

существуем (понимаем в мире), есть в то же время приобщение к Другому, не сущему. Чувственная данность Другого в модусе Бытия — это данность в переживании онтологической дистанции.

Другое-как-Бытие является здесь в ситуации, когда «это» (сущее, конечное, ограниченное в пространстве и времени существо) оказывается вплотную придвинуто к границе существования и человек всем существом своим «осязает» собственную конечность. Только Другое способно преобразить образ невозможности иного (образ пропасти) в видимый образ того, что «находится» по ту сторону возможного в пространственно-временных координатах. Если страх перед бездной будет преодолен через осознанное волевое усилие, мы будем иметь дело с *триумфом воли*, если же он будет снят на чувственном уровне, — перед нами *эстетическое событие*.

В. В. ПРОЗЕРСКИЙ

Доктор философских наук, профессор

Санкт-Петербургский государственный университет

ЦЕННОСТНЫЕ ОСНОВАНИЯ АКТОВ КУЛЬТУРЫ

В жизни общества присутствуют два вида коммуникации — гетерокоммуникация и автокоммуникация, а также соответствующие им два вида ценностей: социальные (инструментальные) и трансцендентные (ценности-цели). Задача их объединения выпадает на долю *культуры*. Культура образуется из бесконечного ряда событий — творческих актов, сопрягающих мир социальных ценностей с трансцендентными.

Хотя определений культуры накопилось великое множество, погрешность многих из них состоит в том, что культура наделяется чертами универсальной формы человеческой деятельности, суперсистемы, охватывающей взаимодействие социальных структур, политические отношения, науку, искусство, мораль и религию. Это приводит к тому, что характеристики культуры оказываются размытыми, в равной мере приложимыми ко всем другим сферам практики человека и к обществу в целом. На то, что при таком подходе культура по существу не отделяется от области социального, отождествляется с ним, в своё время обратил внимание А. С. Кармин: «Дело в том, что при этом подходе, включающем в сферу культуры всю человеческую деятельность и все ее продукты, остается в тени специфика культуры, отличающая ее от иных сторон социальной жизни. „Культурное“ совпадает с „социальным“, к числу культурных феноменов относится все, что есть в обществе» [1, С. 423–424].

Можно полагать, что наступило время дифференцированного подхода ко всей гуманитарной сфере общества, поиска методологии, позволяющей более точно очертить область культуры, выявить ее видовые признаки из родового тела человеческой деятельности в целом. Один из возможных вариантов осуществления такой задачи предлагается в данной статье.

Для того чтобы избавиться от ничего не говорящих генерализирующих определений культуры, как и от попыток приблизиться к ее сущности путем монотонного перечисления признаков, чтобы, наконец, понять скрепы, связывающие разнородные

части культуры между собой, надо постараться найти такую точку опоры, которая позволяла бы выявить внутри культуры сущностные оппозиции, единство которых и составляет ее диалектическое целое.

Так как носителем культуры является человек, то мы начнем с выяснения того, из каких оппозиционных начал образуется единство человеческой личности. Условием осуществления любых видов человеческой деятельности является взаимодействие людей, основанное на взаимном понимании, то есть коммуникации. Внутри коммуникативной сферы можно выделить два противоположных вектора направленности коммуникации. Один направлен на внешний мир, он обозначает общение людей по поводу производства и обмена ценностями, необходимыми для существования; другая форма общения связана с проблемами *внутренней организации* человеческой личности. Первую форму можно назвать гетерокоммуникацией, тогда как вторую определяют как автокоммуникацию. Подробнее о различии автокоммуникации и гетерокоммуникации [2].

Анализ двух типов коммуникации в обществе выводит на проблему различения и сопоставления двух общественных сфер. Одна из них, базирующаяся на гетерокоммуникации, выступает носителем всех форм деловой активности человека, включающей в себя систему научно-теоретического и научно-практического знания, а также социальных ценностей. Вторая, основу которой составляет автокоммуникация, включает в себя моральные межличностные отношения с их неизбежной апелляцией к абсолютным, конечным ценностям [3].

Возникает вопрос: как возможно единение этих сфер? Что может стать связующим звеном между ними? По-существу здесь речь идет о *культуре*. Если проследить родословную этого вопроса, то нет сомнения, что его корни обнаружатся в философии Канта, в его поиске третьей «силы», могущей объединить разошедшиеся миры природы и свободы, или, что то же самое — оснований имманентной опыту области познания и трансцендентной — морали. Как известно, у Канта такой силой стала телеологическая способность суждения, в частности способность эстетического суждения, мир изящного искусства, «который, хотя и лишен цели, тем не менее, поднимает культуру душевных сил для сообщения их обществу» [4, С. 179].

Следующий шаг сделал Ф. Шиллер, он еще более сконцентрировал все возможности культуры в эстетической сфере, наделив ее кредитом на цели оздоровления человеческого общества от социальных бед и болезней. Вероятно, такое отождествление культуры с искусством сужает её домен, но здесь подчеркнут один немаловажный момент: культура не дается даром; для того, чтобы её приобрести, *нужна творческая воля!*

Иными словами, решение задачи приобщения инструментальных ценностей жизненного быта человека к трансцендентным (конечным) ценностям-целям возможно только путем совершения свободного акта, то есть *ответственного морального поступка*. Когда человек сопрягает эти два вектора, содержащие в себе — один инструментальные ценности, другой финальные ценности-цели, *рождается культура*. Следует подчеркнуть, в чем заключается отличие культуры от социальной жизни

и сферы трансцендентальности. Культура создается свободным усилием человека, а в вышеперечисленных сферах господствует *необходимость*. Социальная жизнь — *необходимость для человека*, ибо только благодаря ей возможно существование человечества. С момента появления на свет мы заброшены в социальную среду, и как губки, впитывающие в себя ее ценности, оказываемся её продуктами и зеркалами. В то же самое время у человека *необходимо* появляется представление о некоем сверхсущем мире, мире чистого сознания, который надзирает над нами.

Так как уловить сознание органами чувств невозможно, то мир чистого сознания — это такой мир, который мы эмпирически не воспринимаем. Но уже в мифологическом мирозерцании возникло убеждение, что он обладает сверхъестественным существованием, он нас видит и знает, а потому имеет власть над нами [5].

Для наглядности предположим, что два вышеохарактеризованных мира, один — деловой, устремленный к инструментальным (социально полезным) ценностям, и второй — мир чистого сознания, трансцендентных ценностей, располагаются на двух перпендикулярно направленных друг к другу осях — первый на горизонтальной оси, второй — на вертикальной. Реальная жизнь человечества протекает в поле, образуемой системой вышеобозначенных координат. И эта реальность, в которой мы действительно живем, и есть *культура*, представляющая собой некий вектор, образуемый диагональю параллелограмма сил, представленных перпендикулярными осями, из которых одна — горизонтальная — есть социальная, другая — вертикальная, ведущая к трансцендентности.

Если человек не будет совершать усилий, необходимых для сопряжения этих векторов, он не получит возможности жить в культуре (культурной жизни) и естественным образом окажется отброшенным на одну из этих осей: или с головой погрузится в обывательский быт, погоню за материальной комфортностью или устремится в противоположную крайность: в поисках необычных ощущений и различных духовных состояний, начнет впадать в транс. (Здесь возможны различные варианты: от испытания трансперсональных состояний сознания путем принятия наркотических средств до ухода в монастырь или в секты).

О культуре можно сказать, что это форма выражения напряжения, возникающего из содержания, иначе говоря, *сдерживания* расходящихся в разные стороны сил. Содержание — это процесс, имеющий форму выражения, соответственно напряженность содержания получает *напряженную выразительную форму*.

Творя культуру, человек одновременно создает форму своей жизни, из чего вытекает важное следствие: если в культуре всё обладает выразительной формой, значит вся культура окрашена эстетически, обладает эстетическим качеством. В учебниках эстетики эстетическую культуру выделяют в самостоятельную область. Но я думаю, что разделение культуры на эстетическую и неэстетическую чисто условно. Ведь каждый из нас является дизайнером своей жизни, заботится о выражении себя — в этом проявляется воспитанность человека (как он выражает себя перед другими людьми). А воспитание — и есть первоначальный исконный смысл слова культура (в греческом — пайдейя, в латинском — *cultura animae*). Человеку свойственно (особенно женщинам), начиная день, продумывать свой костюм, украшения и аксессуары,

свой визуальный имидж и стиль поведения, который будет соответствовать событиям сегодняшнего дня. Но когда в дело организации имиджа включается профессиональный имиджмейкер, визажист, стилист, когда у человека одежда не серийная, а дизайнерская, тогда можно говорить, что он вступает уже не просто в культуру повседневности, но в уже *профессионально оформленную эстетическую культуру*. Дизайнер находит такую напряженно-выразительную форму, какую обычный человек создать не может, ибо для этого нужен талант и специальное образование. Поэтому можно сказать, что дизайнер — это помощник человека в создании *формы* его жизни, он показывает, как можно усилить её *выразительность*. При этом надо помнить, что выразительность формы есть внешнее выражение *напряженности содержания*.

Следуя по вектору параллелограмма сил от точки их схождения в сторону максимальной дивергенции, мы встречаемся с формами, обладающими всё большей энергетикой, пока не приблизимся к форме такой силы напряжения, что она как воронка вбирает, «всасывает» в себя жизнь, всё её содержание, включающее в себя социальные и моральные ценности, преобразуя его в форму. И тогда мы уже имеем дело с *формой художественной*.

Анализ художественной формы, предпринятый М. М. Бахтиным, привел его к выводу, что форма, понятая только как конструкция, созданная из материала — камня, красок, звучаний или лексики языка, не сможет быть носителем ценностного значения. Останется неясность, откуда берется эмоционально-волевая напряженность формы, передающаяся каждому, кто вступает в контакт с произведением. Ее можно объяснить только тем, что художник имеет дело не только и не столько с материалом, сколько с ценностно-значимыми масштабными и весомыми событиями жизни, которые преобразуются с помощью материала в содержание произведения. Иначе говоря, художественная форма объемлет не пустоту, но «упорствующую samozаконную смысловую направленность жизни» [6, С. 36].

Если согласиться с тем, что каждый человек творит культуру как *выразительную форму своей жизни*, то его с полным правом можно назвать *творческой личностью*. Отличие человека-творца культуры от личности художника будет проявляться только в том, что его напряжение сдерживания расходящихся под прямым углом векторов сил — горизонтальной (социальных ценностей) и вертикальной (ценностей трансцендентных) в том месте, где дивергенция еще только начинается, значительно меньше, чем там, где уже они разошлись на значительное расстояние друг от друга. Здесь, чтобы воссоединить их, потребуется приложить такое усилие, которое под силу только художественному гению.

Но когда мы имеем дело не с обычным человеком, а с реформатором такого масштаба, как Пётр I, который затратил огромные усилия на то, чтобы совершить культурный переворот в обществе, то напряжение его деятельности окажется сродни энергии, вкладываемой в создание художественного произведения. В конном памятнике Петру, созданном Фальконе, скульптор стремился адекватно передать это напряжение. Сам художник отчетливо осознавал поставленную перед ним ответственную задачу запечатлеть мощь и напряжение культурно-созидательной деятельности первого русского императора в адекватно найденной ей выразительной форме

монумента. «Мой царь., — писал Фальконе, — поднимается на верх скалы, служащей ему пьедесталом — это эмблема побежденных им трудностей ... Эта скачка по крутой скале — вот сюжет, данный мне Петром Великим. Природа и люди противопоставляли ему самые отпугивающие трудности. Силой упорства своего гения он преодолел их» [8, С. 145].

Надо признать, что поставленную задачу скульптору удалось решить. Два великих поэта — А. С. Пушкин и А. Мицкевич, пораженные экспрессивностью бронзового всадника, воплотили свои впечатления от него в стихах, передающих одновременно и напряженность его художественной формы и выраженную в ней грандиозность деяний запечатленного в ней реформатора. Правда, польский поэт увидел в Медном всаднике прежде всего символ деспотизма, довлевшего над всей российской историей и с особенной силой проявившегося в деятельности Петра:

Царь Петр коня не укротил уздой,
 Во весь опор летит скакун литой,
 Топча людей куда-то буйно рвётся,
 Сметая всё, не зная, где предел
 Одним прыжком на край скалы взлетел,
 Вот-вот он рухнет вниз и разобьётся.
 Но век прошел — стоит он как стоял.

Если в стихах А. Мицкевича делается упор на ничем не сдерживаемую стихийную силу, выраженную в стремительном галопе коня, то А. С. Пушкин увидел в памятнике не только отражение необузданного деспотизма и разгула хаотических сил, но и государственную волю императора, способного их сдержать:

Ужасен он в окрестной мгле,
 Какая дума на челе,
 Какая сила в нём сокрыта!
 А в сем коне какой огонь,
 Куда ты скачешь гордый конь
 И где опустишь ты копыта?
 О мощный властелин судьбы
 Не так ли ты над самой бездной
 На высоте уздой железной
 Россию поднял на дыбы!

Итак, мы пришли к заключению, что решение задачи приобщения жизненной позиции человека, его социально-прагматических ценностей к духовным смыслам решается только через совершение им *ответственного поступка*. Теперь пора сказать, что немаловажная роль в осуществлении данной задачи выпадает на долю языка: ни одно событие жизни не совершается без слова; жизненная идея обладает эмоционально-волевым характером, а потому и реализуется она в живом, насыщенном бытийными смыслами языке. Для выражения нравственного поступка «нужна вся полнота слова и его содержательно-смысловая сторона, слово понятие, и наглядно-выразительное слово-образ, и эмоционально-волевая интонация слова в их единстве»

[9, С. 105]. Но конвенциональные (вербальные) и иконические знаки, используемые в социальной коммуникации, такую задачу решить не могут. Требуемая для экзистенциальной коммуникации полнота слова доступна только *символу*.

Исследованию символа посвящена большая литература, которую невозможно здесь привести, но если мы выберем наиболее представительные, с нашей точки зрения, трактовки символа С. С. Аверинцевым, Э. Кассирером, А. Ф. Лосевым, то увидим, что они во многом схожи. Все исследователи согласны в том, что в символе существует нераздельное единство выражающего и выражаемого, означающего и означаемого, идеи и образа. Следовательно, отличие символа от обычного знака в том, что в нем процесс означивания развивается в обе стороны: означающее отсылает к означаемому, а то в свою очередь отсылает назад к означающему, так что в какой-то момент они сливаются. Поэтому о символе можно сказать так: в символе «идея дана конкретно, чувственно-наглядно, в ней нет ничего, чего не было бы в образе» [10, С. 10], или: символу присуща «теплота сплывающей тайны» [11, Стлб. 828] Это означает, что содержание символа не переводимо в дискурс; в символической коммуникации мы имеем дело со специфической формой семиозиса: не референцией, а *выражением*.

Если поставить вопрос о ее семиотических носителях, художественной формы, то надо будет сказать, что ней сочетаются конвенциональные транзисторные знаки из социальной сферы с символами трансцендентного. В итоге образуется новый вид знаков — *автономный знак*, наше понимание которого близко к тому, которое высказал Ян Мукаржовский в работе «Искусство как семиологический факт», где он определяет автономные знаки, как знаки, «не относящиеся ни к какой отличной от них реальности». Хотя знак по определению должен отсылать нас к чему-то, «у автономных знаков это „нечто“ лишено явственной определенности» [12].

«Какова же та неопределенная реальность, на которую нацелено художественное произведение?», спрашивает Мукаржовский. И далее он отвечает: «Это общий контекст так называемых социальных явлений, например философия, политика, религия, экономика и т.д. Вот почему искусство более чем какое-либо иное общественное явление способно характеризовать и представлять данную „эпоху“» [13]. Таким образом, мы видим, что автономный знак действительно способен держать в сопряжении социальную и трансцендентальную оси.

Возникает вопрос: в каком смысле искусство является воспроизведением жизни? Эту распространенную формулу, видимо, надо понимать следующим образом: искусство воспроизводит в своей напряженно-энергетической форме более слабо выраженные экспрессивные формы, существующие в культуре повседневности. Так художественная литература вырастает из бытовых жанров словесности, из литературного быта [13], театр воспроизводит и усиливает *формы театральности*, практикуемые в жизни. Особенно это видно на примере образа жизни тех сословий общества, поведение которых сильно семиотизировано, например дворянство времен классицизма, ампир и романтизма [14] или этикет придворного общества времен Людовика XIV, превращенный в настоящий театр [15]. Живопись воспроизводит не саму по себе природу, а *живописное видение* природы и окружающей человека среды, свойственное

людям определенной эпохи, многократно интенсифицируя его, а в музыке данный процесс проявляется еще яснее, ведь сами композиторы признают, что они творят на основе народного мелоса. Широко известно высказывание М. И. Глинки: «Создает музыку народ, а мы художники ее только аранжируем».

Как должно быть ясно из сказанного выше, культуру нельзя получить готовой, её надо добиваться, завоевывать, так как она — не субстанция, не материя, не просто деятельность, а *эффект деятельности*, форма ее выражения. Культура *не бытийствует*, она — *сбывается*. Культура образуется из бесконечного количества атомов, представляющих собой созидательные поступки её носителей, сопрягающих социальный мир инструментальных ценностей с трансцендентным. Поля культуры подобно растровым изображениям. При взгляде на них издали (например когда мы обращаемся к культурам прошлых эпох) эти изображения, построенные из отдельных точечных элементов, образуют законченные композиции. По ним строится историческая типология культур; историк судит об особенностях того или иного её типа, но при приближении, при рассмотрении культуры «крупным планом» силуэты исторических культурных типов рассыпаются на мириады точек — вспыхивающих и гаснущих творческих актов, из которых складывается каждая культура.

1. Кармин Л. С. Развитие культурологической мысли в России накануне XXI века // Философия культуры. Становление, развитие. СПб, 1996.
2. Прозерский В. В. Культура как событие // Философские искания. Московско-петербургский сборник. М., 2011.
3. Имеется в виду автономная этика, апеллирующая к трансцендентным основаниям, как логическому завершению этики гетерономной. О соотношении ценностей, имманентных человеческому опыту, то есть инструментальных ценностей, и сверхопытных — трансцендентных см. Перов Ю. В. О «метафизических» предпосылках философии ценностей // «Вестник СПбГУ». Сер. 6. Вып. 2. 1997; Шохин В. К. Кантовская «абсолютная ценность» и её значение в истории аксиологической рефлексии // Иммануил Кант. Наследие и проект. М., 2007; Шохин В. К. Философия ценностей и ранняя аксиологическая мысль. М., 2006.
4. Кант И. Критика способности суждения. М., 1994.
5. Уже Роджер Бэкон, а за ним через несколько веков Френсис Бэкон были убеждены, что знание есть сила, власть. В дальнейшем эта тема была подробно разработана М. Фуко. Как известно, страх пред незримым миром, видящими и знающими нас, является одним из начал религии.
6. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975 С. 36.
7. Цит. по: Кнабе Г. С. Воображение знака // Кнабе Г. С. Древо познания и древо жизни. М., 2006.
8. Бахтин М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984–1985. М., 1986.

9. Лосев А. Ф. Символ // Философская энциклопедия Т. 5. М., 1970.
10. Аверинцев С. С. Символ // Краткая литературная энциклопедия Т. 7. М., 1973.
11. Мукаржовский Я. Искусство как семиологический факт // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 196–198.
12. Там же.
13. Эйхенбаум Б. М. Литературный быт // Эйхенбаум Б. М. О литературе. М., 1987; Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
14. Лотман Ю. М. Искусство жизни // Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII– начало XIX века). М., 1994.
15. Элиас Н. Придворное общество. М., 2002.

Б. Г. СОКОЛОВ

*Доктор философских наук, профессор
Санкт-Петербургский государственный университет*

КЛАСТЕРИЗАЦИЯ РЕАЛЬНОСТИ И «АРКТИЧЕСКАЯ ИСТЕРИЯ»

Современная реальность конституируется по совершенно новым стандартам и параметрам. Процедуры, которые осуществляют перекодировку реальности, основаны на первоначальном расщеплении «классической» реальности на а-иерархические сегменты образования с последующей сборкой по новым стандартам кластерного пространства и трансляцией новых образований в глобальный вид. Подобная модель разборки и сборки реальности прослеживается в статье на материале художественного проекта «Арктическая истерия». *Ключевые слова:* расщепление реальности, глобализация, кластерная реальность, медиа, сборка, современное искусство, медиарт

Цитата из интернета, для «затравки». Честно скажу, не знаю, кто автор этого «шпэ-дэвра», да и не суть. Наткнулся случайно на одной странице социальной сети «ВКонтакте» и с нее и воспроизвожу, не озабочиваясь сильно «авторскими правами» на подобный образчик.

**В гол(ове мое й опил ки НЕ ЗЕДА,
потом [у что] [блонд инка Д А ДА**

Так, к слову: на этой же страничке пользователя (вернее пользовательницы, хотя в ситуации Интернета половая идентификация — вещь довольно сомнительная) были представлены и другие образцы расчленения-расщепления не только текста, но и фотографий, картинок и пр. Мне это показалось не только забавным, но и довольно показательным: сам способ «анализа», призванного, как известно, расщеплять на блоки, следуя завету Р. Декарта сводить все сложное к «атомарно-простому». «Прикол» в «неправильной», «нетрадиционной» разбивке на фрагменты-блоки. Предложение разбивается не на буквы или звуки, но графически на «квадраты»-осколки написан-