редуцируется и отбрасывается, то трансцендентное во втором смысле, которое тоже не является данным ясно и отчетливо, но при этом тесно связано с самоданностью, постоянно присутствует в имманентном и очевидном.

Очевидность *cogito* и коррелятивных ему предметов, по утверждению Гуссерля, достигается с помощью редукции, в ходе которой отбрасывается все трансцендентное, не связанное с данностью. «Чисто имманентное характеризуется здесь, прежде всего, посредством феноменологической редукции: я имею в виду именно вот это [имманентное], но то, что есть в себе самом, и таким, каким оно дано»¹³, – пишет Гуссерль.

Нам представляется, что Гуссерль слегка лукавит, утверждая, что «чистые феномены» (абсолютные данности) достигаются с помощью редукции. По сути, для обнаружения *cogito* необходимо изначально направить внимание на наше сознание, т. е. «нам достаточно только лишь рефлексировать»¹⁴, как пишет сам Гуссерль. В другом месте он практически обесценивает практическую пользу от введенной им редукции (которая, к слову сказать, для многих является визитной карточкой феноменологии), замечая, что рассуждения о редукции, «конечно, являются лишь окольными путями и вспомогательными средствами, чтобы направить [нас] на усмотрение различия между квази-данностями трансцендентного объекта и абсолютной данностью самого феномена, [т. е. того, что] здесь следует увидеть в первую очередь»¹⁵.

Чтобы разобраться в этих, казалось бы, противоречивых гуссерлевских высказываниях, попытаемся понять, что же мы обнаруживаем в ходе рефлексии над нашими переживаниями сознания. Открывается ли нам поток переживаний сознания и коррелятивных им предметов? Или мы усматриваем одни лишь акты созна-

ния без их предметов? Являются ли переживания, схваченные в рефлексии, лично окрашенными, отражающими особенности нашей душевной жизни, нашего «Я» или типовыми актами, которые у всех протекают одинаково? Ответ на этот вопрос зависит от нашего исходного (пред-данного) понимания сознания: в реальном опыте сознания можно обнаружить и то, и другое, и третье. И все это может быть дано ясно и отчетливо, т. е. с очевидностью и имманентно. И поэтому когда Гуссерль пишет, что после осуществления редукции/рефлексии нам даны *cogito* и коррелятивные ему предметы, у него уже есть соответствующее понимание сознания, главным свойством которого является определенным образом (отличным, например, от Brentano) понятая интенциональность. А тематизируя редукцию, Гуссерль тем самым обращает внимание на другие, современные ему понимания сознания, от которых он отмежевывается. Речь идет, прежде всего, о психологистических подходах к сознанию, которое имеет центром наше Я, т. е. все акты сознания есть акты моего Я, и это Я присутствует в любом переживании сознания.

Современный российский исследователь М.А. Белоусов считает, что с помощью редукции Гуссерль в работе «Идея феноменологии» также проводит различие между психологическим и абсолютным сознанием¹⁶. С этим можно согласиться, поскольку «чистые феномены» абсолютного сознания лишены всех особенностей психики человека и потому являются одинаковыми для каждого человека и поскольку характеризуют не его особенности, а общие закономерности протекания сознания. То есть можно сказать, что после осуществления редукции/рефлексии мы исследуем сущностные особенности феноменов сознания: восприятия, воспоминания и т. д.

Однако сам Гуссерль так не считает. Он полагает, что, направляя внимание на наше сознание, мы наблюдаем единичные переживания и поэтому это нам ничего не дает для познания. Мы можем только указать на переживания и сказать: «вот оно!»¹⁷. Мы считаем эти заявления Гуссерля несколько искусственными, неслучайно он сам замечает ниже, что «усматривающая и идеирующая процедура внутри строжайшей феноменологической редукции есть ее исключительная собственность», т. е. редукция уже подразумевает идеацию, усмотрение сущности. Однако это заявление он сделает позже, пока же утверждение об усмотрении в рефлексии единичных феноменов сознания ему необходимо, чтобы отойти от рассмотрения сознания и обосновать возможность достижения абсолютной самоданности в сущностной интуиции.

3

Итак, рассмотрение «чистых феноменов» в «Идее феноменологии» является отчасти боковым ответвлением по отношению к основной линии этой работы, нацеленной на обоснование возможности познания. Сфера переживаний сознания представляет собой пример области, где возможно достижение очевидности и самоданности, т. е. того, что можно усмотреть ясно и отчетливо. Однако обоснованием возможности познания для Гуссерля является обоснование в первую очередь достижения очевидности/самоданности при постижении сущностей и сущностных отношений.

Указав на очевидную самоданность переживаний сознания, Гуссерль постулирует возможность достижения очевидности при сущностном усмотрении. Он утверждает, что сущности также могут быть чистой имманентной самоданностью. Хеффернан называет утверждение о самоданности сущности предпосылкой Гуссерля¹⁸. Возможно это и так, однако необходимо уточнить, что это именно та предпосылка, которую можно зафиксировать в нашем опыте познания. Гуссерль приводит пример, когда мы, видя нюансы красного, можем усмотреть сущность красного цвета или когда, занимаясь математическими вычислениями, мы можем использовать одну и ту же формулу (например, 2×2) в качестве усмотренной сущности, а можем – чисто механически в качестве знака или символа. При этом, указывая на факт самоданности сущности, Гуссерль апеллирует к нашей интуиции, к тому, что мы, в общем-то, понимаем, что он имеет в виду. Гуссерль не дает описания самого процесса протекания сущностной интуиции очевидности ни в «Идее феноменологии», ни в «Логических исследованиях». Возможно, это послужило поводом для различных спекуляций и обвинения феноменологии в иррационализме и мистицизме.

Тем не менее в «Идее феноменологии» можно найти ряд важных указаний на некоторые особенности сущностной интуиции, которые делают все эти обвинения беспочвенными. Прежде всего речь идет о том, что сущностная интуиция конституируется на почве единичных фактов¹⁹, т. е. она надстраивается над данностями нашего опыта сознания. Причем предмет, сущность которого мы хотим усмотреть, может быть дан как в восприятии, так и в фантазии. Второй важный момент, который характеризует усмотрение сущности в очевидности, состоит в том, что оно не является психологическим чувством, а есть некая интеллектуальная процедура усмотрения. Но в то же время очевидность не может быть достигнута в ходе дедукции и абстрактных рассуждений, как это считал

(после усмотрения *cogito*) Декарт. Хеффернан пишет, что Гуссерль «преодолеывает как идею очевидности, как чувство уверенности в смысле психологистической логики, с которой боролся Гуссерль, так и идею очевидности, в качестве истины в смысле критикуемой им картезианской теории познания»²⁰.

Но эти разъяснения, конечно, не снимают вопросы, которые вызывает самоданность сущностной интуиции. Прежде всего остается неясным, имеет ли какое-либо отношение гуссерлевский анализ сознания к усмотрению сущности. Или переживания сознания и очевидность сущности объединены в одной работе лишь формально и механически? К положительному ответу на этот вопрос склоняет тот факт, что для сущностной интуиции нет необходимости перехода в феноменологическую установку, она осуществляется в естественной установке познания. Да, для анализа сущностной интуиции самоданности необходимо занять рефлексивную позицию, т. е. перейти в феноменологическую установку, но как раз этого Гуссерль и не делает в «Идее феноменологии».

Кроме того, в «Идее феноменологии» не был дан ответ на основную проблему познания, проблему отношения между значением/сущностью, актом познания и предметом (или, как ее иногда в укороченном виде Гуссерль называет, «проблему отношения познания к предмету»²¹), если под познанием понимать усмотрение сущности в самоданности.

Разрешение этих вопросов и проблем можно отчасти найти в текстах Гуссерля более позднего периода, прежде всего в «Опыте и суждении», в «Формальной и трансцендентальной логике» и др. Однако важные указания и разъяснения относительно этого можно найти уже в «Идее феноменологии». Так, в конце этого текста (в пятой лекции) Гуссерль, обращаясь к данности единичного предмета в восприятии или в фантазии, характеризует ее как конституирование «содержания созерцания в смысле сингулярной эссенции»²². Таким образом, Гуссерль все же склоняется к тому, что даже при схватывании переживаний сознания с точки зрения феноменологии мы уже имеем дело с сущностями, пускай даже сингулярными. Или, возвращаясь к вопросу, поставленному в начале статьи, значение в основном феноменологическом различии («акт сознания», «предмет» и «значение») выступает в качестве сингулярной сущности. Значит, продолжим мы этот ход рассуждений, критерий достижения аподиктической очевидности, разработанный Гуссерлем в шестом «Логическом исследовании» для данности предмета, вполне можно перенести и на усмотрение сущности: очевидность — это переживание совпадения подразумеваемого и данного, в случае

сущности – данного в сущностной интуиции. Однако в отношении сущностей, в отличие от данности предмета, речь не идет об их реальном существовании. Именно для фиксации этого момента Гуссерль ввел различие эссенции и экзистенции²³.

Итак, сущность и априорные сущностные отношения не имеют статуса реального существования. Это положение относится только к единичным сущностям или также ко всеобщим? Утвердительный ответ на этот вопрос позволяет дать анализ «Опыта и суждения»²⁴. В этой работе также рассматривается роль восприятия предмета и самого предмета для осуществления сущностной интуиции, в том числе и категориального созерцания.

Подводя итоги проведенного исследования, хотелось бы заметить, что заслуга гуссерлевского цикла лекций «Идея феноменологии» не только в том, что в нем была обозначена специфика феноменологической теории познания, но в немалой степени и в том, что этот текст высветил новую задачу, стоящую перед феноменологией: необходимость описания сущностной интуиции самоданности. Без решения этой задачи феноменология не может считаться «строгой наукой». И в дальнейшем Гуссерль не только справился с этой задачей, но и в ходе ее решения были намечены возможности выхождения феноменологии за рамки философии сознания. Но это – тема отдельного исследования.

Примечания

-
- ¹ Переводчик «Идеи феноменологии» всегда переводит *Erkennen* как познание. Мы же в зависимости от контекста будем также под этим словом понимать познание как процесс, т. е. как акт познания, или познание как результат познания, т. е. как познанное или знание.
 - ² Гуссерль Э. *Идея феноменологии* / Пер. Н.А. Артеменко. СПб., 2008. С. 77.
 - ³ См. об этом: Молчанов В.И. Аналитическая феноменология в *Логических исследованиях* Эдмунда Гуссерля // Гуссерль Э. *Логические исследования*. Т. 2. Ч. 1. Исследования по феноменологии и теории познания / Пер. В.И. Молчанова. М., 2010. С. 521–538.
 - ⁴ Гуссерль Э. *Идея феноменологии*. С. 76. (Пер. коррект. – А. Ш.)
 - ⁵ Там же. С. 95. (Пер. коррект. – А. Ш.)
 - ⁶ Гуссерль Э. *Логические исследования*. Т. 2. Ч. 1. С. 23.
 - ⁷ Гуссерль Э. *Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии*. Кн. 1 / Пер. А.В. Михайлова. М., 1999. С. 60.
 - ⁸ Гуссерль Э. *Картезианские медитации* / Пер. В.И. Молчанова. М., 2010. С. 26.

- ⁹ *Husserl E.* Erfahrung und Urteil. Hamburg: Meiner, 1999.
- ¹⁰ *Husserl E.* Formale and transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft // *Husserliana 17* / Hrsg. von P. Janssen. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1974.
- ¹¹ *Гуссерль Э.* Идея феноменологии. С. 169–170.
- ¹² Там же. С. 133.
- ¹³ Там же. С. 123.
- ¹⁴ Там же. С. 133.
- ¹⁵ Там же. С. 123.
- ¹⁶ *Белоусов М.А.* Проблема поворота в ранней феноменологии Гуссерля и лекционный курс «Идея феноменологии» // *Гуссерль Э. Идея феноменологии* / Пер. Н.А. Артеменко. СПб., 2015. [В печати.]
- ¹⁷ *Гуссерль Э.* Идея феноменологии. С. 134.
- ¹⁸ *Heffernan G.* Vom Wissen der Evidenz zur Evidenz vom Wissen. Eine kritische Analyse der methodologischen Reduktion der Evidenz auf adäquate Selbstgegebenheit in Husserls *Die Idee der Phänomenologie* // *Versuche über Husserl* / Hrsg. von S. Centrone. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2013. S. 233.
- ¹⁹ *Гуссерль Э.* Идея феноменологии. С. 146.
- ²⁰ *Heffernan G.* Op. cit. S. 220.
- ²¹ *Гуссерль Э.* Идея феноменологии. С. 179–180.
- ²² Там же. С. 170.
- ²³ Там же.
- ²⁴ См. об этом, например: *Шиян А.А.* Восприятие и мир в «Опыте и суждении» Эдмунда Гуссерля // *Вестник РГГУ.* 2013. № 11 (112). Серия «Философские науки. Религиоведение». С. 51–59.

И.Б. Дмитриев

НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ,
БОЛЕЕ ИЛИ МЕНЕЕ НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ:
ОНТОЛОГИЯ ВОЛИ К ВЛАСТИ
НИЦШЕ И АКТОРНО-СЕТЕВАЯ ТЕОРИЯ ЛАТУРА

Статья посвящена рассмотрению акторно-сетевой теории, представленной в трудах французского социолога Бруно Латура, с точки зрения рецепции основных онтогносеологических концепций Фридриха Ницше. В центре внимания – оппозиция речи в терминах сил и речи в терминах субстанций, которые не только конкурируют, но и взаимно обуславливают друг друга в рамках истолкования смысла научно-познавательной деятельности. Теория Латура представлена как последовательное претворение ницшеанской концепции воли к власти в современных интеллектуальных условиях с учетом ряда корректировок.

Ключевые слова: акторно-сетевая теория, актер, актант, сила, релятивизм, ирредукционизм.

Поистине, трудно доказать всякое бытие и трудно заставить его вещать.

Так говорил Заратустра

Влияние мышления Ницше на современную интеллектуальную культуру – тема, широко открытая и спустя десятки лет после того, как Хайдеггер, Фуко и Делез предложили свои ницшеанские (как в смысле прямой референции, так и в смысле разработки унаследованных идей) концептуализации.

Бруно Латур – тот из современников, кто, с нашей точки зрения, с наибольшим основанием претендует на место в ряду «аутентичных ницшеанцев». В данной статье мы хотим показать, каким образом концептуальные решения, легшие в основу акторно-сетевой теории, встраиваются в широкую перспективу, открытую с ницшеанской критикой научной рациональности.

Коммуникации Латура и Ницше имеют множество резонирующих черт. Среди них, между прочим, обилие милитаристских метафор. Герои «Науки в действии», кажется, только и делают, что мобилизуют союзников, укрепляют позиции, атакуют, ведут переговоры, – вместо того чтобы заниматься истиной. Но, согласно Латуру, только занимаясь всем этим, они и способны обрести истину. Пожалуй, никакой другой современный опыт интерпретации ученой деятельности не стоит ближе к Ницше с его определением истины как «мобильной армии метафор», – особенно если вспомнить, что метафора означает превращение, *перевод* – одну из ключевых позиций акторно-сетевого лексикона.

Однако наиболее важным мыслительным ходом, который по следам Ницше разрабатывает Латур, нам представляется критика дискретной границы, положенной старой интеллектуальной традицией между бытием формы *субстанции* и бытием формы действия, эффекта, *силы*. Следующую идею Ницше мы находим в ядре латурианского проекта: субстанция, выступающая в наблюдениях в *качестве* носителя *качеств* и инстанции эффектов порядка, подлежит переописанию в виде ансамбля сил, композита явлений формы действия, обретающего свою *идентичность* по мере производства определенной формы сопряжения сил.

Идеальной иллюстрацией данного различия служит сквозная метафора «Науки в действии» – метафора бога Януса. Дело, однако, не только в том, что лик молодого бога обращен к научным фактам на стадии их формирования, а лик старого – к фактам, прочно установленным и стандартно учрежденным. В области отношений двух различаемых способов тематизации диахронический (исторический) и синхронический (структурно-онтологический) моменты соплагаются взаимозахватывающим образом, экспликация которого предполагает вовлечение прагматического аспекта самих обсуждаемых исследовательских инициатив.

Корректное сопряжение этих двух уровней реализации исходного различия (которые как бы являются продуктом прогрессирующего удвоения самой этой различенной двойственности) – задача, которую мы принимаем из рук наших героев во исполнение особой интеллектуальной дисциплины, существенно отличной от дисциплины Просвещения. Вкратце ее смысл таков: наблюдение чего-то в качестве чего-то не должно быть истолковано в духе классического стремления к разрешению субъекта / объектной дилеммы – ни в варианте «стягивания» определенности к полюсу субъекта (солипсизм / произвол интерпретации / радикальный конструктивизм), ни в противоположном варианте (реализм / натурализм).

Два лика Януса – две ипостаси бытия. В лице старца божество вещает об объективных истинах и определенностях в себе, благодаря которым только и возможно распределение высказываний в перспективе различения истинного / ложного. Лик юноши за каждой вещной инстанцией видит «образование могущества», сцепление сил, неопределенность взаимодействий.

Главное отличие сил от субстанций заключается в невозможности идентифицировать первые вне их отношения к другим силам. «Сущность силы в том и заключается, что сила соотносится с другими силами; именно в соотношении она обретает свою сущность и качество»¹. Неуловимая идентичность сил в их производстве идентичных тел реализуется исторически, это означает, что деятельность исследователя является частью продолжающейся истории взаимодействий и актов «коммуникативного насилия» по перформативному утверждению бытия акторов, «запечатыванию» сил, закрытию черных ящичков или, напротив, по критическому «растворению» акторов, раскрытию черных ящичков, разворачиванию неопределенностей. Обнаруживает себя определенность структуры распределения прагматических приоритетов: какие-то идентичности подвергаются редуцирующему переописанию в приоритетном порядке, за другими утверждается право на реализацию *качества субстанциальности*. При этом речь о коммуникативном насилии и авторском произволе узнаваемым (но не строгим) образом ограничена той мерой, в какой лабилизация конфигураций сил размывает основания для утверждения идентичностей, а устойчивость конфигураций эти основания питает. Здесь сказывается историчностный момент ограничения самой возможности исследования: «...социальные связи можно проследить, только когда они изменяются»². Устойчивые идентичности препятствуют наблюдению производящей их констелляции сил, иные же в условиях осуществимости наблюдения их условий сами теряют способность длиться. Эта не-синтетическая диалектика бытия и его условия получает реализацию в научной коммуникации: «...вера в факт – это результат риторического убеждения людей в том, что их не убеждали»³. Она же ложится в основу латурианской реконструкции драмы нововременного сознания: «...механизм, создающий различия, приводится в действие именно за счет <...> отказа осмыслить квазиобъекты, поскольку он влечет за собой распространение нового определенного типа бытия: *объекта, конструирующего социальное, но изгнанного из социального мира*»⁴.

Для самого Латура приоритетным в перспективе «подрывного» переописания объектом является «Общество». «Существование

общества – это часть проблемы, а не ее решение», – провозглашает он. «“Общество” составлено, сконструировано, собрано, устроено, слеплено и смонтировано. Оно больше не может рассматриваться как скрытый источник причинности, который якобы следует привлечь для того, чтобы объяснить существование и устойчивость какого-то другого действия»⁵. Для Ницше же такими приоритетными – со знаком минус – объектами, помимо Бога, были его секулярные двойники: волевой субъект в качестве суверенной инстанции человеческого психофизического композита и определенная «в себе» вещь объективного мира. Программным в этом смысле является следующий пассаж мыслителя: «Всякое единство есть единство *лишь* как *организация* и *взаимодействие*: совершенно так же, как человеческое общество (когда мы его называем единством); следовательно, тут дано нечто *противоположное* атомистической *анархии*, т. е. некоторая *организация власти*, которая *означает* единство, но не *есть* единство. А что если всякое единство существует только как единство организации? Ведь “вещь”, в которую мы верим, *изобретена* лишь в качестве основы для различных предикатов. Когда вещь “действует”, то это значит, что мы принимаем *все прочие* ее свойства (которые вообще ей присущи, но в данный момент скрыты) за причину того, что теперь выступает данное отдельное свойство; это значит, что *мы принимаем сумму свойств вещи “х” за причину свойства “х”*»⁶.

Важно отметить, что Ницше как первопроходцу интересующего нас стиля смыслопроизводства и как носителю особого полемического запала были свойственны формулировки, чья заостренность и радикальность нередко срабатывают в ущерб удержанию всей силы и сложности открытого им смысла. Агрессивно оппонировав современным ему расхожим концепциям, он, в свою очередь, дает повод к «занижающим» истолкованиям. Дабы «сберечь» тезис Ницше о воле к власти от регрессии к им же критикуемой метафизике двух миров, необходимо подчеркивать, что воля не идентична себе самой, немислима в форме изначального состояния, но уяснима лишь как формула становления становящегося и – вторым, но не менее значимым порядком – бытия пребывающего как *ставшего*.

«“Вещь в себе” есть понятие, лишенное смысла. Если я мысленно устраню все отношения, все “свойства”, всю “деятельность” какой-нибудь вещи, то вещи *не* останется: потому что вещественность лишь *присочинена* нами под давлением логических потребностей, следовательно, в целях обозначения, понимания друг друга»⁷. «“Субъект” только фикция – ego, о котором говорят, когда

порицают эгоизм, совсем не существует»⁸. Эти и другие фрагменты компиляции «Воля к власти» как будто питают рецепцию мысли Ницше в качестве мысли о регистре сил как более предпочтительном, более фундаментальном, более «реальном», нежели регистр субстанций. Нам же важно удержать перспективу, в которой оба регистра предстают как взаимодополнительные. Здесь нам на помощь приходит Латур: «Важно понимать, что эти два определения <...> *относительны* и определяются исходом и конкретными условиями состязания в силе»⁹.

Именно выдержка соответствующего концептуального баланса дает основу для самоотличения латурианской программы от эксцессов, свершающихся под вывесками «постмодернизм», «редукционизм» и т. п. Для «релятивистского релятивиста» или «правильного» конструктивиста (варианты самоидентификации, принятые Латуром после многочисленных оговорок) важно показать, что редукция не может быть осуществлена «одним махом» и что критика рациональности фундаменталистского типа не влечет обрушение всей выработанной наукой и обыденным сознанием системы определенностей. Напротив, смысл корректного («ирредукционистского») *релятивистского* истолкования заключается в том, что определенность, приписывавшаяся в старой традиции к инстанции идентичности, производится в сфере *отношений*. Истина как коммуникативно реализованная определенность той или иной идентичности отныне узнана как произведенная по факту испытаний комплекса сил на продуктивность. Так сбывается со-мыслимость истины и истории, приходящая на смену вытеснению второй в пользу первой, но и удерживающая первую от разрушения. Отнесение к инстанции, лежащей по ту сторону чистого коммуникативного произвола, обнаруживает собственную фундаментальную затронутость историей своего представления. Эта затронутость и есть то единственное, что, при сохранении критериальности как условия производства определенности, образует смысловое препятствие метафизическому полаганию двух миров.

Субъект, истина, *актор*, объект – не какие-то противоестественные паразиты (превращенные формы, моменты ложного сознания), пухнущие на зыбком теле переплетающихся сил благодаря «заблуждениям», «привычке языка» и т. д. Сама природа волящих сил такова, что в своей встрече они «ищут» утверждения идентичности. Взятая на вооружение Латуром, эта онтология обеспечивает его лояльность в отношении определяющих аспектов научной практики: именно производящий поиск идентичностей составляет ту конституирующую черту этой практики, которая обеспечивает ее

осмысленность вопреки любым «релятивистским» интенциям. И именно по шкале от минимально определенного силового эффекта к надежно учрежденной идентичности меряется успех научного предприятия.

«Стоит любым двум неравным силам вступить в отношения между собой, как они составят тело»¹⁰ – эта формулировка Делеза нуждается в корректировке: между первой встречей сил и образованием устойчивого тела умещается машина научно-исследовательского предприятия, этапы которого Латур маркирует рядом квазипонятий. Тематизируя этот переход, на котором определенность уже намечена, но еще не *фигурирована*, эту неустойчивую, неравновесную позицию, он и изобретает термин *актант*. Актант – метка для того, что оказывает сопротивление воздействию. До его законченной фигурации в актора, в полноценное «тело», предстоит серия испытаний, в которых его способность к сопротивлению будет отличена от похожих способностей других, уже известных «тел».

В программной статье «Когда вещи дают отпор» Латур описывает работу ученого как кропотливый труд по отладке коммуникации с вещами на предмет установления их идентичности. Апеллируя к этимологии, автор корректирует определение объективности через ее способность возражать (to object). Искусство ученого заключается, таким образом, в фабрикации условий, при которых безмолвные и равнодушные к человеку вещи могут выступить в роли отчитывающейся инстанции. Поэтому этап получения записей так важен для исследовательского цикла: в отношении записанных данных должен сработать смысл метафоры речи от лица самих вещей, ряды символов должны читаться как их ответы на обращения.

«Лабораторный эксперимент создает для объектов редчайшие, ценные, локальные и искусственные условия, где они могут предстать в своем собственном праве перед утверждениями. Разумеется, речь не идет о полном противопоставлении субъективного и объективного. Напротив, именно в лаборатории (в широком смысле) благодаря, а не вопреки искусственности и ограниченности экспериментальной ситуации достигается величайшая степень близости между словами и вещами. Да, вещи можно сделать достойными языка. Но эти ситуации нелегко найти, они столь необычны, если не сказать “чудесны”, что разработка нового протокола, изобретение нового инструмента, обнаружение нужной позиции, пробы, приема часто заслуживают Нобелевской премии. Нет ничего более трудного, чем отыскать способ, позволяющий объектам достойно противостоять нашим высказываниям о них»¹¹.

Латур не отказывается от ресурсов такого традиционного способа интерпретации научных результатов, как трансцендентализм (в смысле апелляции к трансцендентной, несводимой к конструктивной активности исследователя определенности). Отказ от наивного жеста апелляции к «суду природы» («никакая наука не может выйти из сети, образованной своей собственной практикой»¹²) не отрицает научность по той причине, что невозможно отрицать то «неожиданное усиление – как будто приходящее из иного мира»¹³, которое является результатом «конкретной работы» по сбору и обработке данных. Учитывая сказанное, следует подчеркнуть, что при всей силе новейшей критической волны, обрушенной на конституирующее классический научный идеал различие субъекта и объекта, отрицание его в качестве фундаментального условия производства точного знания едва ли может иметь успех.

В терминах Ницше нужно признать, что сама дискретная отделенность группы сил, *волящих* от инстанции исследователя (субъекта), от группы сил, подлежащих фигурации в качестве природы (объекта), есть некая перво-учреждающая определенность, первое закрепление, отправной момент идентификации в порядке познавательной инициативы. Это первоначальное привнесение срабатывает как фундаментальное условие возможности всего последующего производства определенности. И с точки зрения соблюдения того баланса, который, как мы отметили, освобождает теорию от господства порочной дилеммы, принципиально важным является то, каким образом и насколько успешно будет организован и учтен процесс пересечения установленной границы с обеих сторон.

Здесь мы находим пределы собственной концепции Ницше: для адекватного описания научного процесса его нашумевшее различие господства / подчинения применительно к анализу силовых взаимодействий оказывается слишком грубым. Для доводки онтологии сил до статуса реальной теории научной практики это различие явно нуждается в «релятивизации». В реальной познавательной ситуации – в отличие от политической – господствующая активность реализуется как условие для манифестации господства идентичности иного. Как условие продуктивности конституирующего привнесения субъект-объектного различения в игру сил, между намеченными инстанциями должен быть налажен особого рода производственный обмен, несводимый к примитивной логике господства-собственной-идентичности. Активность исследователя только тогда реализует свое господство в порядке взаимной конкуренции с коллегами, когда сама она употреблена на утверждение активного господства не-человеческого актора в сре-

де родственных ему (природных) сил. Взаимодействие сил формы конфликтного учреждения одних идентичностей за счет других разворачивается, таким образом, на условиях взаимодействия сил характера взаимной поддержки. Тогда как конфликтный режим определяет взаимодействия со-природных, принадлежащих к общей стороне субъект-объектного различия силовых инстанций (как ученые сражаются друг с другом за признание, так полоний бьется с медью, свинцом и висмутом за собственную уникальную идентичность¹⁴), взаимодействия ино-природных «образований могущества» (людей и не-человеков) осуществляются в режиме со-настройки, «диалога». Чтобы стать победителем самому, ученому необходимо встать на сторону победителя, однако этот второй победитель определяется только по результатам победы в борьбе среди тех, кто стремится встать на его сторону.

Сказанного достаточно, чтобы не оставить места заблуждению, будто речь в научном производстве идет лишь о плодах усилий заинтересованных человеческих агентов, как будто значительные усилия должны быть вознаграждены в любом случае – в каком бы направлении они ни предпринимались. Однако не стоит забывать, что все это время мы говорили о естественно-научном исследовании, и именно для его адекватной реконструкции нам понадобилось представить критику ницшеанской концепции силы. Ведь фундаментально-конститутивная роль привнесения субъект-объектного различия в картину борьбы сил характеризует именно естественно-научную коммуникацию. Вся сложность нашего описания с его различием характера взаимодействия сил в двух различных регистрах представления – оборотная сторона простоты объективистской установки.

Напротив, ницшеанская формула власти в ее «сыром» виде срабатывает в тех ситуациях, приложении к которым модели познания требует усложняющей рефлексии субъект-объектного различия. Когда мы говорим о познании там, где производство определенности не форматировано достаточно жестко актом соответствующего различия (контроль на границе не отлажен), там теоретики толкуют о дезобъективации, герменевтическом круге, ангажированности знания и перформативной реальности. В спектре между точным знанием и чистой политикой размещаются практики, в которых форма утверждающего отчуждения идентичности носит ослабленный по сравнению с ситуацией натуралиста, но все же отмеченный определенностью характер. Так, в социально-политической теории отправляется идея общего блага; при этом степень отличимости самой теории от соответствующей практики умень-

шается прямо пропорционально определенности, с которой здесь учреждается субъект-объектная граница.

Соответственно в отношении дисциплин, чьи агенты, несмотря на соответствующие сложности, стремятся сохранить за ними статус знания, всегда уместна речь о «политике» исследователя, о его ставках и рисках – в силу и в меру того, насколько проницаемой для его господствующих интенций является субъект-объектная граница, насколько момент его собственной ангажированности в состязании сил способен срезонировать на отделенной расплывающейся чертой территории «вещей». Все это, несомненно, относится к собственному исследовательскому проекту Бруно Латура в свете вопроса о его востребованности.

Примечания

¹ Делез Ж. Ницше. СПб.: Аксиома, 1997. С. 35.

² Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М., 2014. С. 223.

³ Латур Б. Нового Времени не было. СПб., 2006. С. 13.

⁴ Там же. С. 188.

⁵ Латур Б. Когда вещи дают отпор // Социология вещей. М., 2006. С. 349.

⁶ Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М., 2005. С. 316.

⁷ Там же. С. 315.

⁸ Там же. С. 215.

⁹ Латур Б. Наука в действии. СПб., 2013. С. 135.

¹⁰ Делез Ж. Ницше и философия. М., 2003. С. 56.

¹¹ Латур Б. Когда вещи дают отпор. С. 351.

¹² Латур Б. Нового Времени не было. С. 88.

¹³ Латур Б. Наука в действии. С. 380.

¹⁴ Там же. С. 150–151.

ФОРМАЛЬНОЕ ОБОСНОВАНИЕ МОРАЛЬНЫХ ПРЕДПИСАНИЙ В ФИЛОСОФИИ ДЖОНА РОЛЗА

Статья посвящена идее исходного положения в теории справедливости Джона Ролза как этапу в развитии формального обоснования моральных предписаний в политической философии. Анализируется процедура принятия решений в этике, предложенная Ролзом в ранних работах.

Ключевые слова: Джон Ролз, исходное положение, теория справедливости, процедура принятия решений, принципы справедливости.

В рамках нравственной философии существует такая проблема, как переход описательных высказываний в моральные предписания. В истории философии она известна как «гильотина Юма».

Дэвид Юм в «Трактате о человеческой природе» (1740) пишет: «Я заметил, что в каждой этической теории, с которой мне до сих пор приходилось встречаться, автор в течение некоторого времени рассуждает обычным образом <...> и вдруг я, к своему удивлению, нахожу, что вместо обычной связки, употребляемой в предложениях, а именно “есть” или “не есть”, не встречаю ни одного предложения, в котором не было бы в качестве связки “должно” или “не должно”»¹.

Для нравственной философии «преодоление» этого разрыва между описанием и предписанием носит решающий характер. Если мы предположим, что это невозможно, из этого можно сделать вывод, что мы не можем обладать знанием о морали и тем более не можем рационально обосновать моральные предписания.

Очевидно, что ярче всего этот разрыв проявляется в политической философии. Легитимация и легализация правовых норм в государстве, определение приемлемого диапазона «нормального» поведения, основание прав и свобод – все это напрямую зависит от

того, каким образом философ (или правитель) объясняет и / или обосновывает силу предписаний.

Последняя из наиболее обстоятельных попыток преодолеть разрыв между нормативными и описательными высказываниями в либеральной мысли была сделана гарвардским философом Дж. Ролзом.

В 1971 г. была опубликована «Теория справедливости». В ней Ролз предлагает обоснование общественного устройства с помощью принципов справедливости, выбранных разумными индивидами в исходном положении.

Исходное положение – гипотетическая ситуация выбора. Оно позволяет Ролзу отталкиваться от абстрактной версии общественного договора: «Я использовал более общее и абстрактное представление идеи общественного договора посредством идеи исходного положения»².

В исходном положении деонтологические субъекты, находясь за «завесой неведения», выбирают принципы справедливости для базовой структуры общества. Механизмами выбора в исходном положении являются *рефлексивное равновесие (reflective equilibrium)* и *перекрывающийся консенсус (over-lapping consensus)*.

Будучи абстрактной версией общественного договора, перед исходным положением соответственно стоит проблема обоснованности выбора индивидов. Ролз предлагает решить ее с помощью «завесы неведения».

Под завесой неведения Ролз понимает отсутствие у индивидов знания о своем положении в обществе. Индивид не знает «своего классового положения, или социального статуса, а также того, что предназначено ему при распределении природных дарований, умственных способностей, силы и т. д.»³. С помощью завесы неведения Ролз создает условия честного сотрудничества. Индивиды вынуждены рассчитывать свои действия, исходя из взаимной незаинтересованности. Все находятся в одинаковом положении, всем известен общий набор концепций блага и аргументы к принятию той или иной концепции. В таких условиях, по мнению Ролза, каждый индивид будет заинтересован не в том, чтобы достичь собственных целей (которых у него, по условиям, нет). Для него будет важно договориться о таких условиях будущего общества, в которых лично он не будет ущемлен. То есть общества, в котором каждому будет доступен максимально широкий спектр приемлемых линий поведения для достижения целей. В этом и заключается взаимная незаинтересованность. Как отмечается исследователями Ролза, «в конце концов “завеса неведения” обеспечивает выбор,

при котором никто не подвергается воздействию обстоятельств или капризов природы»⁴.

Об исходном положении и теории справедливости существует большое количество критических работ, и еще больше исследований. Один из таких авторов, Джон Грей, в работе «Поминки по Просвещению» замечает, что «с начала 70-х годов XX века политическая философия – по крайней мере, в англоязычном мире – по большей мере представляла собой своего рода комментарий к работе Джона Ролза»⁵. Поэтому более интересным представляется обратиться к предшественнику исходного положения – процедуре принятия решений. Это позволяет понять, является ли (и если да, то в какой степени) исходное положение развитием идеи формального обоснования моральных предписаний. Иными словами, насколько успешно исходное положение может разрешить проблему «гильотины Юма».

В 1951 г. Ролз в статье «Основные принципы процедуры принятия решений в этике» пишет о возможности *рационально обоснованной* и *рационально обнаруживаемой* этической процедуры. Такая процедура могла бы установить способ рассмотрения и способ определения преимущества конкурирующих интересов.

«Вопрос, который мы будем рассматривать, может быть задан следующим образом: существует ли обоснованная процедура принятия решений, которая будет достаточно строгой (по крайней мере, в некоторых случаях) для установления способа рассмотрения конкурирующих интересов и, в случае их конфликта, способа определения преимущества одного интереса над другим; и, кроме того, может ли существование такой процедуры, как и ее обоснованность, быть установлено рациональными методами исследования? (перевод здесь и далее мой. – А. И.)»⁶.

Для Ролза этот вопрос имеет первостепенное значение. Ролз не предлагает поиски «последнего аргумента» в споре об идеальных ценностных значениях. Он пишет: «Для наших намерений не имеет значения, сколько сторонников способен завоевать метод»⁷. *Сравнивая научное знание и правила морали*, философ замечает, что истинность научного знания обосновывается методом его выведения (т. е. индуктивной логикой). По его мнению, аналогичным образом и правила морали *могут быть* обоснованы процедурой их обнаружения.

«Чтобы доказать объективность правил морали и суждений, вынесенных на их основе, мы должны показать процедуру принятия решений, что могла бы быть и разумной, и достоверной, по крайней мере в некоторых случаях, для принятия решений между моральными правилами и следующими из них образами действий»⁸.

Важный момент: процедура принятия решений должна вызывать минимальное количество сомнений в обоснованности этих решений, но может вызывать возражения в их приемлемости *в конкретном случае*.

Таким образом, процедура принятия решений – метод обнаружения критериев для сравнения конкурирующих интересов. Если точнее – сравнения «весов» конкурирующих интересов. Сама процедура, чтобы быть рационально обоснованной и обнаруженной, должна соответствовать набору установок. В число таких установок входят (а) компетентный моральный судья, (б) обдуманное моральное суждение и (в) экспликация общего диапазона обдуманных моральных суждений, или же принципы справедливости.

Компетентный моральный судья

Компетентный моральный судья согласно «Основным принципам...» должен соответствовать следующим характеристикам.

1. Компетентный моральный судья должен обладать «нормальным» уровнем интеллекта.

2. Он должен знать о том, что относится к окружающему его миру, и о последствиях совершаемых действий.

3. Знать в той степени, которую обоснованно ожидать от среднего человека.

4. Судья должен быть разумным человеком, а именно:

а) обладать волей к использованию индуктивной логики в качестве критерия доверия;

б) находясь в затруднении с вопросами морали, стремиться найти аргументы «за» и «против» для доступного ему поведения;

в) даже обладая уже сложившимся мнением, принимать во внимание новые аргументы, возникающие в ходе дискуссии;

г) знать или стремиться узнать свои эмоциональные, интеллектуальные и моральные пристрастия и сознательно учитывать их влияние.

5. Компетентный судья должен сочувственно относиться к людским интересам, которые, конфликтуя, и порождают необходимость морального решения.

Иными словами, компетентный моральный судья – это разумный индивид, руководствующийся методами индуктивной логики в решении конфликтных моральных ситуаций. Из указанных характеристик вытекает необходимость сравнения им не только самих конфликтующих интересов. Компетентный судья сравнивает

и последствия своих решений, и даже причины интересов и обстоятельства конфликта. Судья – тот, кто может представить и оценить *все, что относится* к интересу. Его главным преимуществом перед сторонами является то, что он способен встать по обе стороны конфликта, т. е. способен быть объективным.

В своей деятельности компетентный моральный судья выносит моральные суждения относительно интересов. При этом для успешного ведения деятельности сам он должен оставаться незаинтересованным, но могущим оценить конфликтующие интересы. Чтобы обеспечить эту незаинтересованность, обдуманное моральное суждение также должно соответствовать определенным характеристикам.

Обдуманное моральное суждение

Во-первых, они не влияют на судьбу. Судья, вынося решение, не зависит от него. К тому же судья не должен получать непосредственную или личную выгоду от своего суждения. Ролз пишет: «Страх и пристрастность – признанные препятствия в установлении справедливости»⁹.

Во-вторых, обдуманное моральное суждение должно быть вынесено касательно реально существующих случаев конфликта, возникающих в повседневной жизни. Не должно быть никаких гипотетических случаев или специально усложненных вопросов. На этом ограничении Ролз настаивает по простой причине. Суждения в случаях морального конфликта должны быть вынесены с целью разрешения проблемы. Поэтому необходимо, чтобы люди были знакомы с этой проблемой, имели возможность ее обдумать и желание ее решить. Таким способом Ролз избегает ловушки пустого теоретизирования.

В-третьих, суждению должно предпосылаться подробное исследование всех фактов, относящихся к делу. И не менее важно иметь возможность честно высказать свои аргументы перед всеми. Такое ограничение оправдано интересным замечанием мыслителя: «Только случайно справедливое суждение может быть сделано без знакомства с сопутствующими случаю фактами»¹⁰.

В-четвертых, суждение должно быть уверенным. В том смысле, что более продуктивным представляется изучение суждений, которые кажутся верными, в отличие от тех, что представляются путанными даже для тех, кто их выносит. Иными словами, суждение не должно запутывать еще больше.

В-пятых, суждение должно быть стабильным. Здесь имеется в виду, что суждение может быть воспроизведено вне зависимости от внешних условий. В сходных условиях конфликта (между сходными конфликтующими интересами) обдуманное моральное суждение судей воспроизводится. При этом не имеют значения ни обстоятельства вынесения суждения, ни судья, выносящий решение.

Наконец, в-шестых, суждение должно быть интуитивным «по отношению к этическим принципам». На наш взгляд, это одно из самых сложных условий. Интуитивным Ролз предлагает считать такое суждение, которое *не* устанавливается «сознательным применением принципов». Применение этических принципов для вынесения суждений грозит обернуться «рекурсивным проклятием». Вначале мы используем определенный этический принцип, чтобы обосновать вынесенное нами суждение («Убийство – это зло, потому что каждый человек имеет право на жизнь»). Затем мы используем наше суждение, чтобы обосновать этический принцип («Каждый человек имеет право на жизнь, потому что убийство – это зло»). Поэтому, по мнению Ролза, задача судей состоит в том, чтобы их суждения выносились после тщательного исследования конфликта, но не в соответствии с неким этическим принципом.

Однако интересно заметить, что для Ролза существуют некоторые «общепринятые правила», которыми судьи могут руководствоваться для установления суждений (например: «обещания надо выполнять»).

Вместе с установками класса компетентных моральных судей обдуманное моральное суждение представляет собой выражение способа рассмотрения преимуществ интересов. На основе представленных характеристик мы можем определить индивидов, способных решать конфликты интересов и то, *как* рассматривать эти конфликты.

Следующий элемент в процедуре принятия решений – установление способа определения преимущества интересов. Для этого необходимо обратиться к третьему классу установок – экспликации общего диапазона обдуманных суждений.

Экспликация общего диапазона обдуманных моральных суждений

Экспликацию общего диапазона обдуманных моральных суждений следует понимать как эвристический прием, способствующий открытию разумных и обоснованных принципов. Понятая таким образом экспликация должна удовлетворительно объяснять

набор решений, которые выносит компетентный моральный судья по конкретному конфликтному случаю.

«Удовлетворительно объяснять» здесь означает то, что при помощи такой экспликации любой разумный человек, вынужденный выносить решение о присуждении приоритета одному из конфликтующих интересов, придет к тем же решениям, что и компетентный моральный судья. То есть экспликация – это такой принцип, который может способствовать постоянству вынесения морального решения, универсальности этого решения.

В дополнение к этому экспликация должна быть сформулирована обыденным языком и быть исчерпывающей. Последнее подразумевает, что она должна объяснять все обдуманное суждение максимально просто и элегантно.

Интересно, что Ролз затрудняется сразу дать пример положительной экспликации. Вместо этого он обращается к тому, чем не является экспликация.

Экпликация не является анализом значений этических понятий, т. е. не толкует значение добродетелей. Она не объясняет причины суждений. Единственным смыслом, в котором экспликация связывается с понятием «причины», является упомянутое выше постоянство вынесения морального решения. «Удовлетворительная экспликация может быть причиной или могла бы быть причиной суждения в ее диапазоне, т. е. точное и сознательное принятие принципов экспликации даст те же суждения [что и в иных случаях конфликта]»¹¹.

Это условие объясняется тем, что объективность или субъективность морального суждения не зависит от причин: «Они зависят исключительно от существования разумной процедуры принятия решений, достаточно строгой, чтобы решить, является ли разумным данное решение и вытекающее из него поведение»¹². Существует лишь один способ показать неудовлетворительную экспликацию. Такая экспликация в определенных случаях неспособна стать причиной суждения вообще или ведет к противоречивым суждениям. Соответственно применение удовлетворительной экспликации может или могло бы быть причиной суждений в своем диапазоне.

Более того, Ролз утверждает, что о существовании экспликации не может быть известно заранее.

Каким образом экспликация общего диапазона моральных суждений ведет к установлению способа определения преимущества интересов? Все дело в том, что в случаях конфликта интересов компетентный судья выносит свое решение согласно разумным принципам, составляющим экспликацию общего диапазона обдуманного суждений. Для обстоятельного рассмотрения этого про-

цесса необходимо определить, что понимается под «интересами» и «разумными принципами».

Интерес – это любая потребность, желание или склонность к некоторому благу любого типа. То есть к физическому объекту и действию, обладающим *заметной* способностью удовлетворять интерес. Исходя из этих определений, Ролз формулирует проблему справедливости. Она звучит следующим образом: «Проблема справедливости возникает всякий раз, когда разумно предвиденные последствия удовлетворения одного или нескольких требований одного или нескольких людей, которые эти требования предъявляют, будут противоречить и конфликтовать друг с другом»¹³.

Чтобы разрешить эту проблему, компетентный судья должен вынести решение, т. е. определить, какой из конфликтующих интересов предпочтительнее для удовлетворения, или указать порядок удовлетворения конфликтующих интересов. Для этого он использует разумные принципы. Как упоминалось выше, эти принципы не должны быть сознательно выбранными. Разумный принцип должен вести к рациональным суждениям: «На основе данных фактов и конфликтующих интересов оно [суждение] может быть объяснено с помощью разумного принципа»¹⁴.

Разумный принцип соответствует четырем критериям:

1. Принцип или принципы составляют исчерпывающую экспликацию общего диапазона суждений. Иными словами, обдуманное суждение соответствует принципу, к которому интуитивно склоняется компетентный судья.

2. Принципы показывают способность быть принятыми компетентными моральными судьями после их свободного взвешивания в рамках открытой дискуссии и критики и после сравнения с собственными обдуманными суждениями судьи.

3. Принцип ведет к приемлемому результату для всех компетентных судей и соответствует их интуитивному представлению о разумном решении.

4. Разумный принцип остается разумным в противостоянии с подклассом обдуманных суждений, т. е. он стабилен в случае конфликта с другими обдуманными суждениями. Это может быть заведомо установлено интуитивным убеждением, что некорректны скорее суждения, нежели противопоставленные им принципы.

Таким образом проверяется разумность принципа. Еще раз необходимо отметить, что Ролз называет «интуитивным» не то же самое, что может быть названо импульсивным или инстинктивным. «Интуитивное» значит противоположное «сознательному применению принципов».

В итоге Ролз исключает содержание¹⁵ принципов справедливости из списка объектов анализа. Несмотря на проскальзывающие местами оговорки в духе утилитаристской концепции справедливости, процедура принятия решений может быть понята как способ избежать сравнения добродетелей. Способом определения преимуществ интереса становится проверка суждений компетентного судьи на разумность и соответствие экспликации. Ролз не раз упоминает индуктивную логику как образец для подражания. В отношении четырех критериев разумности принципов он прямо заявляет: «Представленный метод доказательства разумности этических принципов аналогичен методу, используемому для обоснования разумности критериев индуктивной логики»¹⁶.

Таковы способы рассмотрения и определения преимуществ интересов. Процедура принятия решений позволяет утверждать справедливость или несправедливость решений, принятых в конфликтных ситуациях. Иными словами, *если решение соответствует разумной и обоснованной процедуре, оно в большей степени может считаться справедливым, нежели случайное или догматическое*.

Сравнивая схему действия индивидов в исходном положении и компетентных моральных судей в процедуре принятия решений, можно заметить некоторые «внешние» отличия, касающиеся целей и задач.

Во-первых, в «Теории справедливости» Ролз стремится универсализировать решения, к которым приходят индивиды. «Завеса неведения» снимает необходимость в подробных характеристиках компетентного судьи. Индивиды в исходном положении «нейтральнее» компетентных судей. В «Основных принципах...» Ролз пишет о моральном судье: «Разумный человек знает или пытается узнать о своих собственных эмоциональных, моральных и интеллектуальных склонностях и сознательно старается учитывать их [влияние] при оценке достоинств в каждом случае [конфликта]. Он не знает о влиянии предрассудков и предвзятости [на его решения] даже в самых искренних попытках их избежать, но также он не фаталистичен в отношении их воздействия»¹⁷. В «Теории справедливости» автор категоричен: деонтологический субъект *не знает* о своих особенностях, ни духовных, ни физических. И тем более деонтологический субъект не может знать о своих предпочтениях, т. е. о предвзятости. «Я даже предположу, что стороны не знают своих концепций блага или своих психологических склонностей»¹⁸, – пишет Ролз.

Во-вторых, индивиды в исходном положении выбирают принципы справедливости для построения базовой структуры общества. В процедуре принятия решений им соответствует экспликация обще-

го диапазона обдуманых моральных суждений. В отличие от экспликации принципы справедливости в исходном положении направлены на субъектов выбора. Экспликация обосновывала решение, вынесенное компетентным судьей. Принципы справедливости определяют само устройство общества. Но, как и экспликация, принципы справедливости направлены на *обоснование* устройства общества.

Однако сам принцип действия процедуры принятия решений в исходном положении лишь более детально разработан. Примеры этому – идеи рефлексивного равновесия и перекрывающего консенсуса. То, что в «Основных принципах...» лишь упоминается или вовсе не рассматривается, в «Теории справедливости» находит подробное изложение и анализ.

Таким образом, и сама идея обоснования моральных предписаний с помощью формальной процедуры остается неизменной. Исходное положение является лишь более полным, универсальным примером процедуры принятия решений, направленной на построение базовой структуры общества.

Примечания

-
- ¹ Юм Д. Трактат о человеческой природе. Кн. 2-я. Об аффектах. Кн. 3-я. О морали. М., 1995. С. 229.
 - ² Ролз Дж. Теория справедливости. М., 2010. С. 9.
 - ³ Там же. С. 26.
 - ⁴ Хеффе О. Справедливость. М., 2007. С. 98.
 - ⁵ Грей Дж. Поминки по Просвещению: Политика и культура на закате современности. М., 2003. С. 14.
 - ⁶ Rawls J. Outline of a Decision Procedure in Ethics // The Philosophical Review. 1951. Vol. 60. № 2. P. 177.
 - ⁷ Ibid.
 - ⁸ Ibid.
 - ⁹ Ibid. P. 182.
 - ¹⁰ Ibid.
 - ¹¹ Ibid. P. 185.
 - ¹² Ibid.
 - ¹³ Ibid. P. 190–191.
 - ¹⁴ Ibid. P. 187.
 - ¹⁵ Т. е. определенное понимание добродетелей.
 - ¹⁶ Rawls J. Op. cit. P. 189.
 - ¹⁷ Ibid. P. 179.
 - ¹⁸ Ролз Дж. Указ. соч. С. 26.

П.А. Борисова

К КОНЦЕПЦИИ СОЦИАЛЬНОЙ СПРАВЕДЛИВОСТИ ДЖ. РОУЛЗА

В статье рассматривается основное содержание концепции справедливости Джона Роулза. Прослеживается влияние концепции справедливости на разные стороны жизни граждан, общества и государства.

Ключевые слова: рациональность, справедливость, концепция справедливости, Джон Роулз.

Концепция социальной справедливости Роулза привлекает к себе внимание как исследователей, так и политиков, общественных деятелей различных стран. Роулз представил не только современное для своего времени видение проблем социальной справедливости, но и попытался построить свою работу на принципах синтетичности, полемизируя и обоснованно заимствуя идеи предшествующих теоретиков – Аристотеля, Гоббса, Локка, Руссо, Канта и других¹. С точки зрения политиков и общественных деятелей, в работах Дж. Роулза можно найти достаточно подробное раскрытие проблематики социальной справедливости и, что наиболее важно, ознакомиться со схемой практической реализации справедливости в контексте либерального общества. Еще один «козырь» концепции заключается в особом, даже интригующем названии – «справедливость как *честность*», что не может оставить равнодушными не только представителей различных общественно-политических течений, но и просто *читающую аудиторию*.

Традиционно феномен социальной справедливости рассматривался с двух ракурсов – общественного (публичного) и индивидуального. Первый уходит корнями в античность, где справедливость олицетворялась с *благом* как высшей ценностью полиса. Второй

связан с общественно-философской мыслью Нового времени, когда впервые были заложены основы индивидуальных прав и равенства, понимаемые как принципы *справедливого* устройства общества.

Концепция Дж. Роулза однозначно не вписывается ни в одну из перечисленных выше традиций: она их синтезирует. Исходная посылка Роулза состоит в том, что общество – это прежде всего «самодостаточная совокупность людей, которые в своих взаимоотношениях осознают определенные обязывающие их правила поведения»², которые представляют собой разветвленную систему правил, формирующую «систему кооперации», которая обеспечивает «благо» только тем, кто следует установленным правилам. «Кооперация», вероятно, понимается Роулзом как «форма совместной организации деятельности» для получения *взаимной* выгоды. В этом отношении рассуждения Роулза достаточно прозрачны: нет общественной кооперации – нет выгоды. Причем выгода *до* момента деятельности не принадлежит *никому* – она *коллективна*, так как эффективная реализация целей возможна только в результате *совместной* деятельности. И только после (или в определенных случаях) в процессе кооперативной деятельности осуществляется перераспределение выгоды.

Здесь, согласно размышлениям Роулза, лежит «камень преткновения» любой общественно-политической организации, в том числе и общества. Он кроется в *соблюдении* баланса между совпадением и конфликтом интересов, участвующих в кооперации индивидов. Совпадение интересов заключается в том, что социальная кооперация способствует осуществлению *лучшей жизни, по сравнению с тем, чем она могла быть, когда бы каждый жил за счет собственных усилий*³. Конфликт же интересов определяется *небезразличностью* людей к тому, на каком основании и согласно каким принципам будет распределяться полученная в результате совместной деятельности выгода. Найти такие основания и принципы крайне нелегко, тем более когда деятельность уже завершена, следовательно, имеет место некоторая *выгода*.

Роулз считает, что единственный правильный вариант сохранения баланса между совпадением и конфликтом интересов – «*договориться*» о том, *какое социальное устройство следует считать наиболее приемлемым в отношении разделения выгоды и распределения долей*. Именно этот договорный принцип о модели социального устройства следует считать, по Роулзу, принципом социальной справедливости.

В обществе всегда должна присутствовать базовая модель *представлений* о социальной справедливости, потому что в институцио-

нальном и межличностном отношении без «меры согласия в отношении того, что справедливо и что несправедливо, индивидам труднее координировать свои планы достаточно эффективно в деле достижения взаимной выгоды»⁴.

Концептуальная схема Роулза также интересна тем, что автор не говорит о какой-то одной, единственно верной модели социальной справедливости. Он обращает внимание на уникальность общества, на его культуру, историю, тип экономических отношений. А главное условие социальной справедливости – это справедливое распределение, которое поддерживается институционально, а о формальных критериях институтов необходимо договариваться, чтобы прийти к балансу интересов, консенсусу. И, возможно, лучший вариант сохранения такого баланса – это реализация модели общества со свободными рыночными отношениями и верховенством права.

Теперь поговорим о базовом принципе концепции Дж. Роулза – «честности». На наш взгляд, это самый сложный, с точки зрения понимания и последующей интерпретации, термин. Модель «справедливого общества» строится на принципах *«исходного соглашения»*. «Это такие принципы, которые свободные и рациональные индивиды, преследующие свои интересы, в исходном положении равенства примут в качестве определяющих фундаментальные соглашения по поводу своего объединения. Эти принципы должны регулировать все остальные соглашения; они специфицируют виды социальной кооперации, которые могут возникнуть, и формы правления, которые могут быть установлены»⁵. Возникают два вопроса: 1) Что Роулз вкладывает в понятие «свободного и рационального индивида»? 2) Как, с точки зрения практической составляющей, можно договориться, например, о форме правления?

Роулз не отрицает идей «общественного договора» Гоббса и Локка, но наделяет их не историческим, а гипотетическим смыслом. Если в трактовке философов Нового времени естественное равенство становится «точкой отсчета» теоретических построений, то для Роулза это – *честность*. *Честность* заключается в том, что люди должны оказаться в «гипотетической ситуации», при которой «никто не знает своего места в обществе, своего классового положения или социального статуса, а также того, что предназначено ему при распределении природных дарований, умственных способностей, силы и т. д. Я даже предположу, что стороны не знают своих концепций блага или своих психологических склонностей»⁶. Именно в таком состоянии, не отягощенном социальными маркерами, представлениями, интересами, установками, люди смогут на равных (*честных*) основаниях принимать решения. На наш взгляд,

честность в концепции Роулза есть идеальный тип социальной беспристрастности.

В конечном счете концепция социальной справедливости все же приобретает индивидуальные коннотации в зависимости от специфики того или иного общества. Роулз замечал: «Различные концепции справедливости вырастают из различных пониманий общества в противоборстве мнений о естественных потребностях и благоприятных перспективах человеческой жизни. Для более полного понимания концепции справедливости мы должны сделать более точной концепцию социальной кооперации, из которой она выводится»⁷. Важно подчеркнуть, что Роулз отмечает важность учета специфики социально-экономических отношений общества, их истории и культуры. Кроме того, национальная идентичность и национальное самосознание, хоть и весьма дискуссионные и неоднозначные сегодня понятия, также должны определять характер представления феномена социальной справедливости в конкретно взятом обществе.

Концепция социальной справедливости Дж. Роулза не тяготеет к однозначности и безапелляционности, что, впрочем, открывает горизонты понимания для российских исследователей⁸.

Примечания

¹ См.: *Канарш Г.Ю.* Социальная справедливость как духовная основа современного российского общества [Электронный ресурс] // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/sotsial-naya-spravedlivost-kak-duhovnaya-osnova-sovremennogo-rossiyskogo-obschestva> (дата обращения: 15.03.2015).

² *Роулз Дж.* Теория справедливости. Ч. 1. Теория. Гл. 1. Справедливость как честность [Электронный ресурс] // Информационно-аналитический портал «Центр гуманитарных технологий». URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/6642/6643#t10> (дата обращения: 12.04.2015).

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ *Шилов В.Н.* Справедливость как ориентир в политике. С. 161 [Электронный ресурс] // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/spravedlivost-kak-orientir-v-politike> (дата обращения: 10.04.2015).

ПОТРЕБЛЕНИЕ КАК СПОСОБ КОНСТРУИРОВАНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

В статье раскрывается специфика социологического анализа феномена потребления в социально-культурных практиках повседневности, обусловленных ценностными ориентациями. Особое внимание уделяется раскрытию символического характера современного потребления, формирующего «овеществленные» знаки / признаки принадлежности к определенной социально-статусной группе и социально-культурной идентичности.

Ключевые слова: потребительское поведение, модели потребления, ценностные ориентации, социально-культурная идентичность, социальный статус, символы / знаки статуса.

Для эпохи модерна было характерно видение потребителей как рациональных, планирующих, организованных субъектов экономического поведения. Широко распространены были, во-первых, констатация связи групповой принадлежности и стиля потребления, во-вторых, иерархии культур с выделением эталонных, на которые ориентировались массы потребителей в стремлении к культурной универсализации¹.

Для эпохи постмодерна характерна тенденция к ослаблению безусловной связи между групповой принадлежностью и стилем потребления, признание равноценности культур, развитие идеи культурного плюрализма как основы общества. Формируются глобальные рынки, потребление рассматривается как потребление символов².

В концептуальных идеях постмодернизма потребители представлены как иррациональные, непоследовательные, противоречивые, даже, возможно, как аморальные индивидуалисты³. Процесс потребления рассматривается как процесс передачи информации

таким образом, чтобы показать его взаимосвязь с широким социальным, экономическим и культурным контекстом. Такой подход позволяет понять субъективный смысл потребительских предпочтений при выборе определенного товара.

При этом в теориях классиков социологии содержится значительный эвристический потенциал идей, позволяющих и сегодня учитывать особенности потребителя, прогнозировать потребительское поведение. Это идея товарного фетишизма К. Маркса, концепция престижного потребления Т. Веблена, презентация «инстинкта мастерства» и «стяжательства» в работах Г. Зиммеля, идеи о модном потреблении и роскоши В. Зомбарта. Для осмысления ценностных ориентаций потребления могут быть использованы представления М. Вебера о статусных группах и идеи Г. Шмоллера об «инстинкте конкуренции»⁴.

Интерпретация потребительского поведения с позиций интерпретивистского подхода характеризуется суждением о том, что не существует единственной, объективной истины, что реальность субъективна, причины нельзя отделить от следствий, каждый потребительский опыт уникален. Взаимодействие исследователя и респондента влияет на полученные результаты, а полученные данные часто неприменимы для понимания поведения более широкого круга людей⁵.

Сегодня распространены следующие направления исследований потребительского поведения: мотивационные, что связано с традицией психоанализа, главной задачей является выявление связи между мотивами; рассмотрение потребительского поведения через когнитивные процессы и сквозь призму социокультурных проблем.

Ф. Котлер указывал, что самое большое влияние на поведение потребителя оказывают факторы культурного уровня: культура, субкультура и социальное положение покупателя. П. Бурдые писал о том, что установки и представления определяются позицией в социальном пространстве, в сфере потребления демонстрируется знаково-символическое, социально-статусное позиционирование: «Именно чувство своего места приводит к тому, что в ходе взаимодействия так называемые “простые люди” довольствуются своим положением, а остальные “держат дистанцию”, “ценят себя” и “не допускают фамильярности”»⁶. Социальное пространство П. Бурдые видит символической системой, обладающей способностью функционировать как пространство жизненных стилей и статусных групп. Демонстративное потребление становится привычной практикой и основывается на символах, которые обладают функцией

замещения и построения реальности. Знаки, определенные вещи и предметы, выступают как символы, обладающие различной ценностью, имеют архетипическое значение, зачастую воспринимаются неосознанно.

Инструментальной ценностью обладают концептуальные идеи Т. Веблена. Он рассматривает потребление как способ самопрезентации, демонстрации своего статуса, принадлежности к определенному классу и наличия материальных благ, что опосредуется коммуникацией. «Коммуникации... представляют индивида на обозрение многих людей, не имеющих других возможностей судить о его почтенности, кроме тех материальных ценностей (и, вероятно, воспитания), которые он, находясь под непосредственным наблюдением, в состоянии выставить напоказ»⁷. Таким образом, благодаря отличительным для социальной группы символам или знакам индивид может проникнуть в нее, выстраивая свою коммуникацию на основании потребления. Такая модель характерна для молодежи.

По мнению Ж. Бодрийяра, «люди никогда не потребляют объект в себе (в его потребительной ценности) – всегда манипулируют объектами как знаками, которые отличают вас, то ли присоединяя вас к вашей собственной группе, взятой как идеальный эталон, то ли отделяя вас от нее и присоединяя к группе с более высоким статусом»⁸.

Находясь в группе, человек должен принять ценности этой группы. Ценностные ориентации охватывают многие сферы жизни, стиль потребительского поведения находится под их влиянием. Жизненные правила могут стать источником предпочтений в еде, одежде, способе удовлетворения своих потребностей. Итогом становится покупка определенных товаров и услуг. «Потребитель находится в определенном отношении к группе и в персональном влиянии других людей. Персональное влияние – прямое или непрямое – одна из лучших форм убеждения. Причина в том, что воздействие исходит от того, кто нам известен и связан с нами, и потому вызывает доверие»⁹.

Группы, к которым индивидуум не принадлежит, но идентификация с которыми привлекает, оказывают сильное влияние на покупательское поведение. Мотивом покупки выступает стремление достичь действительного или символического членства в группе. Выделяются следующие группы: 1) референтная группа (referencegroup) – это группа, чья предполагаемая позиция или ценности используются индивидуумом как основа для текущего поведения; 2) группа устремления (aspirationgroups) – это группа, с которой индивидуум стремится себя ассоциировать; 3) первичная

группа, оказывающая наибольшее влияние (семья, друзья или ближайшее окружение).

Мы можем сделать следующие выводы. 1. Существующие ценности детерминируют процесс социального познания окружающего мира и задают вектор жизнедеятельности человека, вследствие чего являются *ключевым понятием* в процессе социального познания. 2. Взаимосвязь ценностей и социальных представлений свидетельствует о возможности исследования ценностей посредством социальных представлений. 3. При исследовании социальных представлений о групповой дифференциации общества необходимо учитывать, как складывается социальное представление внутри группы и как это социальное представление выходит во «внешнюю жизнь». 4. Специфика социального познания, отличающаяся для каждой из социальных групп, поддерживается защитной функцией социальных представлений и системой перцептивной защиты ценностно-нагруженных понятий. 5. Групповая природа социальных представлений влияет на детерминированность и избирательность восприятия одного и того же объекта разными социальными группами. 6. Анализ социальных представлений на индивидуальном и групповом уровнях позволит исследовать проблемы социальной идентичности на индивидуальном и групповом уровнях и причины актуализации определенного образа «Я» из множества, определяющего потребительское поведение.

Как для потребляющего, так и для того, кто его оценивает, потребление становится формой представления себя другим и общения с ними. Приобретение товара связано с удовлетворением социальных потребностей: в собственной значимости, социальной идентичности, духовном росте. Так конструируются чувства идентичности, принадлежности к группе. Это конструирование представляет собой процесс использования предметов потребления (одежда, обувь, популярная музыка или занятия определенным видом спорта) для обозначения себя как члена той или иной группы.

«Проблема поиска собственной социокультурной идентичности никогда не стояла перед человеком так остро, как в современном обществе. Идентичность оказывается в центре стремительно меняющейся социокультурной реальности. Именно идентичность соединяет между собой звенья триады “личность – общество – культура”»¹⁰. Уже нет единого потребителя, а есть множество групп, действующих по разным правилам. «Ценности общества, оказывающие сильное влияние на потребительский выбор, все более дифференцируются, рассыпаются на множество вариантов»¹¹,

возникает большое число эталонных групп, отличающихся для каждой из групп потребителей.

Таким образом, на процесс потребления оказывают влияние социальные и культурные факторы, связанные с ценностями, мотивами, установками, формирующие новые идентичности и стили потребления.

Примечания

- ¹ *Ильин В.И.* Поведение потребителей // Энциклопедия маркетинга. URL: <http://www.marketing.spb.ru/read/m7/8.htm> (дата обращения: 21.09.2015).
- ² *Ильин В.И.* Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М.: Интрада, 1996. С. 179.
- ³ *Thomas M.J.* Consumer market research: does it have validity? Some post-modern thoughts // Marketing Intelligence & Planning. 1997. Vol. 15. № 2. P. 57.
- ⁴ *Эйнджел Д., Блекуэлл Р., Миниард П.* Поведение потребителей. СПб.: Питер, 2007. С. 135.
- ⁵ *Schiffman L.G., Kanuk L.L.* Consumer Behavior. 6th ed. L.; Sydney; Toronto etc.: Prentice Hall International, Inc. 1997. P. 205.
- ⁶ *Бурдые П.* Социология социального пространства. М., 2007. С. 87.
- ⁷ *Веблен Т.* Теория праздного класса. М.: Прогресс, 1984. С. 145.
- ⁸ *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Алгоритм, 2006. С. 17.
- ⁹ *Алешина И.В.* Поведение потребителей. М.: Экономистъ, 2006. С. 525.
- ¹⁰ *Чепурных В.И.* Потребление как способ конструирования идентичности. СПб., 2009. С. 234.
- ¹¹ Там же.

МАЛЫЙ БИЗНЕС В УСЛОВИЯХ КРИЗИСА: СОСТОЯНИЕ И ПРОБЛЕМЫ

В статье рассматриваются вопросы, связанные с развитием малого бизнеса в России в период экономического кризиса.

Ключевые слова: малый бизнес, экономический кризис.

Феномен предпринимательства выступает в качестве неотъемлемого атрибута рыночного хозяйства. Предпринимательство как одна из форм проявления общественных отношений способствует не только повышению материального и духовного потенциала общества, но и создает благоприятную почву для практической реализации способностей и талантов индивидов. По мнению экспертов, «успешное развитие предпринимательских отношений невозможно без целенаправленной государственной поддержки, связанной с формированием благоприятной предпринимательской среды и созданием разветвленной инфраструктуры деловых услуг»¹.

Проанализируем отдельные аспекты, связанные с социальным самочувствием представителей малого бизнеса, проблемами, которые являются для предпринимателей наиболее актуальными, а также мерами поддержки малого бизнеса со стороны государства, в частности, предпринятыми во время кризиса 2014 г.

Для любого бизнеса, будь то малый или средний, экономический кризис становится серьезным испытанием. В такие периоды предприниматели ждут со стороны государства более активных действий, способствующих прежде всего поддержке малого бизнеса.

Необходимо отметить, что как представители российского малого бизнеса, так и эксперты подчеркивают, что конец 2014 г. стал за последние пять лет периодом «серьезных потрясений» для бизнеса. По данным государственной статистики, в 2014 г. происходит

снижение количества индивидуальных предпринимателей, учтенных в статистическом регистре (2013 г. – 4 059 706 чел., 2014 г. – 3 533 511 чел., 2015 г. – 3 608 844 чел.)². И это не полная картина, так как к официально зарегистрированным предпринимателям следует добавить и многочисленный слой индивидуальных предпринимателей, не имеющих юридического лица, самозанятых, индивидуальных предпринимателей, не имеющих официальной регистрации и пр. Учет этой категории предпринимателей представляет значительную сложность. Нежелание вышеперечисленных категорий предпринимателей осуществлять свою деятельность официально свидетельствует о том, что в стране фактически отсутствуют необходимые условия для ведения легального бизнеса.

Во время кризиса 2014 г. наблюдается снижение деловой активности предпринимателей. Так, согласно результатам исследования «Индекс Опоры RSBI»³ (измерение самочувствия бизнес-ожиданий малого и среднего предпринимательства⁴), которое проводится ежеквартально Общероссийской общественной организацией малого и среднего предпринимательства «ОПОРА РОССИИ», в третьем квартале 2014 г. показатель деловой активности российских предпринимателей в сегменте МСБ был зафиксирован на уровне 49,7 пунктов⁵, а уже в четвертом квартале этого же года – 39,8, что согласно методике исследования свидетельствует о снижении деловой активности представителей малого бизнеса. Некоторое замедление спада деловой активности наблюдается в первом квартале 2015 г. (41,4 пункта), однако этот показатель все еще ниже 50,0 пунктов.

На фоне снижения деловой активности наблюдается и ухудшение социального самочувствия представителей малого бизнеса. Несмотря на предпринимаемые в 2015 г. усилия со стороны государства, уровень пессимизма среди российских предпринимателей достиг рекорда. Согласно исследованию «Финансовое состояние и ожидания малого и среднего бизнеса в 2015 г.»⁶, проведенному Аналитическим центром МСП Банка, в 2015 г. более половины опрошенных предпринимателей (53,4 %) заявили об ухудшении условий для ведения деятельности, а более 10 % – о серьезном ухудшении.

Правительством РФ был разработан план антикризисных мероприятий⁷, направленный на обеспечение устойчивого развития экономики и социальной стабилизации в период наиболее сильного влияния неблагоприятной внешнеэкономической и внешнеполитической конъюнктуры. Одним из основных направлений мероприятий, предложенных правительством, стало содействие

развитию малого и среднего бизнеса, в частности целый ряд мер, связанных с налоговой политикой⁸. Однако как в докризисный период, так и во время кризиса представители малого бизнеса в качестве основной проблемы выделяют именно налоговые.

В настоящее время государственная политика поддержки малого предпринимательства (МП) на федеральном уровне остается противоречивой и несбалансированной. Отсутствует целостная концепция государственной политики в отношении МП. Ситуация с развитием малых форм хозяйствования в каждом из регионов России складывается весьма специфически. Несмотря на многочисленные программы и проекты поддержки со стороны государства, малое предпринимательство встречается со многими барьерами и проблемами. Как в докризисный период, так и во время кризиса представители малого бизнеса в своей хозяйственной деятельности сталкиваются, по сути, с одним и тем же набором проблем: несовершенство налогового законодательства, проблемы с финансовой поддержкой со стороны государства, административные барьеры и др.

Примечания

- ¹ См., например: *Крутик А.Б., Миллер А.Е.* Модернизация предпринимательских отношений в условиях кризиса // Вестник Омского университета. Серия «Экономика». 2014. № 1. С. 130.
- ² Количество индивидуальных предпринимателей по данным государственной регистрации [Электронный ресурс] // Единая межведомственная информационно-статистическая система. URL: <http://www.fedstat.ru/indicator/data.do?id=42962> (дата обращения: 14.08.2015).
- ³ Индекс – регулярный замер бизнес-настроений в сегменте микро, малых и средних предприятий. Полученные результаты отражают мнение российских предпринимателей в целом, а также в разрезе отраслей, размера бизнеса и отдельных регионов исследования. Замер проводится по девяти компонентам: бизнес-ожидания, продажи и прибыль, цены реализации, себестоимость, кадры, количество клиентов, доступность финансирования, баланс запасов, инвестиции.
- ⁴ Значение «Индекса Опоры RSBI» выше 50 пунктов интерпретируется как рост деловой активности; ниже 50 пунктов – как снижение деловой активности. Индекс основан на данных опроса руководителей компаний МСБ и является индикатором экономической ситуации, обновляется каждый квартал. См.: Индекс Опоры RSBI [Электронный ресурс] // Общероссийская общественная организация малого и среднего предпринимательства «ОПОРА РОССИИ». URL: <http://new.opora.ru/projects/index> (дата обращения: 14.08.2015).

- ⁵ Там же.
- ⁶ *Брыткова А.* Большой пессимизм малого бизнеса [Электронный ресурс] // Microsoft. URL: <http://www.msn.com/ru-ru/money/personalfinance/большой-пессимизм-малого-бизнеса/ar-AAcufu8?ocid=LENDHP> (дата обращения: 14.08.2015).
- ⁷ План первоочередных мероприятий по обеспечению устойчивого развития экономики и социальной стабильности в 2015 г. [Электронный ресурс] // Правительство России. URL: <http://government.ru/docs/16639/> (дата обращения: 14.08.2015).
- ⁸ В частности, предлагается снизить антимонопольный контроль ФАС, расширить налоговые каникулы, введенные федеральным законом от 29.12.2014 № 477-ФЗ, и распространить их на впервые зарегистрированные ИП в области производственных и бытовых услуг, а также снизить ставки налогов для тех, кто пользуется упрощенной и патентной системами налогообложения (УСН и ПСН) или применяет систему налогообложения в виде единого налога на вмененный доход для отдельных видов деятельности (ЕНВД).

БИЗНЕС-ТРЕНИНГИ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ОБУЧАЮЩИХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПОВЫШЕНИИ КВАЛИФИКАЦИИ ПЕРСОНАЛА

В условиях жесткой конкуренции компании должны рассчитывать на профессиональный штат сотрудников. В управлении человеческими ресурсами все большее место занимает обучение и развитие персонала. На основе анализа научной литературы и личного участия в процессе обучения персонала автор сопоставляет бизнес-тренинги и социальные технологии, выделяет виды тренингов и определяет условия их успешности.

Ключевые слова: бизнес-тренинг, социальные технологии, деловые игры, повышение квалификации, управление персоналом.

Становление и развитие успешного бизнеса в условиях динамично развивающейся среды выполнимо при наличии грамотного, опытного и профессионального персонала. Привлечение эффективного сотрудника со стороны возможно, но все больше российских компаний склоняются к тому, чтобы «взращивать» персонал внутри организации. Для этого в компании проводятся мероприятия по работе с персоналом: адаптация, обучение и развитие, планирование карьеры. Считается, что подобный подход позволяет работодателю: 1) планировать развитие персонала, учитывая специфику деятельности организации; 2) формировать сильную, профессиональную команду, что позволяет добиться успеха. Одна из технологий работы с персоналом – бизнес-тренинги. Какова необходимость и полезность проведения бизнес-тренингов для сотрудников в целях изменения поведения и образования персонала организации? Каковы основные функции бизнес-тренинга? Если это действительно обучающая технология, то кто выступает объектом обучения и от чего зависит результат? Как сопоставляется бизнес-тренинг с другими социальными технологиями, в чем заключается его «социальность» и как он соотносится, например, с

деловыми играми? Данная проблематика связана с рационализацией управленческой деятельности наряду с другими социальными технологиями.

В разных источниках появление первых тренингов датируется 40–50-ми годами XX в. и связано с именем К. Левина, который в 1946 г. совместно с другими психологами впервые собрал тренинговую группу для повышения компетентности участников во время переговоров. Психологами было замечено, что от групповых занятий гораздо больше пользы, нежели от индивидуального обучения: «Обычно легче изменить индивидуумов, собранных в группу, чем изменить каждого из них в отдельности»¹. Впоследствии в США была основана первая Национальная лаборатория тренингов. В группах обучались политические деятели, менеджеры, руководители. На занятиях укрепляли сплоченность коллектива, умение руководить и разрешать конфликты. С 1954 г. возникают тренинговые группы, которые специализируются на определении жизненных ценностей (группы сензитивности). В 1970 г. М. Форверг разработал новый метод, который получил название «социально-психологический тренинг».

На тренингах использовались технологии, которые помогали формировать эффективные коммуникативные навыки и умения. То есть бизнес-тренинги с самого начала применяются в сфере преобразовательной или корректирующей социальной практики и связаны с поведенческими науками. Автор придерживается убеждения, что появление и развитие этого метода происходило на базе социальных технологий. Под социальными технологиями (СТ) будем понимать алгоритмизированные мероприятия для достижения конкретно поставленной цели, направленные на совершенствование / изменение социальных взаимоотношений. Бизнес-тренинг как разновидность СТ направлен на практическое применение полученных навыков, это инструмент практической деятельности в сфере социального управления, специфика которого заключается в переводе языка социальной науки на конкретный язык практики.

Приведем ряд определений тренинга, которые сосуществуют в научной и бизнес-литературе. Тренинг – это многофункциональный метод преднамеренных изменений психологических феноменов человека, группы и организации с целью гармонизации профессионального и личного бытия человека². Тренинг – это активное социально-психологическое обучение, направленное на формирование навыков³. Тренинг – это комплекс обучающих программ и мероприятий, направленный на формирование и

выработку навыков и умений в какой-либо области приложения знаний человека и развитие его адаптивных и конкурентных способностей⁴.

Таким образом, тренинг – это форма комплексного обучения, направленная на целевое развитие навыков и умений, изменение поведенческих установок. Подразделяя тренинги на психотерапевтические, социально-психологические, мы выделяем бизнес-тренинг, который позволяет с помощью разработанного инструментария влиять на профессиональную подготовку персонала, организационное поведение и действия. Развитие персонала должно быть комплексной системой, направленной, с одной стороны, на повышение личной эффективности и продвижение, а с другой – на достижение компанией высоких конечных результатов. Успешная система развития персонала способствует созданию у работников сильной мотивации⁵.

Любой бизнес-тренинг выполняет две функции, социально-управленческую и обучающую, и включает ряд процессов: *процесс мотивации участников* – их активное включение в процесс тренинга, готовность менять, развивать собственные способы действия; *процесс групповой динамики* – тренинг всегда взаимодействие в группе, а не обучение одного человека, если взаимодействие неэффективно, пострадает реализация целей и задач самого тренинга; поскольку главная цель бизнес-тренинга – изменение поведения участников, важно организовывать *процессы проблематизации и рефлексии*, чтобы каждый участник понял, что он может делать более эффективно, и овладел новыми способами⁶; *процесс обучения участников* – делается акцент на потребностях обучающихся. Тренинг помогает не только в решении их текущих задач, но и является способом выработки определенных умений и навыков. Чаще всего проявляется не личная мотивация сотрудника в получении знаний – данную потребность выявляют менеджеры.

Специфика бизнес-тренинга, его отличие от обучения в рамках образовательных программ заключается в развитии определенных навыков (навык продаж, переговоров, клиентского сервиса, презентаций и т. д.); краткосрочности (чаще один-два дня); однородности состава группы (определяет руководитель и бизнес-тренер); результат виден практически здесь и сейчас (существуют различные формы оценки, такие как формула ROI, модель Д. Кирпатрика и др.).

Основным отличием тренинга от других видов обучения считается активность участников, интенсивная обратная связь и форми-

рование практических умений. На тренингах моделируются реальные ситуации при помощи имитационных упражнений и ролевых игр. Активный групповой характер работы на тренинге формирует более высокую мотивацию у участников. От знаний до навыков необходимо пройти целый путь: полученное знание – сформированное умение – наработанный навык. Ценность тренингов заключается в том, что мотивированный участник может пройти этот путь до конца, закрепив навыки в посттренинговой работе. По форме организации бизнес-тренинги могут быть корпоративными и открытыми (сборными). Корпоративные организуются по запросу конкретной компании, на сборные могут записаться все желающие. Обучение проходят взрослые, состоявшиеся индивиды, которые настроены на решение актуальных проблем, поиск эффективных способов, опыт становится ключевым ресурсом в процессе обучения взрослых, анализ опыта – центральным элементом всех тренинговых методов. При этом бизнес-тренинг предлагает посмотреть на свою модель поведения со стороны, расширить поведенческий репертуар в профессиональных ситуациях, поэкспериментировать со своей моделью поведения в безопасных условиях (симулятивно в ходе деловых игр).

Бизнес-тренинги могут содержать элементы деловых игр. Работа с персоналом с помощью игр может быть крайне полезна, когда это единственный шанс попробовать себя в реальной ситуации⁷. В игре воссоздаются основные закономерности профессиональной деятельности и мышления совместными усилиями участников учебных ситуаций⁸. Деловые игры в бизнес-тренингах выступают как метод отработки техник, технологий и навыков, как способ развития личности. Это материал для обсуждения, анализа и корректировки действий. Моделируя различные бизнес-ситуации, персонал может грамотно оценить ситуацию, определить оптимальные пути решения проблемы.

В чем сходство и различие игр и тренингов? Бизнес-тренинги служат для рационализации управленческой деятельности наряду с другими социальными технологиями, являются разновидностью социальных технологий, в этом состоит их сходство с деловыми играми. Главная функция игр и тренингов заключается в шаблонных техниках и методиках, приводящих к заданному результату. И игры, и тренинги – это способ реализации сложного процесса, расчлененного на ряд процедур. Теория социальных технологий концентрирует свое внимание на природе управленческой деятельности. Применение бизнес-тренингов и деловых игр направлено непосредственно на управление персоналом.

В практике социально-психологических тренингов игровые методы подразделяют на операционные (деловые, управленческие игры) и ролевые. В операционных подчеркнут аспект инструментального обучения, в то же время он формализован и минимизирован по сравнению с реальностью, направлен на решение экономических, организационных проблем. Ролевые игры носят психологический характер, направлены на командное взаимодействие⁹. Деловые игры чаще всего включены в бизнес-тренинги и выступают их элементом.

Сценариев и форм проведения бизнес-тренингов множество, но все они строятся по единой схеме и имеют общие черты. Перед тренингом обязательно проводится диагностика, задача которой – выявить, насколько персонал соответствует квалификации, определить потребность в обучении каждого из участника будущего тренинга, т. е. идентифицировать сотрудников, которым данный тренинг необходим в работе, это задача администрации. Для эффективного тренинга требуется, чтобы участники были заинтересованы и мотивированы, это достигается путем опроса самого персонала, какие навыки и умения они хотели бы развить. Когда на тренинг руководитель сам формирует списки участников, каждому сотруднику должны объяснить, с какой целью именно его направляют на обучение. Обучение в компании должно быть связано с частью общей системы мотивации, с поощрением. Личное желание посетить тренинг – это понимание, что повышение квалификации позволит повысить личный бэкграунд и является надежным помощником в продвижении. Нельзя не отметить важность квалификации тренера, сроков проведения тренинга, однородности состава участников, правильно написанной программы тренинга. Необходимо посттренинговое сопровождение, во время которого нужно наблюдать, насколько используются модели профессионального поведения. Для этого используются мониторинг деятельности персонала, анализ изменений в работе сотрудников, проводится коррекционное или закрепляющее занятие. Любой бизнес-тренинг невозможен без оценки тренинговой программы для понимания того, вырабатываются ли в рамках тренинга необходимые для деятельности работника знания.

Применение обучающих технологий – одно из звеньев в цепочке мероприятий по работе с персоналом в компании: найм – адаптация – обучение и развитие – мотивация и стимулирование – аттестация и планирование карьеры¹⁰. В этой цепочке бизнес-тренинг выступает как метод изменения установок участников, их организационного поведения в профессиональной деятельности¹¹. Обу-

чение должно представлять собой не набор разрозненных разовых мероприятий, а систему. Успешная система развития персонала способствует формированию работников, наиболее подготовленных к деятельности компании.

Примечания

- ¹ *Вачков И.В., Дерябо С.Д.* Окна в мир тренинга. СПб.: Речь, 2004. С. 52.
- ² *Макшанов С.И.* Психология тренинга. СПб.: Образование, 1997. С. 77.
- ³ *Солтицкая Т.А.* Тренинг продаж. СПб.: Высш. шк. менеджмента, 2008. С. 208.
- ⁴ *Беляев М.К.* Управление персоналом на предприятии: социально-психологические проблемы. Тренинг персонала. Волгоград: ВолгГАСУ, 2014. С. 115.
- ⁵ Там же. С. 45.
- ⁶ *Григорьев Д.А.* Бизнес-тренинг: как это делается? М.: Манн, Иванов и Фербер, 2014. С. 65.
- ⁷ *Платов В.Я.* Деловые игры. М.: Профиздат, 1991. С. 60.
- ⁸ *Вербицкий А.А.* Деловая игра как форма контекстного обучения и квазипрофессиональной деятельности студентов // Вестник МГТУ им. М.А. Шолохова. 2009. № 4. С. 78.
- ⁹ *Михайлова Л.Л.* Тренинг как метод. Технологии реализации тренерских ролей. Иркутск: Изд-во БГУЭП, 2012. С. 119.
- ¹⁰ *Синамати А.М.* Тренинг – это маленькая жизнь. СПб.: Речь, 2005. С. 62.
- ¹¹ *Григорьев Д.А.* Указ. соч. С. 67.

ОБРАЗ ОТЦА В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ КИНО: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Рассматривается репрезентация образа отца в современных российских кинофильмах. Выявлено, что образ отца в кино имеет в большей степени положительную окраску и во многом совпадает с качествами «хорошего отца». Это как общечеловеческие качества (доброта, искренность, честность, открытость), так и характеристики, касающиеся только отцов: ответственность по отношению к семье и детям, готовность сделать все для поддержания домашнего уюта и т. д. Но практически все фильмы рисуют в мрачных тонах семейную жизнь в целом.

Ключевые слова: отец, отцовство, образ отца, кинофильмы.

Образ отца складывается под влиянием примера собственного отца, распространенных социокультурных стереотипов, представления отцовства в кинофильмах, рекламе и СМИ. Если человек проживал в семье без отца, то социокультурные стереотипы, средства массовой информации, кино могут стать самым доступным источником для формирования образа отца и родительского поведения. Любую социальную проблему можно рассмотреть в кино, и отцовство не является исключением. Фильм сообщает зрителю определенную информацию, передает чувства и настроения, создает стереотипы. Человек обдумывает просмотренный фильм, обсуждает его с друзьями и знакомыми, фильм оказывает на него определенное влияние. В произведениях искусства, каким является сценариста, режиссера и других создателей фильма. Рассмотрев представления россиян о современных отцах и отцовстве, сравнив идеальный и реальный образы российского отца и мнения жителей нашей страны о собственных отцах¹, мы задались вопросами: как

репрезентируется образ отца в российских фильмах, отличается ли он от общественных представлений и стереотипов?

Для ответа на эти вопросы на Интернет-портале «Кинопоиск.ру», согласно рейтингам зрителей и кинокритиков, было отобрано 10 фильмов², в сюжете которых тем или иным образом речь идет об отцах и детях³. В целом образы, отраженные в каждом фильме, не похожи один на другой, но, выделив определенные индикаторы, мы обнаружили сходные черты и некоторые закономерности.

Для начала рассмотрим распределение обязанностей между супругами. По результатам опроса, 50 % ответили, что в современном мире обязанности должны распределяться поровну. В фильмах такая картина: 5 из 10 фильмов представляют зрителям четкое разделение обязанностей между мужчиной и женщиной (например, фильм «Простые вещи», по сюжету которого отец является хирургом клинической больницы, а мать – домохозяйка). В пяти фильмах по сюжетной линии нет матери, поэтому сложно сказать, как бы распределялись обязанности при ее наличии, хотя в фильме «Взрослая дочь» обязанности поделены между дочерью и отцом так же, как распределялись бы между мужем и женой. Получается, что отражение этой темы в кино частично совпадает с представлениями россиян. Со стереотипами обнаруживается полное совпадение («мужчина – это в первую очередь добытчик и кормилец, именно он должен приносить в дом деньги»).

Относительно непосредственных обязанностей мужчины как отца респонденты указали, что отец совместно с ребенком должен обсуждать важные проблемы в его жизни, заниматься спортом, работать над чем-либо, гулять с ним и устраивать совместные развлекательные мероприятия. Кроме того, отец должен полностью содержать своего ребенка. Эти представления совпадают с образом, который прослеживается в кино. В 7 фильмах из 10 между отцом и ребенком установлены очень теплые, дружеские, доверительные отношения. Характерный пример представляет собой фильм «Елена», в котором отец в разумных пределах потакает всем желаниям своей дочери безотказно и искренне.

Рассмотрим качества «хорошего отца». По мнению респондентов, идеальный отец должен быть ответственным, умным, понимающим и заботливым. В 7 фильмах из 10 отец изображен именно таким. В фильмах отцы уделяют детям достаточно большое количество времени, заботятся о них, стараются решать их проблемы. Конечно, в кино имеются и сцены непонимания двух поколений, ссор и споров, но это жизненные реалии, которые встречаются повсеместно. Что же касается стереотипов в представлениях об обя-

занностях отца в отношении своего ребенка и качествах «хорошего отца», то здесь бытует мнение о том, что отец должен нести полную ответственность за свое чадо и бескорыстно заботиться о нем, а также быть умным, добрым и понимающим. Можно сказать, что отражение данных индикаторов в кино совпадает как с представлениями россиян об отцовстве, так и со стереотипами.

В ответе на вопрос о том, согласны ли респонденты с высказыванием, что в серьезных вопросах воспитания, образования, нравственности, общего развития и пр. слово отца должно быть решающим, мнения россиян разделились поровну. Отражение этого вопроса прослеживается не во всех фильмах, но в целом можно сказать, что мнение сценаристов не совпадает с мнением респондентов. В пяти фильмах из 10 показаны семьи с обоими родителями и в них четко прослеживается: последнее слово должно быть за главой семейства. В оставшихся пяти фильмах решающее слово априори принадлежит отцу, так как он остается единственным взрослым человеком в семье. При сравнении данных показателей с бытующими стереотипами наблюдается совпадение с отражением данной проблемы в кино, но расхождение с мнением респондентов. Согласно стереотипам мужчина является главой семьи, это означает, что, несмотря на то что в семье равноправие, что вопросы, которые поднимаются на «семейном совете», обсуждают все, именно за отцом остается принятие важнейших решений, именно он должен следить за дисциплиной.

Опрос россиян показал, что хороший муж обычно бывает хорошим отцом, с этим высказыванием согласились 56 %. В российском кино все не так. Из пяти фильмов, в которых представлена семейная жизнь с обоими супругами, только в двух фильмах «качество» отношений мужчины со своей женой соответствует «качеству» отношений отца и ребенка. В трех фильмах из пяти мужчина намного успешнее играет роль отца, нежели мужа. Проще говоря, хороший отец, но плохой муж. При этом делается акцент на том, что если мужчина является плохим мужем и его взаимоотношения с женой достаточно напряженные, то это совсем не означает, что он является плохим папой и не выполняет обязанностей отца по отношению к ребенку.

Респонденты дали ответы на вопрос о том, какова основная задача отца в жизни ребенка: предоставить ему надлежащее воспитание, защиту и любовь, подготовить к взрослой жизни, передать модель мужского поведения. Конечно, анализ этого в кино субъективен, но можно выделить 3 фильма из 10, в которых образы отцов фактически полностью соответствуют всем вышеперечисленным

критериям: это «Елена», в котором, несмотря на тяжелые, сложные и жестокие отношения с женой, отец души не чает в своем ребенке; «Папа», где ребенок – это то, ради чего живет главный герой, несмотря на то что отец довольно груб со своим сыном и строг по отношению к нему; «Отец и сын», в котором отец не представляет жизни без своего сына, безгранично любит и оберегает его.

Любопытным является сравнение мнения россиян о современных отцах с изображением образа отца в современных российских кинофильмах. Согласно результатам опроса, наблюдается некое противоречие. С одной стороны, задавая вопрос респондентам о том, какими качествами обладают современные отцы, мы получили достаточно негативные ответы: они не участвуют в воспитании детей, бесхозяйственные, безразличные и отстраненные по отношению к ребенку. С другой стороны, описывая своих собственных отцов, респонденты называли такие качества, как ответственный, решительный, хозяйственный, добрый, заботливый и понимающий. На наш взгляд, противоречие вызвано стереотипами, бытующими в современном обществе, о том, что в мире все больше материнских семей, а отцы совершенно не участвуют в жизни детей; в полной же семье обязанности по воспитанию отцом перекладываются на мать. В российском кинематографе образ отца в целом рассматривается положительно. Бесспорно, отношения «отец–ребенок» не лишены ссор и недопонимания, но в фильмах мы видим отцов, которые достаточно активно участвуют в воспитании ребенка, материально поддерживают своих детей, стараются найти золотую середину между строгостью и весельем, направляют и обучают, мы можем наблюдать это в 7 фильмах из 10.

Обратим внимание на личностные характеристики персонажей. Обобщая полученные данные, можно сказать, что отцы представлены в фильмах как добрые, открытые, искренние и неконфликтные люди, чьи отношения с окружающими людьми обычно приветливые и доброжелательные. При этом в отцах иногда не наблюдается должной строгости и жесткости, можно сказать, что у них отсутствует «мужское», «волевой компонент». Но существуют и фильмы, в которых отцы представлены крайне негативно («Возвращение»).

Интересен факт, что мы видим в кино светлый, положительный образ отца, но почти все фильмы рисуют в мрачных тонах семейную жизнь в целом. И это говорит о многом: во-первых, об отношении наших современников к семейной жизни в целом (личная свобода и карьера важнее, а семья этому мешает), а во-вторых, это, скорее всего, характеризует личный опыт создателей фильмов. Возмож-

но, данное наблюдение связано с тем, что большинство кинофильмов – это драмы и мелодрамы.

На основе данных, полученных при опросе, анализе эссе и фильмов, представляется возможным выделить несколько **моделей отцовства**. 1. **Безразличный отец**. Здесь определяются два характерных подтипа: 1) *отец податливый*: мужчинам этого типа проще позволить ребенку делать все, что ему захочется – лишь бы папу не отрывали от его дел. Он избегает конфликтов с ребенком, чтобы не заострять внимания и не разбираться в них. Такие отцы уделяют мало внимания своему ребенку, все свободное время посвящая своим любимым занятиям; 2) *отец-снабженец* – роль отца ограничена материальными функциями, хотя каждый папа может поделиться с ребенком не только содержимым кошелька. Сколько бы занятой папа не откупался от ребенка подарками, в глубине души он не удовлетворен, раздражен и испытывает чувство вины за то, что подменяет подлинное внимание игрушками. Но такие типы встречаются, в том числе, потому, что многим отцам приходится работать сверхурочно, чтобы обеспечить свою семью всем необходимым. 2. **Авторитарный отец** – отцы этого типа не могут пройти мимо малейшего нарушения порядка. Они требуют к себе беспрекословного внимания и налагают наказания за каждую провинность с требованиями объяснений; не скупятся на замечания и не устают указывать своему ребенку на его недостатки. Авторитарный отец, как правило, оказывается и авторитарным супругом. Такой отец читает ребенку длинные нотации, выбирает книги, которые надо читать, вид спорта, которым надо заниматься, и кружки, которые надо посещать. 3. **Идеальный отец** – принимает ребенка таким, какой он есть, и помогает ему утвердить свою личность. Он может служить ему примером как в жизни, так в выборе профессии и т. д. Такой отец должен быть нежным, любящим и во всем знать меру. Хвалить там, где нужно, и порицать, не перегибая палку. Он должен заниматься с ребенком, воспитывать его и помогать познавать мир. Для сына отец должен быть образцом мужественности, чтобы научить его отваге и показать ему достойный пример настоящего мужчины. Для дочери отец также важен, так как для девочек отцы – идеалы будущих мужей. 4. **Добрый отец** – отцы такого типа никогда не сердятся, души не чают в своем ребенке. Окружающее их не заботит, все внимание – любимому чаду. Таких отцов любят, но они часто лишены авторитета, не являются для ребенка примером наставника и покровителя. Необходимо отметить, что в любом папе в большей или меньшей степени присутствует каждая из моделей, их существование в чистом виде маловероятно.

Итак, на первый взгляд, можно предположить, что формирование негативного образа современных отцов может быть связано с негативным изображением их в СМИ, в искусстве, особенно в кино. Ведь кино, как считают многие, – это зеркало общественной жизни. Но при анализе российских фильмов было выявлено, что образ отца в кино имеет в большей степени положительную окраску и во многом совпадает с качествами «хорошего отца». Это как общечеловеческие качества (доброта, искренность, честность, открытость), так и характеристики, касающиеся только отцов: ответственность по отношению к семье и детям, готовность сделать все для поддержания домашнего уюта и т. д. Но этот положительный образ сценаристы и режиссеры рисуют на фоне мрачных, темных тонов, которыми окрашены семейные отношения, что создает неприятное впечатление. Возможно, это объясняется тем, что авторы произведений стараются указать на негативные общественные настроения применительно к семье. Стоит сказать, что репрезентация образа отца в кино может быть основана исключительно на личном опыте и представлениях режиссера и сценариста, т. е. являться субъективным отражением реальности.

Примечания

- ¹ См. подробно о методике и результатах исследования: *Шевченко И.О.* Представления россиян об отцах и отцовстве // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2015. № 7 (126). С. 144–153.
- ² Были отобраны следующие кинофильмы: «Возвращение» (2003 г., драма), «Отец и сын» (2003 г., драма), «Папа» (2004 г., драма), «Слушатель» (2004 г., комедия), «Простые вещи» (2007 г., драма), «Дом, милый дом» (2008 г., комедия), «Человек у окна» (2009 г., комедия), «Взрослая дочь, или Тест на...» (2010 г., комедия), «Елена» (2011 г., мелодрама), «Метро» (2012 г., триллер).
- ³ Автор выражает благодарность выпускнице социологического факультета РГГУ М. Разгоновой за помощь в сборе информации.

ЦЕННОСТИ КАК ОСНОВА МОДЫ НА ИСКУССТВО (на примере творчества прерафаэлитов)

В данной статье мода рассматривается как социокультурный феномен. На примере творчества группы британских художников середины XIX в. автор обосновывает правомерность существования моды в искусстве и объясняет, почему прерафаэлизм несколько раз становился модным течением.

Ключевые слова: мода, искусство, культура, ценности, прерафаэлиты.

Мода является одним из наиболее интересных социокультурных явлений на протяжении уже более 200 лет. Зародившись в период трансформации традиционной культуры в индустриальную, мода стала неотъемлемым феноменом Нового времени и не теряет своей актуальности по сей день. Мода считается одним из наиболее эффективных инструментов конструирования идентичности, ведь одним из основных ее элементов является демонстративность. «В повседневной жизни мы говорим, что платье такого-то фасона “в моде”, но строго говоря, “в моде” не платье само по себе, а, скажем, его ношение для женщины или его проектирование для дизайнера одежды. Если, к примеру, обладательница платья спрячет его в сундук и никому не покажет или будет использовать его по другому назначению, то это, вероятно, уже не будет актом модного поведения»¹. К тому же необходимо помнить, что статистическое понятие моды как наиболее часто встречающегося значения переменной² дополняется культурной нагрузкой и таким образом модный стандарт становится поведением поощряемым, распространяемым, перенимаемым, имитируемым и культивируемым. Очевидно, что мода в разных сферах культуры проявляет себя по-разному: темп сменяемости моды в одежде, науке, музыке, живописи и т. д. неодинаков. Мода, связанная с конструированием

телесности, всегда сменяется быстрее, нежели мода на философские идеи или искусство; это является еще одной причиной, по которой моду чаще всего отождествляют с костюмом. Тем не менее с момента своего возникновения мода актуализировала совершенно разные вещи в качестве своих объектов. Так, уже в 1827 г. Пюклер-Мускау говорит о том, что художник становится объектом моды³.

Сегодня мода стала настолько самостоятельным феноменом, что в обыденном сознании закрепились практики объяснения неких явлений культурной жизни одной лишь модой. Среди всех существующих подходов к изучению моды (социологический, экономический, психологический, исторический и т. д.) наиболее продуктивным видится аксиологический подход. Рассматривая моду сквозь призму аксиологической теории культуры, мы всегда обнаружим в ее основе некие ценности, которыми руководствуются люди, следующие моде. Исследование этих ценностей дает возможность глубже понять смысл феномена моды⁴. Г. Риккерт с помощью аксиологического подхода объясняет моду на философию жизни – модное философское течение конца XIX в.⁵

Таким образом, аксиологический подход может быть продуктивен в объяснении моды на живопись: почему тот или иной стиль живописи становится популярным, почему не каждый новый стиль в искусстве становится модным, какие ценности несут в себе полотна модных художников, ведь, как отмечает Риккерт, сами по себе холст, краски и лак не являются ценностями⁶.

Для примера мы выбрали живопись прерафаэлитов – группы британских художников середины – конца XIX в., снискавших признание не только в Англии, но и за ее пределами. Пример прерафаэлитов интересен еще тем, что их искусство с момента основания «Братства прерафаэлитов» становилось модным несколько раз, но в каждом случае в основе их популярности лежали разные ценности. Кроме того, в наши дни наблюдается возрождение интереса к живописи прерафаэлитов, связанное с новыми культурологическими проблемами (с феминизмом и гендерными исследованиями)⁷, но при этом говорить о моде на них как о массовом стандарте поведения пока рано. Все это актуализирует живопись прерафаэлитов в качестве объекта для изучения моды в искусстве.

История прерафаэлизма начинается в 1848 г., когда группа молодых английских художников (Д.Г. Россетти, У.Х. Хант и Дж.Э. Миллес) основала тайный кружок – «Братство прерафаэлитов», призванный возродить средневековую живопись до Рафаэля, искусство которого было во многом схематизировано его эпиго-

нами. Художники братства выступили с оппозицией к академическому искусству, отказавшись от классических сюжетов, пирамидальной композиции, идеализации изображаемого объекта, и, как отмечают многие специалисты⁸, нашли свой собственный путь в искусстве, создав много принципиально нового.

Не каждое новое течение в живописи становится модным. Однако начиная с середины 1850-х годов можно говорить о тенденции формирования массового стандарта поведения – повального увлечения недавно возникшим искусством. Это объясняется тем, что художественные открытия, которые принадлежат прерафаэлитам, оказались созвучными состоянию сознания Викторианской эпохи и вошли в ценностный пласт современного им общества.

Т. Баррингер и Дж. Розенфилд утверждают, что прерафаэлизм был характерным продуктом исключительных обстоятельств времени и места⁹. Начало XIX в. ознаменовалось бурным развитием процесса индустриализации, на фоне которой Европу потрясает ряд катаклизмов – экономических, политических и социальных. Вследствие кризиса просветительской идеологии, которая так и не привела к обещанным свободе, равенству и братству, в Европе наступает эпоха романтизма. Романтизм стал своеобразной квинт-эссенцией антипросветительских и антибуржуазных установок общественного сознания. Представители романтизма искали идеал общества прежде всего в Средневековье. По мнению многих специалистов, глубокий интерес прерафаэлитов к прошлому вырастает из увлеченности Средневековьем. Поэты и писатели-романисты (В. Скотт, например) активно эксплуатировали образы средневековых рыцарей как образец подлинной доблести и чести, которую невозможно было найти в реалиях повседневности. Столкнувшись со стремительным техническим прогрессом и социальным переворотом, викторианская культура последовательно обращалась к прошлому в поисках решений тяжелых политических, моральных и эстетических проблем, порожденных условиями современности. Т. Карлайл, общественный мыслитель, которым восхищались прерафаэлиты, противопоставлял сильное руководство и социальную сплоченность средневекового мира хаосу современности. Теоретики возрождения готического стиля полагали, что красота и одухотворенность средневековой жизни вскрывают отсутствие ценностных основ существования в индустриальном городе¹⁰. Поэтому живопись прерафаэлитов с их обращением к средневековым сюжетам и технике как раз отражала умонастроение эпохи в целом.

На наш взгляд, мода на прерафаэлитов объясняется тем, что возникновение их группы совпало с интенсивным формировани-

ем массового общества со все возрастающей ролью среднего класса и утверждением новых ценностей. В то время как академическое искусство продолжало служить аристократии, набирающий силу средний класс нуждался в своем искусстве. Утверждение новой эстетики совпало с формированием вкуса среднего класса. В данном контексте художественные открытия прерафаэлитов – сюжетные, композиционные, колоритные – были восприняты представителями среднего класса как средство выражения собственных ценностей. Приобретая картину, новый владелец зачастую зарабатывал на тиражировании гравюр и выставках, что способствовало популяризации искусства прерафаэлитов и распространению моды. Покупателями гравюр и посетителями выставок в большинстве своем были представители рабочего класса – основа формирующегося массового общества.

Массовый человек увидел в живописи прерафаэлитов, в их неприятии академических традиций своеобразное эхо чартизма, первого массового движения рабочего класса, требовавшего политических реформ, и соответственно те ценности, за которые боролись революционеры, – справедливости, равенства, правды. Отказ прерафаэлитов от идеализации изображаемого и верность природе коррелировал с потребностями рабочего класса в чистом искусстве, вскрывающем социальные проблемы современного общества. Проблема труда и трудового человека была одной из них. Как отмечает Шестаков, «эта тема совершенно отсутствовала в работах членов Академии художеств, обращавшихся чаще всего к далеким от реальной жизни мифологическим сюжетам. Напротив, многим работам прерафаэлитов свойственна тенденция к реализму, что проявилось, в частности, в обращении к социальным темам, изображении сцен труда, образов рабочих»¹¹. Подобные сюжеты воспринимались рабочим классом как заявление о своем существовании, тогда как полотна академиков полностью его игнорировали.

Для понимания формирования моды на стиль в прикладном искусстве, созданный прерафаэлитами второго поколения, необходимо обратиться к историческому контексту. Как отмечает Л. Орт, движение эстетизма возникает как реакция на безуспешные попытки реформировать британский коммерческий дизайн, один из аспектов промышленного производства, обусловленного двумя взаимосвязанными проблемами. Первая заключалась в снизившемся качестве продуктов массового производства из-за стремительного расширения рынка и экономической целесообразности. Вторая проблема была в том, что теперь во главе производства стал

резко расширившийся средний класс, тогда как исторически стиль в Британии диктовался правящим классом, сохранявшим проницательность в силу образования и воспитания. Теперь же нувориши, представители среднего класса, с ограниченными познаниями в области искусства и обделенные чувством стиля, стали скупать все без разбора, в попытке подражания образцам аристократического потребления. Массово производимые предметы мебели, тяжелые и зачастую темные, такие как перегруженные деталями имитации французской мебели XVIII в., а также цветистая обивка, обои и ковры стали внешними атрибутами недавно приобретенного богатства. Эти две проблемы: одна – производства, вторая – потребления – могли быть преодолены только скоординированными силами: британские промышленники могли улучшить качество производимых продуктов только в том случае, если бы на это был спрос, а такой спрос мог появиться, только если бы вкус среднего класса был воспитан¹². Прерафаэлиты, чья живопись уже была модной к началу 1860-х, увидели новые перспективы творческого развития в связи с возникшими проблемами в сфере промышленного дизайна.

Прерафаэлиты по-новому открыли женскую красоту в серии женских портретов. Эти портреты изображают женское тело, наделенное мускульной силой. Художникам удалось разрушить стереотипы викторианской морали. В викторианском обществе женщина могла существовать лишь в двух ипостасях: «Женщина должна быть либо Мадонной, либо Магдалиной, девственницей или блудницей, женой или ведьмой. Обе стороны этой схемы были изобретены мужчиной для упрощенного понимания женщины и таким образом лишали их более разнообразных индивидуальных отличий. В конечном счете обе крайности отрицали всякое самоопределение со стороны женщины. Либо она должна была заключить себя в смирительную рубашку покорности, либо страдать от лишений и нищеты»¹³. Полотна прерафаэлитов призывают посмотреть на женщину по-другому. Идея новой красоты в массовом сознании воспринимается как символ женского равноправия, что способствовало формированию моды на подобные образы в век женской эмансипации.

Обращаясь к пейзажам прерафаэлитов, мы обнаружим достоверное следование принципу «верности природе», сформулированному Дж. Рёскиным. Он призывал молодых мастеров «следовать природе со всей сердечной простотой... Ничего не отбрасывая, ничего не избирая, ничем не пренебрегая с уверенностью в том, что все в природе хорошо и разумно, и всегда наслаждаясь правдой»¹⁴.

Как пишет Баррингер, «это объясняет одержимость прерафаэлитов тщательной прорисовкой наблюдаемых явлений. Документальный реализм их работ, как, например, Нерадивый пастух (Ханта. – О. К.), также соотносится с современными достижениями эмпирических наук»¹⁵. Интерес прерафаэлитов к геологии, ботанике и метеорологии совпал с интересом современников к новым естественно-научным открытиям, что в век распространения массового образования позволило их пейзажам стать модными.

Несмотря на то что у прерафаэлитов было много последователей в Америке, Европе и России, модными они были лишь у себя на родине. Очевидно, причиной стало то, что представители других культур не нашли в их полотнах отражения собственных ценностей. В Европе были импрессионисты, в России передвижники и «мирискусники», чье творчество соответствовало ценностям своего мира. А в Америке, несмотря на восторженное восприятие прерафаэлитов и появление ряда эпигонов, их открытия в живописи не нашли той смысловой нагрузки, которая позволила течению стать модным в Великобритании.

Так как принцип моды состоит в постоянном изменении, прерафаэлизм начинает постепенно терять статус модного вместе с окончанием регентства королевы Виктории, уступая свои позиции арт-нуво, расцвет которого во многом обязан прерафаэлитам. По мнению К. Вуда, «трудно найти другую такую школу в искусстве, которая бы страдала от изменений во вкусе так сильно, как прерафаэлизм. На протяжении 1920–1930-х гг. яростная критика против Викторианских ценностей и Викторианской культуры распространяется в художественных и интеллектуальных кругах. Появление современного абстрактного искусства сделало Викторианскую живопись особенно уязвимой для нападков, и такие писатели, как Р. Фрай и К. Бэл, яростно отрицали всю Викторианскую живопись как скучную и неуместную. Прерафаэлиты, которые запечатлели так много от Викторианской культуры, особенно страдали от подобной критической реакции, и между 1920-ми и 1960-ми их благосостояние достигло абсолютного упадка»¹⁶. Однако выдающийся исследователь искусства прерафаэлитов Э. Претеджон опровергает устоявшийся миф о том, что прерафаэлиты ушли в забвение после того, как закончился век королевы Виктории. Она указывает на то, что вспышки интереса к прерафаэлитам появлялись каждую декаду, начиная с 1900-х, и каждый раз в новом контексте¹⁷. Но только с 1950-х годов подобные вспышки разрастаются до массовой популярности «заново открытого» искусства. И с этого времени можно говорить о тенденции формирования моды на их живопись.

Вуд говорит о том, что мода в искусстве не меняется неожиданно; иногда она может продлиться на жизнь целого поколения. Викторианское возрождение началось в 1950-х, достигло кульминации в 1960-х и вышло из моды в 1970-х¹⁸. В это время выходит ряд фундаментальных исследовательских работ, а также художественных произведений, посвященных прерафаэлитам.

Интересно проследить, какие ценности поколение 1960-х обнаружило в живописи прерафаэлитов, благодаря чему прерафаэлизм вновь вернулся в моду. Прежде всего отметим, что наибольшей популярностью пользовались в это время женские образы, созданные прерафаэлитами: «На протяжении 1970-х стало даже модным для девушек снова выглядеть “по-прерафаэлитовски”»¹⁹. Искусство прерафаэлитов актуализировало время изменяющих сознание наркотиков и рок-н-ролла. Прерафаэлиты стали своего рода противоядием от засилья абстрактного экспрессионизма²⁰. Яркие полотна некогда революционных художников по-новому заиграли на фоне сексуальной революции, «психоделического бума» и роста субкультурных движений. Их искусство стало средством фиксации чувственных ценностей, которые в это время преобладали в английской культуре.

Таким образом, мы видим, что в контексте разных эпох один и тот же модный объект может содержать разные ценности, к которым апеллируют люди, следующие моде. Культура находится в постоянном развитии, в связи с чем иерархия ценностей претерпевает изменения. Это, в свою очередь, ведет к устареванию модного стандарта, так как он продолжает ассоциироваться с прежними ценностями. На смену устаревшему модному стандарту приходит новый модный стандарт, с новыми объектами фиксации, которые соотносятся с наиболее актуальными ценностями эпохи. Следовательно, мода всегда является отражением социокультурной ситуации.

Примечания

- ¹ Гофман А.Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. М.: КДУ, 2010. С. 24.
- ² Мода // Статистический словарь / Под ред. М.А. Королева. М.: Финансы и статистика, 1998. С. 271.
- ³ Gere Ch. Artistic circles: design and decoration in the aesthetic movement. L.: V&A Publishing, 2010. P. 15.
- ⁴ Кондулукова О. Аксиологическая концепция культуры как методологическая основа изучения моды // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 3. С. 90–96.

- ⁵ *Риккерт Г.* Философия жизни: изложение и критика модных течений философии нашего времени // Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М.: Республика, 1998. С. 206–365.
- ⁶ *Риккерт Г.* О понятии философии // Там же. С. 22.
- ⁷ *Шестаков В.* Тайное очарование прерафаэлитов. М.: Белый город, 2011. С. 7.
- ⁸ *Rose A.* The Pre-Raphaelites. Oxford: Phaidon press, Ltd., 1977; *Wood C.* The Pre-Raphaelites. L.: Wiedenfeld and Nicolson, 1981; *Barringer T.* Reading the Pre-Raphaelites. New Haven, CT: Yale University Press, 1998.
- ⁹ *Barringer T., Rosenfeld J.* Victorian avant-garde // Barringer T., Rosenfeld J., Smith A. Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde. L.: Tate Publishing, 2012. P. 14.
- ¹⁰ Ibid. P. 9.
- ¹¹ *Шестаков В.* Указ. соч. С. 54–55.
- ¹² *Orr L.* The cult of beauty: the Victorian avant-garde in context // The cult of beauty: the aesthetic movement 1860–1900 / Ed. by S. Calloway, L. Orr. L.: V&A Publishing, 2011. P. 25.
- ¹³ *Prettejohn E.* The art of the Pre-Raphaelites. L.: Tate Publishing, 2012. P. 208.
- ¹⁴ *Wood C.* Op. cit. P. 10.
- ¹⁵ *Barringer T.* Op. cit. P. 15.
- ¹⁶ *Wood C.* Op. cit. P. 155.
- ¹⁷ *Prettejohn E.* The Pre-Raphaelite legacy // Barringer T., Rosenfeld J., Smith A. Op. cit. P. 231.
- ¹⁸ *Wood C.* Op. cit. P. 155.
- ¹⁹ Ibid.
- ²⁰ *Prettejohn E.* The Pre-Raphaelite legacy. P. 231.

МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «РАБОЧИЙ И КОЛХОЗНИЦА»: ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОЛИТИКИ ПАМЯТИ

«Рабочий и колхозница» как значимый символ советского прошлого и «эталон соцреализма» имеет свою непростую биографию в городском пространстве столицы. В данной статье автор рассматривает особенности функционирования и восприятия памятника «Рабочий и колхозница», опираясь на концепцию политики памяти. Автор анализирует меняющиеся векторы символической нагруженности памятника за последние десятилетия, а также рассогласованность смыслов, генерируемых памятником и находящимся при нем музейно-выставочным центром.

Ключевые слова: городское пространство, коллективная память, политика памяти, историческая память, памятник.

Памятники, посвященные различным событиям, персоналиям и объектам, представляют собой овеществленную коллективную память. По мнению П. Нора, места памяти (музеи, архивы, монументы, коллекции) призваны поддерживать существование сообщества, поскольку несут в себе материальный, символический и функциональный смысл¹. Коллективная память как «канал передачи сведений о прошлом»² зависит от тех групп общества, которые являются ее непосредственными носителями, и «от тех идей и образов, которыми более всего интересуются эти группы»³. Предположение об изменчивости этих интересов и образов приводит нас к рассмотрению концепции «политики памяти», которая становится все более популярной в междисциплинарных исследованиях последних лет.

Под политикой памяти понимается идея о непрерывном реконструировании исторической памяти в зависимости от текущей социально-политической ситуации, о тех или иных практиках и нормах, регулирующих коллективную память, о «ранжировании»

исторических сюжетов по степени их важности, о смещении фокуса интерпретации и т. д. Иными словами, содержание коллективной памяти может меняться в соответствии с актуальными приоритетами: «Переупорядочивание или изменение коллективной памяти означает постоянное “изобретение прошлого”, которое бы подходило под настоящее»⁴. Политика памяти в отношении тех или иных городских памятников проявляется в символической реконструкции определенного взгляда на запечатленное в нем прошлое. В свою очередь, от «поворота» в символической реконструкции может зависеть судьба памятника в разные временные периоды. При этом, по мнению А. Миллера, «границы базового исторического сюжета могут расширяться и сужаться, его изучение может допускать обнаружение большего или меньшего количества “негатива”, а истолкование – большую или меньшую свободу мнений»⁵.

В статье мы рассмотрим, как происходила подобная символическая реконструкция на примере памятника «Рабочий и колхозница» – важного образа советской эпохи, растиражированного в фильмах и сувенирах советского времени в качестве неофициальной эмблемы советского государства в период его расцвета. Памятник был сконструирован для павильона СССР на Всемирной выставке в Париже в 1937 г. Скульптура представляет собой юношу и девушку на высоком пьедестале, которые уверенно шагают вперед и держат в руках символ Советского Союза (серп и молот). Автором монумента является скульптор Вера Мухина, концепция и композиционный замысел принадлежит архитектору Борису Иофану. Скульптура оказалась столь обсуждаемой и заметной, что было принято правительственное решение о ее установке в Москве. После возвращения из Парижа памятник был установлен на подъездной аллее к Главному входу Всесоюзной сельскохозяйственной выставки.

Наше исследование опиралось на анализ публикационного массива, который формировался по наличию ключевых слов «Рабочий и колхозница»: новостные ленты, массовые печатные издания, онлайн-дискуссии (временной интервал – последние 15 лет). Также мы использовали результаты наблюдений на территории музейно-выставочного центра «Рабочий и колхозница» и полуформализованных интервью с посетителями музейно-выставочного центра⁶.

Социально-исторический контекст функционирования памятника «Рабочий и колхозница» неразрывно связан с 77-летним отрезком истории нашей страны, пережившей за этот период немало переломных моментов. С момента установки в 1937 г. в Москве перед Главным входом ВСХВ памятник находился на одном и том же месте (сейчас это Северный вход на ВДНХ с пр. Мира). В период

1990-х монумент был в забвении, находился под угрозой утраты (разрушения либо продажи третьим лицам), в 2003 г. был разобран для реставрации, которая была завершена в 2009 г. В настоящее время памятник является частью музейно-выставочного центра, который и служит пьедесталом для памятника.

Вписываясь в городское пространство, памятники превращаются в городские символы, отображаются в кино и литературе. Начиная с 1939 г. скульптурная группа «Рабочий и колхозница» стала одним из символов советского кинематографа – как значимый элемент московского городского пейзажа, затем – как символ кинокомпании «Мосфильм»⁷. С 1938 г. монумент стал изображаться на советских почтовых марках, пластинках, других объектах массовой культуры. Подобная растиражированность привела к всеобщей узнаваемости образов рабочего и колхозницы и появлению стойких ассоциаций этих образов с советской повседневностью.

С 1953 г., после смерти И.В. Сталина, монумент некоторое время воспринимался как одно из олицетворений культа личности, памятник не охранялся, повреждался посторонними надписями. Позднее в Большой советской энциклопедии «Рабочего и колхозницу» назвали «эталоном социалистического реализма». А в 1960 г. скульптурная группа «Рабочий и колхозница» стала госохранным объектом культурного наследия (памятником монументального искусства) федерального значения (охранный № 18, Постановление СМ РСФСР № 1327 от 30.08.1960 г.)⁸.

В 1976 г. памятнику потребовалась реконструкция, обсуждалась также возможность его переноса. Но реконструкции помешала смерть архитектора памятника Б. Иофана. Спустя 11 лет, в 1987 г., был объявлен конкурс на реконструкцию памятника, но перестройка (а вместе с нею и рост негативных настроений по поводу памятников советского прошлого) отодвинула эту инициативу. Как отмечает А. Миллер, «в конце 80-х могло возникнуть ощущение, что вся страна решила осудить сталинизм и покаяться»⁹. Таким образом, крупные события и перемены в социальных условиях, накопление и осмысление нового опыта порождают изменение сознания и переоценку прошлого.

Начиная с 90-х годов и по настоящее время самыми обсуждаемыми событиями, связанными с «Рабочим и колхозницей», стали реставрация монумента и открытие музея внутри постамента, а также дискуссии вокруг символики и смысла памятника. Именно эти информационные поводы освещались чаще всего в медиапространстве. В период до реставрационных работ «Рабочего и колхозницу» неизменно сопровождали тема ветхого состояния монумента

мента, его заброшенности, а также слухи о продаже скульптуры за рубеж. Новостной шлейф вокруг «Рабочего и колхозницы» в конце 1990-х имел скорее скандальный характер: новость о том, что памятник якобы покупает гражданин США и увозит за рубеж (февраль 1998 г.), облачение рабочего и колхозницы в форму 560 размера, выполненную в цветах российского триколора (март–апрель 1998 г.), при этом СМИ подробно описывали состояние памятника в негативных тонах: «завелись бомжи», «прогнил каркас», «монумент в плачевном состоянии» и т. д., делался акцент на «равнодушии» властей¹⁰.

В 2002 г. была начата реконструкция скульптурного сооружения, которая длилась почти семь лет и не обошлась без скандалов и финансовых разногласий. Неоднозначность с бюджетным финансированием и несоблюдением сроков реставрации активно обсуждалась в медиапространстве 2003–2010 гг., в том числе на различных площадках сети Интернет¹¹. Как правило, подобные обсуждения были связаны с резкой критикой и разоблачениями, на этом фоне происходило столкновение ностальгирующих и негативно относящихся к советской эпохе. Кроме того, в течение реставрационного периода активно обсуждался внешний вид и внутреннее наполнение памятника: изменение высоты пьедестала, создание многофункционального комплекса внутри павильона-пьедестала. Так, озвучивались идеи с кинотеатром, ресторанами, конгресс-центром, гостиницей, офисами, огромной многоярусной парковкой и даже драматическим театром («За всё, что будет располагаться под памятником, отвечает инвестор – хозяин многоярусной подземной автостоянки, которая будет “утоплена” под многофункциональным комплексом»¹², «неудивительно будет, если в голове рабочего будет ресторан...»¹³). Также значительное внимание на форумах в этот период было уделено слухам по поводу переноса памятника и заморозки реставрации: «Даже не верится, что его установят», «уже давно говорят, что их невыгодно реставрировать и скорее всего так и не установят обратно»¹⁴. Часть дискуссий посвящалась пересмотру смысла памятника: «...та статуя – символ единения... она воспевала труд, подвиг – вечные ценности, не имеющие отношения к какому бы то ни было политическому строю»¹⁵, «не станешь же ты отрицать, что это своего рода символ, и не только Мосфильма, но и ушедшей эпохи... Никуда не денешься от того, что историю переписывают, но то, чем гордились, нельзя же так просто на слом...», «И мне очень приятно, что символы Родины сохраняются. И итальянским друзьям буду показывать с гордостью»¹⁶.

В день города Москвы 4 сентября 2010 г. состоялось торжественное открытие монумента после реставрационных работ. В основании скульптуры был создан музей, в нем разместились материалы, посвященные истории создания памятника, макеты экспозиции, фотографии монтажа, награды, полученные в Париже, а также личные вещи В. Мухиной и архитектора Б. Иофана, которым был спроектирован павильон.

К моменту открытия памятник «Рабочий и колхозница» продолжал быть предметом борьбы разных политических сторон. Символическую ленту перед входом в комплекс перерезал мэр Москвы Юрий Лужков, который отметил: «Этот монумент, как никакой другой, показатель развития советского государства, показал всему миру, что страна стремится к прогрессу»¹⁷. Таким образом руководство города подчеркивало «советскую» символику скульптуры для массового сознания россиян. В то же время один из руководителей реставрационной группы отметил, насколько неоднозначным был политический контекст: «Было очень обидно слышать критику в свой адрес в связи с начавшейся травлей Ю.М. Лужкова. Также на открытие не приехал ни Д.А. Медведев, ни В.В. Путин»¹⁸. Опальность уходящего мэра Ю. Лужкова негативно отразилась на реставраторах и на самом памятнике. Реставрацию обсуждали как чрезмерно затратную: «...мне никогда этот памятник не нравился. Столько денег на реконструкцию потратили, лучше бы в детские дома отдали»¹⁹.

Упоминания о «Рабочем и колхознице» с отсылкой к советскому прошлому нередки в коммунистических СМИ. Так, Д. Дубовенко в коммунистической газете «Правда» за август 2012 г. пишет о 25-м Кипрском фестивале молодежи²⁰. В рамках статьи он упоминает, что на входе в здание фестиваля стоит уменьшенная копия памятника «Рабочий и колхозница», что вызывает улыбку гордости у русского человека: «У нас много общего. Каждый год 1 Мая федерация организует массовые митинги и шествия. Транспаранты, красные флаги, лозунги – всё напоминает о советском прошлом». Таким образом, памятник представляется читателю символом эпохи, вызывающим гордость и олицетворяющим величие СССР.

Также в СМИ последних лет поднимается вопрос о всплеске интереса к советской архитектуре как к наблюдаемому тренду: «До недавнего времени гигантские дома с огромными портиками и устремленными в светлое будущее фигурами счастливых строителей коммунизма казались инородными телами в исторической застройке Москвы. Но вот им присваивают статус памятников истории и культуры, ставят на охрану и реставрируют. Что случилось? С чего это вдруг мы полюбили то, что еще недавно недолюблива-

ли?»²¹. Больше всего при этом обсуждается именно «Рабочий и колхозница», поскольку «летающие в едином порыве, взмывающие ввысь, эти люди-символы прославляют государство победившего народовластия».

Не политизированные медиаресурсы в 2011–2013 гг. сообщают читателю о различных артсобытиях, проходящих в выставочном центре «Рабочий и колхозница». В целом прослеживается общий позитивный фон, памятник по-прежнему воспринимается как гордость страны, символ силы государства и советского прошлого. Негативные выступления связаны с непрозрачностью финансирования в ходе реставрационных работ, чрезмерными затратами бюджетных ресурсов. В публикациях 2012–2013 гг. продолжается обсуждение факта, что «Рабочий и колхозница» является одним из самых дорогостоящих московских памятников за последние 20 лет²².

Следует отметить, что исходная структура музейных выставок «Рабочего и колхозницы» отличалась от той, которая функционирует на данный момент. После реставрации в течение двух лет (с 2010 до 2012 г.) соблюдался следующий формат. Три верхних этажа занимали сменные экспозиции, в основном посвященные советскому периоду 30-х годов (развитию техники и отражению того времени в работах художников). На первом этаже были размещены небольшие постоянные экспозиции: первая – о становлении сталинского стиля в архитектуре 1930-х годов, и вторая – архивные документы и фотографии, макеты сооружений, живописные работы и скульптура, а также мемориальные вещи, принадлежащие Б. Иофану и В. Мухиной; демонстрировался фильм о творчестве В. Мухиной и о подготовке к Всемирной выставке 1937 г.

Интересно, что в 2012 г. планировалось поддерживать профиль музея в рамках истории СССР. М. Лошак, артдиректор МВО «Столица», в которое входит и комплекс «Рабочий и колхозница», озвучил эту идею в интервью: «Из “Рабочего и колхозницы” планируется сделать музей, посвященный истории СССР. Одна из его будущих выставок так и будет называться – “История СССР в коврах”... Откроется зал, где будут демонстрироваться киноленты студии “Мосфильм”»²³.

Однако с января 2013 г. произошло несколько изменений в статусе и функционировании памятника-музея. Во-первых, музейно-выставочный центр «Рабочий и колхозница» присоединили к музейно-выставочному объединению «Манеж». Как следствие, формат выставочных мероприятий был переориентирован на общегородскую досуговую тематику, исчез официальный сайт «Рабочего

и колхозницы», информация об экскурсиях перестала обновляться. Историческая экспозиция, посвященная Мухиной и Иофану, была сильно сокращена. Вместо этого в музее стали проводиться выставки для взрослых и детей, которые совершенно не связаны тематически с советским прошлым (выставка детской школы искусств, выставка фоторабот «Мужские игры» и т. д.). Таким образом, символическая целостность памятника-музея была нарушена.

В противовес отсутствию официального сайта монумента отметим наличие нескольких неофициальных сайтов, где посетители обмениваются актуальной информацией о посещении музейно-выставочного центра, об основных исторических материалах²⁴. Наличие такой неофициальной активности подтверждает важность данного исторического объекта для общественного сознания.

Интересно было изучить отзывы посетителей музея-памятника. Примечательно, что подавляющее большинство отзывов имеет позитивную окраску. Люди, которые оставляли отзывы, знакомы с историей памятника, считают его олицетворением советской эпохи, напоминанием о существовавшем СССР, памятником человеческим возможностям. По мнению посетителей музея, киностудия «Мосфильм» сделала его своим символом неслучайно, так как «фильмы того времени были посвящены рабочим подвигам и жизни трудовых коллективов». Соответственно «в советский период не было людей, которые не знали бы о существовании памятника “Рабочий и колхозница”». Таким образом, символика «Рабочего и колхозницы» достаточно глубоко укоренена в сознании россиян и интерпретируется положительно.

Интервью с посетителями музейно-выставочного комплекса говорят о том, что посетителям это место нравится прежде всего как историческая достопримечательность, а не как музей: «Это такая достопримечательность... Причем, когда памятник был на старом постаменте, еще не было никакого музея... А тут вроде памятник отреставрирован... И музей вдруг открыли... А мы с тех пор так и не были...», «Мне всё это очень даже импонирует – сохранение истории, какая бы она ни была» (посетители возле «Рабочего и колхозницы», 20–25 лет, март 2014 г.). В условиях, когда жители нашей страны не обладают достаточным объемом непротиворечивой коллективной памяти для формирования национальной идентичности, «Рабочий и колхозница» являются одной из точек опоры на мирную, неопасную повседневность прошлого.

Текущий репертуар выставок музейно-выставочного центра вступает в противоречие с памятником «Рабочий и колхозница». Экспозиции о советском прошлом в настоящий момент не демон-

стрируются (2014 г.). Однако сама скульптура «Рабочий и колхозница», по мнению посетителей данного места памяти, по-прежнему является ярким символом городского пространства столицы. Посетители активно фотографируются на ее фоне, интересуются композицией «Рабочего и колхозницы», с готовностью рассказывают интервьюерам об истории памятника. Впрочем, с такой же частотой фотографируются и с расположенной на той же территории малой скульптурной формой «Я люблю Москву».

Скульптурная группа «Рабочий и колхозница» – одна из отличных достопримечательностей. Это памятник монументального искусства, символ советской эпохи. За период его существования наблюдались попытки пересмотра идеологического содержания. В политике памяти отражалось критическое восприятие советского периода в истории страны, в результате происходил перенос этого восприятия на памятник. Волна негативного отношения к памятнику была связана с затратными реставрационными работами. Несмотря на это, «Рабочий и колхозница» по-прежнему является заметным сооружением в городском пространстве столицы и узнаваемым объектом, символически обращенным к позитивной стороне советского прошлого.

В настоящий момент мы наблюдаем противоречие в воспроизводстве памяти о прошлом: один контекст создается через символику «Рабочего и колхозницы», другой – через те материалы, которые предлагает музейный комплекс. Объединение музея с более крупной структурой Департамента культуры г. Москвы привело к тому, что в музее стали проводиться разноплановые выставки, никак не связанные с историей самого памятника. В отличие от скульптуры сам музей стал частью публичного пространства без своего собственного исторического лица. Внешняя символика при этом обращена к прошлому. В результате посетители в первую очередь рассказывают об истории памятника, но не о его нынешнем использовании в качестве общетематического музея.

Примечания

- ¹ Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пуимеж, М. Винок. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. С. 17–50.
- ² Репина Л.П. Опыт социальных кризисов в исторической памяти // Кризисы переломных эпох в исторической памяти / Под ред. Л.П. Репиной. М.: ИВИ РАН, 2012. С. 3.

- ³ Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: Новое издательство, 2007. С. 24.
- ⁴ Ретина Л.П. Указ. соч. С. 5.
- ⁵ Миллер А.О. О политике памяти [Электронный ресурс] // The Prime Russian Magazine. URL: http://primerussia.ru/article_materials/13 (дата обращения: 30.11.2014).
- ⁶ 10 наблюдений и 13 интервью, объем публикационного массива – свыше 60 единиц. Автор выражает благодарность за участие в первичном сборе данных магистрантке НИУ ВШЭ Н. Даниловой, студентам РГГУ О. Бессмертной, С. Заботиной, О. Мохначевой, Н. Курносовой, П. Кривошеевой, Ю. Королевой.
- ⁷ «Рабочий и колхозница». Сложная судьба эталона соцреализма [Электронный ресурс] // РИА Новости. URL: <http://ria.ru/spravka/20070411/63472592.html> (дата обращения: 30.11.2014).
- ⁸ Там же.
- ⁹ Миллер А.О. Указ. соч.
- ¹⁰ См., например: Костиков Р. Они уходят [Электронный ресурс] // Коммерсантъ. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/192043> (дата обращения: 30.11.2014); «Рабочего и колхозницу» американцам не продадут [Электронный ресурс] // Независимая газета. URL: <http://viperson.ru/wind.php?ID=181545> (дата обращения: 30.11.2014); Папилова Ю. «Рабочий и колхозница» пока невыездные [Электронный ресурс] // Коммерсантъ. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/192428> (дата обращения: 30.11.2014).
- ¹¹ См., например: Пуля И. У стальных людей – не железное здоровье [Электронный ресурс] // Российская газета. URL: <http://www.rg.ru/2006/04/03/skulptura.html> (дата обращения: 30.11.2014); Ветрова В. Рабочий и колхозница загостились в ангаре [Электронный ресурс] // Труд. URL: http://www.trud.ru/article/15-03-2006/101753_rabochij_i_kolhozznitsa_zagostilis_v_angare.html (дата обращения: 30.11.2014).
- ¹² «Рабочий и колхозница». Сложная судьба эталона соцреализма [Электронный ресурс].
- ¹³ Рабочий и колхозница (памятник на ВДНХ) [Электронный ресурс] // Босоное.ру – сайт о нашем счастливом советском детстве. URL: <http://www.bosonogoe.ru/blog/23.html> (дата обращения: 30.11.2014).
- ¹⁴ МВЦ «Рабочий и колхозница» на ВДНХ [Электронный ресурс] // ВДНХ-отдых. URL: <http://вднх-отдых.рф/mvc-rabochij-i-kolhozznitsa> (дата обращения: 30.11.2014).
- ¹⁵ Кан А. «Рабочий и колхозница» – идеология или искусство? Интервью с внучкой В. Мухиной [Электронный ресурс] // BBC. Русская служба. URL: http://www.bbc.co.uk/russian/entertainment/2009/12/091207_muhina_monument.shtml (дата обращения: 30.11.2014).
- ¹⁶ Форум «Клуб Я.ру» [Электронный ресурс]. URL: http://clubs.ya.ru/4611686018427387983/replies.xml?item_no=3486 (дата обращения: 10.03.2014).

- ¹⁷ Мэр Москвы открыл музейно-выставочный центр «Рабочий и колхозница» [Электронный ресурс] // РИА Новости. URL: <http://ria.ru/moscow/20100904/272249208.html> (дата обращения: 30.11.2014).
- ¹⁸ Интервью проведено П. Кривошеевой.
- ¹⁹ «Рабочий и колхозница» снова на месте [Электронный ресурс] // Италия по-русски. URL: <http://italia-ru.com/forums/2009/12/04/rabochii-kolkhoznitsa-snova-meste> (дата обращения: 30.11.2014).
- ²⁰ *Дубовенко Д.* Советский опыт вдохновляет новое поколение [Электронный ресурс] // Политическая партия «Коммунистическая партия Российской Федерации». URL: <http://kprf.ru/pravda/issues/2012/83/article-40217/> (дата обращения: 30.06.2015).
- ²¹ *Кашицкий С.* Сталинский амбир: юбилей имперского стиля // Аргументы и факты. URL: <http://www.aif.ru/culture/35113> (дата обращения: 30.11.2014).
- ²² *Мерцалова А.* Цена камня: сколько стоят самые дорогие московские памятники [Электронный ресурс] // Аргументы и факты. URL: <http://www.aif.ru/realty/city/37278> (дата обращения: 30.11.2014).
- ²³ В «Рабочем и колхознице» будут показывать картины «Мосфильма» [Электронный ресурс] // Электронное периодическое издание «МК.ру». URL: <http://www.mk.ru/moscow/news/2012/09/17/749495-v-rabochem-i-kolhoznitse-budut-pokazyivat-kartinyi-mosfilma.html> (дата обращения: 30.11.2014).
- ²⁴ МВЦ «Рабочий и колхозница» на ВДНХ [Электронный ресурс].

М.Б. Буланова, Е.А. Угрехелидзе

ПАРК В КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ ГОРОДА

В данной статье определяется место, значение, функции парка в культурной среде города. Раскрывается история и современность одного из любимых парков москвичей – Центрального парка культуры и отдыха им. М. Горького.

Ключевые слова: парк, город, культурная среда города.

Вопрос о культурной среде города в настоящее время приобретает все более важное значение для создания эффективной системы взаимодействия города и городского паркового комплекса. Расширение культурной стороны деятельности человека во все времена являлось сутью жизни города, развития и изменения его характера.

Многовековое развитие города стало возможным, в частности, благодаря достижению горожанами новой ступени его культурного статуса. Город породил широкий спектр профессий, связанных с культурой, искусством, досугом. Многие элементы культуры вообще могли быть произведены только в условиях городов. В отличие от села культурно-досуговая деятельность горожан довольно скоро отделилась от производственных и бытовых процессов, а городской образ жизни и сам имидж города стали восприниматься через систему его культурных ценностей.

Благодаря усилиям человека город превратился в сотворенный его руками искусственный мир, в котором даже сама удаленность от природы создала условия для максимального развития культурных элементов, призванных заменить естественное окружение природной среды. Расширение сферы профессиональной деятельности художников, архитекторов, ученых, актеров, мастеров зрелищных представлений, усиление эстетических мотивов в ремесленном

производстве создавали в городе как бы избыточную культуру, формировали все новые ее пласты. Сложившийся город диктовал горожанам нормы и правила мышления, поведения и общения не только в труде и в быту, но и в области культуры и досуга¹.

Причастность к городской культуре создавала и создает условия для превращения городских парков и садов в субъекты культурного диалога поколений на расширенной, чисто городской основе. Эту основу составляет городская среда, служащая одним из источников дальнейшего движения культуры. Чем сложнее структура и выше степень организации городской среды, тем заметнее оказывается ее культууроформирующая направленность.

Противопоставление парка и культурной среды города лишено оснований. Парк и городская культура составляют некое социально-культурное целое, при этом каждая социальная группа городского населения является активным субъектом культурной деятельности в парке. Ее отношение к парку может состоять в виде приспособления, адаптации к парковой среде, либо конструктивного преобразования, придающего этой среде новое качество.

Осваивая и вбирая в себя множество представленных в городе больших и малых субкультур, парк создает некую целостную модель их преломления в своих праздничных, развлекательно-игровых и информационно-просветительных программах. Например, повседневные процессы межкультурной коммуникации, усилившиеся в условиях города, приобретали конкретные и социально эффективные формы в виде городских ярмарок и гуляний, а позднее – городских парков и садов.

Москва целенаправленно выявляла свою культуру. На создание индивидуального лица своего города в течение многих десятилетий работало множество составляющих городской среды – и производство, и архитектура, и быт, и культурные заведения, и многое другое².

Начиная с 20-х годов прошлого столетия развитие московских парков осуществлялось на основе концепции массового озеленения столицы. Начало формированию единой зеленой зоны общественного назначения в центре Москвы было положено в 1922 г. В декрете ВЦИК об организации парка на территории Всероссийской сельскохозяйственной выставки говорилось: «Утвердить местом устройства выставки в Москве: площадь огородов у Крымского моста, площадь части сада, прилегающего к Нескучному саду».

В 1928 г. Президиумом Моссовета было принято решение о создании на месте Выставки, Нескучного сада и Воробьевых гор Парка культуры и отдыха.

В учредительных документах ЦПКиО трактовался как крупное многофункциональное учреждение культуры на открытом воздухе, на которое возлагался комплекс культурно-просветительных и физкультурно-оздоровительных задач. Строительство учреждения подобного типа было первым опытом не только для Москвы, но и для всей страны³.

Множество документальных источников и исследовательских работ по истории Москвы изобилует примерами активной культурной деятельности ее жителей в обустройстве и развитии целой сети городских парков культуры и отдыха. Причем в случае описания отдельно взятого парка и той социально-культурной ситуации, в которой он на данный момент находился, выявлялись два взаимосвязанных аспекта: во-первых, анализ городского окружения парка, той внешней среды, в которой парк функционирует; во-вторых, характеристика парка «изнутри», как целостного субъекта городской культуры.

До сих пор среда столичного мегаполиса представляет сплав исторически сложившегося «центра» и сравнительно новых архитектурных образований – «спальных районов», состоящих в основном из многоэтажных жилых домов, возведенных индустриальными методами. Центральный парк культуры и отдыха им. М. Горького остается одним из крупных парков, расположенных на территории Центрального административного округа Москвы (ЦАО).

Центральный округ по своим архитектурным памятникам, пространственному разнообразию и индивидуальности жилой среды представляет собой огромную историко-культурную ценность. Но он далеко не всегда является комфортабельной средой для жилья: здесь еще немало дворов-колодцев, скученной застройки. В частности, в архитектуре центра города присутствует некоторый эстетический дискомфорт, связанный с одновременным размещением жилых построек (часть из которых старинные усадьбы, являющиеся памятниками архитектуры) и типовых промышленных зданий. Например, на улице Льва Толстого, напротив усадьбы писателя, размещены типовые корпуса бывшей фабрики «Красная Роза» и это далеко не единичный случай в градостроительной картине центра. Парки в этом смысле должны были играть роль своеобразной «отдушины» для жителей, преодолевая сложившийся дискомфорт окружающей их городской среды.

В то же время Центральный округ наглядно демонстрирует черты исконно российской культуры и вплетенные в эту ткань мотивы другой жизни: помещения офисов, кафе и магазинов европейского типа, современные элитные жилые постройки. Здесь сосредоточено множество очагов массовой, в том числе молодежной, культуры, центров политических дискуссий, многочисленных

объектов активных усилий федеральных и столичных политиков, ученых, спортсменов, деятелей культуры и искусства. Центр столицы испытывает острейшую потребность в просторных, живописных зеленых рощах и полянах, этих своеобразных городских «отдушинах» типа Летнего сада и Марсова поля в Санкт-Петербурге или Гайд-парка и Риджентс-парка в Лондоне.

Центральный парк культуры и отдыха им. М. Горького в постсоветский период долгое время находился в запущенном состоянии. Больше половины деревьев были больны, из-за плохой почвы почти не росла трава, дорожно-тропиночная система пришла в негодность, требовали ремонта практически все жилые и спортивные объекты. Только несколько лет назад в парке начались коренные изменения. Были убраны все аттракционы, отменена плата за вход, отреставрированы объекты культурного наследия, появились спортивные зоны, соответствующие всем европейским нормам и запросам молодежи, детские площадки, уникальный проект для детского развития «Зеленая школа», бесплатный Wi-Fi, с ноября по март работает каток – более 18 тыс. кв. м, появились актуальные мероприятия и т. д. Близлежащие школы используют парк для занятий физкультурой. Парк неоднократно становился победителем в различных конкурсах как самая комфортная социально-культурная среда для жителей города.

Актуализация парка в структуре культурных, досуговых, учебных интересов и предпочтений москвичей позволяет эффективно решать задачи совершенствования культурной среды города.

Итак, чтобы восполнить недостающие или утраченные городом ценности, в парке крайне важно создать условия и обстановку, при которых были бы сломлены негативные наслоения и пространственные стереотипы, владеющие горожанами. В парке необходимо, хотя бы в рамках непродолжительного времени, объединить человека с природой, историей, культурой, сформировать иную, отличную от городской, благоприятную во всех отношениях творческую и рекреационную среду.

Примечания

- ¹ См. подробнее: *Форрестер Дж.* Динамика развития городов. М.: Прогресс, 1974.
- ² См.: *Забелин И.Е.* История города Москвы. М., 1905; Прогулки по Москве и ее художественным и просветительским учреждениям / Под ред. Н.А. Гейнике, Н.С. Елагина. М., 1917.
- ³ См.: Архив Е.А. Угрехелидзе.

Искусствоведение

Сложная композиция в искусстве: синтез жанров

П.Б. Богданова

К ВОПРОСУ О ЦИКЛИЧНОСТИ В РАЗВИТИИ РЕЖИССУРЫ (от «оттепели» до начала XXI в.)

В статье ставится вопрос о правомочности подхода к развитию искусства, в частности театрального, с точки зрения теории циклов. Этой теории придерживались ряд исследователей, среди которых такие значительные фигуры, как Н.Я. Данилевский, О. Шпенглер, П. Сорокин и другие. Эта теория дает возможность рассмотреть логику движения режиссерского искусства на протяжении деятельности нескольких поколений как целого, имеющего некое общее исходное событие и закономерный финал, который приводит к изживанию первоначальных интенций. Таким образом, подводит режиссерское искусство к порогу нового цикла.

Ключевые слова: цикл, стадия культуры, стадия цивилизации по О. Шпенглеру, шестидесятники, семидесятники, поколение post, модерн, постмодерн.

Со времен «оттепели» и вплоть до наших дней (второе десятилетие XXI в.) режиссерское искусство в своем движении прошло целостный цикл, у которого было начало и наступает конец. В границах цикла художественная эпоха проходит стадию зарождения, развития, роста и затем стадию естественного умирания. Этой последней стадией и является российский постмодерн, характеризующий период с 90-х годов по настоящее время.

Идея циклического развития истории и культуры высказывалась и рядом исследователей Нового времени. Развитие этой идеи можно обнаружить в трудах Н. Данилевского, О. Шпенглера, А. Тойнби, П. Сорокина, П. Флоренского, а также у современных искусствоведов, в частности у Н. Хренова.

«...К числу самых высочайших нелепостей, когда-либо приходивших в человеческую голову, – писал Н. Данилевский в своей книге «Россия и Европа», – принадлежит мысль о бесконечном развитии, или бесконечном прогрессе»¹. Отрицая теорию прогресса, русский ученый предлагал взглянуть на историю как на соединение и чередование культурно-исторических типов. По мнению Данилевского, все культурно-исторические типы неповторимы и не наследуют один другому. Каждый культурно-исторический тип возникает из собственных внутренних оснований. Типы не оказывают и не должны оказывать влияние друг на друга, поскольку в их основе лежит свое уникальное содержание. Поэтому Данилевский отрицает и преемственность культур.

Каждый из историко-культурных типов, исходя из теории Данилевского, живет и развивается как живой природный организм, он рождается, растет, достигает своего пика, затем приходит в упадок и исчезает. Начальные периоды становления могут длиться довольно продолжительное время. А периоды подъема, как правило, кратки, за ними могут наступать периоды застоя либо окончания, смерти.

Циклическая теория Данилевского была направлена против европоцентризма. Ученый не считал, что европейская культура стоит в центре мировой истории. Предлагая теорию полицентризма, Данилевский выдвигал концепцию многовариантности развития различных культур.

Циклическую теорию развития культур в XX в. продолжил О. Шпенглер в своем знаменитом сочинении «Закат Европы» (1922). Так же как и Данилевский, отвергая теорию исторического прогресса от эпохи к эпохе, он писал, что общепринятая схема «Древний мир – Средние века – Новое время» является «скудной и лишенной смысла», отличается «наивной прямолинейностью» и выражает «тщеславие западно-европейского человека»², который ставит западноевропейскую цивилизацию в центр мировой истории. «Во всемирной истории я вижу картину вечного образования и изменения, чудесного становления и умирания»³, – писал он. Каждая культура, по мысли О. Шпенглера, и проходит эти стадии становления и умирания, начала и конца. Таким образом, ни одна из культур не является более или менее прогрессивной, стоящей ближе к европейской или дальше от нее. Шпенглер тоже писал о том, что культура существует как живой природный организм. Развиваясь, она проходит закономерные стадии от детства до старости. Вначале культура собирает силы, формируется. Затем реализует накопленный духовный потенциал. После чего наступают немину-

емая старость и угасание. Значит, потенциал культуры исчерпан. Развитие подчинено неумолимым законам биологической жизни.

Шпенглер, как и Данилевский, не разделяет теорию европоцентризма. Он не считает, что античность или Европа развиты в большей степени, чем Индия или Китай. В мировой истории все культуры равноценны. У О. Шпенглера в труде «Закат Европы» есть теория, что любой культурно-исторический цикл имеет две стадии – стадию собственно культуры и стадию цивилизации: «у каждой культуры – своя собственная цивилизация»⁴. На стадии культуры искусство обнаруживает свое духовное содержание, богатый творческий импульс. На стадии цивилизации на первый план выступает технологическая и организационная жизнь общества.

Признаками цивилизации Шпенглер считает хаотичность, техницизм, практицизм, главенство «среднего» человека. Если в период расцвета культуры возникают высокохудожественные образцы, то в период цивилизации все становится «спортом, игрой». Возникает эклектика, свободное и часто произвольное использование наработанных в период расцвета культуры форм и приемов. «Главное – все, что делается в искусстве или иных областях, утрачивает свой изначальный символический смысл, глубинное онтологическое содержание. Былые символы превращаются в пустые знаки, безжалостно эксплуатируемые на всех углах. Шпенглер характеризует этот процесс не только как игру, но и как привычку, роскошь, спорт, стресс, моду, вкус»⁵.

Это рассуждение вполне применимо, на наш взгляд, к характеристике постмодерна, который можно рассмотреть как стадию цивилизации, последовавшую вслед за стадией культуры модерна (деятельность шестидесятников и семидесятников в 60–80-е годы XX в.). Поскольку главенство игры, технологии, всяческих приемов визуализации, а также психология моды, популярности и спорта очень характерны для деятельности некоторых наиболее «громких» режиссеров поколения *post*, вступившего в творческую жизнь в 90-е годы.

Исходя из этого, данный последний этап исследуемого цикла можно рассмотреть как окончание, изживание, смерть стадии культуры.

Современный исследователь Н.А. Хренов, сторонник циклизма в развитии культуры и искусства, выдвинул следующее теоретическое положение: «...называя XX век веком модерна, мы пытаемся понять, как вообще складываются в культуре модерна отношения между поколениями». Хренов считает, что «вопрос о циклах в истории можно соотносить с поколениями, смена циклов может быть рассмотрена как смена поколений»⁶.

В этом важном теоретическом положении, на наш взгляд, следует подчеркнуть, что цикл не обязательно сводится к одному поколению. Мы предлагаем рассмотреть четыре поколения, составляющие цикл. Каждое из этих поколений позиционирует себя в борьбе и противостоянии с предыдущим поколением, а все вместе составляют парадигму цикла, где первое поколение в своих интенциях отталкивается от определенного исходного события, говоря языком режиссуры, а последнее окончательно изживает это исходное событие.

В анализе движения режиссерского искусства в границах цикла важно найти точки пересечения в деятельности многих режиссеров, принадлежащих к одному поколению. Ибо поколение художников, как правило, имеет некоторые общие исходные позиции, продиктованные временем, эпохой. Так, поколение шестидесятников имело подобные позиции в социальных, общественных и политических призывах XX съезда КПСС, заявившего о необходимости преодоления последствий культа личности Сталина. Этот импульс позволил сразу нескольким режиссерам (А. Эфросу, О. Ефремову, Г. Товстоногову, Ю. Любимову и другим) сформировать собственные индивидуальные позиции и стратегии. Каждый из этих режиссеров начал двигаться по своему пути и вместе с тем обнаруживал точки пересечения с деятельностью других режиссеров, представлявших то же поколение. Все вместе и составило разнообразную и богатую картину жизни театра определенной эпохи.

С переменами общественного климата менялись и интенции режиссуры. Каждый реагировал на эти перемены по-своему, однако все представители поколения были объединены одной общей негативной реакцией на события краха «оттепели», что и обусловило перемену курса режиссуры шестидесятников.

Когда в названный драматический общественный момент краха «оттепели» вошло в жизнь следующее поколение режиссуры, которое мы называем семидесятниками (А. Васильев, Л. Додин, В. Фокин, К. Гинкас, М. Левитин и другие), то этот драматический момент стал исходным событием в их дальнейшей деятельности и определенным образом окрасил их работы, породил другие, чем у старшего поколения, стратегии и стили. Это поколение уже не так горячо откликалось на политические общественные призывы. Их вера в возможность перемен внутри ужесточившейся тоталитарной системы была подорвана. Однако это не помешало режиссерам-семидесятникам уповать на возможность собственной творческой реализации, придерживаясь модернистской идеи о ведущей роли искусства и культуры в жизни. Семидесятники сумели достичь

высоких художественных результатов в работе. Многие из них и сегодня являются лидерами театрального процесса.

Социокультурная ситуация в стране менялась от десятилетия к десятилетию. 1990-е годы стали следующей страницей жизни страны и породили новые тенденции в художественной и культурной сфере. В этот период в театральной среде работало уже четвертое поколение. После семидесятников в профессиональную жизнь вошло третье поколение, к которому можно отнести Е. Каменьковича, С. Женовача, К. Райкина, В. Мирзоева и других. И четвертое – новая режиссура, собственно «дети девяностых», поколение постмодерна. Это К. Серебренников, К. Богомолов, М. Карбаускис, Д. Крымов, И. Вырыпаев и другие.

Деятельность этих четырех поколений режиссеров и отражает движение режиссерского искусства в границах цикла. Начало этого цикла – в деятельности шестидесятников. Завершение – в деятельности поколения *post*.

Все поколения обнаруживают свое отношение, свою реакцию на то, что мы называем исходным событием цикла. Исходным событием исследуемого цикла следует считать отказ от тоталитаризма. Поколение шестидесятников – первое, которое построило все свои стратегии на этом отказе, на борьбе с культом личности и утверждении необходимости демократизировать советский социум. В эту линию борьбы с тоталитаризмом включилось и следующее поколение семидесятников. Но оно в этой борьбе проявило себя по-своему и вскрыло несколько иные основания и интенции этой борьбы. Третье поколение в основном шло по проторенным дорогам семидесятников, по-своему интерпретировало антитоталитарный пафос. А четвертое поколение – поколение *post*, продолжая линию этой борьбы, пришло к конечному изживанию любых тотальностей, к разложению и стиранию первоначальных интенций шестидесятников (по отношению к жизни, политике, культуре и социуму). Поколение *post* – поколение зрелого постмодерна, который мы рассматриваем как стадию цивилизации по О. Шпенглеру. Эта стадия характеризуется резким падением роли культуры и искусства в обществе, акцентом на обыденной жизни и расцветом эры потребления.

Циклическая теория помогает увидеть процесс развития художественных процессов на выбранном отрезке времени в движении и трансформациях, от зарождения определенных тенденций до их естественного конца, изживания. Это позволяет обнаружить в циклическом процессе развития не просто этапы, но всю «кривую» цикла, строящуюся на смене фаз от зарождения до подъема и затем

спада, и таким образом адекватно оценить существо тех или иных тенденций. Данная модель позволяет установить объективную оптику. В такой модели видно не только то, какие тенденции и процессы возникают в период расцвета, а какие в период заката. Но теория цикла дает возможность проследить весь процесс движения в границах цикла, увидеть, по какому руслу процесс протекает, что обуславливает те или иные повороты, подъемы и спады, и как в результате поворотов прокладывается новое русло, и каково его значение в общем цикле. Это даст возможность не идти на поводу у субъективных заявлений художников (режиссеров) по поводу открытия новой эпохи и не принимать момент агонии за наступление новой эры, а увидеть в моменте изживания необходимость изменить течение и начать новый цикл.

Если представить исследуемый цикл развития режиссерского искусства от «оттепели» до нашего времени (второе десятилетие XXI в.) схематично, то можно обрисовать следующую картину. В конфликте со сталинистским периодом возникло «оттепельное» искусство, которое существовало на подъеме до конца 60-х годов, а точнее, до 1968 г. Возникшее разочарование в крахе «оттепели» растянулось на два десятилетия – 70-е и 80-е. Затем последовала затяжная фаза спада, растянувшаяся на два с половиной десятилетия. В середине второго десятилетия художественная, в том числе театральная, эпоха подошла к порогу изживания, смерти.

Если переложить эту картину на парадигму модерна – постмодерна, то следует сказать, что первая половина цикла, а именно 1950–1970-е, относится к эпохе модерна, внутри которой уже в 1970–1980-е годы вызревали постмодернистские тенденции. 1990-е и нулевые – период зрелого постмодерна. В первом десятилетии XXI в. постмодерн заканчивается и культура стоит на пороге следующего цикла. Постмодерн в такой модели, как уже было сказано, мы рассматриваем как стадию цивилизации по О. Шпенглеру, как разложение, изживание модерна, а не принципиально новый виток или цикл развития.

Может возникнуть вопрос: не логичнее ли считать циклом период культурного и художественного развития от «оттепели» до «перестройки», когда страна взяла курс на новый виток экономического развития? Мы утверждаем, что период 1990-х и 2000-х годов в культуре и искусстве не стал началом принципиально нового цикла, а строился на медленном изживании того содержания, которое было заложено в него предыдущими периодами, начавшимися в эпоху «оттепели». Перестройка, произошедшая в 1986 г., несмотря на желание руководства страны и интеллигенции расстаться

с социализмом и начать новый исторический этап, реальных перемен не принесла. Период, наступивший с приходом к власти в стране Б. Ельцина, несмотря на все свои либеральные программы в различных сферах жизни, по существу явился не новым периодом развития, а дальнейшим периодом разложения социалистической модели. Период разложения, или смерти, в этом цикле растянулся практически на три десятилетия – на девяностые, нулевые и первую половину второго десятилетия XXI в. Период разложения характеризовался отрицанием советского опыта, изживанием его, но принципиально новых позитивных идей ни в девяностые, ни в нулевые не возникло. О предощущении нового цикла стало возможным говорить только в середине второго десятилетия XXI в.

Примечания

- ¹ *Данилевский Н.Я.* Россия и Европа. М., 2011. С. 134.
- ² *Шпенглер О.* Образ и действительность // Шпенглер О. Закат Западного мира. М.: Альфа-книга, 2014. С. 27.
- ³ Там же. С. 34.
- ⁴ Там же. С. 45.
- ⁵ *Александрова Е.* Место искусства в теории культурно-исторических циклов О. Шпенглера [Электронный ресурс] // Освальд Шпенглер. Закат Европы. URL: <http://oswald-spengler.narod.ru/monster.htm> (дата обращения: 24.06.2015).
- ⁶ *Хренов Н.А.* Смена поколений в границах культуры модерна: надежды, иллюзии, реальность // Поколение в социокультурном контексте XX века / Отв. ред. Н.А. Хренов. М.: Наука, 2005. С. 21.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЖАНРА ХОРРОР НА ОСНОВЕ ЖАНРОВОЙ ТЕОРИИ РИКА ОЛТМЕНА

В статье дается определение жанра хоррор на основе его неотъемлемых характеристик. Критически анализируется синтаксико-семантическая модель жанров Рика Олтмена и доказывается ее научная продуктивность для изучения современного кинематографа.

Ключевые слова: хоррор, кинематограф, теория жанров, синтаксико-семантическая модель, Рик Олтмен.

Несмотря на прочно сложившуюся систему жанров, скажем, в коммерческом кино, вопрос единых принципов разделения кино на жанры остается открытым и не является решенным однозначно.

На Западе наиболее востребованным в жанровых исследованиях¹ считается синтаксико-семантический подход, предложенный Р. Олтменом для киномюзикла².

Согласно этой теории жанр является производной от семантических и синтаксических особенностей произведения, где семантические свойства – это непосредственное содержание фильма, а синтаксическая ситуация представляет собой нарративную структуру, в которую это содержание вкладывается.

Вот определение киномюзикла по Олтмену.

Семантический уровень:

– Формат. К мюзиклам не относятся фильмы-концерты, поскольку музыкальная составляющая в них не подчиняется игровому повествованию.

– Длина. Так как в мюзикле должно быть несколько песен, он обязан быть полнометражным фильмом.

– Персонажи. Сюжет строится вокруг парочки влюбленных внутри человеческого общества.

– Игра актеров. Комбинация реалистичной игры (движений тела, не продиктованных музыкой) и ритмичных движений (продиктованных музыкой).

– Саундтрек. Мюзикл смешивает звуки музыки со звуками, находящимися вне музыкального выражения.

Синтаксический уровень:

– Стратегия нарратива. Действие мюзикла представляет собой чередование, конфронтацию и параллелизм между персонажами разного пола.

– Пара и повествование. Мюзикл устанавливает причинно-следственные связи между успешным образованием пары влюбленных и успехом всего их дела.

– Музыка и повествование. Через музыку и танец передается внутреннее состояние персонажей.

– Повествование и музыкальный номер. В мюзикле существует преемственность диалога и музыкального номера – они сюжетно перетекают друг в друга.

– Изображение и звуковой ряд. Мюзикл нарушает установившуюся в обычном фильме иерархию между музыкой и изображением, поскольку здесь она является полноправной, а не вспомогательной частью действия³.

Появляющиеся новые семантические элементы могут просто комбинироваться со старыми и существовать в рамках того же синтаксиса. Теория Олтмена применима и при смешении жанров: в своей работе он показывает, как мюзикл может комбинироваться с вестерном и не терять стабильности своей формулы. В тело мюзикла просто добавляются несколько семантических и синтаксических свойств вестерна, основные же синтаксико-семантические свойства мюзикла при этом остаются неизменными.

Обратимся к жанру ужасов в кино и попробуем применить к нему теорию Олтмена. Киновед Я.К. Маркулан считает, что для хоррора страх – тема и цель, средство влияния и функция, ему подчинены структурные элементы, характер фабулы, сюжета, героя, механизмы воздействия на зрителя⁴.

Д.Е. Комм считает, что у хоррора нет постоянного компонента, одной формулы и даже собственных сюжетных моделей. Жанр ужасов, по Комму, – определенная совокупность художественных приемов, нацеленная на выполнение контракта со зрителем, которую он обозначил термином «технология страха»⁵. По его мнению, фильм ужасов зависит не от того, что показывается, а от того, как это показывается.

О.Э. Артемьева призывает исходить не из сюжетных составляющих или внешнего антуража, а из того, на какой диапазон эмоций программирует зрительское восприятие автор⁶.

При всем различии определений они сходятся в одном: эмоция страха для хоррора – наиболее важный синтаксический элемент, которому подчинены драматургия, посыл и дискурс, а также все художественные средства и приемы. Суть этого функционального свойства заключается в том, чтобы вызвать в зрителе эмоцию страха как преобладающую по силе восприятия при просмотре.

При этом жанр ужасов крайне неоднороден. С. Кинг видел причины этого в разных уровнях вызываемой у зрителя эмоции и предложил трехступенчатую структуру, в которой на высшем уровне чистый ужас, под ним страх, а ниже всего – тошнота отвращения⁷.

В том, что вызывает чистый ужас, нет ничего внешне отвратительного: все замыкается на силе воображения зрителя. Ужас здесь децентрирован и фокализован, время остается вне поля зрения, но ощущается зрителем.

Страх уже включает в себя физическую реакцию при виде какого-либо уродства. Примером второго вида являются фильмы вроде «Челюстей» (1975) С. Спилберга и «Сияния» (1980) С. Кубрика: они содержат немало графических сцен насилия, однако ключевая роль в них отводится саспенсу.

Третий вид хоррора – телесный, «офизиченный» фильм ужасов. Саспенс здесь сведен к минимуму, сюжет вторичен, а во главе угла стоит демонстрация насилия и убийств. Для этого вида характерно динамичное действие и быстрый, «клиповый» монтаж. Механизм вызова страха в основном строится на эффекте внезапности или на приближенности к существующим в реальной жизни объектам страха.

Каждый из видов в разной доле пытается задействовать саспенс (англ. *suspense* – тревога ожидания). В фильмах третьего вида он зависит от степени мастерства режиссера, но заметен хотя бы в форме (возможно, неосознанной) интенции.

Сцены саспенса не обязательно заканчиваются пугающим событием, предчувствие ужасного может быть и ложным с целью игры со зрителем и поддержания его напряженного внимания.

С точки зрения семантики хоррор – кино со сверхъестественными или безжалостными созданиями (дьяволами, ожившими мертвецами и т. д.) и / или с людьми, ведущими себя ненормально (магами, сумасшедшими учеными, маньяками), где и те и другие обитают в пугающих или становящихся такими после их появления местах (кладбищах, изолированных от цивилизации местах и т. д.).

На синтаксическом уровне отношения между протагонистами и антагонистами выстроены в рамках бинарной оппозиции «жертва–палач», где палачом могут являться также потусторонняя сила или безумие.

Важный элемент фильма ужасов – смерть. Даже если она не присутствует в кадре, она – ключевой элемент в вызове страха у зрителей и персонажей, ей или ее возможностью пропитана атмосфера любого хоррора.

Первобытный смысл страха смерти также нередко используется в фильмах ужасов и состоит в том, что мертвый стал врагом живого, пережившего его, и теперь собирается забрать его с собой на тот свет. По словам Ю. Кристевой, пугает «тот Другой, который предшествует мне и владеет мной и тем самым осуществляет меня»⁸.

Хоррор близок к подтверждению суеверий, бытовавших на первобытном уровне человечества. Но даже без обращения к архаичным мотивам ясно, что в обществе, где такое большое значение придается молодости, здоровью и красоте, смерть и разложение неизбежно воспринимаются с ужасом и становятся табу⁹.

На уровне синтаксиса семантические элементы хоррора служат раскрытию табуированных в человеческом обществе тем.

Тема табу отсылает нас к понятию жанра как ритуала. Хоррор позволяет зрителю испытать общественно неприемлемое удовольствие от созерцания жестокости, убийств и смерти и в то же время заново утверждает культурные, общественные и моральные ценности в крайней их форме.

Ю. Кристева рассматривает ритуал как средство, с помощью которого общество одновременно восстанавливает изначальный контакт с внушающим ужас элементом и в то же время исключает его¹⁰. Нередко в фильмах ужасов действие ритуализировано, и для победы над злом героям необходимо выполнить ряд действий и соблюсти необходимые условия.

По мнению Б. Крид, ключевой составляющей в хорроре является «монструозное», определение которого восходит к понятию низкого: к сексуальной аморальности и извращению, телесным деформациям, разложению и смерти, человеческому жертвоприношению, убийству, трупу, человеческим отходам, женскому телу и incestу¹¹.

Страх в фильмах ужасов вызывает то, что пересекает границу или несет в себе угрозу ее пересечения. Природа этой границы может меняться от фильма к фильму, но неизменным остается функция монструозного – служить причиной столкновения символического порядка и того, что угрожает его устойчивости¹².

Для хоррора обязательна не буквально представленная на экране фигура монстра, а присутствие в нарративе проявления монструозного. А монструозность возникает там, где стираются границы и распадаются классификационные структуры.

М. Дуглас отмечает, что многим противны крылатые насекомые, поскольку, несмотря на то что у них четыре лапки, что свойственно наземным животным, они могут также летать, т. е. населяют воздух. Эти насекомые не принадлежат полноценно к одному классу, что вызывает ощущение их нечистоты. Таким образом, все интерстициальные создания, находящиеся на пересечении границ широких категорий культурной когнитивной схемы, воспринимаются как нечистые¹³.

Слюна, кровь, слезы, пот и т. п. также фигурируют двусмысленно в связи с категориальными противопоставлениями мое / не мое, внутреннее / внешнее и живое / мертвое, а оттого служат объектами отвращения.

Могут вызывать категориальные опасения и неполноценные или дефектные представители класса – гниющие и разлагающиеся, бесформенные¹⁴.

Казалось бы, зомби с отваливающейся кожей неспособны победить даже ловкого ребенка, но в кино они представлены неостановимыми, что вполне приемлемо для зрителя. Это коррелирует с утверждением Дуглас, что культурно нечистые объекты воспринимаются как облеченные магическими силами, в результате чего часто используются в ритуалах¹⁵.

Н. Кэрролл выделяет два типа сюжета хоррора: «сложный сюжет обнаружения» и «сюжет переоценившего себя».

«Сложный сюжет обнаружения» включает в себя четыре шага: проявление, обнаружение, подтверждение и конфронтацию¹⁶.

Первая функция – проявление: зрителю показывается существование антагонистической силы.

Главным героям необходимо раскрыть природу пугающих событий, и происходит этап обнаружения, когда герой или группа персонажей приходят к обоснованному убеждению, что за случившимся стоит монструозное.

Обнаружение монструозного требует признания его существования третьей стороной, обычно фигурами власти, которые изначально относятся к этому скептически (подтверждение).

Три первые стадии выливаются в конфронтацию: признав существование монструозного, люди выходят против него. В основном протагонисты побеждают, но могут и проиграть, как в финале ремейка «Вторжения похитителей тел» (1978).

Сюжетная схема может не содержать одного или нескольких шагов, поскольку работающий нарратив можно получить, отняв любую функцию. Однако использование лишь одного из четырех этапов является редкостью.

Шаги сюжета могут быть расположены как в линейном, так и в нелинейном порядке. Некоторые из четырех этапов могут повторяться или выступать в качестве побочной сюжетной линии.

«Сюжет переоценившего себя» – это история о сумасшедшем ученом или некроманте, который осуществляет нечестивый эксперимент по созданию чудовища или вызову сатаны, явно переоценив свои силы («Франкенштейн» (1931) Д. Уэйла, «Муха» (1986) Д. Кроненберга).

Если в сложном сюжете обнаружения акцентируется близорукость науки, то сюжет переоценившего себя, напротив, критикует стремление науки к излишнему знанию.

Его базовая линейная структура состоит из четырех частей: подготовка к эксперименту, эксперимент, появление все большего числа доказательств того, что эксперимент обернулся против инициатора, и конфронтация¹⁷.

Однако этап доказательства по смыслу соответствует одному или нескольким из первых трех шагов сложного сюжета обнаружения, а конфронтацию содержит базовая структура обоих видов.

Присущими лишь сюжету переоценившего себя остаются этапы подготовки к эксперименту и эксперимента. Их несущественность для сути хоррора заключается в том, что ни один фильм ужасов не может оставаться в рамках только этих двух шагов. Отношение к научному знанию также видится недостаточно принципиальным моментом, чтобы выделять сюжеты переоценившего себя в отдельную группу.

Таким образом, мы можем свести сюжетную структуру хоррора к тому, что фильмы жанра должны содержать по меньшей мере один из этапов развития действия: проявление, обнаружение, подтверждение, конфронтация. Эти четыре этапа служат раскрытию темы монструозного.

Другим важным для жанра моментом является звуковая дорожка. Даже если в фильме ужасов нет закадровой музыки, значительную роль в нем играют звуки, поскольку здесь они действенные элементы драматургии¹⁸.

Согласно «Социальной психологии» Т. Шибутани, «то, что люди видят в какой-либо ситуации, зависит от того, что ожидают, а что они ожидают, зависит от знаний, с которыми они вступают

в эту ситуацию. Когда такие гипотезы возникают, люди становятся повышено чувствительны к сигналам, которые позволяют им проверить свои ожидания. Область восприятия организована так, чтобы максимально замечать сигналы, относящиеся к гипотезам, и минимально реагировать на другие сигналы. Человек, идущий один ночью по кладбищу, особенно бдителен к звукам, свидетельствующим об опасности»¹⁹.

Таким образом, когда гипотеза – это ожидание убийства, любые крадущиеся шаги, скрип лестницы или шорох приводят зрителя в состояние нервного напряжения. В большинстве случаев спектр звуков усиливается тревожной музыкой. При этом важно, чтобы звуки соответствовали своей функции в рамках жанра и усиливали в зрителе восприятие страшного.

Итак, мы можем дать определение хоррора как жанра, для которого обязательны следующие синтаксико-семантические элементы.

Семантический уровень:

– Персонажи. Сверхъестественные или безжалостные создания и / или люди, ведущие себя ненормально.

– Антагонист и окружающий мир. Непременное присутствие в фильме проявления монструозного, которое является неестественным для мира, в котором возникает и нарушает его категориальные представления.

– Повествование. Отсылка к архаичным мотивам.

– Приемы нарратива. Обязательным является саспенс и пугающие сцены в повествовании.

– Звуковая дорожка. Пугающие звуки и / или музыка.

Синтаксический уровень:

– Целеполагание. Все семантические элементы должны служить вызову чувства страха у реципиента.

– Стратегия нарратива. Действие хоррора должно содержать по меньшей мере один из следующих этапов его развития (выработанных в соответствии с раскрытием в фильме монструозного): проявление, обнаружение, подтверждение, конфронтация.

– Бинарные оппозиции. Основные два бинарных противопоставления хоррора можно обозначить как «жертва–палач» (где в роли палача могут также выступать потусторонняя сила или безумие) и «жизнь–смерть» (смерть или ее угроза присутствуют во всех фильмах жанра).

– Монструозное и повествование. Монструозное в фильме ужасов является столкновением символического порядка и того, что угрожает его устойчивости. Оно возникает там, где стирают-

ся границы и распадаются классификационные структуры. За счет этого в повествовании оно почти всегда производит впечатление сверхъестественного.

– Особенности нарратива. Фильм ужасов нарушает границы, запреты и табу, раскрывает табуированные в обществе темы.

Примечания

- ¹ См. анализ жанровых теорий: *Moine R.* Cinema Genre. Oxford: Blackwell Publishing, 2008. P. 61.
- ² *Altman R.* The American Film Musical. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- ³ *Ibid.* P. 102–110.
- ⁴ *Маркулан Я.К.* Киномелодрама. Фильм ужасов. Л.: Искусство, 1978. С. 124.
- ⁵ *Комм Д.Е.* Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012. С. 9.
- ⁶ *Артёмьева О.Э.* Эволюция эстетической модели жанра «хоррор» в американском кино: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. С. 11.
- ⁷ *Кинг С.* Пляска смерти. М.: АСТ, 2003. С. 39.
- ⁸ *Кристева Ю.* Силы ужаса. Эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. С. 46.
- ⁹ *Кинг С.* Указ. соч. С. 166.
- ¹⁰ *Creed B.* Kristeva, Femininity, Abjection // *The Horror Reader* / Ed. by K. Gelder. L.: Routledge, 2000. P. 64.
- ¹¹ *Ibid.*
- ¹² *Ibid.* P. 66.
- ¹³ См.: *Carroll N.* The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart. N. Y.: Routledge, 1990. P. 31–32.
- ¹⁴ *Ibid.* P. 32.
- ¹⁵ *Ibid.* P. 34.
- ¹⁶ *Ibid.* P. 99.
- ¹⁷ *Ibid.* P. 118.
- ¹⁸ *Маркулан Я.К.* Указ. соч. С. 163.
- ¹⁹ *Шибутани Т.* Социальная психология. М.: Прогресс, 1969. С. 95.

М.Ф. Казючиц

СИНТЕЗ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ НЕИГРОВОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ И ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО КАНАДЫ 1950–1960-х годов

В статье рассматриваются вопросы синтеза выразительных средств неигрового телевидения и документально-экспериментального кинематографа в Канаде 50–60-х годов. Данные процессы обусловлены активной конкуренцией телевизионного и кинематографического сегментов медиаиндустрии. Разработка и внедрение нового оборудования были неразрывно связаны с поисками новых средств эстетического воздействия на целевые аудитории.

Ключевые слова: кино, телевидение, документалистика, экспериментальное кино, полиэкранный, поликадр, direct cinema, cinéma vérité.

В 1950–1960-е в кинематографе и телевидении ряда стран происходили процессы технической модернизации. Как следствие, данные трансформации привели к значительным переменам и в художественной образности экранных искусств. Взаимосвязь кинематографа и телевидения большинства стран с развитой экранной культурой (Россия, США, Великобритания, Канада и др.) в эти 20 лет во многом диалектична. Телевидение предложило широкой аудитории новые возможности в сфере экрана. Синхронная запись звука и изображения, иные по сравнению с кино крупности планов, ориентированные на малые экраны телеприемников, применение пленок (первоначально немагнитных) традиционно «непрофессиональных» форматов (16 мм) и соответственно камер значительно меньших размеров. В кинопромышленности начали внедряться новые типы оборудования, изменившие эстетику экрана, методы работы режиссеров и операторов. Результатами подобного взаимодействия явились обогащение экранных возможностей и кино, и телевидения и появление гибридных выразительных средств, в том

числе и в документалистике. Канада стала одной из первых стран, где синтез тенденций позволил сформироваться художественно-эстетическим основаниям нового этапа в развитии экранной культуры, в том числе и в документалистике (стилевые направления «direct cinema» в США, *cinéma vérité* во Франции).

Теле- и кинопромышленность Канады в силу ряда исторических обстоятельств заняла в период 1950–1960-х годов лидирующие позиции. Правительство страны уделяло значительное внимание развитию национальной кинематографии, в том числе практически беспрецедентное – неигровому кино. Развитие данных сегментов экранной культуры находилось в ведении Канадской государственной службы кинематографии (National Film Board of Canada, NFB). Уже в 1930-е годы в литературе отмечались динамичное развитие NFB и растущее дифференцирование жанровой палитры, которая к тому времени включала ряд перспективных форматов¹. К 1950-м годам в рамках NFB складывается подразделение, занимавшееся выпуском хроникально-документальных и научно-популярных фильмов. В основной состав группы вошли Д. Френдли (продюсер, руководитель документальных проектов NFB, режиссер, монтажер), К. Лоу (аниматор, оператор комбинированных съемок, режиссер), Р. Кройтор (оператор комбинированных съемок, режиссер, инженер), В. Кёних (оператор, режиссер), Т. Маккартни-Филгейт (оператор, режиссер, монтажер), К. Чэпмен (оператор, оператор комбинированных съемок, режиссер) и другие. Профессиональный опыт ряда специалистов группы был приобретен еще в годы Второй мировой войны, как, например, Френдли.

В последней трети 1950-х и до середины 1960-х годов NFB выпускает для телеканала CBC ряд телевизионных многосерийных документальных программ, таких как «Candid Eye», «Challenge for Change», и отдельных кинолент, далеко выдвинувших вперед жанр телевизионного репортажа. Для данных фильмов характерен поиск новых художественных, технических приемов как на уровне изобретения, так и заимствований из иных жанров. Участники группы Френдли создавали в формальных границах телерепортажа фильмы малого или среднего метра, тяготевшие к традициям поэтического кино (применение метафор, символизм и пр.).

Приведенные работы построены на характерных приемах поэтизации, символизма, сложившихся в истории мирового киноискусства. «Корал» (Coral, 1954) К. Лоу повествует о безыскусной жизни обитателей американского ранчо: коня Корала и его хозяина ковбоя. Естественно, в кадре были бескрайние прерии дикого Запада, выбор композиции кадров призван был подчеркнуть природ-

ную красоту коня, мужество ковбоя. Вместе с тем получить подобный образ авторы смогли лишь благодаря мастерству съемки методом наблюдения и последующего отбора материала. «Дети Фого айленда» (Children of Fogo Island, 1967) К. Лоу стилистически тяготеет к традициям кинодокументалистики, заложенным голландским режиссером Й. Ивенсом («Мост», «Дождь», «Сена встречает Париж», «Мистраль»). Авторы, используя метод наблюдения, отобрали выразительный материал из жизни детей – жителей Фого айленда в Канаде. Юные канадцы растут на берегу океана, связывая с ним все свои простые детские игры и мечты. Лирическая музыка, лаконизм закадрового комментария и выразительные детали в кадре приближают рядовой телеочерк к лучшим образцам поэтического документального кино.

Одновременно поиски новых выразительных средств под влиянием конкурентной борьбы с кино позволяли добиться значимых результатов в ряде иных жанров документалистики. Особо стоит отметить фильмы «Город золота» (City of Gold, 1957) В. Кёниха и К. Лоу, «Город нашего времени» (City Out of Time, 1959) К. Лоу и др. Указанные работы принадлежат к различным жанрам. Тем не менее ленты, выполненные одним творческим коллективом, закономерно носили – в данном случае – синтетический характер. Фильм «Город золота» получил главный приз Каннского кинофестиваля в 1957 г. (короткий метр). Работа известна рядом новых для того времени приемов. Для демонстрации архивных фотографий Клондайка времен Золотой лихорадки, составляющих основное содержание фильма, использовался монтаж внутри кадра (панорамирование, наезд / отъезд), что непосредственно сыграло роль в создании емкого художественного образа ленты. Лента «Город нашего времени» интересна столь же неординарным для своего времени приемом: основой повествования о Венеции стали полотна известного венецианского живописца Каналетто, хранящиеся в Государственной картинной галерее. Образ Венеции 200-летней давности сопоставляется с образом города в начале 60-х годов XX в. Главными приемами здесь стали панорамирование и монтажное соединение живописных изображений и репортажного материала.

Полиэкран / поликадр как технический и художественный прием известен еще с периода немого кино. В дальнейшем он периодически применялся в кинематографе². Однако развитие новых видов кинематографа и практика всемирных выставок 1950–1970-х годов переместили эстетику полиэкрана на качественно иной уровень. Как правило, к основным системам относят кинопанораму (кру-

гораму, циркораму), широкоэкранный, широкоформатный и вариополикадровый / вариоскопический кинематограф. Среди указанных выше новых систем кинотеатрального показа, как писали в те годы, следует обратить внимание на полиэкранное (вариополикадровое) кино. Данный тип систем был в целом удобен своими синтетическими возможностями. Высокая степень информационной насыщенности сочеталась здесь с эффективным эстетическим воздействием самой полиэкранной композиции. Полиэкранные / поликадровые фильмы к рубежу 1950–1960-х годов получают широкое распространение в рамках различных выставок, экспозиций и т. д. Ярким примером является полиэкранная программа с одновременным драматическим действием на сцене театрального режиссера из Чехословакии Й. Свободы (Экспо в Брюсселе, 1958 г.).

В рамках канадского павильонного комплекса Экспо-67, проходившей в Монреале, была создана известная впоследствии композиция «Лабиринт». Основу экспозиции составлял кинозал с пятью киноэкранами, расположенными крестообразно (один в центре, остальные – по сторонам от центрального экрана). Изображение формировалось пятью синхронизированными проекторами с пяти отдельных пленок 35 мм. Демонстрировавшийся фильм «В Лабиринте» (*In the Labyrinth*, 1967) Лоу, Кройтора и Х. О'Коннора стилистически был близок работам группы прошлых лет как в области кинорепортажа, так и киноэкспериментов. Ленту открывал титр, сообщавший о метафорическом понимании древнегреческой легенды о минойском лабиринте. Видовой материал отбирался таким образом, чтобы зритель мог интерпретировать его символически. Этому чрезвычайно способствовало специфическое «крестообразное» экранное пространство. Так, авторы нередко попеременно размещали планы в пределах только вертикальной или горизонтальной композиции для достижения большей зрелищности. В одной из сцен на нижнем кадре демонстрировалось рождение ребенка, три оставшихся кадра крестовой вертикали занимало изображение взлетающей с площадки ракеты и пр. В фильм попали и кадры из России. Всю область экранного пространства занял интерьер ГУМа в Москве и планы Московского Кремля, снятые с движущегося по Москве-реке теплохода.

В том же павильоне Экспо-67 демонстрировался вариополикадровый фильм режиссера К. Чэпмена «Место, чтобы остаться» (*A Place to Stand*, 1967). В отличие от киноленты «В Лабиринте» вариоскопические и поликадровые трансформации были напечатаны на пленке 70 мм и демонстрировались с одного широкоформатного проектора. Таким образом, автор получил возможность

применить гораздо более сложные спецэффекты. Например, изображение распалось на 15 изолированных экранов³; один или несколько экранов могли перемещаться в пределах основной области экранного пространства и пр. В рамках полиэкранного фильма с несколькими проекторами подобные приемы были бы технически невозможны. Однако в стилистическом отношении фильм вновь представлял собой гибрид видового фильма и киноочерка. Кадры основных видов промышленности провинции Онтарио перемежались снятыми методом наблюдения сценами жизни рядовых граждан – досуга, повседневных будней, учебы и пр. Данный фильм дал дополнительный стимул к развитию вариополикадра как специального художественного приема, а Чэпмен приглашался в качестве консультанта на отдельные игровые проекты с использованием полиэкрана⁴.

Синтез сугубо технических разработок (полиэкранный, облегченные камеры) и творческих поисков работников кино и телевидения в период 1950–1960-х годов представлял собой сложное явление, которое в значительной степени обогатило игровую и неигровую виды кино. Помимо указанного взаимовлияния, наметился отчетливый процесс смешения, эклектики в области художественных приемов, самой эстетики отдельных жанров неигрового кино и телевидения. В сфере телевидения прямым следствием данных процессов стало дальнейшее дифференцирование широкого спектра специализированных документальных форматов, развитие которых в целом замедлилось лишь к 1990-м годам и определило современное состояние экранной культуры.

Примечания

- ¹ *Barlow R.* Documentary in Canada // *Documentary News Letter*. 1942. Vol. 3. № 2. P. 20.
- ² *Казюшиц М.Ф.* «Совополикадр»: полиэкранный и поликадровый фильм в истории кинематографа 1960–1980 гг. // *Киноведческие записки*. № 104–105. С. 388–411.
- ³ *Тарасенко Л.Г., Чекалин Д.Г.* Кинозрелища и киноаттракционы: Справ. М.: ПАРАДИЗ, 2003. С. 71.
- ⁴ *Kretzel B.* «A Place to Stand». *Canadian 70mm Short Films* [Электронный ресурс] // *In70mm.com*. URL: http://www.in70mm.com/news/2011/canadian_short/place/index.htm (дата обращения: 01.09.2015).

КОМПОЗИЦИОННАЯ РОЛЬ ПЕЙЗАЖА В РУССКОЙ ИКОНЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII в.

В статье рассматривается один из аспектов изучения сложных пейзажных фонов, появившихся в иконописи во второй половине XVII в. Новые формы приходят на смену традиционному условному изображению природы на иконах. В композиционном отношении пейзажи нового типа могут располагаться на иконах следующим образом: это пейзаж в качестве фона на втором плане; пейзаж на фоне, включающий в себя житийные сцены; пейзаж, в который вписан основной сюжет; пейзажный фрагмент в арке или проеме архитектуры. В зависимости от композиционной роли меняется связь пейзажа с изображенным сюжетом.

Ключевые слова: иконопись, икона, пейзаж, XVII в., XVIII в., древнерусское искусство.

Во второй половине XVII в. в иконописи формируется новый стиль, начало которому было положено мастерами Оружейной палаты Московского Кремля. Личное письмо становится объемным, оно выполняется постепенными плавными высветлениями без резких контрастов. Изменяется колорит, начинают использоваться новые пигменты. Новые принципы господствуют и в построении пространства: получает распространение прямая перспектива. Перемены в искусстве касаются не только стиля в целом, но относятся также и к второстепенным деталям. Со второй половины XVII в. в иконописи появляются сложные, мастерски исполненные и детально разработанные пейзажные фоны, задолго до того как пейзаж в качестве самостоятельного жанра получил распространение на русской почве.

Пейзаж новых форм в иконах второй половины XVII – первой трети XVIII в. может играть различную композиционную роль, в зависимости от которой меняется взаимодействие и связь сцены

или изображенного святого с ландшафтом. Можно выделить несколько основных типов расположения пейзажа, каждый из которых имеет свои особенности.

1. Пейзаж в качестве фона. К этому типу мы относим композиции, в которых пейзаж располагается за святым или святыми на втором плане или в случае, если фигура представлена в молении в три четверти и сдвинута к одному из краев, по одну из сторон от нее.

2. Пейзаж со включенными в него житийными сценами. К этому типу относятся иконы, на которых в природное окружение вписаны различные сцены жития святого, представленного на иконе, или евангельские сюжеты, более мелкие по масштабу, чем основная фигура или сцена. Сам пейзаж может располагаться по-разному: на втором плане, по сторонам от святого или сцены праздника, сегментами по углам.

3. Пейзаж, в который вписан основной сюжет. В композициях такого типа пейзаж занимает на иконе значительное место, основная сцена происходит внутри него.

4. Пейзажный фрагмент, который виден сквозь окно или в арку. Такой вид распространен в сценах, происходящих в интерьере или на фоне архитектуры.

Рассмотрим каждый из этих типов подробнее на конкретных примерах.

К первому типу относятся иконы, на которых пейзаж является фоном и представлен на втором плане. В этом случае он, как правило, композиционно не связан с первым планом и основным сюжетом. К примеру, на иконе «Св. муч. Уар и праведный Артемий Веркольский» третьей четверти XVII в. (ГТГ)¹ на первом плане представлены святые в молении, в трехчетвертном повороте к центру. Они стоят на пригорках, на возвышении, а в низине за ними располагается сложный и детально разработанный пейзаж. Фигуры святых еще довольно плоскостны и архаичны, тогда как исполнение пейзажа отличается высоким мастерством. В иконах, где пейзаж играет схожую композиционную роль, он не связан с сюжетом, изображает место действия и может быть, по сути, любым. В упомянутой выше иконе он представляет собой детально разработанное изображение городской местности с сочетанием элементов русского города (белокаменные церкви с луковичными главками) и европейского ландшафта (каменный мост через реку). На иконе «Мученик Иоанн Воин» конца XVII в. (ГМЗМК)² пейзаж располагается за спиной святого и напоминает голландские виды с низкими домиками, реками, людьми, стоящими на мосту. На иконе «Великомученик Димитрий Солунский» конца XVII –

первой трети XVIII в. (Частное собрание, Москва)³ на фоне представлена холмистая местность. Одни деревья – с густой кроной и раскидистые, другие – тонкие, устремленные вверх (интересно, что некоторые из них будто сгибаются под порывом ветра). Абсолютное большинство построек завершается шпилями. Ближе к переднему плану – река, различные птицы, орел, терзающий утку. Встречаются и менее сложные, но схожие типологически варианты. Например, на иконе «Преподобные Павел Фивейский и Иоанн Кушник» первой трети XVIII в. (ЯХМ)⁴ за святыми, представленными в трехчетвертном повороте к центру в молении, изображены травы, деревья, сложной формы горки и деревянная изба. В некоторых случаях небольшие элементы пейзажа могут быть расположены и перед святым (например, куст в иконе «Великомученик Георгий с житием» начала XVIII в. (ЯГИАХМЗ)⁵ располагается на переднем плане, однако в целом он не связан с фигурой святого ни композиционно, ни сюжетно и воспринимается как фон). В иконах первого типа пейзаж и сюжет могут восприниматься отдельно друг от друга, они имеют самостоятельную ценность, фон даже можно мысленно «убрать». Часто в подобных иконах первый план выглядит более архаичным, ориентируется на плоскость, тогда как второй – более сложный и детально проработанный.

В композициях второго типа пейзаж по-прежнему мало связан со святым или праздником, которому посвящена икона, однако вписанные в него житийные сцены или евангельские события связаны с ним более тесным образом. Сам же по себе пейзаж может располагаться в среднике по-разному. На иконе «Иоанн Предтеча – Ангел пустыни», 1660-е годы, из церкви Ильи Пророка в Ярославле⁶ фигура Иоанна как бы «наложена» на пейзаж, который занимает пространство от нижней границы до уровня плеч пророка. Он представляет собой сплошной покров из леса и рек, в который вписаны очень мелкие по масштабу, особенно по сравнению с центральным образом, сцены из жития святого. Они не разделяются между собой, они представлены в едином природном массиве. В данном случае природа уже воспринимается не как фон, а как место действия изображенных событий. Неслучайно среди деревьев и рек показаны исключительно сцены, связанные с подвижничеством Иоанна в «пустыне», тогда как не связанные с природным окружением более поздние события (пир у Ирода, Усекновение Главы) представлены ниже в архитектурных постройках. На иконе «Богоявление» письма Андрея Савина, 1692 г. (ЯХМ)⁷, сама сцена Крещения Иоанном Христа представлена на фоне традиционно изображенных горок, однако с левой стороны этими горками композиционно вы-

деляется сегмент, в котором находятся сцены проповеди Иоанна и искушения Христа на фоне пейзажа в виде зеленых всхолмий с травами и густых рощ. В данном случае они также выглядят не как просто фон, а как обозначение места действия событий: как уже упоминалось выше, проповедь Иоанна происходила в «пустыне», в «пустыне» же имело место и искушение Христа. В иконе первой трети XVIII в. «Архангел Михаил со сценами деяний» (ЯХМ)⁸ архистратиг стоит на переднем плане на возвышении, а ниже за ним представлены в мелком масштабе сцены его деяний, вписанные в пейзаж. В этой иконе композиция отличается от описанных выше, но сохраняются те же отличительные признаки: фигура Архангела на переднем плане не связана с пейзажем на фоне, их можно представить отдельно друг от друга, тогда как сцены деяний неразделимо связаны с природным окружением, в которое они вписаны.

Итак, от первого типа данный вариант отличается тем, что пейзаж может располагаться в среднике по-разному и изображается уже не сам по себе, а в него вписаны небольшие по масштабу сцены. В данном случае иконописец уже не настолько свободен в изображении природы – в связи с тем, что она условно отображает место действия событий, чаще всего пейзаж представляет собой лес и реки. Сцены связаны с ним и уже не могут изображаться на фоне голландских видов. Их сложно представить отдельно друг от друга, однако они по-прежнему мало соотнесены с основным сюжетом.

К этому же типу можно отнести изображения природы, которые встречаются в клеймах житийных икон. Примечательно, что в этом случае пейзаж тоже отображает место действия сцены и может варьироваться в зависимости от сюжета. Например, на иконе «Преподобный Сергий Радонежский с клеймами жития» конца XVII в. из церкви святителя Николая «на Щепях» в Москве (МГОМЗ)⁹ сцены подвижничества юного Сергия представлены на фоне густого леса. Сцена «Андрей Боголюбский посылает слугу искать брод на реке» на иконе Кирилла Уланова «Богоматерь Владимирская со сказанием», 1717 г. (ПЗГИАХМЗ)¹⁰, происходит на фоне холмистой равнины с виднеющимся вдалеке городом и рекой на переднем плане.

Существует третий вариант, при котором сама основная сцена на иконе или святой, на ней представленный, органично вписаны в пейзаж. Как правило, в таких случаях пейзаж занимает практически весь средник иконы и всегда обусловлен сюжетом, а не является лишь декоративным элементом. Одним из самых характерных примеров такого варианта является икона Федора Зубова из церкви Ильи Пророка в Ярославле «Илья Пророк в пустыне», 1682 г.

(ЯХМ)¹¹. Пророк представлен сидящим на камне в окружении занимающего практически весь средник пейзажа: среди деревьев с массивными кронами, трав с цветами, реки и холмов. В иконе Сергея Рожкова «Рождество Христово», 1685 г. (ГИМ)¹², мы можем наблюдать схожую картину: пейзаж в виде «струящихся» каскадами холмов, гор и деревьев играет очень важную роль в композиции. В центре располагается пещера, на фоне которой изображена Богоматерь со стоящими перед ней яслями и припадающими к ним ангелами и волхвами. Сцена органично вписана в природное окружение и неотделима от него. Похожая ситуация – на иконе Николая Соломонова «Моление Богоматери на горе Елеонской», 1701–1702 гг., из Успенского собора Рязанского кремля¹³. В левой части иконы представлена коленопреклоненная Богоматерь в молении Христу, представленному в небесном сегменте. Композиция расположена внутри сложного пейзажа, изображающего Елеонскую гору: высокие скалы и холмы, поросшие мелкими кустарниками, а также более крупными тонкими деревьями, одно из которых сломано. Менее сложный вариант пейзажа можно наблюдать в иконе «Христос и самарянка», 1698 г. (ЯХМ)¹⁴. Его составляют крупные цветы на округлых холмах и небольшие деревья. Пейзаж также занимает практически всю поверхность, однако в данном случае фигуры Христа и самарянки представлены не в глубине, а сдвинуты на передний план. Однако сцена не выглядит как изображенная на фоне пейзажа, «наложенная» на него. Несколько холмов изображены на первом плане, ближе к краю иконы, чем персонажи, это способствует ощущению того, что сцена происходит внутри природного окружения. Таким образом, в третьем выделенном нами типе композиционное взаимодействие и связанность сцены с пейзажем максимальны. Основная сцена и пейзаж составляют единое целое и дополняют друг друга. На наш взгляд, композиционное положение пейзажа во многом связано с проблемой «мотивированного» и «немотивированного» пейзажа в русских иконах второй половины XVII – начала XVIII в., о чем мы писали ранее¹⁵. «Немотивированный», т. е. не обусловленный сюжетом, пейзаж практически не был распространен в более ранний период и развивался преимущественно со второй половины XVII в.

Особым типом является изображение пейзажной сцены в проемах окон или в арках. Такой вариант имеет сходство с западноевропейскими гравюрами, в которых этот прием часто использовался. Пейзажи на иконах такой композиции отличаются большой живописностью и свободой. Пейзажный фрагмент может варьироваться как по месту расположения, так и по размеру. На иконе Ивана Алек-

сандрова «Сретение», 1721 г. (Национальный музей, Варшава)¹⁶, сцена представлена на фоне архитектуры, включающей в себя две арки. Центральная арка перекрыта сводом и имеет четыре окна с решетками, а левая арка – это проем, сквозь который открывается пейзажный вид. В данном случае пейзажный фрагмент узкий, вытянутый, но простирающийся от верхнего до нижнего края иконы. В иконе-таблетке «Рождество Богородицы» конца XVII – начала XVIII в. (ЦМиАР)¹⁷ в нижней части изображена встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот. Сами ворота представляют собой три арочных пролета, два боковых находятся под углом к центральному. Сквозь эти проемы виден пейзаж: по оливковому фону тончайшими линиями монохромно выполнены холмы, деревья и домики в голландском стиле. В иконе «Благовещение», происходящей из Вознесенского монастыря Московского Кремля, ок. 1679 г. (ГМЗМК)¹⁸, арка с пейзажным видом гармонично включена в композицию: она находится по центру между благовестующим Архангелом и Богородицею. На иконе Кирилла Уланова «Богородица Животворящий источник», 1704 г. (ЦМиАР)¹⁹, вся сцена представлена внутри «готического» храма: в глубину уходит неф, перекрытый нервюрным сводом, опирающимся на колонны. Слева имеется небольшое окно, сквозь которое виден пейзаж²⁰. На иконе Николая Соломонова «Сретение», 1701–1702 гг., из Успенского собора Рязанского Кремля²¹ в правой части архитектуры, в которой происходит сцена, открыт прямоугольный проем, в котором видны изображения холмов, деревьев и трав.

Таким образом, пейзаж на иконах конца XVII – первой трети XVIII в. может играть различную композиционную роль, в зависимости от которой меняется связь основного сюжета с изображением природы. Если пейзаж выполняет роль фона и находится на заднем плане, он обычно не связан со сценой, они могут восприниматься отдельно друг от друга. Если же в изображение природы включаются сцены из жития святого или евангельские события, то, как правило, пейзаж и основной сюжет выглядят по-прежнему разобщенными, тогда как сами сцены оказываются связанными с ним и органично вписываются в природное окружение. К этому же типу можно отнести пейзаж в клеймах житийных икон. Существует и вариант, когда внутри пейзажа существует сам основной сюжет. В этом случае ландшафт занимает большую часть или весь средник иконы и сцена с ним неразрывно связана. Особый вариант представляет собой тот случай, когда пейзаж включается в икону в качестве вида сквозь арку или окно.

Рассмотрение композиционной роли пейзажа на иконах второй половины XVII – первой трети XVIII в. помогает понять, как изме-

нилась роль изображений природы по сравнению с памятниками более раннего периода. На иконах более ранних периодов отдельные сюжеты или житийные сцены могут быть вписаны в условное природное окружение, однако оно не может восприниматься как самостоятельный элемент, оно всегда подчинено сюжету и связано с ним. Вариант, когда пейзажный фрагмент виден сквозь проем, также отсутствует. Таким образом, в рассматриваемый нами период появляются новые варианты расположения пейзажа на иконах: детально проработанный и не связанный с основным сюжетом пейзаж на фоне, пейзаж, в который вписаны включенные в средник масштабно уменьшенные житийные сцены, и пейзаж, который виден сквозь арки или проемы.

Список сокращений

ГИМ – Государственный исторический музей, Москва
 ГМЗМК – Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»
 ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, Москва
 МГОМЗ – Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник
 ПЗГИАХМЗ – Переславль-Залесский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
 ЦМиАР – Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва
 ЯГИАХМЗ – Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
 ЯХМ – Ярославский художественный музей

Примечания

- ¹ Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи. Опыт историко-художественной классификации. Т. 2. М.: Государственная Третьяковская галерея, 1963. С. 443, кат. 954, ил. 157–158; Брюсова В.Г. Русская живопись XVII века. М.: Искусство, 1984. С. 112, цв. ил. 29.
- ² Романенко А.И. Патриаршие палаты. М.: Арт-курсер, 2001. С. 91.
- ³ Святые образы: Русские иконы XV–XX веков их частных собраний / Авт.-сост. И.В. Тарноградский. М.: Эксперт Клуб, 2006. С. 76–77, кат. 44; Бусева-Давыдова И.Л. Культура и искусство в эпоху перемен: Россия семнадцатого столетия. М.: Индрик, 2008. С. 23, ил. на цветной вклейке.

- ⁴ Маленькие шедевры больших мастеров: Иконы Ярославля XVI–XIX веков из собрания Ярославского художественного музея: Каталог выставки / Авт.-сост. О.Б. Кузнецова, А.В. Федорчук. М.: Северный паломник, 2006. С. 54–55, кат. 25.
- ⁵ Костромская икона XIII–XIX вв. / Авт.-сост. Н.И. Комашко, С.С. Каткова. М.: Гранд-Холдинг, 2004. С. 555, кат. 148, ил. 245.
- ⁶ *Бусева-Давыдова И.Л., Рутман Т.А.* Церковь Ильи пророка в Ярославле. М.: Северный паломник, 2002. С. 43, ил. 32.
- ⁷ Ярославский художественный музей: 101 икона из Ярославля / Авт.-сост. О.Б. Кузнецова, А.В. Федорчук. М.: Северный паломник, 2007. С. 136, кат. 30, ил. на с. 57.
- ⁸ Русская житийная икона / Авт.-сост. Н.И. Комашко, Е.М. Саенкова. М.: КнигиWam, 2007. С. 18, ил. на с. 19–21.
- ⁹ *Полякова О.А.* Шедевры русской иконописи XVI–XIX вв. М.: Арт-родник, 1999. Кат. 26.
- ¹⁰ Костромская икона... С. 559–560, кат. 157, ил. 255.
- ¹¹ *Брюсова В.Г.* Указ. соч. С. 108, цв. ил. 24; Ярославский художественный музей... С. 134, кат. 21, ил. на с. 48.
- ¹² Костромская икона... С. 542, кат. 129, ил. 212–213.
- ¹³ *Сахарова О.М.* Иконостас Успенского собора Рязанского кремля: Путеводитель. М.: Северный паломник, 2010. С. 90, ил. 127.
- ¹⁴ Ярославский художественный музей... С. 139, кат. 51, ил. на с. 80.
- ¹⁵ *Мельникова [Кирьянова] С.А.* Проблема «мотивированного» и «немотивированного» пейзажа в иконописи второй половины XVII – первой трети XVIII вв. // XVI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): Сб. ст. Ярославль, 2012. С. 90–100.
- ¹⁶ Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. И.А. Кочетков. М.: Индрик, 2009. Ил. 3 на вклейке 2.
- ¹⁷ ЦМиАР КП 4023, не опубликована.
- ¹⁸ *Меняйло В.А.* Иконы из Вознесенского монастыря Московского Кремля: Каталог. М.: Красная площадь, 2005. С. 120–122, кат. 16.
- ¹⁹ Русская икона XVIII века / Авт.-сост. Н.И. Комашко. М.: КнигиWam, 2006. С. 318, кат. 2, ил. на с. 30–33.
- ²⁰ Боковые торцы опилены для того, чтобы икона могла быть установлена в иконостасе. Вследствие этого оказалась утраченной часть пейзажа в окне.
- ²¹ *Сахарова О.М.* Указ. соч. С. 94, ил. 132.

«СИНТЕТИЧЕСКИЕ» КОМПОЗИЦИИ В РОМАНСКОМ ИСКУССТВЕ И ПЕРВАЯ ГОТИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА АББАТА СУГЕРИЯ

Статья посвящена вопросу создания сложных «синтетических» композиций в христианском искусстве и роли этого процесса в возникновении программы аббата Сугерия для центрального портала западного фасада базилики Сен-Дени. Характеризуя понятие «синтетическая композиция», автор выделяет принципиально различные типы этого явления в монументальном искусстве средневековой Франции. Автор считает, что сложная «синтетическая» композиция центрального портала западного фасада базилики Сен-Дени становится пиковой точкой в ряду «синтетических» программ, созданных под влиянием аббатства Клуни, знаменуя переход от «романского визионерства» к дидактической ясности готических порталов.

Ключевые слова: базилика Сен-Дени, Сугерий, теофания, «синтетическая» композиция, иконографическая программа.

С эпохи императора Константина Великого христианское искусство решало задачу выражения триумфа и славы Господа. «Торжественные видения раннехристианских абсид были приняты им в качестве “моделей”, которые романское искусство, уже в своей манере, перенесло в скульптуру и монументальную живопись, в апсиды и порталы своих церквей»¹, – пишет И. Крист в своей знаменитой работе, посвященной большим романским порталам.

После разрешения иконоборческих конфликтов на востоке и определений Второго Никейского собора, касающихся представления Христа в единстве его божественной и человеческой природы, теофания, Божественное явление, изображение инкарнации Божественного Глагола «господствует в духовной программе церквей»².

В основе необычайного роста триумфальной иконографии лежали концепции «интеллектуального созерцания символов»

Псевдо-Дионисия Ареопагита, восхождения от материальных вещей к вещам, которые можно увидеть только духовным взором³. Идея «анагогического восхождения» имеет растянувшуюся в веках традицию – как восточную, так и западную, однако из теологических текстов на эту тему вовсе не очевидно, каким образом должна быть организована «материальная составляющая», например в виде скульптуры порталов, чтобы выполнять предназначенную ей «вспомогательную» для ума медитативную задачу. Из текстов аббатов Ключи – Одона и особенно Одилона, а впоследствии и аббата Сен-Дени Сугерия, затрагивающих эту тему (часто практически в одних и тех же выражениях⁴), можно узнать только то, что «анагогическое восхождение» занимало существенное место в их личной духовной практике и фигуративные образы, составляющие декоративное убранство храма, играли в этом весьма важную роль. Речь в данном случае идет прежде всего о сложных теофанических образах, доступных для созерцания в порталах и абсидах христианских церквей, которые иногда называют «синтетическими».

Сложные многозначные композиции возникли задолго до появления христианского искусства. Курт Вайцман в своей работе⁵ замечает, что взаимоотношения между литературным текстом и художественными образами, опиравшимися на этот текст как на сюжетную основу, имели долгий период развития, со времен греческой архаики до эллинизма. При этом К. Вайцман выделяет три способа репрезентации литературного содержания: «симультаный» или «одновременный», «моносценический» и «циклический». Памятник древнегреческой вазописи, с помощью которого К. Вайман иллюстрирует «симультаный» способ репрезентации текста, соответствует в какой-то степени упрощенному представлению о «синтетической» композиции. Речь идет о килике из Спарты (VI в. до н. э.), хранящемся в Национальной библиотеке в Париже, иллюстрирующем историю борьбы Одиссея с Циклопом. Полифем сидит на камне и держит в руках остатки конечностей только что съеденного им человека. Стоящий перед ним Одиссей одной рукой предлагает ему чашу с вином, а другой направляет ему в глаз заостренное бревно, которое поддерживают выстроенные в ряд товарищи Одиссея. Сцена построена таким образом, что в единой достаточно простой композиционной схеме представлены три различных по времени момента рассказа без повторения фигур участников.

В христианском искусстве одним из самых ранних примеров символического соединения двух взаимосвязанных текстов (Ветхого и Нового Заветов) в едином изобразительном поле может слу-

жить фреска из катакомб Присциллы, изображающая Богородица с младенцем и пророка, указывающего на звезду. Это произведение раннехристианской живописи Н.П. Кондаков датирует серединой или концом II столетия⁶, А. Грабар относит его к первой половине III в.⁷ Пророк, представленный в этой сцене, может быть в равной мере идентифицирован как Валаам, Исаяя или любой другой, возвестивший о грядущем приходе Мессии.

Более сложным примером «синтетической» композиции в христианском искусстве является деревянное ланто из церкви Аль-Муалляка, хранящееся в коптском музее Старого Каира (Inv. No. 753). Датировка этого объекта неоднозначна (IV–VII вв.). И. Крист, связывая этот объект с теологическими дебатами IV в., придерживается наиболее ранней датировки⁸. В ланто представлены новозаветные темы – вход Христа в Иерусалим и Вознесение. Безбородый Христос в мандорле, поддерживаемой летящими ангелами и двумя животными ипостасями Тетраморфа (символами евангелистов) – быком (Лука) и львом (Марк), правой рукой благословляет, а в левой держит книгу. С левой стороны от него мы видим Деву Марию и апостолов. Две символические завесы отделяют явление Христа от архитектурного оформления, где находятся апостолы и Дева. В верхней части ланто размещается надпись:

1. «...блистает от чистого сияния (славы), не имея в себе никакого облачка, тот, кто вмещает полноту Божества, как с высоты небесного Синая...

2 ...ангелы не прекращают его прославлять в один голос трисвятое, воспевая и говоря «ты Свят, Свят, Свят, и небо и земля

3. полны твоим величием, о Всемилостивый! Невидимый в Небесах среди различных Сил, ты соизволил пребывать среди нас...

4. ...жив, воплощенный и рожденный от Девы, Матери Бога, Марии. Буди Милосерд...» (следует надпись посвящения, неразборчива)⁹.

Христос во славе и Богородица представляют двойную природу Господа, одновременно такое изображение Христа во славе напоминает о Втором пришествии, животные ипостаси Тетраморфа вводят ветхозаветный теофанический аспект, а также представляют те Евангелия (от Луки и от Марка), в которых было описано событие Вознесения. Текст молитвы (п. 2) напоминает о пророчестве Исаяи. Таким образом, изображение одновременно представляет новозаветные темы Вознесения, Входа в Иерусалим, видения Второго пришествия из Откровения Иоанна и напоминает о ветхозаветной теофании по Иезекиилю (животные) и Исаяе (текст молитвы¹⁰).

К такого же рода «синтетическим» композициям И. Крист причисляет апсиду церкви монастыря Баут (Египет), апсиду церкви Сан-Клементе в Тауле (Каталония), композиции Вознесения ампул Монцы и Боббио (VI в.), мозаику апсиды церкви Св. Пуденцианы в Риме, мозаику апсиды церкви Осии Давид в Салониках, мозаики апсид равенских церквей Сан-Витале и Сант-Апполинаре ин Класе, фреску апсиды Сант-Анджело ин Формис в Капуе и целую группу французских романских композиций, созданных под патронажем или под влиянием аббатства Клуни в Ангулеме, Муассаке, Маконе, Шарльё, Берзе-ля-Виле, Везеле, Клермон-Ферране и др. Этот список может быть дополнен всеми известными случаями репрезентации Господа во славе – композицией, прочно закрепившейся в тимпанах и абсидах романских церквей. При этом каждый случай индивидуален и может иметь свои специфические особенности, обогащающие палитру смыслов.

Если попытаться дать характеристику того, что можно понимать под «синтетической композицией» в западноевропейском средневековом монументальном искусстве XII в., не претендуя на исчерпывающую полноту описания всех возможных случаев, следует выделить по крайней мере несколько разновидностей этого явления:

- композиции, представляющие образ Господа во славе в окружении символических животных или херувимов, что вводит аллюзию на ветхозаветные теофании¹¹;
- композиции, соединяющие в одном визуальном поле различные и, возможно, одновременные новозаветные темы, имеющие теофанический аспект, примером чего может служить композиция центрального портала нартекса базилики Сен-Мадлен в Везле, представляющая соединение тем Вознесения и Пятидесятницы¹² и, по сути, воспроизводящая симультанный (по К. Вайцману) способ визуализации текста;
- композиции, репрезентирующие типологически связанные тексты, каждому из которых отведено свое собственное место в общем визуальном поле (например, «Воодружение Медного Змия» в сугериевских витражах базилики Сен-Дени, где в верхней части панно можно видеть распятого Христа);
- композиции, в которых единая образная структура визуального поля ставится в соответствие с несколькими типологически связанными текстами, одновременно символически иллюстрируя литургический процесс, например евхаристический канон (витраж базилики Сен-Дени «Квадрига Аминодава», сугериевская композиция центрального портала западного фасада базилики Сен-Дени)¹³.

Что касается представления одной иконографической схемой нескольких различных тем вне типологической связи, то, пожалуй, лишь тема Вознесения в силу изначального текста, на котором она основана, вводит одновременно тему Второго пришествия. Вознесение Господне описано в текстах Евангелий от Луки и Марка (Лк. 24: 50–52; Мк. 16: 19) и особенно подробно в Деяниях апостолов (Деян. 1: 9–11): «Сказав сие, Он поднялся в глазах их, и облако взяло Его из вида их. (10) И когда они смотрели на небо, во время восхождения Его, вдруг предстали им два мужа в белой одежде (11) и сказали: мужи Галилейские! что вы стоите и смотрите на небо? *Сей Иисус, вознесшийся от вас на небо, придет таким же образом, как вы видели Его восходящим на небо*»¹⁴.

Изучая тексты аббата Ключи Св. Одилона, И. Крист отмечает, что они открывают нам ту духовную атмосферу, в которой начинались эти «синтетические» проявления в романскую эпоху. Они должны были раскрыть основные принципы веры, продемонстрировать божественное единство и гармонию¹⁵. Аббатство Ключи поддерживало подобную «синтетическую», или «медитативную», тенденцию как в текстах, так и в визуальной форме. Поэтому, с одной стороны, к заслугам Ключи можно отнести теологическую разработку, осмысление и популяризацию текстов о познании Бога и мира невидимого через красоту и совершенство вещей видимых, с другой стороны, художественная мысль Ключи была направлена на поиск путей визуального воплощения этих идей. При этом романские художники под руководством теологов должны были создавать композиции, представлявшие теофании «без завесы»¹⁶, задачей которых было помогать созерцающему их в сложном процессе восприятия Божественного Образа, направлять ум к постижению «истинного Света», подобно тому как это делают ангелы и наставники в «Небесной Иерархии» Псевдо-Дионисия. Выделяя создание «синтетических» композиций как характерную особенность «больших романских порталов», И. Крист отмечает тенденцию разделения этих «синтетических» видений на отдельные элементы¹⁷, наметившуюся к 1150 г. и проявившую себя наглядно, с его точки зрения, в спокойном нарративе скульптурной программы западного фасада собора Нотр-Дам в Шартре: «Инкарнация (Дева во славе), Возвращение Слова к Отцу, то есть Вознесение, и Второе Пришествие явились предметом трех различных композиций, ссылающихся на три существенных пункта теологии»¹⁸. Однако надо отметить, что называемая И. Кристом «Вторым пришествием» композиция центрального портала Шартра, представляющая Господа во славе в окружении четырех символических животных,

сохраняет все черты «синтетической» иконографии в рамках аллюзии на ветхозаветное видение.

Кроме того, уже в программе порталов нартекса церкви Св. Марии Магдалены в Везле (1125–1140)¹⁹ можно видеть не только разделение тем, отмеченное И. Кристом²⁰, но и тенденцию к их соединению, правда, вовсе без типологических ветхозаветных параллелей. Вся программа построена на сюжетах Нового Завета и посвящена прославлению апостольской миссии в контексте идей подготовки Второго крестового похода²¹. В тимпанах боковых порталов имеет место разделение тем. В южном тимпане последовательно представлен цикл, посвященный Инкарнации: Благовещение, Встреча Марии и Елизаветы, Рождество и Поклонение Волхвов. В северном тимпане репрезентируются сюжеты, демонстрирующие Воскресение Спасителя его ученикам: ужин в Эммаусе, явление Христа ученикам перед Вознесением. В центральном портале темы соединены посредством одновременного представления Вознесения и Пятидесятницы в единой сцене без повторения фигур, согласно интерпретации В. Рушон-Муьерон²².

Образ Христа с крестчатым нимбом и в полной мандорле занимает все поле тимпана. Он восседает на троне Царя Небесного, но фигура его расположена таким образом, что кажется парящей в воздухе. Раскинутые руки и закрученные ветром драпировки его одеяния усиливают впечатление. Верхняя часть фигуры представлена строго анфас, но ноги слегка подогнуты и развернуты в сторону, как будто Христос привстает, слегка касаясь своего сиденья. Трон обозначен лишь небольшими фрагментами, затерянными среди развевающихся одежд Христа. Из пальцев Спасителя, подобно лучам света, нисходят на апостолов языки пламени Св. Духа, приход которого был обещан им при Вознесении (Деян. 1: 1–9). Появление ветра описано в тексте Деяний (Деян. 2: 1–3): «И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились. И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них». В тексте Писания два момента – Вознесение и Нисхождение Св. Духа на апостолов – разделены во времени, но в композиции, созданной в Везле, эти события соединены.

Программа западного фасада аббатской церкви Сен-Дени задумывалась и создавалась в конце 30-х годов XII в. почти одновременно со скульптурным ансамблем нартекса базилики Сен-Мадлен в Везле, поэтому взаимные влияния вполне возможны. Западный фасад и нартекс сугериевской базилики Сен-Дени были освящены 9 июня 1140 г. Пятью неделями позже был заложен первый камень

нового готического хора, освященного 11 июня 1144 г. во время великолепной церемонии, подробно описанной самим Сугерием²³.

Несмотря на то что исследования центрального портала западного фасада базилики Сен-Дени проводятся в течение многих десятилетий, памятник является одним из наиболее дискуссионных объектов в программе Сугерия²⁴. С.М. Кросби и П. Блам детально исследовали вопросы сохранности памятника²⁵; существующие интерпретации его иконографической программы подробно рассмотрены в недавно вышедшей монографии, посвященной базилике Сен-Дени²⁶.

В центре тимпана центрального портала западного фасада помещена огромная, занимающая всю вертикаль изобразительного поля фигура Христа, восседающего на троне. Нижняя часть Его тела окружена полумандорлой, верхняя же распростерта на кресте наподобие Его изображения в сцене Распятия. Под горизонталью креста по правую и левую руку Христа, обращаясь к нему, сидят Богоматерь и Иоанн Богослов, за ними – остальные апостолы, разбитые на небольшие группы. На двух концах тимпана эти группы замыкают ангелы – слева с трубой, справа с мечом. Руки Христа раскинуты по горизонтали креста и держат развернутые свитки с надписями. Тимпан разделен на ярусы, в верхнем изображены ангелы, один из которых держит терновый венец, вставленный во время реставрации XIX в.²⁷ На ланто размещен узкий фриз восстающих из гробов, где рядом с полумандорлой у ног Христа по правую Его руку можно видеть коленопреклоненного аббата Сугерия. В центре первого архивольта Христос принимает две души, которые подносят ему ангелы, во втором архивольте, сразу над ним, видны фигуры двух трубящих ангелов. В третьем и четвертом архивольтах появляется композиция Троицы, которая здесь также получает своеобразное иконографическое выражение: в третьем архивольте Бог Отец держит диск с Агнцем, за которым возникает образ креста; в четвертом архивольте изображен Святой Дух в виде голубя в окружении ангелов. По бокам в первом архивольте мы видим сцены Рая (доно Авраамово) с левой стороны и наказания грешников – справа, в основании этого архивольта – врата Ада и Рая, перед которыми стоят неразумная и мудрая девы, соединяющие поле тимпана с откосами портала, где изображено шествие мудрых дев справа от Христа и неразумных – слева. Боковые поля второго и третьего архивольтов представляют апокалиптических старцев, играющих на музыкальных инструментах, в четвертом архивольте старцы оплетены виноградной лозой таким образом, что вся композиция очень напоминает иконографию Древа Иисеева.

Именно так расценивают эту композиционную группу С.М. Кросби и П. Блам²⁸.

Сопоставляя тимпаны центрального портала нартекса базилики Сен-Мадлен в Везле и центрального портала западного фасада базилики Сен-Дени, нетрудно заметить много общих черт в организации композиции. В обоих случаях под тимпаном присутствует узкий фриз ланто. Основное поле тимпана разделено на две части раскинутыми руками Христа, только в Сен-Дени это выражено более явно, так как граница продолжена свитками, которые распятый на кресте Спаситель держит в руках, в то время как в композиции Везле эту функцию выполняют лучи-языки Св. Духа, исходящие из пальцев Христа. Очевидно, что позы и развороты фигур, окружающих полумандорлу Христа в Сен-Дени и апостолов в тимпане Везле, имеют много общего. И все же, несмотря на формальное сходство, программа Сен-Дени оказывается намного сложнее и представляет синтез ветхозаветных, новозаветных тем и литургических образов²⁹. Рассматриваемая часто как репрезентация Страшного Суда на основании текста Евангелия от Матфея³⁰, она оставляла у исследователей много вопросов. В тимпане центрального портала Сугерием (по всей видимости, вполне сознательно) была реализована фокусирующая внимание на необычных деталях композиция, интерпретация которой только на основе новозаветных текстов оказывалась неполной и требовала поиска дополнительного объяснения или недостающего текста.

Привлечение для ее объяснения ветхозаветного текста из Книги пророка Исаии, рассмотрение этого образа в контексте развития тринитарной иконографии и выявление его связи с символическим изображением хода литургического процесса позволило прояснить необычные иконографические детали в образе Христа (полумандорла, соединение в едином образе Восседающего и Распятого и др.)³¹. Созданный в этой композиции образ Господа соединил в себе одновременно Творца, Судию и Спасителя, т. е. Отца и Сына, причем присутствие ветхозаветного текста дало возможность обозначить со всей определенностью три важнейшие точки христианского понимания человеческой истории – ее начало, конец и момент искупления человеческих грехов. Кроме того, наложение образов Царя Небесного, восседающего во славе, и Христа, распятого на кресте, позволило символически представить последовательность евхаристической молитвы, визуализируя таким образом тему евхаристии³².

Рассматривая эту программу как репрезентацию темы Страшного Суда, И. Крист отмечает триумфально-теофанический харак-

тер этой композиции и также считает, что сугериевская иконографическая схема относится к разряду сложных «синтетических» программ³³. Однако применительно к Сен-Дени он не детализирует и не развивает эти наблюдения и, оставаясь в рамках своей задачи, не уделяет больше специального внимания данному памятнику. При этом И. Крист указывает, что тема Страшного Суда вовсе не была популярной среди клюнийских теофаний. Наиболее благодатной для визуализации догматических вопросов он считает тему Вознесения, которая позволяла напомнить «о мистерии Спасения, единстве Христа с Отцом и о его возвращении в конце времен»³⁴.

Однако именно эти мотивы аббат Сугерий с успехом использовал в своей «синтетической» композиции «Страшного Суда» центрального портала базилики Сен-Дени, значительно расширив ее семантическое поле³⁵. При этом, даже не воспользовавшись традиционной формулой Маэсты, со всей очевидностью указывающей на ветхозаветные видения, он выстраивает свою типологическую иконографию на базе других фрагментов ветхо- и новозаветных текстов³⁶, прошивая типологическими связями буквально все визуальное поле тимпана, одновременно включая в него и литургические смыслы³⁷.

Являясь продолжением визуальной стратегии аббатства Клюни³⁸, программа Сен-Дени оказывается в особом положении по отношению к другим программам своей эпохи. «Синтетичность» этой новой сугериевской композиции, с одной стороны, может быть понята буквально, как использование определенных иконографических клише, вводящих аллюзии на соответствующую тему. С другой стороны, она подразумевает сложную многоуровневую структуру смыслов, постижение которой возможно не только в процессе созерцания, но и посредством рассуждения, анализа и размышления. Развивавшаяся и поддерживавшаяся в течение многих лет аббатством Клюни «медитативная» тенденция проявилась здесь особенно явно, привлекая внимание «странными деталями», требующими объяснения. Однако именно эти сугериевские «странности», качественно обновляя подход к созданию программы в целом, в конечном итоге становятся ключом для ее расшифровки, своеобразным концом нити, за которую надо потянуть, чтобы развязать весь «узел».

Если в центральном портале западного фасада мы наблюдаем своеобразную кульминацию «синтетичности» и многозначности в одном визуальном поле, то спустя три года в витражных панно сугериевского хора уже намечается тенденция разделения, когда ти-

пологически связанные тексты все еще репрезентируются в одной композиции, но уже разведены между собой, очевидно, для облегчения и наглядности восприятия (Квадрига Аминадава, Воодружение Медного Змия).

Будучи по существу первой готической монументальной программой, сугериевская композиция центрального портала является, с одной стороны, квинтэссенцией воплощения синтетической и медитативной идеи, своего рода закономерным итогом изысканий романской эпохи, с другой стороны, она содержит в себе такие элементы иконографических формул, которые одновременно апеллируют к разуму верующего и, ведя его по этому пути, приводят к пониманию и ясности – желаемому результату «просвещения» божественным светом, согласно концепции Псевдо-Дионисия.

Эта тенденция к «ясности» и станет основой последующих готических программ, настаивая на усилении в них нарративного акцента и дидактической четкости, предпочитая завуалированности определенность, стремясь к разделению тем и отводя им самостоятельные визуальные поля. Этот процесс можно назвать не столько «упадком» романского способа выражения, который констатирует И. Крист³⁹ в программе западного фасада Шартра, сколько его логическим завершением и переходом в иное качество, выходом на другой уровень развития образа, попыткой воплощения тех же идей, но иными приемами, цель которых связана с задачей воспитания и образования через визуализацию и конкретизацию типологических идей и объяснений, увеличение числа сюжетов и расширение теологической доктрины.

Примечания

- ¹ *Christe Y.* Les Grands Portails Romains. Etudes sur l'iconologie des théophanies romanes. Genève: Librairie Droz, 1969. P. 10.
- ² Ibid.
- ³ Ibid.
- ⁴ Ibid. P. 29–33.
- ⁵ *Weitzman K.* Illustrations in roll and codex: A study of the origin and method of text illustration. Princeton: Princeton University Press, 1970. P. 12–46.
- ⁶ *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери [Электронный ресурс] // Христианство в искусстве. URL: http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=33&chap=26 (дата обращения: 05.08.2015).

- ⁷ *Grabar A.* Le premier art chrétien. P.: Gallimard, 1966. P. 99.
- ⁸ *Christe Y.* Op. cit. P. 67–68.
- ⁹ Ibid. Текст на ланто представлен на греческом языке, Ив Крист (P. 68) переводит его на французском, а мы даем русский перевод французского текста, взятого им из статьи: *Sacopoulos M.* Le linteau copte dit d'All-Moâllaka // *Cahiers archéologiques.* 1957. T. 9. P. 98–115.
- ¹⁰ *Christe Y.* Op. cit. P. 67–68.
- ¹¹ *Boespflug F., Zaluska Y.* Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215) // *Cahiers de Civilisation Médiévale.* 1996. T. 37. № 3. P. 181–240.
- ¹² *Rouchon-Mouilleron V.* Vézelay, The great Romanesque Church. N. Y.: Harry N. Abrams, 1999. P. 16.
- ¹³ *Хрипкова Е.А.* Визуализация темы евхаристии в иконографической программе западного фасада базилики Сен-Дени XII века // *Вестник Кемеровского государственного университета.* 2013. № 1. С. 66–73.
- ¹⁴ Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета (канонические): Синодальный перевод 1876 г. сверен с еврейским текстом Ветхого Завета и греческим текстом Нового Завета. М.: РБО, 2002. С. 1233.
- ¹⁵ *Christe Y.* Op. cit. P. 95.
- ¹⁶ Ibid.
- ¹⁷ Ibid. P. 67.
- ¹⁸ Ibid.
- ¹⁹ *Rouchon-Mouilleron V.* Op. cit. P. 9.
- ²⁰ *Christe Y.* Op. cit. P. 67.
- ²¹ *Rouchon-Mouilleron V.* Op. cit. P. 170.
- ²² Ibid.
- ²³ *Suger.* De Consecratione // *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures / Éd. par E. Panofsky, G. Panofsky-Soergel.* Princeton: Princeton University Press, 1979. P. 97–121.
- ²⁴ *Хрипкова Е.А.* Базилика Сен-Дени аббата Сугерия. М.: ДПК Пресс, 2013. С. 26–42, 89–102.
- ²⁵ *Crosby S. McK., Blum P.Z.* Le Portail central de la façade occidentale de Saint-Denis // *Bulletin Monumental.* 1973. Vol. 131. P. 209–266.
- ²⁶ *Хрипкова Е.А.* Базилика Сен-Дени аббата Сугерия. С. 89–102.
- ²⁷ *Crosby S. McK., Blum P.Z.* Op. cit.
- ²⁸ Ibid.
- ²⁹ *Хрипкова Е.А.* Визуализация темы евхаристии...; *Она же.* Базилика Сен-Дени аббата Сугерия. С. 89–129.
- ³⁰ *Gerson P.L.* Suger as Iconographer: The Central Portal of the west Facade of Saint-Denis // *Abbot Suger and Saint-Denis: A Symposium. / Ed. by P.L. Gerson.* N. Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1986. P. 183–198 (2nd ed. 1987).

- ³¹ Хрункова Е.А. Визуализация сакральных смыслов в иконографической программе собора Сен-Дени (40-е годы XII века): Дис. ... канд. искусствоведения. М.: РГГУ, 2012. С. 87–138, 176–203.
- ³² Там же.
- ³³ *Christe Y.* Op. cit. P. 129.
- ³⁴ *Ibid.* P. 95.
- ³⁵ Хрункова Е.А. Базилика Сен-Дени аббата Сугерия. С. 102–129.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Хрункова Е.А. Визуализация темы евхаристии...
- ³⁸ *Conant K.J.* The Theophany in the History of Church Portal Design // *Gesta*. 1976. Vol. 15. P. 127–134.
- ³⁹ *Christe Y.* Op. cit. P. 67.

ОНТОЛОГИЯ КИНО И ОНТОЛОГИЯ ЗВУКОЗАПИСИ

Статья посвящена вычленению звукозаписи из структурной целостности знаниевой модели онтологии кино, построению ее обособленной онтологии, которая могла бы рассматриваться как начальная в онтогенезе звукозаписи, а также предварительному рассмотрению возможных онтологизирующих функций звукозаписи в различных ситуациях.

Ключевые слова: онтология кино, онтология звукозаписи, филогенез феномена автоматической фиксации, онтогенез кино.

На сегодняшний день существующая достаточно формализованная знаниевая модель онтологии кино¹ является наиболее строгим методологическим построением в отношении средств автоматической фиксации элементов окружающей человека действительности. Звукозапись, включенная в данное построение, рассматривается в нем как одно из функциональных свойств аппарата фиксации. В то же время обособление звукозаписи, осуществляемое через ее онтологическое построение, позволит не только формировать на основе этого построения методологические парадигмы, связанные с записью и использованием записанного звука, но и в определенных ситуациях рассматривать отдельные аспекты кинематографа и иных видов деятельности, в которых используется записанный звук, с точки зрения онтологизирующей функции самой звукозаписи.

1. Звукозапись в структуре знаниевой модели онтологии кино

В связи с тем что кинематограф как средство автоматической фиксации элементов окружающей человека действительности – локализованного средствами аппарата фиксации ситуационного континуума тяготеет к антропоморфной полноте его «восприятия», связанной с фиксацией и последующей актуализацией изображения и звука (в той или иной технически доступной форме – «плоскостной» или объемной), а также возможным искусственным моделированием таких элементов ситуационной целостности, как запах, температура, влажность, тактильные раздражители, то при конструировании знаниевой модели² онтологии кино хотя и оговаривалось, что возможны схожие по своей структуре онтологии (онтология фотографии, онтология звукозаписи), но не проводилось специального их разделения внутри данного построения. Причем если в первой части определения зафиксированного как продукта процесса автоматической фиксации звук как элемент потенциальной кинематографической целостности учитывался («зафиксированное – ограниченный рамкой кадра, осуществленный в определенный пространственно-временной период ситуационный континуум, визуальная / аудиовизуальная форма материальной составляющей которого локализована функциональными возможностями аппарата фиксации...»³), то во второй его части звук, конечно же ошибочно, был вообще проигнорирован («...и сохранена на том или ином материальном носителе для последующего возможного воспроизведения на плоскости в виде двухмерного / псевдотрехмерного изображения, создающего иллюзию естественного (в преднамеренных случаях – неестественного) развертывания-движения материально-пространственной формы ситуационного континуума во времени, соответствующей материально-пространственной форме фиксируемого ситуационного континуума»⁴).

В то же время специально было дано предварительное определение, которое могло бы быть применено к любому средству автоматической фиксации независимо от его специфики («зафиксированное – локализованный функциональными возможностями аппарата фиксации ситуационный континуум, фрагментированная совокупность элементов которого сохранена на том или ином материальном носителе, позволяющем актуализировать их в форме соответствующей фрагментированным элементам фиксируемого ситуационного континуума»⁵). Однако необходимо учитывать, что анализируемое построение проводилось, во-первых, в отсутствие

примеров такого рода методологической работы в отношении сложных объектов, во-вторых, в рамках условной формализации, которая на тот момент вообще оценивалась как слабая, и, наконец, что самое главное в контексте настоящего исследования, без учета филогенеза феномена автоматической фиксации и онтогенеза кино.

Если под филогенезом феномена автоматической фиксации понимать отделение от единого онтологического начала различных производных форм автоматической фиксации, а под онтогенезом кино – индивидуальное развитие одной из этих форм, то о звукозаписи необходимо будет говорить как о форме автоматической фиксации, предшествующей кино, а о появлении звука в кинематографе как об определенном этапе его (кинематографа) онтогенеза. Таким образом, можно констатировать, что, во-первых, звукозапись является самостоятельной и независимой от кино линией в филогенезе феномена автоматической фиксации, которая может быть рассмотрена в собственном онтогенезе, а во-вторых, в том или ином качестве интерпретирована в рамках онтогенеза кинематографа. Не учитывая всего этого, говоря об онтологии кино, мы должны были бы говорить о возможности фиксации звука в качестве исходного условия его возникновения, тогда как мы, конструируя знаниевую модель онтологии кино, в первую очередь имеем в виду возникающую ситуацию фиксации именно изображения, а то, что в определении зафиксированного и в самом построении пытаемся по возможности охватить всю полноту его функциональных свойств, является результатом того, что мы смотрим на кино не в момент его онтологического зарождения (в рамках филогенеза феномена автоматической фиксации), а уже на определенном – современном этапе его онтогенеза.

Более того, если абстрагироваться от сформированных традицией стереотипов, которые диктуют единственно возможный и верный взгляд на соединение зафиксированных изображения и звука, связанных с тем, что зафиксированный звук всегда интерпретируется в качестве дополнения к зафиксированному изображению, то с той же степенью допустимости можно заключить, что главенствующим является именно звук, а изображение всего лишь его дополняет. Однако оба этих взгляда являются весьма поверхностными, связанными не с анализом онтологической сущности данных явлений – звукозаписи и кино, а с их функциональным использованием в различных конкретных системодетельностных ситуациях (например, в кинематографе – системе деятельности). При этом не учитывается их онтологическое взаимодействие в различных ситуациях, а следовательно, игнорируется их

возможное онтологизирующее и деонтологизирующее⁶ воздействие друг на друга.

Для того чтобы проводить корректное разделение звукозаписи и кино как самостоятельные линии в филогенезе феномена автоматической фиксации, а также исследовать их собственный уникальный онтогенез, необходимо иметь их изначальные онтологические построения⁷. В рамках настоящей работы мы имеем возможность сконструировать знаниевую модель онтологии звукозаписи.

2. Онтология звукозаписи

При построении знаниевой модели звукозаписи функционально будем использовать имеющееся построение онтологии кино⁸, что, во-первых, приведет к методологическому единству этих построений⁹, во-вторых, сделает их изначально терминологически и понятийно гомогенными и, наконец, в-третьих, сразу же обозначит определенные различия между ними.

Процесс фиксации звука (fixation process of sound) невозможен без двух элементов, которые по отношению к данному процессу могут быть охарактеризованы как субстанциональные (сущностные и неизменные), – *аппарата фиксации звука* (apparatus fixation of sound – AFS) и того, что он фиксирует. Несмотря на то что в отличие от знаниевой модели онтологии кино здесь мы изначальное задаем ограничивающие функции аппарата фиксации, однако, до того как будет получено производное, исходный материал не должен как-либо ограничиваться. Поэтому фиксируемое определяется как *ситуационный континуум* (situational continuum – SC) – совокупность материальных и любых иных факторов, объединенных неким единством (например, временным, пространственным, пространственно-временным (spatio-temporal – st), тем или иным принципом локализации ситуационного континуума).

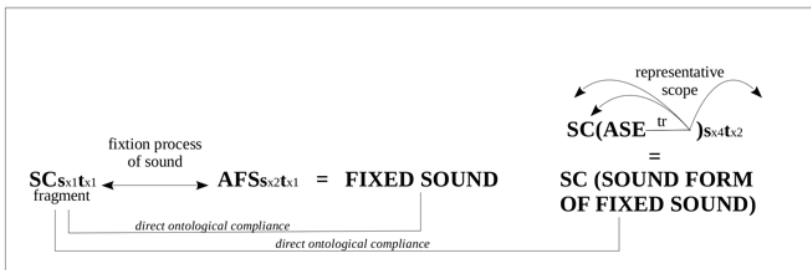
Производным – результатом (или продуктом) процесса фиксации звука – является *зафиксированный звук* (fixed sound), который в данном построении может быть определен как локализованный аппаратом фиксации звука ситуационный континуум, звуковая совокупность элементов которого сохранена на том или ином материальном носителе, позволяющем актуализировать их в форме соответствующей фрагментированным звуковым элементам фиксируемого ситуационного континуума.

При этом между зафиксированным и соответствующим ему фиксируемым в отношении той его части (звуковой), которая была

зафиксирована (и здесь мы вынуждены ввести термин *фрагмент* (fragment)), может быть установлена *связь в виде прямого онтологического соответствия* (direct ontological compliance).

Процесс актуализации зафиксированного звука в отличие от кино реализуется в одной форме, в которой присутствует *аппарат звукоизвлечения* (apparatus of sound extraction – ASE), который, являясь элементом некоего ситуационного континуума, трансформирует его. Причем, что чрезвычайно важно отобразить в построении – в *условном масштабе* (representative score), строго не ограниченном его пространственным и даже временным расположением. Таким образом, продуктом процесса звукоизвлечения будет являться *звуковая форма зафиксированного звука* (sound form of fixed sound), являющаяся одним из элементов самореализующейся ситуации в условном масштабе в момент звукоизвлечения.

И опять же мы устанавливаем между звуковой формой зафиксированного звука и соответствующим ему фиксируемым (звуковым фрагментом ситуационного континуума) связь в виде прямого онтологического соответствия (*схема 1*).



Чтобы в отличие от знаниевой модели онтологии кино более корректно ввести человека в наше построение, определим его следующим образом: в том случае, когда человек мог непосредственно воспринимать звук в момент его фиксации – как *субъекта-свидетеля* (subject witness – SW), а в случае, когда человек не воспринимал звук в момент его фиксации, но воспринимает его в момент звукоизвлечения – как *воспринимающего субъекта* (perceiving subject – PS).

В целом мы можем принять введенную при построении знаниевой модели онтологии кино схему отношений между человеком и ситуационным континуумом¹⁰, которая состоит из *актуального индивидуального локализованного ситуационного континуума* (совокупность материальных и любых иных факторов, напрямую или

опосредованно воспринимаемых человеком или же оказывающих на него воздействие в актуальный момент времени), *реального индивидуального локализованного ситуационного континуума* (совокупность материальных и любых иных факторов, напрямую или опосредованно воспринятых человеком в период от его рождения до актуального момента времени), *осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума* (совокупность материальных и любых иных факторов, напрямую или опосредованно воспринятых человеком в период от его рождения до актуального момента времени, которые человек может мысленно актуализировать в той или иной – целостной или фрагментарной форме в актуальный момент времени), *осознаваемого индивидуального ситуационного континуума* (совокупность материальных и любых иных факторов, объединенных неким единством, которые человек может мысленно актуализировать в актуальный момент времени), а также *сообщенного реального индивидуального локализованного ситуационного континуума* (совокупность материальных и любых иных факторов в форме ситуационного континуума, локализованного и зафиксированного аппаратом фиксации, изначально не являющегося частью реального индивидуального локализованного ситуационного континуума человека, но сообщенного ему в качестве такового через актуальную форму зафиксированного).

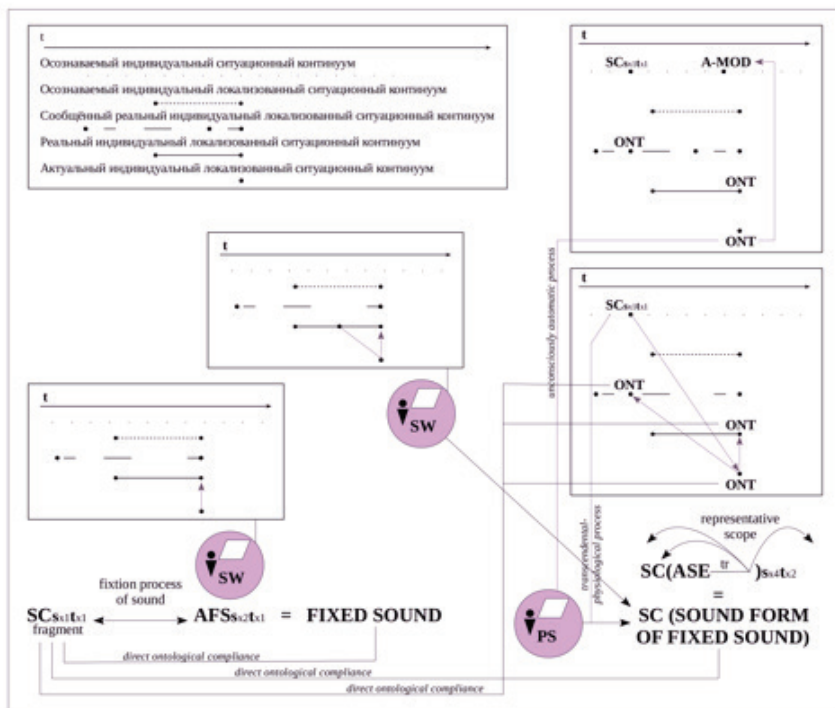
Для субъекта-свидетеля зафиксированный звук в момент его звукоизвлечения является элементом его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума. Для воспринимающего субъекта ситуация, в которой фиксировался звук, не является элементом его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, но тем, что он может только представить в рамках осознаваемого индивидуального ситуационного континуума, однако при восприятии зафиксированного звука в актуальный момент времени данная ситуация сообщается ему в качестве элемента его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, а также в качестве элемента сообщенного реального индивидуального локализованного ситуационного континуума.

Процесс восприятия воспринимающим субъектом звука в момент звукоизвлечения может быть представлен, во-первых, в виде перевода фрагмента ситуационного континуума, обусловленного конкретной пространственно-временной координатой, который для него является исключительно элементом осознаваемого индивидуального ситуационного континуума, в актуальное состояние в форме *онтологического содержания* (ontological content, ONT),

соответствующего фрагменту ситуационного континуума в момент фиксации, а во-вторых, в последующем переводе актуализированного для субъекта онтологического содержания, находящегося в зафиксированном на условные линии реального индивидуального локализованного ситуационного континуума и сообщенного реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, на которых по отношению к условной оси времени они будут между собой не совпадать, так как нахождение сообщенного онтологического содержания на линии реального индивидуально локализованного ситуационного континуума будет соответствовать времени его актуализации для воспринимающего субъекта, а нахождение на линии сообщенного реального индивидуального локализованного ситуационного континуума – времени того ситуационного континуума, которое фиксировалось и с которым у актуализируемого зафиксированного установлена связь в виде прямого онтологического соответствия. Между сообщенным воспринимающему субъекту онтологическим содержанием и соответствующим ему фрагментом в ситуационном континууме в момент фиксации может быть установлена связь в форме прямого онтологического соответствия. Сам же этот процесс определен как *трансцендентно-физиологический процесс* (transcendental-physiological process).

В связи с тем что мы позиционируем наше построение как начальное в онтогенезе звукозаписи, т. е. не связанное с его последующими трансформациями и видоизменениями (главным образом обусловленными использованием онтологии звукозаписи в тех или иных видах деятельности, в том числе и в кинематографе), то нам нет необходимости оговаривать сознательную интерпретацию воспринимающим субъектом сообщенного онтологического содержания в качестве содержания моделируемого, однако так как на сознательном уровне воспринимающим субъектом зафиксированный звук в момент звукоизвлечения так или иначе автоматически интерпретируется – соотносится с неким абстрактным ситуационным континуумом, который не является элементом его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, то необходимо использовать понятие *автоматически моделируемое содержание* (automatically modelled content – A-MOD), которое может быть расположено на любом участке ничем не ограниченной условной линии сознаваемого индивидуального ситуационного континуума, а сам процесс такой интерпретации обозначить как *бессознательно автоматический процесс* (unconsciously automatic process).

После этого мы можем считать построение знаниевой модели онтологии звукозаписи завершенным (*схема 2*).



3. Онтологизирующие функции звукозаписи

Во всех ситуациях, в которых задействуется записанный звук, кроме того что он так или иначе функционально и концептуально используется, можно говорить о том, что он привносит с собой определенную онтологизирующую функцию, связанную с тем, что воспринимающий его субъект онтологически «связывается» с тем ситуационным континуумом, фрагментом которого является этот звук. Рассмотрим на самом общем масштабе только несколько таких ситуаций.

В кино в отсутствие зафиксированного изображения (титры, междюбровые изобразительные проставки) или же в ситуации полной деонтологизации кинематографического изображения (например, когда изображение смоделировано исключительно теми или иными техническими средствами), кроме того что зафиксированный звук остается единственным элементом, связанным с феноме-

ном автоматической фиксации, он также является единственным элементом фильмической целостности с функциональным онтологическим началом.

В анимации, которая даже при наличии непосредственного процесса фиксации отдельных фаз ситуационного континуума онтологически является своеобразной – деонтологизированной формой кино, включенной в качестве вида в кинематограф не столько вследствие своей онтологической близости к традиционному кинематографу, сколько в результате сходства ситуаций их экранной актуализации и единства контейнера (фильм), зафиксированный звук – единственный элемент конструктивной целостности с функциональным онтологическим началом.

Зафиксированный звук, воспроизводимый в качестве элемента структурной целостности театрального действия, тут же онтологизирует происходящее, расширяя на онтологическом уровне локализованный пространственно-временной континуум сценического пространства. По большому счету, вся условность сценического действия в результате реализации онтологизирующей функции записанного и воспроизведенного звука снимается и возникает некая синтетическая условность, в которой такой звук онтологизирует происходящее, связывая его с происходившим когда-то (фрагментом ситуационного континуума в момент фиксации), которое вследствие онтологической специфики зафиксированного звука является безусловным.

Особую роль играет зафиксированный звук в современном искусстве. Вернее, может играть, если художниками и исследователями будет учитываться не только его формосодержательная функция, но и функция онтологическая. Намеренное или преднамеренное звукоизвлечение зафиксированного звука в качестве структурного элемента артобъекта или в ситуации актуализации таких видов современного искусства, как перформанс или инсталляция, может не только привнести новые или иные концептуальные смыслы к изначально заданным, имеющимся и потенциально возможным смыслам, но и трансформировать все эти смыслы. Данная ситуация возводится в квадрат, если речь идет о звуковом артобъекте или о звуковом перформансе.

Подводя итоги, необходимо сказать о том, что в результате создания знаниевой модели онтологии звукозаписи, которая была сконструирована в настоящей работе, во-первых, в определенной степени проблематизируется имеющееся построение онтологии кино, во-вторых, закладывается фундамент для дальнейшего исследования онтогенеза звукозаписи, и наконец, в-третьих, у иссле-

дователей, работающих в самых разных областях, но имеющих дело с записанным звуком, появляется инструмент, с помощью которого они могут рассматривать этот звук и его функции не только на семантическом и структурно-семиотическом, но и на онтологическом уровне. И в то же время настоящее исследование является продолжением работы по преодолению традиционной для киноведения и искусствоведения ситуации, в которой «ни теория, ни методология не выделяются в специальный слой научного познания»¹¹.

Примечания

- ¹ Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт. 2013. № 2 (10). С. 98–106.
- ² Штейн С.Ю. От теории к методологии кино // Вестник ВГИК. 2015. № 1 (23). С. 26.
- ³ Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов... С. 99.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Штейн С.Ю. Онтология кино и деонтологизация кинематографического материала // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2015. № 1. С. 130–138.
- ⁷ О матричной функции онтологии кино см.: Штейн С.Ю. Теоретическая модель онтологии кино как знаниевая матрица целостной кинотеории // Вестник РГГУ. 2014. № 14 (136). Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология». С. 214–225; *Он же*. От теории к методологии кино // Вестник ВГИК. 2015. № 2 (24). С. 23–25.
- ⁸ Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов... С. 98–106.
- ⁹ В качестве методологической основы используется системоделятельный подход Г.П. Щедровицкого. См.: Щедровицкий Г.П. Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Щедровицкий Г.П. Избр. тр. М.: Шк. культ. полит., 1995. С. 257–263.
- ¹⁰ Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов... С. 100–101.
- ¹¹ Соколов В.С. О теоретическом и эмпирическом уровнях киноведения // Кино: методология исследования. М.: Искусство, 1984. С. 57.

Abstracts

V. Belov

SMALL BUSINESS IN THE CRISIS: THE STATE AND PROBLEMS

This article discusses issues related to the development of small business in Russia during the economic crisis.

Key words: small business, the economic crisis.

P. Bogdanova

ON THE CYCLING CHARACTER OF THE THEATRE ART DIRECTING DEVELOPMENT (FROM “THAW” TILL THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY)

The article raises an issue of the relevance in approaching the art development, especially the theatre one, in terms of the theory of cycles. A number of researches (with such remarkable persons as N. Danilevsky, O. Spengler, P. Sorokin among them) adhered to that theory. It allows to conceptualize the process of changes of the theatre directing art during generations as a whole, with some common event as the beginning and sum of development tendencies as the end. This end breaks initial intentions, thus bringing art directing to the start of the new cycle.

Key words: cycle, culture stage, Spengler's stage conception of civilization, Russian Sixtiers, Russian Seventiers, the “post” generation, modernism, postmodernism.

P. Borisova

JOHN RAWLS'S CONCEPT OF SOCIAL JUSTICE

In article the basic maintenance John Rawls's concept of fairness is considered. Also influence of the concept of fairness on aspects of life of citizens, societies and the states is traced.

Key words: rationality, fairness, concept of fairness, John Rawls.

M. Bulanova, E. Ugrekheldze

A PARK IN CULTURAL ENVIRONMENT OF THE CITY

This article defines the place, significance and function of the park in the cultural environment of the city. It reveals the history and modernity of one of Muscovites favorite parks – Gorky Central Park of Culture and Leisure.

Key words: park, city, cultural environment of the city.

I. Dmitriev

THE INHUMAN, MORE OR LESS INHUMAN: THE ONTOLOGY “WILL TO POWER” BY NIETZSCHE AND ACTOR-NETWORK THEORY OF LATOUR

The article is devoted to the analysis of the actor-network theory presented in works of French sociologist Bruno Latour from the point of view of reception of basic onto-epistemological conceptions of Friedrich Nietzsche. Central point of the article is opposition between speech in terms of forces and speech in terms of substances which are not only competing but also stipulating for each other in the network of interpretation of scientific researches. Latour's theory is presented as consistent implementation of Nietzschean conception of will to power in present intellectual conditions with due regard for proper updating.

Key words: actor-network theory, actor, actant, force, relativism, ir-reductionism.

A. Ionov

DEFINING HORROR GENRE BASED ON RICK ALTMAN GENRE THEORY

The article defines horror genre in cinema embracing necessary features. Critically analyses the semantic-syntactic theory of genres, inspired by the works of Rick Altman, proves its efficiency in cinema studies.

Key words: horror, cinema, genre theory, semantic-syntactic model, Rick Altman.

A. Isanov

FORMAL JUSTIFICATION OF MORAL PRECEPTS
IN THE PHILOSOPHY OF JOHN RAWLS

The article is devoted to the idea of the original thesis of John Rawls's theory of justice as a stage in the development of a formal justification of moral precepts in political philosophy. The decision-making procedure in ethics proposed by Rawls in his early works is analysed.

Key words: John Rawls, the original position, the theory of justice, decision-making procedure, the principles of justice.

M. Kazyuchits

A SYNTHESIS OF THE EXPRESSIVE MEANS
OF THE DOCUMENTARY TV AND EXPERIMENTAL
DOCUMENTARY CINEMATOGRAPHY
IN CANADA OF 1950–1960s

Audio and visual formation of non-fiction television and documentary and experimental cinema in Canada of 1950–1960s can be represented as series of similar processes. These processes provoked with the active competition of television and cinematography segments of the media industry. Development and implementation of the new equipment were parallel to the search for new means of aesthetic impact on the target audiences.

Key words: cinema, television, documentary, experimental film, split screen, multiscreen, direct cinema, cinéma vérité.

E. Khripkova

“SYNTHETIC” COMPOSITIONS
IN ROMANESQUE ART AND THE FIRST
GOTHIC PROGRAM OF ABBOT SUGER

The article is about complex synthetic compositions in Christian art and influence of this development to the art program of abbot Suger to invent central portal of the Western facade of the Saint-Denis basilica. The author distinguishes different types of the synthetic compositions in the medieval French monumental art. He considers that complex

synthetic composition of the central portal of the Western facade is the top point in the sequence of the synthetic programs impacted with Cluny abbey, as eminent transition from visionary Romanesque art to didactic clarity of Gothic portals.

Key words: Saint-Denis basilica, abbot Suger, theophany, synthetic composition, iconographic program.

S. Kiryanova

COMPOSITIONAL ROLE OF THE LANDSCAPE IN RUSSIAN ICON OF THE SECOND HALF OF THE XVII CENTURY AND THE FIRST THIRD OF THE XVIII CENTURY

The article is dedicated to one aspect of researching elaborated landscape backgrounds, appeared in Russian icon painting in the second half of the XVII century. New forms replaced traditional nature images on the icons. The landscape of a new type can play different compositional role in icons placed there as follows: landscape as a background; landscape, which includes hagiographical scenes; landscape, containing the main subject; landscape fragment in an arch of doorway architecture. Depending on the compositional role, connection of the main subject of the icon with a landscape changes.

Key words: icon painting, icon, landscape, XVII century, XVIII century, Ancient Russian art.

S. Konacheva

THE POETICS OF A POSSIBILITY: THINKING OF GOD IN DIACRITICAL HERMENEUTICS

The article is devoted to the diacritical hermeneutics of Richard Kearney, where the way of thinking of God “after God” becomes a description of God as God Who may be. The possibility is interpreted from post-metaphysical poetic perspective. The author argues that reflection on the category of possibility in the thinking of God allows to find a third way: between the onto-theology and negative theology.

Key words: diacritical hermeneutics, possibility, Richard Kern, eschatology, poetics.

O. Kondulukova

VALUES AS THE BASIS OF FASHION FOR THE ART
(BY THE EXAMPLE OF THE PRE-RAPHAELITES)

In this article, fashion is considered as a social and cultural phenomenon. By the example of a group of British artists of the mid XIX century, the author proves the legitimacy of the existence of fashion in the art and explains why preraphaelism for several times became fashionable trend.

Key words: fashion, art, culture, values, the Pre-Raphaelites.

E. Nechaeva

BUSINESS TRAINING AS A VARIATION
OF EDUCATIONAL TECHNOLOGIES
IN STAFF DEVELOPMENT

In the highly competitive business world, companies must count on the professional staff. The training and development of the staff take increasingly greater place in human resource management. Based on the analysis of scientific literature and personal involvement in the process of personnel training, the author makes an attempt to compare the business training and social technologies, specifies types of training and determines conditions of their success.

Key words: business training, social technologies, business games, training, personal management.

S. Schtein

THE ONTOLOGY OF THE CINEMA
AND ONTOLOGY OF SOUND RECORDING

Article is devoted to the separation of a sound recording from the structural integrity of the knowledge model of ontology of the cinema, and to forming its separate ontology, which could to be considered as primary for ontogenesis of sound recording, along with preliminary consideration of possible ontological functions of sound recording in various situational contexts.

Key words: ontology of the cinema, ontology of sound recording, phylogenesis of a phenomenon of automatic fixation, ontogenesis of the cinema.

I. Shevchenko

THE IMAGE OF THE FATHER IN CONTEMPORARY RUSSIAN
CINEMA: COMPARATIVE SOCIOLOGICAL ANALYSIS

The article deals with the father image representation in contemporary Russian movies. It is found that the image of father in movies has a greater positive connotation and matches nearly all the features of a “good” father. These features are human qualities (such as kindness, sincerity, honesty, openness) and specific fathers’ qualities: the responsibility for the family and children, the willingness to do everything to maintain home comfort, etc. At the same time all the films draw a bleak family life as a whole.

Key words: father, fatherhood, the image of the father, movies.

A. Shiyan

THE PHENOMENOLOGY AS A THEORY
OF KNOWLEDGE: THINKING ABOUT “IDEA
OF PHENOMENOLOGY” BY EDMUND HUSSERL

On the basis of Husserl’s lectures “Idea of phenomenology”, the article deals with some key features of the phenomenological theory of knowledge. The author reveals the main problem (clarifying the relationship between the act of knowledge, meaning, and object), the main goal (the study of meanings and connections a priori) and the criterion of knowledge (evidence as self-giveness) of the phenomenological theory of knowledge, and considers how and in what measure Husserl is able to establish a correlation between these three aspects. A prime focus of the analysis is the relation between the phenomenological analysis of consciousness and the phenomenological grounding of the essential intuition.

Key words: theory of knowledge, phenomenology, evidence, self-giveness, essential intuition, reduction.

A. Strelnikova

THE MUSEUM AND EXHIBITION CENTER
“WORKER AND COLLECTIVE FARM GIRL”:
THE TRANSFORMATION OF THE POLITICS OF MEMORY

“Worker and Collective Farm Girl” as a significant symbol of the Soviet past and the “standard of socialist realism” has its complicated biography in Moscow urban space. In this article, author examines the

performance and perception of the monument “Worker and Collective Farm Girl”, based on the concept of the politics of memory. Author analyses some changing vectors symbolic loading of the monument over the past decade, as well as the mismatch of meanings generated by the monument and located beside it the museum and exhibition centre.

Key words: urban space, collective memory, the politics of memory, historical memory, monument.

S. Vorozheykin

THE CONSUMPTION AS A METHOD OF CONSTRUCTING SOCIAL IDENTITY

The article deals with the specifics of sociological analysis of the consumption phenomenon in the socio-cultural practices of everyday life, caused by the system of values orientations. Particular attention is paid to disclosure of the symbolic nature of the modern consumption, forming a “reified” signs / symptoms of the membership of particular social status group and socio-cultural identity.

Key words: consumer behavior, consumption patterns, values orientations, socio-cultural identity, social status, symbols / signs of status.

Сведения об авторах

Белов Валерий Сергеевич – аспирант кафедры прикладной социологии социологического факультета РГГУ, v.s.belove@gmail.com

Богданова Полина Борисовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры театра и кино ИФИ РГГУ, polina11@mail.ru

Борисова Полина Алексеевна – аспирант кафедры теории и истории социологии социологического факультета РГГУ, polseal@yandex.ru

Буланова Марина Борисовна – доктор социологических наук, профессор кафедры теории и истории социологии социологического факультета РГГУ, marina_bulanova@inbox.ru

Ворожейкин Святослав Игоревич – аспирант социологического факультета РГГУ, svyatoslav.v@bk.ru

Дмитриев Илья Борисович – магистр философии, аспирант философского факультета РГГУ, dmitriev40@gmail.com

Ионов Алексей Юрьевич – аспирант РГГУ, ion.alexey@yandex.ru

Исанов Антон Эдуардович – магистр философии, аспирант философского факультета РГГУ, anton-eduardovich@yandex.ru

Казючич Максим Федорович – кандидат философских наук, доцент кафедры кино и современного искусства ФИИ РГГУ, mkazuchitz@gmail.com

Кирьянова Светлана Александровна – научный сотрудник Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева (Москва); соискатель Государственного института искусствознания, sv_kiryanova@mail.ru

Коначева Светлана Александровна – доктор философских наук, профессор философского факультета РГГУ, konacheva@mail.ru

Кондулуква Ольга Вячеславовна – аспирант кафедры философии, культурологии и политологии Московского гуманитарного университета, olgadanchenkova@yahoo.com

Нечаева Елизавета Олеговна – аспирант кафедры прикладной социологии социологического факультета РГГУ; руководитель группы CRM проектов ДКО Банка ВТБ24, neo88@bk.ru

Стрельникова Анна Владимировна – кандидат социологических наук, доцент кафедры методов сбора и анализа социологической информации факультета социальных наук НИУ ВШЭ, professional@post.ru

Угрехелидзе Елена Александровна – аспирант кафедры теории и истории социологии социологического факультета РГГУ, 8994236@mail.ru

Хрипкова Елена Авенировна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства Нового и Новейшего времени ФИИ РГГУ, samary@inbox.ru

Шевченко Ирина Олеговна – кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры социологии организаций и социальных технологий социологического факультета РГГУ, sheviren@yandex.ru

Шиян Анна Александровна – кандидат философских наук, доцент Центра феноменологической философии философского факультета РГГУ, annasamoikina@yandex.ru

Штейн Сергей Юрьевич – кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства ФИИ РГГУ, sergey@schtein.ru

General data about the authors

Belov Valeriy S. – postgraduate student, Department of Applied Sociology, Faculty of Sociology, Russian State University for the Humanities, v.s.belove@gmail.com

Bogdanova Polina B. – Ph.D. in Art History, associate professor, Department of Theatre and Cinema, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, polina11@mail.ru

Borisova Polina A. – postgraduate student, Department of Theory and History of Sociology, Faculty of Sociology, Russian State University for the Humanities, polseal@yandex.ru

Bulanova Marina B. – Dr. in Sociology, professor, Department of Theory and History of Sociology, Faculty of Sociology, Russian State University for the Humanities, marina_bulanova@inbox.ru

Dmitriev Ilya B. – MA in Philosophy, postgraduate student, Faculty of Philosophy, Russian State University for the Humanities, dmitriev40@gmail.com

Ionov Alexey Yu. – postgraduate student, Russian State University for the Humanities, ion.alexey@yandex.ru

Isanov Anton E. – MA in Philosophy, postgraduate student, Faculty of Philosophy, Russian State University of the Humanities, anton-eduardovich@yandex.ru

Kazyuchits Maxim F. – Ph.D. in Philosophy, associate professor, Department of Cinema and Contemporary Art, Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities, mkazuchitz@gmail.com

Khripkova Elena A. – Ph.D. in Art History, associate professor, Department of Theory and History of Modern Art, Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities, samary@inbox.ru

Kiryanova Svetlana A. – researcher, Andrey Rublev Central Museum of Ancient Russian Culture and Art (Moscow); applicant, State Institute of Art Studies, sv_kiryanova@mail.ru

- Konacheva Svetlana A.* – Dr. in Philosophy, professor, Faculty of Philosophy, Russian State University of the Humanities, konacheva@mail.ru
- Kondulukova Olga V.* – postgraduate student, Department of Philosophy, Cultural Studies and Political Science, Moscow University for the Humanities, olgadanchenkova@yahoo.com
- Nechaeva Elizaveta O.* – postgraduate student, Department of Applied Sociology, Faculty of Sociology, Russian State University for the Humanities; head, Group of CRM Projects of DKO, VTB24 Bank, neo88@bk.ru
- Schtein Sergey Yu.* – Ph.D. in Art Studies, associate professor, Department of Cinema and Contemporary Art, Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities, sergey@schtein.ru
- Shevchenko Irina O.* – Ph.D. in History, associate professor, associate professor, Department of Sociology of Organizations and Social Technologies, Faculty of Sociology, Russian State University for the Humanities, sheviren@yandex.ru
- Shiyan Anna A.* – Ph.D. in Philosophy, associate professor, Centre of Phenomenological Philosophy, Faculty of Philosophy, Russian State University for the Humanities, annasamoikina@yandex.ru
- Strelnikova Anna V.* – Ph.D. in Sociology, associate professor, Department of Sociological Research Methods, Faculty of Social Sciences, National Research University “Higher School of Economics”, professional@post.ru
- Ugrekhelidze Elena A.* – postgraduate student, Department of Theory and History of Sociology, Faculty of Sociology, Russian State University for the Humanities, 8994236@mail.ru
- Vorozheykin Svyatoslav I.* – postgraduate student, Faculty of Sociology, Russian State University for the Humanities, svyatoslav.v@bk.ru

Заведующая редакцией *И.В. Лебедева*

Художник *В.В. Сурков*

Художник номера *В.Н. Хотеев*

Корректор *О.К. Юрьев*

Компьютерная верстка *Е.Б. Рагузина*

Подписано в печать 30.12.2015 г.
Формат 60×90^{1/16}
Усл. печ. л. 10,3. Уч.-изд. л. 10,8.
Тираж 1050 экз. Заказ № 7

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
www.rggi.ru
www.knigirggi.ru