

ТЕМА НОМЕРА / The MAIN TOPIC of the ISSUE

# КРЕАТИВНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ / CREATIVITY IN CULTURE



МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРЫ  
INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURAL RESEARCH

Электронное издание  
web-journal



Журнал является проектом  
издательства гуманитарной литературы  
«Эйдос»

**| Учредитель и издатель |**

Издательство «ЭЙДОС»  
editor@eidos-books.ru

**| Контакты |**

Общая редакционная почта  
editorial@culturalresearch.ru

Главный редактор  
Дмитрий СПИВАК  
d.spivak@culturalresearch.ru

Зам. главного редактора  
Алина ВЕНКОВА  
a.venkova@culturalresearch.ru

Шеф-редактор  
Анна КОНЕВА  
a.koneva@culturalresearch.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,  
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) Министерства  
связи и массовых коммуникаций Российской Федерации.

Свидетельство о регистрации: Эл № ФС77–39183 от 17 марта 2010 г.

ISSN 2079–1100

Редакция принимает к публикации материалы широкой гуманитарной направленности: научные и критические статьи, рецензии, обзоры. Все материалы проходят обязательное внутреннее рецензирование. Решение о публикации принимается редакционным советом на основании внутренней рецензии. Основными критериями при принятии решения о публикации служат научная новизна, актуальность проблематики, выраженная исследовательская позиция, соответствие высоким академическим стандартам научного текста. Минимальный объем материала — 20 000 знаков. Максимальный — 40 000 знаков. Редакция не знакомит авторов с рецензиями. При отклонении публикации рецензия предоставляется по запросу. Материалы принимаются к публикации только в соответствии с объявленной темой номера. Концепцию текущего номера и тематический план на следующие номера можно найти на главной странице сайта. Предоставляя в редакцию рукопись, автор берет на себя обязательство не публиковать ее в ином издании без согласия редакции и гарантирует, что ни сам материал, ни его части не были опубликованы ни на твердых, ни на электронных носителях, ни в сети Интернет. Автор несет ответственность за подбор и достоверность приведенных фактов, цитат, статистических и социологических данных, имен собственных, географических названий и прочих сведений. Публикуемые материалы могут не отражать точку зрения редколлегии и редакции. Отношения автора и редакции регулируются публичным договором-офертой, опубликованном в разделе «Авторам» официального сайта журнала.

Журнал выпускается исключительно в цифровом (электронном) формате. Печатные версии журнала не предусмотрены.

International Journal of Cultural Research  
is a project of the EIDOS publishing house  
of humanitarian literature.

**| Founder & Publisher |**

PublishingHouse«EIDOS»  
editor@eidos-books.ru

**| Contacts |**

Common e-mail  
editorial@culturalresearch.ru

Editor-in-Chief  
Dimitri SPIVAK  
d.spivak@culturalresearch.ru

Deputy Editor-in-Chief  
Alina VENKOVA  
a.venkova@culturalresearch.ru

Associate Editor  
Anna KONEVA  
a.koneva@culturalresearch.ru

International Journal of Cultural Research is registered by Federal Service for Supervision of  
Telematic and Mass Communications  
Registration № FC 77–39183, March 17, 2010  
ISSN 2079–1100

The Editorial Board welcomes a wide range of articles, including scholarly and critical papers, analytical studies, and reviews. All materials undergo peer review by members of the Editorial Board. The basic criteria for publication are scholarly novelty, current subject matter, and adherence to high international academic standards. The Editorial Board does not inform the authors of the results of peer review. However, a copy of the review will be sent to the author upon his/her request, if the paper is rejected for publication. Each issue of the journal has a theme that should be addressed by all texts accepted for publication in the given issue. The theme of the current issue, as well as of the upcoming one, are posted on the main page of the journal website. Upon acceptance, the author will be required to sign a contract for publication. Once the contract is signed, no part of the article or other materials may be published elsewhere in any form or by any means, without prior permission of the publisher. The author is responsible for the accuracy of all information, including facts, citations, historical and sociological data, names, and place names used in the text. Published materials do not necessarily reflect the views of the Editorial Board or the publisher.

The Journal issued only in electronic version. Hardcopy is not provided.



## | Редакционный совет |

Вильям АРЕНС  
США, Нью-Йорк  
Татьяна АРТЕМЬЕВА  
Россия, Санкт-Петербург  
Алексей ВАСИЛЬЕВ  
Россия, Москва  
Крыстына ВИЛЬКОШЕВСКА  
Польша, Краков  
Мариуш ВОЛОС  
Польша, Торунь  
Кристоф ВУЛЬФ  
Германия, Берлин  
Валентина ДИАНОВА  
Россия, Санкт-Петербург  
Шарлин Хэддок СИГФРИД  
США, Западный Лафайет  
Владимир КОНЕВ  
Россия, Самара  
Нина КОЧЕЛЯЕВА  
Россия, Москва  
Давид Л. КРЕЙВЕН  
США, Альбекверк  
Паоло КЬОЦЦИ  
Италия, Флоренция  
Борис МАРКОВ  
Россия, Санкт-Петербург  
Джон МАКДЕРМОТ  
США, Колледж Стейшн  
Армен МАРСУБЯН  
США, Нью-Хэвен  
Марк-Анри ПИЙО  
Франция, Париж  
Кирилл РАЗЛГОВ  
Россия, Москва  
Джон РАЙДЕР  
США, Нью-Йорк  
Олег РУМЯНЦЕВ  
Россия, Москва  
Валерий САВЧУК  
Россия, Санкт-Петербург  
Савелий СЕНДЕРОВИЧ  
США, Итака  
Альмира УСМАНОВА  
Литва, Вильнюс  
Николай ХРЕНОВ  
Россия, Москва  
Вячеслав ШЕСТАКОВ  
Россия, Москва  
Ричард ШУСТЕРМАН  
США, Бока Рейтон

## | Editorial Board |

Dr. William ARENS  
USA, Stony Brook, New York  
Dr. Tatiana ARTEMYEVA  
Russia, St. Petersburg  
Dr. Paolo CHIOZZI  
Italy, Florence  
Dr. David L. CRAVEN  
USA, Albuquerque, New Mexico  
Dr. Valentina DIANOVA  
Russia, St. Petersburg  
Dr. Nikolaj KHRENOV  
Russia, Moscow  
Dr. Vladimir KONEV  
Russia, Samara  
Dr. Nina KOCHELYAEVA  
Russia, Moscow  
Dr. Boris MARKOV  
Russia, St. Petersburg  
Dr. Armen MARSOBIAN  
USA, New Haven, Connecticut  
Dr. John J. McDERMOTT  
USA, College Station, Texas  
Almira OUSMANOVA  
Lietuva, Vilnius  
Dr. Marc-Henri PIAULT  
France, Paris  
Kirill RAZLOGOV  
Russia, Moscow  
Dr. John RYDER  
USA, New York City, New York/  
Azerbaijan, Baku  
Dr. Oleg RUMYANTSEV  
Russia, Moscow  
Dr. Valerij SAVCHUK  
Russia, St. Petersburg  
Dr. Savely SENDEROVICH  
USA, Ithaca, New York  
Dr. Vyacheslav SHESTAKOV  
Russia, Moscow  
Dr. Richard SHUSTERMAN  
USA, Boca Raton, Florida  
Charlene Haddock  
SIEGFRIED  
USA, West Lafayette, Indiana  
Dr. Aleksej VASIL'EV  
Russia, Moscow  
Dr. Krystyna WILKOSZEWSKA  
Poland, Krakow  
Dr. Mariusz WOLOS  
Poland, Torun  
Dr. Christoph WULF  
Germany, Berlin

## | Редакция |

Дмитрий СПИВАК  
Главный редактор  
Россия, Петербург  
Алина ВЕНКОВА  
Заместитель главного редактора  
Россия, Петербург  
Анна КОНЕВА  
Шеф-редактор  
Россия, Петербург  
Скай БЁРН  
Редактор  
США, Беллингем  
Любовь БУГАЕВА  
Редактор  
Россия, Петербург  
Томас КАЧЕРАУСКАС  
Редактор  
Литва, Вильнюс  
Денис СОБОЛЕВ  
Редактор  
Израиль, Хайфа  
Ирина СОКОЛОВА  
Редактор  
Россия, Петербург  
Михаил СТЕПАНОВ  
Редактор  
Россия, Петербург  
Лариса ФИАЛКОВА  
Редактор  
Израиль, Хайфа

## | Editorial Team |

Dr. Dmitry SPIVAK  
Editor-in-Chief  
Russia, St. Petersburg  
Dr. Alina VENKOVA  
Deputy Editor-in-Chief  
Russia, St. Petersburg  
Dr. Anna KONEVA  
Associate Editor  
Russia, St. Petersburg  
Sky BURN  
Editor  
USA, Bellingham  
Dr. Lyubov BUGAEVA  
Editor  
Russia, St. Petersburg  
Dr. Larisa FIALKOVA  
Editor  
Israel, Haifa  
Dr. Tomas KAČERAUSKAS  
Editor  
Lithuania, Vilnius  
Dr. Denis SOBOLEV  
Editor  
Israel, Haifa  
Dr. Irina SOKOLOVA  
Editor  
Russia, St. Petersburg  
Dr. Michael STEPANOV  
Editor  
Russia, St. Petersburg

## Выпуск # 4(17) 2014

## КРЕАТИВНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ

Ответственный за выпуск: Анна КОНЕВА

## Issue # 4(17) 2014

## CREATIVITY IN CULTURE

Managing Editor: Anna KONEVA



СОДЕРЖАНИЕ / TABLE OF CONTENTS

ТЕМА НОМЕРА / TOPIC OF THE ISSUE

Дмитрий Константинович КУЛИКОВ / Dmitri KULIKOV  
**| Истоки креативности в антропогенезе / The genesis of symbolic activity (about the origins of creativity in anthropology)|..... 5**

Татьяна Иосифовна БОРКО / Tatiana BORKO  
**| Креативность мифологического мышления / Creativity of mythological thinking |..... 20**

Михаил Михайлович ПРОХОРОВ / Mikhail Mikhailovich PROKHOROV  
**| Теории креативности: фундаментальные абстракции / Theories of creativity: fundamental abstractions |..... 31**

Анатолий Игоревич СТОЛЕТОВ / Anatoly Igorevich STOLETOV  
**| Сущность креативности и её типы / The essence of creativeness and its types|..... 43**

Геннадий Владимирович ДРАЧ/ Gennady DRACH  
**| Социальная креативность культуры / Social creativity of culture|..... 53**

Виктор Иванович ПОЛИЩУК / Viktor POLISHTCHUK  
**| Креативная природа идеала / The creative Nature of the Ideal |..... 65**

Евгений Георгиевич КАМЕНСКИЙ / Evgeny G. KAMENSKY  
**| Инновационный потенциал личности: теоретические основания и подходы к изучению / Innovative potential of personality: theoretical bases and approaches to study |..... 72**

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ / THEORIES OF CULTURE

Геннадий Павлович ВЫЖЛЕЦОВ / Gennady Pavlovich VYZHLETSOV  
**| Креативность культуры: ценность и отчуждение / Creativity of Culture: Alienation and Value |..... 82**

Римма Миннегалиевна ШАМАЕВА / Rimma SHAMAEVA  
**| Феномен креативности в контексте культуры / The phenomenon of creativity in the context of culture |..... 95**

Людмила Александровна ШТОМПЕЛЬ / Liudmila Aleksandrovna SHTOMPEL  
**| Креативность культуры: время и вневременность / Creativity of culture: time and beyond time |..... 107**

КОНЦЕПТЫ КУЛЬТУРЫ / CONCEPTS OF CULTURE

Наталья Павловна ЛЫСИКОВА / Natalia Pavlovna LYSIKOVA  
**| Народная культура как креативный ресурс идентификации человека / Folk Culture as a Creative Resource of Human Identification|..... 114**

Игорь Вадимович КОНДАКОВ / Igor Vadimovitch KONDAKOV  
**| «Кот ученый» в русской и мировой культуре / “The Learned Cat” in Russian and World Culture|..... 125**

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА / THEORY OF ART

Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA  
**| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |.....137**

Олег АСТАХОВ / Oleg ASTAKHOV  
**| Рефлексивность идентификации личности в художественной культуре XX века / Reflexivity of personality identification in the art culture of the 20th century |..... 149**

Светлана Борисовна НИКОНОВА / Svetlana NIKONOVA  
**| Современные стратегии междисциплинарных исследований искусства: философия искусства Артура Данто / Current strategies for interdisciplinary study of art: Arthur Danto’s philosophy of art |..... 159**



Дмитрий Константинович КУЛИКОВ / Dmitri KULIKOV

**| Истоки креативности в антропогенезе / The genesis of symbolic activity  
(about the origins of creativity in anthropology)|**

Дмитрий Константинович КУЛИКОВ / Dmitri KULIKOV

*Донской государственный технический университет, г. Ростов-на-Дону, Россия  
Доцент кафедры философии и мировых религий, кандидат философских наук**Don State Technical University, Rostov-on-Don, Russia  
Department of Philosophy and World Religions  
Associate Professor, PhD in Philosophy  
kuld@mail.ru***ИСТОКИ КРЕАТИВНОСТИ В АНТРОПОГЕНЕЗЕ**

В статье критически рассматриваются некоторые подходы к объяснению явления креативности как исходного, гениального источника культуры: гипотеза мозговой мутации, произошедшей в одной из популяций *Homo sapiens* (Р. Кляйн), теория аутистического генезиса сознания (Э. Блейлер, Ж. Пиаже, Ю. Бородай), зоопсихологическая трактовка эволюционно-биологического происхождения креативности, социально-антропологический и психологический подход французской школы (Дюркгейм, Мосс, Рибо и др.). Предпринят анализ ряда проблем антропосоциокультурного генезиса: связь орудийной деятельности и генезиса общественных отношений, значение речи в становлении высших психических функций, формирование представления и обобщенного отражения мира, связь изобразительной деятельности и символизма. Предлагается идея трех предпосылок зарождения сознания и креативности как осуществления высших психических функций человека: орудийной деятельности, коллективного ритуала и практики графического изображения. Эти предпосылки изначально формировались в процессе естественной эволюции гоминид, достигнув высшего развития у неантропов. В этих формах вырабатывался потенциал опосредствования поведения. В орудийной деятельности, в коллективном ритуале, в практике изображения отражалось не только предметное объективное содержание, но и схема субъективной деятельности. Опосредствование любой деятельности обу-

словливает появление символа как объекта, представляющего другое предметное содержание. Генезис речи как ведущего инструмента регуляции социального поведения обеспечил условия межличностного и межпоколенческого опосредствования психических функций. Через символическое восприятие предмета возникает представление как идеальное содержание сознания. Выступая средством построения представления и его преобразования (воображения), речь становится источником рефлексии. Продукт развития рефлексии есть мышление как отражение отражения, т. е. отражение представленности предметного мира в формах деятельности.

Творчество, таким образом, может выступить как процесс построения новых схем деятельности, воплощенных в самом творческом продукте, а креативность — как обнаружение в продукте идеального, идеи, т. е. субъективное содержание творчества.

**Ключевые слова:** креативность, символическое поведение, символ, воображение, антропогенез, ритуал, орудийная деятельность, доисторическая графика.



Дмитрий Константинович КУЛИКОВ / Dmitri KULIKOV

| Истоки креативности в антропогенезе / The genesis of symbolic activity  
(about the origins of creativity in anthropology)|THE GENESIS OF SYMBOLIC ACTIVITY  
(ABOUT THE ORIGINS OF CREATIVITY  
IN ANTHROPOLOGY)

The article discusses several questions concerning symbolic behavior and creativity as necessary components of human culture. Three different approaches are studied throughout the paper: brain mutation hypothesis (R. Klein), autistic theory of genesis of consciousness (E. Bleiber, J. Piaget, J. Borodai), and the methodological approach of the social anthropology. The presented article provides an analysis of certain problem fields within the framework of human evolution and the genesis of culture: connection between tool-making activity and the genesis of human sociality, the role of speech in the execution of the higher mental functions, formation of representation and the generalized reflection of the reality, connection between image-making activity and symbolization.

It is argued that there are three premises for the genesis of consciousness and human creativity: tool use, collective ritual and graphic making. Originally all of these premises coincided with hominid evolution and reached its highest development in *Homo sapiens*. It is important that such forms of activity presuppose certain scheme of the subject activity. In other words, these forms of activity lead to appearance of symbol, i.e. to appearance of a thing, which, in turn, represents something other than itself. That is, representation is the ideal, finished product of symbolic perception. The speech being anchored in the representations of mind becomes the foundation for reflection and imagination. The article explains creative activity as production of new forms of action and defines creativity as an action which reveals ideality in products of creative activity.

**Key words:** creativity, symbolic behavior, symbol, imagination, anthropogenesis, tool use, ritual, prehistoric graphics.

В работе, посвященной психологии первобытного и традиционного искусства, П.А. Куценков назвал «символическое поведение» загадочным термином<sup>1</sup>. Тем не менее, этот термин продолжает использоваться в свете новых открытий, которые сделаны за последние годы и заставляют уточнить или даже переосмыслить традиционные представления о происхождении человека, культуры и общества.

## Разум в улитке

В течение нескольких лет археологами сделан ряд открытий древнейших следов жизнедеятельности *Homo sapiens*, хронологически более ранних, чем классические образцы верхнепалеолитической пещерной живописи и «эстетики» верх-

непалеолитического арсенала орудий труда<sup>2</sup>. Куски охры с серийными насечками, многочисленные раковины брюхоногих моллюсков с просверленными отверстиями, наконечники с примитивным орнаментом, обработанные и просверленные скорлупы страусиных яиц – таков набор артефактов, собранных в Южной и Северной Африке, западной

<sup>2</sup> Henshilwood C., d'Errico F., Vanhaeren M., van Niekerk K., Jacobs Z. Middle Stone Age Shell Beads from South Africa // *Science*, 2004 304 (16). Vanhaeren M., d'Errico F., Stringer C., James S.L., Todd J.A., Mienis H.K. Middle Paleolithic Shell Beads in Israel and Algeria // *Science*. 2006. V. 312. Jacobs Z., Roberts R.G., Galbraith R.F., Deacon H.J., Grün R., Mackay A., Mitchell P., Vogelsang R., Wadley L. Ages for the Middle Stone Age of Southern Africa: Implications for Human Behavior and Dispersal // *Science*. 2008. V. 322. Texier P.-J., Porraz G., Parkington J., Rigaud J.-Ph., Poggenpoel C., Miller C., Tribolo C., Cartwright C., Coudenneau A., Klein R., Steele T., Verna C. A Howiesons Poort tradition of engraving ostrich eggshell containers dated to 60,000 years ago at Diepkloof Rock Shelter, South Africa // *PNAS*. Published online before print March 1, 2010.

<sup>1</sup> Куценков П.А. Психология первобытного и традиционного искусства. - М., 2007. - С. 49-50.



Дмитрий Константинович КУЛИКОВ / Dmitri KULIKOV

**| Истоки креативности в антропогенезе / The genesis of symbolic activity  
(about the origins of creativity in anthropology)|**

Азии, Европе. Находки датируются возрастом от 130 до 60 тысяч лет. Исследователи делают вывод: эти артефакты есть следы символической деятельности, что свидетельствует о наличии речи, мышления, духовной культуры у их «творцов».

**От гена к символу**

За несколько лет до описанных открытий американский археолог Р. Кляйн дал интерпретацию данных археологии с точки зрения монофилетической теории антропогенеза. Он отстаивал идею, согласно которой около 50 000 лет назад произошло событие, решительно изменившее поведение *Homo sapiens*. Кляйн утверждает: появился качественно новый уровень – способность к производству и использованию символов, *изобретению* орудий, социальных форм, идей, т.е. культурное поведение в современном смысле этого слова<sup>3</sup>. Рождение этой способности Кляйн объясняет генетической мутацией, произошедшей в африканской популяции сапиенсов около 50 000 лет назад, давшей адаптивное преимущество.

Свидетельством наступившей «культурности» Кляйн считал появление в археологическом материале (Кения, возраст около 40 000 лет) элементов «символической деятельности» – просверленных скорлупок страусовых яиц, простейших украшений, на изготовление которых уходила энергия, отвлеченная от чисто биологических форм поведения (собираательства).

Кляйн полагает, что признаком современного человека является способность к символизации – деятельности, выходящей за рамки когнитивных навыков, связанных с производством орудий труда и группового взаимодействия. Однако появление каменных орудий (2,5 млн. лет назад) он рассматривает как первое свидетельство человеческой культуры. Второй ключевой момент – это изобретение ручного рубила около 1,7 млн. лет на-

зад. Третий – резкое увеличение головного мозга, сравнимого с человеческим, начавшееся около 600 000 лет назад. Однако только 50 000 лет назад произошло событие, связанное с появлением полностью современной *способности изобретать и обращаться с культурой*<sup>4</sup>. Кляйн, повторим, хочет объяснить генезис «культурных способностей», используя гипотезу мозговой мутации, произошедшей в указанный критический период<sup>5</sup>.

По мнению Кляйна, артефакты, подобные просверленным и обработанным скорлупам, выполняли важную социальную функцию: они служили древнейшим объектом обмена с символическим содержанием. Он приводит доводы: собиратели Кунг Сан из пустыни Калахари (Ботсвана) практикуют систему обмена дарами, называемую *hxaro*. Пища никогда не обменивается как дар, однако в обмен идут нитки нанизанных бусин из скорлуп страусовых яиц<sup>6</sup>.

Вывод Кляйна, однако, делается на зыбком методологическом основании. Этим основанием является постулат о происхождении символической деятельности из мышления и речи, о конвенциональной природе символа. Кроме этого спорно само предположение о символической природе описанных артефактов. *Сверление ракушек или яичной скорлупы – практика, сохранявшаяся в своем стереотипном качестве десятки тысячелетий*. В каком смысле говорится о сверлении и его продукте как о символической деятельности, если символ – это, прежде всего, наглядное представление одного предметного содержания посредством другой предметности? Практика Кунг Сан не доказывает, что древнейшие узоры и сверление делались с намеренным символическим и социаль-

<sup>4</sup> Ibid. P. 24.

<sup>5</sup> Схожий вывод делает другой современный автор – С. Митен, предлагающий, в целом, более оригинальную концепцию генезиса креативности. См. Mithen, S. Seven steps in the evolution of the human imagination // *Imaginative Minds*. - Oxford University Press. 2007.

<sup>6</sup> Klein R.G. Edgar B. Op. cit. P. 12.

<sup>3</sup> Klein R.G. Edgar B. The dawn of human culture. - John Wiley and Sons, 2002. - P. 8.



Дмитрий Константинович КУЛИКОВ / Dmitri KULIKOV

**| Истоки креативности в антропогенезе / The genesis of symbolic activity  
(about the origins of creativity in anthropology)|**

ным смыслом<sup>7</sup>. То, что мы обнаруживаем как культурное содержание известных нам практик может иметь совершенно иное происхождение. Теория Кляйна, скорее, постулирует объясняющие принципы, нежели раскрывает действительные причины и движущие силы процесса.

**Животное мышление?**

Современные этология, социобиология и зоопсихология давно отмечены тенденцией к обоснованию креативного характера элементарной психической деятельности приматов и некоторых других млекопитающих, также как и тенденцией объяснять генезис высших психических функций человека посредством эволюционно-биологических основ развития когнитивности.

В книге по зоопсихологии З. Зорина и И. Полетаева рассматривают, как сказано уже в аннотации, *элементарное мышление, или рассудочную деятельность животных*<sup>8</sup>. Авторы подчеркивают, что они развивают идеи Л.В. Крушинского, который, однако, не делал таких отождествлений и характеризовал поведение животных именно как *элементарную рассудочную деятельность*<sup>9</sup>. Зорина и Полетаева опираются также на идею «инсайта» В. Кёлера, видевшего у обезьян способность к «решению» задач, и предложение Н. Ладыгиной-Котс отбросить неопределенные термины «рассудок», «ум», и др., и в применении к животным использовать термин «мышление»<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Критические замечания по этому вопросу – в статье Бичакджан Б. Эволюция языка: демоны, опасности и тщательная оценка // Разумное поведение и язык. Выпуск 1. Коммуникативные системы животных и язык человека. Проблема происхождения языка. - М., 2008. - С. 68-69.

<sup>8</sup> Зорина З.А. Полетаева И.И. Зоопсихология. Элементарное мышление животных. М., 2002.

<sup>9</sup> Крушинский Л.В. Биологические основы рассудочной деятельности: Эволюционный и физиолого-генетический аспекты поведения. - М., 2009.

<sup>10</sup> Зорина З.А. Эволюция разумного поведения: от элементарного мышления животных к абстрактному мышлению человека // Этология человека и смежные дисциплины. Современные методы исследований. - М., 2004. - С. 175.

Мышление животных авторы понимают как «системное свойство мозга»<sup>11</sup> и, стремясь связать мышление с понятийным отражением действительности, утверждают: «Умение связывать незнакомый знак с *обобщенным представлением* о классе реальных явлений или предметов означает, что в коре головного мозга животного складывается механизм образования *понятий*. Это могут быть не более чем «предпонятия» или «протопонятия», но тем не менее они не просто аналоги конкретных представлений (работающие в рамках первой сигнальной системы), а уже целые «*смысловые схемы*» и «*обобщенные образы*»<sup>12</sup>.

Зоопсихологическая трактовка заключена в понимании мышления как оперирования обобщенными образами, символами, представлениями, что возвращает нас к теориям мышления как рассудка. Обобщенный образ – вот зоопсихологический критерий «понятия». Понятийное отражение предметности выводится из свойств мозга, а также из умения приматов оперировать знаками и усваивать элементы языка. В этом случае реализуется схема «довербальное мышление–речь–речевое мышление», причем слово понимается как продукт обобщения, т. е. операции мышления<sup>13</sup>.

**Генетический подход к креативности**

Проблема креативности сегодня широко обсуждается в гуманитарных науках. В рамках статьи невозможно дать сколько-нибудь целостный обзор ее освещения в литературе. В связи с вопросом культургенеза укажем один аспект креативности – двойственность этого явления.

плины. Современные методы исследований. - М., 2004. - С. 175.

<sup>11</sup> Зорина З.А. Полетаева И.И. Указ. соч. С. 17-18.

<sup>12</sup> Там же. С. 62.

<sup>13</sup> Зорина З.А. Возможность диалога между человеком и человекообразной обезьяной: обзор экспериментальных исследований // Разумное поведение и язык. Вып. 1. Коммуникативные системы животных и язык человека. Проблема происхождения языка - М., 2008, С. 146-149.



Дмитрий Константинович КУЛИКОВ / Dmitri KULIKOV

| Истоки креативности в антропогенезе / The genesis of symbolic activity  
(about the origins of creativity in anthropology)|

Креативность можно понимать широко: как творческое начало личности и человеческой деятельности вообще, как явление, связанное с производством нового. Сознательно или стихийно креативность может быть реализована в многообразии поведения субъекта – в языке, межличностном взаимодействии, труде, искусстве и пр.

Креативность можно понимать более конкретно: как восприимчивость к интеллектуальному, идейному содержанию деятельности, как производство новых идей, как творческую познавательную ориентацию субъекта.

Генетический подход к проблеме креативности позволит ответить на вопрос: является ли креативность продуктом культуры, или наоборот, культура – это порождение креативного начала в человеке, имеющего более глубокие внекультурные истоки.

Креативность – это феномен, связанный с осуществлением высших психических функций, нашедший свое выражение в формах культурной деятельности. В контексте антропогенеза этими формами традиционно считаются пещерная изобразительная деятельность, производство орудий труда, ритуальная практика. Вместе с тем, такое представление еще не означает понимание глубинной, сущностной связи этих явлений и психического феномена креативности. Избирая генетический подход, будем исходить из того, что в развитии необходимо обнаружить исходное объективное содержание изучаемого явления, примитивную целостность, выделяющую его в системе внутренних и внешних отношений с иным: собственными предпосылками, условиями и факторами, тенденциями развития.

## Аутизм

Ю.М. Бородай разработал концепцию антропогенеза, утверждая, что сознание возникло как аутистическая реакция нервной системы на окру-

жающую среду<sup>14</sup>. Коллективный запрет на удовлетворение половой потребности был вызван аффективным закреплением телесно и эмоционально переживаемым страхом опасности, связанной с половым поведением. Общение и обращение с предметами преломлялось в представлении, порожденном запретами, что придавало людям и вещам символическое значение.

Э. Блейлер, автор термина «аутизм», интерпретировал аутистическое мышление как аффективно регулируемое, укорененное в потребности и влечения. Это проявление психических функций имеет специфический продукт: синкретически выделенные и эмоционально мотивированные идеи, обобщения, которые «выражаются в самых рискованных символах. Эти символы часто не распознаются и понимаются в их собственном значении. Любовь символизируется согласно общеизвестной аналогии с огнем, что воспринимается шизофреником как нечто реальное и превращается у него в галлюцинации сжигания»<sup>15</sup>.

Блейлер, однако, отвергает первичность аутистического мышления в филогенезе и онтогенезе. Исходная функция – реалистичная. Аутистический компонент присоединяется к ней в условиях глубокой укорененности в реальность, наличия совокупности сформировавшихся желаний и механизмов их удовлетворения<sup>16</sup>. Эта позиция противостоит концепции З. Фрейда и Ж. Пиаже, видевших в антиреалистической направленности аутизма первую фазу развития психики.

Пиаже в своих ранних работах полагал детское, аутистическое и пралогическое мышление (описанное Леви-Брюлем), явлениями одного порядка. В его модели онтогенеза интеллекта аутистическое мышление стоит на первом месте и переходит к логическому через стадию детского эго-

<sup>14</sup> Бородай Ю.М. Эротика — смерть — табу. Трагедия человеческого сознания. - М. 1996.

<sup>15</sup> Блейлер Э. Аутистическое мышление // Психология мышления. Хрестоматия. - М., 2008. - С. 198.

<sup>16</sup> Там же. С. 201.



Дмитрий Константинович КУЛИКОВ / Dmitri KULIKOV

**| Истоки креативности в антропогенезе / The genesis of symbolic activity  
(about the origins of creativity in anthropology)|**

центризма. «Аутистическая мысль подсознательна, т. е. цели, которые она преследует, или задачи, которые она себе ставит, не представляются сознанию. Она не приспособляется к внешней действительности, а создает сама себе воображаемую действительность или действительность сновидения. Она стремится не к установлению истины, а к удовлетворению желания и остается чисто индивидуальной. Как таковая, она не может быть выражена непосредственно речью, она выявляется прежде всего в образах, и для того чтобы быть социальной, должна прибегать к косвенным приемам, вызывая посредством символов и мифов чувства, которые ее направляют»<sup>17</sup>. Воображение, согласно Пиаже, шире и раньше логики. «Логическая деятельность - это доказывание, это искание истины, нахождение же решения зависит от воображения, но самая нужда, самая потребность в логической деятельности возникает довольно поздно»<sup>18</sup>. Этот процесс регулируется желанием и возникает спонтанно, укорененный в исходной *асоциальности* поведения.

**Социальный вопрос**

Социальные отношения – это кристаллизованная, воспроизводящаяся во времени форма взаимодействия индивидов, в основе которого лежит определенный способ общения. Согласно Марксу, человек сам начинает отличать себя от животного благодаря сознательному производству необходимых жизненных средств. При этом классик подчеркивал, что возникновение сознательного отношения к природе и себе самому предполагает вступление людей в общение друг с другом<sup>19</sup>. *Как и почему возникает разрыв, в котором взаимодействие особей приобретает форму социального общения?*

<sup>17</sup> Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка. - М.-Л., 1932. - С. 95

<sup>18</sup> Там же. С. 372.

<sup>19</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т.3. – М., 1962. - С. 24-30.

Известный исследователь антропогенеза Ю.И. Семенов видел начало истории в генезисе социального как такового<sup>20</sup>. Он понимал общество не только как коллективную форму организации деятельности, но и как способ ее воспроизводства. Поэтому в начале социогенеза – возникновение норм деятельности и их закрепление в смене поколений.

Общество во взаимодействии поколений – это форма коммуникации. Мы приходим к проблеме причин, обусловивших переход от одного вида деятельности (животной, рефлекторной, непосредственной) к опосредствованной, как полагается, *знаково-символической деятельностью*. С одной стороны, символическая деятельность предполагает коммуникацию, некоторое социально направленное действие. С другой стороны, в самой социальности должен быть заложен механизм этого перехода, совокупность условий и потребностей, вызывающих указанное смещение.

Идея мутации как причины такого перехода не способна объяснить, почему вызванные изменения в поведении оказались адаптивно продуктивными, т.е. как могло закрепиться обусловленное мутацией символическое поведение в смене поколений. Если эта идея и угадывает некое событие, имевшее место в эволюции нервной системы, его эффект должен быть объяснен другими основаниями.

Подход Кляйна сводит проблему к констатации: социальное раньше и автономно от символизма, а символизм порождается мутациями мозга. Это «случайное» обстоятельство «прорастания» нейрофизиологического зерна в благоприятной социально подготовленной среде. Блейлер рассматривал механизмы аутистического мышления как врожденные. Их действие накладывается на мышление реалистическое, прорываясь в символическом содержании фантазий, сновидений, душевных патологий и мифов<sup>21</sup>. В целом они укоренены в ме-

<sup>20</sup> Семенов Ю.И. Как возникло человечество. - М. 2002.

<sup>21</sup> Блейлер Э. Указ. соч., С. 202.



Дмитрий Константинович КУЛИКОВ / Dmitri KULIKOV

**| Истоки креативности в антропогенезе / The genesis of symbolic activity  
(about the origins of creativity in anthropology)|**

ханизмах воображения. Мы, однако, полагаем, что социальность, культура и формы высших психических функции человека генетически есть феномены единого порядка, структурно и функционально неразделимые. Существует единый социальный корень логики и аутизма в воображении, где аутизм есть одностороннее развитие отношения к реальности, подчинение логики эмоциональному фактору потребности<sup>22</sup>.

Проблема генезиса социальных форм общения поднимает целый ряд вопросов. Вот, например, мнение Ю.М. Бородай: Маркс полагал материальное производство клеточкой всех человеческих проявлений, однако труд – это целесообразная деятельность, он предполагает сознание, идеальное<sup>23</sup>. «Таким образом выявляется односторонность марксизма — на антропогенезе круг замыкается; все три стороны целостной человеческой реальности (сознание, социум, труд) оказываются здесь *одновременно и предпосылками, и следствиями друг друга*»<sup>24</sup>. Бородай, однако, понимает идеальное субъективно-индивидуалистически. Начало человека в самообращенности, порождающей коллективное нравственное представление. Он использует интерпретацию И. Канта: идеальное образуется произвольной деятельностью продуктивного воображения<sup>25</sup>. Соглашаясь понимать идеальное как понятие (обобщение), он предлагает разуть само понятие как «способ осмысленного восприятия ("схватывания"), способ конкретно-образного (понятийного) представления любых случайных наличных данностей (рецепций), т. е. сам способ работы человеческой нервной системы в целом, поскольку она производит сознание. При такой постановке вопроса ясно, что искать в мозгу особое "место", где находится идеальное (душа) — нелепо, ибо *нет нигде идеального вне конкретной ди-*

*намики всей нервной системы в целом (курсив мой – Д.К.)»*<sup>26</sup>.

**Речь**

Когда зоопсихологи утверждают, что шимпанзе пользуется словом как результатом мысленного обобщения, они упускают из виду то, что становление речи, как в онтогенезе, так и филогенезе, не есть направленный, непрерывный переход «мышления» к новому своему качеству. Этот момент в развитии изначально есть отступление назад, отрицание.

Значение речи как инструмента перестройки всех высших психических функций подробно описано Л.С. Выготским. Он подчеркивал фундаментальную роль речи в развитии воображения, где речь оказывается инструментом освоения внешнего (социального) и внутреннего (психического) содержания жизнедеятельности. А. Валлон полагал, что вторжение речи в поведение ребенка закрывает путь дальнейшей дифференциации ситуативного интеллекта, делая возможным становление мышления<sup>27</sup>. В применении к антропогенезу эта идея развита Б.Ф. Поршневым в концепции суггестивного взаимодействия в период перехода от палеоантропов к *H. sapiens*, в итоге которого только последний обрел *возможность развития мышления в онтогенезе*<sup>28</sup>.

Подход Б.Ф. Поршнева – это радикальная критика идейного, креативного подхода к антропосоциокультургенезу. Любое выведение социального и духовного из психического, тем более индивидуального, трактуется им как идеализм. Человека и его сущность также не вывести ни из анатомии, ни из каменных орудий. Поршневу рисует картину речевого генезиса социальности и психики, связывая генезис самой речи с процессом ее кристаллизации как инструмента суггестивного воздействия инди-

<sup>22</sup> Выготский Л.С. Лекции по психологии // Выготский Л.С. Собрание сочинений в 6 тт., Т.2. – М., 1982 – С. 442-454.

<sup>23</sup> Бородай Ю.М. Указ. соч., С. 16.

<sup>24</sup> Там же. С. 17.

<sup>25</sup> Там же. С. 23.

<sup>26</sup> Там же. С. 34.

<sup>27</sup> Валлон А. От действия к мысли. - М., 1956. - С. 90.

<sup>28</sup> Поршневу Б.Ф. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии. - СПб. 2007.



Дмитрий Константинович КУЛИКОВ / Dmitri KULIKOV

**| Истоки креативности в антропогенезе / The genesis of symbolic activity  
(about the origins of creativity in anthropology)|**

видов на поведение друг друга. Высшим итогом этого процесса стала интериоризация речевых функций, способность к инструкции и самоинструкции, закрепленная эволюцией в коре головного мозга.

В этом контексте нелишне напомнить ряд выводов из исследований В.Я. Проппа. Речь в культурной форме «рассказывания», сменила в историческом развитии телесно закрепленную систему первобытных (тотемических) ритуальных практик<sup>29</sup>. Пропп показывает богатую ткань сказок как отношение к реальности прошлого, как творческое извлечение и переработку исторического содержания и собственно идеальный инструмент социализации, но не как продукт, производный от внеисторических механизмов сознания, чистого, неопосредствованного воображения.

**Социальное раскрытие реальности**

Сформулируем проблему креативности следующим образом: *является ли продуктивность жизнедеятельности доисторических людей результатом высших психических функций (мышления, воображения, речи) или она детерминирована причинами, заключенными в предметности и схемах материального производства?* Мы можем связать воедино два аспекта креативности в культуре. Во-первых, орудийная коллективная деятельность человека включает в себе производительный потенциал, намеренное или нет преобразование материи. Это раскрывает сознанию действительность в качестве условий и результата деятельности самого человека. Во-вторых, креативность как производство новых идей представляет собой процесс, заключающийся, с одной стороны, в производстве продукта как результата сложно опосредствованной творческой деятельности, а с другой, в процедуре обнаружения идеального содержания и его сознательного выделения из этого продукта.

<sup>29</sup> Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. - М., 1998.

Процесс социального раскрытия бытия в сознании зависит от способа воспроизводства и организации деятельности субъекта. *Предмет не является непосредственной причиной образа*, который строится мышлением, как и причиной способа этого построения. И образ, и способ его построения опосредствуются системой социальных отношений, по логике которых предмет оказался доступен сознанию, был вовлечен в жизнедеятельность человека. Следовательно, можно говорить о репродуктивной форме креативности как проекции социально опосредствованных форм деятельности в поведение индивида. По-видимому, эта форма являлась исторически первичной. Отсюда следует вывод о невозможности рассматривать ашельское ручное рубило, ритуалы, символические формы, образцы фольклора как продукты намеренной и творчески-креативной функции индивидуального сознания. Это продукты стихийной коллективной деятельности, результат преломления социальных форм поведения в объективно существующих материальных обстоятельствах.

Выготский рассматривал символизм в качестве промежуточного этапа в генезисе знака. Ребенок первоначально не может разорвать знак и значение, должна сохраниться наглядная связь<sup>30</sup>. Однако ребенок начинает развитие в среде, «населенной» знаковыми средствами, равно как и институтами, регулируемыми их усвоение. В антропосоциогенезе все перевернуто с точностью до наоборот: средства должны быть обнаружены, извлечены из того, что средством изначально не являлось.

**Биологическое, психическое и социальное.****Ключевая роль орудия**

Социальный подход к объяснению психики – характерная черта французской школы (Рибо, Жане, Леви-Брюль, Мосс, Пиаже и др.). Однако подход французской школы грешит формальным

<sup>30</sup> Выготский Л.С. Орудие и знак в развитии ребенка //Выготский Л.С. Собр. соч. в 6 тт. Т.6. – М., 1984. - С. 14-15.



Дмитрий Константинович КУЛИКОВ / Dmitri KULIKOV

**| Истоки креативности в антропогенезе / The genesis of symbolic activity  
(about the origins of creativity in anthropology)|**

пониманием социального: общество – это форма существования индивидуально-психического. Механизмы психического развития действуют автономно, хотя и приобретают под воздействием общества качественно новые формы, например, логическую, реалистически ориентированную. Принципиальная идея школы Выготского заключалась в понимании полной, качественной перестройки всех психических функций благодаря обществу. Эта перестройка возможна лишь как процесс вовлечения индивида в социально организованную деятельность, которая есть не просто форма, но и содержание, а именно производительная деятельность. Критика аутистических, анимистических и традиционных форм мышления, понимаемых как формы самопроизвольного развития психики, даны в работах А.Р. Лурии и П. Тульвисте. В них обоснован тезис о наличии исторически разных форм мышления, которые сохраняются в сознании в меру устойчивости различных уровней общественного развития, условий общения и деятельности<sup>31</sup>.

Если природа сознания социальна, это значит, что оно возникает благодаря среде, качественно отличной от естественной. Общество, как метко выразился К.Р. Мегрелидзе, заставляет думать мозг, создавая для этого обстоятельства<sup>32</sup>.

Производственная деятельность возникла не как результат сознательного, спланированного (креативного) действия людей. Труд должен исторически вылупиться из своей инстинктивной скорлупы. Этот процесс исходно складывается стихийно, в той мере, в какой люди обнаруживают промышленное значение орудий труда. Использование орудий животными не нарушают биологической

связи организма и среды, ибо оно направлено на все то же индивидуальное потребление. Социальное отношение возникает при условии, что продукт труда оказывается отчуждаемым от непосредственной индивидуальной потребности. Это в большей степени касается не только жизненных благ, но и самих орудий труда, отчуждение которых во всеобщее пользование обуславливает формирование устойчивого взаимодействия между индивидами<sup>33</sup>.

В генезисе употребление, производство орудий, усвоение схем орудийной деятельности находились в единстве. На инстинктивном уровне этот процесс обслуживала имитация, на более высоком уровне – ритуал. Наукой хорошо изучено исходное социализирующее воздействие ритуала, песнопения и коллективного ритма<sup>34</sup>. С точки зрения этих теорий ритуал должен рассматриваться как генетически более древнее явление, чем миф и даже речь. Мифы формировались в ходе исторического развития деятельности как закрепление функций, утрачиваемых ритуальной практикой.

Животное «сознание» стоит в прямой зависимости от сенсорного поля, в условиях которой протекает жизнедеятельность организма. *Сознание*

<sup>33</sup> См. Мегрелидзе К.Р. Указ. соч. С. 42-44; Семенов Ю.И. Указ. соч. С. 115. Отчуждаемость орудий труда – условие прекращения индивидуального естественного отбора. Орудие дает преимущество группе, а не индивиду (Семенов, С. 115). Это направило отбор по линии более сплоченных коллективов (Семенов, С. 122).

<sup>34</sup> См., например, Turner V.W. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Aldine Pub. Co., 1969. Левкович В.П. Обычай и ритуал как способы социальной регуляции поведения // Психологические проблемы социальной регуляции поведения. - М. Наука 1976. Тэрнер В.В. Символ и ритуал. М., 1983. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. - М., 1988. Режабек Е.Я. Мифомышление. Когнитивный анализ. - М. 2003. Афасижев М.Н. Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Первобытное общество. - М., 2004. Mithen S. The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body. - Harvard University Press, 2006.

<sup>31</sup> Лурия А.Р. Об историческом развитии познавательных процессов. Экспериментально-психологическое исследование. М., 1974. Тульвисте П. Существует ли специфически детское вербальное мышление? // Вопросы психологии. 1981, №5. Лурия А.Р. Культурно-историческая природа вербального мышления // Психология мышления. Хрестоматия. - М., 2008.

<sup>32</sup> Мегрелидзе К.Р. Основные проблемы социологии мышления. - Тбилиси. 1973. С. 24.



Дмитрий Константинович КУЛИКОВ / Dmitri KULIKOV

**| Истоки креативности в антропогенезе / The genesis of symbolic activity  
(about the origins of creativity in anthropology)|**

здесь не выделяется в качестве опосредствующей действие инстанции. Опосредствующая функция сознания «вырабатывается вместе с расстройством биологического отношения непосредственности», причем к ней «не могли привести инстинктивные и рефлекторные действия»<sup>35</sup>. Исходной предпосылкой развития психических функций человека стала центрация поведения на тактильные, гаптические взаимодействия со средой. Через них преодолевалась перцептивная погрешимость, представляющая негативное следствие длительной эволюции в сторону специализации дистальных рецепторов. Моторика гаптических функций фокусировала образ объекта в плане вычленения инварианта, регулировала и зрительные функции<sup>36</sup>. Этот же уровень действий фундировал внутристадное общение высших антропоидов и гоминид (груминг, вынашивание).

Но если животное отношение между индивидами непосредственное, телесное, то между людьми связь опосредствована продуктами их деятельности. В середине 1990-х г. было сделано открытие в мозге макак системы «зеркальных нейронов» (зона F5), которое позволяет утверждать: «понимание» обезьянами действий объяснимо нейрофизиологическими механизмами без привлечения категорий сознания и мышления<sup>37</sup>. Среди основных функций «зеркальной системы» авторы открытия указывают:

- обслуживание наблюдения действий;
- обслуживание совершения таких же действий;

- превращение визуальной информации в способ поведения.

Данная система лежит в основе эхолокационных, эхомимических и имитативных реакций и, вероятно, эволюционно предшествует зоне Брока человека. В свое время Поршневу писал: «Именно этот вариант эхокинезии (подражания движениям), т.е. подражание речевым, вернее, звукопроизводящим движениям, вероятно, мог достигнуть особенной интенсивности у одной из ветвей палеоантропов»<sup>38</sup>.

Открытие «зеркальных нейронов» ставит под сомнение валидность популярной до сих пор «теории разума» (theory of mind) и «социального интеллекта». Подражание – это высший продукт естественной эволюции нейрофизиологии. Подражание не производит представления, оторванного от действия, отделенного от индивидуальных реакций. «Причина того, почему животное сознание не выводит своего носителя за пределы животной жизни, в том, что сознание вообще не делает этого. <...> Причина этого в отсутствии у животных социальных условий и производственной жизни»<sup>39</sup>. Необходимо постоянное воспроизведение задач, питающих сознание и средств самого воспроизводства исходных условий. Это, в свою очередь, требует своего субъективного коррелята – представления, а также способности им оперировать (производить и воспроизводить его). Представление – обобщенный и при этом не обязательно наглядный образ реальности. Поэтому возникает проблема обобщения как особого психического отражения мира.

**Проблема обобщения**

*Проблема обобщения* может быть поставлена как вопрос первичности: что первично – обобщение в представлении или обобщение в деятельности? Человек делает украшение со знаковым

<sup>35</sup> Мегрелидзе К.Р. Указ. соч. С. 62.

<sup>36</sup> Режабек Е.Я. Указ. соч. С. 73-74.

<sup>37</sup> См. Rizzolatti G. Arbib M.A. Language within our grasp // Trends Neurosci. (1998) 21. Rizzolatti G. Craighero L. The Mirror-neuron System // Annu. Rev. Neurosci. 2004. 27. Iacoboni M. Understanding others: imitation, language, empathy // Perspectives on imitation: from cognitive neuroscience to social science. Vol.1. - Cambridge, MA MIT Press, 2005.

<sup>38</sup> Поршневу Б.Ф. Указ. соч. С. 221.

<sup>39</sup> Мегрелидзе К.Р. Указ. соч. С. 87.



Дмитрий Константинович КУЛИКОВ / Dmitri KULIKOV

**| Истоки креативности в антропогенезе / The genesis of symbolic activity  
(about the origins of creativity in anthropology)|**

содержанием. Он вкладывает в это определенное обобщенное содержание (общественную функцию продукта). Из чего он извлекает это содержание? Он извлекает его из какого-то социального результата использования этих предметов. Но всегда ли нужно для производства украшений сознательное извлечение такого всеобщего содержания? Нет, для этого достаточно норм деятельности и их регуляции (санкции, табу, образца).

Вероятно, генетически первой формой обобщения стало введение предмета в социальные рамки общения, представление предмета через них. Э. Дюркгейм и М. Мосс попытались ответить на вопрос: как могла возникнуть способность классификации? Начало они находят в структурной организации примитивных обществ: «Все члены племени оказываются, таким образом, классифицированными в определенных рамках, которые встроены друг в друга. А классификация вещей воспроизводит эту классификацию людей»<sup>40</sup>.

Мы не склонны отождествлять формы логических и социальных структур как таковые. Социальная природа обобщения проявляет себя в том, что предметы, имеющие одинаковое назначение в общественном обиходе, располагаются сознанием в один мыслительный ряд, воспринимаются одинаковым образом, обобщаются. «Сознание в акте мышления собирает и связывает вещи (иногда весьма различные) вокруг определенного значения, роли и функции этих предметов, т. е. образуя известные центры для мыслительных сопоставлений»<sup>41</sup>. Первичная форма обобщения – функциональная. Понятие – это «сокращенное выражение опыта», пишет Мегрелидзе<sup>42</sup>. Однако не всякое сокращение опыта есть понятие, оно может быть представлением памяти. От Л.С. Выготского до

В.В. Давыдова и Э.В. Ильенкова подчеркивается требование не путать обобщение вообще с понятийным обобщением. Понятие даже на эмпирическом уровне обобщает только существенные, а не просто схожие признаки предметов. Социальная среда обеспечивает условие раскрытия предмета в его объективной сущности, в его собственной логике, и понятие здесь есть продукт определенных, не всяких условий деятельности.

Эмпирическое, чувственное отношение к предмету не позволяет фиксировать объективно-всеобщее. Обобщенные признаки предмета, *существенные* для животной особи, не есть обязательно существенные признаки самого предмета. В других обстоятельствах или для другой особи эти признаки могут оказаться вовсе не существенными. Обнаружить всеобщее содержание в предмете позволяет помещение предмета в новый контекст при сохранении некоторого инварианта<sup>43</sup>. Этот контекст задают изменившиеся социальные условия, в которых старая схема деятельности неэффективна, что создает зазор между усвоенным представлением и условиями деятельности.

**Орудие и знак**

Мы можем увидеть в процессе *употребления орудий* условие возникновения символических и знаковых функций представленности одного содержания в другом. Изготовление орудия имплицитно содержит весь ассоциативный ряд последствий его применения (функциональный синкретический образ). Применение орудия удваивает в сознании образ на имплицитное (источник воображения) и эксплицитное содержание деятельности (образ памяти). Если возникает *форма всеобщего за-*

<sup>40</sup> Дюркгейм Э. Мосс М. О некоторых первобытных формах классификации. К исследованию коллективных представлений // Мосс М. Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. - М., 1996. С. 13.

<sup>41</sup> Мегрелидзе К.Р. Указ. соч. С. 274. См. также Лурия А.Р. Указ. соч.

<sup>42</sup> Мегрелидзе К.Р. Указ. соч. С. 283.

<sup>43</sup> Идея смешения значений и контекстов как психологической основы творчества получила развитие в понятиях бинома фантазии Д. Родари (Грамматика фантазии, М., 1978) и бисоциации А. Кестлера (Koestler A. The act of creation. Hutchinson, 1976, Koestler A. Bisociation in Creation // The Creativity question. Duke University Press, 1976).



Дмитрий Константинович КУЛИКОВ / Dmitri KULIKOV

**| Истоки креативности в антропогенезе / The genesis of symbolic activity  
(about the origins of creativity in anthropology)|**

крепления образа поведения, имеющая внеиндивидуальный характер (социальная рассудочная форма), тогда может стать новым отношением между унаследованной формой, и объективно вырабатываемой в практической деятельности, т.е. в изменившихся условиях. Направление речевого воздействия на систему орудийной деятельности закрепило это разделение как единое идеальное целое.

Слово, направленное на представление способа действия, содержит в себе зародыш понятия. Понятийное значение слова – это схема построения предмета и способ действия одного предмета (орудия или человека с орудием) на другой предмет. Необходимо отказаться от глубоко укоренившейся идеи изначальной смысловой характеристики слова. Речь выковывалась как использование голосовых сигналов в качестве орудия воздействия на поведение в связи с предметной деятельностью.

А. Валлону принадлежит заслуга глубокого исследования генезиса высших психических функций, в значительной мере преодолевшего недостатки французской школы<sup>44</sup>. Согласно Валлону, образ действия, отраженный в сознании, есть первая форма представления вещи в сознании. Символ есть представленность действия с вещью или человеком в другой вещи. Отражение символа в сознании – условие представления. И только объект как представитель представления становится знаком.

«В противоположность реакциям, изменяющим среду и являющимся прямым следствием внешних возбуждений и желаний, подражание и представление разворачиваются как пластическая способность образовываться самой по себе согласно модели вещей»<sup>45</sup>. В представлении мы имеем модель, оторванную от самой вещи. Представление «превращает отсутствующие предметы в присутствующие в уме. Но присутствуют они или отсутствуют, представление дает им возможность вступать в иные отношения, чем отношения непосредственного индивидуального опыта. Это происхо-

дит ценою подстановки, которая замещает их другим чувственным эффектом (курсив мой – Д.К.), способным обозначить эти предметы»<sup>46</sup>.

Такой заместитель и есть символ как предметная реальность, которая переводит эмпирический образ восприятия в идеальную форму мысли. С символом и знаком «совершается удвоение между ними самими и тем, что они обозначают. Они представляют собой инструмент обозначения. <...> Символ в узком смысле слова – это объект, но объект, являющийся заместителем других реальностей: объектов, лиц, действий, учреждений, племен, каких-либо группировок и т. д. Он обменивает свою собственную реальность на реальность, которую он представляет. Он становится значением»<sup>47</sup>.

Очевидно, что символическое и знаковое замещение может существовать только как *особый способ обращения человека с предметным миром* и имеет смысл исключительно в рамках коллективного поведения. Из этого следует решительный отказ от предрассудка «умной обезьяны», согласно которому интеллектуализация происходит «внутри» системы биологического отношения организма со средой. *Человеческий интеллект возникает из способа коллективного взаимодействия с источником удовлетворения потребности, разрывая узость практического интеллекта, индивидуального по происхождению. Мышление и воображение – это способность коллективно-индивидуального предвидения явлений в мире людей, взаимодействующих с предметами. Мышление предполагает обмен мыслями и в чистом виде есть планирование ситуации с учетом поведения других людей.*

Б.Ф. Поршнев полагал, что ключевое значение проторечевой коммуникации в становлении психики человека – это тормозящее действие сигнала, ставшее возможным в результате длительного и глубокого развития условнорефлекторного поведения млекопитающих в направлении формирования системы активных и тормозных доминант.

<sup>44</sup> Валлон А. Указ. соч.<sup>45</sup> Там же. С. 168.<sup>46</sup> Там же. С. 177.<sup>47</sup> Там же. С. 185.

Дмитрий Константинович КУЛИКОВ / Dmitri KULIKOV

**| Истоки креативности в антропогенезе / The genesis of symbolic activity  
(about the origins of creativity in anthropology)|**

Вторая сигнальная система работает как «стимулирование таких действий индивида, которые не диктуются его собственной сенсорной сферой – кинестетическим, слуховым, зрительным анализаторами его головного мозга. Потому вторая сигнальная система и берет свой исток в двигательной сфере (соответственно в лобных долях), что она прежде всего должна осуществить торможение этих прямых побуждений и поступков, чтобы возможно было заменять их поступками, которых не требовала чувствительная сфера индивидуального организма»<sup>48</sup>.

Направленность действия вовнутрь себя, самоотражение первоначально выступало в своей двигательной, телесной форме. Вероятно, древнейшим состоянием языка было синкретически неразличимое единство глаголов и существительных. Т.е. номинативная сторона слова, обращенная к предмету, отражалась в сознании в качестве ассоциативного ряда действий. Современный язык спрессовал эту двойственность в различные части речи, однако любое номинативное значение имплицитно содержит двигательный и функциональный эквивалент, т.е. выступает как схема действия с предметом<sup>49</sup>. Паузы, отсрочка реакции на звуковой сигнал, ответный сигнал – поле взаимодействия индивидов, в котором дифференцировался речевой поток. Направленность словесной инструкции на объект сталкивалась с сопротивляемостью материального мира, отражаясь в дифференцированности речевой ткани.

**Изображение и отражение**

Изучая феномен изобразительных способностей аутичной девочки Нади<sup>50</sup>, Н. Хамфри при-

шел к заключению: реалистичность ее рисунков сопоставима с палеолитическим пещерным искусством и имеет общие с ним причинные основания – недоразвитие речи и мышления. Он охарактеризовал палеолитическое искусство как «лебединую песню» животной формы восприятия, а вовсе не признак пробуждения разума<sup>51</sup>. Еще раньше к схожим выводам пришел Б. Поршнева: ориньякские изображения – это копии, но не обобщения, это дипластии – изначальный материал для будущей деятельности ума<sup>52</sup>.

К. Бюлер указывал, что изобразительные навыки детей в своем развитии проходят фазу скачка от ранних форм к освоению новых. В среднем возрасте ребенок оставляет схематизм изобразительной деятельности и без целенаправленных усилий его художественные способности сводятся к освоению письма. Язык – это первое, что портит способность к рисованию и впоследствии поглощает ее полностью<sup>53</sup>. Схема – это продукт интеллектуального развития, реалистический образ же коррелятивен простому восприятию<sup>54</sup>.

*Теория этнопсихического феномена* дает нейрофизиологическое решение вопроса генезиса изображения-символа. В ходе эволюции нервная система высших млекопитающих приобрела возможность измененных состояний сознания, вызы-

<sup>51</sup> Humphrey N. Cave art, autism, and the evolution of the human mind // Journal of Consciousness Studies, 6, 1999. P. 165. См. также Куценков П.А. Указ. соч.

<sup>52</sup> Поршнева Б.Ф. Указ соч. С. 465-466.

<sup>53</sup> Buhler K. The Mental Development of the Child: A Summary of Modern Psychological Theory. - Routledge, 1999, - P. 119-120.

<sup>54</sup> Существует высказанная разными авторами гипотеза об исходной связи графической деятельности, письма и знаково-символического компонента сознания. Язык с этой точки зрения выковался изнутри социального освоения графических символов. Из русскоязычных авторов см. Мэпп Н.Я. Язык и письмо // Избранные работы в 5 тт. Т.2. - Л., 1936. Сулейменов О. Язык письма. Взгляд в доисторию – о происхождении письменности и языка малого человечества. - Алматы-Рим, 1998 г. Он же. Аз и Я. - М., 2005.

<sup>48</sup> Поршнева Б.Ф. Указ соч. С. 86.

<sup>49</sup> В.Н. Топоров отмечал операциональный характер определений объектов в мифе, возводящих актуальность настоящего и возможность будущего к образцу-первоначалу (Топоров В.Н. Указ. соч. С. 13).

<sup>50</sup> Selfe L. Nadia: a case of extraordinary drawing ability in an autistic child. - London: Academic Press, 1977.



Дмитрий Константинович КУЛИКОВ / Dmitri KULIKOV

**| Истоки креативности в антропогенезе / The genesis of symbolic activity  
(about the origins of creativity in anthropology)|**

вающих особые энтоптические феномены восприятия: сетки, спирали, точки, которые нашли выражение в искусстве палеолита и мезолита. Важным могло оказаться широкое применение галлюциногенных веществ в ритуальных целях. Разработчики концепции утверждают: способность к энтоптическим феноменам имеет универсальную природу и напрямую не зависит от культурного контекста, хотя шаманская практика, ритуальные танцы, сенсорная депривация, боль и другие формы воздействия на тело вызывают подобные эффекты<sup>55</sup>. Социальный контекст задает значения, в которых отбираются и интерпретируются феномены, а также опосредствует саму форму интерпретации, доработку энтоптического материала до иконического образа<sup>56</sup>.

«Набрасывая своей смелой и размашистой кистью этот удивительный рисунок, древний мастер снова и снова переживал азарт охоты»<sup>57</sup>. Верно или нет предположение Льюис-Вильямса и Доусона относительно природы палеолитических изобразительных форм, мы имеем попытку объяснить механизм закрепления образа в сознании через изображение. В работе П.А. Куценкова развивается идея *палеолитических изображений как образах незавершенных действий*<sup>58</sup>. Эффект запоминания незавершенных действий, исследованный Б.В. Зейгарник<sup>59</sup>, объясняет эйдетику пещерной живописи как опредмечивание моторных функций через представления памяти. Это чисто животный уровень действий, хотя и выведенный развитием нервной системы на уровень эйдетической точности.

<sup>55</sup> Lewis-Williams, J.D. and T.A. Dowson. The signs of all times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art. *Current Anthropology*. 1988, 29. Lewis-Williams J.D. A cosmos in stone: interpreting religion and society through rock art. Rowman Altamira, 2002.

<sup>56</sup> Lewis-Williams J.D. A cosmos in stone... P. 142.

<sup>57</sup> Окладников А.П. Олень Золотые рога. Рассказы об охоте за наскальными рисунками. Л.-М., 1964. С. 31.

<sup>58</sup> Куценков П.А. Указ. соч.

<sup>59</sup> Зейгарник Б.В. Воспроизведение незавершенных и завершенных действий // Психология памяти. - М., 2008.

А.П. Окладников отмечал важное обстоятельство: древние «писаницы» шишкинских скал шлифовались последующими племенами, ими обоготворялись<sup>60</sup>. Кочевые племена обнаруживали древние рисунки и наделяли их новым сакральным содержанием. Изображение, как и означенный предмет, подчиняет сознание, формируя отвлеченное представление. Палеолитические изображения – это не продукт сознательного творчества. Практика изображения, вероятно, имеет автономный относительно орудийной деятельности источник, и в единстве с последней заложила предпосылки символического и знакового отражения мира (переход от условнорефлекторного отражения к представлениям).

**Истоки креативности**

Должны ли мы постулировать наличие у человека креативного мышления и воображения на заре его становления? Вовсе необязательно. Чтобы сверлить ракушки, делать бифасы и совершать ритуалы достаточно тесного общения, минимума речевого инструмента для взаимной регуляции поведения и развитого нейрофизиологического механизма имитации. Тут еще нет *идеального как осознанного* элемента деятельности. «Изменчивость палеолитических каменных изделий – не продукт чьих-либо изобретений»<sup>61</sup>, в ее основе тысячелетия межпоколенческой имитации поведения.

Следует выделить три истока креативности: орудийную деятельность, ритуал и графику как специфические формы поведения. Генезис речи оказывает сквозное действие на эти стороны жизни первобытного человека, обеспечивая условия формирования креативных функций психики.

<sup>60</sup> Окладников А.П. Указ. соч. С. 26-27.

<sup>61</sup> Поршнева Б.Ф. Указ. соч. С. 227. См. также de Beaune S.A. Technical invention in the Palaeolithic: What if the explanation comes from the cognitive and neuropsychological sciences? // *Cognitive archaeology and human evolution* - Cambridge University Press, 2009.



Дмитрий Константинович КУЛИКОВ / Dmitri KULIKOV

**| Истоки креативности в антропогенезе / The genesis of symbolic activity  
(about the origins of creativity in anthropology)|**

Благодаря речи возможно вращивание в онтогенезе культурных представлений. Речь, выступая механизмом построения представления и его преобразования (воображения), становится источником рефлексии. Рефлексия возникает изнутри столкновения двух видов стимуляции: речевой (внешней и внутренней, с их продуктом-представлением) и предметной (условия и результаты действий). Продукт рефлексии есть *мышление как отражение отражения, т.е. отражение представленности предметного мира в формах деятельности*. Творчество, таким образом, может выступить как процесс построения новых схем деятельности, воплощенных в продукте, а креативность – как обнаружение в продукте идеального, идеи, т.е. субъективное содержание творчества.

Новое содержание деятельности можно извлечь из образа поведения, поскольку оно закреплено в действии изображения (ритуального и графического), которое есть стремление воспроизвести бытие, данность предметной реальности. В рисунке обнаруживается действительность, на которую можно направлять действие. Изображение способно разорвать синкретизм изначальной чувственной спайки восприятия и реакции.

Предметы вовлекаются в ритуал как символы и знаки аффективно закрепляемого поведения. Наличие элементарных символических форм не означает развитых форм речи и мышления, скорее в них отмечается появление средств, делающих их развитие возможным. Другая сторона этого процесса – графика. В изображении как застывшем референте обнаруживается схема поведения (представление). Изображение нельзя усвоить подобно предмету. Ему можно приписать значение. Также и миф как более высокая форма сознания обнаруживает значение более древнего ритуала, обобщая его символические элементы. Слова становятся знаками, фиксируя представление в качестве своего референта. Это обнаружение стало возможным, ибо проторечевая коммуникация (песнопение, приказы) и породила представление, расщепляя стимул и реакцию, вводя ограничительные программы взаимодействия человека и предмета. Воображение становится возможным как отражение инвариантности действия в инвариантном пространстве. Ритуал и запрет – первичная форма такой инвариантности. Также и наиболее абстрактные формы рассудочных представлений (математика, календарь и пр.) возникли как креативное извлечение содержания из материала практики, исходно имевшей иное значение.



Татьяна Иосифовна БОРКО / Tatiana BORKO

## | Креативность мифологического мышления / Creativity of mythological thinking |

Татьяна Иосифовна БОРКО / Tatiana BORKO

Тюменский государственный университет, г. Тюмень, Россия  
Профессор кафедры зарубежной литературы  
Доктор философских наук

State University of Tyumen, Tyumen, Russia  
Department of Foreign Literature  
Doctor of Philosophical Sciences, Professor  
borkot@mail.ru

## КРЕАТИВНОСТЬ МИФОЛОГИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

Статья посвящена специфике человеческого мышления на разных исторических стадиях существования. Мифологическое сознание пребывает в ситуации бесконечной провокации, обнаруживая несходство, что стимулирует и побуждает архаического человека мыслить. Неожиданные сопоставления, уподобление несходных вещей, воображение, приписывающее объектам способность быть живыми, становятся механизмами смыслопорождения, создают новые семантические согласования. В условиях избыточного мышления, производящего излишек значений, мифологическое сознание должно научиться различать объекты, выделять их из непроницаемой всеобщности, оно должно стать интенциональным. Направленность на объект лишает восприятие целостности, делает его расколотым ради дифференциации и различия. Сознание мечется между двумя полюсами, отождествляя-противопоставляя субъект объекту, что определило также принципы самопонимания в архаическую эпоху.

Для обозначения себя в качестве человеческого существа в мифе используется образ иного (зверья-тотема, духа природы, даже неодушевленного предмета). Аналогично, пытаясь охарактеризовать внешние объекты, мифологическое сознание неизменно наделяет их антропоморфными качествами, что придает мифологическому сказанию чрезвычайно поэтический оттенок. Любопытно, что подобный мифологическому опыт восприятия намеренно практикуют художники-модернисты

начала XX века. они создают ситуацию, в которой сознанию не на что опереться: параметры для оценивания отменены, прежние значения забыты, все смыслы устранены. авторы культивируют интуицию и воображение, отождествляющее несовместимые предметы, заставляющее увидеть в одном другое. Эффект неожиданности при столкновении значений и форм открывает пространство для создания новой семантики и новых способов выражения. Если в архаическую эпоху отмеченные способы креативного сознания действовали в направлении установления значений и закрепления их в памяти, в модернистской практике те же приемы стали методом сдвига значений, разрушения догматических смыслов.

**Ключевые слова:** эмоциональное восприятие, мифологическое мышление, мифологический образ, семантика, создание смысла.

## CREATIVITY OF MYTHOLOGICAL THINKING

This article discusses some possible ways meaning is produced in the mythological thinking. The point is, that in archaic consciousness the reality is represented as a unity of indistinguishable objects which are not countered by the subject. Mythological perception is never based on the recognition of the



Татьяна Иосифовна БОРКО / Tatiana BORKO

**| Креативность мифологического мышления / Creativity of mythological thinking |**

known or on the anticipation of the new. Rather, every other look at familiar objects makes visible their new qualities and invisible properties. Unexpected comparisons between disparate things, random and affective associations give rise to new meanings. All in all, there is a surplus of meanings in the mythological thinking. It is argued, that modernist artists of the early 20th century had a similar yet not identical practice of using

such perceptual experience to wittingly destroy common logical connections, which leads to a conclusion that one can create a new semantics by stressing the unexpected qualities or meanings of the familiar images.

**Key words:** emotional perception, mythological thinking, mythological image, semantics, generation of meanings.

**В** современном философском и антропологическом знании (Э. Кассирер, К. Леви-Строс, Л. Леви-Брюль) и в литературоведении (Е.М. Мелетинский, О.М. Фрейденберг) под мифом подразумевается не фантастическое повествование, а определенный способ восприятия, для которого характерно слияние субъекта с объектом, смешение причины и следствия, совпадение вещи и ее знака. Тотальная недифференцированность при восприятии порождает у архаического человека ощущение целостности, определившее стратегии понимания объективной реальности. За способность воссоздавать целостный образ мира подобное мировоззрение было названо мифопоэтическим. Причем под мифическим компонентом подразумевается несоответствие действительности, неадекватность толкования; поэтическая составляющая подразумевает созидание некоей новой реальности, преобразующей действительность в художественный образ. То есть, можно говорить об элементе креативности, в условиях архаического общества не увеличивающей прирост позитивного знания, но очевидно снижающей чувство тревоги и ужаса перед нестабильностью и неясностью окружающей природы.

И сегодня, как только мышление оказывается в ситуации кризиса, надлома, тупика, непременно запускается механизм мифологизации. Все происходит таким образом, словно мифологизация – неотъемлемое свойство мышления, эпифеномен, сопутствующий самому мыслительному процессу.

Мышление, как деятельность сознания по производству смыслов<sup>1</sup>, не являет собой набор исключительно логических операций. Вероятно, первые шаги мышления бессознательны, потому мы не в силах их осознать и даже заметить. Мифологические образы архаики дают возможность приблизиться к пониманию основ мышления, поскольку свидетельствуют о работе сознания, начинающего мыслить, обозначают момент до появления парадигматических культурных систем, детерминирующих в дальнейшем мировосприятие человека той или иной эпохи. До этого деятельностью homo руководили инстинкты, позволяющие манипулировать объектами без понимания того, что они собой представляют. Миф является объективацией

<sup>1</sup> Мы подразумеваем под сознанием функцию мозга, благодаря которой человек способен приобретать знание (воспринимать и толковать воспринятое), а также запоминать и воспроизводить знание. Сознание обладает способностью иметь знание о собственных умственных и волевых актах, а также других проявлениях психического. Оно обладает структурой, благодаря которой всякое содержание принимает свою специфическую форму, и к которой в процессе познания присоединяются другие содержания. Поэтому о мифологическом сознании мы говорим, когда речь идет о способности воспринимать мир определенным образом и о содержаниях, возникающих в результате этого восприятия. Когда же речь идет об операциональном осуществлении данной способности, о способах и процессуальных формах восприятия и интерпретации, мы употребляем термин «мифологическое мышление». Мышление вообще характеризуется тем, что в процессе интерпретации существующих данных возникает новое знание.



Татьяна Иосифовна БОРКО / Tatiana BORKO

**| Креативность мифологического мышления / Creativity of mythological thinking |**

ощущений, буквально отражающей перцептивные восприятия. Кроме того, миф ближе всего подбрасывается к не обусловленному внешней реальностью сознанию, иногда буквально отражающему психические процессы. Его высказывания выдают сознание, мыслящее о самом себе. В этом случае, по словам К. Леви-Строса, разум остается наедине с самим собой и имитирует себя как объект<sup>2</sup>. Антрополог убежден, что при этом законы и операции не отличаются от тех, какими сознание руководствуется в научном и художественном мышлении. А возможно, принципы креативности одни и те же. Попробуем выяснить, каковы же эти принципы, анализируя образы архаической мифологии. Возможно ли творчество в рамках мифологического сознания, в обществе, где отсутствует субъективность?

Сознание более всего обнаруживает себя не в поведении, но через созданные им образы (языковые, художественные и те, что возникают в быту). «Сознание – это то, что получает свой смысл только в последующих образах; то есть это некий новый образ, который может обнаружить смысл предшествующих образов задним числом», – пишет П. Рикер<sup>3</sup>. Попробуем выяснить, в какой момент мышления возникают фантастические, невероятные картины реальности, на какой стадии происходит сбой, является ли миф ошибкой восприятия, понимания, или неадекватного толкования. Сами восприятия, возникшие на основе чувственных ощущений, пока они представляют собой ответную реакцию на раздражители, вряд ли можно описывать в категориях «истинный» – «ложный». Восприятие нерелексивно, оно экспрессивно. «Заблуждение» случается в процессе истолкования и прояснения сознанием для самого себя значения полученного восприятия, то есть, в процессе становления восприятия образом сознания.

<sup>2</sup> Леви-Строс К. Мифологии. В 4-х тт. - Том 1. Сырое и приготовленное. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 120.

<sup>3</sup> Рикер П. Герменевтика и психоанализ. Религия и вера. – М.: Искусство, 1996. – С. 19.

Экспрессивное восприятие – первоначально, считает Э. Кассирер, но это не значит, что оно порождает в сознании хаотический мир, переполненный бесформенными впечатлениями. Наряду с созерцанием, представлением, понятием, перцепция, с точки зрения Кассирера, является конституитивным моментом познания. «"Понять" восприятие означает – включить его как один из членов в познание действительности»<sup>4</sup>. С одной стороны, философ убежден, что восприятие не только рецептивно, но и селективно, оно уже выбирает, мнит, обозначает. С другой стороны, он утверждает, сравнивая перцептивное сознание архаического человека и психически нездорового, что оно сосредоточено не на значении, оно захвачено впечатлениями и потому не понимает воспринятого.

Мифологическое сознание, в экспрессии не умеющее различать и разграничивать объекты, создает аффективную иллюзию целостности и единства окружающего мира. В нем все предметы находятся в магической взаимосвязи между собой, все события взаимообусловлены. Одни и те же вещи, явления легко трансформируются в иные образы. Из этой неопределенности, из случайного ощущения целостности обособляются лишь некоторые впечатления, выделяющиеся на общем фоне за счет своей интенсивности, силы и проникновенности. Они овладевают сознанием с тем большей силой и властью, чем больше поражают. Аффективное состояние (в котором невозможно разграничение эмоций, в котором ужас и изумление, страх и надежда, боязнь и восхищение сливаются в одно целое, проявляются как неразрушимое единство, вместе с тем содержащее в себе все возможные чувства) характерно для мифологического человека. Это – чистое экспрессивное переживание, в котором любое восприятие – уже реальность, а все вещи находятся между собой в тождественных отношениях. Весь мир населен живыми и действующими

<sup>4</sup> Кассирер Э. Философия символических форм. В 3 тт. Том 1: Язык. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – С. 56.



Татьяна Иосифовна БОРКО / Tatiana BORKO

**| Креативность мифологического мышления / Creativity of mythological thinking |**

щими в нем существами, какую бы форму они ни принимали.

Вопрос в том, как экспрессивные восприятия становятся содержаниями мифа? Сами по себе аффективные состояния, как и чувственные впечатления, не могут быть основой для создания такой символической модели. Но они являются основой для возникновения образа, представляемого сознанием. Надо полагать, восприятия становятся значимыми и закрепляются в сознании в качестве образа, если они связаны с эмоционально-оценочным переживанием. Объекты, не вызывающие подобных переживаний при восприятии, не фиксируются сознанием, не остаются в нем в качестве образов памяти. Именно глубокие эмоциональные переживания, даже если они вызваны «ложными восприятиями», становятся основой для убеждения в достоверности происходящего. В последующем сильные чувства вызывают к жизни в процессе познания те же или идентичные значения, даже если проявляются в другой ситуации или в другом контексте. Так аффекты становятся стабильными и приобретают значение реальности еще до суждения. Вот почему возможно характерное для мифологического сознания отождествление всего со всем, установление беспричинной ассоциативной связи, появляющиеся, казалось бы, немотивированно значения, приписываемые объектам, явлениям, событиям. По той же причине все окружающее непременно должно быть живым. В понимании древних, неодушевленных предметов просто не было. Они не видели вокруг себя неживую материю, потому что чувства и переживания указывали на бурлящую, пусть даже невидимую и неявную жизнь. Древнему человеку следовало бы объяснить себе и доказывать потом происхождение неодушевленного мира из живого, что и произошло в мифах о превоначальном Антропосе – великане, из частей тела которого образовался весь космос и все, что в нем существует (глаза – светила, колени и плечи – горы, волосы – растения, кости – металлы и камни).

Миф отчетливо демонстрирует движение от аффективного недифференцированного восприятия целостности, в котором все объекты предстают как не имеющие границ (могут сливаться друг с другом), не подразделяются на живые и неживые, – к ситуативному эмоциональному оцениванию. Пока образы сознания являются непосредственной реакцией, откликом на ситуацию и длятся соответственно длительности воздействия в рамках данной ситуации, действуют инстинктивные психологические механизмы ориентировки. Об осознании говорить не приходится. Чтобы быть осознанным, образ должен отделиться от референтного предмета; он не должен сливаться с экспрессивным восприятием, совпадать с физическими ощущениями. С этого момента совершается «переход от простого отношения стимул – реакция к интеллектуальной операции, в которой имеют место процессы означивания», – считает У. Эко<sup>5</sup>. Развитие знаковых систем освобождает сознание от экспрессии и аффективности. Но в рамках мифологического восприятия сохранен опыт первой встречи с объектом, миф содержит импульс неотрефлексированного впечатления. Мифологическое повествование – почти экстатическое выражение экспрессивного восприятия, сопровождающегося ощущением удивления, любопытства, настороженности и опаски. В нем есть изумление и растерянность, стимулирующие познание. Подобные чувства объяснимы, так как человек не знает и не предполагает, чего ему ожидать от нового, не узнанного, не определенного и не оцененного объекта. Каждый взгляд на знакомую вещь открывает все новые ее качества, улавливает ранее невидимые свойства, обнаруживая неповторимость, постоянную изменчивость, неопределенность. Чем в данный момент вещь предстает сознанию, тем она и является на самом деле. Если в следующий раз она изменила свой облик (в зависимости от положения в пространстве, от освещения) и показалась чем-то иным, значит, она представляет собой это иное.

<sup>5</sup> Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Симпозиум, 2004. – С. 261.



Татьяна Иосифовна БОРКО / Tatiana BORKO

**| Креативность мифологического мышления / Creativity of mythological thinking |**

Надо сказать, что принцип мифологического отождествления не исчез бесследно из сознания и преобразовался в художественный прием, известный как метафора. Однако если в метафоре сравниваются два объекта, происходит их уподобление, объяснение одного посредством другого, в мифе дается прямое объяснение, раскрывающее сущность предмета, как она понимается. Индейцы кечуа убеждены: «капли росы на лепестках цветов – слезы луны, плачущей по ночам»<sup>6</sup>. Для кечуа это не перенос или сравнение, ведь людям дано узреть печаль Богини. Владычица Мать-Луна роняет слезы. Именно эти капли влаги человек видит поутру на траве и цветах. П. Рикер кстати говорит о метафоре как основе любого творчества, поскольку она является механизмом смыслопорождения, привносит в высказывание семантические инновации, разрушая принятую логику, конвенциональные концепции, выстраивая на руинах прежнего смысла новое семантическое согласование<sup>7</sup>. Метафора – своего рода интуитивное прозрение истины, внезапное обнаружение сходства разнородных идей, восстановление связи всех вещей. Сравнение-отождествление в мифе возникает из аффективного, экспрессивного опыта, определяющего причинно-следственные связи на основе случайного совпадения, эмоций, событий и ситуаций.

Суть в особой настроенности сознания, готового к несоответствиям, к тому, что явления и вещи не поддаются одним и тем же законам, каждый раз вынуждая определять для них новые границы и новые правила. Мифологическое мышление действует по принципу ожидания нового, а не узнавания. Столкновение с неожиданным возможно даже в хорошо известной, повторяющейся ситуации. Знакомый мир каждый момент жизни показывается в новом ракурсе. Мифологическое сознание пребывает в ситуации бесконечной провокации, обнаружения несходства, то есть оно всегда находится

в состоянии напряжения от встречи с неожиданным и непредсказуемым. Возникает эффект, необходимый для стимуляции мышления. Подобное положение дел описывает Ж. Делёз: «Особенностью нового, то есть различия, является способность пробуждать в мышлении силы, не являющиеся силами узнавания ни сегодня, ни завтра; но силами совсем другого образца в никогда не узнанной и неузнаваемой terra incognita»<sup>8</sup>. Надо полагать, мифологическое сознание способно побуждать к мысли даже в большей мере, чем успокоенное современное научное сознание, стремящееся сохранить неприкосновенными устоявшиеся постулаты. В архаическом сознании не имеется готовых решений, и выбор ответа на возникшую ситуацию затруднен из-за отсутствия реального прецедента. Поэтому сознание может представить несколько вариантов событий или поступков, которые, весьма вероятно, окажутся альтернативными, но одинаково приемлемыми. Обстоятельства, которые повергнут логического человека в оцепенение и вызовут растерянность, побуждают архаического homo sapiens к деятельности, вынуждают его пробовать и то, и это. Так ребенок, не доверяя словам родителей (убеждающих чего-то не делать, так как это плохо, или заставляющих сделать нечто, потому что это хорошо), все равно попытается осуществить негативный с точки зрения предков опыт. Древние люди должны были экспериментально испробовать все варианты, чтобы убедиться (не путем умозрительных рассуждений, а на собственной шкуре, собственных ощущениях и переживаниях) и выбрать наиболее подходящий образ действий.

Постоянно открывая новое в мире, где не существует двух одинаковых вещей, и в то же время все похоже на все, мифологическое сознание обязано делать громадные усилия, чтобы находить общее в единичных предметах, чтобы попытаться их систематизировать. Если всякий раз при виде одной и той же вещи видишь нечто новое, появля-

<sup>6</sup> Кецаль и голубь. М.: Художественная литература, 1983.

<sup>7</sup> Рикер П. Живая метафора // Рикер П. Герменевтика, этика, политика. – М.: АО «КАМІ», 1995 – С. 90-91.

<sup>8</sup> Делёз Ж. Различие и повторение. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – С. 171.



Татьяна Иосифовна БОРКО / Tatiana BORKO

**| Креативность мифологического мышления / Creativity of mythological thinking |**

ется опасность вообще не научиться распознавать их и не научиться ориентироваться в мире, полном разнообразия и подчиненном закономерностям. Чтобы каждый раз заново не переоткрывать открытое и не подвергать опасности новое поколение, возникли ритуальные формы социального поведения. Единственным авторитетным примером для подражания мог служить и стал им мифологический прецедент, то есть события, произошедшие с героями священных сказаний в достопамятные времена. Именно эти происшествия требовали повторения, что и соблюдалось со всей строгостью закона. Необходимость ритуального поведения вызвана тем, что повторение придает действию или образу священный смысл, а это есть способ закрепления в сознании жизненно важных ценностей.

В условиях избыточного мышления повторение – это модель поведения, которая не позволяет прорваться в сознание панике и растерянности, удерживает наплыв негативных эмоций, останавливает обрушившийся на сознание поток значений, не давая им захлестнуть и утопить рациональное «Я», рациональный центр личности. Поэтому ритуальные формы жизни необходимы. Их функция – сохранить равновесие, закрепить позиции на пути поиска закономерностей и повторений. Однако следует принять во внимание, что мифологическое восприятие готово к постоянному столкновению с чуждым, иным, неизвестным. При этом сознание не стопорится и не блокируется. Оно готово тотчас включить механизмы осмысления, или механизмы производства смыслов. Мифологическое мышление – это экстренное и избыточное мышление: в непредвиденной ситуации оно производит излишек значений.

Пока мысль действует не в пределах готовых схем, остается не прирученной, она не видит контраста и противоречия. В то время как логика избегает противоречий, мифологическое мышление выбирает и то, и это, строит суждение как взаимодополнение противоположных смыслов, готово к допущению антинормативного. Мысль не всегда разворачивается в границах очевидного и прове-

ряемого, поэтому логика не во всех случаях оказывается действенной. Силлогизм – насилие над воображением и мифологическим мышлением, закон которого – целостность, а не линейная ясность. Мифологическое мышление имеет ярко выраженную тенденцию к целостности, иногда в ущерб ясности. Ясность обосновывается деятельностью, практикой. Целостность находит свою опору в аффектах. Ясность открывается на уровне фрагмента мира. По большому счету, целостность – единство со всем миром. Сознание не в силах охватить целостность. Она может быть схвачена только в ощущениях, выражена не иначе, как в символах. Выбор средств не ограничен: возможны любые ассоциации, вплоть до совершенно абсурдных, впрочем, при анализе обретающих смысл.

Мифологическое сознание стремится к целостности не потому, что таков его идеал, а потому что мышление делает его расколотым. Мышление, совершающее надлом цельности и единства ради дифференциации и различия. Непреднамеренность, случайность мышления, вытягивающая человека из уютной имманентности и целостности бытия, заставляющая его выйти из собственного оцепенения разума, ощущается как взлом и насилие. Об этом говорит Ж. Делёз: «Существует только невольная мысль, вынужденно вызванная в мышлении, тем более совершенно необходимая, что рождается она путем взлома, из случайного в этом мире»<sup>9</sup>.

Невозможность пребывать более в неразъединенном космическом состоянии – таков первый очевидный эффект начала мышления. Представленное в мифе отождествляется с внешним объектом, не отделяется от предмета как феноменальный образ сознания. Для того чтобы включиться в отношение познания к реальности, сознанию необходимо вырваться за пределы эмоционально-чувственных восприятий, выйти за рамки данной конкретной ситуации. Сознание должно перестать скользить от одного предмета к другому, будучи уверенным в их единстве. Оно должно уметь оста-

<sup>9</sup> Там же, с. 175.



Татьяна Иосифовна БОРКО / Tatiana BORKO

**| Креативность мифологического мышления / Creativity of mythological thinking |**

навливаться, а значит уметь выделять объект из непроницаемой всеобщности. Для этого сознание должно быть интенциональным. Направленность на объект лишает восприятие целостности, но вместе с тем позволяет сосредоточить внимание на отдельных признаках. Миф рождается в этом усилии сознания сконцентрироваться и обрести направленность. Оно не должно быть рассеянным, охватывая все, что попадает в поле зрения. Оно должно обрести вектор, если человек пытается что-либо осознать.

Смещение акцентов с аффективного восприятия к логике мышления повлияло на опыт самопонимания. В процессе объективации ощущение целостности предстает как чувство слияния с универсумом, тождественности с космосом. Когда человек пытается вывести эти смутные образы на уровень рационального сознания, поиски целостности приобретают характер установления самоидентичности в масштабах макрокосма или микрокосма, в зависимости от того, с чем человек соизмеряет самого себя. Идентификация может строиться как самоотождествление со всем миром (мифология первичного Антропоса, или мистические учения античности). Ощущение целостности человек испытывает и тогда, когда улавливает свою тождественность социуму. Родство с коллективом, например, может быть символизировано образом тотема. Человек архаической эпохи соизмеряет себя (хотя не отдает себе отчета в том, что такое «я») с плохо знакомыми предметами, не обладающими полной определенностью и ясностью, не имеющими очерченных границ. Любой объект, он же и другой объект. Человек – это человек-зверь, богочеловек. В условиях тотальной целостности демаркационные линии отсутствуют, господствует принцип тождества.

Отождествление с иным – только так древний человек способен почувствовать свое существование, стать причастным к полноте жизни, быть вовлеченным в ее поток. Для мифологического субъекта укорененность в бытии возможна лишь при условии его равенства, или способности быть

любой другой вещью, уже существующей в мире, уже известной. Иными словами, Я – человек, только когда Я – не я. Я может приблизиться к себе только через посторонний объект. Любой архаический ритуал (даже учитывая прагматическую направленность на магическое воздействие) имеет цель – утвердить себя в нечеловеческом облике. В обряде человек отождествляет себя с первопредком, с жертвой, с героем, с духом природы или божеством, с любимым, чья история рассказывается в мифе. Наблюдается своеобразный парадокс мифологического мышления. С одной стороны, миф стимулирует и провоцирует самопознание, будучи первоначальным способом и средством самоосмысления. С другой стороны, миф ограничивает этот процесс, не позволяя человеку почувствовать свою самость, заставляя определять себя всегда через иной объект. Словом, ранний мифологический опыт самоопределения строится по принципу отождествления с другим. Даже в практическом освоении человек сначала должен оценивать встреченные в жизни объекты в отношении к себе, то есть, по принципу: я – не я. А уже затем он учится устанавливать связи между отдельными предметами и явлениями, сравнивая уже не с собой и своим телом, а друг с другом. Как видим, распознавание объектов, присущих им качеств и свойств с целью определения, происходит параллельно открытию себя. «Только вместе с обретением картины оформленной действительности переживаний он обнаруживает и самого себя как “субъекта”, как монадический центр в многообразии существующего», – пишет Э. Кассирер<sup>10</sup>.

Таким образом, процесс антропологизации представляет две одновременные тенденции, вероятно, являющих две стороны медали: осознание собственного Я, но и осмысление порядка всех тех вещей, существующих помимо и независимо от Я. Акт мышления начинается с расщепления сознания на Я и не-Я. Человек должен был научиться думать

<sup>10</sup> Кассирер Э. Философия символических форм. В 3 тт. Том 3: Феноменология познания. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – С. 79.



Татьяна Иосифовна БОРКО / Tatiana BORKO

**| Креативность мифологического мышления / Creativity of mythological thinking |**

о предметах независимо от их присутствия или эмоциональной ситуации. Он должен распознавать вещи независимо от переживаний Я-субъекта. Когда чувствующий субъект не столь важен, теряет значимость, тогда появляется аналитическая позитивная мысль, за счет чего мышление кажется объективным. С этой операции мы вступаем в область рации и способны отдавать себе отчет в том, что происходит в сознании (содержательно, но не операционально). Первоначальные стадии характеризуются тем, что операции мышления неотделимы от содержания. На последнем этапе содержание отделяется, оно заполняет сознание, в то время как процессы уходят в тень.

По П. Рикеру, «развитие сознания соответствует развитию объективности»<sup>11</sup>. Философ, конечно, подразумевал под объективностью расширение границ понимания и адекватности толкования. Но какие могут быть гарантии, что объективные явления и факты, становясь предметом осмысления, то есть, превращаясь в феномен сознания, не подвергаются опасности быть субъективно истолкованными? Сознание – это всегда чье-то сознание. Если допустить, что субъект – общество, а не индивид, допустить коллективное сознание, тем не менее, без субъекта сознание невозможно. В то время как объект может существовать независимо от сознающего субъекта, сознание не может быть вне субъекта и без объекта. Его развитие подчинено неким общим законам, выражением этих фундаментальных основ мышления в какой-то мере является миф.

Осознание начинается с восприятия, переживания, эмоционального оценивания, и в силу этого оно уже не может не быть субъективным. Сколько бы ни утверждали, что реальность объективна, она дана нам в нашем восприятии. Дж. Серл критикует взгляды материалистов за их нежелание признать субъективистские основания познания: современная наука о мышлении не отличает такие вещи, как познание, разумное поведение, восприятие, от дру-

гих естественных явлений. По его мнению, в исследованиях подобного рода происходит путаница между эпистемологическим смыслом различия субъективного и объективного и онтологическим смыслом. «Но онтологически утверждение, что вся реальность объективна, если говорить на языке нейробиологии, попросту ложно. В целом ментальные состояния имеют несводимо субъективную онтологию»<sup>12</sup>.

Анализ мифологических принципов мышления свидетельствует о том, что сознание в процессе познания движется между двумя полюсами, пытаясь выйти за пределы субъективного, когда оно направлено на объект. Достигая цели, устанавливая сходство-различие, оно затем должно быть возвращено в свой собственный центр, сконцентрировано в точке эго. Только в этом случае объект может быть осмыслен как нечто другое, отличная от «Я» вещь. «Субъективность – и не все, и не ничто; она представляет момент объективного процесса (интериоризации внешнего) и в качестве такового непрерывно устраняет себя, чтобы непрерывно возродиться вновь», – пишет Ж.-П. Сартр<sup>13</sup>. Вероятно, это две стороны медали, без которых мышление невозможно. Сознание начинает работу при наличии обоих полюсов, что создает напряжение, которое и заставляет мыслить. Мифологическое сознание – это сознание в состоянии напряжения, сознание, осуществляющее интенцию, направленное на объект, который оно хочет осознать, то есть, овладеть им, сделать своей собственностью, включить в свои рамки. Это сознание в состоянии неуспокоенности, вызванной неясностью, требующей движения. Поэтому миф обладает определенной долей креативности и возникает каждый раз в процессе познания как неотъемлемое свойство сознания.

Итак, новая образность возникает в мифологическом сознании благодаря способности воспри-

<sup>12</sup> Серл Д. Открывая сознание заново. – М.: Идея-Пресс, 2002. – С. 39;

<sup>13</sup> Сартр Ж.-П. Проблемы метода. – М.: Прогресс, 1994 – С. 40-41.

<sup>11</sup> См.: Рикер П. Герменевтика и психоанализ. Религия и вера. – М.: Искусство, 1996.



Татьяна Иосифовна БОРКО / Tatiana BORKO

**| Креативность мифологического мышления / Creativity of mythological thinking |**

нимать все окружающее, придавая ему своеобразный антропоморфизм (все объекты живые и подобны человеку). Невероятная вариативность и безграничное воображение являются результатом готовности сознания видеть каждый раз что-то новое в знакомых, привычных вещах. Метаморфозы, происходящие с ними и с самим человеком, можно расценить как некое патологическое состояние, если бы современное творчество не пользовалось всеми этими приемами в качестве новой художественной практики. Модернисты приучили нас к тому, что новое не просто отрицает все устоявшиеся правила восприятия и изображения, но представляет мир не узнаваемым, увиденным как в первый раз, вопреки ожиданиям, устоям. Возникает нечто, не совместимое с традиционными представлениями. Так строится эффект новизны в произведениях художников или писателей всех модернистских течений. Главное – лишить восприятие знакомых ориентиров, чтобы была возможность заново устанавливать точки отсчета, никогда не привыкая к системе. Все существующие параметры для оценивания отменяются, так что сознанию не на что опереться. Модернисты сознательно создают ситуацию забвения всех прежних смыслов, отказываются от прагматической семантической заданности, моделируя в сознании состояние «табула раза», не обремененное смыслами культуры. Архаическим мышлением еще попросту не установлены значения для объектов реальности.

Немотивированные, казалось бы, ассоциации в поэзии футуристов и дадаистов возникают на основе случайного, внезапного взгляда на вещи, открывающего их с неизвестной стороны. В «Техническом манифесте» футуристической живописи и поэзии Ф. Маринетти и его соратники утверждают: «Мы воспринимаем образ интуитивно, у нас нет заранее готового мнения»<sup>14</sup>. Авторы убеждены, только очень образный язык способен охватить все разнообразие жизни. И свою программу они строят

с целью «вызвать отвращение к разуму», потому что «всякая система – это измышление лукавой учености». Кстати немало внимания уделено футуристами метафоре, которая должна быть построена на основании случайной связи двух существительных: «женщина-залив», «человек-торпеда», «толпа-прибой». Существительное-двойник возникает спонтанно, как результат внезапного эмоционального озарения. «Не нужны нам эти ”похожий на...”, ”такой как...”», – восклицает Ф. Маринетти<sup>15</sup>. То есть, принцип образования сравнения тот же, что произвольно и ненамеренно действует в мифологическом мышлении. Если архаический человек свои интуитивные стратегии выстраивал за неимением и незнанием логического аппарата и техники мышления, футуристы намеренно и вполне осознанно настраивают свое мышление на подобный лад, стараются заблокировать рассудок и тем самым достичь свободы духа.

Против причинности, за «мысль, свободную от контроля разума» выступают также сюрреалисты. А. Бретон в «Манифесте сюрреализма»<sup>16</sup> призывает покончить с ненавистью ко всему чудесному и случайному, с логикой, позволяющей воображению проявлять себя лишь в соответствии с законами практической пользы. Воображение – свобода, с его помощью можно прожить одновременно несколько жизней, то есть, быть каждый раз кем-то иным. Бретон уверен, что в будущем сон, воображение и реальность сольются в некую абсолютную реальность – сюрреальность. Если проанализируем художественные приемы сюрреалистов в живописи и кинематографе, увидим, что эта практика весьма напоминает мифологический опыт. Сюрреализм строит свою образность по принципу: соединение несоединимого, культивирует способность видеть в одном другое, что весьма напоминает мифологическое размытое восприятие, когда одна вещь превращается в любую другую. Также легко в работе С. Дали ваза с фруктами на столе трансформируется в видение женщины на пляже или большого пса,

<sup>14</sup> Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986. – С. 164-165.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же, с. 40-73.



Татьяна Иосифовна БОРКО / Tatiana BORKO

**| Креативность мифологического мышления / Creativity of mythological thinking |**

а бюст Вольтера превращается в архитектурную конструкцию с двумя фигурами женщин в полете арок. Приемы, когда предмет выводится из привычного контекста, (Л. Бунюэль активно использует этот прием в фильме «Скромное обаяние буржуазии»); лишается знакомой функции («Подарок» Ман Рэя) ставят зрителя в тупик, не поддаваясь никаким интерпретациям. Эти бесконечные провокации не позволяют воспринимающему составить о произведении какое-либо устойчивое мнение. Как только смысл найден, он разрушается вновь. Только если мифологическое сознание поступает так, потому что законы мышления еще не известны и конвенционально не установлены правила, в художественной практике чувство сомнения культивируется намеренно. Авторы практикуют техники впадения в бессознательное, тогда как архаический человек большей частью пребывал в бессознательном и ему необходимо было учиться вызывать мысль.

Эффект неожиданности при столкновении значений и форм открывает пространство для создания новой семантики и новых способов выражения. Объекты становятся неразличимыми в бесконечных трансформациях и превращениях. Художественное сознание модернистов выступает против всех установленных норм, против рационального сознания, расставляющего все по местам, не оставляющего места воображению. Методическое и целенаправленное обесмысливание выглядит как желание разрушения, на поверку же является методом порождения новых смыслов. Подобный креативный опыт, похоже, выполняет определенную функцию в процессах мышления, заставляя его усомниться в догмах, вырваться из сковывающих рамок. В то время как рациональное мышление накладывает лекало и на методы самоопределения, требуя о-граничить пределы собственного «Я», отграничить человеческое от всего остального, модернисты движутся словно по пути расчеловечивания, пытаясь преодолеть человеческое, земное.

Есть в художественном мышлении модернистов и архаической практике еще один общий мо-

мент, оставшийся за рамками рассуждения, но о котором стоило бы сказать, а именно, – аналогичный опыт трансцендирования. Мифологическое сознание, блуждающее между субъектом и объектом, не умеющее найти опору, пытается определить свой собственный центр сначала в сфере природной (человек определяет себя через тотем). Затем он апеллирует к надприродным формам, объективируя трансцендентный мир в образе богов. Так, креативность мифологического сознания приводит к появлению религиозных представлений. В одном из направлений модернизма отрицание классической традиции также привело к поискам выхода за пределы реальности. Создатели беспредметного искусства желали освободить абстрактные формы от любого сходства с реальностью. Это был путь и средство достичь Беспредельного. В. Кандинский видит задачу живописи в том, чтобы: «духовным взором проникнуть в глубину мироздания и услышать ее тайную и прекрасную музыку»<sup>17</sup>. «Черный квадрат» К. Малевича – это прорыв в Ничто: за белой рамой открывается черная космическая бездна, пустота, потенциально содержащая в себе все возможные формы существующего, но и еще не созданного мира, готового проявиться в будущем. По сути, художник воссоздает мифологические идеи космогонии. Сами авторы ни в коей мере не считали абстрактное искусство творческим произволом и самовыражением субъективных устремлений художника. Малевич убежден, что абстрактные формы созданы Интуитивным Разумом, то есть неким объективным, надчеловеческим, внеличным началом. Подобным образом ощущались созидательные возможности мифологическим человеком: для осмысления собственного авторства тех или иных изобретений сознание выдает фигуру культурного героя, доставляющего все готовые предметы или навыки из мира сверхъестественного.

Как видим, принципы мифологического восприятия не ушли из художественного сознания

<sup>17</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 2001. – С. 15.



Татьяна Иосифовна БОРКО / Tatiana BORKO

**| Креативность мифологического мышления / Creativity of mythological thinking |**

современных творцов, сознательно использующих приемы и способы аффективного восприятия. Отказ от условностей и каких бы то ни было рамок, неоднозначность любого образа, принимающего любые значения, вариативность и альтернативность установленным образцам расцениваются как качество поэтичности и мера творческого вдохновения. Вероятно, в этих общих тенденциях, обнаруживаемых как в мифологическом восприятии, так и в художественном мышлении, проявляются некие общие закономерности творческого процесса, некие принципы, согласно которым происходит

созидание вообще. Принципы эти, возможно, коренятся в самой природе сознания человека и действуют с начала истории. Если мифологическое мышление не было бы креативным, вряд ли вообще развитие человека стало возможным. В архаическую эпоху отмеченные способы креативного сознания действовали в направлении установления значений и закрепления их в памяти, в модернистских практиках те же приемы стали методом разрушения догматических смыслов, методом сдвига значений, открывающего простор для мышления и новизны.



Михаил Михайлович ПРОХОПОВ / Mikhail Mikhailovich PROKHOROV

**| Теории креативности: фундаментальные абстракции / Theories of creativity: fundamental abstractions |**

Михаил Михайлович ПРОХОПОВ / Mikhail Mikhailovich PROKHOROV

*Нижегородский филиал Российского экономического университета имени Г.В. Плеханова, г. Нижний Новгород, Россия  
Профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических и юридических дисциплин  
Доктор философских наук*

*Nizhny Novgorod branch of Russian Economic University named after. G. V. Plekhanov, Nizhny Novgorod, Russia  
Department of Humanities, socio-economic and legal Disciplines  
Doctor of Philosophical Sciences, Professor  
mmpro@mail.ru*

**ТЕОРИИ КРЕАТИВНОСТИ: ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ АБСТРАКЦИИ**

В статье рассматриваются предельные абстракции креативности в пространстве традиции и инновации. Выделены три плана абстрагирования: план основных форм взаимоотношения традиции и новации; срез предельных идеализаций в плоскости отношения человека к миру; аспект противопоставления креативности и симуляции.

Вычленены и описаны антиинтеракционизм, редукционизм и идеализация собственно диалектической взаимосвязи как предельные абстракции соотношения традиции и инновации. Их ряд отражает нарастание взаимодействия традиции и инновации: от дуального состояния (антиинтеракционизм) через редукционизм к собственно диалектической взаимосвязи. Это позволяет категориальным образом раскрыть суть традиционной и техногенной культуры, выявить их ограниченность по отношению к диалектической взаимосвязи.

Во втором плане эксплицированы абстракции созерцательного, активистского и коэволюционного типа креативности как предельные мировоззренческие идеализации; они входят в обобщающую модель отношения человека и мира, определяя (детерминируя) природу предельно широко понимаемой творческой деятельности. Традиции и традиционной культуре соответствует созерцательный тип мироотношения. Техногенной культуре, в которой доминирует инновационная форма креативности, соответствует активистский тип ми-

роотношения. Адекватным выражением онтологического содержания диалектической взаимосвязи традиции и инновации выступает коэволюционная модель мироотношения.

Показано, что креативность созерцательного и активистского типов, при всей своей противоположности, имеет единое онтологическое основание: антагонизм как противоречие, в котором доминирует «борьба противоположностей». Им противостоит коэволюционный тип креативности, имеющий основанием противоречие с доминированием «единства противоположностей», предполагая переход от приоритета во взаимоотношении человека с миром к паритетным, диалоговым отношениям — главной черте коэволюционной креативности.

**Ключевые слова:** эмоциональное восприятие, мифологическое мышление, мифологический образ, семантика, создание смысла.



Михаил Михайлович ПРОХОРОВ / Mikhail Mikhailovich PROKHOROV

**| Теории креативности: фундаментальные абстракции / Theories of creativity: fundamental abstractions |****THEORIES OF CREATIVITY: FUNDAMENTAL ABSTRACTIONS**

The presented article is a study of the fundamental abstractions which lie underneath the theory of creativity. The investigation of these abstractions took place on three levels: ontological, axiological and on the level of worldview. On the ontological level three different relationships of tradition and innovation are distinguished: interactionism, reductionism and the dialectic between tradition and innovation. The level of

worldview presents three forms of creativity: contemplative creativity, activist one and the co-evolutional form of creativity. On the level of axiology the opposition between creativity and stimulation is described and studied.

**Key words:** Creativity, tradition, innovation, interaction, reductionism, dialectics, contemplative, activist, co-evolution, simulation.

**И**сследование творческой деятельности в ситуации преемственности культурных традиций с учетом происходящих социальных перемен требует разработка теории креативности в пространстве традиции и инновации. Такое исследование предполагает выдвижение и обоснование фундаментальных абстракций, идеализаций, характеризующих творческую деятельность и мышление человека в самом широком контексте взаимоотношения человека с окружающим миром. В своем докладе автор, во-первых, исследует антиинтеракционизм, редукционизм и собственно диалектическую связь традиции и новации как абстракции основных форм их взаимоотношения, во-вторых, выделяет абстракции креативности созерцательного, активистского и коэволюционного типов в качестве предельных мировоззренческих идеализаций, объединяя их далее в обобщающей модели предельно широко понимаемой творческой деятельности, в-третьих, эксплицирует креативность в ее противоположности с симулированием (имитацией) в качестве предельных аксиологических абстракций теории креативности.

Проблема взаимоотношения традиции и новации до настоящего времени не имеет удовлетворительного решения. Вместо распространенного противопоставления *концепций* и *самих* взаимоотношений мы исходим из их взаимной *дополни-*

*тельности*. Каждая из концепций соответствует *своей* реальности взаимоотношения традиции и инновации. Она может лежать «на поверхности» или, напротив, быть глубоко скрытой в сущности; нужно учесть и наличие сущностей разных порядков. Это позволяет выделить три абстракции основных форм взаимоотношения традиции и новации: **антиинтеракционизм, редукционизм и собственно диалектическую взаимосвязь**.

**Антиинтеракционизм** – логически первая абстракция взаимоотношения традиции и инновации. В ней их взаимоотношение сведено к минимуму: одна из форм креативности не посягает на права другой. Это как будто обеспечивает их равноправие, что является основанием признания этой концепции. На проверку обнаруживается преувеличение, абсолютизация альтернативности традиции и инновации, приводящая к их дуализму, разрыву отношений между ними, существующими фактически независимо друг от друга. Этот поверхностный статус взаимоотношения не исчез и до настоящего времени. Но мир культуры, творчества един, не распадается на два независимых мира, поддерживающих лишь внешние взаимоотношения, хотя и не исключает взаимоотношений такого рода.

Соответственно сказанному, в истории человечества различаются традиционная и техногенная



Михаил Михайлович ПРОХОРОВ / Mikhail Mikhailovich PROKHOROV

## | Теории креативности: фундаментальные абстракции / Theories of creativity: fundamental abstractions |

цивилизации, представленные многообразием конкретных видов общества (например, А. Тойнби), но не проясняется, что именно в этих представлениях соответствует реальности, а что есть игра ума, спекуляция, симулякр. Ведь инновационная деятельность в традиционном обществе «умалывается», недооценивается, *привязывается* к традиции так, как Ахиллес в апории Зенона *привязан* к черепахе, не будучи в состоянии не только перегнать, но даже догнать ее, чтобы стать вровень с нею по своему статусу: новация здесь существует в границах самой традиции. В техногенной культуре, наоборот, ее переоценивают, социальные изменения раскручивают с огромной скоростью, экстенсивное развитие истории заменяют интенсивным, пространственное существование – временным. Резервы роста черпают не за счет расширения культурных зон, а за счет перестройки самих оснований прежних способов жизнедеятельности и формирования принципиально новых возможностей. В результате ценностью признается сама инновация *itself*, оригинальность, новое как таковое, находя выражение в Книге рекордов Гиннеса, в отличие от семи чудес света традиционного общества, подчеркивавших завершенность мира, а потому инновации не играют, как считается, существенного значения.

Другим вариантом взаимоотношения традиции и новации является *редукционизм* – попытка решить проблему «взаимодействия» путем *сведения* одной противоположности к другой, доминирующей, что приводит к абсолютизации ее подчиненного положения, к представлениям о ее восторженной роли в таком «взаимодействии». Конечно, здесь уже можно говорить о «взаимодействии» в большей степени, чем в антиинтеракционизме. Каково в этом случае *приращение* по сравнению с последним? В редуционистских вариантах каждая сторона заявляет, что она включает в себя *рациональное зерно* другой, но без учета *специфики* содержания противоположной стороны. Оно *процеживается* сквозь свои собственные принципы, отмечается то, что не проходит сквозь

такое сито, усваивается лишь то, что в этой противоположной стороне идентично ее собственным содержательным моментам. Так поступает каждая из противоположностей. Редуционизм ведет к двум противоположным версиям: традиции «дополняют» инновациями как формами продолжения самой традиции, либо инновация считает традицию формой своего проявления и дополнения. Обе разновидности редуционизма можно встретить, например, в культуре Японии и других стран Востока, вставших на путь модернизации, без полного отказа от национальных традиций.

Третья абстракция раскрывает собственно *диалектическую взаимосвязь традиции и инновации*. Она характеризует сущность взаимоотношения наиболее глубокого порядка, будучи наиболее глубокой по смыслу и продуктивной, преодолевающей антиинтеракционизм и редуционизм, с которыми исследователь сталкивается «на поверхности». Именно на диалектическом уровне традиции и новация выступают как полярные противоположности и, подобно всем полярным противоположностям, имеют абсолютное значение только в пределах области креативности. Как только мы станем применять эти абстракции вне пределов креативности, так их противоположность сделается непригодной для выражения сути взаимоотношения традиции и инновации.

Абстракция диалектического взаимоотношения традиции и инновация раскрывает их суть с момента их появления в качестве двух, обладающих собственной спецификой форм креативности, не редуцируемых друг к другу и не отчужденных друг от друга в составе всей культуры, являющейся тем целым, в состав которого они входят как ее «части», имеющие внутреннюю логику своего взаимодействия. Внутренне они связаны противоречивым единством, исключая возможность процеживания специфики одной стороны через сито другой стороны, как и антиинтеракционистское отчуждение их друг от друга. Поэтому именно диалектическая концепция является наиболее пер-



Михаил Михайлович ПРОХОРОВ / Mikhail Mikhailovich PROKHOROV

**| Теории креативности: фундаментальные абстракции / Theories of creativity: fundamental abstractions |**

спективной и приемлемой, раскрывая внутреннюю, необходимую, существенную взаимосвязь между традицией и инновацией, их взаимодействие на принципах равенства, структурной сложности и развитии механизма взаимодействия традиционного и инновационного. Без этих абстракций антиинтеракционизма, редукционизма и диалектической взаимосвязи традиции и инновации не может быть *теории* креативности. Они позволяют выделить далее основные типы взаимоотношения человека с миром. Речь идет о созерцательном, активистском и коэволюционном мироотношении, которые входят как элементы в обобщающую модель отношения человека и мира. Традиции и традиционной культуре соответствует созерцательный тип мироотношения, техногенной культуре, в которой доминирует инновационная форма креативности, активистский тип мироотношения, а адекватным выражением онтологического содержания диалектической взаимосвязи традиции и инновации будет коэволюционная модель мироотношения.

Для их выделения рассмотрим мировоззрение как систему взглядов. Уподобим ее сфере, в которой они располагаются от периферии к центру. На поверхности мировоззренческие положения отличаются чрезвычайной сложностью, подвижностью и изменчивостью. По мере удаления от периферии к центру они проявляют все большую стабильность, устойчивость и простоту. Положения на поверхности соответствуют преходящности, изменчивости конкретных явлений, фактов и событий, получающих мировоззренческое описание, оценку или прогноз. Последние осуществляют с позиций более общих (обобщенных и устойчивых) мировоззренческих положений, находящихся ближе к центру сферы. Самые общие и устойчивые из них располагаются в центре, образуя ядро, над которым располагается вся совокупность подвижных, более изменчивых мировоззренческих положений. Изменчивости, мимолетности периферийных утверждений соответствует устойчивость центральных с максимальной степенью общности (обоб-

щенности). Центральные, наиболее общие не являются абсолютно неизменяемыми, но характер их изменения специфичен: в таких изменениях находят себе выражение коренные, качественные перемены всей системы взаимоотношений между человеком и миром. Такие кардинальные перемены вызывают качественную ломку всех, вплоть до самых периферийных, мировоззренческих описаний, оценок и прогнозов, тогда как изменения периферийных мировоззренческих утверждений, могут долгое время не сказываться на существовании коренных, глубинных, наиболее устойчивых и общих мировоззренческих положений. «Ядро» как неким «защитным слоем» или «буфером» защищается от перемен совокупностью мировоззренческих положений меньшей степени общности. Но когда в человеческой культуре происходит радикальная ломка, тогда не помогает никакой защитный слой или буфер: происходит изменение взгляда на всю систему взаимоотношений человека с миром в целом, смена типа мироотношения.

Выделение трех типов мироотношения как универсалий культурной креативности не отрицает неисчерпаемого многообразия реально существующих отношений и мировоззрений. Ведь мы говорим об идеализациях, «идеальных типах», являющихся «мерами», воспроизводящими глубинное ядро мироотношения, соответствующего культурной креативности той или иной эпохи в истории. Более того, такие идеализации позволяют ориентироваться в конкретном многообразии всех реально существующих отношений и мировоззрений. При экспликации основных типов мироотношения мы руководствуемся законом единства и борьбы противоположностей, взяв его аналитически, абстрагируя «борьбу противоположностей» и «единство противоположностей» как отношения *противоположных* типов. На основе «борьбы противоположностей» выделяются два типа мироотношения: в одном высшая степень влияния, *приоритет* (от лат. *prior* – первый, важнейший) достается мирозданию (традиционная культура), в другом – чело-



Михаил Михайлович ПРОХОРОВ / Mikhail Mikhailovich PROKHOROV

**| Теории креативности: фундаментальные абстракции / Theories of creativity: fundamental abstractions |**

веку, стремящемуся господствовать над мирозданием (инновационная культура техногенного общества Нового времени, проходящего под знаком господства субъекта). При всей альтернативности созерцательного и активистского мироотношения их объединяет единое основание – *борьба противоположностей*.

Абстрагирование единства противоположностей выводит за эти пределы: приоритет сменяется *паритетом* (от лат. *paritas/paritatis* – равенство, равносущность). Значит, коэволюция является альтернативой как традиции, так и инновации. Коэволюции характерно стремление преодолеть чрезмерную «борьбу противоположностей» как *основание*, характерное для созерцательной и активистской форм креативности. Таким образом, абстракции созерцательной, активистской и коэволюционной креативности исчерпывают глубинную сущность всех реальных форм креативности человека в мире.

Абстракция созерцательной креативности раскрывает сущность традиционной культуры: человек адаптируется к мирозданию в соответствии с его фундаментальными характеристиками, лежащими в основании всей человеческой деятельности. В обосновании этого типа креативности древние мыслители (Востока и Запада) видели суть традиции как идеала, имеющего глубокий космический смысл подлинно человеческой творческой деятельности. Закономерности мироздания не могут быть устранены или нарушены. Даже изменяя мир, создавая новое, человек толкует свою деятельность и мышление от лица «самого» мира, а себя признает *функцией* мира, действующей «от имени» мировой сущности. И он не допускает мысли о противостоянии последней, как и мысли о своей исключительной субъективности. Мироздание признается абсолютным, человеческая креативность относительной, «носителем» сущностных черт и тенденций «самости» мироздания, ее субстанции. Мир, по Гераклиту, не создал никакой Бог и никакой человек; Космос, один и тот же для все-

го существующего, всегда был, есть и будет вечно; живым огнем, мерами загорающимся и закономерно угасающим. Значит, субъективность со всеми ее эмпирическими особенностями надо погасить в себе; тогда в человеке, цивилизации, культуре открывается таящаяся в них внутренняя жизнь – жизнь *самой* «субстанции» мироздания, существующей независимо от человека. Проявляя себя во всем сущем, такая субстанция являет себя и через человека как человека разумного. Обладание сознанием обеспечивает знание первоначальности мироздания, как и *действие* в соответствии с его законами. Сознание есть важнейший механизм, обеспечивающий созерцательный тип креативности.

При этом субстанция может толковаться материалистически и идеалистически, теистически и атеистически, метафизически и диалектически, а под миром может пониматься и природа, и общество, и государство, всякая иная органическая система, в которую *входит* человек как ее часть, подчиняющаяся целому. Человек как бы «*растворяется*» в мире, подчиняется его законам, «*пленяется*» ими как «*пленяется*» любовник любимой женщиной, отдавая ей без остатка. Поэтому свобода здесь воспринимается как осознанная необходимость (Б. Спиноза). Мир в целом представляется *возвышенным*, эстетически совершенным и онтологически завершенным; религия «*возвышенность*» именуется *божественностью*. Значит, не эстетически возвышенное есть проявление религиозного, а наоборот, религиозное есть проявление эстетического, его превращенная форма. Таково же соотношение этического и религиозного.

Абстракцию этого типа креативности поддерживает классическая наука, говоря о «человеке разумном» как природно-биологическом существе. Классическое естествознание учит, что человек закономерно порождается в конце естественной эволюции низших форм в высшие, являясь «*высшим цветом*» природы. Поэтому он не может представляться творцом природы, которая вначале



Михаил Михайлович ПРОХОРОВ / Mikhail Mikhailovich PROKHOROV

**| Теории креативности: фундаментальные абстракции / Theories of creativity: fundamental abstractions |**

живет в форме не сознающей себя объективности, а в его лице обретает сознание, *не переставая быть* природой. Человек может быть ее высшим продуктом, явлением «самой» материи, в котором и через которое та приходит к сознанию и сознает себя и свое движение – как восхождение от низшего к высшему, к человеческой креативности. Ведь человек возникает тогда, когда природа *завершает* свой процесс образования, *завершая* его в человеке, он приходит «слишком поздно», чтобы быть творцом такого процесса, а природа представляется самостоятельно существующей, субстанциональной реальностью.

Однотипную картину вплетенности человеческой креативности в мировой процесс рисует Гегель: «разумная точка зрения» есть «примирение с действительностью». Творческий человек свободен только «в себе самом, в субъективной области», он «упразднил свою непокорную личность, отказался от нее и находится со своим сознанием внутри некоторого целого», «каждый» есть «сын своего времени», своей «эпохи», своего «Родоса»<sup>1</sup>; «всемирной истории», которая «совершается в духовной сфере», обнимая «собой физическую и психическую природу»: «субстанциональным является дух и ход его развития»; «кто разумно смотрит на мир, на того и мир смотрит разумно»<sup>2</sup>. З. . Фрейд открывает бессознательное в душевной жизни индивида, полагая, что «Я» не есть хозяин в собственном доме. Фрейд полагает, что природные инстинкты превалируют над сознанием человека, а сознание обречено довольствоваться жалкими сведениями о том, что происходит в его душевной жизни бессознательно. Созерцательный тип креативности не преодолевается даже диалектикой, признанием изменчивости мира. *Кажется*, что если мир изменяется, то человек может его изменить своей креативностью. Если мир изменяется,

то человек, *оказывается*, не изменяет его именно потому, что он изменяется *сам*, и в это его изменение непосредственно *вплетен* человек со всей его креативностью.

На основе такого типа креативности разрабатывались представления о познании: человеку отводится роль «чистой доски», на которой природа оставляет свои «письмена», объект оказывается активной стороной, субъект – пассивной; в образовании ученику отводится роль «пустого сосуда», который учитель *наполняет* знаниями.

Мировой процесс может представляться бесконечным, например, на основе закона сохранения и превращения энергии, либо идущим к концу, скажем, на основе второго начала термодинамики, «тепловой смерти Вселенной». Во втором случае и человечество попадает в ситуацию смертности. Учитывая абстракцию созерцательной креативности в предшествующей истории, Маркс предрек ее конец: ускоряющийся поток ее увеличивает экономическое производство, стремительный рост людей, отбрасываемых нищетой на вымирание; стихийный механизм эволюции больше не обеспечивает восхождения, грозя нисхождением, гибелью homo sapiens<sup>3</sup>. Для спасения он предложил внести качественные изменения человеческой креативности, замену созерцательного ее типа на активистский для дальнейшего прогрессивного восхождения человечества. Аналогичным является проект философии «общего дела» Н.Ф. Федорова, всей философии русского космизма, вознамерившейся творчески управлять не историей, но уже эволюцией всего мироздания. Ныне все чаще проективное мышление объявляется «нормой».

Активистский тип креативности исходит из признания инновационно-творческого отношения человека к мирозданию. Мироздание больше «не устраивает человека» и последний решается изменить его своей деятельностью. Особенно с наступ-

<sup>1</sup> Гегель. Философия права//Гегель. Сочинения. Т. VII. - М., 1935. - С. 5-6, 59.

<sup>2</sup> Гегель. Философия истории// Гегель. Сочинения. Т. VIII. - М., 1935. - С. 12-16.

<sup>3</sup> Позже «Римский клуб» представил подобную угрозу в образе «пределов роста экономики», исчерпания ресурсов, экологического кризиса.



Михаил Михайлович ПРОХОРОВ / Mikhail Mikhailovich PROKHOROV

**| Теории креативности: фундаментальные абстракции / Theories of creativity: fundamental abstractions |**

лением Нового времени человек «выходит из потаенности» в мировом процессе, отказывается от «растворения» в последнем, заявляет о себе как о субъекте, претендует на мировое господство, не подозревая о его последствиях (Ф. Бэкон и Р. Декарт). Утверждает, что он определяет себя инновационностью. Преодолевают «самость» мироздания, все более попадающего в зависимость от человека.

Уже Библия обещала «новую землю», отказываясь встраивать мышление в контекст *episteme* в пользу преобразующего мир *téxny*. Это свидетельствует о *технологических* корнях религии, первоначально нашедших в ней свое выражение. Формирование абстракции, выражающей и закрепляющей технологию как активистский тип креативности человека в отношении к природе удачно показал В. Розин, характеризуя религию как своеобразный *двойник* технологии<sup>4</sup>. *Склейка* религии и технологии характерна для философии «общего дела» Н.Ф. Федорова, учения С.Н. Булгакова, по которому технологический поворот происходит в виде бурного развития «хозяйства», все более «охватывающего» окружающее мироздание собственным процессом преобразования, опираясь на достижения науки и техники. И если в прошлом религия прокладывала путь технологии, то ныне уже, наоборот, как бы возвращая ей долг, на базе технологии все чаще оправдывается религия<sup>5</sup>. Так выражает себя конкретно-исторический факт: исторически устаревают зависимость судеб человека от мироздания, природы и общества, которые все более сами попадают в зависимость от креативности человека, обретающего, кажется, статус всемогущего субъекта. Об этом писали, в частности, Н.А. Умов, В.Н. Вернадский, выдвигавший на первое место плановую деятельность человека по овладению природой. По его мнению, это движение не может быть повернуто вспять, грядет переход биосферы в

ноосферу, «охваченную» разумной творческой деятельностью человека. Как писал Бердяев, «космос античности и средневековья» *исчез*, «человек нашел компенсацию и точку опоры, перенес центр тяжести внутрь человека... Идеалистическая философия нового времени и есть эта компенсация за потерю космоса, в котором человек... чувствовал себя окруженным высшими силами... Мощь техники продолжает дело раскрытия бесконечности пространств и миров...»<sup>6</sup>.

Классически ясно оба типа креативности противопоставил Л. Фейербах, защищая мир природы от претензий креативности всепожирающей «субъективности». Ему вторил Л. Шестов, но отстаивал инновационно-активистский тип креативности<sup>7</sup>. С.Н. Булгаков отмечает однотипность такого *поворота* у К. Маркса, символа западной, и В.С. Соловьева, символа русской философии. Он объясняет активистский разворот креативности набирающим *мирообъемлющий* размах «хозяйством» нашей эпохи: «мир становится человеческим делом», «дух» хозяйственного покорения, очеловечивания, преобразования мира уже «обозначился» как «колоссальный всемирно-исторический факт». Мимо него уже невозможно пройти.

В связи с этим в наше время заговорили о «второй Вселенной», и о «драме» человека с креативностью активистского типа<sup>8</sup>. Духовным фактором, пролагавшим дорогу активистской инновационности, была религиозная креативность, которую все более примерял на себя человек, осваивал ее, опираясь на достижения науки и техники. Она возникла, когда креативные возможности человека были незначительны; но она исподволь делала свое дело, сформировав в эпоху Средневековья соответствующий стиль мышления по отношению к миру. Возрождение явило эту креативность в сфере ис-

<sup>4</sup> Розин В. Мышление и творчество. - М., 2006. - С. 45–67.

<sup>5</sup> Эпштейн М. Техника – религия – гуманистика // Вопросы философии. 2009. № 12.

<sup>6</sup> Бердяев Н.А. Человек и машина // Вопросы философии. 1989. № 2. - С. 154.

<sup>7</sup> Шестов Л. Афины и Иерусалим // Шестов Л. Сочинения. Т.1. - М., 1993.

<sup>8</sup> Киселев Г.С. «Вторая Вселенная»: драма свободы // Вопросы философии. 2010. № 3. - С. 3–17.



Михаил Михайлович ПРОХОПОВ / Mikhail Mikhailovich PROKHOROV

## | Теории креативности: фундаментальные абстракции / Theories of creativity: fundamental abstractions |

куства. Новое время пошло дальше, претворяя активизм инноваций уже в сфере «хозяйства», обретавшего «мирообъемлющий характер». «Втягивая» в себя природный материал и «выбрасывая» его преобразованным с помощью технических средств по образцам, производимым зависимой от нее наукой и обеспечивавшийся техникой. Поэтому взгляд на мироздание как на «материал» стал характерной чертой техногенной цивилизации. Активистская креативность стала восприниматься синонимом «настоящей действительности», выходящей «из потаенности»: человек перестал прикрываться Творцом, а вторым фактором ее экспансии стала философия. Г. Лейбниц осмелился назвать человека маленьким богом, И. Кант сделал «Я» высшим законодателем природы, Фихте возвестил: «Я – это все». Далее К.Маркс уже от имени материализма заявил о необходимости вовлечения философии в процесс активистской креативности, что позволило М. Хайдеггеру переопределить суть материализма, связать существо материализма с техникой как средоточием власти над природой, «первой Вселенной», в которой прежние материалисты видели субстанциональную реальность. Отныне действительность идентифицируется с деятельностью, а действительность представляется в форме деятельности. По Л. Шестову, ошибочно видеть во Вселенной «само по себе существующее». Чтобы проникнуть в *настоящую* действительность, нужно почувствовать себя Хозяином мира, научиться повелевать, творить, прорвавшись туда, где делается бытие. Н.Ф. Федоров высказывает идею космократии как противоположности приоритета Космоса, как власти *над* космическим мирозданием. Это прояснило *предельный* смысл марксистской креативности, ее формулировок о «взятии» действительности не в форме объекта («созерцательно»), а «субъективно», в форме «практики».

Сегодня чрезмерное человеческое творчество стало угрозой существованию Земли, жизни на ней и самому человеку, оно привело к глобаль-

ному кризису. Это свидетельствует об *исчерпании* инновационно-активистского типа креативности, дошедшей до своего предела. Как пишет В.С. Степин, «все сложности развития нашей цивилизации заложены в этой ментальности»<sup>9</sup>.

Преодолеть трудности креативности активистского типа обещает креативность коэволюционного типа. Рассмотрим соответствующую ей абстракцию. Она предполагает паритет человека и мироздания. Для традиции и инновации борьба противоположностей абсолютна, единство относительно, производно от борьбы, *обязательно* завершающейся победой одной стороны над другой. Признание *абсолютности единства* противоположностей и *относительности к ней борьбы противоположностей*, ее подчиненности единству, партнерству, дает *коэволюционный* тип креативности. Борьбаться имеет смысл лишь ради достижения общего мирного состояния, иначе борьба бессмысленна, уничтожая человека и мироздание. Борьба не должна выступать за пределы единства противоположностей человека и мироздания, она есть «продолжение», «выражение», «модификация» единства противоположностей. В этом суть коэволюции. Взаимная борьба частей целого обладает только тем смыслом, что в ее основе лежит мирное их состояние. Все мировое есть нечто мирное. И какую бы вы философию ни строили, писал А.Ф. Лосев<sup>10</sup>, без этого отождествления мирового и мирного, если вы хотите рассуждать здраво, не обойтись. Таково кредо коэволюции.

Элементы коэволюционной креативности обнаруживают себя в разные эпохи, как и ее сосуществование с традиционной и инновационной креативностью, но особенно востребована она современной культурой, ибо с нею связывают надежды на решение глобальных проблем. Как видно,

<sup>9</sup> Степин В.С. Окультизм и магия в современном мире // Магический кристалл: Магия глазами ученых и чародеев. - М., 1994. - С. 525.

<sup>10</sup> Лосев А.Ф. О мировоззрении // Лосев А.Ф. Дерзание духа. - М., 1988. - С. 313–314.



Михаил Михайлович ПРОХОРОВ / Mikhail Mikhailovich PROKHOROV

## | Теории креативности: фундаментальные абстракции / Theories of creativity: fundamental abstractions |

речь вновь идет об обновлении сути человеческой креативности. Хотя творчество первобытного человека «растворялось» в естественном круговороте природы, его можно воспринимать и как активную жизнь по обслуживанию мироздания. Как *сервилизм*, «ухаживание» за миром, сказали бы древние, стремившиеся не нарушать гармонию мироздания своей креативностью. Новое время определило «итоговый смысл» созерцательной креативности как пассивное саморастворение *homo sapiens* и его творчества, как их самоотрицание, ибо они оставались *скрытыми* в самости мироздания и его движении, не претендуя на выход «из потаенности», «из тени» субстанции (и в материализме, и в идеализме). Зафиксировав самоотрицание, сторонники инновационности абсолютизировали креативность. Абстракция коэволюции ориентирует креативное мышление и деятельность человека уже на защиту сосуществования мироздания и человека, т.е. на их *совместное существование и развитие*, чего требует та же телесность человека, «соразмерная» той природе, в которой она исторически возникла и вне которой не может существовать. Заботясь о природе, человек заботится о себе, своей природе, телесности, и наоборот.

Обобщающая модель креативности. На разных этапах истории культуры обнаруживаются причудливые сочетания основных типов креативности, что позволяет создать обобщенную модель креативности. В этом духе В.В. Казютинский<sup>11</sup> указывал при анализе философии К.Э. Циолковского на сочетание в ней традиционной («судьба существа зависит от судьбы Вселенной») и инновационной («судьба Вселенной зависит от разумного существа») креативности. Он обнаруживал в философии русского космизма и зародыши креативности коэволюционного типа. Современная наука имеет дело со сверхсложными системами, в которые человек входит в качестве целеполагающего начала, и это отличает ее от науки классиче-

ской и неклассической. С точки зрения обобщающей модели креативности никакой процесс не является одномерным. Во всяком процессе могут быть усмотрены три «потока», которые соответствуют традиционной, инновационной и коэволюционной креативности, образуя различные вариации их, подлежащие эмпирическим исследованиям. Значит, обобщающая модель креативности имеет особую ценность и смысл, она более полно раскрывает онтологическое содержание человеческой креативности, объединяя в себе все три формы и соответствующие им идеализации креативности.

Исследование ценностных оснований креативности принято вести в терминах высокого и низкого, указывая на выбор высоких целей, чтобы исключить низкое как недостойное. Так, устремленность своей творческой активности к высокому выражал, например, Г.П. Щедровицкий, заявляя, что он «всегда был *идеалистом*». Речь идет не об «идеализме» в смысле философской противоположности «материализму», но в смысле отличия, альтернативности высокой креативности от «коммунальных, обыденных» стремлений людей<sup>12</sup>. Впрочем, такую «устремленность» креативности проявляют представители самых различных концепций, идеализм здесь ни при чем. Предельными аксиологическими абстракциями, выражающими суть этой противоположности, являются идеализации подлинно человеческой *креативности и ее симуляция (имитация)*. Это предполагает рассмотрение креативности в контексте концепции развития как единства противоположностей прогресса и регресса, восхождения и нисхождения. Мы берем их как идеализации соответствующих тенденций бытия объективной реальности. Обычно считается, что имеющий голову человек мыслит и творит, следовательно, что для мышления и творчества достаточно головы. Но не менее важно обратить внимание на связь мышления и творчества с бытием, с его развитием и противоре-

<sup>11</sup> Циолковский К.Э. Очерки о Вселенной. Изд-е 2-ое. - Калуга, 2001. - С. 342–373.

<sup>12</sup> Розин В. Мышление и творчество. - М., 2006. - С. 119–121.



Михаил Михайлович ПРОХОРОВ / Mikhail Mikhailovich PROKHOROV

**| Теории креативности: фундаментальные абстракции / Theories of creativity: fundamental abstractions |**

чивостью последнего. Процесс развития человека и общества происходит в виде противоположности прогресса и регресса при ведущей роли восходящей, прогрессивной тенденции, что обеспечивается стихийным механизмом эволюции или сознательно организованной деятельностью людей. Подлинное, объективное и предметное мышление и творчество связаны с прогрессом, восхождением бытия. Они суть порождение восходящей ветви бытийного развития, они возникают в контексте прогресса, *порождаются* процессами восхождения и, в свою очередь, являются *внутренними* детерминантами этих процессов, обеспечивающими их существование и пролонгацию. Напротив, в контексте деградации бытия происходит вырождение мышления и творчества, в них начинают доминировать разного рода уловки мысли, интеллектуальное мошенничество, софизмы, поделки и подделки, симулякры как продукт симулирования мышления и творчества. Именно этим противостоянием можно вполне удовлетворительно объяснить «странные» рассуждения Г.П. Щедровицкого, презрительно отзывавшегося о личности как таковой, которые ставили в тупик его близких и исследователей его творчества как яркой и самобытной личности. Он говорил о себе как о сосуде с живущим, саморазвивающимся мышлением: «Я есмь мыслящее мышление, его гипостаза и материализация, организм мысли»<sup>13</sup>.

Определение бытия как объективной реальности есть лишь первый уровень, оно *продолжается* на втором уровне характеристикой ее атрибутов, главным среди которых является движение в качестве способа существования объективной реальности. Как движение есть единство изменчивости и устойчивости при ведущей роли изменчивости, так развитие бытия есть противоречие восхождения и нисхождения при ведущей роли восхождения. Иначе бытие деградирует, вырождается. Развитие *продолжается* с появлением человека в его *креативности*, мышлении и творчестве. Повторю: восхождение бытия для своего поддер-

жания и продолжения (пролонгации) порождает мышление и творчество, тогда как нисхождение ведет к их вырождению, т.е. к симулированию подлинной креативности. Симулирование мышления и творчества и есть симулирование подлинной человеческой креативности, альтернатива последней, укорененная в процессах деградации.

Прогресс и регресс, восходящая и нисходящая ветви бытийной эволюции, будучи *противопоставлены* друг другу, оказываются связанными между собой «законом зеркальности». Это значит, что при симулировании человеком мышления и творчества социальные законы продолжают свое действие, но оказываются *зеркальными* к законам традиционного развития с доминированием восхождения над нисхождением. Причем в отличие от креативности при ее симулировании «действуют те же общие социальные законы, что и на восходящей ветви, но действуют» они «как зеркальное отражение их действия на восходящей ветви, то есть одновременно похоже, но и наоборот»<sup>14</sup>. В результате мы попадаем в ситуацию, в которой люди стремятся мыслить и творить «так, как положено действовать для успеха, но их усилия, которые могли бы принести успех в восходящей ветви эволюции, теперь, в ситуации эволюционного упадка, дают результаты противоположные. Получается лишь имитация (*симуляция* – М.П.) подъема, успеха»<sup>15</sup>. За примерами сегодня можно обратиться, например, к результатам деятельности в сфере искусства, в котором в постсоветской России имеет место засилье разного рода поделок и подделок.

Итак, речь идет о ценностной противоположности креативности и ее симулирования. Эту противоположность и ее социальные основания выявил К. Маркс, опираясь на исследования политэкономов. Когда-то Платон говорил уже, что люди живут в «пещере». Политэкономы показали «тюремное заточение» человека в мире экономики, которая, будучи *частью* общества, подчинила своей власти его как *целое*. Против этого состояния и

<sup>13</sup> Розин В. Мышление и творчество. С. 119.

<sup>14</sup> Зиновьев А.А. Фактор понимания. - М., 2006. - С 440.

<sup>15</sup> Там же. С 440.



Михаил Михайлович ПРОХОРОВ / Mikhail Mikhailovich PROKHOROV

**| Теории креативности: фундаментальные абстракции / Theories of creativity: fundamental abstractions |**

направлено материалистическое понимание истории Маркса: экономика есть необходимое условие жизни, но высшая цель и смысл человеческой жизни лежит совсем не в этом «базисе». Можно и нужно вернуть его в статус части общества, чтобы она не подчиняла себе жизнь общества в целом. В этом пункте Маркс расходился с «политэкономистами», которые относились к господству *части над целым* позитивно, позиционируя себя просто как ученых, дело которых состоит в *исследовании* и в объяснении окружающего мира. Их можно сравнить с энтомологами, в лучшем случае – с историками, которые не могут изменить прошлое. По Марксу, прошлое изменить нельзя, но можно повлиять на будущее, экономическое нельзя просто отождествлять с материальным (вспомните критику экономического материализма), как нельзя отождествлять с ним, например, механицизм. Маркс настаивал на преодолении засилья «экономизма», как и засилья механицизма. Именно господство «экономизма» оказывается сегодня условием симулирования креативности. Кстати, об этом пишет и Щедровицкий, когда противопоставляет свой «идеализм» «коммунально-обыденным» интересам.

Избавиться от пещеры «экономизма», значит прорваться в сферу бытия и его развития, а не воспринимать мир сквозь денежные знаки доллара, евро или рубля. Щедровицкий, например, еще в детстве обратил внимание эту двойственность: «Я понимал, что движет окружающими меня людьми, каковы их человеческие интересы, страсти, насколько слова не совпадают с тем, что происходит реально... и мне каждый раз хотелось понять, что же происходит. Это – с одной стороны, а с другой – я даже не осознавал своей социальной принадлежности к правящему слою, что во многом предопределило постоянные трудности моей социализации в предстоящей жизни». В его семье «думали и спорили о высоком, старались к этому приобщить детей. Это он называл полученным им в семье «идеальным содержанием», обращенностью созна-

ния «на идеальное»<sup>16</sup>. Собственно, идеальна здесь только форма, тогда как содержание является вполне реальным, можно говорить о его материалистическом и диалектическом содержании, но без сведения к экономизму. Ведь объективная реальность, бытие и его развитие существует «дважды»: во-первых, в виде внешней к сознанию человека действительности, которой он принадлежит душой и телом, во-вторых, будучи выраженной в идеальной форме, в форме мысли, обладающей объективным содержанием, мысли, которая претворяется в творческой деятельности. Здесь – то и проявляет себя ценностное значение креативности по сравнению с симулированием, о котором пишут многие представители философии постмодернизма, пребывающие в пещере порождающей такое симулирование негативной диалектики вырождения.

Не случайно, что буржуазия ныне оказывается все более неспособной оставаться *господствующим* классом, ибо она «неспособна обеспечить своему рабу даже рабского уровня существования». Рабочий становится паупером, и пауперизм растет еще быстрее, писал Маркс, чем население и богатство<sup>17</sup>. Конечно, можно отвергнуть эти положения, указывая на историю капитализма в XX в., который поднял общий уровень жизни народа и привлек на сторону своей креативности значительную часть пролетариата, сняв вопрос о революции. Но это не плод спонтанного действия капиталистических механизмов, а и результат действий самого пролетариата и, как следствие, результат осознания правящим классом необходимости сделать это общество более приемлемым для пролетариата. «В этом смысле можно сказать, что марксистский анализ классовый борьбы способствовал одновременно и отрицанию пролетариатом капиталистического общества, и мерам, предпринятым правящим классом в интересах собственного выживания»<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Розин В. Мышление и творчество. С. 121.

<sup>17</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 4. - С. 435.

<sup>18</sup> Гурина М. Философия. М., 1998. - С. 100.



Михаил Михайлович ПРОХОРОВ / Mikhail Mikhailovich PROKHOROV

**| Теории креативности: фундаментальные абстракции / Theories of creativity: fundamental abstractions |**

Как известно, нищенское положение угнетенного класса оказывается решающим аргументом против его прихода к власти, основанием сближения с люмпеном. Люмпен–пролетариат несчастен и одновременно опасен, так что на него, согласно марксизму, полагаться нельзя: «в силу всего своего жизненного положения он гораздо более склонен продавать себя для реакционных козней»<sup>19</sup>. Так, история фашизма свидетельствует, что немецкий люмпен–пролетариат, к которому принадлежал и Гитлер, с помощью содействия и денег людей, обладавших экономической властью, вовлек широкие слои дезориентированного пролетариата в самую *реакционную* историческую авантюру XX столетия. Того, что пролетариат опускается ниже человеческих условий существования, недостаточно, чтобы он оказался эффективно революционным, хотя он готов *принять* общество без частной собственности на средства производства. В периоды, когда классовая борьба близка к развязке, процесс разложения господствующего класса принимает бурлящий характер и часть его представителей поднимается до теоретического осознания «всего хода исторического развития» и принимает позицию революционного класса, которому принадлежит будущее, отрекаясь от «своего» класса. Так когда–то часть дворян переходила к буржуазии, часть буржуазии в XX в. – к пролетариату, а марксизм, будучи результатом целого культурного движения, оказался более радикальной идеологией, чем стихийная идеология пролетариата<sup>20</sup>. Соответственно сказанному есть двойное видение социализма: как прогрессивного процесса освобождения человечества от тюрьмы «экономизма», на

пусть которого вступил СССР в результате революции 1917 г., и противоположное его видение как процесса закрепощения человека<sup>21</sup> под гнетом бюрократического правящего класса, который задавил, принизил живое творчество народных масс, для которых прокламировалось освобождение от гнета «экономизма». О втором понимании социализма Щедровицкий пишет: «Я ненавижу весь этот социализм, он рухнет. Когда это произойдет, мы должны быть готовы управлять всеми процессами в стране»<sup>22</sup>. Если первая часть этого прогноза сбылась, даже раньше, чем Щедровицкий ожидал, то вторая – нет, постсоветская Россия вернула людей в пещеру дикого «экономизма», накопления капитала. Та же двойственность видения и отношения к социализму пронизывает мышление и творчество А.А. Зиновьева<sup>23</sup>, автора едкой сатиры на советское общество, ставшей мотивом высылки на Запад, невольно и детально познакомившись с которым, он стал писать о советском социализме как процессе освобождения человеческой креативности от видения всего и вся сквозь призму денежных знаков «экономизма». Именно это «начало», считает он, должно прорасти, став той «точкой роста», которая позволит человечеству справиться с «вызовами времени». Мы полагаем, что такой, аксиологический подход глубже и плодотворнее получающих в постсоветской России все большее распространение богоискательских подходов<sup>24</sup>. Последние, ведя исследования креативности в русле симулирования, в лучшем случае, лишь констатируют все большее расхождение научно–технической деятельности и нравственности, уповая на помощь Бога либо религиозности как типа человеческого отношения к миру, исходящего из веры в Бога.

<sup>19</sup> Там же. С. 434.<sup>20</sup> Там же. С. 101.<sup>21</sup> Например: Восленский М. Номенклатура. - М. 2005.<sup>22</sup> Розин В. Мышление и творчество. С. 127.<sup>23</sup> Там же. С. 146–149.<sup>24</sup> Например: Киселев Г.С. «Вторая Вселенная»: драма свободы // Вопросы философии. 2010. № 3.

Анатолий Игоревич СТОЛЕТОВ / Anatoly Igorevich STOLETOV

| Сущность креативности и её типы / The essence of creativeness and its types |

Анатолий Игоревич СТОЛЕТОВ / Anatoly Igorevich STOLETOV

*Башкирский государственный аграрный университет, г. Уфа, Россия  
Профессор кафедры философии и истории  
Доктор философских наук*

*Bashkir State Agricultural University, Ufa, Russia  
Department of Philosophy & History  
Doctor of Philosophical Sciences, Professor  
aistoletov@gmail.com*

## СУЩНОСТЬ КРЕАТИВНОСТИ И ЕЁ ТИПЫ

Понятие креативности, интуитивно понятное, если исходить из этимологического значения этого слова, достаточно широко используется в ряде гуманитарных наук, в том числе, в культурологии. Вместе с тем, смысл этого слова не так очевиден, как кажется на первый взгляд. Надо заметить, что довольно часто понятие креативности смешивается с понятием творческого процесса, словно это вещи одного порядка. Но креативность (в отличие от творчества) не процесс, а некая характеристика процесса, особенностей его протекания. С другой стороны, можно рассматривать креативность как «отправную точку», «начало координат» творческого процесса, состояние вдохновения. Кроме того, креативность, если ее соотносить с нахождением в творческом потоке, может иметь различные качественные характеристики, которые оказывают влияние на процесс и его результаты в общем. Поэтому, вероятно, более правильно понимать креативность не как способность, а как некую настроенность, интенциональность. Очевидно, что разные типы человеческой «настроенности» будут обладать различным потенциалом. Представляется необходимым разделение креативности на «интенсивную» и «экстенсивную». Типы креативности отличаются как «диапазоном» настроенности, так и методологией и результатами процесса творчества. Интенсивная креативность стремится к онтологическим основам путем откровения и творению параллельного бытия и реальности. Она идет как бы «внутри», «вглубь». В этом случае новизна имеет

экзистенциальный характер. Для экстенсивной креативности характерно стремление к расширению своего влияния на эмпирическую реальность путем ее анализа, выявления законов взаимодействия и создания новых вещей: механизмов, машин и т. п., — т. е. к изменению материального мира, созданию материальных ценностей. К сущности креативности применим принцип дополнительности. Ее можно представить как состояние первобытной пустоты, человеческой открытости миру. И в этом смысле креативность есть качество личности, особое состояние субъекта, предваряющее процесс, который мы называем впоследствии творческим. Она предстает как возможность отрыва от существующей структуры в попытке создания новой. Но применительно к самому творческому процессу креативность выступает как качество процесса, определенного рода направленность, интенциональность, подразделяемая нами на интенсивный и экстенсивный типы. Очевидна необходимость сочетания обоих типов креативности. Интенсивная креативность, лежащая в основе восточного типа мышления, и экстенсивная креативность, составляющая основу западного типа мышления, едины, как две стороны одной монеты. Пренебрежение одним из типов приводит к дисбалансу в развитии человека и общества, к сложностям диалога между Востоком и Западом. В конечном итоге, нарушение этого баланса, возможно, составляет одну из главных причин глобальных проблем че-



Анатолий Игоревич СТОЛЕТОВ / Anatoly Igorevich STOLETOV

## | Сущность креативности и её типы / The essence of creativeness and its types |

ловчества и многочисленных этнических и религиозных конфликтов.

**Ключевые слова:** креативность, творчество, креативная индивидуальность, культура.

### THE ESSENCE OF CREATIVENESS AND ITS TYPES

The article aims to provide an analysis of certain aspects of creative power. It focuses on the several different approaches to the following questions: who is the bearer of the creative power? What are the main peculiarities of its appearance, formation possibility and methods? Looking at different answers to these questions helps to arrive at conclusion that it is wrong to see creativeness as a certain ability. Rather, creative power might be summarized as a kind of striving or even intentionality which has a wide “range” of cognition and various resulting effects.

It appears to be evident that different types of person’s intentionality will result in different kinds of creativity. Moreover, one can differentiate two kinds of creativeness. An “intensive” creativity which is characteristic for mythological thinking, and extensive creativity, which is a feature of the scientifically oriented consciousness. Intensive creativity strives for ontological foundation by means of Revelation, and creates reality which is not identical with empirical reality. Such creativeness has an existential character, and is directed towards “inside”, “inner depth”. Extensive creativity, on the contrary, strives to analyze empirical reality. In other words, it reveals the laws of the interaction in-between objects in order to change the material world.

The article argues that the intensive creativity is the foundation for the Eastern type of thinking, whereas behind the Western worldview lies the extensive creativity. However, in the final analysis both of them are united as the two sides of the same coin. Disregarding one or another type of creativity leads to a imbalance in both personal and social development.

**Key words:** Creativity, creativeness, creative individual, culture.

В современный русский язык все шире вторгается термин «креативность», зачастую подменяя собой термин «творчество». Особенно широко это слово используется в прикладных сферах, претендующих на создание технологий, позволяющих человеку стать более творческим, поставить, как говорят, творчество «на поток». Достаточно заглянуть в книжный магазин или интернет, чтобы убедиться в массе психологических пособий по развитию креативности в областях, касающихся торговой, рекламной и управленческой сферы. Удивительно, что совсем иная картина в философии, искусстве, литературе. То ли креативность там развивается автоматически, то ли просто не поддается развитию, то ли креативность

не совпадает с творчеством. Для прояснения отношений между творчеством и креативностью подвергнем анализу виды и интенции творчества и попробуем разобраться в сущности креативности в философском аспекте.

Понятие креативности, интуитивно понятное, если исходить из этимологического значения этого слова, достаточно широко используется в ряде гуманитарных наук. Вместе с тем, смысл этого слова не так очевиден, как кажется на первый взгляд (что, впрочем, свойственно множеству терминов, применяемых в гуманитарных науках).

Большинство случаев употребления и определений оставляют неизменной только одну из сторон смысла понятия, а именно, что креатив-



Анатолий Игоревич СТОЛЕТОВ / Anatoly Igorevich STOLETOV

## | Сущность креативности и её типы / The essence of creativeness and its types |

ность есть некоторая способность порождать нечто новое. О том, кто является носителем этой способности, в чем заключаются особенности ее проявления и характеристики, не говоря уже о том, что можно считать новым, о возможности и методах формирования креативности, есть несколько точек зрения, отличающихся порой кардинально.

Например, в психологии под креативностью понимаются творческие способности индивида, характеризующиеся готовностью к продуцированию принципиально новых идей и входящие в структуру одаренности в качестве независимого фактора. То есть, это способность, присущая человеческому мышлению, эффективно решать проблемные ситуации, несмотря на недостаточность информации.<sup>1</sup> Соответственно, существуют определенные способы измерения креативности и методы ее развития. Подобным образом рассматривает это понятие К.В. Сергеев в контексте своей теории социальных сетей интересного.<sup>2</sup>

Вместе с тем, даже в психологии, в области-«первооткрывательнице» проблематики креативности, существует несколько подходов, по-разному понимающих сущность креативности. В общем, выделяют пять групп определений (подходов): гештальтистские (описывающие креативность как разрушение существующего гештальта для построения лучшего), инновационные (ориентированные на оценку креативности по новизне конечного продукта), эстетические или экспрессивные, иногда называемые также личностными

(делающие упор на самовыражении творца), психоаналитические или динамические (описывающие креативность в терминах взаимоотношений Оно, Я и Сверх-Я), проблемные (определяющие креативность через ряд процессов решения задач). Кроме того существует ряд определений, не подходящих к этой классификации. В целом, как отмечают исследователи данного вопроса, уже в 60-е годы XX века было дано более шестидесяти определений креативности, сейчас же их количество уже не поддается подсчету.<sup>3</sup>

Встречаются и определения креативности как «технологии организации творческого процесса» (бесплодной самой по себе, вне творчества), состоящей в умении оперировать имеющимися ресурсами.<sup>4</sup> Впрочем, такого рода понимание вполне согласуется со свойственным психологии вообще.

В синергетике креативность рассматривается как свойство неравновесной среды (сложной, нелинейной системы) самоорганизовываться, балансируя на границе порядка и хаоса. Характеристиками креативности выступают флуктуационность, безграничность, ацентрированность и процессуальность.

Как утверждает, например, Е.Н. Князева, «возникновение особого творческого состояния – вдохновения – означает, с синергетической точки зрения, попадание в поле одного из креативных аттракторов»<sup>5</sup>. Наличие таких креативных аттракторов создает определенные «сценарии», направления творческой активности, порождая скрытую преддетерминацию творческого процесса, когда уже в самом начале творческая цель достаточно

<sup>1</sup> См., напр.: «...С позиций зап. психологии термин 'К.' (креативность – А.С.) может использоваться для описания процесса создания чего-то нового в результате осознания пробелов в чело. знании, четкого определения этих дефицитов, поиска решений для их восполнения, формулирования гипотетических решений с их последующей проверкой и донесения до людей конечного продукта.» (Криппнер С. Креативность // Психологическая энциклопедия. 2-е изд. / Под ред. Р. Корсини, А. Ауэрбаха. СПб.: Питер, 2006.)

<sup>2</sup> Сергеев К.В. «Периферийное знание» в дискурсе креативности: социальные сети интересного // Интернет-ресурс. Режим доступа: <http://www.kreatratia.ru/page.asp?m=1845&id=2013>

<sup>3</sup> Подробнее об этом: Торшина К.А. Современные исследования проблемы креативности в зарубежной психологии // Вопросы психологии. 1998. № 4. - С. 123-133; Халифаева О.А. Психологические условия развития креативности подростков в учебно-воспитательном процессе. Автореф. ... к. психол.наук. - Астрахань, 2007. - 20 с.

<sup>4</sup> Цит. по: [http://www.elslon.ru/serv\\_idP\\_54\\_idP1\\_1019\\_idP2\\_1134.html](http://www.elslon.ru/serv_idP_54_idP1_1019_idP2_1134.html)

<sup>5</sup> Князева Е.Н. Одиссея научного разума. Синергетическое видение научного прогресса. - М., 1995. - С. 178.



Анатолий Игоревич СТОЛЕТОВ / Anatoly Igorevich STOLETOV

## | Сущность креативности и её типы / The essence of creativeness and its types |

жестко задает развитие системы, выбирая из массива вариантов один, наиболее адекватный.

Говоря о «креативном ландшафте» личности как некоем поле (конфигурации внешнего и внутреннего пространств субъекта творчества), она убеждена в его детерминированности спектром структур-аттракторов креативной деятельности, составляющим «распределенную цель», лежащую в будущем состоянии системы: «Креативный ландшафт включает в себя ряд целей и путей, ведущих к ним. Его можно представить себе как некое пространство, в котором в скрытой форме уже имеются все возможные формы движения мысли. Далее происходит выбор одной из этих форм»<sup>6</sup>. Иными словами, «выпрыгнуть» за пределы этого пространства, с точки зрения синергетического подхода, невозможно, и невозможность предсказания поведения данной системы вовсе не говорит о ее свободе. Впрочем, рассмотрение свободы творчества не входит в задачи нашей статьи. Заметим лишь, что креативность в этом понимании связывается с когнитивными процессами, но ограничивать творчество лишь познавательными аспектами означает упрощать его, деформируя его сущность.

Постмодернисты рассматривают креативность в сфере смысла или как характеристику дискурсивности, процесса смыслопорождения. В этом плане делается акцент как на моментах, сходных с синергетическим пониманием креативности, так и на отсутствии семантической центрированности структуры (нарративной свободе), что провозглашается, например, в концепции «смерти автора» (Р. Барт): «Слово – не орудие, не носитель чего-то другого; нам становится все яснее, что это структура; но только лишь писатель (по определению) в структуре слова теряет свою собственную структуру и структуру мира. Такое слово, подвергаясь (бесконечно) обработке, становится как бы сверхсловом, действительность служит ему лишь предлогом (для писателя глагол «писать» – непереход-

ный); слово, следовательно, неспособно объяснять мир, а если оно как будто и объясняет его, то лишь затем, чтобы позднее мир вновь предстал неоднозначным. Всякое объяснение, будучи введено в *произведение* (являющееся продуктом работы), тут же становится двусмысленным, лишь *опосредованно* связанным с реальностью; в итоге литература всегда нереалистична, но именно эта ее нереалистичность позволяет ей часто задавать миру серьезные вопросы, хотя и не напрямую...»<sup>7</sup> Иначе говоря, если образно рассматривать любую форму творчества как порождение Текста, становится видна неоднозначность этого процесса. Создание новой структуры приводит нас к уничтожению (или постановке под вопрос) предыдущей, а новая, в свою очередь, уже будучи созданной, начинает тут же распадаться, замещаясь порождаемой ей же самой следующей структурой.<sup>8</sup>

Связанный со структурой такого рода творец становится заложником этого процесса: возникая в его ходе и распадаясь одновременно, он впадает в зависимость от смыслопорождения, как условия его (творца и процесса) существования: «...Структуру можно проследить, «протягивать» (как подтягивают спущенную петлю на чулке) во всех ее повторениях и на всех ее уровнях, однако невозможно достичь дна; пространство письма дано нам для пробега, а не для прорыва; письмо постоянно порождает смысл, но он тут же и улетучивается, происходит семантическое высвобождение смысла»<sup>9</sup>. Аналогичные идеи содержатся в кон-

<sup>6</sup> Князева Е.Н. Топология когнитивной деятельности: синергетический подход // Эволюция. Язык. Познание. - М.: Языки русской культуры, 2000. - С. 233.

<sup>7</sup> Барт Р. Писатели и пишущие // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр./ Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. - М. Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. - С. 135.

<sup>8</sup> Заметим, что постмодернизм, приходя к идее деконструкции, понимаемой и как постановка под вопрос классических философских понятий и категорий (истины в том числе), настаивает на сложности взаимоотношений творчества и познания, выводя процесс порождения смысла далеко за рамки объяснения и когнитивных практик, что видно в сравнении синергетической и постмодернистской парадигм.

<sup>9</sup> Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр./ Сост., общ. ред. и



Анатолий Игоревич СТОЛЕТОВ / Anatoly Igorevich STOLETOV

## | Сущность креативности и её типы / The essence of creativeness and its types |

цепциях других представителей постмодерна: безграничности письма (М. Фуко) и ризомы (Ж. Делез и Ф. Гваттари).

Выдвигая концепцию «смерти автора», Р. Барт утверждает бесконечность процесса смыслопорождения, его существование «здесь и сейчас». Поэтому с данной позиции креативность в какой-то степени совпадает с творчеством, поскольку писатель (или «скриптор» в терминологии Барта), имея творческий потенциал, не может его не реализовывать. Креативное состояние письма предполагает уже процесс смыслопорождения. (Правда, здесь возникает другой сакраментальный для теории творчества вопрос о сути и возможности творческой новизны.) Поэтому, с точки зрения концепций постмодернизма, креативность можно определить как некую включенность в процесс письма, «открытость» письму и единству текста в образе читателя, не имеющему конкретной локализации ни в пространстве, ни во времени.

А. Уайтхед связывал креативность с актуализацией потенциальности, полагая, таким образом, что она есть процесс и свойственна любой сущности, скрепляя собой весь универсум: «Процесс творчества является формой единства универсума».<sup>10</sup> Такое понимание вполне согласуется с его пониманием нового и условий инновации. Любое изменение, согласно процессуально понимаемому мирозданию, несет с собой новизну, возникающую в результате упорядочения предшествующего мира: «...Предсуществующий мир... и есть та «реальность», от которой отталкивается творческий процесс. Она представляет собой базисный факт нового события со всеми его соответствиями и несоответствиями, которые будут упорядочены в новом творении»<sup>11</sup>.

Позиция Уайтхеда тоже, очевидно, близка синергетическому пониманию творчества как пе-

рехода от относительного (детерминированного) хаоса к относительному порядку. Хотя, скорее, в его философской системе не порядок сменяет хаос, а одна форма порядка сменяется другой, один порядок порождает другой порядок.

Наконец, один из представителей искусства, поэт И. Бродский, скептически относясь к «творческим способностям» человека, рассматривал креативность как пассивную способность воспринимать бесконечность универсума, не зависящую в положительном смысле ни от психофизических особенностей, ни от наличия или отсутствия какого бы то ни было опыта: «Понятие «способность» происходит из опыта. Теоретически, чем больше наш опыт, тем увереннее мы можем чувствовать себя в своей способности. На самом деле (в искусстве и, я думаю, в науке) опыт и сопровождающее его знание дела – злейшие враги создателя»<sup>12</sup>.

По мнению поэта, креативность, если соотносить ее с другим известным понятием – «творческими способностями», «обозначает не столько качество человеческой деятельности, сколько свойство материала, к которому эта деятельность время от времени прилагается; и возможно, уродство термина в конечном счете оправданно, поскольку он свидетельствует о податливости и уступчивости неодушевленной материи».<sup>13</sup>

Исходя из распространенного положения о том, что Человек является частью и производной Универсума и, вследствие этого, изоморфен ему, И. Бродский «передоверяет» креативность Универсуму, а творцу отводит инструментальную роль. Поэтому «способность творить» образно уподобляется им «зависимости от горизонта», а представление «об удаче или везении художника или ученого отражает, по существу, его близость к воде или, если угодно, к материи»<sup>14</sup>.

вступ. ст. Г.К. Косикова. - М. Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. - С. 389.

<sup>10</sup> Уайтхед А. Приключения идей // Уайтхед А. Избр. работы по философии. - М.: Прогресс, 1990. - С. 580

<sup>11</sup> Там же. С. 612.

<sup>12</sup> Бродский И. Кошачье мяу // Бродский И. Сочинения. Том VI. - СПб.: Пушкинский фонд, 2003. - С. 249.

<sup>13</sup> Там же. С. 250.

<sup>14</sup> Там же. С. 256.



Анатолий Игоревич СТОЛЕТОВ / Anatoly Igorevich STOLETOV

## | Сущность креативности и её типы / The essence of creativeness and its types |

Еще одно, несомненно, общее для столь разных точек зрения качество креативности – это динамичность, процессуальность, «потокость». В этом плане креативность можно сравнить с основами учения Дзэн-буддизма, выводящего человека из рассудочного «равновесия» ради обретения себя в «потоке», в пробуждении «Нерожденного» или, если пользоваться образом Бродского, в близости к материи.<sup>15</sup>

Характерно, что современная психология все более активно интересуется восточными учениями, использует восточный опыт в своей теории и практике, начало чему было положено еще К.-Г. Юнгом и поддержано рядом крупных специалистов-психологов.<sup>16</sup> И это оказывает определенное влияние на понимание креативности в современной психологии. Михай Чиксентмихайи, например, ввел в западную психологию концепцию потока (потокостояния) – психического состояния, в котором человек полностью включен в то, чем он занимается, что характеризуется деятельным сосредоточением, полным вовлечением и успехом в процессе деятельности.

Безусловно, есть что-то общее между состоянием потока, креативностью и тем, что в дзэн-

буддизме называется «сатори». Это общее можно обозначить разными словами: просветление; выход к истинной реальности; обретение пустоты, что в западном понимании означает достижение естественной легкости и состояния самодетерминации, характерного для творчества.

Надо заметить, что довольно часто понятие креативности смешивается с понятием творческого процесса, словно это вещи одного порядка. Вместе с тем, это, очевидно, не всегда одно и то же, поскольку креативность, на наш взгляд, (в отличие от творчества) не процесс, а некая характеристика процесса, особенностей его протекания. С другой стороны, можно рассматривать креативность как «отправную точку», «начало координат» творческого процесса, состояние вдохновения.

Кроме того, креативность, если ее соотносить с нахождением в творческом потоке, может иметь различные качественные характеристики, которые оказывают влияние на процесс и его результаты в общем. Поэтому, вероятно, более правильно понимать креативность не как способность (в отличие от традиционной психологической точки зрения); разве что понимать под способностью определенный потенциал, возможность. Креативность есть скорее некая направленность, настроенность, интенциональность.

Нам кажется справедливой точка зрения, связывающая творчество с трансценденцией личности. Рассматривая смысловой план личности, В.В.Налимов полагает, что трансценденция как путь преобразования (т.е. самоформирования, «автотворчества») личности – это «выход за пределы ее жесткой смысловой капсулизации»<sup>17</sup>. Такой динамизм преобразования порождает представление об иллюзорности личности, которое, например, составляет основу буддизма и даосизма на Востоке. И Налимов называет причину этой иллюзорности: «Иллюзорность личности – в ее спонтанности. Личность – это спонтанность. Спонтанность – это

<sup>15</sup> Сравните, напр.: «Наш «повседневный ум», ежедневный опыт, инстинктивные действия сами по себе не имеют особой ценности или значения. Они обретают их лишь в соотнесенности с Нерожденным, или тем, что я называю Космическим Бессознательным. Ибо Нерожденное является первоисточником всех творческих возможностей.» (Судзуки Д. Лекции о Дзэн-буддизме // Э. Фромм, Д. Судзуки, Р. де Мартино. Дзэн-буддизм и психоанализ/ Пер. с англ. - М.: «Весь мир», 1997. - С. 29)

<sup>16</sup> См., напр.: Фромм Э. Психоанализ и Дзэн-буддизм // Э. Фромм, Д. Судзуки, Р. де Мартино. Дзэн-буддизм и психоанализ/ Пер. с англ. - М.: «Весь Мир», 1997; Мартино Р. де. Человеческая ситуация Дзэн-буддизма // Там же; Уоттс А. Психотерапия. Восток и Запад: Пер. с англ. - М.: «Весь Мир», 1997; Csikszentmihalyi, Mihaly. Flow: The Psychology of Optimal Experience. New York: Harper and Row. 1990; Csikszentmihalyi, Mihaly. Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention. New York: Harper Perennial. 1996; Csikszentmihalyi, Mihaly. Finding Flow: The Psychology of Engagement With Everyday Life. Basic Books. 1998.

<sup>17</sup> Налимов В.В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. - М.: Прометей МГПИ им. Ленина, 1989. - С. 210.



Анатолий Игоревич СТОЛЕТОВ / Anatoly Igorevich STOLETOV

## | Сущность креативности и её типы / The essence of creativeness and its types |

открытость вселенской потенциальности. Способность попадать в резонанс с ней»<sup>18</sup>. Иными словами, креативность мы можем понимать как «разгерметизацию» личности, ее готовность к новому, нахождение в динамичном потоковом состоянии.

Опираясь на фундаментальную онтологию М. Хайдеггера, можно сказать, что креативность – это открытость личности миру, подобная «открытости Бытия», обнаруживающейся в художественном творении. М. Хайдеггер утверждает: «...Творение никоим образом не воздействует на сущее, бывшее до тех пор, через какие-либо причинные отношения. Действенность творения не состоит в каком-либо воздействии. Она покоится в совершающемся изнутри самого творения преобразовании несокрытости сущего, а это значит – в преобразовании несокрытости бытия».<sup>19</sup>

Рассуждая о сущности философии, Хайдеггер, в присущей ему образной манере, усматривает ее в соответствии бытию сущего: «Это соответствие прислушивается к голосу Бытия. То, что вызывает к нам как голос Бытия, располагает наше соответствие... Сущее как таковое располагает речь таким образом, что она настраивается (assorder) на Бытие сущего. Соответствие является настроенным обязательно и всегда, а не лишь иногда и случайно. Оно есть некая настроенность. И только на основе настроенности (disposition) повествование соответствия получает свою точность, свою расположенность. В качестве настроенного и расположенного (als ge-stimmtes und be-stimmtes) соответствие действительно существует в некотором настроении. Тем самым наше поведение так или иначе организовывается»<sup>20</sup>. Но соответствие бытию сущего, настроенность характерны не только для философии. Тем более что и сам Хайдеггер, например, прокладывает языковой «мост» между философией и поэзией, искусством в целом. Твор-

ческий потенциал присущ каждой сфере человеческой деятельности, хотя очевидно, что «настроенности» философии, искусства и религии близки по характеру в отличие от, например, «настроенности» науки и технической деятельности.

Также очевидно, что разные типы человеческой «настроенности» будут обладать различным потенциалом. Если сравнить, например, мифологическое сознание с научным, то легко (имея ввиду научно-технологические успехи современности) впасть в заблуждение относительно преимущества второго над первым. Но трудно всерьез утверждать, что «золотой век» человечества, порожденный мифологическим сознанием, оказался лишен креативного потенциала в свете того, что мы знаем об искусстве Древней Греции. Ведь и до сих пор мифология тех времен представляет достаточно питательную среду для художника. Возможно, здесь применимо разделение креативности на относительно «интенсивную» (свойственную мифологическому сознанию) и относительно «экстенсивную» (свойственную научно ориентированному сознанию). Они – типы креативности – отличаются как «диапазоном» настроенности, так и методологией и результатами процесса творчества.

Интенсивная креативность стремится к онтологическим основам путем откровения и творению параллельного бытия и реальности, пусть и в ущерб эмпирическому. Она идет как бы «внутрь», «вглубь». В этом случае новизна имеет экзистенциальный характер. Причем, благодаря онтологичности устремлений, в этом типе креативности органично сочетаются гносеологический, эстетический и этический компоненты. В целом, интенсивный тип креативности «работает» в духовной сфере деятельности и основным «продуктом» ее можно назвать духовные ценности.

Для экстенсивной креативности характерно стремление к расширению своего влияния на эмпирическую реальность путем ее анализа, выявления законов взаимодействия и создания новых вещей: механизмов, машин и т.п., – т.е. к изменению материального мира, созданию материальных цен-

<sup>18</sup> Там же. С. 204.

<sup>19</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. - М.: «Гнозис», 1993. - С. 102.

<sup>20</sup> Хайдеггер М. Что такое философия? // Вопросы философии. 1993. № 8. С. 120.



Анатолий Игоревич СТОЛЕТОВ / Anatoly Igorevich STOLETOV

## | Сущность креативности и её типы / The essence of creativeness and its types |

ностей. Этот тип креативности свойственен прежде всего научно-технической области деятельности. Его преимущества, как и недостатки, связаны с рациональным освоением мира. Основным недостатком этого типа креативности в мировоззренческом плане, думается, можно считать редуцированный онтологический и этический компоненты. «Наука, в дни ее всемогущества, начинает выступать скорее всего как средство овладения миром..., а не как средство раскрытия фундаментального.»<sup>21</sup>

Интенсивная креативность, что можно увидеть на примере дзэн-буддистского учения, отличается тем, что стремится свести сущее и бытие вместе. С экзистенциальной точки зрения, сущее, и это обнаруживается в пограничной ситуации (или в состоянии дзэн), и есть бытие. Этот тип креативности связан с взаимопорождением, неразделенностью бытия-небытия в творческом процессе. Бытие и небытие нераздельны, подобно тому, как сансара нераздельна с нирваной.

Экстенсивная креативность, производящая вещное сущее, разводит его с бытием. Это порождает проблему сущности вещи, а также разноплановость бытия человека и вещи. По существу, экстенсивный тип креативности лишен моральной проблематики именно вследствие своей направленности вовне, на окружающее мироздание, не предполагающее такой проблемы в принципе.

Образно говоря, интенсивная креативность подобна пассивному радару, экстенсивная креативность – активному. В плане интенциональности это означает «широкий» спектр направленности, пассивность (отсутствие конкретного «предмета», вещи, проблемы) в интенсивной креативности и «узкую» направленность на конкретный предмет (проблему), активность в экстенсивной. Т.е. интенсивная креативность синтетична, экстенсивная – аналитична, поэтому в западной культуре, предпочитающей рациональное основание, доминирующим типом является экстенсивный тип креативности и научный подход, а в восточной – интенсивный тип и художественно-религиозный подход,

<sup>21</sup> Налимов В.В. Указ. соч. С. 212.

что проявляется даже в области искусства, как это прекрасно продемонстрировал Д. Судзуки в одной из своих лекций.<sup>22</sup>

В какой-то степени, выделенные нами два типа креативности коррелируют с двумя способами познания (аспектами опыта), которые выделил Анри Бергсон, размышляя о философской интуиции. По его мысли, взаимодействие сознания с миром возможно «с одной стороны, в виде фактов, которые сопоставляются с другими фактами, повторяются, приблизительно измеряются и, наконец, развертываются в форме раздельной множественности и пространственности, а с другой стороны, в виде взаимопроникновения, представляющего собой чистую длительность, неподвластную закону и мере. В обоих этих случаях опыт означает сознание; но в первом сознание расширяется вовне, экстерииорируя в отношении к самому себе именно в той мере, в какой оно усматривает вещи, внешние по отношению друг к другу; во втором оно возвращается к себе, вновь овладевает собой и углубляется в себя»<sup>23</sup>.

Ряд исследований говорит о том, что в истории развития человечества чередуются этапы доминирования интенсивной и экстенсивной креативности. Как утверждает, например, С. Арутюнов в монографии «Народы и культура. Развитие и взаимодействие», «первый, палеолитический период роста человечества был периодом интенсивного духовного, но сравнительно скромного материального роста; второй период, от неолитической революции до революции нынешней, компьютерной, был временем бурного роста материальных сил, при довольно скромном по сравнению с ними духовном росте. Третий период, на пороге которого мы находимся сейчас, должен ознаменоваться если не прекращением, то резким замедлением матери-

<sup>22</sup> Судзуки Д. Лекции о дзэн-буддизме // Фромм Э., Судзуки Д., Мартино Р. де. Дзэн-буддизм и психоанализ/ Пер. с англ. = М.: «Весь мир», 1997. - С. 6-11.

<sup>23</sup> Бергсон А. Философская интуиция // Путь в философию. Антология. М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2001. С. 214-215.



Анатолий Игоревич СТОЛЕТОВ / Anatoly Igorevich STOLETOV

## | Сущность креативности и её типы / The essence of creativeness and its types |

ального роста и переключением всех созидательных сил на интенсивное духовное развитие»<sup>24</sup>.

Но кроме диахронического процесса смены доминирования креативных характеристик культуры, есть и синхронический, проявляющийся в соотношенности креативных характеристик глобальным условно культурно-географическим образованиям. Так, рассматривая общие психологические особенности восточного мышления, К.-Г. Юнг заметил, что «... интроверсия, если так можно выразиться, это стиль Востока, его постоянный коллективный склад; экстраверсия же – стиль Запада»<sup>25</sup>. Т.е. восточная мысль направлена, по преимуществу, «вовнутрь» человека, западная же – на мир, человека окружающий. Поэтому, не соотнося жестко типы креативности со стилями мышления и психологическими особенностями, можно заметить, что для западной культуры характерно доминирование экстенсивной креативности, а для восточной – интенсивной. В этом же ключе о своеобразном диалектическом противоречии-противостоянии Запада и Востока говорит и один из западных исследователей философии творчества Дейвид Ли Миллер. Он называет это противостояние напряжением между «западной парадигмой теоретического разума, определенной формы и законченной действительности» и «метапарадигмой» философии творчества, сохранявшейся в восточных учениях, возрожденной на Западе Д. Юмом и получившей широкое распространение в рамках философских направлений XX века.<sup>26</sup>

Несомненно, что оба типа креативности взаимозависимы. Для человеческого существования необходим баланс между ними, и развитие в одном направлении должно «закольцовываться»

другим. Возможно, поэтому западный путь развития концентрируется на науке и технике, достигая к Новому времени в этих областях невиданных для Востока высот. Хотя начало античной философской мысли было положено обращением к проблеме первоначал бытия. И в лице лучших своих представителей современная научная мысль «возвращается» к осмыслению онтологических оснований. Современный практический мир концентрируется на инструментальной стороне творчества, предавая забвению его трансцендентный, онтологический «вектор», уходящий в область архетипического, неосознаваемого. Ограничение творческой мощи рамками «производства», оформления сущего выхолащивает ее – творчества – сущность.<sup>27</sup> И это происходит вследствие склонения «чаши весов» ко все возрастающей экстенсификации человеческой креативности. Замыканию человека в границах сущего противостоит интенсивный тип креативности, являющийся своеобразным катализатором экстенсивной при условии их соединения.

Возможно, сочетание обоих типов креативности является одной из причин того, что сегодня «интенсивная» и «интровертная» восточная культура, если рассматривать, например, Японию, Южную Корею, Тайвань, в техническом отношении не только «догнала» западную, но по ряду параметров и превзошла. Именно обогащение западного опыта восточным в области инженерно-технического творчества, приоритет «пути» перед «целью», характерные для Востока, являются одной из основ их технологического «взрыва».

Необходимость сочетания обоих типов креативности бесспорна. Интенсивная креативность, лежащая в основе восточного типа мышления, и экстенсивная креативность, составляющая основу западного типа мышления, едины, как две стороны одной монеты. Пренебрежение одним из типов приводит к дисбалансу в развитии человека

<sup>24</sup> Цит. по: Левин В.И. Библиографический репортаж из каменного века // Человек. 2006. № 1. С. 52.

<sup>25</sup> Юнг К.-Г. Психологический комментарий к «Тибетской книге Великого освобождения» // Юнг К.-Г. О психологии восточных религий и философий. - М.: Московский философский фонд, «Медиум», 1994. - С. 101.

<sup>26</sup> Miller, David Lee. Philosophy of Creativity. American university studies, v. 60. - New York: P. Lang, 1989. - 193 p.

<sup>27</sup> Сходные положения выдвигаются в работе: Пронкин Д.Д., Пронкина С.В. Одиссея творчества: К бытию сущего через осуществление бытия. - СПб.: Алетейя, 2005. - С. 167.



Анатолий Игоревич СТОЛЕТОВ / Anatoly Igorevich STOLETOV

**| Сущность креативности и её типы / The essence of creativeness and its types|**

и общества, к невозможности диалога между Востоком и Западом. В конечном итоге, нарушение этого баланса, возможно, составляет главную причину глобальных проблем человечества и многочисленных этнических и религиозных конфликтов.

Может показаться, что интенсивная креативность свойственна процессам, которые не могут считаться творческими, поскольку, обращаясь к первобытию, по определению не могут иметь результатом новизну в отличие от, например, технического творчества, создающего небывалые артефакты инженерных изобретений. Но следует заметить, что, с одной стороны, интенсивная креативность реализует процесс самопорождения человеческой личности, уникальной, неповторимой, а значит, поистине новой. С другой стороны, процессы духовного творчества затрагивают те уровни бытия, которые характеризуются несамостоятельностью.<sup>28</sup> Поэтому когда мы говорим о состоянии «все во всем», единстве с универсумом, возникающем в процессе творчества, невозможно отрицать вечную новизну бесконечного, несмотря на

его предсуществование. В этом смысле каждый акт восприятия-сотворчества-сопереживания бытийной полноты безосновен, происходит «из ничего», вопреки наличию предшествующей реальности событий, не являясь их перекомпоновкой или переупорядочиванием.

Исходя из вышесказанного, креативность подвержена принципу дополнительности. Ее можно представить (понимая всю сложность соотношения восточного и западного подходов и терминологических аппаратов) как состояние первобытийной пустоты, человеческой открытости миру. И в этом смысле креативность есть качество личности, особое состояние субъекта, предваряющее процесс, который мы называем впоследствии творческим. Она предстает как возможность отрыва от существующей структуры в попытке создания новой.

Но применительно к самому творческому процессу креативность выступает как качество процесса, определенного рода направленность, интенциональность, подразделяемая нами на интенсивный и экстенсивный типы.

<sup>28</sup> В этом плане наша концепция типов креативности опирается на концепцию строения Универсума, выдвинутую В.Н. Финогентовым. Подробнее о ней см., напр.: Финогентов В.Н. Время, бытие, человек. - Уфа: БГУ, 1992; Финогентов В.Н. Философия: Учебное пособие – Уфа: УТИС. , 2001.



Геннадий Владимирович ДРАЧ / Gennady DRACH

| Социальная креативность культуры / Social creativity of culture |

Геннадий Владимирович ДРАЧ / Gennady DRACH

*Южный федеральный университет, г. Ростов-на-Дону, Россия  
Профессор кафедры теории культуры, этики и эстетики**Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia  
Department of Theory of Culture, Ethics and Aesthetics  
Doctor of Philosophical Sciences, Professor  
gendrach@mail.ru*

## СОЦИАЛЬНАЯ КРЕАТИВНОСТЬ КУЛЬТУРЫ

## SOCIAL CREATIVITY OF CULTURE

В статье рассматривается вопрос о культуре как источнике и основании социального своеобразия и путей исторического развития. Креативность культуры реализуется в том, что она кумулирует, транслирует и обновляет социальный опыт в системе деятельностных технологий и смысложизненных рефлексий. Обращение к культурной модели, сформировавшейся в Древней Греции, позволяет автору охарактеризовать парадигму инновационного развития и «принудительного социального творчества». Воспроизводит ли современный мир культурное многообразие или же ведёт к социальной энтропии и борьбе за выживание традиционных культур и цивилизаций? Автор обосновывает теоретические преимущества понятия «социокода», введённого М. К. Петровым. Показано, что стремления к победе и успеху, характерные для европейской агональной личности, опираются на некоторые культурные образцы и ценности (рационализм, индивидуализм, самореализация), что неизбежно приводит к столкновению с другими типами социокультурных ориентаций, характерных для традиционных культур.

**Ключевые слова:** креативность, культура, типология, социальность, самосознание, личность, социокод, разум, наука, образование, агонистика, слава, рационализм, индивидуализм, свобода, модернизация.

Does the global world reproduce cultural diversity or does it rather lead to social entropy, condemning the traditional cultures to a bitter struggle for survival? The article discusses creativity as a driving force behind both socio-cultural diversity and various ways of historical development. That is, creativity is realized in technologies which culminate and renew our social experiences, and in a multitude of our reflections on the meaning of life. By addressing the cultural model of the Ancient Greece one can outline the paradigm of the innovative development and “compulsory social creativity”. The article argues that using the theoretical advantages of the “social code” introduced by M. K. Petrov it is possible to show that the aspirations to victory and success, which are so characteristic for the agonistic European personality, are rooted in the certain cultural patterns and values: rationalism, individualism, self-realization. These patterns and values inevitably come into collision with the value systems of the traditional cultures.

**Key words:** creativity, culture, typology, sociality, self-consciousness, personality, social code, reason, science, education, agonism, glory, rationalism, individualism, freedom, modernization.



Геннадий Владимирович ДРАЧ/ Gennady DRACH

| Социальная креативность культуры / Social creativity of culture |

Креативность, то есть способность к творчеству, разве что-нибудь ещё может так ярко и выразительно характеризовать культуру? Казалось бы тема лежит на поверхности. Но «креативность» в самых первых своих значениях – это создание, акт творения и обращение к началам. Всякий, кто обращается к проблеме креативности, мыслит в категориях «вечности» и «начала»<sup>1</sup>. Креативные начала культуры (её истоки, основы и способы получения знания), творчество и репродукция – вот открывающаяся тема, которая ещё более выигрышна в плане социальной креативности. Воспроизводит ли культура свои начала, и если да, то как же обновляется мир: путём утраты культурного многообразия и социальной энтропии или борьбы и выживания отдельных культур и цивилизаций? По этому вопросу уже предлагались оценки ситуации (столкновение цивилизаций – Хантингтон) и выдвигались долгосрочные прогнозы (конец истории – Фукуяма). Что же такое креативность в плане культурологии, как не жизненная сила, способность народа – носителя культуры ответить на вызовы времени? Но здесь нас и поджидают трудности: кто является носителем культуры, какие культуры наиболее креативны, а значит и жизнеспособны?

#### 1. Типология культуры.

Пространство, в котором проявляется креативность культуры топологично и типологично, второе включает в себя первое. Типология культуры – учение о видовых отличиях культур, основных типах мировой культуры. При этом надо учитывать как возможное многообразие определений культуры, так и различие критериев, по которым происходит типологизация культур. Прежде всего сложившаяся в культурологии ситуация позволяет при помощи термина «культура» фиксировать как общее отличие человеческой жизнедеятельности от биологических форм жизни, так и качественное своеобразие исторически конкретных форм этой

деятельности на различных этапах общественного развития. Речь в этом случае идёт о внебиологических формах передачи информации, характеризующих культуру как способ сохранения, трансляции и обновления социального опыта. Проблема состоит в том, что эти способы и механизмы сугубо личностны, бытийственны, они представляют собой способ самопознания и самообретения человеком самого себя и продуцирования социума в его предметных формах и социальных институтах. Культура делает возможным взаимодействия человека с природой, она кумулирует и транслирует социальный опыт в системе деятельностных технологий и смысловых рефлексий.

Культура – это целостная уникальная система, и в этом плане в историческом и географическом пространстве сосуществовали и сосуществуют удивительно разнообразные и неповторимые миры, которые и придают неповторимость культурному облику народов, стран и континентов. Это культурное многообразие, уникальность и неповторимость создают предпосылки для соотнесения различных человеческих обществ, при этом само такое соотнесение не может быть их чисто умозрительным сопоставлением, ведь мировые культуры в том виде, в каком мы можем их сегодня наблюдать и изучать, представляют собой продукт длительного исторического развития, в котором они трансформировались, модифицировались и как изменяли внутреннюю структуру, так и оказывали влияние друг на друга, что и позволяет говорить об общих и об индивидуальных чертах культурно-исторического развития. И всё-таки культура прежде всего – мощный механизм антропологического воздействия, адаптации индивида к социальным потребностям общества, это способы индивидуальной реализации накопленного этнического и национального опыта. В этом смысле культура коренится в глубинах общеродового уровня, и сохранение культуры представляет собой репродукцию её уникальности и неповторимости со всеми тра-

<sup>1</sup> Erhardt A. The Beginning. Manchester, 1968. p. 9.



Геннадий Владимирович ДРАЧ/ Gennady DRACH

## | Социальная креативность культуры / Social creativity of culture |

дициями, навыками, национальными образами и духовным опытом. В этом случае и возникает вопрос, как об этом справедливо пишет Э.С. Маркарян, о локальности культур, об их индивидуальном, неповторимом своеобразии. Справедливо и то, что вопрос рассматривается им в плоскости соотношения общих и локальных исторических типов культуры, что и переносит проблему в область эволюционной компаративистики (сравнительного изучения культур)<sup>2</sup>.

В этом случае принципы типологии относятся к рассмотрению культуры как самостоятельной целостности, которая воспроизводится на протяжении длительного исторического периода. Но главное, в соответствии со сказанным – это соотношение творчества и репродукции, что и лежит в основе обновления социального опыта и типологии культуры. Мы не можем игнорировать исторические особенности в развитии той или иной культуры, её окружение и взаимодействия, но внимание при этом акцентируется на внутренних принципах существования культуры как целостности. Это прежде всего сохранение культуры как отношений, которые сложились в обществе, как нормы и образцов поведения, освящённых традицией и обязательных для представителей данного общества и различных его социальных слоёв. Тип культуры характеризует механизм передачи социального опыта через освоение каждым поколением не только предметного мира, навыков и приёмов технологического отношения к природе, но и культурных ценностей, образцов поведения. При этом внутренняя структура культуры характеризуется как в типе социальной организации, когда технологический и экономический уровни развития культуры представлены её социальными носителями (группами, классами, организациями), так и в типе личности. На этом уровне интегрирующая роль культуры такова, что она формирует единую систему художественных и познавательных ценностей и глубже – социальных установок и предпочтений и образцов

поведения, фокусирующихся в историческом типе личности и соответствующих нормах и образцах социального творчества.

Проблема, конечно, остаётся: преодолевается ли в историческом развитии локальность отдельных культур и в какой степени структурный срез отдельных культур позволяет говорить о том, что эта локальность преодолена? Можно ли сказать о едином пути исторического развития и универсальных механизмах социального творчества? На наших глазах культуры Востока, которые считались самодостаточными и замкнутыми, обеспечили их странам технологический прорыв, развитие городской цивилизации со всеми признаками урбанизма и показателями современного общественного развития, включая развитие науки, образования, здравоохранения и социального обеспечения. Но даёт ли это основания для утверждений о единой общечеловеческой культуре, где, если не в конце культурного ряда, то на периферии (центром, естественно, видят, Европу), пытаются поместить Россию. Действительно, история мировой культуры, рисуя образ единого человечества, соответствует пафосу возрождения интереса к гуманитарным общечеловеческим ценностям. Череду верований, художественных шедевров, философских идей, научных открытий, обычаев свободно komponуется вдоль хронологической оси без противопоставления архаического и современного, передового и реакционного, развитого и отсталого, без перегородок общественно-экономических формаций и социально-политических различий.

Менее всего в этом случае тип культуры как теоретическое понятие должен абсолютизировать исторические различия. Зачастую, как, например, в концепции Шпенглера о «душе культуры», они абсолютизировались, и тогда речь шла о различных типах культур, которые исторически не изменялись и лишь сосуществовали рядом друг с другом, оставаясь непроницаемыми одна для другой. Шпенглер говорил о 8 равноценных по зрелости культурах, охватывающих основные части планеты: Европу, Азию, Африку, Латинскую Аме-

<sup>2</sup> Маркарян Э. С. Науки о культуре и императивы эпохи. - М., 2000. - С. 61-68.



Геннадий Владимирович ДРАЧ/ Gennady DRACH

## | Социальная креативность культуры / Social creativity of culture |

рику. В то же время при осмыслении путей исторического развития Европы перед исследователями возникала проблема его соотнесения и сопоставления с историческим развитием других стран и культур, с которыми Европа соседствовала и взаимодействовала. В этом случае культура рассматривается изнутри, как самозначащее образование, и её сердцевинной выступает человек как базовая ценность. Тип культуры в этом случае находится на пересечении амбивалентных устремлений общества: сохранить историческое своеобразие, этический и эстетический потенциал и влиться во всепланетарное и всевременное единство человечества. Тип культуры фиксируется в этом случае как историческая разновидность традиционных ценностей, равноудалённый как от чрезмерного самовыражения, так и от казённой практики социальной универсализации, он должен показать пространство для соединения традиционных норм и обычаев и компонентов творчества, осовременивания культуры в способах трансляции социального опыта.

Но где кроются источники и импульсы культурного творчества, кто является носителем модернизационного импульса и непрерывной (избыточной) креативности? О чём речь – о глубинных основах культуры или особенностях исторического развития? Если говорить о носителях креативного начала в культуре, то исторически в первую очередь, это страны Востока. Как известно, древний Китай изобрёл порох, компас, бумагу, шёлк и многое другое, но он не знал идеи колонизации мира и мирового господства. Мусульманский Восток был предметом воцелений и зависти средневековой Европы, в то время культурно отсталой. Можно ли говорить о едином пути исторического развития для всех культур и народов? В этом контексте часто поднимаемый вопрос о том, является ли Россия Европой или нет, бессмыслен. Войны, эпидемии, религиозные движения и социальные революции, города и торговля – всё это надо было пережить, всему этому, как и последующему промышленному развитию и обществу потребления, надо было знать подлинную цену, что-

бы считать себя Европой. Ведь сама Европа – это нечто состоявшееся, нечто продуцирующее само себя, принадлежать к которому можно зафиксировать лишь по факту действия, а не причастности или желания.

Здесь необходимо осознание своего отличия от всего мира, которое уже очень остро осознавали древние греки – первые европейцы. Проблеме Восток-Запад должны были уделять исследователи, рассматривавшие мировое историческое развитие в плане эволюционного монизма, т.е. встраивавшие все страны в единую схему исторического движения на пути от низших, неразвитых, к высшим, развитым формам. Гегель, в частности, относил восточный мир (Китай, Индия, Персия, Египет) к самой низшей ступени развития духа в осознании свободы, в то время как греческий, римский и германские миры возвышались над ним. Однако современные исследователи отмечают, что понятия «Восток» и «Запад» не получили научного статуса в культурологии и могут употребляться весьма условно. Ведь даже в географическом плане они не охватывают всю ойкумену, и деление на Восток и Запад у разных народов истолковывается по-разному. Нам, выросшим в европейских традициях, более всего понятно противопоставление, начало которому положили древние греки (Древний Запад), столкнувшись с Древним Востоком – персами и изумившись величественности и стабильности культуры Древнего Египта. Кроме того, в современном мире нет былого противопоставления Востока и Запада по научным, культурным и правовым основаниям: современная Япония, Южная Корея и ряд других стран Тихоокеанского региона относятся к числу современных развитых стран. Другое дело, что их пути были разными и к современному состоянию культуры они пришли по-разному.

Только Европа создала современную науку с её техническими достижениями и мощным индустриальным базисом высокого уровня потребления. Восточные страны «усвоили» научный опыт, произошла «трансплантация» (пересадка) науки в иную культурную среду, и там, где национальная



Геннадий Владимирович ДРАЧ/ Gennady DRACH

## | Социальная креативность культуры / Social creativity of culture |

культура показала свою жизнеспособность, наука была адаптирована и вошла в систему образования и производства. Речь идет об особом пространстве сопряжения событий и смыслов, людей, которые руководствуются этими смыслами, и смыслов, которые, сопрягаясь, создают тип культуры. Смысловое пространство культуры рождает стереотипы поведения, задает алгоритмы деятельности и продуцирует события и способы их реализации. Обычно при анализе культурных и политических контактов ссылаются на «глубокие исторические корни», различие традиций и т. д., в то же время различие культур, их генезиса наиболее отчетливо проявляется в пространстве соприкосновения культур, тех значений и смыслов, которые, выступают основанием мира личности и общества, где вызревают и наследуются культурные стереотипы, происходит взаимопроникновение культуры и личности, культуры и общества. Вхождение индивида в культуру, функционирование и развитие культуры происходит путем культурного наследования и устойчивости, целостность которого иногда трактуют как «код» культурного развития, что позволяет «разомкнуть» культурные миры, «загадочные и непреступные», на рядовых носителей культуры, на мир повседневности. В центре культуры оказывается не безликая масса, а личность как носитель культуры, ее традиций и достижений, ее творческих возможностей. Если конкретизировать положение об антропологическом центре культуры, то это язык, знак, культура, семиотическая реальность и система передачи социального опыта<sup>3</sup>.

## 2. Самосознание культуры.

При всём многообразии понятия «культура» и несмотря на это многообразие оно должно выполнять методологическую роль, то есть служить основанием для проведения исследований того или иного типа культуры и социальной сферы культуры. Исходным здесь выступает проводимое рядом авторов различие культуры и социальности. Как справедливо отмечал Л. Г. Ионин, «исчез-

<sup>3</sup> Петров М. К. Язык, знак, культура. - М., «Наука», 1991.

ла наивная вера в объективность и предопределённость общественных процессов... культура прогрессирующим образом перенимает функции мотора, двигателя общественного изменения и развития»<sup>4</sup>. Социальное развитие - это не проблема самодвижения, у социума нет самостоятельных импульсов к изменениям, должны быть культурные мотивации, ведь культура открывает пространство человеческих установок, ценностей, моделей поведения и т.д. Вопросу о соотношении культуры и общества Э. С. Маркарян отводил роль методологического принципа. В частности, он писал: «Методологически эффективное определение культуры, составляющее основу специальной теории о ней, должно в качестве исходной предпосылки исследования давать возможность каждому использующему данное понятие без каких либо усилий, по общезначимым признакам отделять объекты культуры от объектов, не относящихся к этому классу явлений»<sup>5</sup>. Принципы деятельностной концепции культуры, принятые и развитые Э. С. Маркаряном и поддержанные в Ростове-на-Дону Ю.А. Ждановым и В.Е. Давидовичем, содержат понимание культуры как «алгоритма человеческой деятельности»<sup>6</sup>. Открытие понятия «культура» позволило увидеть море фактов человеческой истории, прошлого и настоящего, в совершенно ином свете – как способа человеческой деятельности, позволяющей воспроизводить человека как существо общественное, служить основанием социума.

Под культурой понимается прежде всего образ жизни, деятельность в природе и природным же способом, природа – «естественная мастерская» человека (К. Маркс), а географическая среда – материнское лоно культуры. Природное окружение - реки, горы, моря, климат формируют мировосприятие и национальный характер человека. Как далеко простирается это воздействие на социаль-

<sup>4</sup> Ионин Л. Г. Социология культуры. - М., 1996. с. 5.

<sup>5</sup> Маркарян Э. С. Теория культуры и современная наука. - М., «Мысль», 1983. - С. 85.

<sup>6</sup> Жданов Ю. А., Давидович В. Е. Сущность культуры. - Ростов-на-Дону: Наука-пресс, 2005.



Геннадий Владимирович ДРАЧ/ Gennady DRACH

## | Социальная креативность культуры / Social creativity of culture |

ность, как связаны культура и социальность? Культура продуцирует социальные отношения, институализирует способы и формы взаимоотношений с природой и друг с другом, выводя их за пределы одного поколения. Видимо, проблема в том, что культура прежде всего способ самосознания, самоопределения и самоидентификации. Понятие «культуры» (римское «культура», греческое «пай-дейя» и «фюсис - номос») ознаменовало также историческое начало теоретических рефлексий и образовательной практики, без которых, не было бы современной Европы, как и всей античной культуры. В Древней Греции, которая дала миру разум, в его научной и гуманитарной ипостаси творчество как раз не было оторвано от повседневности. Критерий такого поворота мы найдем в речи Перикла в сложнейший период греко-персидских войн, когда речь шла о судьбе Афин и о необходимости возведения новых укреплений: город (добавим, как и любое социальное образование) – это не стены, а люди. С этого начинался грандиозный креативный проект и Европейская цивилизация. Греки оставили врагам свой город, храмы богов и могилы предков, перевезли женщин и детей на Саламин, дали персам бой и победили. Они увидели свое «сильное звено» – рационально, новаторски мыслящих людей. Средние века перенесли в города, монастыри и университеты не только дух веры, но и разумного обоснования бога (теология). Античная рациональность и мобильность конституировала также новоевропейские и современные города и университеты. Культура проявила себя как универсальное понятие и бытие, включающее человеческую креативность в её фундаментальных ориентациях и отношениях.

И ещё одно обстоятельство – история как самоощущение не есть чистый логос, культурология предполагает крушение панлогизма. Культурный субъект – это не только разум, но и подсознание, система ценностей и ценностные ориентации. Речь идет об особом пространстве сопряжения событий и смыслов и социального действия субъектов, которые руководствуются этими смыслами и

создают тип культуры. Смысловое пространство культуры рождает стереотипы поведения, задает алгоритмы деятельности и продуцирует события и способы их реализации. Обычно при анализе культурных и политических контактов ссылаются на «глубокие исторические корни», различие традиций и т. д., в то же время различие культур, их генезиса наиболее отчетливо проявляется в пространстве соприкосновения культур, тех значений и смыслов, которые, выступают основанием мира личности и общества, где вызревают и наследуются культурные стереотипы, происходит взаимопроникновение культуры и личности, культуры и общества. Вхождение индивида в культуру, функционирование и развитие культуры происходит путем культурного наследования и устойчивости, целостность которого иногда трактуют как «код» культурного развития, что позволяет «разомкнуть» культурные миры, «загадочные и непреступные» на рядовых носителей культуры.

В этом случае обнаруживается методологическое преимущество понятия «социокода», введенное М. К. Петровым<sup>7</sup>. Вся система отношений к миру в истории культуры распределяется в базовые матрицы, которые позволяют транслировать социальный опыт, замыкая его на вводимую в матрицу социальную единицу – тип личности. Самые ранние формы ведения хозяйства – охота предполагала прямое и непосредственное введение человека в социальную матрицу, делая претендента в результате проводимых испытаний (инициаций) наследником социального имени, на которое замыкались жизненно значимые для сообщества навыки и способности «зоркого глаза» или «быстроногого бегуна». Здесь социальные навыки и существующее сообщество не различаются, может лишь по мере роста социальных потребностей расти число имён. В этом обществе есть «детские» и «стариковские» имена. Отчуждение навыков в именную структуру богов закрепляет навыки за божественным именем, что и составляет профессионально-именную матрицу. Боги, вечные и нестареющие – охранители

<sup>7</sup> Петров М. К. Цит. соч., с. 84-127.



Геннадий Владимирович ДРАЧ/ Gennady DRACH

## | Социальная креативность культуры / Social creativity of culture |

знания, которым человек может владеть лишь временно и не вопреки божественной воли. Нет необходимости говорить, что перед нами миф как мировидение, где нормой выступают гилозоизм и персонификация. Образы богов репрезентируют мир во всё его величии и многообразии. Но есть и третий тип социокода – всеобщий, когда выход на профессиональное знание приобретает общий алгоритм, логику, которую может освоить всякий. Это всеобще-именной тип кодирования социально-го опыта. Но все типы социального кодирования предполагают самосознание и самоосуществление индивида, отличаясь друг от друга особенностями производства нового, типом креативности.

Переходя ко всеобщему типу трансляции знания, можно предположить, что тематика «учёный и слаборазвитые страны», «наука Востока и наука Запада» может иметь вводный характер<sup>8</sup>. Но как только мы апеллируем к современной ситуации, мы можем видеть определенный социально-культурный срез. Почему установка на свободу, на самоопределение, на индивидуальную свободу, на индивидуализм, только в одном случае, в древней Греции, приводит к образованию жизнеспособных социальных структур? Видимо, по той простой причине, что здесь впервые начинают действовать новые социо-культурные ориентации. Там, где сохраняются установки просвещения, образования, свободы личности, там происходит переориентация на западный путь развития. Там, где они сталкиваются с той или иной регионально самобытной культурой и действительностью, порождаются проблемы трансплантации науки в инокультурную среду. Эти проблемы сегодня успешно решаются прежде отсталыми странами, глобалистика как переход к западным ценностям вызывает противоречивые реакции, а вот использование науки и технологий при наличии больших трудовых резервов даёт поразительные результаты. Значит серьезнейшая проблема состоит в том, в чем состоят эти традиционные ценности и насколько они совмес-

тимы с развитием науки. Представляется, что мы вновь и вновь возвращаемся к идее М. К. Петрова о двуязычии культуры, которое он иллюстрирует на примере Непала: культурный мир построенный на традициях, на обычаях, на художественном восприятии действительности, гилозоизм и персонификация как обязательные нормы мышления – это мир, знание о котором передают «мудрые люди», в конечном счёте получающие свою мудрость от богов; другой мир, где мы получаем знания из учебника, но эти знания не персонифицированы в фигурах богов, а авторизованы в имени первооткрывателя, где действуют авторство и запрет на плагиат.

История античности дает ответы на современные проблемы. В бассейне Средиземноморья вызрели культуры, поглотившие неолитическую мозаику, и в рассмотрении истории мировой культуры европейской (западной) культуре должно быть уделено особое внимание<sup>9</sup>. Однако это делается не для того, чтобы противопоставить Запад Востоку, хотя различия в динамике их исторического развития несомненны. Вопрос состоит в том, чтобы избежать однолинейного понимания культурно-исторического развития, во главе которого стоят страны Европы, а в пыльном хвосте еле просматривается отсталые страны и народы. Уже давно, и в частности О. Шпенглером, была декларирована равноценность и равнозначность мировых культур. Другое дело, как реализовать эту декларацию в практике историко-культурного построения. В этом случае важно увидеть многообразие, «полифонизм» мировых культур, в своей уникальности создающих собственные цивилизационные миры. На этом фоне становится возможным выявление специфики и уникальности древнезападной (античной) культуры.

Обращаясь к античности, мы видим, что двуязычие культуры там присутствует, но в античности господство мифа было уже преодолено. Многоаспектность перехода от мифа к логосу глу-

<sup>8</sup> Наука о науке. / Пер. с англ. М. К. Петрова. - М., «Прогресс», 1966. - С. 46-64; 149-177.

<sup>9</sup> Драч Г. В. Культура и разум: конвергенция или дивергенция? // Вопросы философии. 2003, № 8.



Геннадий Владимирович ДРАЧ/ Gennady DRACH

## | Социальная креативность культуры / Social creativity of culture |

боко и оригинально проанализирована в работах Ф.Х. Кессиди<sup>10</sup>. Процесс этот длительный, но его итоги видны в работах Аристотеля. Когда мы начинаем читать его «Метафизику», то начинаем понимать, что это не просто построение системы онтологии, а вполне состоявшаяся попытка выйти за пределы прежнего мышления «физиологов», которые использовали метафоры, в то время как Аристотель опирается на логику. Происходило разрушение прежней семиотической системы, где боги Олимпа – это ключ к семиотической системе, на которой строился традиционный мир. А что предполагал логический мир, какие установки и какие ценности он предполагал? У М. К. Петрова яркий ответ содержится в статье «Пираты Эгейского моря и личность»<sup>11</sup>. Здесь на палубе пентеконтеры (50-ти вёсельного корабля) возникает отчуждение совокупности воли в личность «повелителя», примат слова над делом. Здесь произошло обрушение профессионального типа кодирования. Если в Китае государство регулировало естественные процессы, локализовав внешнюю опасность, то с разрушением критского социального ключа (последней удавшейся талоссократии) и невозможностью локализовать внешнюю опасность (морские набеги) происходит перераспределение функций: формируется новый тип личности воина-пирата-законодателя. Такой пиратский корабль М. К. Петров и рассматривает как «начальную школу творчества – первую творческую лабораторию человечества». Возникает вопрос: не было бы пиратов Эгейского моря, не было бы логики, лишь на палубе пиратского корабля произошел разрыв слова и дела? Идея разрыва слова и дела осознавалась в античности достаточно широко, в частности, Демокритом. Можно сказать, что и у Ксенофана присутствует эта же мысль: не так используют имена, не так используют люди названия. Надо отметить, что и пиратские корабли, и сама ойкумена обшир-

ного греческого мира (Эгейского моря и всего Средиземноморья) развивали такую неординарную, авантюрную личность. Об этом же М. К. Петров говорил и по отношению к Европе. Лишние люди, которые появились в период великих географических открытий, – это те же самые авантюристы, которые создавали античный мир. Европейский мир – это мир, созданный по слову. Для Европы мысль о том, что мир создан по слову Божию, является определяющей и содержит огромный креативный потенциал. А если учитывать, что латынь была тем языком, который служил и религии, и науке, то мы видим, как развивается в этой области потом последующее толкование бытия, обращение к миру, разговор с богом на языке природы. А этот язык, как уже замечал Галилей, язык математики.

Современный мир представляет, с этих позиций, не преодоленное двуязычие культуры: традиционные ценности, традиционные установки со всеми вытекающими социальными реалиями, и с другой стороны язык науки, язык образования. Это два мира. Другое дело, что это не преодоленное двуязычие культур оказывается мощным стимулирующим фактором для выживания таких культур, как, скажем, Китай и Индия. Наука здесь развивается, как и зоны свободной торговли, а с другой стороны сохраняется огромный человеческий материал, где превалирует художественное воображение, традиции, большая патриархальная семья со всеми нравственными установками и нравственным контролем. Древнегреческая культура вошла в современный мир как культура народа, подарившего человечеству науку и философию, литературу и искусство, так что науку некоторые исследователи отождествляют с «мышлением по способу греков». Для того чтобы описать и объяснить «греческое чудо», видимо, следует обратиться к греческой культуре как традиционной в ряду других культур, а затем выявить те особенности, которые выводят её из этого ряда, и тем самым оказаться в центре внутренних проблем (трансформации и стратификации) и внешних (коммуникации). Возвращаясь к

<sup>10</sup> Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу. - СПб.: «Алетейя», 2003.

<sup>11</sup> Петров М. К. Пираты Эгейского моря и личность. - М., РОССПЭН, 1995. - С. 206-212.



Геннадий Владимирович ДРАЧ/ Gennady DRACH

## | Социальная креативность культуры / Social creativity of culture |

идею корабля, надо учитывать, что развивается иная сфера, это сфера писаного закона и правовых отношений, именно в этой сфере полисная личность конституирует свои устремления, установки, именно здесь военные установки героического кодекса, о которых писал Адкинс, превращаются в гражданские<sup>12</sup>. Греческий индивидуализм, греческая личность, они так прямо не переносятся в среду германских племён, где отсутствуют эти культурные типы культуры креативности. Другое дело, почему в Европе все время пытаются возродить античные ценности? Обращаясь к Греции, мы видим, что все установки - на верховенство закона, на личность, на индивидуальную активность - сопряжены с логическим инструментарием, с теоретической системой обоснования, именно они могут придать культурный импульс социальному обновлению.

## 3. У истоков европейской культуры.

Итак, античный полис ознаменовал создание новых правил «жизни сообща», новых приемов социального творчества, послуживших толчком к инновационному развитию. Когда мы приходим с грузом этих проблем и с этим теоретическим фундаментом к проблемам греческой культуры, возникает вопрос: откуда пошли эти теоретические установки? Попытаемся обосновывать идею принудительного социального творчества в рамках античного полиса, в которые был поставлен каждый гражданин: равное положение перед законом, превращение закона в теоретическую модель ориентируют на личное достижение. А как можно достигнуть в этой системе призов, когда все распределено? Создаются новые правила игры, это как раз философия (теория), как раз проза, поэзия, это драма, это наука. Но если речь идет о новом антропном состоянии, то чем его можно объяснить? Работы Алвина Гоулднера обосновывают этот подход<sup>13</sup>. Определенные типы культуры: рационализм,

индивидуализм, ничего сверх меры, мужская гомосексуальность – это определенные типы личностных ориентаций, определенный тип культуры, который создаёт систему западного образца, со своим кризисом интимных отношений, разрушением традиционных ценностей и выходом в сферу всеобщего. Тип западной личности и культурные установки западного человека - это прежде всего достижение успеха, победа, автономия. Слово (логос), разум (нус) и свобода (элеветерия) сопрягаются в античной культуре. Европейская культура, как единое целое, как модель и путь культурного развития закладывает фундамент собственного развития на рубеже XII - XI вв. до н. э., вслед за разрушением культур Крита и Микен и началом «темных веков», свидетельствующих о рождении нового культурного стиля, так называемого «геометрического». В период «геометрического» стиля и архаики формируется новая культурная модель, в центре которой находится человек другого типа культуры.

Ядро греческой культуры – это её ценности, которые передаются от поколения к поколению вместе со сказаниями, мифами, обрядами и всей духовной сферой. Система ценностей у греков направлена прежде всего на жизнь здесь и теперь, жизнь, взятую в полноте мира и человека. Поэтому первые ценности такой ориентации – здоровье, молодость, красота. Основной принцип связи системы ценностей – сакрализация – должен постоянно осуществляться. Сакрализация есть основная из характеристик культуры, как другая сторона собственного человеческого достоинства. Главный сакральный объект греков – человек, его личность неповторима и уникальна. Совершился переход от сакрализации внешних объектов к сакрализации субъекта. В центр ценностей поставлены человек, его здоровье и честный труд. Из устремленности к здесь - бытию и сакрализации человеческой личности вырастают новые темы культуры, характерные уже не для монархии, а для греческого городогосударства. Эти темы: «пессимизм», «рационализм» и «ничего сверх меры».

<sup>12</sup> Adkins W.H. Merit and Responsibility. - Oxford. N. Y., 1960.

<sup>13</sup> Gouldner A. W. Enter Plato: Classical Greece and the Origins of Social Theory. - New York, 1995.



Геннадий Владимирович ДРАЧ/ Gennady DRACH

## | Социальная креативность культуры / Social creativity of culture |

Пессимизм связан с потерей основы и ностальгией. Не Зевс теперь печется о людях, они сами строят свою жизнь – вот основной лейтмотив пессимизма. Иллюстрацию этому положению мы находим в поэме Гесиода «Труды и дни». В ней рассказывается о тягчайшей человеческой жизни, трудах, испытаниях, болезнях, бедности. Зевс – уже не центральная фигура; человек сам ответствен за свою жизнь. Греческий рационализм – это возможность прогнозировать события. В процессе десакрализации и эмансипации разума вызревает греческий рационализм как тип культуры и система действий. Он равен прагматизму, рациональному мышлению о своих интересах без обращения к священным инстанциям. Воля богов принимается во внимание как объективное обстоятельство. Но пока живы люди, возможно все сделать, поэтому вещи как ценность значат очень мало. Можно рисковать всем, кроме личности, т.к. все остальное воспроизводится. Выше личности лишь боги и судьба, поэтому сохраниться человеку возможно лишь на пути обретения славы, «вечной славы», «славы до небес». «Ничего сверх меры» – наиболее важное в греческой культуре. Человек разговаривает с собой, со своим сердцем. Это уже рефлексия, умение различать внешнее и внутреннее. И нельзя переводить внутренний план во внешний, эмоциональное состояние в спонтанное действие. Нельзя переступать должной меры, подчиняясь чувствам. Глубокая скрытность неперемное условие успешного замысла, теории. «Коварный замысел» вовсе не унижает героя, а делает его уникальной личностью. Одиссей даже Афина по возвращению на родину, распознав (теоретически) открывшийся остров как Итаку, пытается рассказать небылицы, которые она выслушивает со смехом.

Для того, чтобы разум стал нормой мироустройства, он должен был прежде стать мерой самосознания, а это связано с переходом от военных добродетелей к мирным, совершившимся в античном полисе, где «дикое» стала рациональной правовой идеей, подлежащей обсуждению (недаром «нус» как философское понятие появляется

впервые в Афинах у Анаксагора). Протагор, Горгий, Сократ открыли в качестве самозначущей проблематику разума, познания, этики, т.е. они обсуждали вопросы о возможности нравственного самопознания (что такое добродетель?). Они не собирались создавать новую картину мира или тем более его переделывать, они обращались непосредственно к человеку с вопросом: что собой представляет тот или иной вид знания, та или иная добродетель? Но на одни и те же вопросы софисты и Сократ отвечают по-разному<sup>14</sup>. Тогдашние Афины – крупнейший культурный центр Древней Греции. Именно Афины возглавили антиперсидскую коалицию и, объединив союзников, добились убедительной победы над персами, что способствовало дальнейшему расцвету демократического строя, утвердившегося в Афинах. Особое значение приобретают народное собрание, народный суд, обсуждение всех государственных вопросов и демократическое их решение.

В этих условиях огромную роль играет политическая подготовка граждан, обучение политической добродетели, политическому искусству – «техне». Софисты и Сократ встречаются в одном социально-политическом и духовном пространстве античного полиса – рационального самосознания и обретаемой на этих путях свободы, но представляют собой два его различных полюса, отстаивая противоположные точки зрения на проблему творчества (креативности) и гражданской добродетели. Сократ риторику рассматривает как «поварское искусство для души», что не способствует пробуждению в душе истинного знания. Сократ не устает спрашивать, будет ли человек, обучившийся риторике, знать, что же такое справедливость, о которой он говорит, благочестие, мужество и т.д. ? Может, он и сам этого не знает и других повергает в пучину незнания? Античность в этом смысле – не историческая ступень, а способ креативного существования. Сократ – мир, в котором мы живем, науки и познания, истины и добродетели, прекрасного и безобразного, добра и зла. Мы все еще жи-

<sup>14</sup> Кессиди Ф. Х. Сократ. - СПб.: «Алетейя», 2001.



Геннадий Владимирович ДРАЧ/ Gennady DRACH

## | Социальная креативность культуры / Social creativity of culture |

вем этим миром, обязаны ему и в минуты его прославления и триумфа, и в минуты скепсиса и торжества циничного разума. Наследником античного разума выступило Просвещение. Ценности Просвещения – разум и личная свобода, требующая разрушения религиозных традиций и всяких словесных ограничений. Просвещение – это огромный социальный проект и претензия социокультурных преобразований на основе принципов разума и социальной справедливости. На протяжении трех последних столетий идеи Просвещения доминировали в европейском социально-правовом и философском мировоззрении. К нему редуцируются самые авторитетные учения классического периода, да и современные обсуждения, апеллируют к нему, хотя теперь эти обсуждения проводятся с приставкой «пост».

И между тем, разочарования в разуме и науке свидетельствуют о крушении грандиозного проекта социального мироустройства на основах разума. Просвещение, видимо, хранило в себе огромный разрушительный потенциал. XIX век принес первые прозрения: иррациональное в человеке неистребимо (Ницше об аполлоновском и дионисийском начале). Рациональное у Гегеля оказалось дополняемым иррациональным. Но тот же дуализм наблюдается у Ортеги-и-Гассета. Ключевые понятия – «разум» и «жизнь» сближаются, предполагают способность человека стать господином над обстоятельствами, способность осознать их и тем самым стать творцом культуры, поскольку только разум видит собственные границы и изменение жизненной установки, с которой уже не совместимы прежние жизненные ценности. История самосознания разума остается содержанием истории европейской культуры вообще, включая идею креативности как идею научного творчества. Наука не столько и не только объективная система познания, сколько соционормативный фактор нашей повседневной действительности, а потому рефлексивно-регулятивный и нравственный. В этом случае, развитие научного разума хотя и представляет собой автономный процесс, создание прикладной

науки и мира техники вызваны радикальными изменениями в сфере практического разума, потерей им прежних культурных значений.

Ценности традиционных культур, сохранившиеся в ряде современных стран, позволяют охарактеризовать их современное состояние как синтез традиционного и универсалистски научного. Но наука, в том ее понимании, которое принято нами (как поставщик технологий и основание индустриальной и постиндустриальной цивилизаций) – результат европейской истории. При таком подходе сохраняется возможность рассмотрения культуры в её многовариантном развитии, объяснимом как традиционными особенностями мировых культур, так и воздействием современного научно-технического (в первом и основном значении – цивилизационного) развития. За этим противопоставлением стоят вполне реальные процессы разрушения традиционной культуры в Европе и появления человека массы. Индустриальное производство, создавшее рынок труда и потребления, развивает потребности, создает массового человека и, концентрируя население в городах, отрывает их от привычной им традиционной культуры. Создается слой людей, который не успевает «окультуриться» и не соответствует сложной цивилизации.

Однако наука, демократия, творчество означают не формальное равенство, а готовность граждан на сознательное участие в жизни государства, на управление и познание. «Человек – масса», потерявший прежнюю, столь привычную и не замечаемую им само собой разумеющуюся культуру, новой, требующей постоянной рефлексии и огромной внутренней работы, не приобрел, из чего и вытекает угроза европейской цивилизации и либеральной идее как ее основному итогу и достижению. Разум, как одна из базовых категорий, без которых не может быть понята европейская креативность, как фундамент для позитивных социальных действий в преобразовании общества требовал и его сохранения как определённой социальной традиции. Античный либерализм, либерализм Сократа носил охранительный характер по отноше-



Геннадий Владимирович ДРАЧ/ Gennady DRACH

**| Социальная креативность культуры / Social creativity of culture |**

нию к свободе. Другая позиция, субъективно-разрушительная, наиболее чётко была представлена софистами. Итак, возникает дилемма: как совместить разум, свободу, креативность и социальную стабильность общества, либеральную экономику и государственное регулирование, интересы государства и интересы личной свободы? Видимо, во внимание надо принять реальные историко-культурные факты. Первый из них – это культурно-исторический опыт с одной стороны, Европы, Запада, а с другой стороны, других стран, включая и

Россию, сохранивших традиционную культуру. В каждом случае это опыт уникальный и неповторимый. Но в любом случае мы должны помнить, что разум, как способ социальной креативности, способ самосознания и обретения свободы (Сократ), не существует вне нравственных самоограничений (иначе грядёт необузданный Алкивиад, а может быть и что-нибудь пострашнее), преодоления дионисийского начала в человеке в пользу аполлоновского.



Виктор Иванович ПОЛИЩУК / Viktor POLISHTCHUK

## | Креативная природа идеала / The creative Nature of the Ideal |

Виктор Иванович ПОЛИЩУК / Viktor POLISHTCHUK

*Тюменский государственный университет (Филиал г. Ишим), г. Ишим, Россия  
Кафедра русской и зарубежной филологии, культурологии и методики их преподавания  
Доктор философских наук, Профессор*

*State University of Tyumen (Ishims Branch), Ishim, Russia  
Department of Russian and foreign philology, culture and teaching methods  
Doctor of Philosophical Sciences, Professor*

## КРЕАТИВНАЯ ПРИРОДА ИДЕАЛА

В статье исследуется проблема идеала. История культуры показывает, что природу идеала можно понять лишь в его соотношении с идиолом. Оба они выражают собой стремление человека видеть, но идол — это сделанный, рукотворный идеал. Иными словами, между идеалом и идиолом возникает пространство человеческой — физической или умственной — деятельности, результатом которой является копия идеала. Креативность идеала определяется и его структурой — единством таких ценностей, как истина, добро и красота, а также соответствующими чувствами. С компонентами идеала связан и вопрос о его источнике. Один из лучших ответов на этот вопрос дан Ф. М. Достоевским в романе «Братья Карамазовы». Противоречие в вопросе об источнике идеала: он не может быть задан человеку ни внешним, ни внутренним образом. Идеал — это испытанные когда-то состояния истины, добра и красоты. Поэтому мы расположены в пользу своего прошлого, и оно всегда идеализируется нами.

**Ключевые слова:** идеал, идол, истина, добро и красота, прошлое, человеческий опыт.

Слово «идеал» появилось в европейских языках сравнительно недавно. В античности его не употребляли, греки обходились близким по значению термином *ιδέα* (идея), который сходным образом звучал и в латинском языке:

## THE CREATIVE NATURE OF THE IDEAL

The article analyses the concept of the Ideal in the history of culture. The author suggests that the nature of the Ideal can only be understood in its correlation with the Idol. It is argued, that the structure of the creative nature of the Ideal consists in the unity of the values such as Truth, Goodness and Beauty, as well as in the feelings correlated to these values. In conclusion, author claims that the Ideal itself can be grasped as the past experience of Truth, Goodness and Beauty. Hence comes our permanent attention to our past, our idealization of it.

**Key words:** Ideal, Idol, Truth, Goodness and Beauty, the past, the human experience.

idea. Но в позднелатинском появилось прилагательное — *idealis*. К нему и восходит слово «идеал», получившее распространение сначала в немецкой философской терминологии, а затем и в быденном языке.



Виктор Иванович ПОЛИЩУК / Viktor POLISHTCHUK

**| Креативная природа идеала / The creative Nature of the Ideal |**

В немецкой классике вопрос об идеале был поставлен Кантом в связи с проблемой «внутренней цели». Но уже Шеллинг употреблял понятие идеала как синоним внешней цели, общей для всех представителей человечества. Разрабатывая свое понимание истории, он писал в «Системе трансцендентального идеализма», что существует лишь история людей, видящих идеал, «недостижимый для индивидуума, но достижимый для рода». Следовательно, история, по Шеллингу, есть постепенная реализация «никогда полностью не утрачиваемого идеала», то есть приближение к цели, которая, однако, «остается вечным символом веры творящего и действующего человека».

Более определенно писал об идеале Гегель: это идея, видимая «со стороны ее существования, соответствующего понятию». Идеал, или явление идеи, есть «всякая действительность в своей наивысшей истине». Но и идея – тоже действительность, соответствующая не какому-то внешнему для нее понятию, а своему собственному. Как видим, разница небольшая, но существенная: идеал – это зримая идея, а идея – незримый идеал. Здесь в разных значениях используется общий для индоевропейских языков корень «вид», который и в греческом образовывал слова «видимость», «внешний вид», «наружность», «форма», «образ», в том числе и «идея». Этот корень образует и русское слово «видеть». Иными словами, в рассуждениях об идее или идеале незримо присутствует соответствующая человеческая способность<sup>1</sup>.

Таким образом, идея – это чистый вид чего-либо, любой предмет, лишенный телесности, вещественности, материальности. Эта лишенность предмета всего, в том числе и содержания, делают его невидимым, в обычном значении этого слова. Остается лишь «голая» форма, чистое бытие предмета или его «вид» как сама способность человека

к восприятию такого бытия, то есть к видению. А идеал, следовательно, есть итог осуществления идеи, когда истина бытия, по Гегелю, является сущностью и становится, поэтому, видимостью.

В отечественной философии вопрос об идеале наиболее глубоко был представлен в известных работах В.С. Соловьева и Э.В. Ильенкова<sup>2</sup>. Решался этот вопрос обоими мыслителями в разное время, потому и причины обращения к теме идеала были различными. Но общность темы определила собой и схожесть суждений по основному вопросу.

В.С. Соловьев определял идеал как для всех одинаково нужную самоценность, обладающую внутренним безусловным достоинством. Естественно, что он связывал идеал с верой, то есть с состоянием души, почитающей бесконечное Божество. Полное осуществление христианского идеала «всеобщей солидарности и свободного развития всех живых сил человечества» является, полагал мыслитель, конечной целью истории, а общим и необходимым средством для достижения этой цели должно быть «всестороннее развитие культуры». Трудиться в этом направлении – это и есть «задача образованного класса», его служение идеалу. А служение чему-то менее возвышенному, поклонение ограниченному, в том числе и «простому народу», есть не что иное, как идолопоклонничество.

Э.В. Ильенков, следуя гегелевской традиции, развитой в марксизме, понимал идеал не как статичный образ, а как движение к цели. В таком движении идеал, посредством деятельности, конкретизируется, постепенно обретает черты коммунистического строя. На пути к идеалу возможны отклонения деятельности от теоретического норматива (образа цели). Но подобные отклонения как раз и являются способом «реализации всеобщего идеала, это и есть сам идеал»: лишенное гнетущих противоречий сообщество свободных людей, чья жизнедеятельность ничем «внешним» не регламентирована. Идеал – в человеческой жизнедеятельно-

<sup>1</sup> Тот факт, что «вид» и «идея» (идеал) синонимичны, подтверждается различными переводами одного из фрагментов платоновского «Тимея» (51e – 52a): в переводе С.С. Аверинцева там речь идет об идеях, а в переводе А.Н. Чанышева – о виде.

<sup>2</sup> См.: Соловьев В.С. Идолы и идеалы // Смысл жизни в русской философии. - СПб., 1995. - С. 220–258; Ильенков Э.В. Об идолах и идеалах. - М., 1968.



Виктор Иванович ПОЛИЩУК / Viktor POLISHTCHUK

## | Креативная природа идеала / The creative Nature of the Ideal |

сти, а не в ее продукте. Последний становится идолом, если он возвышается над человеком.

Ясно, что Э.В. Ильенков имел в виду, прежде всего, социальный идеал. Ясно также и то, что структура жизнедеятельности предопределяет собой не только конкретно-чувственный и предметный характер идеала, но и его всеобщность как выражение единства многообразных потребностей и интересов. Об индивидуальном идеале философ писал, когда касался вопросов формирования мышления, художественного воображения, в особенности – искусства. Здесь он отождествлял идеал с красотой и свободой.

По-разному определяя идеал, оба мыслителя сходны в отождествлении его с целью развития общества, культуры, истории. Общее у них и представление о соотношении идолов и идеалов. Идол – это подмена идеала, пусть даже в мыслях, то есть нечто надуманное. Его достоинство заведомо ниже человека, своего создателя. Поклонение идолу – источник унижения, несправедливости, зла. А идеал – источник добра, свободы и творчества. Открытым остается лишь вопрос об источнике самого идеала.

Вместе с тем, я не думаю, что идеал нужно отождествлять с целью, видеть его в будущем. С подобным отождествлением можно согласиться, если иметь в виду, лишь социальный идеал. Но и здесь необходимо уточнение. Известно, что человеку, неудовлетворенному наличным состоянием, свойственно желать лучшего, возлагая надежды на будущее. Известно и то, что будущее несет в себе новые проблемы и противоречия. Это хорошо видно из истории российского общества, не раз пытавшегося «прыгнуть» в будущее, отвергая прошлое как якобы несостоявшееся. Поэтому понятие «социальный идеал» в применении к реальному обществу выражает собой либо общечеловеческую склонность к идеализации будущего, либо, как понятие, подменяет собой насильственно внедряемое в общество частное представление о будущем как о цели происходящих в нем изменений. Да и на примере пресловутой «русской идеи» можно видеть, что все попытки как-то выразить сущность ли,

миссию русского народа, так или иначе были основаны на стремлении определить его цель. А употребив, скажем, вместо «идея» слово «идеал», мы будем вынуждены, как романтики или славянофилы, говорить не столько о будущем, сколько о прошлом русского народа, либо о возжеленном для русского человека состоянии беспечности и ничегонеделания. У общества в целом, если иметь в виду его будущее, действительно может быть только цель, которая, разумеется, идеальна, являясь предвосхищением, но не идеал.

Таким образом, идеал – это возможное состояние и свойство личности. Об этом знали еще мудрецы Древней Греции, оставившие заповеди как свои представления о жизненных идеалах. Иными словами, хотя в античности, как уже отмечалось, не было еще понятия «идеал», но соответствующие представления уже были. В мифопоэтической форме они являются прекрасной иллюстрацией процесса превращения идеи в идеал, представленного в немецкой классике. Таков миф о Пигмалионе, знаменитом скульпторе и царе Кипра. Не найдя в живом окружении той, что соответствовала бы его представлению об идеальной женщине, он изваял статую девушки Галатеи. Он любил ее еще и до ваяния, как любит и лелеет свой идеал каждый из нас. И он, естественно, так же продолжал любить созданный им внешний образ своего идеала. Ему казалось, что статую отличает от идеала лишь ее безжизненность. Пигмалион молил богов, чтобы они оживили ее. На его мольбы отозвалась Афродита, которая вообще была равнодушна к киприотам, тем более, если речь шла о любви. Богиня оживила изваяние с условием, что Пигмалион по-прежнему будет любить Галатею. В противном случае девушка обратится в статую.

Долгое время Пигмалион и Галатея как супруги были счастливы. Но однажды Пигмалион, посчитав желание – какое-то вполне безобидное и естественное – Галатеи капризом, в раздражении ударил ее. Она, как и было обещано, вновь стала камнем.



Виктор Иванович ПОЛИЩУК / Viktor POLISHTCHUK

## | Креативная природа идеала / The creative Nature of the Ideal |

Почти житейская история. Но ее значение не ограничено, конечно, перипетиями семейной жизни. В мифах речь идет о событиях, которые, перефразируя Шеллинга, много реальнее того, что называют реальным в обычной жизни. В том и состоит «бо́льшая реальность» мифических повествований, что они символизируют общую логику действий человека не только в схожих, но и во всех возможных ситуациях. В мифе о Пигмалионе речь идет о судьбе творца и его творения. В более широком смысле – о соотношении идеала, существующего в сознании, и его рукотворного воплощения. А также о случившейся неудовлетворенности творца созданным им, как он полагал, идеалом. Ведь очевидно, что Пигмалион стал недоволен Галатеей. Менее очевидно, что он был недоволен и самим собой как автором своего произведения. Не настолько, конечно, чтобы наказывать себя самого, хотя недовольство собой, досада на себя – тоже наказание. Еще менее очевидна неудовлетворенность Пигмалиона тем обстоятельством, что внешний, рукотворный вид идеала оказался неидеальным.

Что же в итоге? Был идеал, как представление о женском совершенстве, и возникла идея как намерение, как цель деятельности по материализации идеала. И вот, цель достигнута, а удовлетворенности нет. Но ведь и сам идеал Пигмалиона не вполне удовлетворял: как существу телесному, ему необходима была и телесность идеала. Иными словами, ему необходимо было видеть идеал не как «внутреннюю цель», а как вполне осязаемую, осуществленную вне его самого телесность.

Следовательно, идеал, как образ чего-то совершенного, предшествует идее. До поры до времени человек может жить со своим идеалом, не стремясь к его осуществлению, воспринимая идеал, к примеру, как фантазию, или как мечту, осуществимость которой остается за пределами его желаний. Впрочем, и в самой по себе мечте уже есть что-то отмеченное, наметившееся.

Видимый внутренним зрением, идеал постепенно обретает черты реальности, становится

почти осязаемым. Здесь играет свою роль, конечно, фактор времени. Остро, но кратковременно воспринимаемый идеал может заставить содрогаться все органы тела, а после, возможно, остаться лишь в памяти. Длительно воспринимаемый, он становится основным видом жизнедеятельности человека, то есть идеей своего осуществления. Эта идея есть само стремление человека к созданию идеала, к тому, чтобы видеть его вовне существующим.

Известно, что еще в античности «вид», «форма», «идея» понимались философами как порождающие начала бытия. Это были великие прозрения, определившие собой целые пласты мировой культуры. Власть этих начал есть власть культуры над стихийностью, в том числе и той, что заключена в самом человеке. К культуре относится то, что образовано, что видимо и оформлено. Все это представляет собой, в конечном счете, цель всякой культурной деятельности. А ее началом необходимо полагать «вид» как некий минимум, своеобразный квант культуры<sup>3</sup>. Можно было бы говорить и о форме, но «вид» лучше выражает идею культуры как сферы человеческой деятельности, поскольку он предполагает существование видящего в качестве субъекта. Форма более отчужденное понятие, она мысленно, по крайней мере, допустима и в отсутствии человека. Кроме того, в культуре безразличен факт видения человеком себя самого. Сам человек есть вид, особенностью которого является способность к видению. Человек есть вид и видящий одновременно, но видимое вовне затмевает его собственный вид. В результате он остается идеей, которая служит порождающей моделью культуротворческой деятельности. Идея вида, следовательно, является идеей культуры. Последняя представляет собой процесс образования идеи, то есть превращения ее в образы, в зримые ценности, и, как кажется, в идеалы. В этом смысле культура есть процесс создания или обретения вида, который, поскольку человек существует для

<sup>3</sup> «Вид» здесь употребляется не как подразделение в систематике, входящее в состав высшего раздела – рода, а как внешность, исходный облик и образ культуры.



Виктор Иванович ПОЛИЩУК / Viktor POLISHTCHUK

**| Креативная природа идеала / The creative Nature of the Ideal |**

себя зачастую лишь как идея, отнюдь не всегда человечен. Но все творчество в культуре – это стремление к тому, чтобы видеть и сделать видение всеобщим достоянием.

Таким образом, культура – это не просто вид человеческой деятельности, она есть деятельность по созданию вида человек. Специфика последнего не в том, что он деятелен или разумен, а в способности к самосозиданию в виде вне его существующих феноменов. Культура – это даже не вид деятельности, а то, каким видит и понимает себя сам человек. Но чем более пристрастен он к видению, тем менее оно содержательно. Вид пленяет и завораживает, он определяет способ деятельности, становящейся все более абстрактной и отчужденной.

Здесь можно привести аналогию с понятием, с законом обратного отношения объема и содержания: чем более содержательно видение, тем менее человек зависим от него и, следовательно, более является самим собой. Наоборот: власть объема видимого есть власть окружающего над человеком, что снижает содержательность последнего и влечет за собой утрату им собственного вида. Иными словами, чтобы в действительности видеть, нужно в то же время и не видеть. Не случайно ведь прорицатели древности были незрячими, не случайно и Демокрит, согласно преданию, ослепил себя.

В.С. Соловьев полагал, что закон обратного отношения не выполняется в случае с идеей. Причина в том, что понятие образуется путем отвлечения признаков, а это ведет к его бессодержательности. Идея же образуется способом привлечения признаков, наполнения ее все новыми образованиями. Поэтому объем и содержание идеи находятся в прямом отношении<sup>4</sup>. С этим рассуждением философа можно согласиться, но применив его к понятию идеала. Что касается идеи, то она, как идея, предположим, добра, отличается от аналогичного понятия лишь устремленностью к соответ-

ствующему идеалу, которая, о чем было сказано выше, именно виду и присуща.

Впрочем, эту устремленность можно представить как нечто противоположное: не мы тянемся к идеалу, а он нас манит и притягивает. Он более весом, чем наше непосредственное окружение, поэтому он как бы искривляет пространство нашей жизни таким образом, что оказывается в его невидимом для других центре. Идеал обязывает нас к соответствию, к уподоблению себе, к тому, чтобы быть, поскольку именно он представляется истинным, а не кажущимся бытием. Но ирония (судьбы или природы нашей) такова, что, как и в истории о Пигмалионе, мы, в конечном счете, обязываем быть не себя, а идеал.

Но что значит «обязываем быть»? Известно, что к специфически человеческим потребностям относится и потребность в поклонении, в почтении. Она непосредственно обусловлена культурой, поскольку «поклонение» входит в число исходных смыслов соответствующего термина. Ценность, удовлетворяющая такую потребность, человек обычно и рассматривает как идеал, то есть как предел своих стремлений, желаний, мечтаний и т.п. Но, поскольку человек, как было отмечено, есть вид как минимум культуры, к числу его потребностей относится исходная потребность – видеть. Развитое сознание вполне удовлетворяется субъективной реальностью, то есть видит идеал в себе. Оно поэтому не идеализирует, не наделяет свойством идеала существующие вовне ценности культуры. Иначе ведет себя неразвитое сознание. Ему присуще убеждение в нереальности субъективного, что, собственно, наиболее ярко и характеризует его неразвитость. Такое убеждение, как полагают некоторые исследователи, является примером «самого, пожалуй, нелепого научного заблуждения XX века»<sup>5</sup>. Из убеждения в нереальности субъективного следует естественный вывод о необходимости объективно, вне сознания существующего идеала. И он, в конечном счете, находится: в виде вещи,

<sup>4</sup> См.: Соловьев Вл.С. Лекции по истории философии // Вопросы философии 1989. № 6. - С. 123–124.

<sup>5</sup> Вилюнас В.К. Психологические механизмы мотивации человека. - М., 1990. - С. 257.



Виктор Иванович ПОЛИЩУК / Viktor POLISHTCHUK

**| Креативная природа идеала / The creative Nature of the Ideal |**

которой примысливаются необходимые признаки, или в виде персоны, как предмета поклонения. Так или иначе, человек в культуре обязывает идеал быть вне себя существующим и видимым. В этом суть культуротворческой деятельности.

Но видимый идеал со временем оказывается его видимостью. Причем, не сразу в том негативном значении понятия «видимость», какое приписывают ему в философии. Говоря, предположим, о слышимости, мы не имеем в виду чего-то кажущегося, иллюзорного. Так и с видимостью: прежде всего она означает возможность видеть что-либо. В этом случае видимость относят к самим предметам, наделяя их свойством лучше или хуже видеться. Видимость может означать и простую данность предмета, а также режим его восприятия. Наконец, видимость – это и внешность, преимущественно обманчивая, то есть кажимость. Но и в таком, привычном понимании видимости, ее можно представить, с одной стороны, как обман, с другой – как игру воображения, или духа, о чем писал в свое время Кант<sup>6</sup>.

Видимость, следовательно, оказывается емким, содержательным понятием. И это не случайно, поскольку создание видимости, происходит ли это преднамеренно или нет, присуще любой, в том числе и мыслительной, деятельности. Видимость возникает, когда наша способность видеть становится видением окружающего мира. Или, говоря иначе, видимость – это мир, существующий в качестве способности человека видеть. Поэтому по-человечески воспринимаемый мир предстает как его картина, а невидимое, не данное сразу и непосредственно в познании, в результате деятельности обретает видимые черты.

Но само познание приводит к сомнению в сущности видимого, к убеждению в том, что оно – видимость. Так и с идеалом: критическое, рефлексивное отношение к нему рождает сомнение в его истинности. Отныне он уже не будет восприниматься как что-то возвышенное, достойное по-

клонения. В обыденной жизни обнаружение неидеальных сторон в предмете, воспринимавшемся как идеал, приводит к разочарованию. Нечто подобное можно наблюдать и в научном познании. Во-первых, наука в целом как вид деятельности является идеалом познания для научного сообщества. В частности, таким идеалом может служить определенная парадигма, приверженцы которой идеализируют, как правило, ее когнитивные возможности. Во-вторых, в философии науки принято выделять идеалы, или критерии научности. К ним относят либо степень математизации, либо основные характеристики научного знания, такие как системность, доказательность, обоснованность и т.п. Наконец, в качестве идеала самой науки можно рассматривать постижение истины. Или, более конкретно: «видеть все в истинном виде». К этому, например, стремились основоположники науки Нового времени, полагавшие, что непосредственно видимый мир – это лишь видимость истинного, идеального мира, созданного Богом.

Со временем, однако, наука – классическая, например, – воспринимавшаяся как идеал, обнаруживает свою ограниченность, оказывается лишь подступом к более сложной – неклассической или постнеклассической – науке. То же претерпевают и парадигмы, и идеалы научности, и невидимый до поры до времени «истинный» мир. Идеалы познания перестают удовлетворять, на смену им приходит видение чего-то нового, позже осознаваемого как видимость. Такова динамика не только научного познания, но и культуры в целом.

Природу идеала можно понять лишь в его соотношении с идолом. Оба они выражают собой стремление человека видеть, но идол – это сделанный, рукотворный идеал. Иными словами, между идеалом и идолом возникает пространство человеческой – физической или умственной – деятельности, результатом которой является копия идеала. Человек хочет видеть идеал, он делает его своей целью, и в этом причина появления идолов. По достижении цели он испытывает либо разочарование, либо упоение видимостью идеала, то есть

<sup>6</sup> См.: Тартуская рукопись // Эстетика Иммануила Канта и современность. - М., 1991. - С. 55 – 62.



Виктор Иванович ПОЛИЩУК / Viktor POLISHTCHUK

**| Креативная природа идеала / The creative Nature of the Ideal |**

идолом. В виде косных убеждений, предрассудков, заблуждений идола существуют и в сознании, о чем писал еще Ф. Бэкон.

Креативность идеала определяется и его структурой – единством таких ценностей, как истина, добро и красота. Человек способен к созданию каждой из ценностей идеала, но почти не способен к объединению их в чем-либо одном. А стремление к осуществлению истины, добра и красоты по отдельности как раз и обуславливает появление соответствующих идолов. Но с этим связан и вопрос о возникновении, об источнике идеалов.

Сам по себе этот вопрос противоречив: идеал не может быть задан человеку ни внешним образом, где существуют лишь идола, ни внутренним, то есть воображением, где те же идола, но в виде фантазий, химер, вымыслов. Вместе с тем, идеал должен быть и внутренним достоянием человека, и внешним, рожденным вне сознания. Роль такого «внешневнутреннего» в человеке играют чувства, в том числе истины, добра и красоты.

Трудно найти в литературе более впечатляющее описание источника идеала, чем у Ф.М. Достоевского в его «Братьях Карамазовых». В самом конце романа Алеша после похорон Илюшечки обращается к мальчикам: «Знайте же, что ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома. ...Если много

набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда-нибудь нам во спасение». Речь, правда, в данном случае идет о воспоминании, но существа дела это не меняет. В воспоминании, как правило, прошлое идеализируется, представляясь нам и истинным, и добрым, и красивым, то есть идеалом.

Здесь важны два вывода. Во-первых, идеал – это новое переживание испытанных когда-то состояний истины, добра и красоты. К ним мы относимся как к чему-то объективному, существующему помимо нашего сознания. Но, поскольку эти состояния и переживания испытываются все же нами, мы вправе считать их своими, а не заимствованными извне. К ним мы относимся как к чистой достоверности, полагая при этом, что они даны нам едва ли не свыше.

Во-вторых, человек расположен в пользу своего прошлого, поэтому оно идеализируется им и является источником его идеалов. Он идеализирует и будущее, но, как правило, по меркам прошлого. Об этом свидетельствует и история культуры, и неудовлетворенность ею. В прошлом человек находит свои идеалы, возрождающие в нем человеческие ценности и определяющие, поэтому, его будущее.



Евгений Георгиевич КАМЕНСКИЙ / Evgeny G. KAMENSKY

**| Инновационный потенциал личности: теоретические основания и подходы к изучению / Innovative potential of personality: theoretical bases and approaches to study |**

Евгений Георгиевич КАМЕНСКИЙ / Evgeny G. KAMENSKY

*Юго-Западный государственный университет, Курск, Россия  
Доцент кафедры философии и социологии  
Кандидат социологических наук*

*Southwest State University (SWSU), Kursk, Russia  
Associate Professor, Department of Philosophy and Sociology  
Candidate of Science (Sociology),  
kamensky80@mail.ru*

**ИННОВАЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ЛИЧНОСТИ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ И ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ**

В рамках данной работы вводится определение инновационной системы: это совокупность институтов частного и государственного сектора, действия и взаимодействия которых заключаются в инициации, модификации и распространении качественно новых знаний и технологий и определяют инновационную деятельность в рамках национальной территории. Очевидно, что базисом создания национальной инновационной системы являются следующие составляющие: институт образования и сектор исследований и разработок как среда воспроизводства современных конкурентоспособных знаний, а также предпринимательский сектор и инновационная инфраструктура как сфера реализации новаторских идей в производстве инновационной продукции. Однако нельзя не отметить, что ключевым звеном в рамках национальной инновационной системы в целом является человеческий капитал.

В связи с этим одной из важнейших характеристик человеческого капитала является его инновационный потенциал. В самом широком смысле категорию «инновационный потенциал» можно трактовать как «способность системы к трансформации фактического порядка вещей в принципиально новое, улучшенное состояние с целью удовлетворения существующих или вновь возникших потребностей новатора, потребителя или рынка». Это своего рода характеристика способности сис-

темы к прогрессу, к инновациям. При этом понятие «инновационный потенциал личности» по своему характеру является комплексным: с одной стороны, оно отражает динамическое свойство личности как субъекта и инициатора практической новаторской деятельности, а с другой стороны — ее характеристики восприятия и адаптации к нововведениям как объекта инновационной системы. Таким образом, в первом случае инновационный потенциал личности можно охарактеризовать как ее генерализованное свойство осуществлять преобразовательный способ взаимодействия с миром, а во втором случае — как ее способность осмысленно и дифференцированно воспринимать инновации и адаптироваться к нововведениям. Ряд социальных теорий общественного развития рассматривают именно инновационный потенциал отдельных личностей в качестве основы социальных трансформаций. Однако существующие аналитические модели инновационной личности в сущности не являются комплексными и во многом утратили актуальность.

Таким образом, представляется целесообразной и рациональной верификация и систематизация структурных элементов инновационного потенциала личности. Стоит отметить, что исследование личности в качестве актора инновационной системы является недостаточно формализуемой тематикой с низким информационным потенциалом, что обуславливает необходимость поиска но-



Евгений Георгиевич КАМЕНСКИЙ / Evgeny G. KAMENSKY

**| Инновационный потенциал личности: теоретические основания и подходы к изучению / Innovative potential of personality: theoretical bases and approaches to study |**

вых теоретико-методологических подходов к анализу данной проблематики.

**Ключевые слова:** инновации, личность, инновационный потенциал, теоретические подходы.

**INNOVATIVE POTENTIAL OF PERSONALITY: THEORETICAL BASES AND APPROACHES TO STUDY**

Creating Systems of Innovation is one of the most actual challenges of the present-day. Not only is it important because of its pure economic aspects or advantages, but also because Innovation Systems

presuppose development of the human capital. That is, it is not an exaggeration to say, that the innovative potential of personality becomes the central element of any Innovation System. The point is, that the exact place of a creative personality in the System's structure is still not defined. In principle, it is possible to define and clarify this role of a creative personality with the help of the interdisciplinary approach. The presented article argues, however, that any interdisciplinary methodology requires careful specification, and presents an analysis of the different theoretical and methodological approaches involved in the study of the innovative potential of personality.

**Key words:** Innovations, personality, innovative potential, theoretical approaches.

**В** последнее время в России особую актуальность приобрела тема создания эффективной инновационной системы в рамках новой инновационной экономики.

Наиболее емкое и лаконичное определение инновационной экономики дано Ю.А. Корчагиным и В.Н. Логуновым: это особый тип экономики, «основным фактором формирования и развития которой является высококачественный человеческий капитал, а факторами роста и развития – конкуренция, экономическая свобода, венчурный бизнес и высокое качество жизни»<sup>1</sup>.

Однако, на сегодняшний день не существует единого определения инновационной системы<sup>2</sup>. В рамках данной работы введем следующее ее определение: это совокупность институтов частного и государственного сектора, действия и взаимодействия которых заключаются в инициации, модифи-

кации и распространении качественно новых знаний и технологий и определяют инновационную деятельность в рамках национальной территории.

Очевидно, что базисом создания национальной инновационной системы являются следующие составляющие: институт образования и сектор исследований и разработок как среда воспроизводства современных конкурентоспособных знаний, а также предпринимательский сектор и инновационная инфраструктура как сфера реализации новаторских идей в производстве инновационной продукции<sup>3</sup>. Однако нельзя не отметить, что ключевым звеном в рамках национальной инновационной системы в целом является человеческий капитал.

Именно человеческий капитал обуславливает способность страны к построению постинду-

<sup>1</sup> Корчагин Ю.А., Логунов В.Н. Инвестиции и инновации в экономике России и регионов. – Воронеж: ЦИРЭ, 2008. – С. 39.

<sup>2</sup> См.: Моргунов Е.В., Снегирев Г.В. Национальная инновационная система: сущность и содержание // Собственность и рынок. - 2004. - №7. – С. 14.

<sup>3</sup> См.: Национальная инновационная система и государственная инновационная политика Российской Федерации. Базовый доклад к обзору ОЭСР национальной инновационной системы Российской Федерации/ Министерство образования и науки Российской Федерации. – Москва, 2009. – С. 6-7.



Евгений Георгиевич КАМЕНСКИЙ / Evgeny G. KAMENSKY

**| Инновационный потенциал личности: теоретические основания и подходы к изучению / Innovative potential of personality: theoretical bases and approaches to study |**

стриальной экономики, он «во многом определяет уровень культуры населения страны, уровень предпринимательской способности как многофункционального интеллектуального ресурса нации, а также уровень интеллекта и профессионализма элиты»<sup>4</sup>. В связи с этим одной из важнейших характеристик человеческого капитала является его инновационный потенциал.

В самом широком смысле категорию «инновационный потенциал» можно трактовать как «способность системы к трансформации фактического порядка вещей в принципиально новое, улучшенное состояние с целью удовлетворения существующих или вновь возникших потребностей новатора, потребителя или рынка»<sup>5</sup>. Это своего рода характеристика способности системы к прогрессу, к инновациям.

При этом понятие «инновационный потенциал личности» по своему характеру является комплексным: с одной стороны, оно отражает динамическое свойство личности как субъекта и инициатора практической новаторской деятельности, а с другой стороны – ее характеристики восприятия и адаптации к нововведениям как объекта инновационной системы. Таким образом, в первом случае инновационный потенциал личности можно охарактеризовать как ее генерализированное свойство осуществлять преобразовательный способ взаимодействия с миром, а во втором случае – как ее способность осмысленно и дифференцированно воспринимать инновации и адаптироваться к нововведениям.

Ряд социальных теорий общественного развития рассматривают именно инновационный потенциал отдельных личностей в качестве основы

социальных трансформаций. Однако верным будет отметить замечание, сделанное Т.В. Лазутиной и А.В. Михалевым, о том, что «когда инновации оказывались естественным, органичным продолжением поиска социума, они были не только успешными и востребованными, но и служили не только конкретному социуму, но и другим социумам в длительной перспективе. Следовательно, поскольку именно исторический опыт является критерием и объективной основой для научных оценок, мы можем сделать вывод о том, что инновационная деятельность и инновационные способности человека как благо и как ценность выступают результатом, а не предпосылкой социокультурного развития общества»<sup>6</sup>.

Хотелось бы подробнее коснуться основных социологических теорий, в рамках которых человек предстает как объект и субъект инноваций.

Французский социолог Габриель Тард в качестве фундаментальных факторов общественного развития выделял подражание (элементарное копирование одними людьми поведения других людей) как процесс, способствующий сохранению целостности общества, и нововведение как процесс адаптации к изменяющимся условиям окружающей среды. В работе «Законы подражания» Тард отмечает, что нововведение является результатом деятельности «многих мозгов изобретателей и ученых, обменивающихся своими открытиями»<sup>7</sup>. Таким образом, основная мысль Тарда состоит в том, что деятельность группы новаторов и их изобретения,

<sup>4</sup> Корчагин Ю.А. Российский человеческий капитал: фактор развития или деградации? – Воронеж: ЦИРЭ, 2005. – С. 21.

<sup>5</sup> Кравченко С.И., Кладченко И.С. Исследования сущности инновационного потенциала // Научные труды ДОННТУ. – Донецк: Серия «Экономика», 2004. – Выпуск 68. – С. 90.

<sup>6</sup> Лазутина Т.В., А.В. Михалев. Формирование инновационных способностей работника как фактор развития конкурентных отношений // Доклад на VII Международных Ильинских научно-богословских чтениях. Екатеринбург 27-28 апреля 2009 года. – Информационно-аналитическое агентство «Русская линия», 2009. – [http://www.rusk.ru/analitika/2009/08/14/formirovanie\\_innovacionnyh\\_sposobnostej\\_rabotnika\\_kak\\_faktor\\_razvitiya\\_k\\_onkurentnyh\\_otnoshenij/](http://www.rusk.ru/analitika/2009/08/14/formirovanie_innovacionnyh_sposobnostej_rabotnika_kak_faktor_razvitiya_k_onkurentnyh_otnoshenij/)

<sup>7</sup> Тард Г. Законы подражания. – СПб, 1903. Фрагменты // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 11, Социология: реферативный журнал. – М.: ИНИОН РАН, 1995. – С. 160.



Евгений Георгиевич КАМЕНСКИЙ / Evgeny G. KAMENSKY

**| Инновационный потенциал личности: теоретические основания и подходы к изучению / Innovative potential of personality: theoretical bases and approaches to study |**

в целом не противоречащие канонам существующей культуры, являются объектом подражания остальной массы населения и как следствие – основным двигателем социальной эволюции.

Стоит особо отметить свойство социальной среды, которое, с точки зрения Г. Тарда, характеризует инновационную активность социальной системы: «Народ тем изобретательнее и тем более склонен ко всякого рода открытиям в данную эпоху, чем более он сделал в эту эпоху открытий и изобретений»<sup>8</sup>.

Роберт Мертон имеет иной взгляд на социальный генезис инновационного поведения, полагая его девиантным. Он приходит к выводу о том, что инновационным следует считать поведение отдельных личностей, принимающих определенные данной культурой цели, однако при этом способ достижения ими определенных намерений и интересов не согласуется с моральными или институциональными нормами. В связи с этим в своей работе «Социальная структура и аномия» Мертон отмечает, что «неадекватное приспособление лица к требованиям общества может иметь своим результатом реакцию типа инновации, через которую конфликт и переживания, связанные с неудачей достижения цели, устраняются путем отказа от институциональных средств и сохранения стремления к достижению успеха»<sup>9</sup>. Другими словами, ценностно-мотивационный аспект инновационного поведения может быть выражен макиавеллизмом «цель оправдывает средства».

Таким образом, Р. Мертон, рассматривая суть инновационного поведения в духе иезуитской морали, сознательно исключает его нравственный аспект, что в корне противоречит его сути. Это делает невозможным рассмотрение человека как объ-

екта и субъекта инноваций через призму теории Мертона.

Российский историк-этнолог Лев Гумилев, автор пассионарной теории этногенеза, в работе «Этногенез и биосфера Земли» дает описание феномена пассионарной личности: «Пассионариями в полном смысле слова мы называем людей, у которых пассионарный импульс сильнее инстинкта самосохранения как индивидуального, так и группового»<sup>10</sup>. Исходя из его теории, пассионарии, обладающие колоссальным запасом энергии и в итоге преобразующие ее в целенаправленную деятельность по видоизменению окружающей среды, создают определенные паттерны поведения для людей с низким запасом пассионарности (приспосабливающихся обывателей, стремящихся к благоустройству без риска для жизни, и субпассионариев).

Следующие социологические теории созданы в рамках парадигмы постмодерна и широко используют понятие «класс», заимствованное из экономической теории Карла Маркса и Фридриха Энгельса, с целью провести параллель между значением пролетариата как базиса индустриального общества и индустриального производства и «классом профессионалов» Даниеля Белла или «креативным классом» Ричарда Флориды доминирующими в инновационной экономике.

Так, Даниел Белл, автор концепции постиндустриального общества, в своей книге «Грядущее постиндустриальное общество» утверждает, что оно «предполагает возникновение интеллектуального класса, представители которого на политическом уровне выступают в качестве консультантов, экспертов или технократов. Сердце постиндустриального общества – это класс, который прежде всего является профессиональным классом»<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Там же. С. 162.

<sup>9</sup> Мертон Р. Социальная структура и аномия // Социология преступности (Современные буржуазные теории) / Перевод с французского Е.А. Самарской. Редактор перевода М.Н. Грецкий. – М.: Издательство «Прогресс», 1966. – С. 307.

<sup>10</sup> Гумилев Л. Этногенез и биосфера Земли/ Л. Гумилев. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 387.

<sup>11</sup> Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования/ Перевод с английского В.Л. Иноземцева. – М.: Академия, 2004. – С. 127.



Евгений Георгиевич КАМЕНСКИЙ / Evgeny G. KAMENSKY

**| Инновационный потенциал личности: теоретические основания и подходы к изучению / Innovative potential of personality: theoretical bases and approaches to study |**

Белл также отмечает, что представление о профессионализме включает в себе идею компетентности и авторитета технического и морального порядка. Он включает в класс профессионалов четыре сословия: научное сословие, осуществляющее фундаментальные исследования, технологическое сословие, основывающие свою деятельность на системе кодифицированных знаний, административное – занятое руководством организациями, и культурологическое сословие, включающее представителей искусств и религиозных деятелей.

Теоретик менеджмента Питер Фердинанд Друкер в работе «Эра социальной трансформации» говорит о подъеме нового класса, приходящего на смену промышленным рабочим: «Появляющаяся новая доминирующая группа – никто иные, как работники знания»<sup>12</sup>. Согласно его теории, работники знания являются немногочисленной группой в рамках общества знания, а источником их конкурентоспособности является узкая профессиональная специализация и способность к приращению знания.

Развивая тему общества знания, в более поздней работе «Задачи менеджмента в XXI веке» Питер Друкер высказывает мысль о том, что «в периоды коренных структурных преобразований выживают только лидеры перемен – те, кто чутко улавливают тенденции изменений и мгновенно приспосабливаются к ним, используя себе во благо открывающиеся возможности»<sup>13</sup>. В связи с этим Друкер выделяет характерные черты лидеров перемен, являющиеся по сути конститутивными признаками элиты нового столетия:

1. Готовность к изменениям и способность самостоятельно генерировать перемены, отказыва-

ясь от старых и ставших привычными форм и методов работы.

2. Осознание необходимости переобучения в процессе работы.

3. Готовность принятия лидерских полномочий.

Этот далеко неполный список был дополнен Ричардом Флоридой, включившим в него новое понятие – креативность, и сегодня преимущественно в «странах ядра» креативная деятельность является решающим фактором жизнедеятельности в сфере культуры, образования, науки и бизнеса, так как переход к инновационному развитию требует коренного изменения мышления и образа действий большей части населения. В частности, основной движущей силой в инновационной сфере является творческая, креативная элита, имеющая качественное образование, умеющая воплощать знания в конкретные проекты, товары, услуги и владеющая организационными навыками, необходимыми для инновационной деятельности.

Креативность – это способность человека к производству новых форм и моделей, которые можно с легкостью распространять и широко использовать. Как отмечает Ричард Флорида в своей работе «Креативный класс: люди, которые меняют будущее», экономическая потребность в креативности отражается в формировании нового класса, который именуется «креативным классом». Новый класс имеет четкую структуру. В его центре находится так называемое «суперкреативное ядро» – «ученые и инженеры, университетские профессора, поэты и писатели, художники и актеры, дизайнеры и архитекторы, публицисты, редакторы, крупные деятели культуры, эксперты аналитического центра, обозреватели»<sup>14</sup>.

По мнению Р. Флориды, эти люди участвуют в творческом решении проблем по творческим моделям, так как это как правило подразумевает

<sup>12</sup> Друкер П.Ф. Эра социальной трансформации / Перевод Т. Лопухиной // Сетевой проект «Русского мира» Русский архипелаг, 2003. – <http://www.archipelag.ru/geoeconomics/osnovi/leader/transformation/>

<sup>13</sup> Друкер П.Ф. Задачи менеджмента в XXI веке / Перевод с английского. – М.: Издательский дом «Вильямс», 2002. – С. 94.

<sup>14</sup> Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее / Перевод с английского Константинова А. – М.: «Классика - XXI», 2007. – С. 25.



Евгений Георгиевич КАМЕНСКИЙ / Evgeny G. KAMENSKY

**| Инновационный потенциал личности: теоретические основания и подходы к изучению / Innovative potential of personality: theoretical bases and approaches to study |**

высокий уровень образования, а тем самым и человеческого капитала, умение всегда мыслить самостоятельно, оригинальным образом применять (или комбинировать) стандартные подходы. Если эта деятельность начинает занимать у них основное время, они входят в суперкреативное ядро класса.

Представители «креативного класса» занимаются решением сложных задач, для чего требуется значительная независимость мышления и высокий уровень образования и человеческого капитала. Как отмечает Флорида, «все представители творческого класса — будь то художники или инженеры, музыканты или специалисты по вычислительной технике, писатели или предприниматели — разделяют общий творческий этос, для которого важны креативность, индивидуальные особенности и личные заслуги. Для тех, кто входит в креативный класс, все аспекты и все проявления креативности — технологические, культурные и экономические — взаимосвязаны и неразделимы»<sup>15</sup>.

Теория «креативного класса» получила дальнейшее развитие в рамках российской науки. Фонд эффективной политики, возглавляемый политологом Глебом Павловским, в 2006–2008 годах провел масштабное социологическое исследование, выявившее весьма активный кластер, названный «образцовой средой», а по критерию основного вида деятельности — «креативным классом». Согласно результатам данного исследования, «это большая группа населения 14-20%. Они представляют средний класс, вовлечены в новую систему экономических отношений, в частный бизнес. Они создают моду на новые общественные веяния, на слова. В эту среду входят все журналисты, рекламисты, пиарщики, технологи, пользователи интернета»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее/ Перевод с английского Константинова А. — М.: «Классика - XXI», 2007. — С. 23-24.

<sup>16</sup> Билевская Э. Свободный мир Глеба Павловского // Приложение к Независимой газете от 5 октября 2008 года. — 2008.

Фонд «Общественное мнение» в 2007 году запустил комплексный проект «Люди—XXI», направленный на выявление и изучение локомотивной социальной группы, усилиями которой в обществе распространяются новации.

Согласно результатам исследования, Люди—XXI проектируют свое будущее и проявляют способность к осознанному накоплению и мобилизации социальных и материальных ресурсов, демонстрируют самостоятельность и социальную устойчивость. О. Оберемко отмечает, что позднее Люди—XXI стали определяться как «активные пользователи современных практик, отнесенных к пяти группам: новые технологии, активное финансовое поведение, стремление к расширению горизонта, рационализация использования времени и, наконец, забота о себе и своем здоровье»<sup>17</sup>. В целом эти практики делают более доступным и эффективным перемещение вещей и знаний, управление пространством и временем, а также заботу о себе.

А.С. Киселев, эксперт Департамента научно-технической и инновационной политики Министерства образования и науки, акцентирует внимание не на классовой структуре, а на человеке нового типа — Homo-Innovaticus. Согласно его теории, это личность, которая формирует, прежде всего, познавательное отношение к действительности, что является важной предпосылкой ее особой целенаправленной деятельности по изменению социальной действительности. Именно такая деятельность создает нестандартные условия ее существования в инновационном обществе. Однако Киселев рассматривает Homo-Innovaticus не столько как субъект (агент инноваций), а в первую очередь в качестве объекта инновационной деятельности: «Homo-Innovaticus сам становится продуктом инновационной деятельности. С помощью все более усложняющихся орудий труда он постепенно изменяет окружающую действительность и в ходе этого общественного процесса формирует новые

<sup>17</sup> Оберемко О. Кого мы называем «Люди—XXI» // Социальная реальность. — 2008. — №3. — С. 49.



Евгений Георгиевич КАМЕНСКИЙ / Evgeny G. KAMENSKY

**| Инновационный потенциал личности: теоретические основания и подходы к изучению / Innovative potential of personality: theoretical bases and approaches to study |**

знания, умения, навыки на основе межпредметных связей»<sup>18</sup>.

В отечественной и зарубежной практике описан целый ряд типологий инновационной личности, однако в рамках данной работы внимания заслуживают лишь те классификации, в которых критерием типологизации выступает соотношение составляющих инновационного потенциала личности.

Так Р.М. Лобацкая выделяет четыре типа инновационной личности исходя из специфики соотношения четырех составляющих потенциала инновационной личности (креативности, коммуникативности, компетентности и компетенций):

- креативно–инновационный
- инновационно–креативный
- организационно–инновационный
- публично–инновационный<sup>19</sup>.

При этом каждый тип инновационной личности обладает определенной склонностью к различным видам созидательной деятельности – некой природной креативностью.

Анализ некоторых социолого-ориентированных теорий инновационной личности позволяет сделать ряд заключений. Так, признание человека субъектом либо объектом инновационного развития в определенном смысле сводится к разрешению логического парадокса взаимосвязи следствия и причины. Очевидно, что инновация является результатом определенного социокультурного развития человека, и готовность к инновационной деятельности необходимо рассматривать как некую сформированность личностного ресурса индивида, обеспечивающую свободу его интеллектуальной самореализации в условиях изменяющейся социальной реальности. С другой стороны, от-

ношение в обществе к нововведениям любого характера является своеобразным индикатором общественного прогресса, так как предпосылкой внедрения нововведения во всех случаях является факт востребованности его обществом. При этом мы в любом случае выходим на проблему инновационного потенциала как ресурса обеспечения социального запроса на инновационное развитие.

В самом общем смысле потенциал личности представляет собой ее ресурсный фонд, который может быть актуализирован и задействован для достижения определенного результата при благоприятных условиях развития способностей личности, а также меру возможностей личности в сфере постановки и разрешения задач ее деятельности. Наиболее удачное в содержательном смысле определение потенциала личности дано В.Н. Марковым: «Под потенциалом личности понимается система ее возобновляемых ресурсов, которые проявляются в деятельности, направленной на получение социально-значимых результатов»<sup>20</sup>. Как считают А.А. Деркач и В.В. Зазыкин, потенциал личности включает в себя «не только потенциальное личности (природно-обусловленные способности, наследственные факторы), но и систему постоянно возобновляемых и умножаемых ресурсов – интеллектуальных, психологических, волевых, что способствует прогрессивному личностному и профессиональному развитию»<sup>21</sup>.

Структура потенциала личности включает следующие элементы:

- коммуникативный потенциал (способность личности к сотрудничеству, коллективной организации и взаимодействию),
- творческий потенциал (креативные способности личности),

<sup>18</sup> Киселев А.С. Социологическая перспектива инновационного общества: Учебно-методическое пособие. – М.: Издательство «Спутник», 2007. – С. 69.

<sup>19</sup> См.: Лобацкая Р.М. Формирование инновационной личности как одна из проблем опережающего инновационного образования // Инженерное образование. – 2007. - №4. – С. 54.

<sup>20</sup> Марков В.Н. Личностные основы социальной устойчивости // Общественные науки и современность. – 2002. - №1. – С. 137.

<sup>21</sup> Деркач А.А., Зазыкин В.В. Акмеология. – СПб.: Питер, 2003. – С. 226.



Евгений Георгиевич КАМЕНСКИЙ / Evgeny G. KAMENSKY

**| Инновационный потенциал личности: теоретические основания и подходы к изучению / Innovative potential of personality: theoretical bases and approaches to study |**

▪ нравственный (идейно-мировоззренческий) потенциал (ценностно-мотивационные свойства личности)<sup>22</sup>.

Эпоха инновационного развития предъявляет специфические требования к развитию социальных систем, ввиду чего на данный момент наиболее актуальной является тематика инновационного потенциала личности, ставшего «концептуальным отражением феномена инновационной деятельности»<sup>23</sup>.

Стоит отметить, что понятие «инновационный потенциал личности» не имеет однозначного трактования, и методологической основой для понимания его сущности является теоретическое рассмотрение его структуры<sup>24</sup>. Проведенные эмпирические исследования инновационного потенциала личности также не дают полноценной информации о его смысловом содержании. Так, Фонд «Общественное мнение» использует лишь следующие индикаторы состояния инновационного потенциала населения России: «степень консерватизма» (или степень готовности к новшествам) и «желание иметь собственный бизнес»<sup>25</sup>.

Таким образом, чтобы раскрыть структуру инновационного потенциала личности, необходимо проанализировать создаваемые модели инновационной личности.

В течение последних десятилетий были проведены многочисленные попытки построения модели инновационной личности с выделением присущих ей уникальных черт.

<sup>22</sup> См.: Бакалавр экономики: Хрестоматия в 3 томах. Том 2 / Под ред. проф. В.И. Видяпина. – М.: Триада, 1999. – С. 371.

<sup>23</sup> Кокурин Д.И. Инновационная деятельность / Д.И. Кокурин. – М.: Экзамен, 2001. – С. 108.

<sup>24</sup> См.: Кравченко С.И., Кладченко И.С. Исследования сущности инновационного потенциала // Научные труды ДонНГУ. – Донецк: Серия «Экономика». – 2004. – Выпуск 68. – С. 89.

<sup>25</sup> Ключевые установки российской молодежи // Фонд «Общественное мнение». – Доминанты от 14 января 2010 года. – 2010. - №1. – С. 16.

В 1976 году Алекс Инкелес на основании сравнительного исследования 6 развивающихся стран (Аргентина, Чили, Индия, Израиль, Нигерия и Пакистан), проведенного под эгидой Гарвардского университета, в своей работе «Модель современного человека: теоретические и методологические очерки» построил аналитическую модель современной личности, которой присущи следующие черты:

1. «Открытость экспериментам, инновациям и изменениям. Это может выражаться, например, в готовности принять новое лекарство или прибегнуть к новому методу оздоровления, воспользоваться новым средством передвижения или средством информации, принять новую форму брачной церемонии или новый тип обучения молодежи.

2. Готовность к плюрализму мнений и даже к одобрению этого плюрализма, способность признавать существование разных точек зрения без опасения изменения собственного видения мира.

Современный человек способен признавать существование разных точек зрения. Он не боится, что взгляды других изменят его собственное видение мира. Он также не считает, что общественное мнение должно формироваться «сверху».

3. Ориентация на настоящее и будущее, а не на прошлое. Экономия времени, пунктуальность.

4. Уверенность и способность современного человека преодолевать создаваемые жизнью препятствия. Это относится как к возможности покорения природы, так и к контролю над политическими, экономическими и другими социальными проблемами.

5. Планирование будущих действий для достижения предполагаемых целей как в общественной, так и в личной жизни.

6. Вера в регулируемость и предсказуемость социальной жизни (экономические законы, торговые правила, правительственная политика), позволяющие рассчитывать действия.



Евгений Георгиевич КАМЕНСКИЙ / Evgeny G. KAMENSKY

**| Инновационный потенциал личности: теоретические основания и подходы к изучению / Innovative potential of personality: theoretical bases and approaches to study |**

7. Чувство справедливости распределения, то есть уверенность в зависимости вознаграждения не от случая, а от соответствия мастерству и вкладу.

8. Высокая ценность образования и обучения.

9. Уважение достоинства других, включая тех, у кого более низкий статус или кто обладает меньшей властью»<sup>26</sup>.

Американский ученый Эверетт Е. Хаген также сделал попытку конструирования идеального типа «инновационной личности», сформированной динамичными процессами современного общества, в сравнительном анализе с «авторитарной личностью», сформированной в условиях социального застоя. Отсюда вытекает дихотомия характеризующих их черт (таблица 1)<sup>27</sup>.

В завершение отметим, что по нашему мнению рассмотренные аналитические модели инновационной личности в сущности не являются комплексными и во многом утратили актуальность. Таким образом, представляется целесообразной и рациональной верификация и систематизация структурных элементов инновационного потенциала личности. Стоит отметить, что исследование личности в качестве актора инновационной системы является недостаточно формализуемой тематикой с низким информационным потенциалом, что обуславливает необходимость поиска новых теоретико-методологических подходов к анализу данной проблематики.

<sup>26</sup> Штомпка П. Социология социальных изменений/ Перевод с английского, под редакцией В.А. Ядова. – М.: Аспект Пресс, 1996. – С. 108–109.

<sup>27</sup> См.: Hagen Everett E. On the Theory of Social Change: How Economic Growth Begins/ Everett E. Hagen// Entrepreneurship: Critical Perspectives of Business and Management. – London: Routledge. – 2002. – P. 115–120.



**КРЕАТИВНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ / CREATIVITY IN CULTURE**

Евгений Георгиевич КАМЕНСКИЙ / Evgeny G. KAMENSKY

**| Инновационный потенциал личности: теоретические основания и подходы к изучению / Innovative potential of personality: theoretical bases and approaches to study |****Таблица 1 - Теоретическая типологизация личности Э. Хагена**

| <b>Важнейшие характеристики</b>                  | <b>Авторитарная (традиционная личность)</b>   | <b>Инновационная (современная личность)</b>   |
|--|---|---|
| <b>Отношение к действительности</b>              | Согласие с образцами жизни, диктуемыми традицией и авторитетами и обосновываемыми их предположительной вечной природой и сверхъестественным происхождением. | Отношение к миру характеризуется любознательностью и стремлением управлять (манипулировать) им, что выражается в стремлении воздействовать на различные |
| <b>Понимание роли индивида в мире</b>            | Покорность, послушание, конформизм, стремление избегать ответственности и потребность в зависимости.  | Принятие на себя ответственности за плохие стороны мира (жизни), сопряженное с потоком лучших решений и попытками                                       |
| <b>Стиль лидерства</b>                           | Твердость (жестокость, непреклонность), возвышенные надежды и строгие требования к подчиненным.   | Откровенность и терпимость к подчиненным, одобрительное отношение к их оригинальности и стремлению к новациям.  |
| <b>Степень склонности к созиданию и новациям</b> | Отсутствие (недостаток) стремления к созиданию и новациям.  | Творчество, стимулирующее самобытность, и стремление к новизне, неукротимая любознательность.   |



Геннадий Павлович ВЫЖЛЕЦОВ / Gennady Pavlovich VYZHLETISOV

**| Креативность культуры: ценность и отчуждение / Creativity of Culture: Alienation and Value |**

Геннадий Павлович ВЫЖЛЕЦОВ / Gennady Pavlovich VYZHLETISOV

*Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, Россия  
Институт философии, Кафедра онтологии и теории познания  
Доктор философских наук, Профессор**St. Petersburg State University, Russia  
Institute of Philosophy, Professor of Department of Ontology and Theory of Knowledge  
Doctor of Philosophical Science  
vygletcov@mail.ru***КРЕАТИВНОСТЬ КУЛЬТУРЫ: ЦЕННОСТЬ И ОТЧУЖДЕНИЕ**

Креативность в широком смысле есть реализация творческого потенциала человека как творца и творения культуры, а в узком — способность производить её артефакты. Речь идет не об очередном определении культуры, а установлении её сущностного ядра и внутреннего основания, как источника креативности. С позиции современной аксиологии культуры таким основанием являются ценности, которые существуют только для человека. Ибо в человеке соединены три высшие тайны бытия: Жизнь — Сознание (сверхжизнь) — Дух (сверхсознание), имея в виду духовно-энергетический потенциал бесконечной Вселенской жизни. Ценности, как формы его проявления в человеческом бытии, — это истины духа, они и являются посредником-проводником духовных начал в сферу сознания и бытия человека. Но поскольку все ценности полярны (добро — зло, любовь — ненависть), то им и противостоят их антиподы как основа отчуждения человека от самого себя, природы, общества и культуры. Поэтому в культуре функционируют не сами по себе ценности, а ценностные противоположности как источник креативности. Культура, как реализация ценностей, есть не их «совокупность», а процесс и результат преодоления ценностями своих антиподов из мира отчуждения.

**Ключевые слова:** культура, креативность, ценность, отчуждение, аксиология, сознание, дух, человек, бытие.

**CREATIVITY OF CULTURE: ALIENATION AND VALUE**

Creativity, in a broad sense, means the realization of human's creative potential as both Creator and creation of culture, whereas, in a narrow sense, creativity can be defined as the pure ability to produce artifacts. At the same time, the point here is not to find another definition of culture, but to clarify and establish culture's essential core as the source of creativity. From the perspective of the axiology of culture, the foundations of culture are values which exist only for humans. There are three Supreme Mysteries of Being interconnected within humans: Life - Consciousness - Spirit. All of them refer to the potential spiritual energy of the infinite Universe of Life. Values manifested in the human beings are truths of Spirit, which make them an intermediary conductor of the Spirit's principles in the sphere of human consciousness and existence. However, all values exist as polar oppositions (good - evil, etc), which means that there is a confrontation within values, and the negative side of values is the source of human's alienation from self, society and culture. That is, the real source of creativity is exactly this opposition within values. In this sense, culture, as the realization of values, is not a "totality" of them, but



Геннадий Павлович ВЫЖЛЕЦОВ / Gennady Pavlovich VYZHLETSOV

## | Креативность культуры: ценность и отчуждение / Creativity of Culture: Alienation and Value |

a process in which values overcome their dark antipodes from the sphere of alienation. The article argues, that the axiology of culture is not mere an approach to study culture, but rather both the initial methodological principle of such study and the genuine self-consciousness of the present stage in culture's historical development.

**Key words:** culture, creativity, value, alienation, axiology, consciousness, spirit, man, being.

*Культура не есть осуществление  
новой жизни, нового бытия,  
она есть осуществление новых  
ценностей...*

*Источник рабства всегда есть  
объективация отчуждения ... во всем –  
в познании, в морали, в религии,  
в искусстве, в жизни политической  
и социальной.*

*Н.А.Бердяев*

Креативность в широком смысле есть реализация творческого потенциала человека как творца и творения культуры, а в узком – способность производить её артефакты. Весь вопрос в том, что понимать под этими артефактами и самой культурой. При этом речь идёт не о поиске очередного определения культуры, коих уже бесчисленное множество ввиду её специфической сложности, ситуативной и исторической, а в установлении *источника* креативности и, соответственно, внутренней основы и *сущностного ядра культуры* как сверхсложной открытой саморазвивающейся системы<sup>1</sup>. Целью статьи и является попытка решения этой проблемы с позиции *аксиологии культуры*<sup>2</sup> на современном этапе её развития. С этой точки зрения *креативность* присуща самой

природе ценностного видения, освоения и преобразования мира и человека в сфере культуры.

Сегодня можно считать устоявшимся положение о том, что как писал С.Л.Франк ещё в 1909 г., культура есть «совокупность осуществляемых в общественно-исторической жизни объективных ценностей»<sup>3</sup>. А принципиальный противник аксиологии М.Хайдеггер заявлял в своих лекциях 1919 г. во Фрейбургском университете: «Философия ценности оказывается истинной научной философией культуры»<sup>4</sup>. И для И.И.Докучаева, век спустя, «вся совокупность культуры является выражением определенных ценностей», более того: «Весь мир человека, мир его души и мир пространственного ландшафта, окружающий его тело, пронизан ценностным отношением»<sup>5</sup>. Это означает фактическую общепризнанность специалистами того, что, во-первых, аксиологический подход к культуре, как атрибутивному феномену человеческого бытия, позволяет объединить все её бесчисленные свойства вокруг понятия *ценности*, в любом её понимании. И, во-вторых, что по сути своей *культура* есть реализация ценностей в людских делах и отношениях. При конкретизации же этих общих положений и начинаются для *ценностной*

<sup>1</sup> См.: Выжлецов Г.П. Системная методология в гуманитарном познании// Слово и мысль в междисциплинарном пространстве образования и культуры: Сб. статей памяти проф.В.В.Шаронова (1930-2004)/ Под ред. М.С.Уварова и В.Я.Фетисова. - СПб.,2005. - с.37-45.

<sup>2</sup> Выжлецов Г.П. Аксиология культуры. - СПб.,1996.

<sup>3</sup> Франк С.Л. Этика нигилизма// Сочинения. - М.,1990. - С.177.

<sup>4</sup> Хайдеггер М. Феноменология и трансцендентальная философия ценности. -Киев, 1996. - С.38.

<sup>5</sup> Докучаев И.И. Ценность и экзистенция. Основоположения исторической аксиологии культуры. - СПб.,2009. - С. 37, 48-49.



Геннадий Павлович ВЫЖЛЕЦОВ / Gennady Pavlovich VYZHLETSOV

## | Креативность культуры: ценность и отчуждение / Creativity of Culture: Alienation and Value |

*философии культуры* все её, на первый взгляд, почти неразрешимые проблемы.

Констатируя новый всплеск интереса к ценностной проблематике во второй половине XX в., Р.Лемос, автор одной из обобщающих монографий по аксиологии в США подчеркивает: «В течение последних сорока или пятидесяти лет... количество публикаций в этой сфере было далеко не столь внушительным как в последние десятилетия XIX и первые десятилетия XX века... Однако в последние годы происходит возобновление интереса к ценностной теории»<sup>6</sup>. Издаются десятки монографий и сборников статей, международные журналы по исследованию ценностей. Им специально посвящены, например, знаменитые Тэннеровские чтения, проходящие поочередно в Кембридже, Гарварде, Принстоне, Оксфорде и других известных университетах. Только в России, начиная с 90-х годов, опубликовано более полусотни монографий, из них минимум три десятка уже в XXI веке. Отличие же подлинного бума аксиологии вековой давности от современного в том, что первый был подготовлен *внутренними потребностями и логикой развития самой философии и вызван извне необходимостью поиска наиболее безболезненного выхода из мирового социокультурного кризиса*. Не получилось. И он разразился революциями, гражданскими и двумя мировыми войнами первой половины XX в.

Для разрешения современного глобального кризиса практически никто уже на философию и, тем более, на аксиологию реальных надежд не возлагает. Парадокс, однако, заключается в том, что нынешняя ситуация вызвана как раз ростом общественного внимания и интереса к ценностной проблематике. Настойчивое муссирование самого понятия «ценность» в средствах массовой информации с различными эпитетами типа экономических, правовых, моральных, художественных, общечело-

веческих, социальных, духовных, наконец, культурных ценностей, из уст хозяйственных, политических, религиозных, культурных деятелей, депутатов и чиновников всех рангов довольно прочно внедрили эти понятия в массовое сознание. Сам факт популяризации ценностной терминологии вплоть до своего рода моды на неё, так же как кстати и на слово «креативность» в последнее время (от «креативных решений» до «креативных культур»), её вхождение в публичную общепотребительную лексику, превращение из философского понятия в обыденное, привело, по мнению ряда аксиологов, к философской девальвации ценностной проблематики и фактическому исчезновению из фундаментальных философских исследований. Но дело, конечно, не в популизме и искусственной, по этой причине, изоляции аксиологии и её отрыве от общефилософских корней. Проблема гораздо глубже, считают аксиологи, и заключается она в том, что сама аксиология как философская дисциплина оказалась в конце XX в. в теоретико-методологическом тупике, не сумев выработать не только общепризнанной концепции *ценности*, но даже единого представления о предмете и статусе самой *аксиологии* среди философских дисциплин, не говоря уже о *культуре* как воплощении этих ценностей. В результате, «фундаментальная аксиология, в отличие от множества разновидностей “прикладных”, переживает глубокий кризис»<sup>7</sup>, который, естественно, отражается и на любых попытках её прикладного применения, ибо в каждом конкретном случае приходится выбирать какую-либо из множества имеющихся концепций, в зависимости от объекта исследования, либо разрабатывать свою, – отсюда практически безбрежный плюрализм, – сколько авторов, столько и мнений. Относится это, в первую очередь, именно к *аксиологии культуры*, содержательная разработка которой

<sup>6</sup> Lemos R.M. The Nature of Value. Axiological Investigations. - Gainesville, 1995. - p.IX.

<sup>7</sup> Шохин В.К. Философия ценностей и ранняя аксиологическая мысль: Монография. - М., 2006. - С.11.



Геннадий Павлович ВЫЖЛЕЦОВ / Gennady Pavlovich VYZHLETSOV

**| Креативность культуры: ценность и отчуждение / Creativity of Culture: Alienation and Value |**

становится сегодня ключевой и определяющей как для аксиологии, так и для самой культуры.

Отличительной особенностью специальной литературы последних лет является практическое отсутствие содержательной полемики между авторами, которые освоив и учтя в той или иной степени предшествующее вековое наследие, излагают свои варианты аксиологического решения проблем теории и истории культуры, не реагируя по сути на иные точки зрения, независимо от совпадения или несовпадения с их собственными, а то и не зная о них. Несомненно при этом, что в каждой из них содержится определенный момент истины, из совокупности которых и складывается сегодня мозаика разноречивых представлений, на основе которой можно сделать следующий шаг в развитии ценностного видения культуры. Начать, по мнению М.В.Бронского, нужно с ответа «*на три кардинальных вопроса аксиологии: Что такое ценности? Каким образом они существуют? Откуда возникают ценности?*». И в зависимости от ответов на них, автором даётся обзор одиннадцати направлений в аксиологии: феноменологического, позитивистского, онтологического, натуралистического, психологического, социологического, экзистенциалистского, нормативистского, герменевтического, теологического и культурно-исторического<sup>8</sup>. Понятно, что те или иные аспекты любой из них проявляются и в самых современных концепциях, но уже в новом контексте. Нетрудно заметить при этом, что если отвлечься от частных случаев, то, казалось бы, необозримое множество подходов к определению специфики и содержания ценностей располагается, в конечном итоге, как и сто лет назад, между крайностями *субъективно-релятивистских* и *объективно-абсолютистских* подходов, включая, конечно, и концепции, посредствующие между ними.

<sup>8</sup> Бронский М.В. Философский анализ научного статуса аксиологии: Монография. - Нижний Новгород, 2001. - С. 16-36.

Так, субъективно-релятивистскую концепцию ценности из современных авторов наиболее последовательно развивает В.К.Шохин, доведя её до своего логического завершения. Для этого, по его мнению, аксиолог должен выбраться из «привычных “западной” безличностно-ценного», свойственного господствовавшей в классической аксиологии *универсалистской* ценностной парадигме и принять противоположную ей, также представленную в истории аксиологии, – *партикуляристскую* или *персоналистскую* парадигму. В рамках которой «ценности...правомерно считать “ближайшими энергиями” личности как единственной непознаваемой в принципе (!) сущности». Поэтому ценности, во-первых, «придется вывести за сферу *потребностей*», физиологических, социальных и духовных, которые «заложены в общечеловеческой природе и имеют общечеловеческий характер, а ценности суть различительные выражения существования каждого уникального *субъективного бытия*». Во-вторых, – за границы «трансцендентных платоновских *эйдосов*», которые всеобщи по определению. Но и в рамках самого субъективного бытия, в-третьих, ценности необходимо «отграничить от царства *целеполаганий* и отнести к царству личностных *значимостей*», которые есть «*значимости-для-кого-то*, а не значимости-сами-по-себе... как у неокантианцев... и феноменологов». Для человека-индивида они связаны «с одному ему ведомыми личными ассоциациями и переживаниями», которые «мы и предпочтем обозначить как уровень *ценности*», *предпочтения* же и *блага* как уровни значимости, к ней не относятся, поскольку имеют выход к коммуникации – *социальной* и *интерсубъективной*. И только «значимости на уровне ценностей по причине самой своей глубинной “партикулярности”, она же сокровенность – *некоммуницируемы*». Поэтому, например, и «этическая ценность», относящаяся «к уровню блага, имеет... небольшой собственно “аксиологический объем” в сравнении с абсолютно-партикулярной». Неудивительно, что конфликт



Геннадий Павлович ВЫЖЛЕЦОВ / Gennady Pavlovich VYZHLETSOV

## | Креативность культуры: ценность и отчуждение / Creativity of Culture: Alienation and Value |

«между благим и ценным» индивид может лишь «фиксировать в собственной душе всякий раз когда его сердце, привязанное к своим “драгоценностям”, болезненно сопротивляется велениям здравого смысла, долга, совести и других депутаций “практического разума”. Вопрос о содержании этих глубоко внутренних “драгоценностей” остаётся открытым, поскольку они представляют собой сугубо интимные, сокровенные переживания недоступные для внешнего проникновения и некоммуницируемые вовне. Выходит, что *реальная жизнедеятельность индивида и его общение с другими людьми и социальными институтами*, на работе и дома происходит уже *за пределами* так понимаемых *ценностей*, и, следовательно, *культуры*, для которой *коммуникация – атрибутивный признак*. Более того, утверждает автор: «Из персоналистской ... концепции ценностей прежде всего следует», что она «не может развиваться как системная философская дисциплина: индивидуальное, которое есть *неделимое и невербализуемо-переживательное*, не может быть объектом универсализации и...классификационного анализа. Поэтому речь может идти только о новом *повороте дискурса*...и ни в коем случае не об альтернативном аксиологическом “*наукоучении*”<sup>9</sup>. Но где же этот новый «дискурс» может развиваться, если не в аксиологии как «системной философской дисциплине»? Действительно, говоря словами самого же автора, “глубокий кризис” “фундаментальной аксиологии” и полный теоретико-методологический тупик её развития в *субъективно-релятивистском* направлении.

И.И.Докучаев, например, обозначив культуру как «совокупный способ и продукт человеческой деятельности» и одновременно как форму «осуществления человеческой субъективности», и объявив ценность «центральной категорией культуры», понимает «под ценностью...идеальную модель какого-либо явления». Важнейшим свойством

так понимаемой «ценности является ее субъективный» и «исключительно духовный характер», заключающийся в том, что ценности существуют не объективно, как платоновские идеи, а лишь – «в социальном или индивидуальном сознании», благодаря чему «ценностная модель исключительно субъективна, а значит, *безосновательна*». Поэтому она может быть лишь «пережита в своей подлинности» и представляет собой «непосредственный предмет веры». Отсюда «релятивный характер» ценностей как их «ключевая особенность», – «сколько людей (личностей и социумов), столько и ценностей» и «никаких общечеловеческих ценностей... не существует», поскольку нет единого человечества и его «полного единства не будет никогда». Ибо «все, что создается, ...ценно для кого-либо. Поэтому... антиценности – это отрицательные ценностные модели, неприемлемые для какого-либо ценностного субъекта, но приемлемые для другого. Одна культура отмечает что-либо как ценность, а другое как антиценность и артефакт другой культуры»<sup>10</sup>.

Иными словами, ценность культуры есть лишь процесс и результат субъективного предпочтения и выбора, поэтому «добро и зло существуют не в действительности, а в субъекте ценностной ориентации» и тогда, «в сущности, ничто не запрещает сделать убийство частью нравственного поведения и не карать за это», так же как «нацистские преступления безнравственны» лишь с антинацистской точки зрения, поскольку и сама «нравственность... более чем не надежна в силу ее субъективности»<sup>11</sup>. А субъективность эта, поясняет современный французский философ А.Комт-Спонвилль, происходит «из человеческих желаний» из чего следует, что «*все наши ценности являются иллюзиями*...Благо, красота, справедливость» - это лишь некоторые представления о том,

<sup>9</sup> Шохин В.К. Философия ценностей , с.75-80.

<sup>10</sup> Докучаев И.И. Ценность и экзистенция, с.20-21, 37, 49, 66, 82-83, 89-90, 93, 97, 103, 120, 122.

<sup>11</sup> Там же, с.120.



Геннадий Павлович ВЫЖЛЕЦОВ / Gennady Pavlovich VYZHLETSOV

## | Креативность культуры: ценность и отчуждение / Creativity of Culture: Alienation and Value |

«во что мы верим... и что мы любим». Иллюзия заключается в стремлении «превратить чисто субъективную истину ценности (мед, действительно, хорош *для меня* этот закон, действительно, справедлив *для нас*), в истину объективную, которая имела бы ценность не для удовлетворения желания..., а “сама по себе”», с чего «всегда начинаются идеи в духе Платона»<sup>12</sup>, естественно, неприемлемые для данной концепции.

Таким образом, с точки зрения современных представителей субъективно-релятивистских концепций, культура является формой осуществления человеческой субъективности как источника ценностей. При этом специфика ценностей, как идеального аспекта артефактов культуры понимается в диапазоне от сокровенных некоммуницируемых переживаний в душе индивида до любого, – положительного или отрицательного, – результата сознательного предпочтения и выбора индивидуального или социального субъекта.

Действительно, В.К.Шохин прав, говоря о том, что если «блага» и «предпочтения» у него могут общими с другими людьми, то сокровенные переживания, которые он и считает «ценностями», а не просто их проявлениями, он не может разделить ни с кем, «как за кого-то родиться или умереть»<sup>13</sup>. Но что же тогда означают понятия «рождения» и «смерти», порожденные осознанием бесчисленного множества этих неповторимых для каждого индивида актов? А язык, как известно, основа коммуникации и «хлеб» культуры.

Прав и И.И.Докучаев в том, что «единого человечества» нет и никогда не будет не только в идеологическом, но прежде всего в лингвистическом и целом ряде других аспектов, в том числе и национально-культурном. Но из этого вовсе не следует невозможность общечеловеческих ценностей из-за уникальности и неповторимости их конкрет-

ных проявлений в сознании и жизни людей. Да, любовь как сокровенное и интимнейшее чувство может переживаться только «за себя» и ни за кого другого, будь то любовь к женщине, матери, ребёнку, к Родине, но миллиарды раз пережитое и повторённое в миллионлетней истории человечества, это уникальное состояние на всех языках мира, часто понятное и без языка, означает именно «любовь» и ничто иное. И в этом смысле любовь как высшая духовная ценность и источник жизни вообще и человеческой, в особенности, и есть общечеловеческая ценность в полном значении этого слова. Общечеловеческими являются все духовные ценности, например, красота как главное условие любви, при всём различии вкусов, совесть как «окончательное решение всех нравственных вопросов» (В.С.Соловьев), вера «как сила жизни» (Л.Н.Толстой). Это означает, что фактически в каждой жизненной ситуации соответствующие ценности воссоздаются вновь и вновь, или, точнее творятся заново каждым поколением и каждым человеком, и в этом их уникальность и неповторимость. Но в любом случае добро остается добром, а любовь любовью, и благодаря этому они универсальны и всеобщы. Единство уникальности и всеобщности функционирующих ценностей и делает их общечеловеческими.

Однако, субъективная реальность, связанная с сознанием и деятельностью людей в качестве источника ценностей, и значимость, как их исходный признак, являются общим смысловым полем и для, казалось бы, противоположных – объективно-абсолютистских концепций в отношении ключевых понятий: ценность, аксиология и культура. Их понимание ценности отличается от «субъективистского» признанием объективности и только положительной значимости тех же явлений субъективной реальности, но лишь до выхода в сферу универсалий и трансцендентного мира как источника ценностей, чего они также не признают в принципе.

<sup>12</sup> Комт-Спонвилль А. Ценность и истина: Циничные очерки: Пер. с франц. - Самара, 2002. - С.10-11.

<sup>13</sup> Шохин В.К. Философия ценностей, с 79]



Геннадий Павлович ВЫЖЛЕЦОВ / Gennady Pavlovich VYZHLETSOV

## | Креативность культуры: ценность и отчуждение / Creativity of Culture: Alienation and Value |

Так, А.Н.Максимов определяет ценность как форму *сознания* и как форму *предмета* одновременно: во-первых, «ценность... есть первичная и всеобщая абстрактная форма существования человеческого сознания», которая переносится на предмет, превращая его «из природной объективной реальности в социальную... через призму» человеческих потребностей и интересов. И, во-вторых, «ценность – это та первичная форма предмета реальности, в которой он предстает перед сознанием через его ценностное отношение к этому предмету». Поэтому «ценностное отношение есть отношение сознания к предмету», а «формой выражения» его является «оценка». «Оно социально по своей природе, идеально по характеру, субъективно по принадлежности, материально по форме выражения и объективно по независимости от воли своего носителя... Ценностное отношение есть атрибутивное, неотъемлемое свойство человека» и в сущности своей «оно и есть сознание человека»<sup>14</sup>. Хотя, конечно, непросто представить себе сознание, независимое от своего носителя, которое предстает перед самим собой в форме предмета, да ещё будучи при этом собственным «ценностным отношением» к этому же предмету в виде оценки!

Понятно, что сознание в целом далеко не сводится к ценностным отношениям, тем более, что судя по контексту, речь идет не о ценностном, а об оценочном отношении человека к предмету удовлетворения потребностей, что далеко не одно и то же. Сознание действительно представляет собой единство *оценочной* и *познавательной* функций, которые реализуются прежде всего в языке как практическом сознании. Именно через оценочно-познавательную активность сознания осуществляется ценностно-ориентационная деятельность человека как субъекта культуры. Для определения же специфики *ценности* необходим выход за пределы субъективной реальности.

<sup>14</sup> Максимов А.Н. Философия ценностей. - М., 1997 - С.113-114, 115, 120.

Однако, если А.Н.Максимов отождествляет сознание с ценностным отношением, то М.В. Бронский сводит *культурологию* к *аксиологии*, отводя им обеим место разделов или подходов в пределах *социальной философии*, поскольку ценности являются «стержнем и имманентной сущностью» культуры как сверхприродного феномена. Обе они, не имея, по его мнению, выхода в сферу природы, должны, оставаться «на позициях социантропоцентризма». Правда, речь может идти не только об установлении неких «цепочек ценностных отношений» среди сугубо природных явлений, в духе идей В.А.Василенко, на которого ссылается автор, а о *природе* в широком субстанциональном смысле как самостоятельном *субъекте* ценностных отношений с человеком. Но для этого нужно выйти за рамки субъектно-объектного понимания ценности лишь как утилитарной значимости природных явлений для удовлетворения человеческих потребностей. Поэтому о выходе аксиологии к трансцендентной реальности и специфике высших духовных ценностей и духовной культуры здесь нет и речи. Аксиология вообще должна именоваться «социальной аксиологией», поскольку она не имеет отношения «ко всей универсальности предмета философии». Это, однако, не мешает автору рассматривать аксиологию в качестве комплексной науки о «ценностях как о свойствах реального мира, то есть как атрибутивную науку», так как «любой объект может реально обладать ценностью» и становиться ею. Поэтому «ценность – это объективная позитивная значимость явления для человека», а «антиценность – ...объективная негативная значимость», неспособность явления удовлетворять человеческие потребности. И тогда «культура по своему определению – это совокупность ценностей. Антиккультура – совокупность антиценностей». В итоге, аксиология и культурология «оказываются тождественными по предмету, по методу, по понятийному аппарату, по персоналиям, по



Геннадий Павлович ВЫЖЛЕЦОВ / Gennady Pavlovich VYZHLETSOV

## | Креативность культуры: ценность и отчуждение / Creativity of Culture: Alienation and Value |

прагматике»<sup>15</sup>. Для объективистских концепций естественно также признание *общечеловеческих ценностей*, которые способствуют сохранению и развитию человечества в связи с его глобальными проблемами<sup>16</sup>.

Новый и интересный мотив относительно предмета аксиологии представлен в концепции А.А.Макейчика, начиная с признания *общефилософского статуса* аксиологии, которая «синтезирует в себе всю систему философских представлений, а также научных и прочих знаний о мире и человеке» и проявляет свою интегративность как «в философском, так и в духовном отношении в целом». Поэтому к предмету аксиологии наряду с познанием ценностей, относится и её «самопознание с целью установления своего духовного статуса, метода, функций, места в системе философских учений». Аксиология, во-первых, «придаёт философии структурную, содержательную и интенциональную завершенность» и, во-вторых, «предопределяет» её мировоззренческий статус. Предмет аксиологии, в-третьих, «подчеркивает философскую всеобщность её содержания» и, в-четвертых, «указывает на её взаимосвязь со всеми структурными элементами общей философской системы». А поскольку «консолидировать людей способно что угодно, включая *анти-ценности*», то аксиология – это не просто «знание о мире и его элементах в их взаимосвязи с человеком», а лишь «в смысле их благого значения для жизнедеятельности людей, а также о достоинстве самих людей в их отношении к себе и миру». Более того, главной задачей аксиологии автор считает не только познание, но и «создание таких ценностных систем, региональных и всеобщих, таких средств воплощения их в жизнь, которые эффективно служили бы реальному прогрессу подлинного гуманизма и счастья современного человечества». Естественно, что постановке

столь глобальной задачи, независимо от принципиальной возможности её решения, должно соответствовать и понимание автором специфики ценностей, к которым он относит «*все то, что благотворно значимо для людей*». Поэтому «ценности антропны по своей сущности» и человек является их «критерием». Они представляют прежде всего «значение чего-то... для человека» и «это ценностное значение должно быть только положительным», проявляясь «в акте оценки». Отсюда итоговое определение: «*ценностью называется объективированная положительная оценка, ...удовлетворяющая ценностным критериям*», к которым относятся, по мнению автора, наряду с антропностью, «атрибутивность блага, объектно-субъектная интегративность, самодостаточность (самоценность)». Корректнее выглядит пояснение о том, что ценность есть все же объективированный «результат оценки»<sup>17</sup>. Однако, как ни «объективируй» оценку, она в любой аксиологической традиции всё же далеко не ценность, не говоря уже о её «самоценности». Откуда же при таком узком понимании ценности «философская всеобщность» предмета аксиологии? Видимо, не случайно, как замечает и сам автор, «в отечественной философии ощущается... явный дефицит как общего интереса к аксиологии, так и эвристического творчества»<sup>18</sup>.

Н.С.Розов, например, понимая, что в рамках ценностного релятивизма проблему ценностей «нельзя даже поставить», определяет ценность как «предельное нормативное основание актов сознания и поведения людей», что неизбежно требует выхода подобных оснований за пределы субъективной реальности. Однако, в разрабатываемой автором «конструктивной аксиологии» взамен универсального или всеобщего основания, исходного для любых ценностей, предлагается «принцип общезначимости»: «*Общезначимо то, что приня-*

<sup>15</sup> Бронский М.В. Философский анализ, с.12-13, 28, 35, 37, 49-50, 63.

<sup>16</sup> Там же, с.69]

<sup>17</sup> Макейчик А.А. Аксиология: Монография. - СПб.,2004 - С.7, 12-15, 19-21, 26-27.

<sup>18</sup> Там же, с.12.



Геннадий Павлович ВЫЖЛЕЦОВ / Gennady Pavlovich VYZHLETSOV

## | Креативность культуры: ценность и отчуждение / Creativity of Culture: Alienation and Value |

то взаимодействующими субъектами (индивидами или сообществами),... – это не нечто абсолютно объективное, независимое от людей, а принцип, основание взаимодействия людей, требующее их понимания и согласия». В качестве такого основания могут выступать и «некоторые ценности», ставшие «общезначимыми» в силу определенных условий и которые автор называет «кардинальными» или «общечеловеческими ценностями»<sup>19</sup>. При всей историко-ситуативной актуальности этой интересной и перспективной концепции, она также остается в рамках субъективной реальности, хотя уже и социальной, сознательно дистанцируясь от выхода к трансцендентным основаниям и исходному источнику ценностей, и ограничивая, тем самым, свои философско-методологические возможности.

Следующим шагом и должно стать установление *содержательного* единства между «субъективистской» и «объективистской» концепциями. Но «субъективисты» исходят из субъективности переживаний и чувственного мира человека, «объективисты» – из явлений социальной действительности, то есть, и те и другие остаются в пределах *субъективной реальности*, связанной с сознанием и жизнедеятельностью человека как индивида и общности. Для выхода из неё требуется более общий уровень философского анализа. Однако изоляция, а скорее, самоизоляция аксиологии от общефилософских проблем – процесс, увы обоюдный, приводит к тому, что никакие декларации о философском статусе и значении аксиологии *наряду* с другими философскими дисциплинами, перечисляемыми через запятую, положения не изменят. Речь должна идти о содержательном теоретико-методологическом единстве именно *онтологии*, *гносеологии* и *аксиологии*, то есть о том, что бы-

тие, истина и ценность изначально и в равной степени есть *общефилософские категории*, взаимопределяемые друг через друга. Ибо специфику и содержание ценности, как исходной аксиологической категории, нельзя понять без ответа на вопрос о её *предельном основании*, то есть источнике, а не просто формах проявления, и это уже – действительно *общефилософская проблема*.

Приведенное выше изложение отдельных, наиболее показательных работ последнего десятилетия, предельно близкое к текстам во избежание искажения авторских позиций, убедительно свидетельствует, как видим, не просто об их плюрализме, но и прежде всего о теоретико-методологическом *отчуждении* их друг от друга, и от уже определенных традиций в критическом осмыслении обсуждаемых проблем. Обращение к ним помогло бы избавиться от упорно повторяемых, пусть и с новыми нюансами, но уже известных и обсужденных понятий и положений, и идти дальше, не изобретая каждый раз собственных велосипедов. Поэтому содержательная полемика и нахождение теоретико-методологических точек соприкосновения между во многом схожими, несмотря на отдельные нюансы, позициями для дальнейшего их качественного развития, возможно только на общефилософских основаниях.

В качестве такого основания и своего рода платформы для содержательной дискуссии может быть представлена *ценностная философия культуры* В.Н.Сагатовского, являющаяся органичной частью его общей философской системы, пожалуй, единственной в отечественной философии сегодня. Для определения необходимых и достаточных признаков *«отличия культуры от других универсальных феноменов человеческого бытия»*, автор рассматривает последовательно, по принципу – от общего к частному, четыре, представленных в специальной литературе, варианта определений культуры.

В первом из них, самом широком, культура понимается как *искусственный феномен* и «собст-

<sup>19</sup> Розов Н.С. Ценности в проблемном мире: философские основания и социальные приложения конструктивной аксиологии. - Новосибирск, 1998. - С.113-114, 116, 118-119, 121-122.



Геннадий Павлович ВЫЖЛЕЦОВ / Gennady Pavlovich VYZHLETSOV

## | Креативность культуры: ценность и отчуждение / Creativity of Culture: Alienation and Value |

венный способ человеческого бытия... в рамках оппозиции «культура – натура», при которой культура и общество оказываются синонимами. Во втором, – культура представляется как «деятельностный аспект человеческого бытия» и определяется в пределах субъектно-объектных отношений и оппозиции «деятельность – естественно-исторический процесс», на основе известного деятельностного подхода в философии культуры. Третьим является семиотический подход, рассматривающий культуру в информационно-знаковом аспекте, в оппозиции «идеальное содержание – материальная форма деятельности». И, наконец, в четвертом, – культура рассматривается как «аксиологическое ядро семиотического аспекта человеческой деятельности» при оппозиции «ценности – культурно-нейтральная информация» в рамках аксиологического подхода. Он необходим, но также недостаточен, по мнению автора, для определения «последних оснований» культуры, поскольку ограничен уровнем «субъективной реальности человеческого бытия», к которому относятся все человеческие ценности. Подходы со второго по четвертый характеризуют лишь эту «субъективную реальность», поэтому необходимо выйти за её пределы в сферу духа как «надсубъектного» трансцендентного бытия, иначе религия, например, окажется за пределами культуры. И автор предлагает пятый, онтологический подход, имея в виду не онтологию «объективной реальности», а онтологию духа как абсолюта, «в котором нет разделения на субъективное и объективное». Здесь культура должна быть представлена как «отношение ценностного ядра её субъекта к духовному основанию бытия в целом» в пределах оппозиции «относительность аксиологии души – абсолютность онтологии духа». Называя это отношение «религиозным чувством», автор подразумевает под ним не «от-

кровение Бога человеку», а «переживание сопричастности человека духовному началу бытия»<sup>20</sup>.

Результатом обобщения вышеназванных подходов к исследованию культуры стало её итоговое определение: «культура есть семиотический аспект процесса и результатов человеческой деятельности, в которых воплощаются ценности субъекта и его отношение к духовной стороне бытия (курсив мой – В.Г.)»<sup>21</sup>. Но исчерпывается ли всё содержание культуры этим определением, в котором вроде бы учтены практически все существенные аспекты её рассмотрения? Иными словами, выполняет ли оно свою главную функцию – отличия культуры от некультуры, от того, что к культуре не имеет отношения и ей несвойственно? Видимо нет, поскольку, во-первых, даже формально оно может быть дополнено целым рядом других, бытующих в литературе и тоже философских подходов, например, «гносеологических, философско-антропологических, социально-философских»<sup>22</sup>. И, главное, во-вторых, само по себе отношение субъекта к духовному абсолюту может быть любым, – положительным, нейтральным или вообще отрицательным, не говоря уже о семиотическом выражении результатов человеческой деятельности. Остаются ценности как внутреннее основание «выбора и иерархии целей и средств деятельности» и ответа на вопрос «во имя чего?» она совершается. Но поскольку речь здесь идёт «только о субъектных ценностях», то и они могут быть любыми: «допустим, ценности делового успеха, наслаждения, общения с Богом»<sup>23</sup>. Выходит, объективных критериев нет и к культуре можно отнести всё, что угодно, и тогда теряют смысл любые её определения. Не

<sup>20</sup> Сагатовский В.Н. Философия культуры: предмет и базовые понятия// Парадигма: Философско-культурологический альманах. Вып.11/ Под ред. М.С.Уварова. СПб., 2008. - С.12-22.

<sup>21</sup> Там же, с.25.

<sup>22</sup> Лапина Т.С. Философия культуры: вариант понимания. М.,2003. - С.24.

<sup>23</sup> Сагатовский В.Н. Философия культуры, с.18.



Геннадий Павлович ВЫЖЛЕЦОВ / Gennady Pavlovich VYZHLETSOV

## | Креативность культуры: ценность и отчуждение / Creativity of Culture: Alienation and Value |

случайно, посчитав аксиологический подход только *идеологическим*, оценивающим культуру с позиции должного и идеала, в рамках которого только и выявляются «антикультура» и «антиценности», В.Н.Сагатовский пишет: «Увы, есть культура мафии, фундаменталистского экстремизма, фашизма, каннибализма и других малоприятных явлений»<sup>24</sup>, перечень которых можно продолжить: «культура» алкоголизма, наркомании, педофилии, садизма, насилия, преступности. Признаки всех этих «культур» полностью вписываются в данное автором *формально-логическое* определение, которое действительно не может дать критериев отличия не «хорошей» культуры от «плохой», над чем бьются в аксиологии культуры и «субъективисты» и «объективисты», а культуры как таковой, от *некультуры*. Не может их дать и аксиологический подход, – в этом автор совершенно прав, как не может и никакой другой из подходов, ни по отдельности, ни в любой их совокупности, будучи вырванными в качестве отдельных подходов из *общефилософского контекста*.

Поэтому речь должна идти, во-первых, не об определении всего, фактически необозримого объема понятия *культуры*, а лишь её *внутренней смысловой основы и сущностного ядра*, а это, по всеобщему признанию и есть *ценности*. И, во-вторых, – не о поиске очередного ответа на вопрос: что есть ценность, а об установлении её *источника и предельных оснований*. Однако, «искемой онтологической основой *ценностного ядра культуры*» является не просто отношение «субъекта...к духовной основе бытия»<sup>25</sup>, а сама *трансцендентная реальность*, согласно установленной В.Н.Сагатовским триадной структуре бытия как «единства субъективной, объективной и трансцендентной реальности»<sup>26</sup>. Этим единством и определяется *общефилософский статус онтологии, гно-*

*сеологии и аксиологии* как исходных разделов и функций философского знания в их содержательном взаимодействии. Ибо сущность человека как «места встречи бытия с Богом» (М.Шелер) не сводится к его биосоциальной природе, а включает и *духовное начало*. В человеке, кратко говоря, соединены три высшие, можно сказать, сокровенные тайны бытия: *Жизнь – Сознание* (сверхжизнь) – *Дух* (сверхсознание), имея в виду *духовно-энергетический потенциал* бесконечной Вселенской жизни, проявляющийся в человеческом бытии в виде *ценностей*, определяющих тем самым суть и смысл этого бытия. Иначе говоря, ценности человеческой жизни и культуры суть не что иное, как виды и формы проявления этого потенциала, кратко называемого «Дух». В этом смысле *ценность – это истина духа* и содержательная основа мировоззрения, а не просто оценочно-познавательное отношение субъекта к объекту. *Ценности и являются посредником-проводником духовных начал в сферу сознания и бытия человека, становясь ядром и внутренней основой жизни и культуры человека.*

В смысловое поле любой ценности входят *значимое, должное и желаемое*, реализуемые как *норма, цель и идеал* в отношениях между субъектами разного уровня. Субъектом *ценностных отношений* является прежде всего человек и любая социальная общность, а также Природа в самом широком смысле, Бог для верующего. Эти межсубъектные отношения складываются, как правило, по поводу какого-либо явления, факта, события (субъект – объект – субъект), становящегося, тем самым, *объектом-носителем* соответствующей ценности. Для того, чтобы стать носителем «значимого взаимодействия» (П.А. Сорокин), данный объект должен приобрести в процессе оценки его субъектом положительную или отрицательную значимость на основе сложившихся и функционирующих в данном обществе *норм и идеалов*, которые наряду с ними также опосредуют эти отношения. Все остальные предметы, явления и факты, с

<sup>24</sup> Там же, с.10.<sup>25</sup> Лапина Т.С. Философия культуры, с.23.<sup>26</sup> Там же, с.21.

Геннадий Павлович ВЫЖЛЕЦОВ / Gennady Pavlovich VYZHLETSOV

## | Креативность культуры: ценность и отчуждение / Creativity of Culture: Alienation and Value |

которыми постоянно сталкиваются люди, в том числе и в отношениях между собой, ценностным статусом не обладают. Поэтому если все ценностные отношения являются *межсубъектными*, то далеко не все межсубъектные отношения становятся *ценностными*.

Однако, значимость объекта-носителя далеко ещё не вся и не сама ценность, а лишь её основание. А поскольку значимость может быть как положительной, так и отрицательной, то из двойной природы такого основания и следует неизбежная полярность *ценностных противоположностей* (польза – вред, добро – зло, любовь – ненависть, прекрасное – безобразное). Отрицательная значимость входит, таким образом, в структуру ценности, но лишь на её исходном субъект-объектном *оценочном* уровне. Ценностью же становится положительная значимость, преодолевающая свою противоположность в норме и идеале, исторически воплощаемом в социокультурной практике. Идеал как единство должного и желаемого является воплощением духовных начал человеческого бытия. Духовность человека – это его внутреннее существенное качество, которое не сводится к психике, разуму и сознанию в целом, но лишь проявляется через них в процессах коммуникации и прежде всего – в межсубъектных отношениях, пронизывая все сферы и уровни культуры и социума. Однако, когда мы противопоставляем, например, *духовность – бездуховности*, то тем самым автоматически придаём первой сугубо положительный смысл. Но сама духовность далека от безмятежной тиши и благодати, поскольку есть дух ярости и безрассудства, ненависти и мести, спонтанно прорывающийся при её реализации в сознании и деяниях человека. «Ад и рай не сады во дворцах мироздания, – писал Омар Хайям, – ад и рай – это две половинки души». И по Ф.М. Достоевскому, дьявол с Богом борется в душе человека, то есть в его духовном мире. Естественно, поэтому, что культура не может быть и никогда не была воплощением только ценностей идеала, но всегда – стремлением к нему,

определённым этапом его реализации в различных сферах человеческой жизни.

Поэтому в культуре функционируют и взаимодействуют не сами по себе ценности, а именно *ценностные противоположности*, как источник её креативности, реализующиеся в человеческих делах и отношениях. Антиподом ценности равного с ней уровня является *отчуждение* как разрыв ценностных отношений и превращение одного из самоценных субъектов в объект, из цели в средство. А это означает, что зло – такая же категория морали, как и добро, а безобразное – эстетическая категория наряду с прекрасным. Отчуждение является источником разобщённости, ненависти и вражды, культура поэтому есть не «совокупность ценностей», а ситуативно-историческая степень *преодоления* этого отчуждения, закрепляемая в её *артефактах* как носителях ценностных отношений и передаваемая последующим поколениям. Так, в нацистской Германии была, конечно, культура не фашизма как феномена политической идеологии и психологии, а противостоящая ей многовековая *национальная культура*, преодолевающая прививаемые ей метастазы отчуждения. Так же как исторически преодолены, бывшие когда-то *нормами* в различных обществах, каннибализм, инцест, рабовладение, расизм, колониализм, ставшие маргинальными для современных национальных культур и табуируемыми уже на уровне права. Будучи внутренне противоречивой системой функционирования ценностных противоположностей в сознании и деятельности человека и общества, *культура* по самой своей сути всегда есть *преодоление* бытующих в любом обществе сил и явлений, разрушающих саму человеческую природу и человеческое начало в человеке.

Иными словами, *культура как реализация ценностей есть процесс и результат преодоления ими своих антиподов из мира отчуждения*. Поэтому только культура сохраняет единство нации, государства и общества в целом, так как она определяется степенью осуществления ценностей и реа-



Геннадий Павлович ВЫЖЛЕЦОВ / Gennady Pavlovich VYZHLETSOV

**| Креативность культуры: ценность и отчуждение / Creativity of Culture: Alienation and Value |**

лизации ценностных отношений во всех сферах человеческой жизнедеятельности. Это сегодня наиболее актуально, поскольку сфера отчуждения всё больше охватывает современные цивилизационные процессы.

Аксиология поэтому становится для изучения культуры не одним из подходов, а

*исходным методологическим принципом*, на основе которого приобретают значение и все остальные. Ценностная философия культуры, следовательно, не просто одно из средств философского познания, а подлинное самосознание культуры на современном этапе её исторического развития.



Римма Миннегалиевна ШАМАЕВА / Rimma SHAMAEVA

**| Феномен креативности в контексте культуры / The phenomenon of creativity in the context of culture |**

Римма Миннегалиевна ШАМАЕВА / Rimma SHAMAEVA

*Челябинская государственная академия культуры и искусств, г. Челябинск, Россия  
Музыкально-педагогический факультет, Кафедра музыкального образования.  
Кандидат культурологи, Доцент*

*Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts, Chelyabinsk, Russia  
Department of Music Education  
Associate Professor, PhD in Cultural Studies  
shamaeva\_rm@mail.ru*

**ФЕНОМЕН КРЕАТИВНОСТИ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ**

В современной литературе нередко понятие «креативность» совпадает с понятием «творчество», т. е. термины определяются как синонимы. Действительно, креативность непосредственно связана с творчеством. Категория творчества имеет широкое содержание. Согласно Платону, творчество — понятие, охватывающее все, что вызывает переход из небытия в бытие, и, следовательно, создание любых произведений искусства и ремесла можно назвать творчеством, а всех создателей их — творцами. Но ведь не в любом случае творчество приводит к созданию гениального произведения (шедевра), не каждого творца можно назвать гением, и не всякая изобретательская идея становится открытием мирового масштаба. Нам важно отметить в творчестве момент рождения принципиально нового, что приводит к значимому, эффективному изменению среды. Эта специфическая особенность, уровень или степень новизны (нестандартности, оригинальности, значимости) отличает «образец» от «мастерски сделанной вещи». Это особая характеристика процесса, продукта, личности, среды, которую необходимо заметить, выделить. Это самостоятельная, автономная сфера творчества, творчество особого масштаба, особого значения и потенциала.

Наше внимание направлено на выявление особых случаев творчества, связанных с возникновением в культуре радикально нового и порождаемого им социокультурного эффекта. Творчество в

своем наивысшем проявлении (научной парадигме, радикальном изменении, открытии нового элемента, новаторском изобретении, художественном шедевре), приобретает принципиально новое качество, и приводит к значимому эффективному преобразованию окружающей среды. Этот особый случай творчества, в нашем понимании, есть креативность.

**Ключевые слова:** современная культура, креативность, творчество, новые формы культуры.

**THE PHENOMENON OF CREATIVITY IN THE CONTEXT OF CULTURE**

The article discusses the concept of creativity in its relationship with the notion of creation. The article focuses on the identification of the specific cases of creativity associated with the emergence of a radical new culture. That is, creativity in its highest form acquires qualities which enable it to effectively transform the cultural and social environment.

**Key words:** Creativity, creation, new forms of culture, contemporary culture.



Римма Миннегалиевна ШАМАЕВА / Rimma SHAMAEVA

**| Феномен креативности в контексте культуры / The phenomenon of creativity in the context of culture |**

**В** настоящее время существует несколько подходов к исследованию культуры: генетический, структурно-функциональный, креативный. Креативный подход, на наш взгляд, является одним из ключевых в познании процессов культуры, тех или иных ее форм (науки, искусства).

Прогресс культуры и цивилизации осуществляется благодаря радикальным сдвигам, происходящим в различных областях деятельности человека. Важная роль в этих процессах принадлежит креативности. Креативность во всех ее проявлениях присутствует в жизни современного человека и общества, которое характеризуется как инновационное, в нем востребовано все то, что отличается новизной: новые формы организации жизнедеятельности, техника и технологии, новые виды творчества. Необходимость адаптации к постоянно обновляющимся условиям жизни, соответствие требованиям времени является важной характеристикой бытия человека в начале XXI столетия. Парадигма всеобъемлющей креативности (креативизм), по мнению ряда философов, сменяет в настоящее время мировоззренческие парадигмы прошлого.

«Креативность» — термин современного происхождения. Сегодня это крайне популярный термин в академической психологии, где вновь проявился интерес к индивидуальным различиям, к обучению, ориентированному на «совершенство» и творческий процесс (Дж. Хиллман). Термин «креативность» является традиционным, привычным, в той терминологии, которой пользуются в экономической, психологической, технической областях знания. Изучая проблему креативности, мы отметили, что применительно к сфере культуры, в том числе, художественной, термин «креативность» почти не используется, но вместе с тем те акценты в понимании творчества, которые обозначены этим термином, могут быть важны. Мы считаем возможным экстраполицию терминологии, связанной с креативностью на сферу художественной культуры и интерпрета-

цию феномена креативности в культурологическом ключе.

Что же представляет собой феномен креативности? Как констатируют Марк Пахтер и Чарльз Лэндри в работе «Культура на перепутье. Культура и культурные институты в XXI веке» (2003), понятие «креативности» было впервые введено в 1927 году одним из крупнейших западных философов XX века, английским философом и математиком Алфредом Уайтхедом. В понимании ученого «креативность есть принцип новизны» как «изначальное», как созидаящая сила, творческая энергия, неотъемлемая от самого факта существования»<sup>1</sup>. Историк и философ науки Томас Кун связывает креативность с исключительными моментами возникновения новой парадигмы. Согласно мнению ученого, революции в науке могут быть большими и малыми, некоторые революции затрагивают только членов узкой профессиональной подгруппы, и для таких подгрупп даже открытие нового неожиданного явления может быть революционным<sup>2</sup>. В концепции Поля Валери креативность взаимосвязана с двусмысленностью и неопределенностью, что приводит поэта к идее о существовании бифуркаций — особенных точек, где возникает новизна. Представитель брюссельской школы термодинамики необратимых процессов, физик Илья Пригожин, характеризуя будущее как «неопределенность, лежащую в самой сердцевине человеческой креативности», отождествляет время с «конструкцией», где креативность становится способом нашего участия в этой конструкции<sup>3</sup>.

Ко второй половине XX века, как пишет К. А. Торшина в статье «Современные исследова-

<sup>1</sup> Уайтхед, А. Н. Избранные работы по философии / сост. И. Т. Касавин; общ. ред. и вступ. ст. М. А. Киселя. — М.: Прогресс, 1990. — 388 с. — С. 28.

<sup>2</sup> Кун, Т. Структура научных революций: сб.: пер. с англ. — М.: АСТ, 2003. — 365 с. — С. 84.

<sup>3</sup> Пригожин, И. Креативность в науках и гуманитарном знании: исследование отношения между двумя культурами // Определено ли будущее.— М.: Ин-т компьютерных исследований. — 2005. — 233 с. — С. 134.



Римма Миннегалиевна ШАМАЕВА / Rimma SHAMAEVA

**| Феномен креативности в контексте культуры / The phenomenon of creativity in the context of culture |**

ния проблемы креативности в зарубежной психологии», было предложено более 60 определений креативности, из которых для нас особый интерес представляют инновационные (ориентированные на оценку креативности по новизне конечного продукта) и эстетические или экспрессивные (делающие упор на самовыражение творца)<sup>4</sup>. Существующие сегодня определения креативности относятся: к субъекту творческой деятельности, различным видам творчества, процессу творческой деятельности (и творческому восприятию), условиям творчества как необходимой среды, уровню (значимости) креативности в картине мира. Ряд исследователей определяет креативность как определенную специфическую способность: креативность – эта способность реагировать на необходимость в новых подходах и новых продуктах, что позволяет осознавать новое в бытии. Или «креативность – характерная черта творческой личности, проявляющаяся в изменении универсума культуры, способности осуществить нечто новое: новое решение проблемы, новый метод или инструмент, новое произведение искусства»<sup>5</sup>. В определении Л. А. Балановской, автора работы «Креалогия. Теория творческой деятельности» (2005), креативность трактуется как способность человека к творческой деятельности. Д. К. Кирнарская определяет креативность как творческий потенциал, продуктивную способность, склонность к инновации, к изобретательству, к созиданию. По мнению И. Т. Касавина, креативность проявляется как уникальное свойство креативного субъекта; как решение ситуативных задач (талантливое изобретение); как создание уни-

кальных культурных объектов; как созерцание вечных ценностей<sup>6</sup>.

Как видно, в определении креативности на первый план выступает характерная черта творческой личности, проявляющаяся в способности осуществить нечто новое. Но С. Степанов, автор популярной психологической энциклопедии, предыдущее высказывание конкретизирует, поясняя, что креативность есть уровень творческой одаренности, способности к творчеству, составляющий относительно устойчивую характеристику личности. При этом, автор определяет креативность не столько как некоторую творческую способность или совокупность таковых, а как способность к творчеству вообще, подчеркивая, что это понятия близкие, но не идентичные. По И. Канту, креативность – это общее трансцендентальное условие, благодаря которому возможно творчество.

Техническая и экономическая сферы культуры являются областью материального производства, и для них первичным является прагматичный элемент. Так, ряд определений акцентируют внимание на деятельностном аспекте креативности и характеризуют ее как творческую, созидательную, новаторскую деятельность. Такое понимание креативности близко к прагматистским и неопрагматистским теориям, согласно которым креативность выступает характерной особенностью творчески-активной деятельности. Так, с точки зрения Х. Йоаса, креативность является «главным, детерминирующим качеством, присущим всем действиям», «уникальным свойством человеческой деятельности», «потенциальной особенностью, то есть возможностью реализации многочисленных факторов»<sup>7</sup>. Профессор Йельского университета

<sup>4</sup> Торшина, К. А. Современные исследования проблемы креативности в зарубежной психологии // *Вопр. психологии*. – 1998. – № 4. – С. 124 – 132. – С. 124.

<sup>5</sup> *Культурология: энциклопед. словарь*. – Ростов н/Д: Феникс, 1997. – 640 с. – С. 223.

<sup>6</sup> Касавин, И. Т. *Традиции и интерпретации: фрагменты истор. эпистемологии* – М. – СПб.: Издательство РХГИ, 2000. – 320 с. – С. 34.

<sup>7</sup> Пенькова, М. Р. *Креативность социального действия в современной социологической теории: анализ прагмати-*



Римма Миннегалиевна ШАМАЕВА / Rimma SHAMAEVA

**| Феномен креативности в контексте культуры / The phenomenon of creativity in the context of culture |**

Р. Нельсон, рассматривая креативный процесс, подчеркивает, что главной его составляющей становится прагматический элемент, то есть изначальное понимание, зачем нужно что-то создавать, для кого нужно что-то создавать, как нужно что-то создавать и, собственно, что именно нужно создавать. Не умаляя ценности творчества, автор замечает, что «в креативном продукте оно подчинено прагматической цели, но при этом всегда остается первичным элементом»<sup>8</sup>.

Значит, креативность и творчество невозможны друг без друга. Именно в условиях информационного общества, по мнению Нельсона, стал возможным синтез творчества и креативности. Другой автор, американский социолог Ричард Флорида, отмечает, что креативность в наши дни стала основным «источником конкурентного преимущества», подчеркивая при этом, что техническая и экономическая креативность подпитывается взаимодействием с культурной креативностью и художественным творчеством<sup>9</sup>.

Однако, в трудах отечественных и зарубежных ученых понятие «креативность» нередко совпадает с понятием «творчество», т.е. термины определяются как синонимы. Так, российские ученые в работе «Креатология и интеллектуальные технологии инновационного развития» (2003), определяя креативность как «творческое начало человека, его изобретательность; продуктивную изобретательность интеллекта; субъективную сторону творчества», подчеркивают, что определение

«креативные» (знания, технологии и т. д.) служит синонимом понятия «творческие»<sup>10</sup>.

Действительно, креативность непосредственно связана с творчеством. Категория творчества имеет широкое содержание. Согласно Платону, творчество – понятие, охватывающее все, что вызывает переход из небытия в бытие, и, следовательно, создание любых произведений искусства и ремесла можно назвать творчеством, а всех создателей их – творцами<sup>11</sup>.

Но ведь не в любом случае творчество приводит к созданию гениального произведения (шедевра), не каждого творца можно назвать гением, и не всякая изобретательская идея становится открытием мирового масштаба. Нам важно отметить в творчестве момент рождения принципиально нового, что приводит к значимому, эффективному изменению среды. Эта специфическая особенность, уровень или степень новизны (нестандартности, оригинальности, значимости) отличает «образец» от «мастерски сделанной вещи». Это особая характеристика продукта, процесса, личности, среды, которую необходимо заметить, выделить. Это самостоятельная, автономная сфера творчества. Это творчество особого масштаба, особого значения и потенциала. Это способность к творчеству особого порядка, направленная на создание принципиально нового.

Обозначенная проблематика затрагивается в работе венгерского культуролога И. Витаньи. Автор выделяет три уровня креативных способностей, указывая в каждом из них на степень создания радикально нового. Так, *продуктивно-репродуктивная* творческая способность находит

стских и неопрагматических концепций: дис. ... канд. социолог. наук. – М., 2006. – 201 с. – С. 110.

<sup>8</sup> См.: Нельсон, Р. Креатив – искусство прагматика, или Как сотворить «продающую» рекламную идею [Электронный ресурс] / Р. Нельсон. – Режим доступа: [http://www.kstyati.ru/cre\\_articles/cre\\_nilson.html](http://www.kstyati.ru/cre_articles/cre_nilson.html)

<sup>9</sup> Флорида, Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее: пер. с англ. – М.: Классика – XXI, 2005. – 421 с. – С. 20.

<sup>10</sup> Пигоров, Г. С. Креатология и интеллектуальные технологии инновационного развития: учебник для вузов / Г. С. Пигоров, В. П. Козинец, А. Г. Махмудов, С. В. Антоненко и др. – Днепропетровск: Пороги, 2003. – 502 с. – С. 38.

<sup>11</sup> Платон. Избранные диалоги. – М.: Художественная литература, 1965. – 205 с. – С. 161.



Римма Миннегаалиевна ШАМАЕВА / Rimma SHAMAEVA

**| Феномен креативности в контексте культуры / The phenomenon of creativity in the context of culture |**

отражение в массовом производстве и повседневной разговорной речи. Любое новшество воспринимается как исключение из правил. Для *генеративной* творческой способности, соответствующей фольклористике, появление нового является нормативным актом. Это можно назвать творчеством в пределах традиции. Сутью же *конструктивно-инновативной* творческой способности является закономерное появление нового. Данная способность находит проявление в труде изобретателей, новаторов, в научном и художественном творчестве и является, согласно И. Витаньи, креативностью<sup>12</sup>.

Для более четкого понимания феномена креативности необходимо рассмотреть его соотношение с творчеством. В культурологии творчество исследуется и как культурный феномен и как историческая форма реализации творческих способностей человека, конкретно в науке и искусстве. Это обусловлено, как верно замечает В. И. Самохвалова, способностью искусства творчески пересоздавать саму реальность (способность воспроизводить бытие изначально идеальномыслимого)<sup>13</sup>. Как известно в основе мотивации человека к преобразованиям лежит потребность к творчеству, которое независимо от сферы деятельности имеет определенные особенности. Это послужило началом разработки русским инженером П. К. Энгельмейером специальной науки о творчестве – эврилогии, что нашло отражение в его книге «Теория творчества» (1910), в которой анализируются проблемы природы творческого процесса в технике, науке, религии и искусстве.

<sup>12</sup> Витаньи, И. Общество, культура, социология: пер. с венг. / общ. ред. С. Н. Плотникова. – М.: Прогресс, 1984. – 288 с. – С. 73.

<sup>13</sup> Самохвалова, В. И. Творчество как антропокультурный феномен// Творчество как принцип антропогенеза / Ин-т философии РАН. – М.: Акад. гуманитар. исслед., 2006. – С. 162 – 228. – С. 162.

Приведем ряд определений творчества. В большинстве философских справочников и научных работ творчество рассматривается как деятельность, порождающая нечто качественно новое, отличающаяся неповторимостью, оригинальностью и общественно-исторической уникальностью. «Творчество – это социально обусловленная целенаправленная созидательная деятельность, в которой полнее всего представлены продуктивные компоненты, присущие человеческому труду, эта деятельность направлена на порождение принципиально, качественно новых, нравственно оправданных и эстетически совершенных культурных ценностей»<sup>14</sup>. В то же время, в философском словаре, под творчеством обозначен процесс человеческой деятельности, создающий качественно новые материальные и духовные ценности, а также способность человека созидать новую реальность, удовлетворяющую многообразным общественным потребностям. Результатом деятельности оказывается открытие (создание, изобретение) чего-либо нового, ранее неизвестного. С. Д. Политыко в работе «Антропология творчества» (2003) трактует творчество как деятельность, которая приводит к созданию чего-то нового, ранее небывалого, или создание принципиально нового способа деятельности, причем «новое» и процесс его создания наделяются либо ситуативной ценностью, либо понимаются как имманентные аксиологические характеристики и процесса творчества, и «продукта» этого процесса.

Как видно, творчество определяется через родовое для него понятие – деятельность (целенаправленная деятельность) субъекта; указываются особенности этой деятельности и ее результатов. Л. Н. Шабатура, определяя креативность как «творчество в потенции и творчество в намечаемой

<sup>14</sup> См.: Яценко, Л. В. Творчество // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Ин-т философии РАН, Нац. общ.-науч. фонд; науч. ред. М. С. Ковалева и др. – М.: Мысль, 2000. – 2660 с.



Римма Миннегалиевна ШАМАЕВА / Rimma SHAMAEVA

**| Феномен креативности в контексте культуры / The phenomenon of creativity in the context of culture |**

способности творить», раскрывает содержание креативности через сущностные принципы творчества, включающие: устремленность к совершенству (духовность); свободу творчества; взаимопонимание (эмпатия); самобытность (уникальность); самосознание (осознание самого себя как творца); вдохновенность (жертвенность)<sup>15</sup>.

Таким образом, креативность и творчество, наряду с общими характеристиками, имеют и существенные различия. Креативность, с нашей точки зрения, является составляющей творчества, особым случаем творчества, это специфическая способность к творчеству как особое свойство творческой деятельности. Творчество в своем наивысшем проявлении (научной парадигме, радикальном изменении, открытии нового элемента, новаторском изобретении, художественном шедевре) приобретает принципиально новое качество, и приводит к значимому, эффективному преобразованию окружающей среды. Этот особый случай творчества, специфическая особенность творчества, в нашем понимании, есть *креативность*.

Мы не считаем термины «креативность» и «творчество» тождественными, но вместе с тем понимаем, что эти термины напрямую связаны. Даже в той литературе, где используется термин «креативность», он не всегда употребляется как синонимичный «творчеству». Мы избрали такую позицию, которая предполагает разведение этих терминов, но не абсолютное – это, скорее, смещение акцентов. Если иметь в виду только то, что связано с признаком новизны, то в таком случае сложно различить понятия «творчество» и «креативность».

Когда речь идет о креативности, то фиксируются 2 аспекта:

1) новационность особого уровня, претендующая на нестандартность, выход за рамки сложившихся представлений, традиций;

2) функционирование этого принципиально новшества в культуре, его социокультурная значимость, те последствия, которые возникают в пространстве культуры, благодаря и посредством этого новшества, порожденные им в культуре своеобразные эффекты.

На наш взгляд, это своеобразный момент инновационности. Как раз когда говорят о творчестве, именно момент новационности, процесс рождения нового становится более выделенным, обозначенным. Момент инновационности остается в тени и менее подчеркивается социокультурный эффект. В этом случае важен и аспект связи новации и традиции (некоторая преемственность между традиционным и новационным). Если речь идет о креативности, то все, что связано с традицией, традиционным уходит на второй план, в центре внимания оказывается новация как уже обозначенный факт, явление в культуре, и все, что происходит в культуре в связи с появлением новации. Инновационный аспект в культуре мы связываем не с простым воспроизводством порожденных в ней культурных форм. Инновация в данном случае предполагает импульс для появления других новых форм и выявляет неосознававшиеся ранее и неиспользовавшиеся резервы в культуре. Это процесс движения от новшества к новшеству (одно побуждает к созданию другого). То есть здесь креативность связана с эвристичностью.

Для осмысления феномена креативности в культуре важным является подход, предложенный, по одним источникам, Р. Муни (в 1963 г.), по другим – А. Штейном (в 1969 г.), в котором рассматривают четыре основных аспекта: креативный процесс, креативный продукт, креативная личность и креативная среда. Нередко эти подходы используются вместе, что и было реализовано при исследовании креативности в музыкальной культуре. Это позволило актуализировать проблему функ-

<sup>15</sup> Шабатура, Л. Н. Традиция и креативность в развитии творческого потенциала человека // *Философия человека*: сб. науч. тр. / науч. ред.: П. С. Гуревич, Н. К. Поздняков. – Омск: Изд-во ОмГУ, 2004. – С. 388 – 397. – С. 388.



Римма Миннегалиевна ШАМАЕВА / Rimma SHAMAEVA

## | Феномен креативности в контексте культуры / The phenomenon of creativity in the context of culture |

ционирования и развития музыкальной культуры и ее субъектов, посредством выявления социокультурной значимости креативного начала в ней как фактора, обуславливающего, в значительной степени, ее внутреннюю динамику. Предложенная в исследовании концепция креативного цикла в музыкальной культуре обогащает и расширяет понимание проблем культурогенеза, ориентирует на создание благоприятных условий для формирования креативных способностей у субъектов музыкальной коммуникации<sup>16</sup>.

Среди исследований креативности в области искусства и литературы выделяются следующие концепции: *герменевтическая* (это подход к изучению продуктов творчества через анализ текстов); *гносеологическая* (развивает когнитивные представления о креативности, рассматривая в качестве ее важнейших атрибутов оригинальность, полезность и возможность применения в настоящее время); *третья* традиция охватывает исследования креативности личности, или креативных личностей<sup>17</sup>. Креативность может проявляться на разных уровнях. Выделяют большую и малую креативность. Большая (или историческая) креативность связана с достижениями, оказавшими значительное влияние на культуру и общество. Блестящим примером исторической креативности может быть названа античная эпоха, её эстетическая парадигма стала образцом для подражания, неким ориентиром для последующих исторических эпох. Согласно мнению В. Я. Бахмутского, античность есть некое идеальное первоначало, и всякое движение вперед мыслимо лишь как постоянный возврат к нему, как его постоянное обновление. Среди людей большой креативностью обладали многие выдающиеся личности: это гениальные творцы, ученые, изобретате-

ли (Бах, Моцарт, Эйнштейн). Малая (или личностная) креативность фокусируется в рамках самоактуализации. Здесь речь идет о личностном росте индивида, его самосовершенствовании.

К ключевым характеристикам креативности мы относим: *новизну, нестандартность, оригинальность, уникальность, значимость, эффективность*. Близкими являются понятия: новация, инновация, открытие, изобретение, новаторство, а также парадигма, открытие, изобретение, воображение, интуиция, гениальность, талант. Данные понятия раскрывают креативность в различных социокультурных контекстах.

Возникает вопрос: в чем состоит особенность креативности в отличие от других близких понятий, таких как новизна, новация, инновация, открытие, изобретение, традиция, новаторство? Креативность является имманентной составляющей инновационной деятельности, она является содержательным компонентом новации и инновации. Под новацией понимают *процесс и результат* проявления высших дарований и стремлений homo sapiens-faber-creator во всех областях жизнедеятельности<sup>18</sup>. А инновация или нововведение – «внедряемое новшество, конечный результат инновационной деятельности»<sup>19</sup>. Каждое из понятий «новация» и «инновация» предполагает элемент креативности как признак, характеризующий новое качество (процесс, результат). Наряду с этим, новация трактуется как новшество, которого не было ранее, а под инновацией понимается любое открытие, которое осуществляется на индивидуально-личностном уровне, но в дальнейшем достигает некоего уровня принятия социумом, конкретным

<sup>16</sup> См.: Шамаева Р.М. Креативность в музыкальной культуре: дисс. ... канд. культурологии / Р.М. Шамаева. – Челябинск, 2009. – 144 с.

<sup>17</sup> Дорфман, Л. Я. Основные направления исследований креативности в науке и искусстве // Вопр. психологии. – 1999. – № 2. – С. 101 – 106. – С. 101.

<sup>18</sup> См.: Кархин, Г. Новый стиль мышления и новая философия [Электронный ресурс] / Г. Кархин. – Режим доступа: <http://www.rags.ru/akadem/all/31-2004/31-2004-115.html>

<sup>19</sup> Пигоров, Г. С. Креатология и интеллектуальные технологии инновационного развития: учебник для вузов. – С. 485.



Римма Миннегалиевна ШАМАЕВА / Rimma SHAMAEVA

**| Феномен креативности в контексте культуры / The phenomenon of creativity in the context of culture |**

обществом<sup>20</sup>. Отсюда, взаимосвязь новации, инновации и креативности фиксируется в зоне действия креативного процесса. Новация как продукт креативного процесса, детерминирует новые открытия (в науке, искусстве), в последующем переходя в инновацию, реализуется на индивидуальном уровне. Момент инновационности мы попытались зафиксировать словами о социокультурной значимости, эффекте, который порождается каким-либо новшеством в культуре.

Если обозначить отличия инновации от новаторства: с нашей точки зрения, новаторство – это открытие нового, не бывшего ранее. Инновация же – это воспроизведение нового, его внедрение, эффективное функционирование. Мы понимаем, что инновационная деятельность обычно предполагает и момент коммерциализации, однако мы считаем необходимым, обратить внимание, прежде всего, на то, что связано с моментом устойчивого воспроизведения новации в культуре.

Смысл креативности еще более раскрывается в связи с обращением к понятиям «открытие» и «изобретение», каждое из которых представляет собой результат индивидуального или коллективного творчества. Различие открытия и изобретения наиболее точно было сформулировано немецким ученым и философом Вильгельмом Фридрихом Оствальдом, определившим, что «сущность открытия составляет изыскание новых условий, тогда как при изобретении дело идет о применении известных условий для достижения какой-либо новой цели»<sup>21</sup>. И открытие, и изобретение имеют с креативностью нечто общее (новизна, практичность, значимость). Открытие происходит на фундаментальном уровне (к примеру, открытие периодического закона химических элементов Д. И. Менделеевым), является достижением всего человечества. Изобретение может быть сделано изобретателем-одиночкой, представлять собой радикальное решение в какой-либо сфере деятельности (технической, экономической). Изобретение же должно содержать новизну, получить определенное признание в научном сообществе, а также обладать практической применимостью.

С нашей точки зрения, между понятиями «гениальность» и «креативность» существуют несомненные пересечения. Оба понятия в равной степени связаны с высшим проявлением творчества. Но понятие «гениальность» схватывает момент высшей степени проявления творческой способности сам по себе, понятие «креативность» вносит кроме такой *качественной* оценки значимости еще и указание на значимость (креативной личности или креативного продукта) с точки зрения социокультурной функции. В этом случае речь идет не только о самих гениях или гениальных произведениях, но и о том, что связано с эффектом с их стороны в культурогенезе, в изменении самих субъектов культуры, а также культуры в целом.

Вопросы определения нового, определения критериев нового знания и научных инноваций принадлежат к наиболее сложным проблемам в философии творчества. Новизна – одна из основных ценностей современной европоцентристской культуры. Креативность как свойство творческой деятельности всегда направлена на новое. Интенция к новому как сущностная характеристика креативности обязательно должна приводить к радикально новому, не существовавшему ранее. Создание принципиально нового – радикально порывающего с предшествующим – является главным критерием креативности. Таким образом, *новизна* – имманентное свойство креативности. К. З. Акопян, актуализируя проблему критериев новизны, констатирует: 1) сам факт творчества должен подтверждаться наличием «нового» как такового; 2) «новое» должно быть признанным сущностным выражением творчества, его обязательным резуль-

<sup>20</sup> Сергеева, О. А. Соотношение новаций и традиций в цивилизационном процессе // Философия и общество. – 1999. – № 2. – С. 190–213. – С. 190.

<sup>21</sup> Оствальд, В. Изобретатели и исследователи: пер с нем / под ред. В. В. Бигера. – СПб : Изд-во «Вестника знания», 1909. – 51 с. – С. 10.



Римма Миннегалиевна ШАМАЕВА / Rimma SHAMAEVA

**| Феномен креативности в контексте культуры / The phenomenon of creativity in the context of culture |**

татом; 3) «новое» рассматривается как важнейший критерий творчества; 4) наиболее важной характеристикой «нового» признается «неповторение уже имевшегося»<sup>22</sup>. По мнению автора, большинство предметов культуры, в частности культуры художественной, практической ценностью не обладает и чаще всего обладать ею не может, поскольку невозможны увязывания творчества и пользы, креативности и эффективности.

Однако, с нашей точки зрения, применение термина «эффективность» к художественному творчеству возможно. Более того, продукты художественной культуры (шедевры музыкального искусства) в процессе постоянного воспроизведения (в новых условиях, новым исполнителем, новыми средствами звукоизобразительности) производят многочисленные «эффекты», осуществляют свою практическую (значимую, эффективную) функцию в культуре. Эффективность связана с динамикой культуры, поскольку, к примеру, новые оригинальные произведения искусства всегда производят эффект (позитивный, отрицательный). Подлинное художественное произведение способно влиять на сознание людей, открывая новые возможности в осознании мира. И чем ярче, масштабнее потенциал нового произведения, чем значительнее решаемые в нем проблемы, тем больший эффект в культуре оно производит.

Без креативности невозможно новое. Согласно концепции эмерджентной эволюции (С. Александер, К. Л. Морган) новое возникает незаконно, непознаваемо, а под движущей силой подразумеваются некие идеальные силы (порыв либо устремление к высшему). По мысли Н. А. Бердяева, «в мире огромную роль играет не только неотвратимая необходимость, но и непредвидимый и необъяснимый случай. Случай будет все более и более признаваться наукой, которая

освободится от гипостазирования закономерности, связанного с ложным мирозерцанием»<sup>23</sup>.

Однако потенциально каждое новое является проявлением *бывшего когда-то*. Возрождение «старого» в новых условиях, обращение к традиции тоже является креативностью. В данном контексте актуализируется проблема традиции и новаторства. Творчество в рамках традиции не исключает момента креативности. По мнению А. С. Соколова, именно пространство пересечения понятий «традиция» и «новаторство» может быть определено как «новаторство в игре с традицией». Примером новаторства может стать включение традиции в новый контекст. Согласно мнению исследователей, сложная диалектика традиционного и новаторского, диалектика, преломленная в самом произведении, осознанная в индивидуальном контексте авторского стиля, может стать основой для подлинного художественного свершения.

Особенность художественной традиции заключается в том, что, с одной стороны, она стремится к сохранению художественного опыта, а с другой – нуждается в творческой интерпретации, в новаторской трактовке. Именно интерпретация позволяет художественной традиции оставаться актуальной в пространстве исторического развития культуры. Согласно А. А. Зинченко, традиция и новация взаимообусловлены и взаимопроникают друг в друга. С одной стороны, традиция дает необходимую предпосылку креативных процессов, а с другой – новация становится потенциальным источником образования новых традиций. Проблемная ситуация обретает для субъекта явную креативность тогда, когда он оказывается на пересечении разных традиций, соединив их в себе неповторимым образом. Как подчеркивает А. Г. Спиркин, в общефилософском смысле слова *традиция* пред-

<sup>22</sup> Акопян, К. З. Творчество как поиск смысла // Творчество как принцип антропогенеза. – М.: Акад. гуманитар. исслед., 2006. – С. 229 – 305. – С. 265.

<sup>23</sup> См.: Бердяев, Н. А. Творчество и объективация. Опыт эсхатологической метафизики [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев. – Режим доступа: <http://biblioteka.teatrobraz.ru/node/6984>



Римма Миннегалиевна ШАМАЕВА / Rimma SHAMAEVA

**| Феномен креативности в контексте культуры / The phenomenon of creativity in the context of culture |**

ставляет собой определенный тип отношения между последовательными стадиями развивающегося объекта, в том числе и культуры, когда «старое» переходит в «новое» и продуктивно «работает в нем». Сущность поступательной *преемственности* в развитии мировой культуры, согласно Э. Баллеру, состоит в неразрывном единстве наследования, использования накопленных прошлыми поколениями культурных ценностей на основе качественно нового состояния культуры». А. А. Каменский, трактуя художественную традицию как процесс отбора, освоения, передачи и развития исторически сложившегося художественного опыта, отмечает, что в определенных случаях развитие представляет собой новаторство, которое органически связано с какой-либо из художественных традиций, близких или дальних. Таким образом, традиция может проявляться и через некоторое время.

С точки зрения креативности, интерес представляет народное творчество, где креативность проявляется регионально, в рамках традиции. Даже такие устные формы искусства как фольклор содержат в себе некое зерно креативности, поскольку одним из свойств фольклора является устность и незакрепленность, которые проявляются в том, что одно и то же произведение каждый раз исполняется по-разному. Мы считаем правомерным экстраполировать характеристики креативности на фольклор, поскольку одним из важнейших составляющих признаков фольклора – устной бесписьменной традиции (передаваемой из уст в уста) – является вариантность и импровизационность, коллективный дух творчества. То есть изначально в фольклоре нет четко фиксированного текста и авторского начала, а его развитие основано на импровизационном варьировании – напевов, текстов, наигрышей и т. д. Эти элементы варьирования, импровизационность можно назвать проявлением креативности, поскольку именно благодаря им традиционное произведение «оживляется», демонстрирует свою жизнеспособность, актуализируется в новом контексте культуры.

Другим примером может быть названа наблюдаемая сегодня тенденция, проявляющаяся в использовании в современном костюме элементов национального орнамента. Субъект деятельности (дизайнер одежды, интерьера) постоянно находится в творческом поиске, связанном с созданием новой оригинальной модели одежды, стиля интерьера, в связи с чем нередки его обращения к различным национальным, фольклорным, историческим сюжетам.

Проявление закономерностей новаторского развития традиции характерно для всех исторических эпох. Через диалектику «новаторство – традиция» осуществляется динамика культурного процесса. Новаторство подготавливается предшествующим этапом. Новая художественная культура при всей своей антитетичности вырастает из старого этапа, «взрывая» его (Ю. Д. Колпинский). Так, в период Нового времени происходит разрушение «мы – сознания» и установка «я – сознания», «которое несло с собой утверждение ценности того, что отличает личность от всех других людей, а не того, что ее с ними роднит. Суверенность, самоценность и самодостаточность личности – вот, что нес с собой новый тип общественного сознания»<sup>24</sup>. В связи с этим креативное начало все большее проявление находит в уникальной концепции отдельного художника. Так, Е. И. Ротенберг, в статье «Тициан и его место в искусстве Возрождения» отмечает, что новаторская реформа Караваджо, продолженная в творчестве других художников, становится целым направлением. При этом поражает масштаб креативного потенциала художников. Творческие открытия гениальных представителей итальянского Возрождения (Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти, Микеланджело Буонарроти, Тициан) имеют огромное историческое значение. Как подчеркивает автор, в отличие от своих великих современников, ярко воплотивших в своем

<sup>24</sup> Каган, М. С. Эстетика как философская наука. – СПб.: Петрополис, 1997. – 544 с. – С. 484.



Римма Миннегалиевна ШАМАЕВА / Rimma SHAMAEVA

**| Феномен креативности в контексте культуры / The phenomenon of creativity in the context of culture |**

творчестве признаки какой-либо одной из ступеней искусства Возрождения, Тициан (и в этом он составляет аналогию Микеланджело в искусстве Средней Италии), прошел ряд этапов, в каждом из них достигнув впечатляющих результатов. Важной особенностью тициановского искусства является его предрасположенность к активному и плодотворному развитию, к отклику художника на те задачи, которые ставил перед ним каждый новый этап ренессансной эпохи.

По мнению исследователей, современный человек постоянно вынужден делать выбор один за другим, он должен оперировать категориями возможного, невозможного, вероятного, мыслить в категориях риска и конструирования обстоятельств, активного вмешательства в собственную биографию. Еще А. Пуанкаре акцентировал внимание на том, что «творчество состоит в том, чтобы не создавать бесполезных комбинаций, а строить такие, которые оказываются полезными; а их ничтожное меньшинство. Творить – это отличать, выбирать»<sup>25</sup>.

По мнению Р. Флориды, значительные перемены, происходящие в современном мире, приводятся в действие возрастанием креативности, в связи с чем американский ученый считает необходимым создание новых форм общественных связей, соответствующих новой эпохе креативности. В то же время креативность представляется важным фактором гуманистического развития человечества в целом и даже его тотального выживания. Как подчеркивает исследователь, креативность нуждается в поддерживающей среде, обеспечивающей совокупность стимулов – социальных, культурных, экономических. Согласно концепции российского академика Д. С. Лихачева, в истоках европейской культуры, основанной на свободе творческого самовыражения личности, находятся три категории:

личностность, универсализм, свобода. Эти основополагающие принципы выступают условием креативности человека, его самовыражения и самореализации.

Несмотря на то, что в психологии творчества выделено два типа творческой деятельности: репродуктивный и продуктивный (то есть создающий, или креативный), наш вектор исследования направлен не столько на выявление креативного начала в контексте продуцирования нового вообще. В большей степени наше внимание направлено на выявление особых случаев творчества, связанных с возникновением в культуре радикально нового, и порождаемого им социокультурного эффекта. Мы сосредоточили внимание на радикальных формах новаторства, поскольку в них креативный потенциал обнаруживается наиболее ярко. Мы не исключаем новаторство «изнутри» как значимое явление в культуре. Возможно, в дальнейшем креативным аспектам такого новаторства следует уделить дополнительное внимание. Нас больше интересуют те социокультурные изменения, которые возникают в результате деятельности креативных личностей и появления креативных продуктов в культуре. Они производят, на наш взгляд, наиболее радикальные изменения, что выражается, например, в рождении новых жанров, форм в искусстве; новых тенденций, радикальных идей, открытий в науке. Что касается возможности измерения этого особого масштаба, измерения потенциала, то единиц такого измерения, тем более в количественном смысле, конечно, не существует, однако возможно выявление критериев, на основании которых этот особый масштаб, мог бы быть зафиксирован.

Если учитывать все сказанное выше о креативности, если учесть, что мы ведем речь о порождаемом социокультурном эффекте, то креативность присуща культуре на любом этапе ее развития, хотя

<sup>25</sup> Пуанкаре, А. О науке / под ред. Л. С. Понтрягина // Ценность науки. Математические науки. – М.: Наука, 1989. – С. 399 – 414. – С. 399.



Римма Миннегалиевна ШАМАЕВА / Rimma SHAMAEVA

**| Феномен креативности в контексте культуры / The phenomenon of creativity in the context of culture |**

существуют также периоды в развитии культуры, когда возникают наиболее благоприятные условия возникновения креативных личностей, креативных продуктов, креативной среды и креативных

процессов, связанных с открытием новых возможностей, новых идей, тенденций, стилей жизни, форм общения между людьми и мировыми сообществами.



Людмила Александровна ШТОМПЕЛЬ / Liudmila Aleksandrovna SHTOMPEL

**| Креативность культуры: время и вневременность / Creativity of culture: time and beyond time |**

Людмила Александровна ШТОМПЕЛЬ / Liudmila Aleksandrovna SHTOMPEL

*Южный федеральный университет, г. Ростов-на-Дону, Россия**Институт философии и социально-политических наук, Заведующая кафедрой теории культуры, этики и эстетики  
Доктор философских наук, профессор**Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia**Head of Department of the Theory of Culture, Ethics and Esthetics of Institute of Philosophy and Socio-political Sciences  
Doctor of Philosophical Science, Professor  
shtompel@donpac.ru***КРЕАТИВНОСТЬ КУЛЬТУРЫ: ВРЕМЯ И ВНЕВРЕМЕННОСТЬ****CREATIVITY OF CULTURE: TIME AND BEYOND TIME**

Статья посвящена проблеме сопряжения культуры со временем. Прослеживаются несколько уровней этого сопряжения: хронологический, связанный с формированием определенного порядка происходящих в культуре событий и процессов; ценностно-образный (на котором конкретный момент хронологического времени связывается с ценностями и смыслами культуры); трансгрессивный (на котором происходит переход за пределы наличного времени). Автор показывает, каким образом эта трансгрессия позволяет культуре выйти на уровень вечности – т.е. надвременных духовных образований. В статье развивается предложенная автором информационно-аксиологическая концепция времени.

**Ключевые слова:** время, культура, настоящее, разрыв, граница, теперь, смысл, вечность.

The article is devoted to the problem of coexistence of time and culture. Three levels of their interaction and interdependence are discussed throughout the paper: chronological level, level of values and transgressive level. The first chronological level is connected with the formation of sequences of events and processes occurring in culture. Level of values deals with the connection of the concrete moment of time with culture's ideal values and goals. Finally, on the transgression level happens transition which leads culture beyond time. That is, this transgression allows culture to step out of the limits of time and reach the level of eternity - level of the spiritual integrity existing beyond time. The article presents and develops author's own concept of value-informational understanding of time.

**Key words:** time, culture, present time, interruption (gap), border, now, meaning, eternity.

Трудно назвать какого-либо крупного философа, социолога или культуролога, творивших во 2-ой половине XIX в. и тем более в XX в., который в том или ином аспекте не затрагивал бы проблему времени в культуре. О времени в

культуре (в том или ином аспекте) высказали важнейшие мысли Э.Дюркгейм, Г.Зиммель, К.Манхейм, Р.Мертон, П.Рикёр, Ж.-П.Сартр, П.Сорокин, Л.Февр, М.Хайдеггер, О.Шпенглер и др. Это связано с тем, что время культуры многоаспектно, что делает его весьма интересным объек-



Людмила Александровна ШТОМПЕЛЬ / Liudmila Aleksandrovna SHTOMPEL

**| Креативность культуры: время и вневременность / Creativity of culture: time and beyond time |**

том анализа, но, кроме того, в рамках исторического знания (до недавних пор лишь исторического), оно выполняло и определенную инструментальную роль. Действительно, с помощью понятия «время» строились различные типологии истории. Так, Ф.Бродель указывал на весьма распространенный прием: расчленить историю на секторы (получатся истории политическая, экономическая, социальная, культурная) и расчленить время «на базе разнообразных временных характеристик». В результате могут быть выделены «временные характеристики длительной и очень длительной протяженности, изменения конъюнктуры замедленные и менее замедленные, сдвиги быстрые, а иные – и мгновенные, причем зачастую самые кратковременные обнаруживаются легче всего»<sup>1</sup>. Однако «количество времени» - длительности, последовательности, ритмы, скорости и т.п. – есть лишь первый слой такой формы культуры, как ее время.

Культура существует во времени. Ее существование во времени означает формирование определенного порядка происходящих в ней процессов, обладающих длительностями. Эти длительности определенным образом соотносятся, соподчиняются, выстраиваются в цепочки (когда следуют одна за другой), матрешки (когда встраиваются друг в друга), создают другие конфигурации. Но культура не только «разворачивается» во времени, но и «творит» его. «Сотворение» времени, во-первых, означает создание в каждой культуре тех образов, в которых закрепляются представления о ее возникновении и истоках, развитии, ключевых точках, направлении и завершении. На это обратил внимание еще К.Манхейм, рассматривающий ориентацию во времени как смысловую целостность, предопределяющую постижение исторического развития. Каждый из этих важнейших моментов оформляется не только количественным образом

(посредством хронологии), но и качественным – посредством сопряжения определенного момента со степенью реализации, достижения, соответствия смыслам данной культуры. Во-вторых, «сотворение» времени означает также выбор и переживание (не только в эмоциональном, но прежде всего в смысле «проживания») последствий выбора определенного типа развития, средств достижения поставленных целей, способов инкультурации и т.д. Этот второй аспект «сотворения» времени позволяет рассматривать культуру как вневременное образование – образование, постоянно перешагивающее за пределы наличного социального времени. Вневременность культуры означает, что трансформация ее духовных оснований есть прерывание их континуальности. Непрерывность времени культуры обусловлена не тем, что смыслы, ценности и цели культуры «живут» дольше, чем материальные артефакты, в которых они воплощаются, но тем, что их трансформация есть переключение кода культуры, другими словами, завершение определенного типа культуры и ее времени. Кроме того, сфера трансцендентного всегда располагается вне времени - в вечности. Эта традиция понимания вечности как вневременного бытия некоей совершенной сущности, не нуждающейся в дальнейшем совершенствовании, была заложена еще Платином.

Длительность предметно-вещественного, объективно-социального и длительность духовного, невещественного – качественно различны, но и та, и другая прерывны в том смысле, что проходят разные состояния, имеющие начало и конец. Следует иметь в виду, что событие и его время - не одно и то же. Чем мы измеряем дление (как самое первое подтверждение наличия времени)? Только моментами его прерывания: мы можем фиксировать начало и конец какой-либо качественной непрерывности и именно измерение этого отрезка позволяет нам говорить о длительности. В качестве примера диалектики прерыва непрерывности как сущности времени вспомним известную сказку о Золушке. Золушка так быстро убежала с бала, что

<sup>1</sup> Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV-XVIII вв. Т.3. Время мира. – М.: Весь мир, 2007. С. XVI.



Людмила Александровна ШТОМПЕЛЬ / Liudmila Aleksandrovna SHTOMPEL

**| Креативность культуры: время и вневременность / Creativity of culture: time and beyond time |**

потеряла хрустальный башмачок. Только что он на ноге был, потом его не стало, и появился этот хрустальный башмачок на ее ноге уже в тот момент, который определялся событием: принц ее нашел. Между этими событиями («был на ноге», «потерялся» и «вновь есть на ноге») ни одно другое событие этого же порядка с Золушкой не происходило, хотя много чего происходило другого, не попадающего в этот ряд. Другими словами, между событиями «был на ноге» и «опять есть на ноге» ничего не было. Вот это «ничего» и есть настоящее время, относительно которого события и происходят из будущего в прошлое. Таким образом, настоящее время есть там, где времени нет: оно прервано. Настоящее ограничено двумя прерывами и само начинает восприниматься как фрактал – бесконечно делимый момент. В этом и состоит «парадокс настоящего»: настоящее есть (ибо есть то, мерой изменения и измерения чего оно является) и его нет (потому что оно стремится «выскользнуть» из реальности настоящего в прошлое).

Такое понимание чрезвычайно близко к идее Аристотеля, сформулировавшего парадокс времени: «Одна часть его была, и её уже нет, другая - будет, и её ещё нет; из этих частей слагается и бесконечное время, и каждый раз выделяемый /промежуток/ времени. А то, что слагается из несуществующего, не может, как кажется, быть частным существованию»<sup>2</sup>. Именно в этом месте Аристотель и формулирует «двойственность» времени: каждая «часть» времени «слагается» и из непрерывной длительности, и из тех промежутков, «пустот», которые образуются на границе с уже и ещё не существующими «частями времени». Но Аристотель оценивает пустоту как «несуществующее» и поэтому задаёт вопрос: как «теперь» может быть частью несуществующего времени? Каким образом одно «теперь» заменяется другим? Если «теперь» - точки во временном континууме, то не-

возможно существование двух соседних точек, так как между ними можно вводить ещё другие точки - «теперь». Сам Аристотель нашёл выход в том, чтобы мыслить время непрерывным потоком, связанным с движением в чувственном мире<sup>3</sup>.

Этот ответ соответствовал очевидностям обыденного опыта. Но такая позиция была уязвимой для критики: например, идея о бесконечной делимости континуума времени вела к тому, что оно лишалось реальности. Критика со стороны стоицизма основывалась на том, что сам Аристотель игнорировал: на понимании «неточечного» характера «теперь». Так, согласно Хрисиппу, «настоящее», «теперь» - не фиксированная точка, а предел, к которому стремится угасающее в настоящем прошлое и грань, за которой зарождается будущее: настоящее находится частично в прошлом и частично в будущем. Другими словами, «теперь» рассматривается у ранних стоиков как предел, к которому приближаются уменьшающиеся временные интервалы. Представить время как рисунок интервалов, «прерывов» - не значит свести время к форме деления, но представить как форму связи одного качественного состояния с другим, одного этапа процесса со следующим и предыдущим. «Прерыв» - это не ничто, а переход на другой уровень, слой реальности, где ценности и смыслы, важные на одном уровне, не имеют значения или не прочитываются на другом. Таким образом различаются, например, уровень повседневного, обыденного существования и уровень событий, важных для этноса или человечества в целом. Хотя, с другой стороны, противопоставление интересов, ценностей и смыслов отдельного индивида ценностям и смыслам человечества чревата подменой цели и средства.

Понимание времени как рисунка прерывов, отделяющего одни события от других, даёт возможность представить время как качественную определённость именно данного процесса, а не

<sup>2</sup> Аристотель. Физика // Аристотель. Соч. в 4-х тт. Т.3. - М.: Мысль, 1981. С. 145.

<sup>3</sup> Аристотель. Там же. С. 147.



Людмила Александровна ШТОМПЕЛЬ / Liudmila Aleksandrovna SHTOMPEL

**| Креативность культуры: время и вневременность / Creativity of culture: time and beyond time |**

только относить его к другим. Это проявляется и в языке. Так, слово "ветхий" обозначает "исконное", "древнее", "давнее", "старое"; "отживающее", "пришедшее в негодность от долгого употребления". Интересно, что в Новом завете "ветхий человек" - это человек, родившийся в прародительском грехе и не возродившийся духовно<sup>4</sup>. А исконный смысл слова "ветхий" (также "ветох") все же относит его к другому (в данном случае астрономическому) процессу - это "последняя четверть лунного цикла", родственно латинскому *vetus* - "год", др.-индийскому *vatras* - "годовалый"<sup>5</sup>.

Осознавшие себя культуры достаточно давно отреагировали на неравноценность социальных событий, поэтому и стали фиксировать вехи, важнейшие моменты в своём развитии в виде наиболее значительных событий. Веха при этом выполняла двойную роль: точки отсчёта и трансформатора скорости событий. В первом случае время как особая реальность не утрачивалось, а фиксировалось как качественная определённость именно данного процесса, как прерыв прежнего состояния, создающее условия для появления нового, как момент бытия видимого старого и невидимого нового. Интересно заметить, что слово "веха" в славянских языках обозначает "соломенный жгут" и родственно др.-индийскому слову *veskas*, что означает "петля для удушения. Во втором случае вехи - эти пики времени. они и становились теми самыми точками бифуркации, в которых происходил выбор дальнейшего пути развития. Примечательно, что представление об «эпохе» включает в себя не только смысл «значительного момента», но и «задержки, остановки в счете времени»<sup>6</sup>, что тоже можно интерпретировать как неосознанный отказ от чисто хронологического понимания времени.

<sup>4</sup> См.: Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т.т. Т.1. - М.: Рус. язык, 1978.- С.188.

<sup>5</sup> См.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т.1. - СПб.: Азбука, 1996. - С.307.

<sup>6</sup> См.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т.4. - СПб.: Азбука, 1996.

Уточнения требует и понимание измерения времени. Общепринятое измерение социального времени представляет собой операцию подмены и выражения дления одного процесса через другой: так, когда мы «измеряем», отмеряем время с помощью часов, мы приравниваем измеряемый процесс к движению (пространственному, кстати) астрономических тел. Если же мы действительно хотим понять время процесса (или события) самого по себе, его необходимо определить через моменты его же самого. Момент - это то, что ограничено двумя прерывами (с начала и конца). Время, таким образом, есть рисунок прерывов непрерывных массивов длящихся процессов. Подобно тому, как на чистом листе бумаги проведённая линия разделяет его на правую и левую половины. Разве возможен рисунок без линий, разделяющих (отсекающих) одну часть изображения от другой? Разве возможно время без чётко определённых моментов, мгновений, отделяющих одну часть события от другой, не относящихся ни к одной из них и в этом смысле "пустых"? Разве возможна музыка (самый яркий пример процесса, разворачивающегося во времени) без длящихся звучаний и пауз, создающих музыкальный рисунок наряду со звуками? В теории музыки это было понято достаточно давно, когда в III в. был введен термин «атом времени»: Аристид Квинтилиан, например, определяет единицу измерения в ритмике атомом, поскольку он является наименьшей различимой в восприятии длиной времени. В V в. эту идею развивает Марциан Капелла; в VII в. Исидор Севильский говорит об атомах времени уже без ссылок на музыку. Бэда Достопочтенный в VIII в. и Гонорий Августодунский в XII в. рассматривают атомы времени в качестве абсолютной меры длительности, в часе они насчитывают 22560 атомов времени.

Итак, время течет благодаря тому, что его непрерывность постоянно прерывается. Качество историчности, по Г.Зиммелю, событие («содержание действительности») приобретает в том случае,



Людмила Александровна ШТОМПЕЛЬ / Liudmila Aleksandrovna SHTOMPEL

**| Креативность культуры: время и вневременность / Creativity of culture: time and beyond time |**

если оно может быть прикреплено к определенному месту «в рамках нашей системы времени». Понимание же действительности, т.е. вчувствование в конкретное единство, в идеальное содержание этого единства, «есть нечто совершенно вневременное»<sup>7</sup>. Правда, понимание часто включает в себя временные отношения (порядок и длительность), но само это понимание не зависит от объективного летоисчисления: «Группа явлений понимается не потому, что у нее есть определенное место во времени, но потому, что в ней взаимообуславливаются содержания». Г.Зиммель вводит понятие исторического времени для выражения взаимоотношений содержаний истории, фиксации ряда событий, схватывания целостности содержаний: «...„овременение“ содержания может означать только фиксацию его в *определённом* месте времени. ...Только вместе с таким определением историчности содержания через его фиксированность в определенном месте правильно устанавливается характер индивидуализированности исторического познания...». Однозначность места конкретного события в целостном потоке событий – вот что создает качество историчности: «Историческое содержание обретает свой характер вместе с установлением *пункта* во времени – между всем предшествовавшим и всем последующим»<sup>8</sup>. Объективно протекающее время культуры, время каждого события создается взаимообусловленностью событий между собой. Понимая эту взаимообусловленность, соотнося конкретное событие с другими, мы возвышаемся над фиксацией простой хронологии, осознавая собственное время культуры. Время культуры, каждого ее события не сводится к хронологической длительности, а определяется тем значением, которое имеет это конкретное событие в рамках определенной целостности. Г.Зиммель

иллюстрирует эту мысль на примере Семилетней войны, которая, хотя и состояла из отдельных сражений и других эпизодов (и может быть описана посредством их описаний – каждого в отдельности), однако не эти частности составляют объединяющее их «временное пространство», а лишь сражение под Кунерсдорфом.

Несмотря на то, что Г.Зиммель фактически предложил новую парадигму исследования времени культуры, для социогуманитарной мысли 2-ой половины XIX в. время в обществе все еще оставалось в первую очередь социальным феноменом, то есть объективно существующей продолжительностью социальных процессов и отношением между продолжительностями. Оно не зависело от сознания и представления субъектов, «втянутых» в эти процессы. Такая интерпретация времени культуры была преодолена О.Шпенглером, выдвинувшем идею локальных культур. Для О.Шпенглера жизнь – это осуществление возможного – разворачивается во времени. «С учетом признака направления возможное называется будущим, осуществленное – прошлым. Само осуществление, средоточие и смысл жизни мы называем настоящим»<sup>9</sup>. "Время" мыслится Шпенглером как особый способ понимания – понимания становления (в противоположность "пространству" как способу понимания ставшего). Принципиально важно, что О.Шпенглер связал проблему времени с проблемой смысла: "Дело не в том, что представляют собою конкретные факты истории, взятые сами по себе как явления какого-либо времени, а в том, что они означают и обозначают своим явлением". Этот подход проявился и при решении проблемы одновременности: «Я называю „одновременными“ два исторических факта, которые выступают, каждый в своей культуре, в строго одинаковом – относительном –

<sup>7</sup> Зиммель Г. Проблема исторического времени//Зиммель Г. Избранное. Т.1. Философия культуры. - М., 1996. С. 518.

<sup>8</sup> Зиммель Г. Проблема исторического времени. - С.519, .521, 522.

<sup>9</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М., 1993. С.203.



Людмила Александровна ШТОМПЕЛЬ / Liudmila Aleksandrovna SHTOMPEL

**| Креативность культуры: время и вневременность / Creativity of culture: time and beyond time |**

положении и, значит, имеют строго соответствующее значение»<sup>10</sup>.

Данное открытие связи времени со смыслом стало возможным благодаря неокантианцам и, в частности, В. Виндельбанду, показавшему, что историческое развитие есть прежде всего культуротворчество, связанное не с социальной динамикой, «овеществленными» историческими событиями, а с глубочайшими духовными сдвигами, «самосознанием развивающейся культурной жизни»<sup>11</sup>. Поэтому время культуры предстает не только как готовая организационная форма, реализующая культурный опыт, но как единство этой объективной социальной формы и формы осмысления человеческого мира.

О важности осмысления любого социального взаимодействия сквозь призму культурных ценностей и введения соответствующего понятия («социокультурное») П. Сорокиным написано уже немало работ. П. Сорокин и Р. Мертон развивают идею связи времени со смыслом, подчеркивают необходимость выделения определенных периодов времени в зависимости от значения, приписываемого им.

Таким образом, время культуры есть такая конфигурация ее моментов (их длени и прерывов), которая вырисовывается через проявление степени их значимости для данной культуры, меры достижения поставленных человеком перед самим собой целей и задач, меры реализации принципов культуры. При этом смыслы и ценности находятся вне астрономического времени, что и выражено в словосочетании «надвременность культуры».

Время культуры не только осуществляется, но и переживается. Согласование времен (внешне принудительного, объективного, социального и личного) осуществляется не только в социальной, но и в психологической реальности. Поскольку

сознание человека не есть монолитное образование, то и переживание времени возможно подразделить на несколько уровней: бессознательные интуиции времени, уровень непосредственного, первичного переживания отдельных мгновений, рефлексия быстротечности, необратимости времени и других его особенностей. На всех выделенных уровнях происходит наращивание временного опыта личности. Этот опыт подкрепляется и выражается в языке. Апория бытия (что-то есть, что-то было, что-то будет) и небытия времени (как у скептиков: времени не существует, поскольку будущего еще не существует, прошлого уже не существует, настоящее же не пребывает) в повседневной жизни разрешается благодаря достоверности в пользу бытия времени. В языке выражается знание о том, что прошлое было (и оно удаляется), будет и будущее (и оно приближается). Что связывает их? Если только настоящее (в котором существует память о прошлом и ожидание будущего), то эту связь невозможно объяснить.

Августин, приближаясь к формуле своего знаменитого тезиса о трояственности настоящего, задает вопрос: «Если будущие и прошедшие вещи действительно существуют, то я хочу знать, где они существуют»<sup>12</sup>. А. Августин приходит к выводу, что временные свойства, содержащиеся в воспоминании, повествовании и предвидении, предчувствии существуют в душе, что и дает ему возможность сказать: «Где бы они ни были, какими бы они ни были, (будущие или прошедшие вещи) существуют только как настоящие». Августин говорит не только о трояственности настоящего, а доверяет переживанию судьбу прошлого и будущего: «настоящее прошедшего это память; настоящее настоящего – его непосредственное созерцание; настоящее будущего – его ожидание». И все же не получается свести душу к переживанию, хо-

<sup>10</sup> Шпенглер О. Цит. соч. С.132, 271.

<sup>11</sup> Виндельбанд В. Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия. – М., 1993. С.6.

<sup>12</sup> См.: Августин А. Исповедь. Кн.11. // Августин А. Исповедь; Абельяр П. История моих бедствий / Пер. с лат. - М.: Республика, 1992. М., 1982.



Людмила Александровна ШТОМПЕЛЬ / Liudmila Aleksandrovna SHTOMPEL

**| Креативность культуры: время и вневременность / Creativity of culture: time and beyond time |**

тя именно душа «и ждет, и внимает, и помнит»<sup>13</sup>. Таким образом, проблема времени перерастает в проблему души и тем самым Августин связывает проблему времени (повседневного) с проблемой вечности (трансцендентного).

Креативность необходимым образом связана со временем культуры, поскольку постоянно выходит за границы «своего» времени. При этом реализуются различные ориентации на время – презентизм (акцент на настоящем), футуризм (акцент на будущем), пассеизм (акцент на прошлом), смещающие трудно достижимую гармонию между инновационностью и традиционностью. Их сосуществование даже в современной культуре не осуществляется равномерно. Не все культуры выбирают лишь единственную ориентацию: в них могут сосуществовать две и больше. Были культуры, для которых ценно именно прошлое как носитель образцов (это традиционные культуры). Но есть и культуры, для которых важно прежде всего будущее, они устремлены вперед, к цели – это христианский мир: для христианина центр времени находится в ожидаемом будущем – там находится Спасение. Сторонниками презентизма называют

античных эпикурейцев и стоиков; его ярким проявлением в новоевропейской культуре считается знаменитая фраза Гете из «Фауста» («Остановись, мгновенье...»). В конце XX века все большее влияние приобретает презентизм как реакция на разочарование в прежних идеалах, расцениваемых как иллюзии: неверие в бога, в революционную идею, в государство, в лучшее будущее и т.п. приводит к возвеличиванию лишь сиюминутных ощущений. Интернет-технологии поддерживают презентизм. На этом фоне к прошлому начинает возвращаться утраченная былая ценность: во второй половине XX в. европейцы начинают задумываться о сохранении памятников старины, проявляют повышенный интерес к собственным корням (возрождается интерес к генеалогии, архивным исследованиям и мемуарам). Однако не следует забывать, что прошлое – это «вместилище» не только образцов, но и ошибок. И на уровне целых обществ, и на уровне отдельных личностей люди постоянно оказываются в прошлом, если повторяют на новом материале старые ошибки. Попасть «в настоящее» – значит обрести новое качество, действительно реализовать его.

---

<sup>13</sup> См.: там же.



Наталья Павловна ЛЫСИКОВА / Natalia Pavlovna LYSIKOVA

**| Народная культура как креативный ресурс идентификации человека / Folk Culture as a Creative Resource of Human Identification |**

Наталья Павловна ЛЫСИКОВА / Natalia Pavlovna LYSIKOVA

*Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, г. Саратов, Россия  
Институт дополнительного профессионального образования, Кафедра менеджмента образования  
Кандидат философских наук, Доцент*

*National Research Saratov State University named after N.G. Chernyshevsky, Saratov, Russia  
Institute of Continuing Professional Education, Department of Education Management  
Associate Professor, PhD in Philosophy  
450885@list.ru*

**НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА КАК КРЕАТИВНЫЙ РЕСУРС ИДЕНТИФИКАЦИИ ЧЕЛОВЕКА**

Особое место в иерархии видов культуры занимает народная культура, которая представляет устойчивую совокупность обычаев, верований, миропониманий, мировоззрений, норм, сложившуюся в ходе исторического развития человеческих отношений. Народную культуру следует рассматривать и практически использовать как креативный ресурс идентификации человека в обществе риска. Проблемам данного рассмотрения и связанным практикам посвящена данная статья.

Каждый человек имеет представление об окружающем его социальном мире, группе, культуре, языке, местности, которые он классифицирует как «свои». Главными идентифицирующими признаками являются самобытная культура, язык, конфессиональные отличия, особенности поведенческих стереотипов. Народной культуре соответствуют определенная картина мира, символика, стереотипы, через призму которых воспринимается социальное и природное пространство. Она дает человеку стабильность и защищенность, объясняя его «встроенность» в культурный мир. Личностная реализация в коммуникативно-дискурсивных практиках, контактах с иными культурами сопровождается мощным слоем предпосылок, направляющих действия ее носителя. Они обеспечивают смысловую основу, которая помогает постижению иных культур, исходя из ментальности контактеров. Народная культура и ментальность составляют целостность, представленную, с одной стороны, тради-

циями, обычаями, нравами, а с другой стороны, определенной направленностью, заданностью индивидуального и группового сознания носителей. Наличие традиции и творчества определяет универсальную характеристику народной культуры, а различное их соотношение дает основание для характеристики культурного сообщества.

114

**Ключевые слова:** народная и популярная культуры, принципы народной культуры, образование, творческая жизнь, ментальность, традиции, нормы и правила..

**FOLK CULTURE AS A CREATIVE RESOURCE OF HUMAN IDENTIFICATION**

The article is devoted to the analysis of main characteristics of popular culture and its interrelations with folk culture. In the face of modern social and cultural risks one can observe the increasing weakening of national and cultural identity. The article argues that some of the main characteristics of the popular culture (heterogeneity, openness, dynamism, syncretism, dialogism, stability, coherence and complementarily etc) are supported by the preceding folk culture. That is, folk's culture group solidarity, accent on direct communication, regulative behavior style etc find its expression in the popular culture. Through popular culture individuals realize their belonging to a specific



Наталья Павловна ЛЫСИКОВА / Natalia Pavlovna LYSIKOVA

**| Народная культура как креативный ресурс идентификации человека / Folk Culture as a Creative Resource of Human Identification |**

social and cultural environment with which they can identify themselves.

**Key words:** folk and popular culture, the principles of folk culture, education, creative life, mentality, traditions, norms and customs.

**П**онимание общества как единства культуры и социальности, образуемого и преобразуемого всей повседневной и творческой деятельностью человека, рассматривается П.А. Сорокиным в качестве неразрывной триады: общество, культура, человек. «Структура социокультурного взаимодействия... имеет три аспекта, неотделимых друг от друга»: 1) *личность* как субъект взаимодействия, 2) *общество* как совокупность взаимодействующих индивидов с его социокультурными отношениями и процессами и 3) *культура* как совокупность значений, ценностей и норм, которыми владеют взаимодействующие лица, и совокупность носителей, которые объективируют, социализируют и раскрывают эти значения<sup>1</sup>. Данный принцип является, по нашему мнению, основополагающим при определении народной культуры в качестве креативного ресурса идентификации человека.

Особое место в иерархии видов культуры занимает *народная культура*, которая представляет устойчивую совокупность обычаев, верований, миропониманий, мировоззрений, правовых, этических и эстетических норм, сложившуюся в ходе исторического развития человеческих отношений, начиная от первобытно-общинного уровня до формирования наций и национальной культуры, и востребованную в своих образцах до настоящего времени. «Специфика народной культуры состоит в том, что ее базовые элементы, ее «онтология», заключены, прежде всего, в реальном *действии*. В генезисе духовной культуры первичен ритуал, в котором человек повторяет, тиражирует поступки обожест-

вленного предка, демиурга и тем самым поддерживает существование мира»<sup>2</sup>. Являясь достаточно стабильной и относительно устойчивой системой, она вбирает в себя стереотипы, традиции и нормы повседневной жизни, которые характерны для большинства и передаются от поколения к поколению, что позволяет рассматривать ее в качестве креативного ресурса идентификации ее носителей.

Народной культуре соответствуют определенная картина мира, символика, стереотипы, через призму которых человеком воспринимается окружающее социальное и природное пространство. Картина мира народа представляет, в самом широком понимании, взгляд носителей культуры на окружающий мир. Символы также входят в состав культуры, но их природа основывается, прежде всего, на способности человека координировать свои поступки, направлять свою деятельность на достижение определенных целей и выполнение конкретных задач.

Культура народа может приобретать мировое значение и известность при наличии, как минимум, трех условий:

во-первых, если представленные в ней ценности становятся достоянием не только одного народа, но и определенной части человечества,

во-вторых, если она является креативным ресурсом идентификации носителей,

в-третьих, если она сохраняется и поддерживается на уровне государства, а также носителями, проживающими вне территории ее распространения.

Следует выделить и рассмотреть важные принципы развития народной культуры:

<sup>1</sup> Сорокин П. А. Личность, общество и культура как неразрывная триада // П. А. Сорокин. Человек. Цивилизация. Общество. - М., 1992. - С. 218-219.

<sup>2</sup> Власов В. Г. Онтология народной медицины // Человек. 2001. №3. - С. 69.



Наталья Павловна ЛЫСИКОВА / Natalia Pavlovna LYSIKOVA

**| Народная культура как креативный ресурс идентификации человека / Folk Culture as a Creative Resource of Human Identification |**

- неоднородность и открытость,
- динамизм и синкретизм,
- стабильность и диалогизм,
- взаимосвязь и дополнительность.

Целостность народной культуры не исключает ее неоднородности, например, существования таких противоположностей, как: народное православие и магия, народная этика и православные обряды. «Говоря о целостности, необходимо подчеркнуть, что самое важное здесь – внутренняя взаимосвязь всего со всем, главное это наше целостное мировоззрение, оказывающее влияние на ценностные представления»<sup>3</sup>. Развитие целостной народной культуры осуществляется не только благодаря внутренней динамике ее базовых компонентов, но и в связи с внешним воздействием самых разнообразных социальных и природных явлений. «Имманентное развитие культуры, - как справедливо отмечал Ю. М. Лотман, - не может осуществляться без постоянного притока текстов извне»<sup>4</sup>, в качестве которых могут быть представлены самые разнообразные образцы культуры и виды информации.

В силу своей открытости народная культура подвержена изменениям, которые являются неизбежными свидетелями ее динамики: носитель культуры может, пусть очень медленно, постепенно, но уходить от некоторых, явно устаревших, традиций, привычек, ритуалов, норм и форм общения и поведения и приобретать новые. Необходимо также помнить и учитывать хрупкость и уязвимость элементов народной культуры, тем более, что она испытывает негативное влияние внутренних и внешних культурных образцов, трансформируемых благодаря динамичному продуктивно-репродуктивному существованию самого человека,

который активно осваивает действительность с помощью множества языков, системы новейших коммуникационных технологий в процессе профессиональной и иных видов деятельности, познания, воспитания, вербального и невербального общения. Влияние компьютеризации общества не проходит бесследно как для народной культуры в целом, так и для ее носителей, если они включены в общее коммуникационное пространство: происходит изменение стиля мышления, психологии носителей, алгоритмизация языка, качество восприятия информации, вплоть до полного ее искажения и потери.

Народная культура дает человеку определенную стабильность и защищенность, которые объясняют его «встроенность» в определенный культурный мир. При этом личностная реализация в коммуникативно-дискурсных практиках, любой контакт с иными культурами сопровождается мощным слоем предпосылок, направляющих все действия носителя данной народной культуры. Именно они обеспечивают смысловую основу, которая помогает постижению иных культур, исходя из ментальности контактеров. Исторической особенностью развития русской культуры является наличие особенного наряду с общим, существенное расхождение общепринятого ее варианта с менее распространенной народной культурой, сохранившейся, большей частью, в глубинке, сельской местности. Бережно хранят ее артефакты, духовные традиции центры национальных культур, этнографические и краеведческие музеи.

Внешняя информация, проходя через призму народной культуры, становится более доступной, легче воспринимается и усваивается. В ней вырабатываются и механизмы, в частности язык, речевое мышление, блокирующие проникновение явно диссонирующих, несовместимых с народной культурой, образцов иных культур. Отсюда следует, что диалогичность народной культуры происходит не только внутри ее базового содержательного ядра, но и за его пределами, через взаимодей-

<sup>3</sup> Бом Д. Наука и духовность: необходимость изменений в культуре // Человек. 1993. № 1. - С. 13.

<sup>4</sup> Лотман Ю. М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю. М. Избр. ст.: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. - Таллинн. 1992. - С. 116.



Наталья Павловна ЛЫСИКОВА / Natalia Pavlovna LYSIKOVA

**| Народная культура как креативный ресурс идентификации человека / Folk Culture as a Creative Resource of Human Identification |**

ствие с чужими культурами. Благодаря диалогу культур не только лучше понимается и усваивается своя культура, но и осуществляется культурное приращение и интерпретация иных культурных смыслов.

Синкретизм определяет слитность и нерасчлененность базового ядра народной культуры на протяжении всего ее исторического развития, что объясняется, с одной стороны, нерелексированностью внутренних компонентов культуры, с другой стороны, их взаимодополнительностью, которая состоит в том, что отдельный компонент культуры трудно вычлняется и осмысливается лишь в связи с дополнительными культурными элементами.

Происхождение первичных форм культуры до сих пор является достаточно дискуссионным вопросом. Большинство исследователей считает, что именно человеческий организм с его физиологическими ритмами в единстве с ритмами природной среды структурно членит окружающий мир на различные оппозиции мифа, ритуала, ритуальных изображений, пластики обрядовых танцев, ритмы речений<sup>5</sup>.

Ритм, основанный на закономерной повторяемости в пространстве или во времени аналогичных элементов и отношений через соизмеримые интервалы, одновременно выполняет функции расчленения и интеграции впечатлений человека, полученных от взаимодействия с окружающим миром. Кроме того, он имеет начало, конец, кульминационный центр и развитие. Именно благодаря ритму осуществляется упорядоченность элементов культуры, в основе которых лежит соблюдение меры. При этом в каждой народной культуре преобладает свой ритм, который образует основу доминологического способа освоения действительности и предвосхищения ее будущего развития, когда

символическая форма жеста, пластики, изображения определяет взаимоотношения человека и коллектива, взаимосвязь и взаимозаменяемость природного и культурного начала. На начальном этапе развития культуры поведение людей детерминировано не системой императивных норм, абстрагированных от чувственно-воспринимаемого мира, а чувственно-эмоциональными ритмами соприкосновения и единения социокультурного, природного миров и человеческого тела. Народная культура, ориентированная на ритмические закономерности, существующие как в самом человеке, так и в окружающем его мире, облегчает ему восприятие, понимание и взаимоотношения между ними.

Последующее развитие народной культуры закрепляет традиционное наследование как способ практически-духовного существования народной памяти, коллективной автокоммуникации и индивидуального использования коллективного опыта, не исключающего творческое прочтение и переработку культурного материала. Происходит постепенное становление профессиональной (авторской) культуры, находящейся в напряженном диалектическом диалоге с народной культурой как культурой народного понимания и осмысления, народного чувства и народного опыта, из которой постоянно заимствуются идеи, образы, ритмы, символы, образцы, элементы и комплексы, как для повседневного пользования, так и для развития профессиональной (авторской) культуры.

Народная медицина как важная составляющая народной культуры, «при всем ее своеобразии и видимом несовершенстве, всегда выполняла свою культурно-историческую миссию»<sup>6</sup> и являлась востребованной. Достаточно широко используются традиции, а также народные религиозные воззрения, народные молитвы, народная магия, заговоры, смеховая культура, имеющие глубокие исторические и социально-культурные корни.

<sup>5</sup> См.: Эйзенштейн О. М. Психология искусства // Психология процессов художественного творчества. - Л., 1980. - С. 198; Тэрнер В. Символ и ритуал. - М., 1983. - С. 102-103.

<sup>6</sup> Власов В. Г. Онтология народной медицины // Человек. 2001. №3. - С. 67.



Наталья Павловна ЛЫСИКОВА / Natalia Pavlovna LYSIKOVA

**| Народная культура как креативный ресурс идентификации человека / Folk Culture as a Creative Resource of Human Identification |**

Возможно, это связано также и с тем обстоятельством, что «в народной культуре дистанция между Богом и человеком предельно сокращена в силу специфического понимания молитвы»<sup>7</sup>, которая является одновременно:

во-первых, акцией, то есть действием, направленным на достижение человеком какой-то важной лично для него или для близких ему людей цели (моление, взывание, благодарение, прошение),

во-вторых, духовным словом, которое играет для человека роль путевода и охранителя в противоречивом и небезопасном внешнем мире,

в-третьих, актом народной духовной терапии, гармонизирующим внутренний мир человека и его взаимоотношения с другими людьми и социальными институтами.

Важным компонентом народной культуры русского человека всегда являлась смеховая культура, которая часто помогала ему физически и духовно выжить в самых непростых, даже тупиковых ситуациях. Следует отметить, что у каждого народа свое отношение к различным видам проявления комического и свои виды смеха, из чего следует, что в каждой народной культуре есть свой «карнавал», в котором «сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью»<sup>8</sup>.

На Руси всегда было много различных увеселений, игр, забав. Особенно популярными являлись группы скоморохов, составляющие в некотором смысле ремесленный цех. Они соединяли в себе разные способы развеивать скуку толпы: играли на гудке, били в барабаны, домры, накры, плясали, показывали выученных собак и медведей. С ними были также глумцы (шутники), стихотворцы-потешники, которые умели веселить народ прибаутками, рассказами, острым словцом, разыг-

рыванием сценических представлений, наряжаясь для этого в скоморошное платье или используя кукол. В праздничные дни веселье шло целый день и вечер за полночь. Праздники различались, исходя из сезона (зимние, летние, смешенные), гендера (мужские, женские, смешенные), вида (танцевальные, музыкальные, игровые).

Увеселения чаще всего преследовались официальной церковью и властными структурами, потому что считались бесовским «потешением», пустой тратой времени, духовным «развращением». «Однако русский народ постоянно соблазнялся запрещенным плодом; несмотря на то, что музыка запрещалась не только Церковью, но и светской властью, славянская натура вырывалась из византийской рамки, в которую ее старались заключить»<sup>9</sup>.

Интересны наблюдения русских и западных художников, стремившихся постичь уникальность русской культуры через постижение русской души или «русскости», особенно при написании портретов, сценок из повседневной жизни, общения с персонажами своих картин. Так, французский художник Ж.-Б. Лепрекс, посетивший Россию при правлении Екатерины II, стремился идентифицировать русского человека в соответствии с особенностями его культуры. Он вначале выделяет совокупность социальных типажей (стрельцы, духовенство, торговцы) как отличительный признак народной культуры, позже отмечает наличие этнических культур (чувашская, мордовская и др.), которые находятся в диалоге с базовой культурой. Ж.-Б. Лепрекс стремится осмыслить «русскость» как набор верований, обрядов, ритуалов, праздников и приходит к выводу: русские всегда живут по-русски. Даже развлекательные мероприятия у них проходили не по-европейски, а в русском духе. Ж.-Б. Лепрекс тонко фиксирует культурные отличия

<sup>7</sup> Филатова В. Ф. Магия и народное православие // Человек. 2009. № 6. - С. 79-80.

<sup>8</sup> Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - М., 1990. - С.13.

<sup>9</sup> История русской культуры. - М., 2006. - С. 194.



Наталья Павловна ЛЫСИКОВА / Natalia Pavlovna LYSIKOVA

**| Народная культура как креативный ресурс идентификации человека / Folk Culture as a Creative Resource of Human Identification |**

чия «русской повседневности» от западноевропейской<sup>10</sup>.

Немецкий художник Х.-Г.-Г. Гейслер создает картины на те же темы из жизни русского народа, что и Ж.-Б. Лепрекс, однако, он атрибутирует идею о том, что русские люди «меряют мир своим телом». В его рисунках есть принципиальные отличия от русского лубка, в котором присутствует самоирония, у него доминантой является дискриминационная насмешка. Визуальной стратегией отчуждения Х.-Г.-Г. Гейслер передает культурную инаковость нашего народа, «русскость» которого он так и не смог постичь и который остается для него народом-варваром.

Примечательна позиция русского художника Е. Корнеева, который изображает русский характер через красоту и неповторимость русского лица. Он создает образ русской красоты, оттеняя его нерусскостью. Русский народ, по мнению Е. Корнеева, красив, здоров, добротен и чисто одет, следовательно, делает вывод он: душа и помыслы у него чисты. Дородность, полагает художник, является нормой естественной повседневной жизни и внешним признаком русской народности. Он выводит «русскость» за пределы регионального и социального пространства и представляет интегративный «портрет России как поликультурного пространства»<sup>11</sup>.

В каждой культуре, в том числе и народной, можно выявить некоторую ценностную доминанту – парадигму, «которая являет собой размытое поле ценностных представлений, разные участки которого имеют разные вероятностные веса. Наряду с доминирующей парадигмой существуют субпарадигмы, которые находятся в подполье культуры: это ростки будущего. Не все они могут реализоваться, но при определенных конкретных условиях спонтанно создается такой фильтр выбо-

ра, который запускает в рост одни идеи и ценностные представления и блокирует либо тормозит другие»<sup>12</sup>.

Народная культура всегда нуждается в бережном к себе отношении, поддержке, распространении, изучении и только при таком условии она сохраняется в качестве креативного ресурса идентификации человека. Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия настоятельно рекомендует «проводить общую политику, направленную на придание культурному и природному наследию определенных функций в общественной жизни и на включение охраны этого наследия в программу общего планирования»<sup>13</sup>. Поэтому весьма настораживают такие культурные следствия глобализации, как: унификация и многообразие культур, универсализм и потеря самобытности. Постепенно расширяющий свои границы полиморфизм воплощается и во множестве образов жизни, культивируемых различными социальными и этнокультурными группами. Возникающий конфликт культур, по мнению К. Поланьи<sup>14</sup>, может привести даже к социальной катастрофе, сутью которой является «культурное вырождение», как прямой результат стремительного и безжалостного разрушения фундаментальных социальных институтов вне зависимости от того, использовалось ли при этом насилие или нет.

Существует и менее радикальная позиция относительно последствий глобализации, связанная с расширением контактов на уровне систем образования, диалога культур, которые способствуют сближению народов, усвоению новых культурных образцов, хотя отмечается, что этот процесс также

<sup>12</sup> Золотухина-Аболина Е. В. В. В. Налимов. - М., 2005. - С. 59.

<sup>13</sup> Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия ЮНЕСКО (Текст) // Всемирное культурное и природное наследие: документы, комментарии, списки объектов. - М., 1999. - С. 11.

<sup>14</sup> Поланьи К. Великая трансформация: политические и экономические истоки нашего времени / Пер. с англ. А. А. Васильева и др. - СПб., 2002. - С. 176.

<sup>10</sup> Вишленкова Е. А. «Тело для народа или «увидеть русского дано не каждому» // Человек. № 3. 2008. - С. 101.

<sup>11</sup> Там же. С. 108.



Наталья Павловна ЛЫСИКОВА / Natalia Pavlovna LYSIKOVA

**| Народная культура как креативный ресурс идентификации человека / Folk Culture as a Creative Resource of Human Identification |**

достаточно сложен и противоречив. «Один народ заимствует у другого не все подряд, а лишь то, что: а) является близким его собственной культуре...; б) принесет явную или скрытую выгоду, поднимет престиж народа, позволит продвинуться вверх по ступенькам прогресса, даст преимущество перед другими народами; в) отвечает внутренним потребностям данного этноса, т. е. удовлетворяет такие фундаментальные потребности, которые не могут удовлетворять культурные артефакты и культурные комплексы, имеющиеся в распоряжении»<sup>15</sup>.

В настоящее время существует реальная потребность в креативном человеке со сформированным социально-волевым началом, ответственным за свои слова и действия, готовым выполнить возложенную на него миссию. Он является инициатором последовательного ряда жизненных событий. М. М. Бахтин определяет такого человека в качестве «субъекта поступания», подчеркивая тем самым безграничные возможности и мотивации индивида. Однако достоинство человека определяется не только тем, что ему в жизни удалось, состоялся он или нет, а что он взял под свою ответственность, что сам себе вменил и способен ли он ради этого на определенный риск. Без взятой на себя ответственности, вменяемости, способности рисковать сложно чего-либо существенного достичь в профессиональной и личной жизни, состояться как креативной человек, который обладает особой способностью «к вариативности, гибкости. Это не удивительно, так как личность – не столько состояние, сколько процесс»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Добренков В. И. Глобализация и Россия: Социологический анализ. - М., 2006. - С. 179. См. также: Ядов В. А. Современная теоретическая социология как концептуальная база исследования российских трансформаций. - СПб., 2006; Многоликая глобализация: Культурное разнообразие в современном мире / Под ред. П. Бергера, С. Хантингтона. - М., 2004.

<sup>16</sup> Золотухина-Аболина Е. В. В. В. Налимов. - М., 2005. - С. 66.

Существуют правила социального поведения человека, которые можно возвести в принцип его жизнедеятельности и которые не устарели до сих пор. Принципы и установки русской народной культуры, по нашему мнению, можно использовать в качестве важного креативного ресурса идентификации носителя еще и потому, что они помогают формированию у него представления о самом себе как о целостной и уникальной личности и соответствующей презентации себя другим. Картина мира, оценки, ценности, способы восприятия природы, общества, времени, идеалы закладываются в сознании человека, основываясь на традициях, и незаметно для него, изменяются в процессе общественной практики, однако времена меняются, и человек вынужден меняться вместе с ними. Поэтому особую актуальность рассмотрение народной культуры в качестве креативного ресурса идентификации приобретает в настоящее время в связи с тем, что в условиях открытого общества возрастает число мигрантов, переселенцев, беженцев, которые нуждаются в социализации и их необходимо провести через нашу систему отечественного образования и народной культуры. Это необходимо, прежде всего, для них самих, чтобы они могли жить, работать, учиться без особых социальных проблем в выбранной ими стране проживания.

В каждой народной культуре есть собственные способы социальной передачи информации и механизмы поддержания и действия традиции, которые могут отличаться целым рядом обстоятельств:

во-первых, ролью непосредственного и опосредованного взаимодействия в процессе общения,

во-вторых, большей или меньшей ролью обрядовости, ритуалов, обычаев,

в-третьих, уровнем доступности освоения народной культуры для носителей других культур,

в-четвертых, процедурой закрепления и интерпретации значений символов в ритуалах и обычаях.



Наталья Павловна ЛЫСИКОВА / Natalia Pavlovna LYSIKOVA

**| Народная культура как креативный ресурс идентификации человека / Folk Culture as a Creative Resource of Human Identification |**

Овладевая существующими в обществе традициями, нормами, обычаями, приемами и способами деятельности, индивид осваивает, достраивает, изменяет и развивает свой собственный культурный мир. Один из первых исследователей идентификации Э. Эриксон, считал, что идентичность является основой целостности личности, ее непрерывности во времени и способности справляться с внутренними конфликтами<sup>17</sup>. Данная идея особенно актуальна в обществе риска, когда в условиях кризиса индивидуальной и коллективной идентичности большинство людей начинает испытывать затруднения при соотнесении себя с конкретной культурой, языком, социальной группой. Особенно это ощутимо при размытости, нечеткости идеалов, привычек, социально значимых моделей и норм поведения и речевого общения, рода занятий.

Главными идентифицирующими признаками являются самобытная культура, язык, конфессиональные отличия, особенности поведенческих стереотипов. Поэтому для успешной самоидентификации человек должен иметь четкое представление об окружающем его социальном мире, социальной группе, культуре, языке, местности, которые он мог бы классифицировать как «свои» и найти в них свое собственное место. Следует особо отметить, что в сложном диалектическом взаимодействии находятся языки народов и их идентичности, при этом «даже малейшие различия» в языке тут же «наполняются огромным культурным смыслом»<sup>18</sup>, затрудняющим идентификацию индивида.

Не вызывает сомнения взаимосвязь народной культуры и ментальности, которые не просто дополняют друг друга, а составляют некоторую целостность, представленную, с одной стороны, традициями, обычаями, нравами данного народа, а

с другой стороны, определенной направленностью, заданностью индивидуального и группового сознания его представителей. Ментальность аккумулирует надиндивидуальное в народном сознании, обусловленное его культурой, в ней откладываются исторический опыт народа, все перипетии его формирования и развития. Любые инновационные социальные формы, которые в последнее время активно заимствуются (рыночная экономика, правовое государство, двухуровневая система высшего образования, новейшие информационные образовательные технологии), «не являются культурно нейтральными», «они имеют глубинную социокультурную основу». В этих ситуациях реализуется основная миссия ментальности, выступающей как инвариант бытия, как «своеобразная память народа о прошлом, психологическая детерминанта поведения миллионов людей, верных своему исторически сложившемуся «коду» в любых обстоятельствах не исключая катастрофические»<sup>19</sup>. Последнее обстоятельство нам бы хотелось отметить особо в связи с возрастанием роли и значения ментальных установок в идентификации человека в обществе риска.

Следует согласиться с тем, что ментальности как социально-историческому конструкту справедливо «придается функция интерпретационной модели, выражающей одну из сторон бытия социальных общностей»<sup>20</sup>, одновременно, сохраняющей «свое» и отделяющей его от «чужого». Несложно выявить устойчивые (инерционные) элементы культурного опыта – научные, религиозные, национальные, трудовые, профессиональные традиции, которые придают ему целостность, системность, завершенность, устойчивость и воплощаются в идеях, ценностях, обычаях, обрядах, способах мировосприятия, нормах поведения, переда-

<sup>17</sup> См. подробнее: Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. - М., 1996; Эриксон Э. Детство и общество. - СПб., 1996.

<sup>18</sup> Джозеф Д. Язык и национальная идентичность // Логос. 2005. № 4 (49). - С. 16.

<sup>19</sup> Российская ментальность (Материалы «круглого стола») // Вопросы философии. 1994. №1. - С. 34, 30.

<sup>20</sup> Кусов В. Г. Категория ментальности в социологическом измерении // Социологические исследования. 2000. № 9. - С. 134.



Наталья Павловна ЛЫСИКОВА / Natalia Pavlovna LYSIKOVA

**| Народная культура как креативный ресурс идентификации человека / Folk Culture as a Creative Resource of Human Identification |**

ваемых от поколения к поколению. Особое место в народной культуре занимают морально-этические и эстетические традиции, которые регулируют взаимоотношения людей в политике, экономике, науке, на работе, в быту, учебных заведениях, местах отдыха. В нравственных нормах и принципах откладывается всеобщее, имеющее непреходящее значение, составляющее культуру межличностных отношений в обществе. Например, сфера эстетического отношения к действительности также носит всеобъемлющий характер традиции. Прекрасное и красивое всегда существовали и существуют в природном, социокультурном, личностном мирах. Каждому человеку присущи эстетические эмоции, переживания, чувства, оценки, вкус, идеал, однако, степень развитости эстетической культуры у разных людей неодинакова и зависит во многом от ментальности, включающей эстетический опыт носителей народной культуры. Исторически изменчивы и идеалы красоты.

В народной культуре существуют свои эстетические, моральные, религиозные, политические, правовые нормы. Они представляют структуру, организующую культурный мир народа в единое целое, являются системой поведенческих, коммуникативных ожиданий, культурным образом того, как должно осуществляться то или иное действие, и утверждаются вначале в обыденном сознании человека, а затем в его реальных поступках, продуктах деятельности. Их можно классифицировать по степени повышения общественной значимости на обычаи, нравственные нормы, законы.

Обычаи и способы восприятия складываются тысячелетиями и передаются от поколения к поколению. К ним традиционно относят повторяющиеся, привычные способы поведения людей в определенных ситуациях: общепринятые приемы в труде, распространенные формы взаимоотношений людей в быту и семье, ритуалы, отражающие особенности жизни народа. В обычаях находят свое проявление и нравы. Они имеют силу общественной привычки и влияют на поведение людей. На-

пример, у каждого народа существует своя смысловая ценность основных цветов, запахов, звуков, движений, специфическая слуховая, кинетическая, парфюмерная чувствительность. С помощью цвета звука, движения, запаха передается значимость какого-то события, эмоциональное состояние одного человека другому. Особенно это важно учитывать при межкультурном диалоге как креативный ресурс идентификации носителей культуры.

Нравственные нормы возникают в самой практике массового взаимного общения, воспитываются ежедневно силой привычки, общественного мнения, оценок близких людей. Даже маленький ребенок по реакции взрослых достаточно точно определяет границы своего возможного и реального поведения. Большую роль в формировании норм народной культуры, характерных для данного общества, играют одобрение и осуждение окружающих, сила личного и коллективного примера, наглядные образцы поведения, представленные в реальной жизни, научной, учебной, художественной литературе, народном творчестве.

Нормативность народной культуры поддерживается не только в ходе межличностных, массовых взаимоотношений людей, но и в функционировании различных социальных институтов. В переработанном виде нормы народной культуры воплощаются в идеологии, этических учениях, образовательных и религиозных концепциях. Огромную роль в передаче духовного опыта от поколения к поколению играет система образования, потому что вступающий в социальную жизнь молодой человек усваивает не только знания, но и принципы, нормы поведения и восприятия, понимания и отношения к окружающему миру. Как мы видим, традиционные нормы народной культуры становятся уникальным и неповторимым способом наследования, в основе которого сохраняются:

во-первых, связь поколений посредством обучения (обмен видами деятельности и способностями),



Наталья Павловна ЛЫСИКОВА / Natalia Pavlovna LYSIKOVA

**| Народная культура как креативный ресурс идентификации человека / Folk Culture as a Creative Resource of Human Identification |**

во-вторых, хранение и распространение элементов наследия,

в-третьих, расшифровка и осмысление элементов наследия применительно к нуждам жизненной практики, то есть атрибуция наследия.

Из этого следует, что нормы культуры являются также практическим ресурсом идентификации, хотя бы уже потому, что, поступая определенным образом, ее носитель ожидает ответного поступка, действия, слова, жеста, дара со стороны видимых и невидимых «других».

Опасен разрыв между доминантами народной культуры и приоритетами образования. Следует прислушаться к мнению ученых, отмечающих первые проявления феномена ненаследования народной культуры, распада связи времен, потери социальной памяти, которые постепенно приобретают глобальный характер и которые невозможно объяснить только всеобщей компьютеризацией, использованием интернет-технологий, дистанционным образованием и другими следствиями информационной цивилизации. В современной префигуративной культуре, где взрослые учатся также у своих детей, отражается время, в котором живет настоящее поколение. Молодежь различных стран, говорящая на разных языках, принадлежащая разным конфессиям, но объединенная электронной коммуникативной сетью, приобретает такой опыт деятельности, поведения, общения, которого никогда не было и уже не будет у старшего поколения<sup>21</sup>. Оно, наоборот, никогда не увидит в жизни молодых людей повторения своего беспрецедентного опыта.

Современные дети вырастают в совершенно ином культурно-образовательном мире. Старшее поколение, в своем большинстве, не знает, не понимает и не может осмыслить ценности, символику и атрибутику молодых, что провоцирует «запланированные» противоречия и риски, потому что по многим параметрам отсутствует преемственность поколений. Становится понятным и обратный процесс:

<sup>21</sup> Мид М. Культура и мир детства. - М., 1988. - С. 323.

почему так трудно воспринимаются и усваиваются молодыми людьми народная культура, классическое музыкальное искусство, литература, фольклор, этикет и, одновременно, почему так рьяно они отстаивают право на свою субкультуру, отличающуюся иным ценностным строем, иными обычаями и нормами.

Взрослое поколение людей у нас и за рубежом выражает обеспокоенность тем, что молодежь забывает родной язык, традиции, обычаи, что она все сильнее дистанцируется от народной культуры<sup>22</sup>. Они поддерживают создание Центра национальной культуры (г. Саратов), Национальной деревни (г. Саратов), Этнокультурного центра (Вологодская область), фольклорных ансамблей, выставок народного творчества и других организационных структур, аккумулирующих ценности народной культуры.

Каналами культурной диффузии могут являться такие социальные явления как: миграция, туризм, деятельность миссионеров, торговля, война, конференции, стажировки и иные научные контакты, торгово-промышленные, художественные выставки и ярмарки, обмен студентами и специалистами, повышение квалификации за рубежом. Именно в результате данных контактах становится объективно необходимой изменение отдельных норм и правил, которые перестают удовлетворять потребности человека, становятся неудобными, бесполезными, тормозящими дальнейшее развитие межличностных и межкультурных отношений.

В каждой народной культуре возникают неустойчивые, инновационные (нетрадиционные) элементы культурного обновления, которые еще не стали частью менталитета его носителя. Творчество представляет иную сторону развития народной культуры. Человек, являясь субъектом творческой деятельности, постоянно вносит элемент новизны,

<sup>22</sup> Фортъе А. М. Язык и идентичность квебекцев итальянского происхождения // Логос. 2005. №4. - С.173-184; Глухова А. В. Социокультурный конфликт как фактор современного политического процесса. Там же. С. 185-199.



Наталья Павловна ЛЫСИКОВА / Natalia Pavlovna LYSIKOVA

**| Народная культура как креативный ресурс идентификации человека / Folk Culture as a Creative Resource of Human Identification |**

одни из них пополняют народную культуру, другие пополняют профессиональную (авторскую) культуру – политическую, правовую, философскую, художественную и т. д. Однако в любом случае созидание культурных инноваций имеет для системы образования, общества в целом интегральный, значимый характер. Важную роль в этом процессе играет временной фактор, потому что сиюминутного понимания значимости инновационных поисков быть не может, история все и всех расставляет на свои места. Всякая новация в культуре, имеющая глубокое содержание и ценность, проверяется временем, заново оценивается и осваивается каждым поколением в процессе образования.

Наличие традиции и творчества определяет универсальную характеристику народной культуры, а различное их соотношение и сочетание дает основание для утверждения устойчивости, современности, прогрессивности, реакционности, регрессивности культурного сообщества. В современном обществе базисной ценностью является обновление, поиск новых перспективных глобальных моделей и путей решения важных социальных проблем. Всякая инновация помимо индивидуального автора имеет и «незримого соавтора» - народную культуру, представленную, прежде всего, менталитетом, потребностями, сознанием, идеями, установками и идеалами.

По мере исторического продвижения народов медленно изменяются смысл и набор универсалий, позволяющий осмысливать мир, организованный в целостную систему, возникают новые виды деятельности, поведения, общения, какое-то время существующие параллельно с общепринятыми традиционными нормами культуры.

Элитные сферы культуры становятся, с одной стороны, объектом рыночных отношений, инновационных поисков, с другой стороны, остаются образцом профессионального творчества. Достаточно агрессивная массовая культура преобразует повседневную жизнь, видоизменяет взаимоотношения между людьми, распространяет не всегда бесспорные знания и информацию, стандартизирует поведение, различные виды деятельности и постепенно может занять лидерское положение в культурном мире современного человека.

Таким образом, народную культуру следует рассматривать и практически использовать в качестве важного креативного ресурса идентификации человека в обществе риска. Для сохранения народной культуры необходима самоидентификация человека, который должен иметь четкое представление об окружающем его социальном мире, социальной группе, культуре, языке, местности, которые он мог бы классифицировать как «свои» и найти в них свое собственное место. Кроме того, в условиях формирования единого общеевропейского культурно-образовательного и рыночного пространства, существующей транскulturации (всеобщего смешения нравов и традиций), модернизации современного отечественного образования возрастает число мигрантов, переселенцев, беженцев, которые постоянно нуждаются в социализации, а значит, в освоении отечественной системы образования и основ народной культуры. Полагаем, что усвоение доминант народной культуры должно осуществляться на всех этапах, во всех видах и формах современного непрерывного образования.



Игорь Вадимович КОНДАКОВ / Igor Vadimovitch KONDAKOV

| «Кот ученый» в русской и мировой культуре / “The Learned Cat” in Russian and World Culture |

Игорь Вадимович КОНДАКОВ / Igor Vadimovitch KONDAKOV

*Российский государственный гуманитарный университет. г. Москва, Россия  
Факультет истории искусства, Кафедра истории и теории культуры  
Профессор, доктор философских наук, Кандидат филологических наук**Russian State Humanities University, Moscow, Russia  
School of Art History, Department of History and Theory of Culture  
Professor, Doctor of Philosophical Science, PhD in Philology  
ikond@mail.ru***“КОТ УЧЕНЫЙ” В РУССКОЙ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ**

Образ Кота, неизменно умного, неслучайно занимает центральное место в истории русской и мировой культуры. Анализу значений этого образа, начиная от сказок Ш.Перро и персонажей русской литературы посвящена данная статья.

**Ключевые слова:** образ кота, зоосемиотика, история литературы, русская культура, мировая культура.

**“THE LEARNED CAT” IN RUSSIAN AND WORLD CULTURE**

It is not an accident that images of sly, cunning cats take that much space in the history of Russian and world culture. For instance, the cat in the Charles Perrault’s fairy tale is the best and most use-ful part of the

protagonist's inheritance. This cat embodies the highest achievements of the European culture of the 17th century: nobility of a knight, spirit of enterprise, creative imagination. At the same time, it is not possible to imagine Robinson Crusoe without the company of cats, which reflects and symbolizes a link between civilization and wildness. One can also mention Hoffman’s novel “The Life and Opinions of the Tomcat Murr” which illustrates a struggle between romanticism and realism by the example of a conflict between a cat and its master. All in all, there is a multitude of images of cats in the novels of E.A. Poe, S. Pushkin’s work, in the N.Gogol’s mystic novels, in the poetry of A. Fet, etc. The presented article aims to provide an analysis of the images of a “learned cat” in the literary works mentioned above.

**Key words:** image of cat, learned cat, smart cat, history of literature, Russian culture, world culture.

**1**

**О**браз Кота, неизменно умного, неслучайно занимает центральное место в истории русской и мировой культуры. Кот из сказки Ш. Перро, выручающий незадачливого хозяина из любой беды и превращающий его в маркиза Карабаса, символизирует собой лучшую долю отцовского наследства, по сравнению с ослом и самой

мельницею, доставшимся старшим братьям. Если осел несет на себе печать тупой покорности судьбе и тяжелого, монотонного труда, да и сама мельница кажется воплощением вечного однообразия производственного процесса, то Кот в сапогах – это соединение рыцарского благородства, деловой предприимчивости, творческого воображения –



Игорь Вадимович КОНДАКОВ / Igor Vadimovitch KONDAKOV

## | «Кот ученый» в русской и мировой культуре / “The Learned Cat” in Russian and World Culture |

всех высших достижений европейской культуры XVII в.

Кот с сапогах у Ш. Перро – это символ не просто удачи, основанной на счастливом совпадении случайностей, – это соединение преимуществ сословно-феодальной системы с отважным авантюризмом, это понимание того, что сложившаяся во Франции величественная система европейского абсолютизма имеет свои «слабые звенья», воспользовавшись которыми, можно легко оказаться на вершине: кичливый волшебник Людоед, казавшийся неодолимым, легко превращается в мышь, которую профессионально ловит и съедает Кот. Благодаря этому прозаическому финалу безземельный крестьянин, лишенный дома и мельницы, фактически бродяга, превращается в маркиза, т.е. представителя одного из древнейших дворянских родов Франции, носивших первые титулы маркизов. Блестящее царствование Людовика XIV в этом свете предстает как зыбкий карточный домик, где противоположности легко меняются местами, а простой Кот, не будучи волшебником, своим умом, ловкостью и силой побеждает не только людей, но и людоедов.

Невозможно представить Робинзона Крузо, воссоздающего на своем необитаемом острове дух протестантизма и буржуазной цивилизации Англии XVIII в., без самовоспроизводящегося сообщества кошек. Именно кошки (а не собаки) символизируют у Д. Дефо тонкую грань, связующую цивилизацию с дикостью, мир Просвещения с девственной природой. Оказавшись на острове, корабельные кошки сумели не только адаптироваться к тропическому климату, но и найти существа, себе подобные, и с ними продолжить существование своего рода. Робинзон, в повествовании Дефо, неизменно рисует торжественный обед, где европейского человека, царя природы, сидящего в своем диковинном одеянии за обеденным столом, окружают представители фауны, в различной степени им прирученные и очеловеченные, – собака, две кошки, попугай. Собака символизирует верность и

службу, попугай – общение, а кошки – воссоздание домашнего уюта – в условиях, казалось бы, невозможных – на необитаемом острове, в полном одиночестве и изоляции от остального человечества, культуры и цивилизации. Робинзон, являясь символом Человека вообще, со всеми его ошибками, промахами, заблуждениями, отступлениями от заповедей, представляя собой первочеловека Адама, Ноя, Иова, Иоанна Крестителя, Блудного сына из евангельской притчи и т.п. в одном лице, демонстрирует неодолимость человеческого начала, несущего в себе импульс преобразования природы, ее подчинения человеку и в то же время – воплощение животворящей воли Провидения, не дающего повода для отчаяния даже в самых тяжелых испытаниях.

Ведь, если задуматься, Робинзона, сумевшего в одиночку воссоздать на своем острове Англию в миниатюре, выручило не только знание основ европейской культуры и протестантская вера в благость Вседержителя, но и умение органично адаптироваться к условиям невозделанной природы, умело пользоваться ее дарами, последовательно овладевать ее силами, подчинять ее развитие целям человеческой целесообразности и задачам исторического прогресса (как его понимает вместе с самим Дефо его герой). Другую сторону этой диалектической взаимосвязи человека с природой, столь показательной для Просвещения, выражает Пятница – дикарь, не теряющий своей тесной включенности в природный мир, но в то же время быстро овладевающий всеми благами цивилизации и логическим мышлением, демонстрируя на своем примере преимущества европоцентризма и европейского колониализма, которые необратимо приобщают первобытные народы и неостребованные мировые ресурсы к европейской цивилизации.

Робинзон, воссоздавая облик передовой человеческой цивилизации, строит Дом, похожий на склад всевозможных полезных вещей и на крепость, защищенную от всех возможных врагов; строит он и Ковчег, корабль Спасения, наполнен-



Игорь Вадимович КОНДАКОВ / Igor Vadimovitch KONDAKOV

## | «Кот ученый» в русской и мировой культуре / “The Learned Cat” in Russian and World Culture |

ный живыми существами, призванный доставить его в благословенную Англию. Среди парных тварей, призванных плодиться и размножаться, на ковчеге Робинзона Крузо представлены только кошки, приносящие бесчисленное потомство, значительная часть которого одичала, и Робинзону приходится поправлять природу, истребляя одичавших котов, разоряющих его хозяйство (Точно так же Робинзон борется и с дикарями-людоедами, выбивающимися из руслу человеческой цивилизации). Семья и потомство, которые обретает в конце концов сам герой, упоминаются лишь в конце романа, но это именно тот благополучный финал, на который запрограммирован сюжет Д. Дефо.

Вековой спор романтизма с реализмом воплощен в эпохальном произведении европейской культуры – романе Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра», где философствующий реалист Мурр, живущий в «посюстороннем» мире, одерживает верх над хозяином – мятущимся романтиком Иоганнесом Крейслером – поэтом, музыкантом, мыслителем «не от мира сего». Сюжет романа Гофмана нередко трактуется как превосходство романтических идеалов над обывательской «прозой жизни», как неизбежность столкновения гения и пошлости, возвышенного героя и толпы. В этой интерпретации центральному персонажу – коту Мурру и его философствованиям поневоле придается какой-то сниженный, сатирический характер, а страдающему от непонятости окружающим миром Крейслеру – облик трагически одинокого художника, творца, неординарной личности.

Однако личность гофмановского ученого Кота – еще более неординарна, хотя бы потому, что это – не человеческая, а *вне*человеческая личность, а его философия – не человеческая философия, подобная, скажем, кантовской, гегелевской, шеллинговской, а по-своему трансцендентная, в чем-то недоступная простому людскому разуму. Наглядно перевоплощаясь в кота, воссоздавая его нечеловеческое мировоззрение, нечеловеческую логику мышления, Гофман представляет своим читателям

фантастический «иной мир», где те же события, поступки, характеры, слова, что и в человеческом мире, предстают в принципиально ином смысловом освещении. Это «двоемирие», типичное для классического романтизма, творчески продуктивно: оно демонстрирует неоднозначность всего, что происходит в романе; на всё можно посмотреть двояко – с одной и противоположной точек зрения. В этом смысле отрезвляющая точка зрения Кота, апеллирующего к идеалам «сытости», «лени», «житейского здравого смысла», личного благополучия, – не столько апология самодовольного мещанства, сколько убедительный аргумент в пользу «посюсторонности» жизни, ее прагматики, против оторванной от реальности мечтательности, житейской неприспособленности, в конечном счете подтверждающей свою неразумность. Ведь Гофман не столько оправдывает своего, во многом автобиографического героя Крейслера, но и в чем-то очень

127

существенном его осуждает. Романтическая мифология судьбы в ее зловещих коннотациях представлена в новеллистике Э.По, где черный кот с белым пятном в форме виселицы, гость из потустороннего мира, предвещает сюжетный ужас и обреченность человека, оставленного Провидением. Как и в романе Гофмана, Кот Э. По – носитель надчеловеческого, трансцендентного знания, и потому ужас, внушаемый его появлением, неподделен. Здесь уже речь не идет об «учености» Мурра, с наслаждением пишущего свои записки как назидание всему человечеству; Кот у По воплощает мистическое предвидение грядущего, роковое предощущение страшной и неотвратимой смерти

В русской культуре поэтическая семантика Кота задана Пушкиным. Полновластный хозяин Лукоморья, «Кот ученый», ходящий «кругом», «направо» и «налево» по «золотой цепи», показан как средоточие народной мудрости, хранитель песен и сказок, носитель русской фольклорной традиции; вокруг него расстилается реальность, полная поэтических чудес и таинственных превраще-



Игорь Вадимович КОНДАКОВ / Igor Vadimovitch KONDAKOV

## | «Кот ученый» в русской и мировой культуре / “The Learned Cat” in Russian and World Culture |

ний: «Там чудеса: там леший бродит, / Русалка на ветвях сидит...». Пушкинский «Кот ученый» всезнающ и умен вовсе не потому, что его кто-то научил песням или сказкам; он «учен» сам по себе, он является средоточием сакрального знания. В конце «Посвящения» к поэме «Руслан и Людмила» автор признается, что сюжет, положенный в основу его сказочной поэмы, унаследован у кота:

И там я был, и мед я пил;  
У моря видел дуб зеленый,  
Под ним сидел, и кот ученый  
Свои мне сказки говорил.  
Одну я помню: сказку эту  
Поведаю теперь я свету...

Таким образом, истинным автором стихотворной сказки у Пушкина представлен фольклорно-мифологический Кот ученый.

В вещих снах Татьяны Лариной Онегин является в сопровождении фантастического «полужуравля и полу-кота», составляющего жутковатую свиту героя-призрака. Совмещение кота с журавлем даже трудно себе вообразить! Однако этот кентавр явно бросает свою символическую тень и на сюжет пушкинского романа, и на взаимоотношения главных его героев, и на философскую концепцию произведения. «Журавль в небе» и «Кот на земле» – вот главная дилемма пушкинского творчества. Этой дилеммой мучатся и сам Онегин, и Татьяна, и автор, незримо или явно присутствующий в каждой строке пушкинского романа в стихах.

В поэме «Граф Нулин», обозначившей крутой поворот Пушкина от романтизма к реализму, герой, пустой и поверхностный ловелас, в основном прожигающий жизнь за границей, сравнивается с «лукавым котом», охотящимся за мышью:

Так иногда лукавый кот,  
Жеманный баловень служанки,  
За мышью крадется к лежанки:  
Украдкой, медленно идет,  
Полузажмурясь, подступает,  
Свернется в ком, хвостом играет,

Разинет когти хитрых лап

И вдруг бедняжку цап-царап.

Вряд ли еще где-нибудь в литературе мы найдем столь яркое и точное описание игры кошки с мышкой, а вместе с тем – изысканной метафоры, воссоздающей любовное заигрывание мужчины с женщиной, а также символа непредсказуемой судьбы, внезапно изменяющей ход истории.

Нельзя не вспомнить и роковую сцену из пушкинского романа «Дубровский», в которой крестьянин Архип, беспощадный к подьячим, явившимся описывать господскую усадьбу Дубровских и обреченных сгореть заживо в подожженном дворовыми людьми доме, спасает из огня кошку – безгрешную душу многострадальной русской жизни. Выбирая между кошкой и людьми верный слуга Дубровского и будущий разбойник, будучи коренным русским человеком, предпочитает бездушным бюрократам и чиновникам – беззащитное животное, по своей несчастной судьбе сопоставимое с самим русским народом. Чувствуется, что Пушкин и сам предпочитал имеет дело с *учеными котами*, а не с *учеными людьми*.

У Гоголя же кошка связана с трансцендентным миром, она – вестник темных, мистических сил. То злая мачеха превращается в черную кошку с железными когтями, демонстрируя свою глубинную адскую сущность («Майская ночь»), то домашняя кошка уходит в мифический лес, предвещая полосу смертей и жизненного распада («Старосветские помещики»). Ю.М. Лотман обратил внимание, что у Гоголя мир, окружающий усадьбу старосветских помещиков (лес), имеет сугубо мифологический характер. Этот мир населен опасностями и тревогами; там живут таинственные коты, которым неизвестны никакие благородные чувства, они живут хищничеством и душат маленьких воровьев; в этом мире происходят всякие чудеса, бывают всякие «случаи» и даже кошечка Пульхерии Ивановны именно там набралась романтических



Игорь Вадимович КОНДАКОВ / Igor Vadimovitch KONDAKOV

## | «Кот ученый» в русской и мировой культуре / “The Learned Cat” in Russian and World Culture |

правил<sup>1</sup>. Коты у Гоголя принадлежат именно мифологическому пространству, где ведут загадочную, фантастическую жизнь.

Не претендуя на исчерпывающий обзор «кошачьей темы» в русской (как и мировой) литературе, приведем еще несколько поучительных примеров.

В поэзии А. Фета образы «кошачества» несут черты некоего избранничества, высшей культуры. Вот, например, стихотворение, полное глубокого символизма в отношении мира кошек:

Кот поет, глаза прищуря,  
Мальчик дремлет на ковре,  
На дворе играет буря,  
Ветер свищет на дворе. <...>

Мальчик встал. А кот глазами  
Поводил и все поет;  
В окна снег валит клоками,  
Буря свищет у ворот.

Кот, поющий свою песню, воплощает гармонию, домашний уют; он противостоит хаосу, «буре», что «свищет у ворот», ветру, играющему на дворе, снегу, засыпающему окна.

Другое программное стихотворение Фета:

Не ворчи, мой кот-мурлыка,  
В неподвижном полусне:  
Без тебя темно и дико  
В нашей стороне;

Без тебя все та же печка,  
Те же окна, как вчера,  
Те же двери, та же печка,  
И – опять хандра...

«Кот-мурлыка» – средоточие сверхчеловеческой цивилизации, единственный свет в окошке. Представить мир без кота, – и всё вокруг покажется «темно и дико». Особенно в России («в нашей

стороне»). «Кот-мурлыка», сосредоточившись в своем «неподвижном полусне» (своего рода философической медитации), «ворчит», но не на окружающий мир, который поэту и самому не нравится, а на недостаточное внимание к себе, и лирический герой убеждает кота, что именно он является смысловым центром этого мира. Все остальное – гнет повседневности, тоскливый быт, угнетающие своей привычностью предметы домашнего обихода: «печка», «свечка», «окна», «двери» и как бы витающая рядом с ними «хандра». Лишь присутствие «кота-мурлыки» (одно только присутствие дремлющего любимца) наполняет мертвое пространство дома смыслом жизни, нравственно-эстетическим и философским содержанием, душевностью и эмоциональностью, освобождая, хотя бы на время, от пресловутой «хандры».

Даже метаморфозы природы, по Фету, неслучайны: глазами наблюдательного ребенка, тесно связанного с природой, кошка предстает как связующее звено между человеком и природой; она сигнализирует человеку о предстоящих изменениях погоды и выступает как средоточие народных примет:

Мама! Глянь-ка из окошка –  
Знать, вчера недаром кошка  
Умывала нос:  
Грязи нет, весь двор одело,  
Посветлело, побелело –  
Видно, есть мороз.

Можно было бы развить эту тему и дальше, обращаясь к анализу образа кота Бегемота из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», кота из повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу», многозначительного романа Т. Толстой «Кысь», детских стихов С. Маршака, К. Чуковского, Д. Хармса, С. Михалкова и т.д., где фигурирует множество котов и кошек в различных ролях. Но гораздо важнее понять, что образы котов – ученых и не очень, – а вместе с ними – собак, попугаев и др. домашних животных составляют особый пласт культуры, очень важный для творческих

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Он же. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. I. С. 428.



Игорь Вадимович КОНДАКОВ / Igor Vadimovitch KONDAKOV

## | «Кот ученый» в русской и мировой культуре / “The Learned Cat” in Russian and World Culture |

людей, для детей, ценный в воспитательных и образовательных целях, а в искусстве, кроме того, обладающий символическими смыслами.

## 2

Просветительская дилемма *природы* и *культуры* в современном мире оказывается «снятой» не только потому, что природа перестала выступать в качестве единственного и последнего критерия практической целесообразности, материальности или каузальности культурных явлений. Наши представления о «природе» в значительной мере утратили значение объективности и безусловности, а представления о «культуре», соответственно, – значение естественноисторической или социальной обусловленности и ценностно-смысловой, творческой субъективности.

За последние три века соотношение между «природой» и «культурой» значительно изменилось, сдвинувшись в сторону «культуры». Стало очевидно, что научные, художественные, философские и религиозные представления о «природе» отнюдь не являются самой природой как таковой, но лишь ее различными, более или менее субъективными культурно-историческими рефлексиями, знаками, символическими интерпретациями – вербального или визуального плана. Соотношение *естественного* и *искусственного* в общественной и культурной жизни также глубоко трансформировалось ввиду неопределенности критериев *естественного* и расширения области *искусственного*, что привело к размыванию границ между «естественным» и «искусственным» в современной жизни и культуре<sup>2</sup>.

Много поводов для пересмотра границы между «природой» и «культурой» дают наблюдения за поведением и психикой домашних животных (в сравнении с теми же биологическими видами, живущими в диких условиях или вторично одичав-

шими в условиях мегаполиса). Домашние животные (прежде всего кошки и собаки, но не только они) становятся – в различной степени – частью человеческой культуры, но кроме того, несут в себе особую, не-человеческую, культуру. Они представляют для своих хозяев ценность – духовную, эмоциональную, нравственную, эстетическую; они являются носителями определенных норм жизни и общественной нравственности – гуманистической заботы, эмоциональных контактов, общности интересов, равноправного общения; наконец они представляют собой символ глубокого органического родства человека с природой, социального с биологическим, искусственного с естественным. (Последнее обстоятельство ныне убедительно подтверждено расшифровкой генома человека.)

Будучи включены в человеческий быт и общение, усваивая стиль и нормы цивилизованного поведения, домашние животные (а также прирученные животные) – уже на ранних исторических стадиях своей адаптации к человеку – начинают понимать язык и интонацию людей с высокой степенью адекватности и дифференцированности (активный лексикон домашних животных может достигать нескольких сот слов и выражений). Они оказываются способными к обучению и воспитанию; перенимают многие моральные качества и принципы людей (привязанность, верность, беспокойство, предупредительность, заискивание, ревность, ласку и т. д.); обретают довольно разнообразные знания, навыки и умения, ведущие свое происхождение от визуальных практик.

Многие домашние питомцы проявляют исключительную дисциплинированность в типовых ситуациях и инициативу, близкую творческой интуиции, в ситуациях нестандартных. Они не только подчиняются интересам, привычкам, ритму жизни своего хозяина, но и нередко сами подчиняют хозяев собственным потребностям и интересам, овладевая подчас весьма тонкой техникой манипулирования людьми. При этом и психика, и поведение домашних животных далеко выходят за рамки чис-

<sup>2</sup> Ср. характерное для школы Г.П. Щедровицкого противопоставление «естественного» и «искусственного», активно развивавшееся в 1960 – 70-е гг.



Игорь Вадимович КОНДАКОВ / Igor Vadimovitch KONDAKOV

## | «Кот ученый» в русской и мировой культуре / “The Learned Cat” in Russian and World Culture |

то биологических функций (инстинктов, безусловных и условных рефлексов, привычек и т. п.). Они социализируются и аккультурируются в человеческой среде под действием речи, культуры повседневности, игры, проявляя свой разум, свои эмоции, свои интересы и принципы, свои ценности. Несомненно, что мышление и поведение животных формируются на пересечении вербальных и визуальных практик, взаимно опосредующих друг друга или, напротив, контрастирующих одна другой.

Наблюдения за домашними животными, их местом в человеческой жизни и культуре заставляют культуролога по-новому задуматься о степени и формах «внебиологичности» или «внесоциальности» культуры. Ведь животные выступают и объектом культуры, становясь персонажами искусства, науки, философии и религии, и субъектом культуры, слушая музыку и смотря телевизор, играя на компьютере и выступая в цирковых и театральных представлениях, подражая человеку или подвергаясь дрессировке.

Поведение и психика животных, тесно адаптированных к человеку и обществу, характеризуются определенными ценностно-смысловыми атрибутами и критериями. Их можно, в виде системы, в известном смысле квалифицировать как «культуру животных», сопоставимую с «культурой людей», например, как ее низшую фазу («предкультуру», или «протокультуру»). Эта «культура животных» обладает, тем не менее, множеством черт сходства с культурой социальной, но как бы схематизированной, упрощенной, размытой<sup>3</sup>. А в той мере, в какой «культура животных» выражает в концентрированном и обобщенном виде черты и свойства человеческой культуры, она может представлять и как высшая форма культуры, как «сверхкультура», в равной мере свойственная и людям, и

другим живым существам – всем творениям Божиим.

В некотором смысле «культуру животных» можно сравнить с первобытной культурой человека. И в той, и в другой действует принцип партиципации, заменяющий каузальные отношения (точное описание и глубокое истолкование этому принципу дал Л. Леви-Брюль). И в той, и в другой важное место занимает цепочка символических действий, сравнивая с ритуалом и ритуальным танцем (например, брачные игры животных, обучающие игры с детенышами). И в той, и в другой принципиально важна семиотика поведения в типовых ситуациях (опасности, готовности к охоте, начала коллективной «трапезы» и др.). Все это выражается в многообразных формах визуальности и в типовых структурах поведения в тех или иных ситуациях.

Среди атрибутов животного поведения можно встретить свойства и черты, предвосхищающие формы человеческой культуры: своеобразную «мораль» (представления о добре и зле, активности и пассивности, агрессивности и толерантности, эгоцентризме и коллективизме) или специфическую «эстетику» (представления о красоте и привлекательности особой своего вида, заигрывание с особями противоположного пола, воинственность и борьба с особями и популяциями иного вида, здоровая игра сил как способ индивидуального самутверждения отдельной особи). Общим для «животной» и человеческой культур является опора на тот или иной естественный язык, речевую деятельность, речевое поведение, языковые знаки и языковые системы.

По-видимому, можно, с определенной долей уверенности, говорить о том, что семиотика человеческой культуры в своем генезисе опирается на семиотику «культуры животных» и не только демонстрирует ассоциативно-смысловую связь с последней, но и сохраняет по отношению к ней своего рода «генетическую память» (архетипы поведения). В аналогичном смысле можно сегодня го-

<sup>3</sup> См. более подробно: Дольник В.Р. Непослушное дитя биосферы: Беседы о поведении человека в компании птиц, зверей и детей. 3 изд. СПб., 2003.



Игорь Вадимович КОНДАКОВ / Igor Vadimovitch KONDAKOV

## | «Кот ученый» в русской и мировой культуре / “The Learned Cat” in Russian and World Culture |

ворить о наличии определенной связи «между культурами в биологическом и мировоззренческом смыслах»<sup>4</sup>.

Однако слова человеческого языка (как и архетипы поведения) понимаются домашними животными по-иному, нежели людьми: *вне* присущей им в обществе и «культуре людей» *многозначности* и *вариативности*, *вне* широкой *ассоциативности*, более того – и *вне* их *логической связи* друг с другом. Правда, дикие или вторично одичавшие животные вообще не понимают человеческого языка (или понимают, но в крайне незначительной степени); в лучшем случае, они реагируют на интонацию человека (миролюбивую, угрожающую, заискивающую и т. п.). В восприятии домашних животных отдельные слова (лексемы и целые выражения) обычно выступают в своей *назывной* или *побудительной функции*, как «островки смысла» из *туманного фона шумов*, не имеющих значения и практической целесообразности.

Высказанные словесно оценки могут легко усваиваться животными внесловесно, но эмоционально и экспрессивно: как выражение хозяином одобрения или осуждения, как похвала, восхищение, жалость, сочувствие, запрет, гнев, – вместе с соответствующей мимикой, жестикуляцией, интонацией. Сознание животных быстро схватывает знаковые функции предметов и действий, понимает в общем смысловую цепочку (типа «предпосылка – действие», «причина – следствие», «стимул – реакция»); оно способно к восприятию и даже воспроизведению простых метафор, построенных на ассоциации двух предметов или действий. В конечном счете вербальный дискурс в сознании животных во многом «визуализируется».

Однако невозможно представить, чтобы даже очень развитые животные, в том числе прошедшие

сложнейшую дрессировку, адекватно восприняли логическое суждение или умозаключение, обычные для человеческого сознания, даже очень примитивного, проследили до конца многочленную цепочку далеких ассоциаций или аллюзий, характерных для человеческого воображения, столь необходимого в искусстве и науке, в религии и философии. Наконец, «культура животных», в отличие от человеческой культуры, всегда конкретна, целесообразна, всегда «заземлена» на практический, освоенный опытным путем интерес или на удовлетворение естественных потребностей.

«Культура животных» не выходит за рамки их повседневности, в частности индивидуального опыта каждой особи, и генетически заложенного типа видового поведения. Даже характерная для домашних животных «чистая игра», по своей семантике и моторике близкая детским играм человека, отличается степенью своей заинтересованности и в конечном счете несвободна от простейшего прагматизма (например, стремления «разогреть» мышцы или заслужить похвалу хозяина). Потому игры животных, даже если они исключают проявление охотничьего инстинкта хищника или сексуальную активность, не могут быть интерпретированы через призму исключительно нравственных или эстетических мотивов.

В свою очередь, психика и поведение людей, «недоотягивающие» до уровня «человечности», «гуманности», «культурности» или «цивилизованности», с давних пор расцениваются как грубые, дикие, животные, зверские, на уровне «культуры животных» (ср. сказочные и басенные олицетворения). Бедность лексического запаса, однозначность смыслов, простота синтаксических и прагматических связей произносимых или прочитываемых текстов, отрывочность мысли и речи, «выхваченность» отдельных слов и выражений из общего контекста, скудость ассоциаций и символических значений – все это сближает речевое поведение и сознание людей с низким уровнем культуры с качественными характеристиками «культуры живот-

<sup>4</sup> Меркулов И.П. Взаимосвязь биологической и культурной эволюции // Биология и культура. М., 2004. С. 293 и др. См. также другие разделы этого коллективного труда, в частности, написанные Л.В. Фесенковой, О.Е. Басанским, С.В. Туровской, З.В. Кагановой и др.



Игорь Вадимович КОНДАКОВ / Igor Vadimovitch KONDAKOV

## | «Кот ученый» в русской и мировой культуре / “The Learned Cat” in Russian and World Culture |

ных». Есть, однако, и здесь существенное отличие: если для животных достигнутый ими уровень «предкультуры» – это «потолок» в их возможной социализации и аккультурации в мире человека, то «предкультура» людей – это лишь «стартовая позиция» человечества на его пути от животного состояния к вершинам творчества, духа, культуры.

Представители современной популяции людей, сохраняющие представления о мире и формы поведения на уровне «предкультуры» животного типа, объективно находятся на более низких стадиях антропогенеза (существует, по-видимому, довольно разветвленная градация форм человеческой «предкультуры», требующих специального изучения). Достаточно отчетливо дифференцируются и языки человеческой «предкультуры» (вспомним язык Элочки-людоедки из романа «12 стульев» И. Ильфа и Е. Петрова или молодежный сленг в его наиболее примитивных и грубых вариантах).

В свете сказанного о соотношении «предкультуры» у людей и домашних животных все более отчетливым становится представление о том, что любой феномен культуры для переживающего и сознающего его субъекта является событием, т. е. *со-бытиём*, а в ином качестве не воспринимается как феномен культуры (представая как фрагмент вычлененной и обработанной природы, как компонент быта, осколок социума или психофизиологическое отправление человеческого организма, т. е. в лучшем случае выступая как феномен «предкультуры»). М. Бахтин в своей книге о Рабле показал, как пиршественные образы, атрибуты материально-телесного низа, акты деторождения, совокупления, еды и питья, испражнения и т. п. проявлений человеческого организма превращаются в рамках карнавальной культуры в особые – визуальные – феномены культуры.

Однако неслучайно все эти атрибуты человеческой телесности обрели свое культурное бытие – на грани «предкультуры» и культуры – опосредованно: через площадное слово и ритуал, карнавально образность. Например, «веселая материя»,

т.е. человеческие экскременты (кал и моча), в ренессансной культуре – это неотъемлемый атрибут карнавальной игры, а не сам материальный предмет, присущий отхожим местам или используемый в качестве, скажем, удобрения в огороде. Во всех этих случаях реальность карнавала предстает не столько вербально, сколько визуально.

Универсальность феномена культуры проявляется в том, что в рамках целого культуры оказываются «на равных» приемлемыми и общественно ценными далекие и подчас взаимоисключающие явления и смыслы. Среди них – наука и религия, философия и искусство, здравый смысл и мистика, массовые коммуникации и творческая интуиция и т. д. Феномены, относящиеся к разным историческим эпохам, различным этническим или национальным традициям, опирающиеся на отличные друг от друга природные, социально-исторические, хозяйственно-экономические и иные предпосылки, трактуемые различным и даже противоположным образом, взаимодействуя между собой и проникая друг в друга, выступают как составляющие определенной культурной системы. Разные сферы и аспекты культуры объединяются общим культурно-историческим и социокультурным контекстом, близкими идеалами и мировоззренческими установками, органичной преемственностью ментальных структур, лежащих в основании морфологически различных культурных явлений или развивающегося диалога культур, а также объединяющим эти сферы *единым субъектом культуры* (субъектом события), совмещающего одновременно дискурсы вербальности и визуальности.

Синкретизм культурологического знания, в отличие от большинства гуманитарных и естественнонаучных дисциплин, выражен наиболее демонстративно: научный, философский, религиозный, политический и художественный дискурсы хаотически и вызывающе перемешаны и взаимосвязаны; целое культурологического исследования подчеркнuto, даже демонстративно эклектично



Игорь Владимирович КОНДАКОВ / Igor Vadimovitch KONDAKOV

## | «Кот ученый» в русской и мировой культуре / “The Learned Cat” in Russian and World Culture |

(или кажется таковым)<sup>5</sup>. Еще в большей степени это относится к антропологии как синтезу знаний и представлений о человеке.

Вместе с тем, выступая как системная рефлексия культуры в целом, во всех ее формах и проявлениях, культурологическое знание, а вместе с ним и культурология в известном смысле «подобны» (структурно изоморфны) самой культуре. Эта культура включает в себя, наряду с философскими, научно-аналитическими, художественными, политико-идеологическими и иными специализированными формами рефлексии культуры, большое число неспециализированных форм, представляющих собой обыденную культуру и культуру повседневности. Поэтому «эkleктизм» современной культурологии, сознательный или бессознательный, глубоко содержателен и органичен самому предмету культурологии – *культуре*, а строение самой научной области этого знания оказывается в принципе междисциплинарным и во многом интертекстуальным.

В самом деле, «спектр» культурологических дисциплин воспроизводит в целом структуру современного гуманитарного знания. Все они предстают в контексте культуры как особые *тексты* (группы текстов) или их интерпретации, как *описания* предметов и *нарративы* событий, как тексты в текстах и тексты о текстах. Подобным образом можно представить и современную антропологию (в том числе и антропологию слова). Сегодня настала пора включить в качестве особого предмета культурологического и антропологического знания «культуру животных» (наряду с человеческой культурой), а в перспективе – субкультур отдельных биологических видов – кошек, собак, грызунов, птиц.

Если исходить из того, что реальность мира в сознании, деятельности и поведении людей (а так-

же домашних и прирученных животных) всегда представлена в культурных значениях и формах, *верификация* которых теоретически проблематична, а практически невозможна, то следует признать, что культурологический (культурантропологический) цикл дисциплин воспроизводит «в свернутом виде» картину научного и вненаучного изучения, осмысления и объяснения самой реальности человека – в той мере, в какой ее анализ вообще возможен через пелену культурных значений и смыслов (в том числе вербальных и визуальных), за которой она скрыта (каждый раз исторически обусловленно и закономерно или, напротив, субъективно и произвольно).

Социокультурная реальность при этом осмысляется с разных сторон и в различных аспектах – философском и историческом, социологическом и семиотическом, антропологическом и этнологическом, психологическом и богословском, вербально и визуально. Можно сказать, что культурологическое и антропологическое знание, представленное всем возможным множеством дискурсов, концептов и аспектов интерпретации этой реальности, обладает несомненной *объективностью*, поскольку охватывает целое с исчерпывающей многомерностью и многозначностью, в конечном счете, приближающейся к реальному объекту – во всей его сложности.

Однако парадоксальность этой «объективности» заключается в том, что она складывается именно «в конечном счете», за счет максимальной субъективности отдельных дискурсов и дробных интерпретаций этого объекта многочисленными субъектами во множестве смысловых контекстов. Представленная в каждом случае *картина культуры* является одним из возможных (практически неисчислимых) «срезов» культурного целого, в той или иной степени вербализованного субъектом. Это вполне отвечает многомерной и многозначной природе культуры (мира человека), имеющей в принципе бесконечное число по-своему правомерных дефиниций и описаний, т. е. вариативных ин-

<sup>5</sup>См. подробнее: Кондаков И.В. Новый синкретизм на рубеже XXI века // Теория художественной культуры. М., 2000. Вып. 4. С. 77-80 и др.



Игорь Вадимович КОНДАКОВ / Igor Vadimovitch KONDAKOV

## | «Кот ученый» в русской и мировой культуре / “The Learned Cat” in Russian and World Culture |

терпретаций и осмыслений одного и того же на разных языках и с различных точек зрения. Было бы точнее определять эту «объективность» в гуссерлианском духе – как *интерсубъективность*, преодолевающую в себе индивидуальную субъективность, и *интенциональность*. Новые перспективы в области культурной антропологии открываются в связи с возможным типологическим сравнением человеческой культуры (в ее различных ипостасях и коннотациях) с культурой нечеловеческой («культурой животных»).

Далее, картина культуры в каждом конкретном случае – это произведение субъекта культуры (наблюдателя, участника, творца, исследователя, истолкователя и т. п.), характеризующееся определенной (субъективной) точкой зрения, мировоззренческой и смысловой позицией, определенным – сознательно или бессознательно избираемым – *языком культуры*. В этом смысле М. Бахтин безусловно прав: все феномены культуры, так или иначе, через мир *субъекта*, через его деятельность и сознание включены в жизнь, переживаемую как *бытие-событие*, как непосредственную и многомерную *событийность*<sup>6</sup>. Но в целом социокультурная реальность, представленная через практически бесконечный «перебор» событий, дискурсов, концептов, языков, картин мира, даже естественных отправлений – едина, целостна, несмотря на свою внешнюю дискретность и мозаичность.

Проблема соотношения социума и культуры, с давних пор решаемая философами, учеными, религиозными мыслителями и художниками с точки зрения первичности и вторичности, каузальности, отражения, знаковых концепций и т. п., в свете излагаемого подхода, предстает как проблема эпистемологическая, семиотическая и лингвистическая, а не онтологическая или гносеологическая. В конечном счете, вопрос о зависимости культуры от

социума или социума от культуры – это вопрос выбора *языка описания*, т. е. некоей *конвенции*, поскольку вербально-смысловая цепочка «социум – культура – социум...» и т. д. может быть «разорвана» в любом звене (наподобие Марксовой формулы «товар – деньги – товар»), и соответственно интерпретация отношения *социум / культура* изменится в ту или иную сторону. С этой точки зрения интересно взглянуть на взаимное соотношение трех компонентов – «натурального», «социального» и «культурного».

При этом действительное соотношение социума и культуры меняется в зависимости от характера и направленности интерпретации самой этой «связки»: культура и социум (на всех этапах культурно-исторического развития, независимо от региона, этнического или национального контекста, конфессии и языка) как бы «встроены» друг в друга и представляют собой лишь две стороны «медали», т. е. атрибуты одного социокультурного целого, амбивалентного по своей природе. Это целое можно условно назвать «жизнью», но так же условно его можно считать и «культурой» – в зависимости от позиции субъекта и выбранного им языка описания.

Аналогичным образом и природа может быть рассмотрена с точки зрения потенциально в ней содержащихся социума и культуры. Такова, например, «культура животных» («зоокультура»), в смысловом отношении поднимающаяся над чистой «натуральностью» и природой как таковой.

Еще в большей степени это относится к теоретическому и историческому осмыслению культурного многообразия мира и особенно феномена *мультикультурности*. Проблема соотношения различных этно-национальных культур или субкультур в рамках национальных и региональных, принадлежащих разным историческим эпохам, классам и сословиям, стратам и средам, – это культурно-языковая проблема, также имеющая непосредственное отношение к проблеме интерсубъективности и интертекстуальности. Но культурно-

<sup>6</sup>Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984-1985. – М., 1986. С. 89 – 94 и далее.



Игорь Вадимович КОНДАКОВ / Igor Vadimovitch KONDAKOV

## | «Кот ученый» в русской и мировой культуре / “The Learned Cat” in Russian and World Culture |

языковая проблема – это не только проблема этнического и языкового многообразия, но и плюрализма языков культуры, культурологических дискурсов и подходов. В этом же контексте следует рассматривать и проблемы соотношения человеческого языка и «языка животных», между которыми также можно наблюдать отношения изоморфизма, тождественной символики, подражания.

Строго говоря, языки культур (в том числе – людей и домашних животных) взаимно неперево-димы и не заменимы друг другом. В процессе стихийно развивающегося, а во многих случаях и специально организуемого *диалога культур* достигается *перевод* с одного языка культуры на другой; однако степень адекватности этого перевода (или, напротив, степень модернизации, достигаемой при переводе с одного языка на другой) зависит от множества факторов, связанных как с субъективными условиями (позиция или установка субъекта-«переводчика», поиски и нахождение адекватного языка-посредника, ситуация взаимной заинтересованности участников диалога в установлении понимания), так и с объективными обстоятельствами (политическая обстановка, эмиграция и оппозиция, состояние кризиса культуры или цивилизационного слома, принадлежность к андеграунду или маргинальной среде, общение с животными и пр.). В этом отношении важно отдавать себе отчет в том, что взаимонепереводимыми являются также и дискурсы вербальности и визуальности. По отношению к антропологической реальности они, скорее, выступают как взаимно дополнительные – по отношению к ценностно-смысловому целому.

Одной из важнейших задач современного культурологического и антропологического знания является сравнительное изучение «своего» и «чужого» в диалоге культур – как современных, так и исторически удаленных, как территориально

смежных, так и разделенных непреодолимыми географическими и смысловыми расстояниями, как человеческих, так и «животных». Каждая культура стремится при контакте с другой вычитать в ней «свое» (и интерпретировать ее по преимуществу в этом ключе, тем самым «осваивая» ее собственными ментальными и языковыми средствами) и, напротив, отторгнуть «чужое» (соответственно осуждая его, дискредитируя, вытесняя или замещая его «своим», по-своему его вербализуя или визуализуя, гуманизируя или натурализуя).

Можно сказать, что *культурное самосознание* становится основанием для межкультурной коммуникации и взаимообогащения субъектов смежных или отдаленных культур. Другой необходимой предпосылкой диалога культур должна стать заинтересованная установка субъекта на *понимание другого* (включая животных). Без такой установки в мультикультурной среде могут развиваться взаимные недоверие и ущемленность культур, ограничивающие возможность полноценного межкультурного диалога. Визуальный образ Другого (например, Кота) также направлен на взаимопонимание культур, трактуемых в том или ином ключе. Моделирование различных ситуаций межкультурной коммуникации, воспроизводящих модель диалога культур – реальный и продуктивный путь организации ценностно-смыслового пространства как интересубъективного и мультикультурного и в то же время целостного, единого. Своеобразный *интертекст*, в котором выстраивается сложная конфигурация межкультурного взаимодействия, в том числе визуальных форм (жестов, мимики, поступков, структур поведения), – своего рода матрица осуществляемого диалога культур (включая зоокультуры).



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

**| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |**

Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

*Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия  
Институт искусств и культуры, Кафедра теории и истории культуры  
Кандидат филологических наук, Доцент**National Research Tomsk State University, Tomsk, Russia  
Institute of Arts and Culture, Department of Theory and History of Culture  
PhD in Philology, Associate Professor  
bev0203@gmail.com***ФИЛОСОФСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СИСТЕМЫ В ПРОСТРАНСТВЕ  
КУЛЬТУРЫ XIX ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ**

Вне общекультурного контекста сложная диалектика взаимосвязей философии и искусства (литературы) определенной исторической эпохи видится неявно и подчас оказывается искаженной. В этом плане можно выделить две противоположные крайности на примере культуры XIX века. Во-первых, позиция, когда эти связи выпрямляются, упрощаются; прямые и резкие линии прочерчиваются там, где имеет место более тонкий рисунок. Подобная прямолинейность существует в интерпретации отношений между позитивистской философией (О.Конт, Г. Спенсер и др.) и литературным натурализмом («физиологические очерки», романы Гонкуров, Золя и др.). Традиционно философская система представляется как методологическая основа системы литературной, хотя, если учитывать общекультурный контекст, отношения между ними предстают не в детерминистском ракурсе, а как аналогии или коннотации, которые порождены одним культурным импульсом, прорастают из одного корня и по-своему отражают тенденции и процессы в культуре XIX века – такие, как открытие специфики органического уровня материи, прогресс естествознания, редукционизм и «физиологизм» в интерпретации социальных явлений, кризис идеалистического сознания, спровоцировавший недоверие к умозрительным концептам «чистого разума» в философии и к фантазии в литературе. Было бы более точно говорить о едином позитивистском

мировоззрении эпохи, которое порождало конкретные, индивидуально окрашенные философские и литературные системы.

Во-вторых, это ситуация, когда связи совсем (или почти) не выявляются – например, между импрессионизмом в живописи и «философией жизни». Они могут быть имплицитно соотнесены в рамках единого целого европейской культуры последней трети XIX века, культуры «дионисийской», которая порождена кризисом рационализма. Не предложив развернутых программных экспликаций, импрессионизм объективно отразил рождение нового мировосприятия, которое предшествовало новому мировоззрению. Образ мира, который был намечен импрессионистами, в дальнейшем получил развитие в культуре того периода, был своеобразно интерпретирован в символизме и несколько позднее концептуализирован в «философии жизни». Именно вовлеченность в этот процесс (на его разных этапах) делает их созвучными друг другу.

**Ключевые слова:** культура XIX века, взаимосвязи, философия, искусство, позитивизм, натурализм, импрессионизм, «философия жизни».



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

| **Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей** / **Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations** |**PHILOSOPHICAL AND ARTISTIC SYSTEMS IN THE 19TH CENTURY CULTURE: TO THE PROBLEM OF INTERRELATIONS**

The complex dialectical relationship between philosophy and art can rarely be seen distinctly outside of the general cultural context. One can distinguish two different readings of such relationships on the example of the late 19th century. The first reading of such relationship suggests that links between art and philosophy should be drawn sharply and even simplistically. The example of such reading would be the usual interpretation of the connection between the positivist philosophy and the literary naturalism. Philosophical systems are traditionally understood as methodological foundations for the literary systems. Although given the general cultural context one can never determine the exact relation between them. This relation might rather be seen as a multitude of connotations created by a single cultural pulse. In other words, connotations

between the positivism and naturalism reflect their common ground - trends and problems of the late 19th century. In this way, it is more accurate to suggest that a single positivist worldview is the foundation for both positivism and literary naturalism.

The second reading of the philosophy and art relations is to the contrary focused on the non-detection of the interrelations and connections between them. One can think about usually omitted resemblance between impressionist painting and “philosophy of life”. They are both usually contextualized within irrational “Dionysian” culture. However, one can suggest that impressionism did reflect a birth of the new world perception. This perception was further developed in the symbolism and later conceptualized in the “philosophy of life”. In other words, here philosophy and art are involved in the different stages of the process which basically creates a new world view.

138

**Key words:** culture of the 19th century, interrelations, philosophy, art, positivism, naturalism, impressionism, “philosophy of life”.

Становится все более очевидным, что культурологический подход, позволяя выйти за пределы имманентных литературоведческих, искусствоведческих и проч. исследований, предлагает более емкое, многоаспектное видение явлений культуры. Они начинают рассматриваться во все более широком контексте – таковым оказывается уже не конкретная сфера духовной жизни, в которой эти явления осуществились, но культурная эпоха в целом. Единое пространство культуры выступает по отношению к ее отдельным феноменам как творчески продуктивный, развивающийся *гипертекст*, особенности бытия которого провоци-

руют порождение тех или иных текстовых образований – в литературе, искусстве, философии и т.д. Именно объединение большим текстом культуры позволяет прояснить их сложные взаимосвязи, не всегда с очевидностью проявленные, осознанные и маркированные программными заявлениями.

Это может относиться даже к известным философским и художественным системам прошлых веков, например, XIX столетия, которые воспринимаются как хорошо изученное классическое наследие, давно апробированное в научном сознании и уложенное в стереотипные модели представлений. Так, вне принципиального учета общих процессов, протекавших в культуре XIX



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

**| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |**

века, подчас неявно просматривается сложная диалектика взаимосвязей философии и искусства (а также литературы как одного из его видов - искусства словесного). Здесь можно выделить две противоположные крайности. Во-первых, позиция, когда эти связи выпрямляются, упрощаются, прямолинейно и резко прочерчиваются там, где имеет место более тонкий рисунок, – подобная прямолинейность существует, на наш взгляд, в интерпретации отношений между позитивистской философией и литературным натурализмом XIX века. Во-вторых, это ситуация, когда связи совсем (или почти) не улавливаются – например, между импрессионизмом в живописи и «философией жизни», которые по-своему отразили общие культурные процессы последней трети века.

Традиционной для литературоведения и искусствоведения является детерминистская модель взаимоотношений между философией и искусством, когда некое философское учение объявляется методологической основой какого-то художественного течения (направления, школы). Таковой выступает, например, идеалистическая философия Шеллинга и Фихте – по отношению к романтизму, или философский позитивизм О. Конта по отношению к литературному натурализму. При этом выстраивается сомнительная конструкция: философия оказывается базисной платформой или почвой, на (из) которой произрастает художественное творчество. Реально такой прямолинейной проекции нет, если, конечно, говорить именно о художественной практике, а не о создании эстетических доктрин. Эстетическая программа может быть в большей мере соотнесена с определенным философским учением, входит в него как составная часть (эстетика как философия искусства), непосредственно произрастать из него. Но, как правило, живая художественная практика опережает ее теоретическое осмысление, искусство, чутко отражая мироощущение эпохи, предвосхищает будущие рациональные концепции. Процессы формирова-

ния философских и художественных систем могут протекать параллельно, в очень тесной близости, даже переплетаться, отражая, каждый по-своему, кристаллизацию нового типа мировоззрения. Это переплетение явно проступает, например, в иенской школе немецкого романтизма, когда одновременно и в почти неразрывном единстве формируются общие для искусства, эстетики и философии формы мышления: размытость (гибкость, текучесть) категорий, фрагментарность, отказ от строгой системности, антириторичность, диалектичность, прорыв к бесконечности и т.д.<sup>1</sup> Дружба иенских романтиков (Ф. Шлегель, Новалис и др.), действительно, пример очень близкой связи философии и искусства, очевидного влияния первой на последнее (как и, например, увлечение русских поэтов-символистов рубежа XIX-XX веков «софианством» В. Соловьева). Впрочем, пример немецкого романтизма может говорить и об обратном процессе – влиянии искусства на философию, которая в своей оппозиции рационализму, апеллирует к интуитивным, синтетическим формам художественного мышления. Искусство начинает восприниматься как высшая форма познания мира, способная схватывать его целостность и вбирающая в себя единство сознательного и бессознательного, теоретического и практического («Философия искусства» Шеллинга).

Конечно, в истории культуры нового и новейшего времени можно найти примеры непосредственного продолжения и иллюстрирования философских идей в художественных текстах, правда, такая прямая, тесная связь часто просматривается там, где автор совмещает в себе обе ипостаси – философа и писателя (поэта): Вольтер, Новалис, Ницше, Сартр и др. Однако примеры эти не под-

<sup>1</sup> См.: Вайнштейн О.Б. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля / Российский государственный гуманитарный университет. Чтения по истории и теории культуры. Вып. 6. Историческая поэтика. - М., 1994.



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

**| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |**

тверждают непрременной зависимости искусства от современных ему философских идей. Связь между ними не лежит на поверхности культурных процессов эпохи, хотя иногда и обнаруживается на уровне культурного быта, кружковых и личных увлечений, непосредственных влияний, но по-настоящему она скрывается в глубинных слоях культуры, там, где под воздействием экономических, социально-политических и мировоззренческих смещений рождаются ее новые импульсы и тенденции.

Философские и художественные системы возникают как независимые смыслопорождающие тексты, по терминологии Ю.М.Лотмана, «семиотические монады», которые самостоятельно существуют («плавают») в пространстве культуры. Имплитная связь между ними проступает именно при рассмотрении их как проявлений (или составляющих) единого культурного процесса эпохи. Тогда отношения между ними предстают не как детерминистские, а как аналогии или созвучия (коннотации), которые порождены одним культурным импульсом, прорастают из одного корня и по-разному, в разных сферах культуры отражают ее тенденции.

Это можно отнести и к вопросу об отношениях философского позитивизма и литературного натурализма XIX века. Общим местом в работах о натурализме стало определять позитивизм как методологическую основу натуралистических течений в литературе. «Философской основой натурализма явился позитивизм О.Конта, заново осмысленный в свете недавнего исторического опыта, в том числе в эстетической теории И. Тэна», - таково репрезентативное мнение современного литературоведения<sup>2</sup>. При этом позитивизм берется в широком хронологическом и методологическом диапазоне – от его ранней ипостаси – учения Конта, за-

тем развития в трудах Милля, Спенсера до его эстетической разработки у Ипполита Тэна, а натурализм, как правило, связывают с литературным направлением второй половины XIX века, маркированным программными заявлениями Э. Золя. Связь философского позитивизма и литературного натурализма подчеркивают все исследователи последнего, и нет смысла ее отрицать. Другое дело – природа этой взаимосвязи. Здесь тоже можно говорить скорее об аналогиях между явлениями, которые порождены общими тенденциями в культуре эпохи.

Какие тенденции в культуре XIX века отражает позитивизм, начиная с его обоснования в учении О.Конта? Можно выделить две основные. Во-первых, это процесс постижения специфики разных уровней материи. XIX столетие преодолевает механистический материализм и открывает специфику биологического уровня, мира живых организмов (по сравнению с миром минеральным), что обусловило стремительный прогресс естественных наук: появляется основанная Ж.-Б.Ламарком самостоятельная наука биология (от «биос» - жизнь), Ж. Сент-Илер и Ж. Кювье выделяют биологические типы и обосновывают единство организма, Ч. Дарвин разрабатывает эволюционную теорию, Л. Пастер изучает бактерии, Г.И. Мендель открывает законы наследственности. Открыв органический мир, культура XIX века подошла к проблеме специфики еще более сложно организованных миров - социального и психического. Неизбежным становится развитие общественных наук, а затем, во второй половине века, - все большая актуализация психологии.

В своих сочинениях 1830-40-х годов («Курс позитивной философии», «Дух позитивной философии. Слово о положительном мышлении») О. Конт, излагая основные принципы своего учения, определял его особое место по отношению к предшествующей философской традиции. Поскольку вся философия в своем прежнем качестве

<sup>2</sup> Новиков А.В. От позитивизма к интуитивизму. - М., 1976. - С. 130.



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

**| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |**

– как отвлеченная «метафизика» - им отрицалась, позитивное знание выходило за рамки как идеализма, так и материализма и помещалось как бы в иной плоскости. Не в плоскости мучительного и безнадежного поиска конечных истин и первопричин, как это было на теологической и метафизической стадиях интеллектуального развития, но в плоскости прагматического выявления с помощью конкретных наук «доступных нам знаний, разумно приспособленных к нашим реальным потребностям»<sup>3</sup>. Но если идеализм в его различных ипостасях вызывает у основателя позитивизма безусловное отторжение, то к естественнонаучному материализму предшествующих эпох, к трудам Р. Декарта, Т. Гоббса, Б. Спинозы, он проявляет интерес, что логично для человека, провозгласившего культ науки и «реального знания». Но в учениях материалистов XVII-XVIII веков Конта не устраивает именно механистическая интерпретация явлений органического мира, стремление Рене Декарта, автора «Учения о методе...», положить математический метод в основу исследования всей природы и попытки Т. Гоббса и Б. Спинозы распространить его на изучение общественных и моральных явлений.

Постижение специфики и законов общественного бытия оставалось острой проблемой на протяжении всего XIX столетия, проблемой, до конца не разрешенной. О.Конт отразил в своем учении именно тот этап, когда общественное сознание вплотную подошло к специфике мира социального, но пока не способно было ее постичь в полной мере. Поэтому основанная им наука «социология» оказывается «социальной физикой», а в предложенной им классификации наук биология и социология включены в один – социологический - цикл. Аналогия – мир социальный и мир биологический – укореняется в европейском сознании того

времени. Здесь ранний французский позитивизм созвучен английскому. Основатель органической школы в социологии Г. Спенсер видит в обществе аналог живого организма.

Здесь важен нюанс. Проступивший у Конта редуционизм в интерпретации социальных явлений не был неким «грехом» буржуазной социологии, в котором можно обвинить более поздний позитивизм, но не создателя позитивной философии, а такие обвинения встречаются. Так, В. В. Прозерский замечает, говоря об учении Конта: «сциентизм» (или «сайентизм») позитивизма – это идеологический принцип буржуазного сознания (аналогичный «технизму»), исключающий *собственно человеческий фактор* из общественной жизни и стремящийся деидеологизировать науку об обществе<sup>4</sup>. Перенесение законов существования органической природы на жизнь общества (подобно тому, как раньше законы механики экстраполировались на биологический мир) было во времена раннего позитивизма действием не преднамеренным, а скорее невольным и на каком-то этапе неизбежным – своеобразной «болезнью роста» общественного сознания XIX века, не сразу овладевшего диалектикой объективного и субъективного в социальной жизни. Кроме того, меньше всего Конта, увлеченного идеей создания новой «религии человечества», можно упрекнуть в деидеологизации и дегуманизации.

В то же время основатель позитивизма предчувствует более сложные интерпретации социального и психического уровней бытия, ощущает некоторую неудовлетворительность исследования их только естественнонаучными методами. С их помощью невозможно раскрыть достаточно полно все сферы человеческой жизни. Поэтому пока не достигнута необходимая гармония между наукой и искусством, которое имеет дело с непред-

<sup>3</sup> Конт О. Дух позитивной философии. Слово о положительном мышлении. - Спб., 1910. – С.17.

<sup>4</sup> Прозерский В.В. Позитивизм и эстетика. - Л., 1983. – С. 8.



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

**| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |**

сказуемыми сферами сознания и поведения людей. О. Конт признает «невозможность сделать когда-либо искусство чисто рациональным». Достижение этой гармонии замедляется из-за «недостаточного расширения естественной философии, которая еще остается чуждой наиболее важным и наиболее трудным исследованиям, касающимся человеческого общества»<sup>5</sup>.

Другой культурный процесс, отразившийся в раннем позитивизме – это переживаемый в 30-40-е гг. мировоззренческий кризис, который определял доминанту социокультурной ситуации того времени. Основным труд Конта «Курс позитивной философии» создавался в 1830-1842 гг., в период Июльской монархии во Франции, эпохи интенсивной капитализации, серьезных тектонических сдвигов в социально-экономической жизни и сознании общества. Это был кризис идеалистического сознания, торжествующего в предшествующую эпоху. В философии он проявился в переходе от идеализма Гегеля, Фихте, Шеллинга к материализму и позитивизму. В искусстве – в переходе от романтизма к реализму и натурализму. На смену умозрительным отвлеченным концепциям приходит «трезвомыслие» как наиболее репрезентативная особенность все более утверждающегося буржуазного сознания. Конт пишет об «интенсивно освобождающемся уме» и уничтожении всех «теолого-метафизических иллюзий», спекуляций и суеверий<sup>6</sup>.

С точки зрения развития культуры здесь интересна *маятниковая ситуация*. Позитивизм представляется как ее порождение. Все крайние сентенции Конта, его агностицизм, недоверие к метафизике, к априорному знанию и апелляция к знаниям положительным, доставленным конкретными науками, являются оппозицией умозрительным построениям «чистого» разума, некой усталостью

от отвлеченных фантазий, избыточно представленным предромантическим и романтическим этапами в европейской культуре. Это было противоположное отклонение маятника, отталкивание от идеализма, от романтической эпохи в целом. Оно во многом объясняет гносеологические ограничения в философии Конта, т.е. ограничение процесса познания феноменами и отказ от поиска сущностей и первопричин. Позитивизм останавливается перед безднами метафизических глубин – и за этим не только программный агностицизм, но и недоверие к устаревшим методам познания и системам представлений, объективно назревшая потребность выйти за их рамки.

Здесь тоже важно подчеркнуть нюанс. С точки зрения прогресса сознания и развития культуры в постромантический период важны не только конструктивные аспекты учения Конта (его позитивная программа), но и деструктивные, отрицающие. Они были, возможно, наиболее репрезентативными для кризисной эпохи, для того микроэтапа в развитии культуры, который был эксплицирован философией Конта. Принципиальное значение имело осознание неточности, ненаучности, неправдивости прежних форм знания и стремление к достоверности, строгости и реалистичности. Пусть даже это стремление приводило к спорным результатам, к ограниченности и релятивизму. Попытки Конта найти научную, объективную основу представлениям о мире, обществе и человеке в какой-то (пусть краткий) момент отражали магистральную линию развития познающего сознания, хотя довольно быстро перетекали в собственно позитивизм в его классической, более зрелой ипостаси, намечали путь к сенсуализму Милля и Спенсера, к идеализму, к психологической эстетике Э.Верона, Т.Рибо, Сюлли-Прюдома, «физиологической эстетике» Г.Аллена, «теории вчувствования» Г.Фехнера и т.д. Возможности феноменологизма, сенсуализма, субъективного идеализма, психологизма если и представлены в раннем кон-

<sup>5</sup> Конт О. Дух позитивной философии. – С. 27.

<sup>6</sup> Там же, с. 16.



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

**| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |**

товском позитивизме, то только как наметившиеся тенденции. Они получают развитие в дальнейшем, определив разные позитивистские течения, но нередко о ранней ипостаси позитивизма судят именно сквозь призму его более поздних, развитых форм.

В каком-то смысле учение Конта еще не было тем позитивизмом, каким мы знаем его в более зрелой форме, которая и становится основанием для суждения об этом философском направлении. О. Конт задает вектор – уйти от отвлеченных построений, умозрительных суждений, от неправды, от искажений в познании в сторону научной строгости, точности и максимальной (в пределах доступного) правдивости. Как всегда, раскачивающийся маятник проскакивает «золотую середину». Предложенный Контом путь гносеологических ограничений мог парадоксальным образом привести к субъективно-идеалистическим течениям, хотя самый ранний позитивизм на какой-то краткий миг сливался в своем порыве к правде и научной точности с современными материалистическими тенденциями в культуре. Затем (и очень быстро) их пути разойдутся.

Таким образом, позитивизм О. Конта (причем, именно раннего периода его творчества, а не периода создания его «Системы позитивной политики», 1851-54) интересен с точки зрения развития европейской культуры XIX столетия как отражение определенного этапа в ее развитии, маятниковой ситуации в постромантический период. В этом смысле более точно говорить не только о позитивизме как конкретной, индивидуально окрашенной философской системе, но как о позитивистском крене в мировоззрении данной эпохи.

Это позитивистское мировоззрение, утверждающее торжество трезвого духа и строгий научный взгляд на мир и не доверяющее вольной игре «чистого разума» и фантазии, находило отражение в искусстве, в литературе. И если в философии оно порождало гносеологические ограничения, агно-

стицизм, недоверие к метафизике, к априорному знанию, то в искусстве - недоверие к художественному вымыслу, обобщениям, субъективной авторской позиции. В эпоху кризиса романтизма и перехода к реализму (1830-40-е годы), в ситуации маятникового отклонения, неизбежно появляются натуралистические тенденции в литературе. Они появились задолго до того, как натурализм был эксплицирован в школе Золя, основные теоретические работы которого («Экспериментальный роман», «Романисты-натуралисты», «Натурализм в театре») появились в начале 80-х гг., т.е. уже в период уже достаточной зрелости реализма.

Речь идет пока именно о тенденциях, не вылившихся в самостоятельное течение (школу) со своей эстетической программой. Они подчас сливались с ранним реализмом, который только постепенно будет осознавать свою специфику по отношению к натурализму. В чем они проявились? Во-первых, в развитии очеркистики, в распространении многочисленных нравоописательных очерков, поверхностного бытописания, зарисовок, сценок с натуры, избегающих углубленного проникновения в суть вещей, серьезного концептирования действительности. Во-вторых, в описательной стихии в литературе раннего реализма, обилии эмпирического материала в произведениях, подробной детализации предметно-вещной среды. Наконец, в-третьих, в проступившей в искусстве этого времени наукообразности, предвосхитившей «экспериментальные романы» Э. Золя. Примером такой наукообразности в литературе 30-40-х годов могут служить так называемые физиологические очерки, или «физиологии». Они появляются во Франции (сб. «Французы в их собственном изображении», «Бес в Париже» и др.) и распространяются в литературе других стран. В «физиологиях» представлялись социальные типы по аналогии с типами биологическими, при их рассмотрении использовались методы естественных наук – наблюдение, классификация, точные, доскональные описания. Прин-



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

**| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |**

ципы классификации не были слишком строгими: сословные (буржуа, аристократы, крестьяне), профессиональные (адвокаты, торговцы, биржевики, прачки, няньки, дворники), по роду увлечений (театралы, бильярдные игроки), географические, этнические и т.д. Очерки представляли позитивистски упрощенную концепцию человека как фигуранта среды, носителя только ее типических черт<sup>7</sup>. Этот упрощенный детерминизм был преодолен в зрелом реализме, сумевшем освоить диалектику типического и индивидуального в человеке и представить ее в сложном художественном синтезе. Но важно, что «физиологии» осуществили первые попытки представить научно достоверную, правдивую картину социальной жизни и позднее их опыт на ином уровне использовали большие писатели-реалисты. Влияние их ощущается даже в названиях произведений О. Бальзака - «Сельский врач», «Сельский священник», «Физиология брака». В «Предисловии» к своему большому реалистическому циклу «Человеческая комедия» (1842) писатель проводит аналогии между миром живых организмов и человеческим обществом: «Идея этого произведения родилась из сравнения человечества с животным миром»<sup>8</sup>. Конечно, опыт физиологических очерков присутствует у Бальзака в снятом виде, включен в реалистическую образную систему, но важно признать, что натуралистические тенденции оказались продуктивными для данного этапа литературного развития.

Они возникали вне зависимости от учения О. Конта. Да, собственно, оно и не предполагало развернутой эстетической программы. Вопросы эстетики занимали в нем не самое важное место. Помимо сближающих с натурализмом замечаний о

<sup>7</sup> См.: Цейтлин А.Г. Становление реализма в русской литературе. (Русский физиологический очерк). - М., 1965; Якимович Т.К. Французский реалистический очерк 1830-1848 гг. - М., 1963.

<sup>8</sup> Бальзак О. Собрание сочинений: в 15 т. - Т.1. - М.: ГИХЛ, 1951. - С.1.

том, что искусство должно быть соотнесено с наукой и что в познании необходимо «постоянное подчинение воображения наблюдению»<sup>9</sup>, в трудах Конта обнаруживаются в основном рассуждения о высокой социальной роли искусства, призванного популяризировать достижения современной науки и предлагать идеал гармоничного общества, процветающего на основе научно-технического прогресса. Истинный гений, по мысли философа, должен воспевать «дивные творения человека, покорение природы, чудесную организацию общества»<sup>10</sup>. В сущности, это предложение перейти от столь дорогих позитивистам точности и правдивости к идеализации. Эти сентенции не только недостаточны для создания натуралистической программы, но во многом противоречат ей, так же как отмеченный выше вывод Конта о невозможности искусства быть «чисто рациональным».

Натуралистические явления в литературе были аналогом философского позитивизма в европейской культуре XIX века. Здесь надо различать позитивизм как мировоззрение и как философское течение. В первом смысле он является, действительно, основой литературного натурализма – и раннего, и более позднего, а также его эстетики (концепции И. Тэна, теоретической программы Э. Золя и т.д.). Во втором значении позитивизм и литературный натурализм созвучны друг другу как порождения этого позитивистского мировоззрения в разных сферах духовной культуры.

Другая ситуация - с отношениями между импрессионизмом как художественным течением и современной ему «философией жизни». Связи между ними с очевидностью не просматриваются, но эти явления могут быть имплицитно соотнесены в рамках единого целого европейской культуры по-

<sup>9</sup> Конт О. Дух позитивной философии. – С. 19.

<sup>10</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. - Т.3. - М., 1967. – С. 730.



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

**| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |**

следней трети XIX – начала XX вв., культуры дионисийской, порожденной кризисом рационализма.

Импрессионизм, как известно, предстал в различных ипостасях – изобразительной (К.Моне, Э.Мане, К.Писсаро, Э.Дега, О.Ренуар), литературной (П.Верлен, А.Рембо, С.Малларме), музыкальной (К.Дебюсси, М.Равель). Все они достаточно хорошо изучены (Л. Андреев, К. Богемская, Л.Вентури, М. Герман, Д.Ревалд, О.Рейтесверд, А.Чегодаев, С. Яроцинский и др.)<sup>11</sup>, при этом общепризнанно, что литературный импрессионизм смыкается с символизмом. Соотнесенность «философии жизни» (Ф.Ницше, А.Бергсон, В.Дильтей, Г.Зиммель, О.Шпенглер) и литературного символизма более привычна и даже традиционна в науке, поскольку символистская эстетика предложила уже развернутые экспликации нового художественного мышления (начиная с выступлений Ж.Мореаса и П.Верлена в 80-е годы), которые были связаны с углублением миропонимания и созвучны философской рефлексии эпохи. Таким образом, с «философией жизни», как правило, соотносится только одна из ипостасей импрессионизма, причем не самая репрезентативная. По справедливому замечанию В.М.Толмачева, «...импрессионистическая манера, спроецированная на литературные произведения, теряет свою отчетливость»<sup>12</sup>. Но что общего может быть между живописными полотнами Э. Мане, К. Моне,

О. Ренуара и философскими сочинениями Ф. Ницше, Г. Зиммеля, О. Шпенглера?

Как известно, наиболее последовательно и ярко импрессионизм явил себя именно в живописи. Представление о нем начинается с того радостного всплеска красок, который поразил европейскую публику на знаменитых парижских выставках 1874-1886 гг., когда и произошло терминологическое оформление нового течения и сложились основные модели его рецепции. Эта самая ранняя и яркая модификация импрессионизма (импрессионизм в «чистом виде»), на первый взгляд, достаточно удалена от формирующихся философских концепций своего времени. Здесь соотнесенность художественных явлений с современной философией еще менее очевидна, чем, например, в эпоху романтизма, когда кристаллизация романтической эстетики происходила на основе постоянных апелляций к философским идеям Шеллинга и Фихте.

Художники-импрессионисты, далекие от философии (и философствования), актуализировали моменты интуитивного, непосредственного восприятия мира. Поразив свежестью и новизной своих художественных открытий, они не тяготели к их рациональному осмыслению. Эстетика импрессионизма была во многом реконструирована современной ему критикой, затем философией и наукой. В этом отторжении импрессионистов от теоретизирования, рефлексии по поводу своего творчества довольно ярко проступила духовная ситуация кризисной эпохи.

Не предложив развернутых программных заявлений, импрессионизм объективно отразил рождение нового мироощущения («мирочувствования», по Шпенглеру). Речь идет именно о мироощущении, которое было первым импульсом к формированию нового миропонимания, предшествовало новому мировоззрению. Искусство, чутко уловив изменения в духовном состоянии Европы во второй половине XIX столетия и отреагировав на них образными новациями, предвосхитило их

<sup>11</sup> См.: Андреев Л.Г. Импрессионизм. М., 1980; Богемская К.Г. Клод Моне. М., 1980; Вентури Л. От Мане до Лотрека. М., 1956; Герман М.Ю. Импрессионисты. Судьбы, искусство, время. М., 2004; Ревалд Д. История импрессионизма. М., 1984; Рейтесвердт О. Импрессионисты перед публикой и критикой; М., 1974. Чегодаев А.Д. Импрессионисты. М., 1971; Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1972 и др.

<sup>12</sup> Толмачев В.М. Типология символизма // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века. Учебное пособие для студентов вузов. - М., 2003. - С. 109-137. - С. 125.



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

**| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |**

философское осмысление. Образ, как всегда, опережал понятие.

Импрессионизм начинается с сомнения в рационально завершенной картине мира объективных вещей, когда «разрушаются чары их материальных границ» (О.Шпенглер). Для художественного воссоздания нового образа мира - иррационального, изменчивого, с вечно ускользающей тайной бытия,- вырабатывается известная импрессионистическая манера отражения (предполагающая легкость, фрагментарность образов, размытость их очертаний, подвижность и тонкую нюансировку состояний внешнего мира и настроений человека), которая становится инвариантным признаком всех модификаций импрессионизма - живописной, литературной, музыкальной.

Импрессионизм снимает прямолинейную объективность и тяжеловесную материальность реализма и натурализма, преодолевает диктат природы, категорическую зависимость искусства от нее. Поэтическое слово, звук, цвет обретают статус самоценных миротворящих феноменов. Схватывая зыбкие, неустойчивые лики меняющейся жизни, искусство соперничает с ней в способности эмоционально-чувственного воздействия на человека, то есть способности производить впечатление самодостаточного бытия.

Живописный импрессионизм, разрушив веру в устойчивость и завершенность материальных форм жизни, истончив до предела ее внешний слой и показав его хрупкость, не ставил задачу проникнуть сквозь него к ее глубинным смыслам. Он ограничился первым впечатлением, предложив новый ракурс видения и отражения жизни. На полотнах художников нет ее завершенного образа, только остро ощущается ее дыхание, ее трепетное присутствие. Характерная для импрессионистов незавершенность, фрагментарность письма предопределяется (или дополняется) незавершенностью, неразработанностью художественной концепции.

*Мирообраз*, только намеченный художниками-импрессионистами, получит развитие в культуре эпохи и несколько позднее будет отрефлектирован «философией жизни». Переходным звеном между ранним живописным импрессионизмом и новой философией окажется импрессионизм литературный, который, перетекая в символизм, уже программно провозгласит прорыв сквозь верхнюю оболочку жизни к ее смутным тайным глубинам. Но осуществить это окажется возможным только на основе ее импрессионистической дематериализации, истончения ее внешнего слоя, которое продолжится и в поэзии (см. П.Верлен: «Почти бесплотность предпочти всему, что слишком плоть и тело»<sup>13</sup>). В литературе последней трети XIX-начала XX вв. широко представлены импрессионистические по своей манере, легкие, фрагментарные зарисовки меняющихся состояний природы и души. Наряду со словесным живописанием в этих картинах используются фонетические и музыкальные эффекты, магия звука, ритма, и интонации. Материальные формы мира обретают в них хрупкость, неустойчивость, текучесть, как «пески на отмелях прибрежных» (А.Ренье). И могут подвергаться *символизации*. Так, плывущая по реке Офелия А.Рембо – не просто изящная зарисовка, здесь образ-картина перерастает в эстетствующий символ гибнущей в современном мире красоты.

Таким образом, импрессионистическое видение и отражение оказывается не просто частным аспектом символизма, но той почвой, на которой выстраивается его художественная модель мира. *Мирообраз* в символизме становится стереоскопическим, сквозь прозрачный внешний слой просвечивают, мерцают тайные глубинные смыслы. Перетекание импрессионизма в символизм, их взаимопроникновение в рамках культуры последних десятилетий XIX-начала XX вв. связано с посте-

<sup>13</sup> Французские стихи в переводах русских поэтов XIX-XX вв. - 2-е изд. - М., 1973. – С. 487.



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

**| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |**

пенным развитием нового миропонимания, процессом миромоделирования, проходящим несколько этапов. В этом плане импрессионизм интересен не только тем, что художественно запечатлел нюансы, оттенки, полутона в проявлениях жизни, но и тем, что сам объективно отразил в своей эволюции нюансы, грани, микроэтапы процесса становления новой картины мира в европейском сознании.

Рассматриваемая эпоха вообще оказывается благоприятной для синтеза различных художественных языков. Так, очевидно размывание границ между разными ипостасями импрессионизма: живопись и поэзия музыкальны, интонационно насыщены, литература же и музыка живописуют, имитируя визуальные образы. Возможен также синтез между художественным мышлением и мышлением философским. Та концепция мира, которую предлагает «философия жизни», близка концепции художественной, образному мировидению. Новое философское понятие жизни как интуитивно постигаемой целостной реальности, творческой, развивающейся стихии органично перетекает в образ, континуально схватывающий эту целостность.

В своем развитии и творческом осуществлении жизнь подчас прорывается в дионисийском неистовстве, разрушая и сметая откристаллизованные формы культуры. Эти сковывающие формы, по выражению Георга Зиммеля, «только леса для творческой стихии жизни и для ее набегающих потоков»<sup>14</sup>. Противопоставляя философское осмысление мира рациональному научному дискурсу, актуализируя интуитивные прозрения и художественный символ как форму познания, философия сближается с искусством. Это сближение проявляется даже в стиле и жанре философских повествований (например, эссеистическая форма произведений Ф.Ницше «Утренняя заря», «Веселая наука»,

«По ту сторону добра и зла», его поэтические опыты, обращение к мифу, легенде). Представление о продуктивности образного постижения мира опирается на идею «прафеномена», или первообраза, реализующего себя в любой живой структуре. Художественное творчество помогает приблизиться к прадуше, лежащей в основе каждой культуры.

«Философия жизни» сама обращает внимание на свое созвучие современному искусству. К нему апеллирует в своих размышлениях Ницше и Шпенглер. Ф.Ницше, осмысляя музыку Вагнера, видит в ней возвращение к пракультурной, первозданной, творчески необузданной стихии, разрушающей все сложившиеся нормы музыкальной гармонии. Эта продуктивность хаоса, обновляющей творческой мощи проявлялась в древних дионисиях, стоящих у истоков античной трагедии. То же дионисийское, иррациональное начало с неизбежностью рока все больше прорывается в современной Ницше культуре.

Освальд Шпенглер проецирует то, что говорил Ницше о Вагнере, на живопись Эдуарда Мане. В творчестве обоих создается мир, противоположный греческой пластике, лишенный четкой оформленности: «Все тонет в бестелесной бесконечности»<sup>15</sup>. Мане и Вагнер в своих произведениях растворяют последние «остатки телесности» - рисунок и мелодию. В художественной манере Э.Мане и близких ему живописцев Шпенглер видит не реализацию одной лишь линии в искусстве, не отдельное течение, но отражение общих тенденций в развитии европейской культуры, клонящейся к своему закату («скрытый александризм»). Импрессионизму философ придает универсальное для своей эпохи значение: «Импрессионизм есть широкое выражение определенного мироощущения, и этим объясняется тот факт, что им проникнута вся физиогномика нашей поздней культу-

<sup>14</sup> Зиммель Г. Конфликт современной культуры // Культурология. XX век: Антология. - М., 1996. - С. 378-398. - С. 378.

<sup>15</sup> Шпенглер О. Закат Европы. - Новосибирск, 1993. - С. 383.



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

**| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |**

ры»<sup>16</sup>. Шпенглер выделяет импрессионистическую *математику*, импрессионистические *физику*, *этику*, *трагику*, *логику* – все науки, которые, опираясь на современное *мирочувствование*, выходят за рамки конкретно ограниченного, способны повести от малого видимого к бесконечному воображаемому. Так, изощренный в своих открытиях художественный импрессионизм умеет «при помощи трех штрихов и пятен» создать картину, воспроизведя «в воображении действительность мирового пространства посредством крайне легкого, бестелесного намека на нечто видимое»<sup>17</sup>.

Таким образом, выстраивается линия от импрессионизма XIX века к «философии жизни» – линия постепенного построения нового образа мира, в котором совмещены мирочувствование и миропонимание. Импрессионизм и «философия жизни» отражают разные этапы одного процесса – формирования нового мировоззрения, характерного для культуры рубежа веков, постепенную кристаллизацию его ведущих концептов. Именно вовлеченность в этот процесс делает их созвучными друг другу.

<sup>16</sup> Шпенглер О. Закат Европы. - Новосибирск, 1993. - С. 373.

<sup>17</sup> Там же, с. 373-374.



Олег АСТАХОВ / Oleg ASTAKHOV

**| Рефлексивность идентификации личности в художественной культуре XX века / Reflexivity of personality identification in the art culture of the 20th century |**

Олег АСТАХОВ / Oleg ASTAKHOV

*Кемеровского государственного университета культуры и искусств, г. Кемерово, Россия**Кафедра культурологии**Кандидат культурологии, доцент**Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo, Russia**Department of Cultural Sciences**PhD of cultural sciences, Associate Professor**astahov\_oleg@mail.ru***РЕФЛЕКСИВНОСТЬ ИДЕНТИФИКАЦИИ ЛИЧНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА**

Сложность самоопределения личности в условиях современной культуры порождает высокую степень ее рефлексивной активности. Поэтому мировоззренческие искания личности и попытки сформировать свои жизненные императивы зачастую сопровождаются переоценкой ценностей. В состоянии противоречия с миром человек оказывается в ситуации неопределенности, что актуализирует рефлексивность его идентификации. В рефлексии наблюдается тождество субъекта и объекта мышления, в результате чего осуществляется формирование чувственных истин. Вследствие подобных установок в современной художественной культуре актуализируется настоящее время, ориентированность на процессуальность, исключительное внимание к индивидуальным ощущениям и т. д. Эти характеристики соответствуют представлениям П. Сорокина о современном чувственном типе культуры, формирующем определенный стиль искусства, свободного от сверхчувственного символизма. В результате при активной рефлексивности идентификации личности, побуждающей к поиску и открытию новых истин, одновременно констатируется кризисное состояние современной художественной культуры, ориентированной исключительно на фиксацию релятивных отношений.

**Ключевые слова:** рефлексивное мышление, идентификация личности, чувственный тип

культуры, релятивные ценности, художественная культура, современное искусство.

**REFLEXIVITY OF PERSONALITY IDENTIFICATION IN THE ART CULTURE OF THE 20TH CENTURY**

The complex process of personal self-determination is a characteristic feature of the modern culture, and it generates a high level of personality's reflexive activity. This reflexive search for meaning and for vital imperatives often leads to a reevaluation of values. In other words, the uncertainty of the modern society and its conflict with person stimulate striving for reflexive self-identification. It is crucial that in such reflection an identity of the subject and thinking object is observed, which, in turn, presupposes the formation of the sensual truth. One can find this focus on the present, this exclusive attention to the individual feelings in various forms of modern art as well. In many respects it corresponds to the P. Sorokin's vision of the contemporary sensual culture. This culture, argues Sorokin, forms a certain style or type of art which is free from any super-sensual symbolism. The article argues that the result of the mentioned strive for the personal self-identification is the search and discovery of the new truth, whereas the modern art is rather focused only on establishing the relative relations, but



Олег АСТАХОВ / Oleg ASTAKHOV

**| Рефлексивность идентификации личности в художественной культуре XX века / Reflexivity of personality identification in the art culture of the 20th century |**

never seeks the whole truth, which leads to a conclusion that the modern art is indeed in a state of crisis.

**Key words:** reflexive thinking, personality identification, sensual type of culture, relative values, art culture, modern art.

Сопряженность художественной культуры в единстве ее предметной и личностной форм с многообразием видов индивидуального бытия людей представляет собой подвижное проблемное пространство, привлекающее к себе различными своими гранями пристальное внимание ученых. В орбиту исследовательских интересов все чаще попадают вопросы о том, каким образом, посредством каких источников и механизмов осуществляется участие человека в процессах создания и функционирования культурных ценностей, возникновение которых во многом обусловлено мировосприятием человека. М.М. Бахтин отмечал: «С появлением сознания в мире... мир (бытие) радикально меняется. Камень остается каменным, солнце – солнечным, но событие бытия в его целом (незавершимое) становится совершенно другим, потому что на сцену земного бытия впервые выходит новое и главное действующее лицо события – свидетель и судия. И солнце, оставаясь физически тем же самым, стало другим, потому что стало осознаваться свидетелем и судией. Оно перестало просто быть, в себе и для себя и для другого, потому что оно отразилось в сознании другого»<sup>1</sup>.

Сам мир личности может быть представлен как целостный «мир культуры», где проявляют себя имманентные параметры духовного бытия личности, позволяющие ей реализовать себя не только благодаря обществу, но иногда и вопреки ему. Мир личности, инспирированный господствующей культурной доминантой, в то же время выступает как некая внутренняя целостность, проявляющая

себя в этом смысле по отношению к общечеловеческой культуре как самоценность, тем самым определяется значимость изучения способов самореализации (самоосуществления) человека в культуре, что представляет собой сложный многостадийный, поэтапный процесс, органичной частью которого является индивидуально-личностное становление, то есть самоопределение. Применительно к проблеме связи человеческой субъективности с культурой особенно трудно переоценить значимость личностного самоопределения. Именно Г.В.Ф. Гегель обратил внимание на возможности человеческого самопознания – главного условия духовного самоформирования и самообразования людей в культурном процессе<sup>2</sup>.

Сложность, а в известном смысле и драматизм самоопределения порождает высокую степень познавательного-поисковой и ориентационно-рефлексивной активности личности в пору ее становления. Нередко мировоззренческие искания личности и попытки сформировать свои жизненные императивы сопровождаются переоценкой ценностей. Ориентационно-рефлексивная деятельность самосознания трансформируется со временем в содержательные пласты внутреннего мира личности, в качественную определенность ее реального отношения к культуре.

Наряду с эмоциональной напряженностью (а порой и избыточностью) индивидуальных исканий процесс самоопределения человека характеризуется также и своей многогранностью. Многогранность становления личности в качестве субъекта культуры обусловлена действием как внеш-

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979. - С.341.

<sup>2</sup>См.: Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа // Гегель Г.В.Ф. Сочинения: в 14 т. - М., 1959. - Т.4. - С.50.



Олег АСТАХОВ / Oleg ASTAKHOV

**| Рефлексивность идентификации личности в художественной культуре XX века / Reflexivity of personality identification in the art culture of the 20th century |**

них, так и внутренних факторов: с одной стороны, сложностью, многообразием окружающего мира, с другой стороны, особенностью человеческой субъективности. Мир и человек образуют взаимоопределяющиеся сущности – человек имеет мир как предпосылку и сферу своего бытия, и одновременно человеческое бытие становится способом развития мира<sup>3</sup>. В своей специфической определенности человеческий мир – как сфера отношений бытия, система смысло-жизненных реальностей, целесобразно связанная сеть явлений и т.д.<sup>4</sup>.

Многогранный характер личностного самоопределения находит свое выражение, прежде всего, в содержательной насыщенности и «полисюжетности» ориентирования человека в культуре. Это ориентирование включает такие виды культурной деятельности, как выработку ценностных ориентаций, выделение смысловых моментов индивидуального бытия, формирование представлений о том, что есть истина. Единство ценностных, смысловых, нравственно-психологических сторон личностного самоопределения составляет мировоззренческие предпосылки сформированности личности. Именно поэтому каждое из отмеченных направлений процесса самоопределения человека играет человекоформирующую роль в том плане, что посредством его индивид углубляет собственное понимание ряда смысло-жизненных вопросов.

Возможности самоопределения в системе культуры как способа разрешения внутренних («бытие для себя») и внешних («бытие для других») противоречий предшествует самоидентификация. Самоидентификация для человека – это то, что составляет его Я, при этом Я должно переживаться как постоянная величина, как возможно полное подобие самому себе<sup>5</sup>. Однако следует учитывать, что в действительности идентичность каж-

дой личности намного глубже, чем любая видимая принадлежность<sup>6</sup>.

Обращаясь к проблеме идентификации необходимо различать такие способы самоопределения как самоотождествление и самоидентификация. В.И. Красиков отмечает, что «самоотождествление передает однозначную ситуацию, когда выбор УЖЕ сделан (если есть сама его возможность). Оно выражает однозначную настроенность на одну операцию – замещение какого-либо “объекта” самим собой. Здесь выбор позади, сомнения и сравнения остались позади – впереди ситуация ПОДСТАНОВКИ меня на “место” облюбованного объекта. Речь в “самоотождествлении” идет не о поиске определенности, а сугубо “технической” процедуре взаимоотождествления двух объектов: “меня” и “образца” (...) “Самоотождествление”, которое не следует смешивать с “самотождественностью” (процедурой установления факта “Я” = “Я”), имеет другую ориентацию. Это активность уподобления, ориентированная на внешний образец, самовыносящая “Я” за пределы собственного “Я”<sup>7</sup>.

В психологических теориях личности подобная социально-интегративная тенденция человеческой психики характеризуется по-разному. Например, в концепции американского психолога А. Маслоу она выделяется в особую инстинктоидную потребность в «принадлежности» к человеческой общности<sup>8</sup>. В других теоретических контекстах, например, в психоаналитическом, эта тенденция рассматривается в связи с мотивационной проблематикой, данный феномен рассматривается в связи с присущим человеку бессознательным отождествлением себя с кем-то другим, возникает переживание тождественности другому. Психолог

<sup>3</sup> См.: Человек и мир человека. - Киев, 1977. - С.63.

<sup>4</sup> См.: Мировоззренческая культура личности. - Киев, 1986. - С.28-50.

<sup>5</sup> См.: Культуральная антропология / Ред. Емельянов Ю.Н., Скворцов Н.Г. - СПб., 1996. - С.17.

<sup>6</sup> Taylor Ch. Sources of the self: The making of the mod. Identity. - Cambridge: Cambridge Univ. press, 1992. - P. 215.

<sup>7</sup> Красиков В. И. Метафизика самоопределения. - Кемерово, 1995. - С. 37

<sup>8</sup> Маслоу А.Г. Мотивация и личность. - СПб., 1999. - С. 87.



Олег АСТАХОВ / Oleg ASTAKHOV

**| Рефлексивность идентификации личности в художественной культуре XX века / Reflexivity of personality identification in the art culture of the 20th century |**

Е.З. Басина считает разновидностью самоотождествления эмпатию – эта такая способность человека переживать, чувствовать за другого, как за самого себя<sup>9</sup>. Подобная эмпатия проявляется в отношениях, когда некий образец является заданным и определенным.

В культуре XX века, связанной с обесцениванием существующих образцов, актуализируется роль рефлексивности в самоидентификации. «Здесь нет однозначности, а имеется ориентация на поиск определенности... “Самоидентификация” означает активность, ориентированную на поиск самоидентичности. Здесь “Я” хотя и выходит вне своих пределов в поисках самобытности, однако сохраняет свою “суверенность” и фиксированность в качестве самоорганизующегося центра»<sup>10</sup>.

Несомненно эта фундаментальная особенность человеческой жизнедеятельности коренится в специфической природе человека, а именно в том, что человеческое бытие протекает и конституируется как процесс самоопределения человека в мире. Человек не получает собственную определенность из внешнего мира как нечто предзаданное. Она не столько дана или задана человеку, сколько является его собственным произведением. Будучи следствием собственных усилий человека, она в нем самом имеет столь же весомое основание, как и в объективной реальности, к которой человек несомненно принадлежит.

Категория духа позволяет понять, как возможно такое необычное бытие. Именно духовное развитие представляет то событие жизни, в котором человек обнаруживает, «что он есть» и «что он не есть», иными словами, постигает подлинность своего бытия. Образно говоря, духовный мир образует пространство, в котором человек проходит путь к самому себе. Незамысловатое с логической точки зрения тождество «я – человек» является

важнейшим достижением этого пути и составляет острейшую онтологическую проблему. В нем, этом логически простом равенстве, выражается обретение человеком самого себя, своей собственной сущности, которая становится достоянием человеческого существа или общности вопреки всем превратностям существования.

Однако данное равенство оказывается невозможным в те периоды, когда культура перестает наполнять содержанием живую человеческую жизнь и тем самым теряет ее в качестве своей опоры. Наступающая вследствие этого зыбкость, непрочность, кризисность миропорядка со всей очевидностью обнаруживает, что именно конкретные люди («мир людей») являются, в конечном счете, той живой самодеятельной силой, которая удерживает его в бытии, то есть культурный универсум проявляется лишь тогда, когда полностью заполняет жизнь людей, становясь их организующим началом, а не в тот момент, когда конституируется в виде определенной объективированной структуры. Человеческая жизнь, а вместе с ней и мир утрачивают содержательность той судьбы, которая предполагается данным миропорядком культуры. Неполный мир все больше обнаруживает свою историческую изжитость. Возникает противоречие между человеком и миром.

Противоречие человека и мира, конечно, не означает буквального выхода личности за пределы данного мира. Если личность оказывается вовне, то никакого противоречия между человеком и миром просто не может возникнуть. Получается лишь внешнее различие несхожих сущностей. В этом случае человек выступает как лишенный уз прямой со-принадлежности какому бы то ни было Целому. Этим он отрицает свое бытие в качестве части, или акциденции, ибо утверждает себя как несущего внутри себя свою единичную, уникальную меру субстанциональности. В себе самом он несет свое начало субъектности: он – не периферия внешнего Центра, а сам обладает в себе центром своего мира, сам внутри себя – «всеобщее существо», построен-

<sup>9</sup> Bassina E. Identification: reality or a theoretic construct? // *Dynamische Psychiatrie*. - West Berlin. - 1990. - P. 34.

<sup>10</sup> Красиков В.И. Указ. соч. - С.37.



Олег АСТАХОВ / Oleg ASTAKHOV

**| Рефлексивность идентификации личности в художественной культуре XX века / Reflexivity of personality identification in the art culture of the 20th century |**

ное и организованное вокруг своего собственного конституирующего начала<sup>11</sup>.

Противоречия человека и мира суть внутреннее противоречие человеческого бытия, и его движущее начало. Такой характер оно приобретает в силу того, что человек выпадает из мироздания, оставаясь в нем; миропорядок, организованный в соответствии с определенными культурными ценностями, распадается, но никакого иного пространства жизни человек не имеет. В этом положении человек обнаруживает свою бессодержательность.

В состоянии противоречия с миром человек оказывается в ситуации неопределенности. «Распад образа мира ведет за собой массовую дезориентацию, утрату идентификации на индивидуальном и групповом уровне, а также на уровне общества в целом. В таких обстоятельствах мир для человека и человек для самого себя перестают быть прозрачными, понятными, знакомыми. Такое положение не длится долго, немедленно начинается поиск новых культурных моделей, идеологических схем, призванных восстановить мир пусть как иное, чем раньше, но равным образом упорядоченное целое»<sup>12</sup>. Причины поисков новых ценностных систем связаны с тем, что человек видит, что мир перестает реагировать на его действия адекватным образом. Человек как бы перестает отражаться в зеркале мира. В результате он становится неузнаваемым для самого себя, перестает знать самого себя. Как показал Г. Гарфинкель, такое состояние порождает чувство неуверенности и тревожности, психосоматические синдромы, острые депрессии и психозы<sup>13</sup>.

«На протяжении поколений, – отмечает Г.Г. Дилигенский, – человек называет себя разум-

ным, homo sapiens, выделяя себя из природного мира своей способностью мыслить, ставить перед собой определенные цели, вырабатывать и применять средства, ведущие к их достижению. И вот именно эта способность к разумному целеполаганию все чаще предстает не счастливым даром человека, а источником его бед. А вместе с ней под сомнением оказывается и то, что называется человеческой идентичностью – представление человека о своем особом месте в мире, о смысле своего существования на земле»<sup>14</sup>. Подобные сомнения обостряются в те периоды культурно-исторического процесса, когда приходит осознание конечности бытия. «Успокоительное чувство самотождественности индивид испытывает до тех пор, пока ему удастся придать изменениям смысл непрерывности, обеспечивающей устойчивость Я-образов относительно актуального поведения и “идеального Я”. Таким образом, формирование констатируемой самотождественности (идентичности) неотделимо от взаимодействия с ценностной идентичностью, на которую индивид претендует», – пишет Ю.Н. Емельянов<sup>15</sup>.

В процессе самоидентификации человек проходит противоречивый путь развития и первым этапом на пути к самоопределению становится мироощущение, мирозерцание при одновременном ощущении и чувствовании самого себя в мире. Данный эмоционально-психологический уровень обостряется особенно в кризисные периоды истории, связанными с социальными катаклизмами, внутренними коллизиями. В тот момент, когда существующая система дискурса оказывается недееспособной, когда заданная система ценностных ориентиров теряет свой смысл, человеку не остается ничего другого, как обратиться к самому себе в поисках ответа на вопрос «что есть истина?». «Иг-

<sup>11</sup> См.: Батищев Г. С. Социальные связи человека в культуре // Культура, человек и картина мира. - М., 1987. - С.112

<sup>12</sup> Ионин Л.Г. Идентификация и инсценировка // Социологические исследования. - 1995. - №5. - С.3.

<sup>13</sup> Garfinkel H. Studies in Ethnomethodology. - Englewood Cliffs. New Jersey, 1968. - P.55.

<sup>14</sup> Дилигенский Г.Г. В защиту индивидуальности // Вопросы философии. - 1990. - №3. - С.31.

<sup>15</sup> Культуральная антропология / Ред. Емельянов Ю.Н., Скворцов Н.Г. - СПб., 1996. - С.17.



Олег АСТАХОВ / Oleg ASTAKHOV

**| Рефлексивность идентификации личности в художественной культуре XX века / Reflexivity of personality identification in the art culture of the 20th century |**

норирование человеком внешней реальности посредством сомнения, оставляет субъекту одну возможность – погрузиться в себя, стать самосознающей мыслью, что на самом деле означает, что человеческий разум смог подняться на следующую более высокую ступень в своем историческом развитии. Этот уход от традиционных верований осуществляется исключительно в сфере мышления, в виде абстрактной возможности и служит одной цели – созданию такой теории, с помощью которой открывается новое видение мира»<sup>16</sup>. В этом случае вопрос о «начале» как исходном пункте начинает приобретать особую актуальность. Что будет выбрано в качестве отправного «начала» начинает зависеть от самого мышления. Осознание акта «я мыслью», – и, следовательно, обладаю свободой мышления – означает, что субъект вовлекается в новую форму мысли, которая называется рефлексией.

Таким образом, самоидентификация человека раскрывает его не только как субъекта отношения во вне, к обществу. Если человек осознает себя как некоторое «Я», то и это «Я», будучи осознанным, становится для него предметом саморефлексии. Иначе говоря, осознавая себя, духовно самоидентифицируясь, человек как бы раздваивается. С одной стороны, самоидентифицируясь, он себя превращает в субъекта определенного отношения. «Я» – субъект; с другой – себя же, свое «Я» он превращает в объект определенного отношения, «Я» – объект.

«Я», как объект отношения, имеет, разумеется, иную природу, чем общество в качестве такового объекта. Это «Я» – объект не вне человека, его субъективного духовного мира. Это «Я» – объект можно обозначить как духовно-социальный объект, имеющий ту же природу, что и «Я» – субъект. И тем не менее это «Я» – объект отлично от

«Я» – субъекта. Стало быть, в данном случае мы имеем дело с определенным отношением, отношением человека к самому себе.

Одна из фундаментальных особенностей существования и развития человека заключается в том, что он самого себя превратил в объект рефлексии, своеобразного отношения. Он, тем самым, включил в механизм собственного развития анализ самого себя, самооценку. И это превращение себя в объект собственного отношения, своеобразное раздвоение, дистанцирование от самого себя и сознательное преобразование самого себя явилось одним из важнейших факторов развития человека<sup>17</sup>.

Итак, рефлексивное мышление – это осознанная себя мысль, то есть деятельность самосознания. Под рефлексией в философской литературе понимается человеческое мышление, которое имеет своим предметом само себя; это есть мышление, подвергающее критике те представления, которые сформировались в сфере сознания под влиянием внешних воздействий. Рефлексия (reflexion) в буквальном смысле означает обращение назад. В нашем случае рефлексия есть обращенность мышления на само себя – собственное знание, его содержание, формы и методы познания; подвергая критическому анализу содержательную и инструментальную (формы и методы познания) стороны сознания, самопознание раскрывает внутреннее строение и духовный мир человека.

В рефлексии наблюдается тождество субъекта и объекта мышления: мысль и мысленное сливаются здесь до полного взаимопроникновения. Мысль как субъект предпринимает реальную попытку постичь самое себя, то есть становится для себя объектом. Объект мысли, в свою очередь, не есть нечто внешнее для субъекта, поскольку содержание мышления есть уже субъект; в этом факте обнаруживается переход внешнего во внутреннее – превращение воздействия явления внешнего

<sup>16</sup> Сорокин П. А. Социокультурная динамика // Соркин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. - М., 1992. - С.334.

<sup>17</sup> См.: Барулин В. С. Социально-философская антропология. - М., 1994. - С.93 - 94



Олег АСТАХОВ / Oleg ASTAKHOV

**| Рефлексивность идентификации личности в художественной культуре XX века / Reflexivity of personality identification in the art culture of the 20th century |**

мира в субъективный образ мышления. В рефлексии объект не просто переносится внутрь субъекта и созерцается как нечто с ним единое, как полагал Плотин, объект как содержание мысли и сама мысль едины, принадлежат целостному субъекту и противостоят друг другу лишь в зависимости от заданного угла зрения. Поскольку объект мысли тождествен самой мысли, постольку процесс созерцания равнозначен процессу самосозерцания.

А. Шопенгауэр связывает истоки возникновения рефлексии с особым классом представлений, свойственных только человеку, – понятием и его субъективным коррелятом – разумом. В познании существуют ясные, отчетливые и непосредственные представления; это своего рода наглядные образы в границах чистого созерцания, служащие сами себе порукой на предмет их достоверности и очевидности. Помимо них в познании используются абстрактные, дискурсивные понятия разума; природа их такова, что они по своему содержанию зависят от наглядных представлений. Переход от дискурсивного к интуитивному напоминает переход из «непосредственного солнечного света в заимствованное отражение луны»: первые – ясны, тверды, несомненны, вторые – зыбки, неотчетливы и порождают сомнение и заблуждения. Если в наглядных представлениях рассудка искажение действительности бывает кратковременным, то в абстрактных понятиях разума заблуждение может существовать в течение тысячелетий.

Рефлексия есть такая познавательная деятельность «разума», в основе которой лежит «отражение» – нечто производное от наглядного познания; данная деятельность осуществляется в своих специфических формах, отличных от форм чувственного созерцания. Рефлексивное мышление – это новое, «возведенное в высшую степень познание»; рефлексия осуществляется благодаря абстрактному отражению всего интуитивного в отвлеченных понятиях разума. Этим, говорит А. Шопен-

гауэр, человек отличается от животных, сознание которых ограничено рассудком<sup>18</sup>.

Когда мышление исследует чисто объективные отношения в реальной действительности и не задумывается над тем, как было получено это знание, такое мышление, безусловно, является нереплексивным; мысль как бы «погружена» в сам объект и не противостоит ему как нечто, отличное от него. В том случае, когда осознается потребность помимо предметного знания иметь ясное представление о способах его получения, когда возникает проблема обоснования знания и ставится вопрос о его истинности, налицо имеется рефлексивное мышление. Как говорит Г.В.Ф. Гегель, «с мыслью дело обстоит так, что только порождая себя, она себя находит». И здесь Г.В.Ф. Гегель высказывает положение, которое в мировоззренческом плане – отношение мышления к бытию и самого понимания бытия – может быть расценено как революционный переворот в философии. Г.В.Ф. Гегель утверждает, что мышление может существовать, то есть становится действительным в подлинном смысле слова лишь в том случае, когда оно осознает себя, размышляет о себе и предстает самому себе в качестве объекта. «Дело обстоит так, что лишь тогда, когда она (мысль) себя находит, она существует и действительна»<sup>19</sup>.

Г.В.Ф. Гегель, пожалуй, как никто другой из мыслителей сумел дать наиболее емкое и образное понятие рефлексии. Рефлексия или свобода самосознания есть такое качественное состояние мышления, когда «природное сознание исчезает внутри себя и тем самым дух погружается в себя». Рефлексию он представляет как свет, который «превращается в молнию мысли, ударяющую в самое себя и создающую, исходя отсюда, свой мир»<sup>20</sup>. Используя этот образ Г.В.Ф. Гегеля, можно

<sup>18</sup> См.: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. - М., 1993. - 669с.

<sup>19</sup> Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии. Книга первая. - СПб., 1993. - С.72.

<sup>20</sup> Гегель Г.В.Ф. Указ. соч. - С.146.



Олег АСТАХОВ / Oleg ASTAKHOV

**| Рефлексивность идентификации личности в художественной культуре XX века / Reflexivity of personality identification in the art culture of the 20th century |**

сказать, что рефлексия есть такое состояние разума, когда мышление, подвергая самое себя творческому анализу, извлекает из своих недр новое знание о себе, служащее инструментом постижения бытия предметного мира. В предметном определении рефлексии не следует усматривать моментов солипсизма по той причине, что человек с его мышлением помимо того, что он выделяется из природы, остается часть ее; познавая мир своего Я, человек одновременно познает и внешний мир.

Обращенность на себя, характерная для рефлексивного мышления, указывает на наличие особого атрибута, присущего этому типу мышления; таким атрибутом выступает индивидуальность, то есть его способность размышлять о самом себе, знать себя, быть глубоко внутренним. Атрибут самосознания закрепляется в понятии Я: с помощью него фиксируется мое собственное бытие, отличное от бытия другого. Я существую в той мере, в какой обращаюсь к самому себе, размышляю о самом себе, знаю себя.

Принимая во внимание тот факт, что именно положение человека является определяющим моментом самоосуществления культуры, возможна характеристика самой культуры как адекватной позиции человека. Соответственно рассматривая художественную культуру XX века, связанную с утратой культивируемой системой ценностей, необходимо учитывать специфику рефлексивного мышления. «Кризис обязывает к рефлексии. Дефицит форм жизни требует вопрошания»<sup>21</sup>.

Следствием рефлексивного сознания является осуществление, как отмечал П. Сорокин, новой системы чувственных истин, что предполагает отрицание или, по крайней мере, совершенно равнодушное отношение к любой сверхчувственной реальности или ценности. Сверхчувственная реальность в этом случае несущественна и не заслуживает интереса. Отсюда следует, что чувственные

культуры считают исследование природы Бога и сверхчувственных явлений заблуждением или бесплодным явлением. «Если чувственная система не поощряет какого-либо интереса к сверхчувственным аспектам действительности, то она оказывает явное предпочтение изучению чувственного мира...»<sup>22</sup>. Таким образом, следствием рефлексивности сознания личности является организация чувственного типа культуры. Однако следует осознавать, что «мышление, понимаемое как механизм культуры, не означает, что культура мыслит так же, как отдельный индивид. Оно рассматривается здесь в виде некой идеальной модели, реально действующей в человеческих индивидах»<sup>23</sup>.

Если исходить из того, что духовное освоение человеком мира, как отмечает М.С. Каган, особенно активно протекает художественно-образной форме, то эта форма миропонимания, как и другие необходимая для решения культурных задач, занимает особое положение в современной истории<sup>24</sup>. О значимости художественно-образного освоения мира пишет В.А. Конев, определяя «закон прецедента». Суть этого закона состоит в том, что он является одним из механизмов трансляции и хранения продуктов человеческой деятельности как культурных феноменов. Исследуя действие этого механизма на примере существования в культуре произведений искусства, В.А. Конев отмечает: «...Произведение искусства возникает и существует в поле объективированных условий художественного познания, которые являются своеобразной категориальной сеткой художественного мышления и оказываются “ступеньками” эстетического осознания действительности, своеобразной онтоло-

<sup>22</sup> Сорокин П. А. Указ. соч. - С.466.

<sup>23</sup> Голенков С.И. Схематизм мышления как проблема философии культуры // Философия культуры 1995. - Самара, 1995. - С.24.

<sup>24</sup> Каган М.С. Философское мышление в пространстве культуры // Парадигма философствования. Вторые международные философско-культурологические чтения. Вып. 2. - СПб., 1995. - С.47.

<sup>21</sup> Каганский В.Л. Ландшафт и культура // Общественные науки и современность. - 1997. - №1. - С.144.



Олег АСТАХОВ / Oleg ASTAKHOV

**| Рефлексивность идентификации личности в художественной культуре XX века / Reflexivity of personality identification in the art culture of the 20th century |**

гией художественной реальности. Освоение этой системы объективаций художником является необходимым условием его творчества, ибо только через нее и благодаря ней ему дается действительность художественного познания»<sup>25</sup>. Именно сфера художественной культуры, которая в большей степени обращена к внутреннему миру человека, занимает особое место в культуре XX века.

При выявлении новой системы ценностей в центре культуры оказывается фигура художника, в целостном образно-ассоциативном видении мира предвосхищающего все основные тенденции его развития, предсказывающего их, пророчествующего о будущем, как бы «сотворяющего» новый мир своим искусством. Именно художник, преломляя свои мысли через призму образного восприятия мира, становится более объективным и беспристрастным в определении системы ценностей культуры, несмотря на весь свой субъективизм и яркую творческую индивидуальность.

В современной культуре, когда происходит активизация рефлексивного мышления, вместо того, чтобы иметь дело с самими вещами и предметами, человек в большей мере обращается к своему внутреннему опыту. Его погруженность в мир лингвистических форм, художественных и мифологических образов, религиозных воззрений настолько велика и естественна для него, что непосредственное восприятие предметной действительности становится невозможным без этого социального посредника. Поэтому, предпринимая попытку охарактеризовать современную форму культуры, следует обратиться, прежде всего, к художественной сфере, и в этом случае необходимо учитывать специфику бытия опыта человеческой жизнедеятельности, которая состоит в том, что опыт существует в знаковой форме, то есть в виде знаков. Бытие опыта в виде знаков как раз и позволяет представить культуру как текст. М.М. Бахтин писал: «По-

всюду действительный или возможный текст и его понимание»<sup>26</sup>. По отношению к культуре в целом художественную составляющую, как некий своеобразный текст, можно рассматривать как своеобразную модель данного типа культуры, ее образный «портрет». Для культуры, которой принадлежит определенный круг художественных явлений, они являются ее «самосознанием», для другой культуры они являются «кодом», раскрывающим смысл их культурного контекста.

Не случайно анализируя современную культуру, при обращении к ее художественным формам, П. А. Сорокин считает, что эта культура чувственного типа, одновременно автор констатирует ее кризисное состояние. Современная чувственная культура все более превращается в «культурную свалку». Подобное состояние современной культуры побуждает к более тщательному рассмотрению процесса становления чувственного типа восприятия мира. Таковым рубиконом, когда чувственное мировосприятие стало доминировать, явилось импрессионистическое искусство. «Во всех отношениях, – отмечает П. А. Сорокин, – школа импрессионистов представляет крайний предел чувственного искусства, основанного на мимолетных впечатлениях от чисто поверхностных явлений»<sup>27</sup>. П. А. Сорокин предлагает следующую характеристику чувственного искусства: «Стиль чувственного искусства натуралистичен, даже подчас несколько иллюзионистичен, свободен от всякого сверхчувственного символизма. Оно воспроизводит явления внешнего мира такими, какими они воспринимаются нашими органами чувств. Это искусство динамично по своей природе: в своей эмоциональности, силе изображаемых страстей и действий, по своей настоящей современности и изменчивости. Ему приходится непрерывно ме-

<sup>25</sup> Конев В.А. Социальное бытие искусства. - Саратов, 1975. - С.110.

<sup>26</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1986. - С.309.

<sup>27</sup> Сорокин П. Указ соч. - С.461



Олег АСТАХОВ / Oleg ASTAKHOV

**| Рефлексивность идентификации личности в художественной культуре XX века / Reflexivity of personality identification in the art culture of the 20th century |**

няться»<sup>28</sup>. Чувственное искусство стремится отразить мир таким, каким он открывается художнику. При этом оно не подразумевает какую-нибудь сверхчувственную ценность за чувственными формами. Оно существует или исчезает в зависимости от способности отражать и воспроизводить этот чувственный мир как можно правдивее, однако правдивость изображения определяется самим художником. Отказываясь от предшествующего опыта, художник заново пытается открыть для себя мир, и в этом случае он прислушивается исключительно к своим собственным ощущениям. Это приводит к возрастающему отрицанию вечных ценностей, которые вытесняются временными или быстротечными соображениями. «Чувственное общество живет в настоящем и ценит только настоящее. Так как прошлое необратимо и уже более не существует, а будущее еще не наступило, тем более что оно всегда неясно, то только настоящий момент реален и желанен»<sup>29</sup>. Акцентируя внимание на время настоящее, происходит утрата биографии

или деидентификация. «Индивидуальная человеческая биография характеризуется, с формальной точки зрения, соотношением прошлого и будущего, или, если говорить конкретнее, соотношением пройденного жизненного пути и перспективных жизненных планов. Но не прошлое, а именно планируемое, ожидаемое и предвидимое будущее обеспечивает в субъективном восприятии самого индивида единство и целостность его биографии, и, следовательно, прочность и долговременность его идентификаций»<sup>30</sup>.

Не случайно, характеризуя чувственный тип культуры, П. А. Сорокин останавливает внимание на импрессионизме, хотя подробного анализа данного феномена искусства как формы выражения культуры в его работах нет, при том, что именно импрессионистическое мировосприятие стало первым этапом на пути самоидентификации личности, актуализирующей рефлексивность мышления, что, безусловно, оказало влияние на характер самой культуры в целом, и явилось предвестником трансформаций в художественной культуре XX века.

<sup>28</sup> Сорокин П. Указ. соч. - С.437.

<sup>29</sup> Там же, с. 470.

<sup>30</sup> Ионин Л.Г. Идентификация и инсценировка // Социологические исследования. - 1995. - №4. - С.3-4.



Светлана Борисовна НИКОНОВА / Svetlana NIKONOVA

**| Современные стратегии междисциплинарных исследований искусства:  
 философия искусства Артура Данто / Current strategies for interdisciplinary study of art:  
 Arthur Danto's philosophy of art |**

Светлана Борисовна НИКОНОВА / Svetlana NIKONOVA

*Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия  
 Профессор кафедры философии и культурологии  
 Доктор философских наук, Профессор*

*St. Petersburg University of the humanities and social sciences, St. Petersburg Russia  
 Chair of Philosophy and Cultural Studies, Doctor of Philosophical Science, Professor  
 laresia@list.ru*

**СОВРЕМЕННЫЕ СТРАТЕГИИ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ИСКУССТВА: ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА АРТУРА ДАНТО**

В современной ситуации вопрос об определении искусства становится весьма трудноразрешимым. С одной стороны, развитие культурологических знаний, столкновение различных культурных традиций обладающих своим особенным опытом художественного творчества, ведет к сомнению в том, что существует некое единое понятие искусства. С другой стороны, пути развития современного искусства приводят его к такому состоянию, когда остро встает вопрос о том, что же делает искусство искусством, что отличает произведение от простой вещи, а художественную акцию от другого рода действий (этических, политических и т. п.). В такой ситуации суть теоретического исследования этого вопроса состоит не в том, чтобы каким-то образом ограничить сферу искусства, выбросив что-то за ее пределы, но в том, чтобы попытаться понять, почему все же в тех или иных случаях мы сталкиваемся с феноменом искусства, что делает для воспринимающего некую вещь искусством — даже если этот выбор случаен и субъективен. Яркий пример философского анализа искусства с этой точки зрения предлагает концепция американского философа-аналитика Артура Данто. Основываясь на материале современного искусства в его радикальных и уже ставших хрестоматийными проявлениях, как, например, дадаистские эксперименты Дюшана или поп-арт Энди Уорхолла, он пытается понять, что же делает в них простую вещь произведением искус-

ства. Не соглашаясь с институциональной трактовкой, которую получили его ранние идеи, высказанные в статье «Арт-мир» (The Artworld, 1964), и полагая институциональную теорию искусства недостаточной, он видит в произведении онтологическое, а не структурное, функциональное или социальное отличие от простой вещи. Для характеристики этого различия он использует религиозный термин «преображение» — этому посвящена, в частности, его работа «Преображение банальности» (The Transfiguration of the Commonplace, 1981). Однако в целом современное искусство понимается Данто как акт скорее философский, чем художественный, и в этом смысле действительно находящийся на грани художественности, вскрывающий ее границы. Он соглашается с тезисом Гегеля о «конце искусства» — полагая, однако, что это завершение, описанное Гегелем, является не столько концом искусства, сколько концом определенной философии искусства, ярко проявившей себя в европейской эстетической традиции, и в этом смысле, событием, освобождающим искусство от гнета дефиниций, накладываемых этой системой философской мысли.

**Ключевые слова:** философия искусства, теория искусства, Артур Данто, современное искусство.



Светлана Борисовна НИКОНОВА / Svetlana NIKONOVA

**| Современные стратегии междисциплинарных исследований искусства:  
 философия искусства Артура Данто / Current strategies for interdisciplinary study of art:  
 Arthur Danto's philosophy of art |**

**CURRENT STRATEGIES FOR INTER-DISCIPLINARY STUDY OF ART: ARTHUR DANTO'S PHILOSOPHY OF ART**

To define what art is today is a very complicated task. The article argues, that it is fruitful to try not to give an objective definition of art, but rather to focus on understanding why, faced with certain pieces

of art, we indeed perceive them, even if randomly and subjective, as genuine works of art. One can try to formulate such understanding using Arthur Danto's philosophy of art, which explains contemporary art not only merely as an artistic action, but also sees it as an expression of philosophy or philosophical action.

**Key words:** Philosophy of Art, Art theory, Arthur Danto, contemporary art.

Должно быть, никогда прежде искусство, а точнее сказать, определение того, что же такое искусство, не вызывало столько вопросов, как стало вызывать за последнее столетие. С одной стороны, сами пути развития искусства оказались таковы, что привели воспринимаящую публику, критиков, а возможно и самих художников, в полное замешательство. С другой стороны, одним из важных условий этой неопределенности является развитие культурологического интереса и культурологического знания: столкновение разных традиций, изучение разных художественных культур, или, если так можно выразиться, разгерметизация художественного сознания, утрачивающего свою локальную замкнутость в рамках одной, принимаемой как «само собой разумеющаяся» форме. И сразу же очевидным стало, что то, что в те или иные времена называлось словом «искусство», не подходит под единое определение, что и действительно определения в разные времена давались разные. Возникают предположения, что, хотя, казалось бы, художественная практика сопутствует человечеству с древнейших времен, ничего подобного тому, что мы привыкли называть искусством в классическом смысле, не было не просто достаточно долго, а может быть до самого времени по-

явления эстетики и связанной с ней философии искусства в XVIII веке. Часто возникает мысль, что, по крайней мере, средневековое, античное, восточное «искусство» не имеет к нашему пониманию искусства никакого отношения, и если мы будем упускать из виду это различие, мы рискуем просто ничего не понять в нем. Да, всегда можно сказать, что мы имеем полное право внести его в другой контекст и переинтерпретировать в своих терминах – но именно здесь и возникает возможность другого пути, на котором вынуждена настаивать, как ничто другое, именно культурология: пути изучения контекста, соотношения художественных форм с общими способами мировосприятия той или иной культуры.

Это одна сторона вопроса – сторона различия, следующего из различия культурных традиций, выявляемых культурологией. Другая сторона вопроса, как уже говорилось, это пути развития современного искусства – те пути, которые постепенно ведут к стиранию видимой границы между искусством и не-искусством, к возможности превращения любой вещи в произведение искусства, к стиранию технической стороны искусства в современной практике инсталляций, перформансов, хэппенингов, провокативных акций. У многих они вызывают яростный протест, однако, по сути, нет



Светлана Борисовна НИКОНОВА / Svetlana NIKONOVA

**| Современные стратегии междисциплинарных исследований искусства:  
 философия искусства Артура Данто / Current strategies for interdisciplinary study of art:  
 Arthur Danto's philosophy of art |**

смысла протестовать против логики развития художественной формы: если уж она пошла по какой-то причине в этом направлении, значит в нем есть нечто необходимое, актуальное, востребованное и вернуться насильственным образом к более старым формам было бы невозможно.

Однако и в первом и во втором случае мы сталкиваемся с одной и той же проблемой. И эта проблема состоит в самом слове «искусство», или, точнее, по-прежнему, в *определении искусства* – несмотря на то, что все имеющиеся определения оказываются недостаточными и контекстуально обусловленными. Но понятие «искусство» упорно остается и едва ли может быть чем-либо заменено. Нам кажется, мы знаем, что такое искусство, и кажется, действительно можем отличить его от ремесла, магических обрядов, церковной утвари или же от дизайна. Или точнее, кажется, мы можем сказать, что вот, какая-то вещь, какой-то ремесленный предмет, какая-то утварь, какой-то элемент дизайна, даже какой-то рекламный ролик или репортаж принадлежат к сфере искусства, в то время как остальные остаются тем, чем были – просто вещами, утварью, дизайном или рекламой.

Точно так же и в вопросе о современных художественных акциях – что отличает их от акций политических или моральных? Или же от простого хулиганства? Иногда кажется, что это только самопозиционирование художника, или, в случае инсталляций, просто внесение вещи в музейное пространство. И однако, в конечном счете, уже просто по отклику, по резонансу, по характеру этого отклика и резонанса, мы можем отличить простую вещь от искусства, так что простая вещь и в музее остается простой вещью. На чем и основано частое возмущение зрителей: «почему такому-то художнику позволительно приносить в музей эту вещь, а мне нет?» И на самом деле это правда, – несмотря на то, что художника делает художником только то, что эта вещь, которую он принес в музей, уже

оказалась искусством, а до тех пор художника просто не существует.

Если мы, оставив на время в стороне современное искусство, обратимся, к примеру, к старинным китайским шести законам живописи, сформулированным Се Хэ в V веке н.э., то мы увидим среди них пять законов, прекрасно определяющих техническое умение, ремесло. Вот они: соблюдение соразмерности в работе кистью; верность образу в передаче форм; соответствие естеству вещей в наложении цветов; правильный порядок в расположении предметов; передача истины в воспроизведении картин древних. И один, первый, с достаточно загадочной формулировкой – «созвучие энергий в живом движении», – считавшийся главным<sup>1</sup>. Чтобы достичь этой гармонии, художник должен твердо знать правила, блестяще владеть техникой, писать с пониманием, с сознанием смысла изображения, и желательно быть хорошо осведомленным об истории и искусства и мысли, то есть быть и мыслителем, и в высшей степени эрудированным человеком. Создание технически совершенных произведений без должного осмысления в китайском искусстве презиралось, но несовершенство техники никогда даже не обсуждалось: художник обязан для начала быть технически совершенен, это условие, – потом уже начинается искусство. Однако, хотя для создания произведения все это необходимо – но, в конечном счете, недостаточно. И успешное, удачное нахождение равновесия, гармонии в искусстве, то есть выполнение первого закона, считалось признаком гениальности, которой нельзя научиться, чем-то, по сути, неопределимым, несообщаемым.

Рассуждая о проблеме Реального у Лакана, о придании банальному объекту возвышенного статуса, статуса Вещи, словенская исследователь-

<sup>1</sup> Се Хэ. Категории древних живописцев // Китайское искусство. Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В.В.Малявина. - М., 2004.



Светлана Борисовна НИКОНОВА / Svetlana NIKONOVA

**| Современные стратегии междисциплинарных исследований искусства:  
 философия искусства Артура Данто / Current strategies for interdisciplinary study of art:  
 Arthur Danto's philosophy of art |**

ница и ученица С.Жижека А.Зупанчич, приводит любопытный комический пример из фильма. Она описывает сцену, представляющую репетицию спектакля, где один из актеров должен играть роль Гитлера. Режиссер, однако, недоволен его игрой и его видом, объясняя это тем, что «видит перед собой только человека. На это один из актеров отвечает, что Гитлер и есть всего лишь обычный человек. Если бы этим все и закончилось, мы бы имели дело с дидактическим замечанием, которое передает определенную истину, но не вызывает у нас особенного смеха, поскольку ему недостает комического качества, передающего истины совершенно иначе. Итак, сцена продолжается, режиссер по-прежнему недоволен и отчаянно пытается назвать загадочное “нечто большее”, что отличает внешность Гитлера от внешности стоящего перед ним актера. Он продолжает искать, наконец, он замечает портрет (фотографию) Гитлера на стене и торжественно провозглашает “Вот оно! Именно так должен выглядеть Гитлер!” “Но сэр, – отвечает актер, – этот портрет был сделан с меня”»<sup>2</sup>. Зупанчич вслед за Жижеком говорит об этом как о «минимальном различии»<sup>3</sup>: ведь актер, которым недоволен режиссер, и человек на фотографии – одно и то же лицо, и все же именно это различие делает вещь Вещью, значимым объектом, и также произведением искусства. Того, что режиссер в приведенной сцене, видит в фотографии (действительно видит в ней), он не видит в актере – потому что этого в нем нет. Другое дело, замечает Зупанчич, что этого нет и в фотографии – т.е. в произведении. Это минимальное различие – различие между двумя отсутствующими и никогда не бывшими элементами. Однако именно оно, согласно Зупанчич, является условием всего ценного, с чем мы имеем дело. Зупанчич говорит о любви, влюбленности, которая

различает, и в то же время удерживается на том, что воспринимает одновременно и банальный объект (человека со всеми его слабостями), и возвышенный объект, в который мы влюблены, и минимальное различие между ними – потому что если мы воспримем только банальный объект, он не вызовет желаний, если воспримем только возвышенный объект – он блокирует возможность сближения, перейдя в статус недостижимого божественного, но именно зазор, различие, наблюдаемое прямо в этом банальном объекте, в котором нет ничего возвышенного, и в то же время возвышенное в нем, делают возможной любовь.

В некоторой мере это можно отнести и к искусству – а в еще большей мере к *современному* искусству, потому что, можно сказать, именно современное искусство выявляет этот зазор, это минимальное различие внутри простых вещей, в то время как менее проблемно, на первый взгляд, воспринимающееся классическое искусство, будучи с давних времен осмысливаемым в философских теориях, постоянно утрачивало этот элемент различия, выявляющий то, как оно становится искусством. Так, если взять одно из самых влиятельных эстетических определений XIX века, гегелевский тезис о том, что красота (в искусстве) есть чувственное явление Идеи, то конечно, прекрасное искусство приобретает столь возвышенный статус, который делает фактически невозможным с ним в подлинном виде столкнуться, отстраняет сущность искусства от реальных предметов, являющихся носителями или проявителями этой сути настолько, что чтобы предположить их совпадение, мы должны бы были, по крайней мере, сильно отстранить их от себя во времени. Так что тем более неслучайно Гегель в начале свой «Эстетики» объявляет, что «искусство со стороны его высших возможно-

<sup>2</sup> Зупанчич А. О любви как комедии // История любви. - СПб., 2005. С.122-123.

<sup>3</sup> См. об этом подробнее: Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение. - М., 2008.



Светлана Борисовна НИКОНОВА / Svetlana NIKONOVA

**| Современные стратегии междисциплинарных исследований искусства:  
 философия искусства Артура Данто / Current strategies for interdisciplinary study of art:  
 Arthur Danto's philosophy of art |**

стей остается для нас чем-то отошедшим в прошлое»<sup>4</sup>.

В некотором смысле, чтобы избавить искусство от этой фактической невозможности, протекающей из его излишне возвышенного статуса, надо было, в первую очередь, убрать из него, в качестве необходимого элемента, присутствующего в гегелевском определении, *красоту*. Красоту, понятую немецким идеализмом, а вслед за ним и всем развитием культуры модерна, пожалуй, также слишком *возвышенно* (неслучайно, должно быть, Гегель сознательно пренебрег кантовской категорией возвышенного, как простым, ничего не добавляющим к пониманию эстетического, условием его существования в качестве первой ступени Абсолютного Духа). И только устранив красоту, мы подходим к действительной дилемме чувственного явления Идеи, или к очевидности того самого минимального различия, которое существует между простой, ничем не примечательной, не красивой, ничего не символизирующей вещью – и тем, что по некоей причине, возможно даже, что лишь иногда, для того или иного зрителя, но все же вдруг оказывается, самым неустранимым образом, произведением искусства.

\* \* \*

Рассмотрим здесь лишь одну из современных теорий, раскрывающую, на наш взгляд, нечто существенное в вопросе об определении искусства – причем опираясь как раз на материал современного искусства и связанных с ним проблем, и также, что характерно, отталкиваясь от философской системы Гегеля и его тезиса о «конце искусства». Это философия искусства современного американского философа-аналитика Артура Данто.

В начале работы «Преобразование банальности. Философия искусства» (“The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art”, 1981) Дан-

то, приводит описание некоей гипотетической выставки, вдохновленное рассуждениями Кьеркегора. Датский философ однажды, говорит Данто, предположил возможность картины с названием «Переход израильтян через Красное море», которая представляла бы собой не изображение скопления людей, вещей и лошадей, но просто холст, сплошь покрытый красной краской: израильтяне уже перешли, а египтяне уже утонули. И к тому Кьеркегор добавляет, что и «итог его жизни подобен этой картине», поскольку все ее тревожения и бури в конце концов сливаются в некий единый тон, общее настроение<sup>5</sup>.

В таком случае, продолжает Данто, мы могли бы предположить, что какой-то художник действительно нарисовал эту картину, эту историческую сцену, о которой говорит Кьеркегор, а другой художник, портретист, изобразил бы, возможно, соответствующий портрет Кьеркегора. Можно также представить себе еще пейзаж, изображающий Красную площадь, или религиозную картину, отталкивающуюся от буддийской метафоры, называемой сансару «красной пылью». Можно присоединить сюда еще натюрморт в стиле Матисса, изображающий красную скатерть, и еще не картину, но имеющее все же исторический художественный интерес полотно, которое Джорджоне загрузил красной краской, однако смерть помешала ему продолжить начатое дело. Для завершения коллекции можно присовокупить к выставке и некую *простую вещь*, не являющуюся произведением искусства – просто некую поверхность, покрытую (но не загрунтованную) красной краской. Такая выставка содержала бы в себе множество произведений в разных стилях и жанрах, нагруженных самыми разными значениями и смыслами, относящихся к разным эпохам, и даже среди них одно вовсе не произведение, а просто вещь. Хотя ката-

<sup>4</sup> Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Т.1. - СПб., 1999. - С.88.

<sup>5</sup> Danto A. The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art. - Harvard University press, 1981. - P.1.



Светлана Борисовна НИКОНОВА / Svetlana NIKONOVA

**| Современные стратегии междисциплинарных исследований искусства:  
 философия искусства Артура Данто / Current strategies for interdisciplinary study of art:  
 Arthur Danto's philosophy of art |**

лог такой выставки, конечно, был бы довольно однообразен<sup>6</sup>.

И вот, предполагает Данто, можно представить, что появляется еще некий художник, который приносит на выставку еще одно произведение, ничем, на вид, не отличающееся от перечисленных: поверхность, покрытую красной краской, и объявляет, что хотел бы представить это произведение искусства, однако на вопрос о названии отвечает, что «Без названия», пожалуй, подошло бы лучше всего, а на вопрос о том, что он хотел изобразить, отвечает: ничего. Была бы некоторая разница, замечает Данто, если бы он сказал, что хотел изобразить Ничто, но он утверждает, что ничего не хотел изобразить. Чем его произведение отличается от обычной вещи? Но он настаивает, что это произведение. Кроме того, «Без названия» – это тоже название. А намерение ничего не изображать и не иметь в виду – это тоже намерение. И чем-то это произведение отличается от «простой вещи», хотя нельзя было бы сказать, что просто все, чего коснулся художник, становится искусством (ведь полотно, загрунтованное рукой Джорджоне, все же им не стало). «Остается только право на декларирование... Почему нет? Дюшан объявил таковым лопату – и она стала; объявил подставку для бутылок – и она стала»<sup>7</sup>.

Вопрос, занимающий Данто: что делает искусство искусством? Где пролегает граница между искусством и «простой вещью»? Однако, рассуждая об этом, следует обратить внимание и на еще одну проблему – на проблему собственно эстетическую, хотя как раз она перед Данто в собственном смысле не стоит, потому что он занимается философией искусства, а не эстетикой. И уже здесь становится понятно, что это достаточно разные вещи. Поскольку с эстетической точки зрения, или, скажем, с точки зрения классической эстетики, а

точнее ее первоначального, кантовского порыва, эти произведения, а также и имеющиеся среди них «простые вещи» абсолютно идентичны. Никаких чувственно воспринимаемых отличий в них нет, поскольку форма является одной и той же. Для незаинтересованного эстетического взгляда они должны быть одинаковы. Но мы знаем о них слишком много. И частью из них мы могли бы восхищаться (хотя бы остроумием автора), и от части из них испытать возвышенный трепет (к примеру от созерцания холста, загрунтованного рукой самого Джорджоне незадолго до смерти), к части проявить простое любопытство, а по поводу другой части, к примеру, по поводу произведения упомянутого современного художника, который ничего не имел в виду, выразить негодование и воскликнуть: «Разве это искусство?!»

Эстетика не дает никакого особого ответа на вопрос об этих смысловых различиях там, где в силу вступает уже упомянутая выше функция символизации. «Черный квадрат» едва ли доставляет нам эстетическое удовольствие (хотя при субъективности последнего это не исключено). Рассуждая о взаимоотношениях эстетики и произведения искусства Данто учитывает эту возможность. Он замечает, что, по его мнению, мы могли бы привести много восторженных характеристик в адрес, скажем, писсуара, принесенного в музей Дюшаном, однако, «что привело бы Дюшана к безумию или смертоубийству, я полагаю, – это наблюдение эстетических восторгов по поводу его сверкающих поверхностей»<sup>8</sup> Вероятно, не это делает его произведением искусства, и если еще «Черный квадрат» может побудить многих искусствоведов искать в нем некую «неповторимость» авторского выражения, то «Фонтан» Дюшана пресекает возможность такого порыва. Гегелевское «чувственное выражение идеи» было бы более удачным определением – если отказаться от представления об идеале и о

<sup>6</sup> Ibid. P.1-2.

<sup>7</sup> Ibid. P.3

<sup>8</sup> Ibid. P.94.



Светлана Борисовна НИКОНОВА / Svetlana NIKONOVA

**| Современные стратегии междисциплинарных исследований искусства:  
 философия искусства Артура Данто / Current strategies for interdisciplinary study of art:  
 Arthur Danto's philosophy of art |**

красоте, но полагать, что идея есть именно то, что делает искусство искусством, сколь бы далеким от красоты оно ни было. Можно предположить, что восклицание «Разве это искусство?» часто направленное против произведений, подобных «Черному квадрату» или против инсталляций Дюшана, или против любых экспериментов современных художников, легко преобразующих путем декларирования в произведения искусства простые вещи, основано не на эстетическом раздражении, не на предположении излишней технической простоты или слишком легкой воспроизводимости и повторяемости объекта, и даже не на неотличимости объекта от некоторой простой вещи. Негодование скорее вызывается упомянутым Данто свойством: отказом художника дать необходимые разъяснения, которое вызывает ощущение то ли недостатка смысла, то ли его излишней всеохватности и обширности. Нам кажется, что если только мы сможем получить от него, или, по крайности, придумать сами, подходящую сложную интерпретацию, статус подлинного Искусства будет восстановлен.

Возможность интерпретации и характер интерпретации является, практически, тем самым, что делает произведение искусства этим самым произведением искусства. Одна и та же картина, даже если мы станем рассматривать классический образец натуралистической живописи, может иметь совершенно разный смысл и разную художественную ценность в зависимости от того, как она названа и, таким образом, от того, что художник акцентирует в качестве ее центрального мотива. Данто избирает в качестве примера, способного повести к наиболее явственным интерпретационным различиям, «Пейзаж с падением Икара» Брейгеля, поскольку падающий Икар здесь является далеко не первым, что зритель способен заметить на полотне. Тем более следует учитывать, что предварительно, для понимания смысла произведения, мы должны знать, по крайней мере, суть истории об Икаре, притом, что будь картина назва-

на по-другому, смысл ее поменялся бы полностью<sup>9</sup>. «Название в любом случае есть больше чем имя или ярлык; это *направление* для интерпретации. Давая произведениям нейтральные названия или называя их “Без названия” мы не разрушаем, но только искажаем эту связь. И, как мы уже видели, “Без названия”, по крайней мере, предполагает, что это произведение искусства, и заставляет нас искать собственных путей истолкования»<sup>10</sup>.

Можно было бы представить себе чисто эстетическое отношение к искусству – Данто опять же гипотетически предполагает существование неких дикарей, обладающих сильным эстетическим чувством, но не обладающих понятием искусства, так что оно обращено в них лишь на всевозможные предметы, по поводу которых можно было бы воскликнуть «Как красиво!»: цветы, закаты и прочее, что восхищает нас в природе. Представляя, что эти дикари напали бы на нас, уничтожая все, кроме того, что вызывает в них такое восхищение, он говорит, что, хотя многие картины, возможно, уцелели бы – а особенно те, на которых много позолоты, или иконы в изукрашенных окладах, или же такие, на которых сами краски сверкают и приятны для восприятия, многие шедевры бы, безусловно, погибли<sup>11</sup>. По мнению Данто, это даже многое из того, что относится к старинной живописи – но что же говорить об иных работах авангардистов? Это в достаточно серьезной степени устанавливает различие между сферой искусства и сферой эстетического суждения, или, по крайней мере, требует от эстетического суждения некоторой модификации, чтобы соответствовать требованиям интерпретации искусства. Кантовское представление о «свободной красоте природы» для сферы оценки искусства явно недостаточно. «Эстетическая оценка произведения искусства имеет иную структуру, нежели эсте-

<sup>9</sup> Ibid. P.115-119.

<sup>10</sup> Ibid. P.119.

<sup>11</sup> Ibid. P.105-106.



Светлана Борисовна НИКОНОВА / Svetlana NIKONOVA

**| Современные стратегии междисциплинарных исследований искусства:  
 философия искусства Артура Данто / Current strategies for interdisciplinary study of art:  
 Arthur Danto's philosophy of art |**

тическая оценка простых вещей, какими бы красивыми они ни были и независимо от того, является ли чувство красоты врожденным»<sup>12</sup>.

В предисловии к «Преображению банальности» Данто упоминает свою более раннюю статью «Арт-мир» (“The Artworld”, 1964), идеи которой были развиты Джорджем Дики и рядом других исследователей в так называемой «институциональной теории искусства», с которой, однако, Данто выражает существенное несогласие. Данная теория предполагает, что признание или непризнание чего-либо произведением искусства базируется на принципе конвенциональной определенности теми или иными социальными институтами. По мнению Данто, так или иначе она базируется на кантовском различии способностей, приводящем к выводу, что, в конечном счете, «различие между искусством и реальностью в меньшей степени есть различие видов вещей, чем видов отношений к вещам, и следовательно, дело не в том, о чем мы судим, но как мы судим»<sup>13</sup>. На этой же основе ранее в своей феноменологической эстетике Ж.-П. Сартр мог объявить, что эстетический объект создается вследствие перехода сознания с реализующей на воображающую позицию и, ввиду этого «реальное никогда не бывает прекрасно»<sup>14</sup>. Не отказываясь от мысли о социальной и институциональной обусловленности изменения, приводящего к «преображению» простой вещи в произведение искусства, Данто, однако, идет дальше и заявляет, что результирующее различие имеет характер «не институциональный, но онтологический. Мы имеем дело также и с вещами разного порядка»<sup>15</sup>.

Мысль о таком онтологическом преобразении кажется пересекающейся с рассуждениями,

хотя и высказанными в совершенно другом контексте и риторике, М. Хайдеггера в его «Истоке художественного творения», где творение наделяется особой силой выведения «в просвет бытия»: так, башмаки, изображенные на картине Ван Гога, увлекают изделие из всех тех отношений и связей, которые стирают, заслоняют его собственное самостояние, так что мы, наконец, видим вещь саму по себе в ее собственной сути. Здесь, на этой картине, мы впервые видим сущность изделия, и видим вещь в ее бытии изделием, в то время как в использовании изделия это бытие стирается, исчезает в обыденности<sup>16</sup>. Хайдеггер пытается понять, что делает – или что *делало* – творение творением, откуда берутся и как относятся к нему все те связи, в которые оно включено. Пример греческого храма, приводимый им, дает понимание того, как мир, в который включено творение, земля, на которой оно покоится, творятся им, как их бытие впервые раскрывается благодаря нему. Но, с другой стороны, башмаки на картине творят мир, скорее вырывая себя из мира, из того контекста, в котором существуют башмаки, или в котором находится картина. Такое творение существует как творение не потому, что покоится на своем месте, но как раз потому, что совлечено с места: вырванное из него, оно представляет перед нами как чудо непостижимый факт своего присутствия. И тогда этот взгляд на творение скорее подходит не к греческому храму, но интерпретирует авангард дюшановского типа в качестве порыва изъять предмет из переплетения привычных связей и функций, чтобы продемонстрировать его непосредственную фактичность, «вот» его существования. «Простая вещь» преобразуется онтологически, хотя преобразуется, безусловно, благодаря некому институциональному преобразованию: внесению в музей, называнию,

<sup>12</sup> Ibid. P.113.<sup>13</sup> Ibid. P.22.<sup>14</sup> Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. - СПб., 2001. - С.316.<sup>15</sup> Danto A. The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art. - P.99.<sup>16</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. - М, 1993.

Светлана Борисовна НИКОНОВА / Svetlana NIKONOVA

**| Современные стратегии междисциплинарных исследований искусства:  
 философия искусства Артура Данто / Current strategies for interdisciplinary study of art:  
 Arthur Danto's philosophy of art |**

т.е. благодаря тому, что она начинает интерпретироваться как искусство («произведения искусства составляют особый класс вещей, которые есть то, что они есть благодаря тому, что они интерпретируются как то, что они есть»<sup>17</sup>). Но мы действительно, даже если понимать преобразование простой вещи в хайдеггеровских терминах, т.е. как раскрытие перед нами изделия в его служебности самого по себе, покоящегося в собственном бытии, имеем дело не с самим изделием, но в чем-то совершенно иным. Даже, можно было бы сказать, изображение на картине производит с изделием не столь сильное преобразование, как внесение ее в музей как она есть. Так, башмаки, изображенные на картине Ван Гога действительно могут «вывести в просвет бытия» именно башмаки, заставить их быть – но писсуар Дюшана, оставаясь на вид не более, чем именно писсуаром, с другой стороны, может быть отныне *чем угодно*. Писсуар как таковой не есть то, что преобразуется в данном арт-объекте. И скорее для определения такого преобразования подошло бы описание, данное О.Хаксли испытанному им эстетическому и, одновременно, мистическому опыту, пережитому под воздействием мескалина. Он рассказывает об ужасе, который испытал от созерцания стоящего на веранде стула с полосами света и тени: ведь трудно было решить, столкнулся ли он «со стулом, который напоминал Страшный Суд, – или, точнее, со Страшным Судом, который через длительное время и со значительными трудностями распознал как стул»<sup>18</sup>.

Не заходя так далеко в своей интерпретации онтологического различия произведения искусства и простой вещи, Данто, однако, констатирует в качестве существенного вывода то, что данное преобразование в том виде, в каком оно имеет место в современном искусстве, т.е. в искусстве,

допускающем полную неразличимость арт-объекта и простой вещи с точки зрения восприятия, преодолевает границы собственно искусства в традиционном смысле, как и границы эстетики. Преображая обычную вещь в арт-объект, современное искусство указывает на определенное состояние мысли, делающее такое преобразование возможным. Проблема преобразования просто перестает быть собственно художественной и становится скорее проблемой философской рефлексии об искусстве. Инсталляция в стиле «ready-made» представляет собой не столько художественный акт, сколько философский акт – это скорее артикуляция концепции, чем художественное творчество. Потому Данто обращается к гегелевской проблематике конца искусства, полагая, что современное искусство оказывается неуместным, в силу радикального предшествования концепции: такое произведение (приводятся в пример коробки Brillo Энди Уорхолла) «бессмысленно потому, что уже в силу того, что оно могло создано, не было никаких оснований создавать его»<sup>19</sup>. А могло оно быть создано потому, что сложившийся взгляд на мир позволил даже простым коробкам, неотличимым от любых других коробок, стать произведением искусства. Так же нет, с этой точки зрения, надобности во внимательном созерцании «Черного квадрата» или многократном исполнении «4'33''» Дж.Кейджа. Если ситуация в развитии художественной мысли приводит нас к точке, когда пауза может быть понята как музыкальное произведение, то это, собственно, представляет собой конец развития художественной мысли или переход ее на вне-художественный уровень, на уровень, когда идея (концепция) уже не нуждается в «чувственном выражении».

Впрочем, это отнюдь не значит, для Данто, что искусство отныне вовсе вынуждено прекратиться. Раз «конец искусства» для него, как и для

<sup>17</sup> Danto A. The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art. - P.135

<sup>18</sup> Хаксли О. Двери восприятия. - СПб, 1999. - С.284.

<sup>19</sup> Danto A. The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art. - P.208.



Светлана Борисовна НИКОНОВА / Svetlana NIKONOVA

**| Современные стратегии междисциплинарных исследований искусства:  
 философия искусства Артура Данто / Current strategies for interdisciplinary study of art:  
 Arthur Danto's philosophy of art |**

Гегеля – проблема исключительно философская, в этом нет необходимости. Конец искусства определен логикой развития искусства в рамках решения концептуального вопроса «истории искусства как истории духа» и представляет собой конец некоего нарратива скорее, чем прекращение художественной практики, а в нарративе «вопрос завершения является практически логической необходимостью, так как нарратив не может быть бесконечен»<sup>20</sup>. В любом случае, Данто полагает, что, обращаясь к вопросу о конце искусства, мы всегда стоим перед угрозой перепутать «завершение» и «остановку», при том что, по его мнению, искусство лишь закончилось – но не остановилось<sup>21</sup>. Если для Гегеля искусство было ступенью в развитии мышления, предшествующей, в том числе, философии, но ступенью, на которой идея еще не может быть непосредственно осознана со всей ясностью, не может полностью вернуть себя себе, и тогда, по логике вещей, с появлением философии прекращало быть первой необходимостью духовного развития, – то это также означало его конец как *философского предприятия*, но не остановку в качестве предприятия, отдельного от философии.

То, что предлагает Данто в качестве некоторой перспективы, – это освобождение искусства от философии и философии от искусства<sup>22</sup>. «В тот момент, – говорит он, – когда создатели искусства освобождаются от задачи поиска сущности искусства, которая была возложена на них с начала модерна, они также освобождаются от истории и вступают в сферу свободы. Искусство не останавливается с концом искусства, что случается – это то, что некий ряд императивных обязательств снимается с его практики, когда оно вступает в постисторическую эпоху»<sup>23</sup>. Историческое мышление модерна приходит к концу и кладет конец искусству, понятому исторически. Но это не имеет отношения к внутренним проблемам художественной практики и даже к принципам мышления в целом, а только к одной его форме, одной его разновидности, к одной форме рациональности, экстернализацией которой выступало определенное искусство и определенная история искусства.

<sup>20</sup> Danto A. Encounters and Reflections. Art in the Historical Present. - Univ. of California Press, 1997. - P.335.

<sup>21</sup> Ibid. P.309.

<sup>22</sup> Ibid. P.345.

<sup>23</sup> Ibid. P.344.



Международный журнал исследований культуры # 4(17) 2014  
International Journal of Cultural Research # 4(17) 2014



Электронное издание  
Web-Journal  
[www.culturalresearch.ru](http://www.culturalresearch.ru)

ТЕМА НОМЕРА  
The MAIN TOPIC of the ISSUE  
Креативность в культуре  
Creativity in Culture

Дизайн и оригинал макет  
Design & layout  
Издательство «ЭЙДОС»  
Publishing House EIDOS  
[www.eidos-books.ru](http://www.eidos-books.ru)

