

качестве. Никому ведь и в голову не придет утверждать, что сходным образом и давным-давно умершие насельники юга Балканского полуострова изготовляли и потребляли своих Пегасов. Дело даже не в том, что сложенная скульптура – муляж, даже не притязающий на подлинность. Используй мы настоящие «осколки», донесшие до нас вещьность древней Эллады, эффект был бы точно таким же, и прикосновение к камням руками ничего не дало бы само по себе. Тот универсум Древней Греции, который всплыл в памяти взрослой участницы мероприятия, у детей не возник, абсолютно уверен, ибо они не обладали сходным багажом знаний, так что приобщились они только к ими сооруженной фикции, к немногочисленным подлинным экспонатам, выставленным в музейной витрине, и, может быть, к словам лектор-экскурсовода. Что из этого у них останется – неизвестно. Дай Бог, чтобы урок оказался не напрасным. Совокупный образ всеевропейского истока уже существовал и раньше в сознании и жизни свидетельницы, так горячо подержавшей начинание. Он не был ею утрачен, память его хранила, и пласт-массовый Пегас – лишь еще одно напоминание, повод, всколыхнувший и запустивший воспоминания. Но ежели его, образа, нет, то вряд ли он составит из пережитых в музее впечатлений. Возникнет другой образ: необычное и неординарное посещение музея. Ну а что касается обретенного навыка, так это же – вариант имеющей сейчас широкое хождение не только среди детей или подростков, но и среди взрослых игры «Лего». Не имеет принципиального значения, что именно (Пегас, сфинкс, «Тайная Вечеря» или космический мутант) и из какого конкретного материала (картона, стекла, камней) складывается картинка, двумерна она или трехмерна. Эффект – один и тот же. Тайна Древней Греции не приоткрывается, но еще более отдалается от нас, заслоняется досужим способом заполнения досуга.

О.С. Борисов

МИР КАК ЭКСПОНАТ: ТЕОРИЯ ИНФОРМАТА

*Границы моего языка
означают границы моего мира
Л. Витгенштейн*

I

Мир человеку выставляется напоказ, если он становится наблюдателем, а не вписан в Его потоки, но даже и в этом случае мир открывается человеку из его окна. Мир экспонируется всякий раз и тогда, когда Он осмотрен и изучен, пусть не в деталях (как у крыловского посетителя кунсткамеры, за которыми тот, собственно, Его *не узнал*), а, будучи схваченным в слепке-образе, демонстрирует наблюдателю его самого, так как Мир может откры-

ваться настолько, насколько наблюдатель в состоянии увидеть Его в себе, другими словами, *раскрыв самого себя*.

Этот синхронистичный процесс может быть запущен тогда и только тогда, когда предшествующий ему рефлексивный этап исключил наблюдателя из этого мира, представив наблюдателю его самого, то есть, предоставив *самому себе* в своем беспредельном одиночестве, другими словами, сделав наблюдателя экспонатом самого себя.

Итак, наблюдаемое и наблюдатель – две вещи неразрывные, поскольку Мир открывается настолько, насколько наблюдатель в состоянии Его увидеть, увидев в Нем самого себя, – то есть, мир есть экспонента наблюдателя, в наблюдателе мир представлен тождественно; Мир наблюдателя – это сам Наблюдатель. Другого и не дано.

Крыловский посетитель кунсткамеры видел детали, выхваченные из потока этого мира, пытаясь собрать Мир из того подручного материала, который ему был представлен, выстраивая связи *своего собственного мира*, другими словами, *по своему образу и подобию* (1). Будучи сам не сознанный деталью, он свое понимание мира приписывал Миру самому по себе, для него мир был деталью, той самой главной деталью, которую он не смог разглядеть... Но оставленный в своем недоумении, он получил шанс обратиться к самому себе! – Эта внутренняя история любого сознания, которое должно преодолеть мир-как-социум в своей рефлектирующей оставленности (будучи наблюдателем этого мира, а не причастным ему) для того, чтобы обрести Мир-в-самом-себе, то есть, раскрывая самого себя, – это, собственно, и есть религиозный процесс.

Раскрывая самого себя, наблюдатель запускает синхронистичный процесс генерации Мира-самого-в-себе, только тогда он становится причастным этому миру в полной мере его раскрытия. Но прежде Мир будет *для него* как экспонат, а раньше – экспонатом *для себя* должен стать сам наблюдатель (2).

1) *Связи своего собственного мира* трояки: Первый круг – это круг семьи. В индустриальной цивилизации нуклеарная семья перекладывала часть своих функций социализации на другие институты, диверсифицируя семью, но первичные связи родительской пары были образцом оптимальной среды, которая в глубинном уровне сознания инспирировала условия последующих отношений на индивидуальном уровне. Второй круг – это окружающая культурная среда сверстников, которая при слабых семейных связях заставляла усомниться в незыблемости последних, а имеющиеся институты социализации в силу своей экспонированности не отвечали в необходимой мере их запросам. Третий круг – это технологии информационной культуры, которые в достаточной мере форматировали питательную среду пребывания с тем, чтобы процесс идентификации удалил все прочие недостатки социализации, укрепив индивида в мире-как-социуме и в такой занимаемой им нише, которая может коррелироваться с первичными связями первого круга, с одной стороны, и тем или иным форматом культурной среды второго круга, с другой.

Таким образом, для наблюдателя, если он становится таковым, мир станет экспонатом, в котором, как в зеркале, отразятся его собственные связи, которые он будет воспроизводить, создавая мир *по своему образу и подобию*.

Таков мир *воспринимающего*. Он представлен в Музее Мира, в котором каждому отведено место согласно логике его развития из отправной точки: момента рождения. Собственно, этот момент и является тем Миром, который разворачивает и экспонирует каждый индивид в своем развитии. Он получает его уже готовым: из того состояния мира, в котором рождение застает его: его конфигурация есть его образ.

Но есть и обратная сторона разворачивания: пренатальный период. Эти связи также входят в конфигурацию мира как момента рождения. И именно они, при определенных условиях, являются теми элементами в постнатальной конфигурации (состояние до рождения как условия пролонгации родительской пары, соединенные для коинтациии факта рождения, включая перинатальный период и генетическую память), которые инспирируют возможность разворачивания мира, понимаемого *не* как экспонат, то есть не тот, который выставляют, а как экспонент, тот, который выставляет (К.Г. Юнг назвал его архетипами коллективного бессознательного).

Этот мир действительно есть сам по себе и не включен, зачастую, в экспонируемый мир непосредственно. Экспонента этого мира такова, что обозначает рисунок не Музея Мира, а его энтропию. Однако – это мир *создающего*, поскольку комбинации новых форм Музея Мира происходят из этого источника, спонтанно и непредсказуемо, хотя активация данных структур Мира как экспонента должна отвечать определенным законам изменений. А) В распадающихся связях Мира как экспоната всегда найдется субъект (пассионарий), который в амнезии, замешательстве и мистическом оцепенении Мира-музея, при утрате энергетики его носителей, берет под уздцы инициативу брошенного под ноги *кого-то* мира и определяет проекцию движения, какая должна будет стать Его новым экспонатом. Б) Процесс, который запускает пассионария, должен отвечать ряду условий. *Условие первое*. В Мире как экспонате должна возникнуть такая конфигурация структуры события, которая может активировать определенные структуры Мира как экспонента. *Условие второе*. Мир как экспонент, в свою очередь, *избирает* такого субъекта для Своего *вмешательства* в Мир как экспонат, который сможет говорить от Его имени и с той Силой, какая не будет подвергаться сомнению, трансформируя событие в *Со-бытие*. То есть субъект должен *быть готов* взять инициативу, должен вос-принять свою *миссию*, «услышать голос». *Условие третье*. Субъект должен осуществить *v-силлие* над самим собой, чтобы следовать «голосу» той Силы, какая «не терпит возражений», чтобы реализовать его указания, заветы титанически.

2) *Сам наблюдатель – экспонат для себя*. В) Для того, чтобы стать экспонатом для себя, человек *уходит* из Мира как экспоната (Экспонат) овеще-

ствленных иллюзии и просто лжи с тем, чтобы обратиться к Миру как экспоненту (Экспонент) безмерных возможностей, которые при определенных условиях себя экспонируют настолько и так, как и насколько наблюдатель становится экспонатом для себя.

Его уход – это уход в безмерное отчаяние, поскольку наблюдатель самого себя находит в себе тот мир, от которого он с горячностью отрешался. То, от чего он стремительно уходил, он *обнаружил* в своей последней глубине как то, из чего он *состоит* – из свернутых в самом себе элементов

Параллельные места:

Игнатий Лойола: «чем больше отрывается душа (от мира) и уходит в уединение, тем более становится она способной искать и постигать Творца своего и Господа» (одно из основных правил «духовных упражнений»).

Экспоната. Теперь ему остается быть экспонатом этого мира, проявляя его ужасающие остовы. Извергая остатки этого мира-Экспоната, наблюдатель как экспонат подвергает мир испытанию и обрекает его на еще более глубокое разложение. Но этот мир, словно от лазерного луча, под воздействием луча наблюдения должен в нем перегореть, стать тленом и прахом, так как не может больше воссоздаваться в своей непосредственной инерции, поскольку предел ему был положен силой самого акта самонаблюдения. Самонаблюдение есть остановка. Выжигая последние элементы Экспоната в себе, наблюдатель оказывается в зияющей Пустоте, словно в черной дыре, которая втягивает в себя «материю» Экспонента, замечая последней звенящую, но нетерпящую пустоты Пустоту.

Теперь, когда сознание было очищено, в мерцающем потоке Экспонента из выборки проблесковых и пригодных сегментов активируется **информат**, который в распадающемся Экспонате организует собирающуюся конфигурацию из неотслеженных элементов; сам никогда не проявляясь, но всегда готовый проявиться, он отраженно становится доминирующим конфигурантом, координирующим связи соразмерно своим, не манифестируемым целям. Цели манифестирует информат, тот, кто является носителем информата. И его адекватность как носителя пропорциональна тому безмерному отчаянию, какое испытывало одинокое в своей сущности существование, в котором и через которое начинают взаимодействовать между собой оба мира – Экспонат и Экспонент. Только тогда, когда человек оказывается предоставленным самому себе, он понимает / видит тонкую связь со-бытийных взаимозависимостей всех сфер, становясь их информантом.

2

Инсталляция:

Перформированный stolen object («украденный объект»)

Современное музейное пространство постоянно расширяет свои границы и, как следствие, стирает грани классических форм бытия культуры, сужая в единых рамках Музея их исторически онтологическое выражение до концентрированного остатка эпистемы. Другого и не могло быть, ведь из всего многообразия социальных институтов Музей – единственная форма, которая к этому была приспособлена изначально. Какой-нибудь художник Леонардо да Винчи – «моляр» для раннего Нового времени, вынужденный доказывать свою принадлежность к интеллектуалам эпохи – философам, переводчикам латинских текстов – способом совершенно не тривиальным: изобретательским гением, – сам оказывается извлеченным в собственных артефактах изобразительного искусства из контекста своего времени с тем, чтобы предстать в Музее как «украденный объект», который подвергается последующей обработке, подобно драгоценному камню. Обработка исходит из каких-то определенных принципов несопоставимо другой эпохи, и извлеченный артефакт приобретает собственную историю. И вот он уже стоит одиноко, как некогда его создатель, в пуленепробиваемом стеклянном футляре – ореоле, чтобы, казалось бы, умереть в Музее навсегда, лишенный живого интенционального и вдумчивого со-причастия. Вот уже партиципация обернулась эпистемой, в которой терминологическая изобретательность проявляет черты современного интеллектуала, замещая собой обыкновенное впечатление. Подобного впечатления добивались и ранимировали его в Новое время противники академизма не для того, чтобы опять «костыть» в Музее. Академизм стал логическим продолжением Музея. Следовательно, для того, чтобы сохранить впечатление (какое верное определение для художественного направления!), необходимо было разрушить эпистему.

И вот уже на поверхности остается лишь то, что в состоянии оценить реципиент, который становится единственным Автором взаимообратимого процесса: из перескакивающих и разворачивающихся многими своими гранями многих форм автор-реципиент извлекает лишь то, что в состоянии извлечь, исходя из тех отношений бытия, в которых он изначально событийствует. – Но на стыках различных форм просвечивают для него новые смыслы. По сути, это столкновение форм есть изящно запланированная провокация, способная вывести реципиента из сомнамбулического равновесия, чтобы вскрыть в нем такие жизненные сценарии, о которых он даже не подозревал. И чем многообразнее формы, тем большее число реципиентов включаются в представленный в локальном пространстве отобранный набор артефактов символического ряда последовательностей, в которых они находят себя. Подобный процесс самоизвлечения есть переход на другой уровень понимания и действительный образовательный проект. В том

мысле, что он создает образ как модель социальной самоидентификации, в том числе и от противного.

В середине перестройки я был участником перформанса в Этнографическом музее. Кубинская художница Мария Кабрера представила выставку работ, выполненных в технике жженой ткани, основными сюжетами которых были этнически обработанные христианские мотивы. Эти работы были частью перформанса, в котором присутствовали лубочные актер-Христос и ангелы, в том числе разыгрывающие сцену причащения присутствующих настоящим красным вином. В конце действия в центре зала оказывалась обнаженная натура самой художницы, вокруг которой были разложены краски и кисти, и причащенным участникам-зрителям предлагалось переступить священную границу творческого таинства и стать со-автором перформанса – автором боди-арта: писать (рисовать) реципиентам-авторам все что угодно на символически распятом теле художницы-натурщицы. Взаимообмен состоялся.

На этом перформанс не окончился. Музей переместился в поезд Ленинград-Москва, на котором отправилась раскрашенная Кабрера в театр-студию «На досках». Там представление повторилось. Но оно расширило свои границы посредством политического акта: эксклюзивные приглашения с нарисованным Ф. Кастро в дьявольском облике развозились по посольствам, чтобы включенные в круг их представители приобщились к символическому ряду инициатора-диссидента-художника.

Таким образом, расширяющиеся круги, исходящие из эпицентра Музея, включали в свои сферы не только артефакты, но и артеакты тех потенциальных реципиентов, которые становились авторами сферического процесса, включающего и мифологию предшествующего перформанса в Ленинграде и футурологию последующего резонанса на Кубе, моделируя мир, как я это называю, **третьей природы**. Этот мир возникает не из оригиналов культуры как «второй природы», а собирается путем комбинирования пространственно-временного континуума из уже пущенного в культурный оборот материала, вырванного из его прежних контекстов и помещенного в пустое обесмысленное пространство инерций с целью его перформативирования по критериям инициатора-художника, который, уподобляясь Богу-творцу, создает акторов – подлинных Авторов возникающих Смыслов. Эти артефакты не являются копиями, поскольку они включены в контекст инсталляции, в которой копии, поддержанные артеактами Авторов и одухотворенные их созидательным присутствием становятся *подлинными и действенными оригиналами живого мира*. И пока эта символическая комбинация инсталлируется / существует за счет поддерживающих ее акторов-Авторов, существуют и элементы ее составляющие в прочной связке Инициатор – Автор, т.е. существуют оригиналы. Так Музей постепенно становится основным центром культуры «третьей природы», если не единственным, поскольку *любой* артефакт современной культуры является копией до тех пор, пока не ляжет в контекст инсталляции,

чтобы получить статус оригинала. Современный музей как центр культуры собирает и хранит ее умирающие артефакты с одной лишь целью: оживить их для последующего реинкарнируемого этапа бытия. Эта двойная функция музея имеет глубокий космологический смысл. «Найденная вещь» в изобразительном проекте постмодерна или «украденная вещь» – в рамках литературного его проекта являются аналогами друг друга, которые, будучи любой вещью, получают статус артефакта искусства в артеактивном взаимообмене инсталляции, при котором просто укажут: вот она вещь! создайте ее, сотворите простым способом: из-влечением-для-себя-как-для-другого;... только бы она не стала *забытой вещью!* И тогда она рядом с другой заполнят пустое пространство между ними тем Смыслом, который рождается здесь и сейчас для того только, чтобы вскоре умереть, но тем самым *продемонстрировать точное предназначение современного искусства.* Этим предназначением его всегда хотели наделить, но оно получает этот статус только сейчас, а именно: статус *символического преобразования жизни.*

В Этнографическом музее 2008 г. я был участником и свидетелем другого перформанса: «Походи-ка в моих башмаках» (Богякова О.А., Прокофьева С.А.). Здесь включение реципиента-автора в процесс, запускаемый перформером, происходит посредством поиска соответствия копии, нарисованной на бумаге, оригиналу, представленному в музее. Реципиент должен найти их аналог, который, будучи включенным в инсталляцию, становится оригиналом (реципиент-автор надевает башмаки, демонстрирует присутствующим, рассказывает о них, пользуясь подсказками перформера). *Копия через цепочку артеактов перформируется в оригинал* (от получения рисованной копии в обмен на представленную поговорку о башмаках к поиску в залах музея подобного оригинала и нахождение его современного аналога).

Будем называть этот процесс возникновения «третьей природы» человека **перформированием**, в отличие от сублимирования «второй природы». Это действительно *другая* природа человека, поскольку результатом этого процесса становятся не формы культуры, а еле уловимая, зыбкая, мимолетная реальность, которая *не* получает оформления, но, тем не менее, *есть.*

Какова эта реальность и ее законы? «Третья природа» человека, отираясь от форм, не ищет закрепления. Она открывает себя вопреки формам. Вернее для того, чтобы открыть свою третью природу необходимым условием является многообразное наличие форм. Если фрейдистский процесс самовызревания личности реализовывался через посредство сублимации либидо в креативную энергию артеакта, результатом которого становился артефакт, иногда определяющий специализированную форму культуры, то современное образование форм происходит преимущественно перформированием, для которого совершенно не обязательна сублимация. Эти новые формы не являются целью процесса развития сознания, а только средством,

поэтому их условно можно назвать новыми. Эти формы являются эпифеноменами того действительно нового процесса, который заключается в том, что третья природа человека возникает в результате отказа от существования в форме вообще. Еще раз: многообразие форм необходимо, чтобы на стыках каких бы то ни было форм самоопределился «от противного» – апофатически. Какое-нибудь самоуверенное Я знает в своем переживании истину, которая не может найти аналога в «ни в том, ни в другом». «Не то, не то» – говорит себе переживающее самоуверенное Я, манифестирующее истину в своем переживании, но не нашедшее для ее манифестации подобающей формы, которая была бы «справедливой». Она не может быть справедливой потому, что любое сказанное слово является бледной копией чего-то другого, но *не того* переживаемого процесса, который претерпевает переживающий. Он хочет вырваться на свободу, но все равно попадает в ловушку какого-нибудь набора символического ряда форм, которых стремится избежать. Этот постоянно возобновляющийся процесс формирует новое мистическое сознание, которое обладает пустотой только для того, чтобы ее чем-то заполнить.

И с обратной стороны. – Формы как символы-слепки с реального мира природы при большем процессе ее экологического дезавуирования и, становясь реальными символами-заместителями отмирающей «природы самой по себе», определяются в информационной культуре как коды, которыми можно оперировать, моделируя необходимые смыслы. Нечто подобное геномной инженерии: управлять природными процессами, оперируя символами, коррелирующими с архетипами на глубинном уровне сознания. Архетип подобен ядру клетки, которое можно пересадить в другую пустую клетку из другого образования, чтобы вырастить на его основе тот символический ряд, который требуется. Построение нового «социального тела» осуществляется таким образом, что элементы его составляющие могут монтироваться как «украденные объекты» художественного пространства, не отторгаемые им потому, что извлечены из глубинной памяти спящего человека, видящего сны филогенетической истории.

В 2005-6 гг. в Русском музее состоялись спектакли-перформансы с участием актеров Александринского театра, которые подвергались перформированию режиссером «Формального театра». Перформированию подвергалось пространство Михайловского замка, его внутренний двор, залы, отреставрированные и пребывающие в упадке костюмы актеров, подобранные из старых спектаклей Пушкинского (Александринского) театра, музыкальные импровизации, имеющие истоком старинные стандарты музыкальных форм, импровизация актеров, опирающаяся на стандарты-сколки театральных школ и жонглирующая «штампами» прежних психофизических открытий своей собственной души. Во дворе длинный подиум-сцена, летящая от ворот Замка к псевдо барочному памятнику Павлу, в конце всего действия накрываемая большой белой скатертью, уставленной гранеными стаканам, наполовину наполненными не совсем качественной водкой, которой смелый

зритель-реципиент мог согреться или с помощью которой «остыть» (в зависимости от погоды или градуса полученного шока). Этот подиум в начале действия обступали сектора-кабины зрительских мест, которые в процессе представления определенным образом разъезжались по двору Замка, и зритель превращался в безвольного кинооператора, перед которым раскрывалась панорама «украденного пространства» дворика, выхваченная тоталитарной рукой режиссера-манипулятора. Текст А. Белого «Петербург» вместе с текстурой одноименного спектакля режиссера А. Могучего распадался на фрагменты и складывался, и зритель, в зависимости от своего местоположения и, значит, духонимания, видел *ракурс* мира, как и всегда, во все времена, видел ракурс мира с одной лишь разницей: он мог, перемещаясь в пространстве, «экстраполировать» «духоборчество» и духопостижение разлитых в культурном пространстве смыслов в избранную картину собственного перформирования. Разрезающийся вылетающими из зрительских секторов-кабин ножами-перегородками подиум делил пространство зрительского участия на сегменты смыслов, которые можно восстановить только самостоятельным внутренним усилием напряженной мысли, эвристически вылетающей (словно из головы Зевса, проглотившего свою беременную супругу) со всем обмудчиванием и победным кличем поворожденной Афины (подобно Акакию Акакивичу, родившемуся из гоголевской «Шинели» уже *готовым* на свет).

Я не буду детально описывать спектакль – его нужно видеть, как летали в небе Михайловского замка раздуваемые ветродувом листовки, закручиваясь революционным вихрем, как по коридорам замка бродили духиперсонажи прошлых и нынешних лет среди продвигающихся в них ручьями публики реципиентов, мимо обрывков разыгрывающихся вечных сцен и приходящих к одному непреходящему концу: отсутствию восприятия бесконечно заводимых механических будильников / часовых механизмов, запускающих смерть.

Все три истории, которые я здесь очертил, демонстрируют *перформацию опознанного мира в мире, которого уже нет*.

3

Мира нет, потому что он не экспонируется так, как экспонировался всегда – из Экспонента, – он перформируется в рамках заданной программы перформированного Экспоната (1). И остается вопрос: насколько перформированный Экспонат несет в себе событие, будирующее Экспонент, насколько Экспонент откликается на перформированный Экспонат, или эта корреляция лежит не в плоскости перформации искусства как искусственной среды символического обмена, а жизни, протекающей параллельно искусственной среде, поскольку последняя, ставшая Афиной из головы Зевса, остается слишком умышленной, чтобы быть проникновенной, то есть *потрясающей* в своей глубине проникновения? (2). Пропасть между ними,

перформированным Экспонатом и Экспонентом, настолько уже не преодолима, так кажется, что жизнь в искусственной среде перформированного Экспоната становится *единственно* возможной, ни к чему не отсылаемой, ситуативно «беспочвенной», что потенциальный информант скорее взорвет эту искусственную среду пребывания, чем сумеет обрести путеводную нить к информату (3).

1) *Программа перформированного Экспоната.* Все началось в конце девятнадцатого века. Искусство как форма познания, оперируя образными и символическими рядами, изменило себе: рефлексор его обратился на самого себя, его все менее интересовало *что*, а больше *как*. Его все меньше интересовало эвристическое *открытие* объекта, а больше как этот объект открывался (изображался) и как может изображаться, а главное и заключительное – как он, будучи изъятым из контекста, обретает другой контекст вследствие построения актором программы произвольной перформации, организующей связи на другом уровне понимания.

В связи с этим необходимо обратиться к феномену памяти, поскольку в этом поле реализуются отсылы к разным уровням реальности: психофизической (эмоционально-физиологической), физической, психической (когнитивной) и коммуникативной. Специфика памяти имеет ряд особенностей.

А) Чем дальше мы находимся от события и объекта воспоминаний, тем ближе и ярче запечатлевается данный объект или событие. Мы можем не помнить десятиминутно отложенного по шкале времени события, поскольку находимся в информационном потоке и не можем отследить связи

Параллельные места:

Ари Бергсон: «воспоминание... как раз и представляет собой точку пересечения духа и материи»; «под образом мы понимаем определенный вид сущего... расположенный на полпути между «вещью» и «представлением».

одного события с другим, в нас только отражаются события определенной силы, какая необходима для того, чтобы событие закрепилось на поверхности сознания, но не сами связи событий. Они постигаются позднее, выстраиваясь в цепочки воспоминаний спонтанным образом, прикрепляясь в логике относительно произвольных процессов и отправляясь от объекта наличного бытия ассоциативным порядком, запуская инверсию, как от центра развертывания. Поскольку сила событий и объектов имеет разный градиент, то на поверхность сознания попадают лишь эмоционально значимые фигуры, а все остальное «дорисовывается» в воспоминании примерно так, как кристаллизуются узоры на замороженном окне или стекают капли по стеклу, выбирая пути наименьшего сопротивления. Это движение элементов в обратном порядке сканирует состав прошлых событий таким образом, что прежде не отслеженные связи согласовываются, и пустоты заполняются содержанием, и вместе все наполняется смыслом, благодаря той сущностной

способности, которая организует информационный материал задним числом и лишь постольку, поскольку все это уже было в наличии.

Б) Таким образом, мы живем прошлым, которое извлекаем в настоящем. И, тем не менее, мы отказываемся от прошлого в силу того, что не можем справиться с чувством собственной вины, которое заступает вместе с результатом сканирования. Это сильное чувство вызывает в настоящем, в котором с высоты точки развертывания (событие, запускающее инверсию; инверсионное событие) переосмысливается прошлое как биографический опыт координации (на фоне согласования инверсионного события с первичным, исходным, событием). Такая координация, приводящая к нежелательным для исходного события последствиям, и *вызывает* чувство вины – чувство вины перед самим собой – так прежде уже никогда не будет. Нежелательными могут оказаться последствия, которые обрекают на разрыв с реальностью настоящего и приводят в психологический тупик: то, что было привычным, пространственно-оформленным и закрепленным, но не отслеженным во всех своих связях исходным событием утратилось, оставив после себя всего лишь след в памяти, оставив наедине перед ужасающим настоящим. Так обрывается информационный поток, запущенный когда-то исходным со-бытием, или объектом. Это есть *остановка*. Но смысл остановки заключается в том, что в ней *экспонируется* со-бытие, или объект, они становятся зримыми, проявленными, актуализированными... и обвиненными (по крайней мере, в иудео-христианском типе).

Чувство вины возникает на фоне понимания обстоятельств того, как могло бы быть (а-исходное) и как стало (б-инверсионное)... Обстоятельство *a* детерминируется *образцом*, но сам образец формируется сравнительными обстоятельствами Экспоната. Обстоятельство *б* предлагается информационным потоком сканирующих обстоятельств, запускающих в результате *воспроизводство образца*.

В) *Воспроизводство образца в регистре культурной памяти*. – Это сильное чувство подвигает к бегству от самого себя, но поскольку убежать от самого себя невозможно, человек убегает в то, что его может оправдать – в будущее, в котором со-бытие и объект получают статус настоящего *образца* – Экспоната – иллюзии пребывания в вечности, на самом деле оборачивающейся прошлым в своем вечном возвращении. Теперь задача состоит в том, чтобы расширить собственный круг Экспоната путем включения в него других деятелей, которые воспримут образец как свой собственный – это будет залогом того, что образец в будущем получит статус истинного образца. Если такой образец разделяется большинством, он становится культурным образцом и традицией, поэтому, чтобы убежать от себя не убегаю, необходимо, чтобы другой воспринял свой собственный образец как образец культурный. Тогда, находясь в событии, мы опознаем его, сопоставляя с культурным образцом. Таким образом, снимается чувство вины, поскольку только человек, предоставленный самому себе,

ощущает свою виновность, в традиции же индивидуальная виновность снимается. Она возникает снова перед лицом традиции, определяющей, насколько инверсионное событие поверяется культурным образцом, а насколько отпадает от него, вступая в непримиримое противоречие. Сопоставление с культурным образцом воспроизводит этот образец, закрепляя в культурной памяти.

Г) Человек как носитель культурной традиции инверсируется культурной памятью: инверсионное событие активизирует исходное событие культурного образца, будируя его применение. Так происходит всегда и до тех пор, пока инверсионное событие находит внутренний аналог в культурной традиции, отклик на инверсионный информационный поток, активизирующий воспроизводство. В случае отказа откликающейся реакции человек оказывается в состоянии неопределенности, и, как следствие, обретает чувство вины, снять которое можно только: 1) сменой традиции (сменой Экспоната), которая будет соответствовать возникающей потребности в отклике; 2) инновацией (обретением Экспонента), которая говорит за себя сама: она рождается из неодолимой потребности выстроить Экспонат, который в полной мере и адекватно мог бы представлять те процессы, которые, будируясь изнутри, требуют оформления.

Обретение Экспонента возникает в результате определенных внутренних процессов, которые заявляют о себе неудержимым желанием закрепиться в Экспонате, поскольку: 1) видят в этом единственный способ существования для себя; 2) извлекают из них архетипы, которые организуют конфигурацию «завтрашнего дня» из тех осколков постепенно распадающегося Экспоната, распадение которого еще не приобрело видимые черты. Но в зависимости от многообразия Экспоната его распадение не есть тотально, многообразие же архетипов тотально, а потому требует оформления там, где появляется малейшая брешь исполнения.

Д) В современной культуре процессы протекают быстро. Дифференциация традиции суть апелляция к индивидуальной памяти, которая все больше склоняется заявлять о себе как о самоценном и ни к чему не сводимом опыте. Субкультуры собственно и есть маркер этих процессов, которые приведут к позиционированию равноценных вне зависимости от их количественных характеристик культур.

В связи с этим сохранение культурного наследия происходит путями не традиционными, а перформированными. В Экспонате перестраиваются образы и формы казалось бы произвольным образом, но они следуют логике того перформатора, который в своей программе обращается к собственной памяти или к памяти социальной группы – все дело в том, что образы и формы существуют как информация вне зависимости от конкретного носителя образов и форм. Даже если останется последний человек, он станет новым Адамом, связующим старый и новый мир. Правда как Ною, ему потребуются материальные носители информации как база данных, о сохранности которых ниже пойдет речь.

2) Главная стратегия информационного общества заключается не в том, конечно, чтобы замещать собой традиционные основания, вытесняя их на периферию культурного процесса, впрочем, это и невозможно в полной мере, а в том, чтобы «уживаться» с ними, то есть обеспечивать баланс между Экспонатом и Экспонентом, информатом и информантом. На определенном этапе (с увеличением скоростей) утрата культурных носителей памяти (обесчувствление) приводит не просто к потере идентичности и, как следствие, к тотальной неопределенности субъекта. Это приводит к потере идентичности исходной информации как культурного образца, с которым необходимо сравнивать и координировать неопознанное настоящее, верифицируя путь дальнейшего продвижения с исторически накопленным опытом в том числе, что, в свою очередь, необходимо фундирует самоопределение субъекта и, как следствие, инновацию. Вне широкого контекста фиксированной исходной информации и связи с ним перформированная информация может играть только манипулирующую роль, превращая человека в объект субъектированных целей сиюминутной потребности. Насилие неадекватной и некорректной перформированной информации заключается не только в том, что она выполняет дезориентирующую функцию относительно самоопределения субъекта, а еще и в том, что стимулирует качества «ролевого смещения», являющиеся благодатной почвой, на которой произрастают инерционные стереотипы сильнейшего психологического фактора, апеллирующего к традиции наименьшего сопротивления, а, значит, тормозящие культурный процесс. Здесь инверсионное событие стремится не к ближайшему исходному, а к далекому архаическому, и на этом пути, пропуская ряд связующих звеньев, образует пустоту, которую необходимо будет все же заполнить, следуя прото-познанием, поскольку в перформированном мире информационные потоки движутся с такой скоростью, которая не позволяет остановиться, чтобы испытать чувство вины. — Мысль рождается как перформированное предложение, от которого невозможно отказаться.

Материальные носители информации – это архитектурные памятники, произведения старых мастеров, словом, артефакты, которые подлежат восстановлению. Но восстановление их крайне условно, поскольку, даже при использовании тех же материалов и старинных технологий, реставрацией занимаются другие люди с другим уровнем квалификации и в другой климатической и культурной среде. Поэтому восстановление исторических артефактов точнее называть восстановлением *абрисов*, которые будут содержать информацию, но в которых все меньше будет содержаться плоти времени, а его восстановить невозможно, поскольку восстановление – это иллюзия *удержаться* в вечности, нечто подобное строительству пирамид и мумификации трупов. Секуляризированный мир давно отбросил эту египетскую иллюзию, но понимает, что абрис пирамид необходим: он удер-

живает в настоящем все пути прошлого как залог будущего, поскольку апелляция как абрис корректирует будущее, в котором информационные потоки играют роль, то есть замещают собой пути эволюционного развития, но только более быстрыми темпами, в свернутом виде. И в этих сегментах информации концентрированы энергии, одни из которых могут разворачиваться в соответствии с нуждами поставленного на поверхность истории события.

Сознание и коллективное бессознательное конвертируются в пространстве памяти, являющейся носителем образов, и абрисы здесь есть те материальные носители, которые их поддерживают в активном состоянии, извлеченными с помощью конструирующей деятельности возбужденных абрисами архетипов. Поэтому современные произведения надо *рассматривать*, вне зависимости от того, литературного они или изобразительного порядка, рассматривать детально, как в кинсткамере, всю их сложную структуру, деконструируя и разлагая на элементы, из которых современный «зритель» может собрать свою собственную историю, она также является произведением самого себя о себе самом и своим. В связи с этим оригинал и копия взаимооборачиваются, и для триады Абрис – Архетип – Образ их различие не имеет значения, оно имеет значение только для того, кто ищет в произведении плоти жизни, вкуса жизни, страсти жизни, которую не может дать Афина, родившаяся из головы Зевса. Для виртуального пространства – это всего лишь отсылы к наличной памяти, которые еще напоминают о плоти и крови жизни, но уже ими не являются, поскольку вся плоть и кровь концентрируются в индивидуальном пространстве внутреннего экрана и тела, уже вполне достаточном для бытия. Связь между индивидуумами осуществляется опосредованно радикально, через возможность включения в коллективное бессознательное, и, одновременно, непосредственно, в его коммуникационном поле, где сознательные процессы нивелируются до того последнего предела, за которым реализуются все фантазии всех предшествующих поколений. Выстраивается другой мир, в котором взаимодействие будет осуществляться не на социальном уровне, а в информационном регистре, в том смысле, в котором информация транслируется и получается из информата. Он является той структурой, которая включена в наличную память культуры и к которой всегда можно обратиться как к информационному наследию.

3) Жизнь становится все более похожей на жизнь в искусственной среде перформированного Экспоната, но само искусство, будучи по форме идентичной такой жизни, само по себе ею не является, поскольку интонирует не к Экспонату, а к Экспоненту, информату. Жизнь становится скорее формой жизни, которой отдают дань еще пока привычной, но уже не привлекательной необходимости. Ее ритуал стал настолько необязательным, что через край перехлестывают информатируемые эмоции, которые разрушают культуру как традиционные нормы поведения, заменяя их ситуативными нормами отношений пользы, и только в тот момент, когда по-

ставлен предел, за которым возникает угроза безопасности. В остальных случаях жизнь – жизнь тягостных обязанностей, которые ситуационно приходится ломать в то время, когда есть почти не преодолимое желание быть с собой как с целым миром. Пропасть между Экспонатом и Экспонентом настолько увеличилась, что заполнить этот разрыв не сможет ни искусство, ни религия, которая всегда обращалась к информату. Искусство потому, что его мало кто понимает, увлеченные массовым праздником ухода от тягостных обязанностей, религия потому, что она сама представляется тягостным делом, не получающим отклика, поскольку обращается к таким архаическим слоям информата, которые экспонируясь, вызывают не оду радости, а лишний раз напоминают о все тех же не радостных обязанностях в лучшем смысле, а в худшем – о трагических событиях. Но этот разрыв между современной неудовлетворяющей реальностью и формами информата, которые пока еще не манифестируются так, как проявляются в отдельных индивидуальностях, говорит о том, что перереформирование мира будет осуществляться таким путем, который еще никогда не получал исполнения – это путь, в котором мир будет меняться не личностями, экстравертирующими историю, а индивидуумами, меняющими историю интровертивно, изнутри самих себя. Интровертивность мира будет селективна, но для этого необходимо, чтобы экспонировалось из информата все то, что останется эшпеноменом узловых движений, которые будут скреплять жесткий каркас внутренних движений души.

В.А. Шестаков

ФОРМИРОВАНИЕ ПОНЯТИЯ «КУЛЬТУРНЫЕ ЦЕННОСТИ»

В последние годы в государстве и обществе особую остроту приобрела проблема сохранения культурных ценностей. На фоне выявления злободневных вопросов учета, контроля, сохранности и безопасности музейных предметов основную теоретическую задачу представляет определение ключевого понятия современной культурологии и философии культуры – понятия культурной ценности. С этим понятием связаны не только вопросы кабинетной теории, но и узловые точки российского законодательства о культуре [15].

История становления термина ведется с эпохи последовавшей за Первой мировой войной, когда мировое сообщество приступило к выработке общих правил и отношений, связанных с определенной категорией предметов, вещные права на которые несколько отличались от аналогичных прав на обычный товар или объекты недвижимости. Вопрос касался реституции и дальнейшей защите культурных ценностей. Но только после Второй мировой войны появилась первый международный документ – Гагская конвен-