



САМАРСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ

# MIXTURA VERBORUM'2011

**МЕТАФИЗИКА СТАРОГО И НОВОГО**

**ФИЛОСОФСКИЙ ЕЖЕГОДНИК**

Самара  
2011

*А. К. Секацкий*

Под общей редакцией  
докт. филос. наук, профессора  
*С. А. Лишаева*

**Исправление ошибки**

*Ю. Разинову*

1

Важнейшим моментом теодицеи, во всяком случае, христианской теодицеи, является свобода воли — проблема, имеющая множество поворотов, аргументов и способов аргументирования, но при этом не так много альтернатив. В сущности, развилка, на которой могла бы разминуться с Богом одинокая человеческая душа, всего одна. О ее правильном понимании и пойдет речь. Конечно, всегда возможно сделать возможное невозможным — сверхзадача состоит в том, чтобы сохранять возможность иного исхода до последнего.

Обозначим сначала один из самых общих подходов к проблеме. Итак, обоснования свободы воли распадутся на отдельные силлогизмы, но в целом образуют некий непорочный круг. Пройдемся по нему.

В мире существует зло, которое Господь не сотворил, сотворяя свой мир. Венец творения — человек, он образ и подобие божие, но лишь через него приумножается зло в мире. Почему допустил это Господь? Сказать ли, что его всемогущества недостаточно, чтобы предписать человеку правильный образ действий? Такая теология даже не рассматривала. Сотворив человека, Господь создал существо, свободное в своих поступках, — в сущности, именно это и значит *сотворить человека*. Свобода, находящая выражение в непредопределенности поступков, может способствовать как совершенствованию разума — деятельного разума, так и возрастанию хаоса, если отнять у нее эту двоякую (как минимум) возможность, она просто потеряет имя, перестанет быть свободой, пусть даже при этом сильно облагородится. Человеческая свобода, таким образом, есть особый тип

**Mixtura verborum' 2011: метафизика старого и нового**  
176 : философский ежегодник / под общ. ред. С. А. Лишаева. —  
Самара : Самар. гуманит. акад., 2011. — 172 с.  
ISBN 978—5—98996—104—7

Материалы очередного выпуска ежегодника *Mixtura verborum* посвящены философскому исследованию старого и нового. Метафизика старого и нового разрабатывается в разных измерениях, на разных уровнях и в разных контекстах (творчество в онтологическом и культурном контексте, творение и преображение человека, стереотипное поведение и новизна, забвение и память, парадоксы креативности, новации виртуально-сетевой реальности и др.).

Издание рассчитано как на специалистов, так и на широкий круг читателей, интересующихся актуальными проблемами философского и гуманитарного знания.

**УДК 1  
ББК 87**

ISBN 978—5—98996—104—7

© Самарская гуманитарная  
академия, 2011

причинения, если угодно, высший тип причинения в тварном мире, свойственный только венцу творения и всему творению как целому. То, что возникает в мире посредством человека, крайне важно для Бога, и из Писания ясно можно понять, что человек для него высшая ценность. Почему?

Резюмируя соответствующее направление богословской мысли, можно сказать: все прочее сущее, удерживаемое посредством физического причинения (строгого детерминизма), Богу досконально известно и не может явить ему ничего нового. Лишь сущее, не подотчетное строгому детерминизму, несет в себе новизну и непредсказуемость, лишь свободный выбор существа, наделенного свободой воли, обладает и настоящей ценностью. Все опознанное в мире зло (неопознанное — тема особого разговора) можно представить как совокупность издержек свободной воли человека. Не слишком ли они велики — тут спорящие расходятся. Но если в чем-то творение мира продолжается, так это в возобновлении усилий на праведность праведников и на обращение грешников.

Прообразом божественного интереса к человеку выступает человеческий интерес к Другому, а статус другого исчезает, если отнять у него свободу воли. Таков вкратце непорочный круг.

## 2

Рассмотрим теперь иной вариант, лишь вскользь затрагивавшийся в теологии, преимущественно в ересях. Рассмотрение уместно начать с неожиданного вопроса: с чего, собственно говоря, мы взяли, что человек а priori превосходит любое другое сущее? Чем он лучше, совершеннее попугая, сосны, радуги? Да, из Библии явствует, что именно с человеком Бог больше всего возился. Но отсюда вовсе не вытекает представление о совершенстве, скорее следует признать, что Богу пришлось совершать *работу над ошибками*. И если искушенный теолог скажет: «Всемогущий Бог не может совершить ошибку», то всегда найдется еще более искушенный теолог, который уточнит: «Бог не может совершить такой ошибки, которую он не мог бы исправить...» В чем проявляется большая степень совершенства — еще вопрос, но путь исправления ошибки следует продумать до конца.

Сама ошибка могла возникнуть помимо творческой воли, объективно, исходя из того, что при любом понимании творческого акта существует еще сопротивление материи, то

есть всегда преднаходимого дотворческого состояния мира («тоху ва боху»). Важно иное: *ошибка Бога* предстает не в виде готового результата, по поводу которого остается лишь сокрушаться, скорее она есть некая заминка, задержка творения, она присутствует как преодоление сопротивления, как нечто, исправляемое сейчас. Человек — это, так сказать, «еще-незавершенец», он находится в процессе трансцендентного производства. Именно текущая незавершенность лежит в основе свободы воли, и, следовательно, свобода воли — это знак неокончательной готовности творения. Кроме того, это свидетельство сопротивления и это же само ретроспективное время (время исправления), которое, возможно, и есть источник всех прочих хроноресурсов. Незавершенность неизбежно включает в себя пробные моменты, так что ошибкой в узком смысле слова может считаться лишь конкретный пробный момент, произвольно остановленный и изъятый из процесса производства настоящего и будущего.

То есть у нас обнаруживаются основания считать, что пресловутая свобода воли, предмет неиссякающей гордости смертных, указывает лишь на неокончательность и, в большинстве случаев, на ошибку, *еще* или *как раз* в данный момент устраняемую. Внимание свыше привлечено, в первую очередь, к ошибке — и что же в этом удивительного, она как раз и устраняется в порядке непрерывности творения. Потому-то человек и существует в истории, а не в прикрепленности к неизменной сущности. *Человек есть то, что должно превзойти*, — вот один из важнейших тезисов Ницше, главная заповедь Заратустры, и похоже, что здесь философу удалось высказаться прямо от имени Бога, связав в чеканной формуле все разрозненные намеки и свидетельства.

Мы пойдем вослед, но прежде озадачимся вот чем: свобода воли — есть ли она привилегия, и если да, то в каком смысле?

В каком-то, довольно странном смысле — да. Как привилегия незавершенности перед завершенностью, как тик и своенравие Буратино, проявляемые, когда Папа Карло все еще водит свой рубанок и не разжал тиски. Буратино своевольничает ровно в той мере, в какой он еще полено, его обтесывание продолжается достаточно долго, особенно с точки зрения стружек... Стало быть, преимущество человека перед попугаем, сосной и радугой не так уж и значительно

и полностью зависит от системы отсчета. Возможно, что и попугай когда-то обладал преимуществом недосотворенности и утратил его в исчезающе малый момент времени. А человек обладает им сейчас, и его сущностное имя, озвученное Одиссеем в ответ на запрос Полифема, звучит все так же.

«Человек есть то, чем он не является», — согласимся с определением Сартра. Каким же в этом случае будет преобладающее направление теодицеи и антроподицеи? Возможно ли вообще сознание, сознающее само себя как ошибку? Не будь, однако, этой ошибки — не было бы и недоумевающего, не было бы сущего, отвечающего на вопрос «кто?» *Быть кем* и быть в качестве человека — значит либо устранять, либо усугублять ошибку — ведь только человеческое бытие наказуемо. Наказуемость свыше (грех) — это не обязательно отбрасывание негодных вариантов, ведь некоторые из них должны быть опробованы и могут рассматриваться как соучастие в исправлении, как возобновление приостановленной непрерывности творения. Что-то должно быть и удержано в упорствовании — такова собственно праведность. Но непостижимость замысла Бога связана с невозможностью оценить соотношение окончательных и промежуточных элементов уже сейчас.

Сущее, которое есть то, чем оно является, непогрешимо. А сущее иного рода, например, бытие от первого лица? Сказать, что оно «погрешимо», будет и неуклюже и неправильно: это сущее есть сама погрешность. И его должно превзойти.

Но оставим пока эту внешнюю, сверхчеловеческую оценку. Апология человека тогда будет означать сотрудничество в деле исправления ошибки, в ходе которого определяются избранничество и отвергнутость, ад и рай. Да, человек есть ошибка, но ошибка поправимая, и на то, чтобы ее исправить, дано время — время вообще дано только на это. Страшный Суд как подведение итогов упраздняет время, и в этом контексте не столь уж безумной выглядит описанная Борхесом ересь, согласно которой необходимо в ясном сознании своей миссии совершить все прегрешения, пойти на все преступления, оказав, тем самым, помощь в переборе вариантов. Если человек есть ошибка, а свобода воли — свидетельство ее и, одновременно, свидетельство ее поправимости, то миссия вполне может заключаться в том, чтобы принести себя в жертву (и жерт-

венный модус бытия составляет основу любой религии), следует лишь иметь в виду, что существуют жертвы угодные и неугодные, но в этом выборе, опять же, пути Господни неисповедимы.

Круг жертвоприношения запущен свыше, имя ему — смертность смертных. Принципиально важно, что человеческие индивиды умирают не так, как особи в природном мире, а так, как отмирают целые виды — за исключением тех смертных, которые существуют лишь для репрезентативности Статистической Выборки.

Так или иначе, отпущенное время предполагает не только перебор, но и сохранение фрагментов сущностной арматуры, которые и будут связаны в последнюю константу Творения. *Крепкие духом* попадут в рай, другое имя которому исправленная Ошибка. Собственно, они уже там, а их избранное присутствие уже здесь — они те участки заготовки, которых уже не коснется рубанок Папы Карло. Ни растения, ни животные не могут попасть в рай, поскольку они уже в раю, в принадлежности к своему виду, их бытие не наказуемо и не вознаграждено.

Здесь возникает ряд сложностей для понимания, но, одновременно, и ряд новых аргументов относительно некоторых «проклятых вопросов». Сохраняемое сохраняется свыше, а не как решение свободной воли, поэтому для индивида оно всегда выступает в той или иной форме непреложности — как историческая необходимость, как общественная детерминированность, как судьба. Даже *божья воля* дана извне и не совпадает с внутренней данностью. Далее, поскольку человек есть проект и набросок (Хайдеггер), он не может быть эталоном пригодности. Так называемый «антропный принцип» внутренне противоречив, ибо соизмеримость с текущими параметрами человеческого не является критерием удачности или неудачности *высшей Пробы*; отсюда, в частности, берет начало расхождение между «гуманизмом» и подлинной верой. Ведь гуманизм в качестве своего лекала по умолчанию использует преднаходимого человека, и в общем случае гуманизм — это отказ исправляться, увековечивание ошибки. Вот почему слова Господни о нем таковы: *сие есть мерзость предо мною*.

Наконец, еще один неизбежный вопрос теодицеи и оправдания человека: собственно свободная воля как ошибающееся, пробное бытие-в-себе, как сокровенное Я в форме для себя и как произвол, загадка и желание в форме для другого — чем же таким лучшим можно все это заменить в случае спасения? Что придет на смену за вратами рая? Общий ответ гласит: определенность и окончательность. Понятно, что речь не идет об определенности ежа, ожидаемая определенность будет ближе чем что-либо налично сущее к определенности самого Бога. Она будет прекраснее всех сосен и радуг мира, ибо включит их в себя. Но почему же ее так трудно желать?

По той же причине, по какой болезнь, обладай она желанием, не могла бы желать здоровья. Достижение такой определенности, исправление ошибки, означает превозмогание человека, аннулирование формы Я, которая немислима без свободы воли. Прибегая к гегелевской терминологии, можно сказать, что здесь происходит раскол самости и субстанции. Субстанция как искра божия стремится в полноту плеромы, к обладанию сущностью, к исправлению и к состоянию исправленности. Но самость как бытие-без-сущности не хочет ни определенности ежа, ни определенности ангела, она вообще хочет лишь до тех пор, пока исправляется ошибка, и, стало быть, до тех пор, пока ошибка не исправлена, пока длится история, событийность, длится само время. Ведь и время, во всяком случае линейное христианское время, есть сбой, заминка для вечности, для грядущей исполненности творения. Пока оно длится, вечность как бы приостанавливает свою юрисдикцию, время — это пауза для вечности.

Избавление от свободы воли не есть желание желающего, но все же представляет собой некоторую заданность, задачу, обретающую значимость для праведников. «Религия в пределах только разума», если уж прибегать к гегелевской терминологии, может использовать свободу воли как любимую игрушку, захватывающий пазл, лишиться которого очень не хотелось бы (о чем тогда писать трактаты), но для *опыта веры* как особого семиозиса характерна иная установка, выраженная в последних словах Христа и представляющая собой напутствие всякой верующей душе: «*Да свершится твоя воля, а не моя*». Это не частное желание обособленного индивида и вообще не желание желающего, это воля к обретению

сущности, о которой известно лишь, что она преобразит меня, преобразит Я, не оставив камня на камне от пробного соединения, способ данности которого и есть свобода воли. О царствии воли Его, как она представлена верующей душе, можно сказать почти теми же словами, какими Маркс характеризует коммунизм: «это не идеал, а действительное движение, которое должно уничтожить теперешнее состояние» («Тезисы о Фейербахе»). Таково же и царствие Его, преобразующее теперешнее состояние грехопадения и свободной воли в нечто устойчивое как спасенное. В ходе работы над ошибками видоизменяется все творение: оно должно выйти из паузы времени и воссоединиться с вечностью всеприсутствия, данности всего сразу. Из него исчезнет (будет исправлена) только ошибка, только человек, но ведь «человек» есть то, что должно превзойти. Избывший свободную волю утратит и прежнее имя, которое было промежуточным «вместоимением», а новый способ присутствия — без двусмысленности, без злой воли, без смертной невозобновимой телесности, рассогласованной с бессмертной душой, — он для сегодняшнего пробного, но исправляющегося существа есть исчезновение и небытие.

Непримиримый конфликт интерпретаций отражает роковое разночтение самого человеческого бытия — и в смысле Самости, и в смысле Dasein. Упорствующие ведут борьбу за то, чтобы их «не спутали с кем-то другим» (Ницше), но и жаждущие спасения души борются за обретения жизни вечной, полагая, что упорствующие в ошибке сохраняют индивидуальность лишь прижизненно, а не посмертно и что Господь сотрет все неудачные версии, а как только отпадет необходимость в коррекции, сотрет и память о них. Ибо раздираемая свободой воли душа не имеет статуса сущего (наличного бытия), она может осуществиться и осуществляется, но в нынешнем, посюстороннем существовании о ней нельзя сказать, что она скорее нечто, чем ничто, в большей мере она принадлежит к ничто, к ничтожению, к универсальной негативности, и человек воистину есть свое собственное превозмогание. Не имея определенного онтологического статуса, например, статуса вещи, движимая свободой воли, душа не является чем-то сотворенным в том смысле, в каком мы говорим о результатах, о плодах первых шести дней творения. Душа в форме Я не принадлежит к категории сотворенного, она

есть эксклюзивное сущее, творимое сейчас. Последний день творения словно завис в своей непрерывной, нескончаемой длительности — и в этом источник двойственности, которая сама удваивается и продолжает удваиваться вновь и вновь. Лишь поле сознания сжимает спонтанные версии мотиваций в бинарную оппозицию.

В рамках двойственности неразрешимым представляется вопрос: «Что есть Я?» Быть может, это нечто отвергнутое в тот момент, когда пришлось подчиниться давлению обстоятельств, позывным сверх-Я, совокупной воле другого (социальным предписаниям), но, может быть, Я — это, напротив, нечто вопреки всему удержанное, объективная ошибка, обладающая высшей субъективной ценностью, как пишет Юрий Разинов (Разинов Ю. Я как объективная ошибка. Самара, 2006). В любом случае это неустранимая двойственность, без чего воля не была бы свободной.

И здесь воля, которая свободна, получает еще одно определение: она есть испытание. Через это непростое испытание проходит осуществляемое, прежде чем стать сущим (осуществленным). Прохождение затягивается, затягивается как время, как история, но затыжка конечна, поскольку она не вечность, а лишь приостановка вечности. Идея избывания свободной воли органична для опыта веры, и манифестацией такого избывания является жертвоприношение. В рамках сакральной антропологии (антропологии сакрального) это самоотверженность: высшая форма избытка, избывающая сама себя.

## 3

Итак, теология Исправления Ошибки, выводящая свободную волю из того обстоятельства, что человек не есть нечто сотворенное (уже сотворенное), а есть нечто творимое сейчас, а следовательно, подлежащее устранению, как строительные леса по мере готовности здания, сталкивается с серьезными возражениями — и они не могут быть разрешены до конца. Выбор модальности в опыте веры не определяется каким-то особым решением на сей счет, наоборот, этот выбор сам определяет тип экзистенциальной решимости. Попробуем еще раз проанализировать суть спора, войти в новый вираж. Апологетический тезис, призванный увековечить свободу воли, гласит:

«Человек создан по образу и подобию божию и есть венец творения. В нем как срединном существе есть нечто от Бога-прообраза и нечто от глины, из которой он сотворен. Да, человеческие совершенства суть только тени божественных — но Бог узнает их как свое и хранит, сохраняя душу. Свободной воле среди них принадлежит решающая роль, ибо Бог, безусловно, обладает свободой воли, а никакое иное сущее ею не обладает — кроме человека. Разве отсюда не следует, что свобода человеческой воли воистину божественна и ее менее всего можно приписать голосу глины?»

«Не следует», — гласит контр-тезис тех, кто против обожествления неустранимости свободной воли. Спиноза отрицал свободу воли Бога в том смысле, что у Бога как субстанции *causa sui* нет и не может быть другой воли кроме той, что свершилась. В кратком и вольном изложении аргументы Спинозы выглядят следующим образом. Бог сотворил все, что «имел сотворить», и ему как совершенному существу не свойственен перебор замыслов, поиск лучшего решения. В Боге потенция и акт совпадают, от Бога исходит необходимость, в том числе и необходимость самой необходимости. Проблематическое поле возникает лишь попутно и происходит от несовершенства материи, материи творения. Стало быть, у нас нет оснований приписывать свободную волю, доступную в форме я, божественному началу, скорее именно неокончателность, сопротивление глины ответственно за пресловутую свободу воли. Впрочем, согласно Спинозе, еще более важным фактором является невежество, неспособность отдать отчет в истинных мотивах поступка.

Относительно предполагаемой свободной воли Создателя Писание говорит: *Пути Господни неисповедимы*. Стало быть, непостижима и воля Его. А уж «сходство» земной, посясторонней свободной воли с волей Творца и вовсе проблема проблем, это то, что усматривается крайне смутно и неотчетливо, говоря словами Декарта. Относительно Божественного Знания можно сказать, что оно является непосредственно вещественным: то, что у человека всего лишь *существительное*, у Бога есть *само существующее*. Понятно, что такое знание и такое познание далеки от человеческой рефлексии, зависящей от того, что предзадано и найдено. И все же апофатически мы способны выстроить содержательное

сравнение, позволяющее как-то понять оба полюса и определить параметры сопоставления, как это сделал Спиноза, заявив, что в истинном познании «порядок идей и порядок вещей один и тот же», установив, тем самым, богоподобный характер человеческого познания.

Вполне содержательным является и апофатический ход Канта, частенько отталкивавшегося от «иного возможного рассудка, чем наш». Этот *иной рассудок* способен рассматривать причинно-следственные связи мира в состоянии «данности сразу», таким образом, каким мы усматриваем лишь предметность. Апофатический ряд уместен и в отношении милосердия. Мы и здесь вправе сказать, что милосердие божие не таково, как человеческая милосердность с ее опорными этическими императивами. Не так, как человек, милосердствует Господь, он милосердствует так, как человек блаженствует...

Апофатические сопоставления в рассмотренных случаях позволяют понять, по крайней мере, суть нехватки и косвенно указывают на богоугодность соответствующих человеческих проявлений, их принадлежность к образу и подобию. В противоположность этому свободная воля человека нерелевантна даже для апофатического сравнения с непостижимой волей Бога, правильнее всего тут было бы говорить о привходящем совпадении имен. То, что именуется свободной волей в здешнем мире, отыскивается и по ту сторону на основании предполагаемой общей топики, но никакая иная характеристика, кроме непостижимости или неисповедимости, не годится. Непостижимость есть первополагаемость, которая при этом безвариантна и безвозвратна, а человеческая свободная воля принципиально стохастична, она формируется и реализуется на основе альтернатив. Императоры средневекового Китая могли, конечно, издавать указы о восходе и закате солнца в предписываемое время. И светило подчинялось, но «подчинялось» не воле Сына Неба, а хитрости разума (полезным советам придворных астрономов). Пропасть между неисповедимостью Бога и свободой человека гораздо больше, чем между божественным всезнанием и человеческим невежеством. Следовательно, как сказал бы Спиноза, Господь не может желать усовершенствования свободы воли смертного, но желает лишь избавления от нее и превосхождения этого промежуточного состояния.

Человеческая психология и, если угодно, сама достоверность присутствия способны принять свободную волю в качестве высшей ценности и вопреки воле Всевышнего и даже понимая, что речь идет именно об ошибке, о процессуальности перебора вариантов. Владимир Шинкарев в книге «Максим и Федор» утверждает: «Если совершил ошибку, имей мужество не исправлять ее». Мужество такого рода, безусловно, присуще человеку в не меньшей степени, чем мужество исправления ошибки и аннулирования своей правоты.

Мужество упорствовать в допущенной свыше ошибке тоже включено в опыт веры, в христианской традиции это путь Иакова, который удостоился имени «Израиль», «Боровшийся с Богом». Внутренняя формула такого опыта веры противоречива, но при этом действительна, и ее можно выразить следующим образом: «Ты воистину велик и всемогущ, Господь, но да свершится *моя* воля, а не твоя...», — и подобное упорствование вводит роковое замедление. Индивид, сознающий свою случайность, брошенность, посюстороннюю смертность и негарантированность спасения, настаивает на своем — и тогда в его бытие вводится особый род причинности — рок, а этим типом причинения в мире порождается пространство трагического.

Эпохи, культуры, мировоззрения существенно различаются в зависимости от того места, которое принадлежит мужеству не исправлять допущенную (хотя бы и не мной) ошибку, мужеству бытия-вопреки. Нельзя не выделить в этом смысле Античность, где рок и судьба явлены человеку в своей максимальной достоверности; христианский мир демонстрирует не меньшую решимость и мужество, но, так сказать, направленные противоположным образом — на устранение ошибки во что бы то ни стало. Важнейшие социальные и экзистенциальные следствия проистекают из немислимого и непостижимого, в данном случае из осознания и острого чувства своей промежуточности, пробности, неминуемой смертности, с которыми, тем не менее, надо что-то делать. Мужество в том, чтобы не успокаивать себя заклинаниями, легковесными утешениями насчет заранее гарантированной богоизбранности, но бестрепетно (и все же трепетно) принять факт краткосрочной заброшенности в мир, понимая, что форма

Я — это прежде всего способ самообнаружения. Даже если «я» ошибка, она не обязана сама себя исправлять. Но, с другой стороны, неисправимость Я столь радикальна, что простирается вплоть до самопожертвенного решения исправить себя — и посмотрим, чья возьмет!..

## 5

Очень важно пояснить с помощью различных дискурсов, что же означает пробный характер бытия и бытие ошиб-кой. Обратимся к сфере восприятия. В соответствии с естественной установкой мы увидим, что в фактуре предметности мир дается сразу: стоит открыть глаза, стоит взглянуть — и все предметы *уже здесь*. Они дискретны, статичны и выживают в своей статичности как предметы восприятия. Но это потому, что их пробное, становящееся бытие в сфере восприятия аннулировано, оно не присутствует в итоговом образе. Траектория становления изъята, но ее, однако, можно проследить посредством «энграмм», то есть констелляций нейронного возбуждения, находящихся за порогом восприятия (тщательные исследования становления образа даны в работах Н. А. Бернштейна и в монографии Л. М. Веккера «Психические процессы»). При некоторых расстройствах восприятия — агнозиях — промежуточные состояния визуализируются, и тогда мир становится неузнаваемым, привычные данности («хорошие формы») растворяются среди своих собственных и чужих заготовок.

Прожилки небытия, перегородки молчания, паузы, знаки препинания столь же важны, как и собственно вещи, дискретность которых определяется не только и не столько их внутренним, сколько, как раз, пустотой, интервалом, границей. Диалектика давно выяснила это обстоятельство и охотно демонстрирует его как один из своих лучших аттракционов. Для дилеммы исправления/упорствования принципиально важно то, что работа негативности есть прежде всего расписка интервалов, выкорчевывание и выбраковка «сорняков», дикорастущих версий бытия. В индуистской традиции это задача бога-хранителя Вишну, его непрестанная, будничная работа по удержанию мира в строгой различности дискретных *хороших форм*. Наконец в биологии, в эволюции живого это естественный отбор и различная селекция. Кстати,

и образы восприятия отличимы друг от друга благодаря своего рода селекции, неустанному истреблению бесформенности на подступах к итоговой картинке.

Но где же здесь я, как создается реальность Я в этой процессуальности? Я одновременно и отвергнутость, и попытка закрепиться в отвергаемом, носитель души-содержания и «великой пустоты посередине», заполняемой ситуативным, случайным содержанием. Природная самость есть некая определенность, и стремление к ней тоже определенность, взыскание бытия в признанности, но я ни с какой из них не совпадает и есть это несовпадение. Свободная воля дана самой себе прежде всего как чувство несовпадения. В отличие от определенности вещи реальность я не так легко дается диалектике, она всякий раз ускользает, как колобок из сказки. Вот что пишет по этому поводу Гегель:

«Свобода как раз и состоит в неопределенности воли, иначе говоря, в том, что воля не имеет внутри себя никакой природной определенности. Воля сама по себе, следовательно, есть всеобщая воля. Особенность или единичность человека не препятствует всеобщей воле, а подчинена ей... Здесь происходит то же самое, что и с произведениями искусства: даже те, кто не смог бы создать такого произведения, находят в нем выражение собственной сущности» (Гегель. *Философская пропедевтика // Работы разных лет. Т. 2. С. 26*).

Уклонения и рассогласования поддерживаются на плаву и служат указателями наличия Я, а всякий однозначный выбор, исключая возможность следующего выбора, объективирует Я, редуцирует спонтанную субъектность к той или иной форме одержимости. Разумеется, чрезвычайно важно, какого рода одержимость наступает — идет ли речь о служении, о долге или, например, о самопринуждении к наслажденчеству, как у маркиза де Сада, но в любом случае дилемма требует разрешения. Рассогласование согласуется, и я убывает. Тут, впрочем, следует различать возобновляемость выбора, когда сохраняется не только нечто выбранное, но и сам выбор, благодаря чему конституируется длительность я, длительность и достоверность бытия от первого лица, и чистую беспросветную одержимость, ограничивающую свободную волю раз и навсегда (к примеру, принятие монашеского сана, клятвы верности, строгого обета). Я как Ошибка, как рассогласование



может совершить новый выбор или возобновить прежний — однако если возобновление произойдет автоматически, без выбора, по инерции, то само *первое лицо* ставится под вопрос. Если только речь не идет о *спасенной душе*, ибо душа спасаясь не выбирает, она уже не ошибка, не версия, такая душа теперь сотворена, а не творима. Говоря о том, что временность входит в условие подлинности Dasein, Хайдеггер подразумевает, что выход из временности, переход в любое застывшее состояние, хотя бы и в саму вечность, уничтожает все модусы Daseinmassig. Придется еще раз отметить, что специфически человеческой свободной волей ничто сотворенное не обладает, равно как и ничто несотворенное, если иметь в виду Бога, ею обладает лишь *творимое сейчас*, только исправляемая ошибка в отличие от ошибки исправленной или непоправимой.

## 6

Обратимся теперь к естеству, то есть к природе. Уже упоминалась дискретность, различимость видов, сопоставимая с «выжившими видами» успешного восприятия. Тем не менее, уместно задать вопрос: почему так мало промежуточного в сплетении бесчисленных организмов, непрерывно извергаемых в мир? Почему человеческое воображение само должно выдумывать василисков и козлооленей? Генетический барьер между видами работает как фильтр и волнорез, тут же элиминирующий все случайные сбои, относимые по ведомству тератологии; вообще очевидно, насколько ничтожен онтологический статус ошибки в природе по сравнению с бытием субъекта. Если считать, следуя традиции некоторых мыслителей, что человеческий индивид условно равен виду в природе, а еще точнее — всей совокупности видов, то разнообразие видов может быть и не уступит разнообразию опыта субъекта, но поле субъектного опыта будет содержать несравненно больше козлооленей, а также всякой головоногости, брюхоногости и рукокрылости.

Стало быть, можно согласиться с выводом Аристотеля и Ницше, что человек может быть либо чем-то большим, чем животное, либо чем-то меньшим, но животным никогда. Исходя из этого еще Аристотель предположил, что боги чем-то ближе к животным, чем люди, исходя их теории ошибки нам понятно почему: боги бессмертны и не сотворены, животные сотворены и в качестве вида внутренне бессмертны, и только

человек не относится ни к тем, ни к другим, поскольку он есть *творимое сейчас*.

По отношению к природе человек с еще большей очевидностью предстает как ошибка, и можно добавить — как неисправленная ошибка. Взять хотя бы общеизвестные факты, например, максимальную степень рассогласованности биологических часов. Если рассматривать жизнь не как свойство живого тела, а как синхронизацию регулярностей, порождающую в итоге свой собственный циферблат (и тело как его главную разновидность), то отклонение получает особый смысл. Согласно Джулиусу Фрэзеру (J. Frazer. Time as conflict), жизнь конденсируется из замедлений. Устойчивая регулярность — это и есть «плазма жизни», биосреда, но существование организма в ней начинается со сдвига, с некоторого рассогласования по отношению к природным циклам. В мире живого отдельный организм задается как синхронизация плюс маленькая поправка, без которой невозможно существование отдельности (экземпляльности). Тем не менее, общий фон согласованности, вписанность в ритм и в считывание регулярностей заставляет говорить о живых часах или таймерах, обладающих, так сказать, разной степенью материализованности — от вполне конкретного организма до таких феноменов, как «цветение» или «нерест». Труды биохимиков и биофизиков полны удивительными примерами согласованности, настройки на биоритмы (циркадианные ритмы, поколенческие циклы, метаморфозы и т. д.), тут и предчувствие холодов, землетрясений, ожидание дождя и его окончания и даже крысы, бегущие с тонущего корабля, о судьбе которого команда, возможно, еще ничего не знает... К мелодии общих согласований добавлено лишь маленькое отличие, необходимое для маркировки единичности.

В ходе антропогенеза разрушаются все согласования, разрушаются до тех пор, пока не остается герметичный кокон я, монада с закрытыми окнами (Лейбниц), так что итоговое поведение определяется уже не столько точностью попаданий во внешние синхронизации, сколько *внутренним шумом*, являющимся прообразом свободной воли. По отношению к общей согласованности фюзиса, антропогенез можно определить как грандиозный сбой, как катастрофически нарастающую ошибку, где все «полезные приспособления»,

включая и само мышление, оказываются лишь эпифеноменами, ценность которых обнаруживается только *post factum* (Валлон А. От действия к мысли. М., 1956).

В известном смысле антропогенез удался именно благодаря мужеству не исправлять совершенную ошибку — вот только не ясно, чье это мужество, не является ли оно просто обратной стороной трансцендентной снисходительности, некой благосклонности свыше, принимающей, как всегда, форму *помощи трудностями?* Как бы там ни было, но траектория сознания предстает как цепочка катастроф, когда все регуляторы один за другим сигнализируют сбой, начиная от законов естественного отбора и заканчивая приоритетом генетической записи. Свободная воля, опять же, «складывается» из мотиваций, лишившихся своего монопольного доминирования и теперь перебивающих друг друга, чтобы овладеть инстанцией Я хоть на короткий срок.

## 7

Современная теория антропогенеза склонна считать, что человек появился в результате цепочки катастроф, теология рассматривает человека как зависшую катастрофу с шансами на спасение. Как же происходит отбор качеств для грядущего стабилизированного состояния, каковы свидетельства стабилизации сейчас, в текущем процессе работы над ошибками? Что можно отнести к контурам окончательной сотворенности? Определить соответствующий вектор очень даже не просто, поскольку человеческие регулятивы скроены по меркам существа, которое должно превзойти. Мораль, нравственность и право, поэтому, сохраняют неустранимую гетерономию по принципу *казнить нельзя помиловать*: неисполнение нравственных императивов есть неоскудевающий источник греха, свидетельство жестоковыйности, недоструганности человеческого материала, но, возможно, еще страшнее было бы полное торжество морали: как знать, не была ли бы этим увековечена промежуточность, не исчезли бы шансы экзистенциально нового бытия? В отсутствие человеческой нормы разрыв между должным и сущим выполняет роль важнейшего регулятива, посредством которого человеку дается бытие на вырост.

Ни в морали, ни, тем более, в праве мы не находим ясных указаний относительно завершения творения, хотя раздумий для работы над ошибками там предостаточно. Зато таким параметром стабилизации выступает превозмогание тела как наиболее верного свидетельства недосотворенности. Синтез нового тела, уже ставший задачей номер один современного человечества, заслуживает самого пристального внимания. В отличие от постулатов гуманизма (типа «ни при каких обстоятельствах не причинять друг другу боли»), санкция в отношении сборки нового тела отсутствует, во всяком случае, единодушная санкция. Моральные возражения, правовые нестыковки, обвинения в безнравственности понятны и легко объяснимы. Человек, пока он еще творим, а не сотворен, есть одновременно и больной, и болезнь; в качестве болезни он и не может желать выздоровления, но даже и как больной он не всегда стремится к излечению, к ис-целению, обретению цельности взамен разорванности. Однако и в отсутствие согласованной санкции разума, в том числе и в отсутствие внятного научного обоснования, практически уже отлаживается конвейер, проектируемый как продолжение рубанка Папы Карло. На нем можно выделить участки, контролируемые робототехникой, генной инженерией, косметической и пластической хирургией, а в роли ОТК, предлагающего картинку для сличения, выступает, разумеется, Голливуд. Как любил выражаться Маркс, «люди не осознают этого, но они это делают». Уточним: не осознают до конца, любопытно было бы посмотреть на реакцию Ницше, увидевшего, *как именно* собираются превзойти человека... Тем не менее, опыт веры, и, прежде всего, христианской веры, содержит в себе некоторые недвусмысленные предписания на этот счет. В основе их лежат слова Иисуса *я дам вам новое тело*, являющиеся сердцевиной учения о Преображении (в отличие от ветхозаветного воскрешения из мертвых, предполагающего восстановление прежней, изжитой плоти). В обещании Иисуса не содержится ответа на вопрос, когда и каким образом будут обретены новые тела, но ясно, что речь идет о состоянии спасенности, о Царстве Божием, для которого прежние тела не годятся.

Преображение имеет ряд параметров, при этом одним из важнейших является параметр скорости, всегда характеризующий пробное бытие. Обратим внимание на различие

между генезисом и поэзисом. Традиционно посредством генезиса порождается, сохраняется и приумножается природа, тогда как поэзис, переходящий в массовое производство, обеспечивает искусственную среду обитания, так сказать, все артефакты человеческого мира. Философы (не все, правда) уже давно утверждали, что самое существенное, собственно человеческое в человеке производится посредством поэзиса, — по сути дела, исключением оставалось тело, уже давным-давно оно оказалось в отстающих. Тело выполняло и все еще выполняет роль замедлителя, ограничивающего разброс пробного бытия. Поэзис, будь он стихосложением, сочинением музыки или же товарным производством, при всей своей устремленности к перепричинению, к «замене дарового на трудовое», как говорил Николай Федоров, останавливался перед мощью естественного генератора (генезиса, порождения), и довольствовался внесением незначительных или слишком медленных поправок, куда можно отнести, например, элементы дизайна внешности (область приложения усилий косметики, стоматологии и т. д.), но также и установки искусственного отбора. Сегодня удалось наконец проложить скоростную трассу поэзиса, позволяющую рассматривать исходную органику в качестве сырья.

Теперь мы можем метафору «Золотого ключика» слегка конкретизировать. Мы обратим внимание на то, что Буратино вырезается не из полена, а из живого дерева, и стало быть, в его ситуативном самосознании сплетаются, по меньшей мере, три голоса или три зова: зов самого Древа, исходящий из сквозного генезиса всей природы, голос недоступного чурбачка (именно его, по преимуществу, озвучивают этика, мораль и право) и Зов будущего, зов грядущего Преображения.

Этот последний зов по-прежнему пребывает в *недорасслышанности*, от чего напрямую зависит и свобода воли. Ясно одно: работа над ошибками идет, причем ошибки совершаются уже в процессе работы над ошибками. Но срок их исправления неуклонно сокращается.

### Искусство забвения, или Не забыть забыть...

Прошлое — это самое страшное, что у нас есть.  
И что с ним делать, это самая большая проблема.  
М. Мамардашвили

#### Сцена из «Фауста»

Первый акт второй части трагедии Гете примечателен сценой, которая является ключом к финальной теме прощения Фауста. Измученный душевными страданиями герой лежит на цветущем лугу, пытаясь заснуть. В воздухе порхает хоровод маленьких эльфов и под аккомпанемент эоловых арф погружает Фауста в сон — сон забвения. В этом летаргическом сне ему предстоит избавиться от боли, причиняемой памятью о совершенных им вольно или невольно преступлениях (совершение и гибель Гретхен, убийство ее брата, смерть ее матери, утрата совместно нажитой дочери). Вина память, подавляя волю и иссушая желания, лишает героя последней силы — силы для продолжения жизни<sup>1</sup>. Что еще остается Фаусту, стоящему у последней черты, «внутри себя глядящему, как в книгу», но находящему там лишь «скитальца», «выродка», «унылого подонка»? На этот вопрос дает ответ Мефистофель, прибегнувший к испытанному средству: в глубине гипнотического сна звучит команда «забыть!». Проснувшийся к новой жизни Фауст не вспоминает больше о Гретхен. Он исцелен. В нем пробуждается подавленная памятью воля к жизни. Комментируя этот эпизод, Г. Адорно пишет: «Сила жизни, в форме силы для дальнейшей жизни, уподобляется забвению. Тот, кто пробудился к жизни и встречает мир, где “все дышит жизнью вдохновенной”, и вновь возвращается “к земле”, способен только на это, он ведь больше не помнит ужаса от совершенного ранее»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Говоря «последнее», мы также имеем в виду «первое», ибо последним для человека всегда является его первое.

<sup>2</sup> Адорно Т. В. К заключительной сцене «Фауста» // Коллегиум. 2004. № 1–2. С. 191.

Похожее решение в подобной ситуации находит Гамлет, рассуждающий в известном монологе:

Умереть. Забыться.  
И знать, что этот сон — предел  
Сердечных мук и тысячи лишений,  
Присущих телу. Это ли не цель  
Желанная? Скончаться. Сном забыться.  
Уснуть... и видеть сны? Вот и ответ<sup>3</sup>.

В отличие от фаустовского пассивного вверения себя демоническому началу, гамлетовское желание забыться выглядит более осознанным. Но и в том, и в другом случае имеет место весьма странный парадокс: Фауст, как и Гамлет, оказывается агентом *сознательной амнезии*. Они оба побуждают себя к тому, чтобы *не забыть забыть...*

\*  
\*   \*  
\*

Природа возобновляющего жизнь *искусственного* забвения представляет собой одну из тех загадок, мимо которых привычно проходит внимательное мышление. Точнее было бы сказать, «памятствующая установка», ибо речь идет о таком мышлении, которое, причислив память к числу важнейших человеческих способностей, легко находит в забвении лишь социальное и моральное зло. Руководствуясь чеканной формулой «Никто не забыт и ничто не забыто!», памятьствующая установка стремится противопоставить спонтанной силе забвения организующую роль архива. Она озабочена сбором, регистрацией и сохранением всего прошедшего от эрозии забвения. Поэтому в установке сознания, относящей память к числу высших добродетелей, а ее утрату к безусловному злу, о позитивной роли забвения не может быть и речи.

Между тем сцена из «Фауста» и замечание, сделанное Адорно, настраивают на осмысление именно такой роли. Стремление Фауста к забвению продиктовано отнюдь не малодушием, а мотивом духовной реинкарнации. Забвение, стирая картины поражения, освобождает от рабской зависимос-

<sup>3</sup> Шекспир В. Трагедии. Сонеты : пер. с англ. М. : Художественная литература, 1968. С. 177.

ти от этих картин. Оно создает условие для перегруппировки жизненных сил и возвращения к позитивной стратегии. О таком забвении мы уже не должны говорить в терминах обычного беспамятства, морального отупения или постыдного бегства от реальности. Таким бегством для Гамлета и Фауста была бы смерть. Но, отрешенные от жизни, они обнаруживают способность к возобновлению позитивного действия. Забвение — негативный феномен в смысле отрицания интенции помнить. Но разве сущность негативного также негативна?

Традиционной обструкции забвения способствуют как минимум два обстоятельства. Первое связано с трактовкой памяти в качестве важнейшей человеческой *способности*. Забвение же представляется как феномен регрессии этой способности, чем негласно указывается на то, что само оно уже не мыслится в качестве какой-либо способности. По этой причине научное истолкование случаев провалов в памяти, явлений частичной или полной амнезии с самого начала включено в контекст исследования *мнемонических* процессов. Забвение истолковывается из сущности памяти, а не наоборот. При этом забывчивость рассматривается как временное прерывание памяти, то есть как явление утраты этой важнейшей человеческой способности. Последнее объясняется воздействием на душу неких по существу *нечеловеческих* сил, которые «по своему произволу» выхватывают из потока жизни фрагменты опыта, укрывая их в пространстве души отгораживающим экраном. Фактически тема забвения оказывается стиснутой в прокрустовом ложе оппозиции *сознательное–бессознательное*, где память — на стороне сознания, а забывание — на стороне бессознательного.

Вторым обстоятельством, осложняющим понимание природы забвения, является традиционный моральный ригоризм, состоящий в противопоставлении памяти забвению как добродетели пороку. Представление о том, что память несет в себе «добро созидания», а беспамятство — «зло разрушения», является традиционной, но поверхностно усвоенной нормой культуры. Оттенки негативного отношения к забвению колеблются от снисходительно-ироничной характеристики «дырявой», «девичьей» или «куриной» памяти до обличительной оценки беспамятства в качестве отсутствия

духовного трезвления и даже «греха против бога и церкви»<sup>4</sup>. При этом сама память понимается как один из механизмов производства вины. Особенно это характерно для христианской культуры, где память, по сути дела, — это «виновная память». Добродетель памяти здесь подчеркнута редуцирована к памяти о содеянных грехах. Если же говорить о традиционном обществе в целом, то проблема памяти здесь главным образом сводится к проблеме *верности* прошлому. Добродетель памяти освящена значимостью самой традиции, а верность прошлому означает преданность роду, племени, народу, стране, истории, культуре. Поэтому любая измена в мире господствующей традиции почти всегда определяется в терминах потери памяти. Изменить здесь буквально означает — забыть, стать «человеком без рода и племени», стать «Иваном, родства не помнящим».

Следствием такого, с одной стороны, когнитивного, а с другой стороны, морально-ригористического истолкования оппозиции *память-забвение* является ряд предрассудков. Первый — назовем его предрассудком прогрессистской установки — заключается в том, что «хорошая» или «твердая» память объявляется характеристикой зрелого ума, в то время как «плохая» («дырявая» или «короткая») — свойством инфантильного, недоразвитого сознания. Второй предрассудок — это предрассудок школьного образования, состоящий в убеждении, что забывается легко, а запоминается с трудом. Третье предубеждение связано с представлением о том, что важные события глубоко врезаются в память, в то время как незначительные «мелочи» практически не оставляют следа. Наконец, четвертый предрассудок заключается в устойчивом мнении о том, что забвение как таковое губительно для общества и культуры. Оно нарушает работу механизмов исторической преемственности. С этой точки зрения «забвение есть символ уязвимости всего исторического состояния в целом»<sup>5</sup>.

Притом, что данные представления не беспочвенны, они потому и предрассудки, что основаны на невхождении

<sup>4</sup> См.: Перечень наиболее распространенных грехов с объяснением их духовного смысла. М. : Сретенский монастырь, 1999.

<sup>5</sup> Рикер П. Память, история, забвение / пер. с фр. М. : Изд-во гуманитарной литературы, 2004. С. 402.

в существо дела. Что касается мнемонических способностей носителей «незрелого ума», к каковым обычно относятся дети, то эти способности у них на порядок выше, чем у взрослых. И это касается не только способности запоминать, но и способности забывать. Мир взрослых полон вещей, которые с трудом предаются забвению, что само по себе опровергает другой предрассудок — о легкости забывания. Забывчивость детей — признак захваченности бытием, а также форма проявления их свободы — *свободы не помнить*. Мир взрослых — это мир постоянного принуждения к прошлому, которое подчас доводит человека до состояния раба — раба у собственной памяти. Старая, человек сгибается под ношей воспоминаний, в то время как ребенок активно осваивает и завоевывает мир. Поэтому, характеризуя зрелое состояние (культуры или отдельного человека), мы вправе дать обратно симметричный ответ: *помнить легко, а забыть трудно*. Что касается третьего предубеждения относительно того, что помнится только важное, а прочее забывается, то и оно не является безоговорочным. «Важное» и «значительное» — оценочные категории, содержание которых определено теми или иными культурными фильтрами. Важное в нормативном смысле — не всегда самое существенное. Существенное может быть скрыто в видимых «мелочах». Психоаналитическая практика дает много примеров того, как память может быть фиксирована именно на мелочах, в то время как наиболее существенное для индивида как раз предано забвению. Что же касается расхожего мнения о том, что забвение губительно для истории и культуры, то и в этом вопросе не все столь однозначно. Очевидно, что память является не только хранилищем культурного и исторического багажа, но и жестокой мучительницей, отравляющей индивидуальное существование и захламляющей культуру этим багажом.

Указанные предрассудки сводят забвение либо к психической или культурной патологии, либо к заурядной забывчивости, возникающей ввиду отсутствия у отдельного человека или общества в целом «длинной воли» и должной организации процессов памяти. Между тем, мы имеем дело с гораздо более сложным феноменом, нежели состояние «короткой» памяти «Иванов, не помнящих родства». Память сама по себе приковывает человека к прошлому, к традициям тех мертвых

поколений, которые, по выражению К. Маркса, «тяготеют как кошмар над умами живых»<sup>6</sup>. Память, как считал Ф. Ницше, или пригибает человека «вниз, или отклоняет его в сторону, она затрудняет его движение, как невидимая и темная ноша»<sup>7</sup>. Забвение же, напротив, высвобождает его из-под тяжести исторического груза. Оно не просто есть регрессия памяти как мнемонической способности, но и само есть некоторая способность — «способность восстанавливать из себя самого разбитые формы»<sup>8</sup>.

### **Мемориальная фальшь исторической бдительности**

Бывают периоды в жизни отдельного человека и общества в целом, когда забвение оказывается спасительным механизмом культурной реинкарнации и экзистенциальной «перезагрузки». Забвение становится единственной силой, оказывающей сопротивление экспансии памяти. Мемориальная перегрузка приводит к параличу воли. На ее фоне способность человека и общества забыть бесславие поражений, катастрофу национального и/или личного унижения становится одним из признаков и оснований грядущего возрождения. Напротив, общество, благоговейно застывшее у подножия своих мемориалов, зачастую не может выбраться из-под руин истории. Личность утрачивает жизненную силу, общество — способность к модернизации. Примеры послевоенного восстановления Германии и «экономического чуда» в Японии, как и опыт текущей модернизации в Китае, говорят о том, что для возобновления позитивной линии развития необходимо в определенном смысле забыть: «забыть Гитлера», «забыть императора», «забыть Мао», «забыть Сталина». Забвение в «определенном смысле» здесь означает действие в режиме сознательной установки. Для того чтобы таким образом забыть, необходима объективированная структура напоминания. Примером такой структуры может служить

<sup>6</sup> Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // Избр. соч. : в 9 т. / К. Маркс, Ф. Энгельс. Т. 4. М. : Политиздат, 1986. С. 5.

<sup>7</sup> Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Соч.: в 2 т. Т. 2 / Ф. Ницше ; пер. с нем. ; сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьяна. М. : Мысль, 1990. С. 161.

<sup>8</sup> Там же. С. 163.

советская система мемориальных комплексов, посвященных героям и жертвам Великой Отечественной войны. В качестве овнешненных знаков памяти (памятников) эти комплексы являются средством забвения реальных обстоятельств и ужасов войны. Артикулируя «подвиг народа», они блокируют память о бесславных поражениях, предательстве, глупости и малодушии. Мемориальная фальшь идеологической программы коммунистической партии, отлитая в лозунге «Никто не забыт и ничто не забыто», в 70–80-е годы XX века стала самым мощным инструментом исторического забвения, одним из отдаленных следствий которого является современный русский неонацизм. Словами «Никто не забыт и ничто не забыто», как известно, заканчивается эпитафия, написанная поэтессой О. Берггольц для центральной стелы на Пискаревском кладбище в Санкт-Петербурге. Став лозунгом советской пропагандистской машины, эта фраза не одно десятилетие служила темой школьных сочинений. Вместе с тем в качестве идеологического клише, а не в качестве поэтического высказывания она является симптомом кризиса исторического сознания. Если следовать ее «духу», то нужно *жизнь* положить на разыскание и осознание прошлого, если же следовать «букве», то ее необходимо высечь на могилах мучителей и палачей. Один из парадоксов исторической памяти заключается в том, что памятные знаки служат тому, чтобы забыть.

Забвение прошлого может быть осуществлено двояким образом. Оно может быть вызвано преднамеренным сокрытием травмирующих воспоминаний. Но оно же может происходить и на фоне исторической памяти о прошлом. Речь, таким образом, идет о различии между *памятливым забвением* и *забывчивой памятью*. Данное различие имеет в виду различные модусы сокрытия. В случае *памятливости* забвения прошлое вычеркивается из памяти, но остается в ней как *зачеркнутое прошлое*. В случае *забывчивости* забвения осуществляется путем создания архива, внушающего уверенность в том, что прошлое захвачено и надежно пристроено. Гигантский архив самоослепленного исторического разума внушает иллюзию, что никто не забыт и ничто не забыто. Вместе с тем «помнит» в этом случае не человек, а исторический архив. В таком деловитом перепоручении памяти архиву обстоятельство забвения основательно скрыто.

Стало быть, особое коварство забвения заключается не в том, что мы что-то забываем, а в том, что мы подвержены этому именно тогда, когда полагаем, что находимся в «трезвой» памяти. «Мы все страдаем изнурительной исторической лихорадкой», — признавался Ницше<sup>9</sup>. Между тем, катастрофический опыт XX века дает ясные свидетельства того, что, несмотря на наличие гигантского архива, подспудно питающего гордыню исторического разума, человечество по-прежнему легко впадает в беспамятство. Непрерывная обработка сознания «уроками истории» не приносит желаемого результата. Современный «исторически образованный» человек отнюдь не победил в себе «Ивана, не помнящего родства». В этом отношении он даже заметно отстал от своих предков. И причина этого кроется не только в нерадивости учеников, но и в просчетах самой *Magistra vitae*. Учительница жизни сама отстала от жизни и по-прежнему сильна лишь задним умом. В заботливых предостережениях от ошибок прошлого от нее ускользнуло одно важное обстоятельство: настоящие ошибки не являются ошибками *прошлого*. Они — *настоящие* ошибки, и любые аналогии с прошлым возникают лишь после того, как эти ошибки уже совершены в актуальном времени. Вот почему на «ошибках прошлого» всегда учатся лишь задним числом.

Сегодня становится очевидным, что излишняя историческая назидательность способна породить обратный эффект забвения. Повсеместное историческое образование вкупе с производством всевозможных мемориалов (жертвам войн, геноцида, политических репрессий и т. д.) мало что изменило в структуре современной экзистенции. Более того, поспешное признание незащитности прошлого перед силой забвения и соответствующая реанимация исторической бдительности вызывают подозрение по поводу того, что за видимым почитанием исторического прошлого кроется бессознательное желание от него отделаться, а в ряде случаев просто откупиться. Набившая оскомину псевдоисторическая риторика, ставшая стилем современной публичной политики, зачастую имеет «коммерческий след» и служит прикрытием того постыдного факта, что за широкой ширмой мемориальных

<sup>9</sup> Ницше Ф. Указ. соч. С. 160.

проектов «распиливаются» большие и малые государственные средства. Историческая памятьливость, осуществляемая за счет средств налогоплательщиков, имеет дурную наследственность. Тревожный парадокс нашего времени состоит в том, что высеченные в камне лозунги типа «Никто не забыт и ничто не забыто!» производят обратный эффект беспамятства. А посему растущий тренд мемориального историзма не внушает доверия. Может быть, человечество потому и впадает в культурно-историческую амнезию, что, руководствуясь одной лишь идеей памятьливости, не желает понять природу забвения.

### ***Жизнь, подчиненная архиву***

Между тем, признание памяти в качестве высшей ценности и безусловного достоинства на одном полюсе культуры и ценностная обструкция забвения на другом создают явный перекосяк в сознании и, как следствие, экзистенциальную асимметрию в человеке. Эта асимметрия выражается в том, что, поглощенный *чужим* прошлым, он все больше пренебрегает *своим* настоящим. Даже когда человек становится летописцем собственной жизни: ведет интимный дневник, хранит всевозможные записки, рисунки, фотографии, открытки, сувениры и прочие мемориальные атрибуты прошлого, он упускает осуществленность жизни в настоящем времени. Происходит переподчинение настоящей жизни архиву — своему прошлому, спроецированному в свое будущее. Такое переподчинение скрытно встроено в повседневную жизнь и ею правит.

Взять, к примеру, внешне безобидный феномен «фотографии на память». Когда фотограф вооружается своим аппаратом, он *заранее* помещает еще не произошедшее событие в архив прошлого. Еще даже не снятая достопримечательность, будь то дымящийся водопад или падающая башня, уже зачислена в архив *будущих воспоминаний*, уже берется из него и демонстрируется в воображаемом сценарии отношения к *будущему прошлому*. Фотоаппарат сегодня — это прибор для конвертации будущего настоящего в будущее прошлое. Такому прошлому в равной мере вручены и настоящее, и будущее время.

Жизнь, подчиненная архиву, становится фантазмом профессионального историка. Мне доводилось иметь знакомство с одним уникальным представителем этого ремесла, который, будучи одержимым идеей исторической значимости собственной биографии, вел «поминутную» запись своей жизни. На вопрос о смысле такого занятия он ответил в том духе, что главное — записать, а потомки сами разберутся... По свидетельству очевидца, спустя пару минут после того, как этот разговор состоялся, он был записан мелким почерком в блокнот.

В самом деле, какой историк хоть раз не мечтал иметь «поминутную» запись жизни великой исторической личности, например Александра Македонского? И это несмотря на то, что наличие такой «летописи» в значительной мере обесмысливало бы труд самих историков, состоящий в реконструкции отсутствующих фрагментов прошлого. Одержимый «фантазмом историка», царь Александр должен был бы приставить к своей персоне отряд летописцев, обязанных сопровождать его повсюду. Сражаясь в баталиях и пируя бок о бок с императором, держа в одной руке меч или кубок, а в другой — перо, они должны были бы проживать две жизни: за себя и «за того парня». Спрашивается, почему действительные исторические личности в подавляющем большинстве этого не делали, хотя многие из них (тот же царь Александр) могли себе это позволить? Желание избавить историю от свидетельств собственных ошибок или преступлений? Сомнительно, ибо историческая оценка все равно будет вынесена потомками и к тому же много раз пересмотрена ими. Намерение не перегружать архив житейскими мелочами? Сомнительно вдвойне, ибо все, что делает великий император, — равновелико ему. Ответ прост: творцы истории творили ее, творя собственную жизнь, то есть отдавая дань настоящему и возлагая бремя исторической рефлексии на будущие времена. В отличие от историка, который предъявляет *прошлое* к осмыслению, историческая личность предъявляет *настоящее* к проживанию. История, как говорил Ницше, «нужна нам для жизни и деятельности, а не для удобного уклонения от жизни и деятельности»<sup>10</sup>. Настоящее же, то есть бытие, не нуждается

<sup>10</sup> Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни. С. 159.

в памяти, ибо оно и так есть «здесь» и «сейчас». Событие бытия не стоит заранее погружать в горизонт памяти, потому что память есть особый способ присутствия того, чего уже в определенном смысле нет. Сама суть настоящего требует от нас мыслить и чувствовать *неисторически*.

Прошлое дано нам в качестве следов, то есть того наследия, о котором следует помнить. Однако тотальная регистрация следов парадоксальным образом подрывает интенцию памяти. Зачем помнить, если есть архив? Ницше, противопоставивший *историческую* памятность *неисторической* жизни, пропустил один важный момент. Считая, что «избыток истории» подавляет человека, в то время как в забвении проявляется пластическая сила жизни, он не обратил внимания на то, что гипертрофированный историзм сам может оказаться формой забвения. Только забытым, то есть, буквально, поставленным *за бытие*, здесь оказывается не столько определенное прошлое, сколько само настоящее. В увлеченности историей оказывается забытой, экранированной, заставленной настоящей жизнью. Ошибка гиперисторического сознания состоит в том, что предлагаемый им способ борьбы с забвением — фронтальная архивация прошлого — предает забвению сущность самого забвения. Между тем, память нуждается в нем как в силе сопротивления, поскольку помнить можно лишь то, что подвержено забвению. Это значит, что забвение является сущностной стороной памяти и как таковое играет позитивную роль в том, как устроена наша жизнь.

### *Ars oblivionis, или Не забыть забыть...*

Вопрос о позитивной роли забвения отсылает нас к такой малоизученной теме, как *ars oblivionis* — искусство забвения. Слово «искусство» ориентирует на некое дело, на некую технику, реализуемые в сознательной установке «забыть». Такое забвение не связано с дисфункцией памяти. Оно также мало соответствует психоаналитическому механизму вытеснения, поскольку он имеет природу бессознательного. В случае сознательной «амнезии» имеет место операция укрытия, своего рода блокада прошлого, в котором, однако, не стерты его следы. *Ars oblivionis* — это искусство создавать и удерживать дистанцию по отношению к образу, а не простое отсутствие этого образа в памяти. Историческая точка зрения



здесь не уничтожается, а оттесняется на задний план сознания. Сознание становится не *внеисторическим*, а *над-историческим* сознанием.

Ярким примером такого рода забвения может служить случай из биографии Канта. Однажды его слуга Лампе, на протяжении многих лет преданно служивший хозяину, был уличен в мелкой краже и по этой причине уволен. Кант, будучи не склонным к переменам в жизни, но крайне огорченный этим неприятным событием, поместил на своем письменном столе записку с курьезным напоминанием: «Забыть Лампе!»

Содержание этой памятки само по себе — свидетельство глубокого разрыва в мотивационной сфере философа. Этот разрыв является частным случаем той общей проблемы, которую Кант осмыслил как противоречие между *склонностью* (простить Лампе) и *долгом* (уволить). Однако курьезность этой записки заключена не в этом, а в том, что это, по существу, — запись, сделанная «на память». Иными словами, противоречие заключено в самой интенции: «не забыть забыть». В случае сознательно осуществляемого забвения мы имеем дело с весьма странным парадоксом исторического сознания, состоящим в том, что *вычеркивание из памяти* осуществляется путем *записи на память*. Вместо того, чтобы просто забыть, необходимо вспомнить о забвении.

Спрашивается: как возможно такое сознательно и добровольно практикуемое «беспамятство», если, с одной стороны, это требует субъекта, а с другой стороны, субъект сам в определенном смысле теряет — забывает себя? Забвение ведь в каком-то смысле есть *самозабвение*. Установка «забыть Лампе!» в таком случае означает: «забыть Канта!», то есть забыть *себя любящего*, забыть свою привязанность к старому товарищу. Вместе с тем само понятие *активной* амнезии требует некоторого деятеля, некоторого «субъекта забвения». Каким же образом субъект может быть «приставлен» к забвению?

Этот вопрос связан с одним затруднением. Дело в том, что забвение традиционно понимается как *пассивное* состояние духа, в которое человек погружается незаметно для себя самого. Память же, напротив, характеризуется как проявление *активности* субъекта. С этим связано типичное представление о том, что в забвение погружаются, как в сон, а к памяти возвращаются, как в бодрствующее состояние духа. При этом

«забыть» кажется естественным, в то время как «вспомнить» предполагает сверхъестественное усилие — искусственный акт трансцендирования нашей «естественной» склонности забывать<sup>11</sup>.

С этой точки зрения такие выражения, как «сознательная амнезия» и «искусственное забвение», кажутся бессмыслицей, чистой воды оксюмороном. Однако они выражают парадоксальное устройство самой сознательной жизни и должны быть отнесены к целому ряду странных явлений, которые едва ли точно описываются терминами «добровольное сумасшествие», «контролируемая глупость», «делание неделания», «преднамеренный самообман». Данные феномены указывают на наличие парадокса *активной пассивности* (или *пассивной активности*), выводящего нас далеко за пределы субъект-объектной парадигмы мышления. Наличие такого парадокса представляет собой перспективную тему исследования, поскольку активное введение себя в пассивное состояние и столь же активно-пассивный выход из него являются загадкой многих душевных состояний. Этот парадокс характеризует обе стороны отношения память–забвение. И забывание, и воспоминание — это состояния, которыми человек не только управляет, но и которым он *предается*. Предаться воспоминаниям — значит быть вовлеченным в их поток. Зачастую, чтобы вспомнить, необходимо забыть, то есть выключиться из процесса активного припоминания, который ни к чему не ведет. Припоминание может потребовать расслабления, в то время как *ars oblivionis*, напротив, — напряжения сил.

Парадокс *активной пассивности* характеризует любое сознательное чувство. Способность целиком предаваться чувству — это способность в течение времени, пока длится это чувство, чувствовать себя неисторически, то есть не оглядываясь назад. Вместе с тем *сознательное* чувство, в отличие от просто чувства, есть некоторым образом организованное усилие. Это усилие скрытым образом участвует в состоянии пассивной

<sup>11</sup> М. К. Мамардашвили по этому поводу пишет: «Естественнее — забыть, а культура — помнит. По природе я забуду... но помню» (см.: Мамардашвили М. К. Необходимость себя. Введение в философию, доклады, статьи, философские заметки. М.: Лабиринт, 1996. С. 21).

вовлеченности. Так чувствует актер, когда смеется или плачет на сцене. Его страдание не искусственно, а искусно. Чтобы быть органичным на сцене, он должен отдаваться чувству всецело, но при этом соответствовать создаваемому образу и умело им управлять. Он по собственной воле, не по наитию, должен «входить» и «выходить» из образа. При этом он должен контролировать свои чувства, следуя за настроением аудитории. Этот контроль, однако, носит не характер открытого управления, а тонкой настройки, не производства «события», а участия в нем. Активная пассивность носит характер «неслышного веления», о котором говорил Лао-цзы, имея в виду характер влечения к Дао. «Неслышное веление — то, что таково само собой» [23:1]<sup>12</sup>.

Искусство забвения как искусство управления собственными силами существенным образом зависит от состояния этих сил. Когда героиня романа М. Митчелл Скарлетт О'Хара говорит себе: «Я не буду думать об этом сегодня, я подумаю об этом завтра», она исходит из своих наличных возможностей. Завтра, когда наступит новый день, когда появятся силы для решения проблемы, она о ней обязательно вспомнит. *Ars oblivionis* оказывается весьма тонкой игрой с самим собой, в которой не ясно, кто в какой момент является субъектом. Эта хрупкая женщина оказывается сильнее многих окружающих ее мужчин именно тем, что она обладает силой забвения, которая становится способом самопрощения. Такая игра «в поддавки» представляет собой интригу памятливого разума, который в какой-то момент должен на самого себя «закрыть глаза», хотя бы на время, пока не появятся силы, чтобы помнить и действовать, выдерживая прямой взгляд на вещи.

Забытое не есть просто забытое. Оно зовет и мучает, принуждая к воспоминанию. Оно так или иначе явлено в опыте. Поэтому чистым забытием является забвение самого забвения, которое скорее достигается в иллюзии памятливости (мемориальное забвение). *Ars oblivionis* отличается тем, что человек, забывая, помнит. Такое забытие является средством прощения, которое и получает Фауст в финале трагедии Гете.

---

<sup>12</sup> Дао-Дэ цзин, Ле-цзы, Гуань-цзы: Даосские каноны / пер., вступ. ст. и примеч. В. В. Малявина. М.: Астрель: АСТ, 2002. С. 151.

Оно также может быть инструментом самообольщения и самообмана, но это уже другая тема.

В. А. Конев

**Тайна «Да будет!»,  
или «...круговая черта по лицу бездны»**

Благодаря романтикам творчество стало окутано ореолом тайны и поклонения. Его секреты скрылись в глубинах таланта и душе гения. А душа, как известно, — потемки! Что там душа, даже такой материальный объект, как мозг, и тот, по свидетельству сотрудников Института мозга, никак своих тайн не отдает. И действительно, если видеть творчество как особое деяние, как процесс творения, то никогда (или вряд ли когда-нибудь) наука не сможет этот покров тайны с творчества снять. Да и зачем?

Вот самый абсолютный акт творения: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет». Мы когда-нибудь проникнем в тайну этого процесса — как Богу удалось сотворить свет? Нет. Тогда что мы можем сказать о творчестве?

На этом пути, когда творчество мыслится как достояние *этого* человека, можно говорить о нем только на языке *этого* человека, и тогда это будут те высказывания о творчестве, в которых сами гении эксплицируют своё творческое состояние. Наука же нуждается в языке универсальном. И таким универсальным языком может быть язык, описывающий не само творчество как процесс, а всеобщие основания творчества как особого культурного опыта, как особого экзистенциала культурного существования человека. Таким языком является язык философской критики, обнаруживающий то, без чего не может быть творчества. А то, что говорит о том, без чего что-нибудь не может быть, называется категориями (прежде всего, философскими категориями, категорическими установлениями, которые нельзя обойти).

Вот и нужен категориальный язык **видения** творчества как специфического культурного опыта, который может быть доступен всем, хотя вовсе не значит, что он может быть всеми реализован. Каждому доступен опыт прыжка с парашютом, но не все же прыгают с парашютом.

Итак, возможна ли категориальная картина творчества, а тем самым и его теория?

Вот одна из возможных попыток ее создания.

Первый вопрос всякой философской критики — как возможно? что делает возможным творчество? Что вызывает его к жизни, к бытию? Что побудило Творца сказать: «Да будет свет!»? Откуда это? Перед этим: «Бэрешит бара Элохим... В начале сотворил Бог небо и землю...». А еще раньше? В «Притчах Соломоновых» София, Премудрость Божья поет свой гимн:

«Господь имел меня началом пути Своего,  
прежде созданий Своих, искони...

Я родилась...

...когда еще Он не сотворил ни земли, ни полей,  
ни начальных пылинок вселенной.

Когда Он уготовлял небеса, я была там.

Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны...»  
(Притч. 8, 22-27)

Вот оно начало начал — провести круговую черту по лицу *бездны*. Увидеть бездну, пустоту, где нет ни света, ни тьмы, ни малейшего намека на существование, — увидеть НЕТ, ОТСУТСТВИЕ, увидеть, говоря философским языком, НЕБЫТИЕ.

Бездна в нашем бытии — это разрушение привычных смысловых связей, понятных и имеющих имена, это ситуация внезапного понимания какого-то семантического коллапса. Обратите внимание: *понимание потери понимания!* А раз есть понимание потери смысла, то возникает интенция его восстановления, обретения (или изобретения) потерянного бытия.

Творчество — это онтологический акт, акт творения бытия.

С онтологической точки зрения творчество есть прорыв небытия в бытие. Небытие (бездна) есть причина, исток творчества. Узреть небытие (ничто как нечто) и заполнить его своим произведением — вот онтологическое назначение творчества. Значит, для теоретического описания творчества необходима система категорий, описывающих небытие, т. е. необходим разрыв с парменидовской парадигмой в философии, которая запрещала мыслить небытие.

Как может быть понятийно описано небытие? Если бытие существует как необходимость, то небытие — это долженствование. Небытие требует своего преодоления, порожд-

дает активность. Бытие *есть*, а небытие *есть деяние*, есть акт, небытие *актуально*. Небытие выплескивается в стремлении к своему преодолению, к своему отрицанию, оно несет в себе отрицание, т. е. утверждение бытия. Утверждение бытия есть способ существования небытия. Поэтому онтология творчества основана на аналитике способности утверждать-отрицать, ее исходная посылка: «Affirmo ergo est; negito ergo valet!» — «Утверждаю, следовательно, есть; отрицаю, следовательно, значит!».

Бытие открывается через тождество и законосообразность, через повторение. Небытие (ничто) открывается как требование выхода из ситуации, как отрицание и оценка. Поэтому небытие постигается как различие. Таким образом, онтология творчества есть онтология различия, и не случайно категория различия становится одной из самых значимых философских категорий в XX веке (ср. трансцендентальный эмпиризм Ж. Делеза, деконструктивизм Ж. Дерриды).

Бытие обнаруживает себя в сущности, а небытие — в феномене. Сущность еще должна явиться, а феномен открывает себя в своем бытии. Сущность никогда не явлена полностью, феномен же есть полнота своего бытия. Феномен — это исполненный смысл, что и сказывается в такой его ипостаси, как произведение культуры (наиболее ярко — как произведение искусства). Творческая ситуация (экзистенциал творчества) возникает, когда в жизни (в *моем* существовании) случается событие смысла. Событие смысла, как показывает Делез, — это проблематизация, вопрошание. Жизнь осмысления и жизнь осмысленная — это постоянное вопрошание. Если не это, не это, то *что?* И тут, рано или поздно, но случится смысл, явится ТО, ЧТО ДОЛЖНО БЫТЬ. Каждый из нас производит эти смыслы жизни, они порождаются «самодостаточным опытом» (М. К. Мамардашвили), извлекаются из свершающегося опыта, опыта Этого. Это наши произведения.

Таким образом, онтология творчества — это онтология *свершающегося* опыта (а не *возможного*, возможный — тот, который всегда есть, как возможна реализация любого закона природы, а свершающийся опыт — это тот опыт, который вот только стал и которого не было), это

онтология самодостаточного опыта, извлечение смысла из которого обогащает действительность новыми феноменами (произведениями, в том числе произведением своей собственной жизни).

И здесь открывается еще одно важнейшее основание творчества — оно случается *вдруг*. Вдруг — это особое состояние бытия. Я бы назвал его онто-герменевтическим состоянием, в котором слиты пространство, время и понимание. Это то, что случилось здесь-и-сейчас и что мгновенно меняет смысловые ориентации. В. С. Библер выражал такое состояние культуры драматургической формулой «Те же и Софья»: появление нового персонажа мгновенно меняет состояние всех остальных. Вдруг — любимая операция конструирования событий в романах Достоевского, достаточно вспомнить его роман «Идиот». Вдруг — это «мгновение-ока» М. Хайдеггера<sup>1</sup>. Вдруг как особая ипостась времени наряду с настоящим, прошлым, будущим, вечностью есть явление небытия в бытии, так как оно разрывает сложившееся состояние, делает его НЕ нужным, разрушенным, выброшенным, изменившимся<sup>2</sup>. Через вдруг встает небытие. Небытие в этом случае становится знаком подлинно настоящего как предстоящего, оно открывает *состояние* времени, а не время как длительность. Поэтому мы можем оказываться в этих состояниях, стоять во времени Пушкина, Данте, Платона и т. д.

Через идею (категорию, экзистенциал) *вдруг* в философскую картину творчества входят категории эпистемологического ряда. Творчество включает в качестве неотъемлемого момента свое собственное осознание, осознание себя как бытийного акта. Здесь возникает специфическое отношение мысли и бытия. Мысль должна постигнуть небытие. Причем, небытие

<sup>1</sup> См.: Хайдеггер М. Бытие и время. С. 338 «*Собственное настоящее* мы называем *мгновение-ока* ... Феномен мгновение-ока в принципе не может быть прояснен из *теперь*... “В мгновение-ока” ничего не может произойти, но как собственно на-стоящее оно дает *впервые* встретиться тому, что может быть подручным ли наличным “во времени”» (курсив Хайдеггера. — В. К.).

<sup>2</sup> Почти 90% употребления «вдруг» в романе Достоевского «Идиот» связано с тем или иным феноменом НЕ (мои собственные подсчеты. — В. К.).

в двух разных ипостасях: раз как ничто (как бездну), второй раз как ни на что не похожее. В первом случае совершается особый познавательный акт — акт *прозрения*. Во втором случае — акт *именования*. Оба этих эпистемологических акта взаимно дополняют друг друга, входя в структуру экзистенциала творчества.

Прозрение как познание отличается от научного познания как узнавания мира. Истина прозрения — это не узнавание, не знание, которое соответствует вещи, это знание *соответствующей* вещи, т. е. той вещи, того состояния дел, которые должны или могут быть, а не которые есть. Гений языка самим грамматическим строем слова «прозрение», где приставка «про-» ориентирует мысль на будущее: провозвестие, про-лог, про-поведь, про-ект, др.-греч. про-метеус = предусмотрительный, указывает, что это то знание, то *вЕдение*, которое *про-видение*. Про-изведение изводит, выводит на свет божий и на суд людей то, что не является *следствием* каких-то причин, а то, что будет иметь *по-следствия*. Поэтому творчество — всегда провидение будущего и его производство. «Черный квадрат» Малевича стал портретом тогда еще только начинающегося XX столетия. В нем уже *видятся* пасти крематориев Освенцима и черные караульные вышки лагерей Гулага.

Но если прозрение не отражение, а порождение, то рожденное требует имени, своего собственного имени и собственного облика, собственного выражения, того, в чем рожденное себя выразит. Поэтому именование как эпистемологический акт — это не только данное имя («И назвал Бог свет днем, а тьму ночью»), это наделение формой, формирование (форматирование) состояния мира — или мира сознания, или мира вещей, событий. Когда знаменитый импрессионист Дега, баловавшийся стихами, пожаловался Малларме: «Идей у меня много, а создать в стихах то, что хочется, я не могу», тот ответил ему: «Стихи, дорогой Дега, создаются не из идей. Их создают из слов». Так же, как живопись создается не идеями, а организацией пространства и игрой цвета, поэтому Суриков, задумав картину о боярыне Морозовой, никак не мог к ней приступить, пока не увидел ворону на снегу, в которой прозрел свою картину. Именование,

наделение формой, как ее понимал Аристотель, множит мир, наполняя его бытием, которого в этом мире не было.

Прозрение нового бытия нуждается в особом методе работы духа. Начало экзистенциальной ситуации творчества, как это ни покажется странным, универсально, его универсальность — в методе. Ситуация творчества начинается с остановки, с разрыва с прошлым. Прошлое — враг мысли, говорил Мамардашвили. Прошлое — враг творчества. Значит необходимо завесить прошлое, остановить его команды. А именно прошлое, возможный опыт, то, что знаем, распоряжается нами. Остановка, эпохэ, особый вариант феноменологической редукции — вот универсальный метод организации ситуации творчества. «Не спешите объяснять!» — говорил Мамардашвили. Творческая ситуация возникает не тогда, когда мы говорим «потому что», а когда «вопреки всяким потому что» видим в *Этом* его самого. Это и есть феноменологическая редукция, редукция до феномена, то есть до того, когда *Это* (вещь, человек, ситуация) само скажет о себе без всяких объяснений, откроет свой, только Ему свойственный смысл, назовет свое имя. Феномен, как уже было сказано, есть то, что само являет свой собственный смысл без связи с какой-либо классификацией или, как говорят философы, вне трансцендентных перспектив. Посмотрите на что-нибудь так, как будто вы видите это впервые! *Ни разу* этого *не видели* — вот оно начало творчества, вот оно небытие.

Это же так просто! Вот почему дети поражают нас своим, как говорят, творческим воображением. А на самом деле они просто все видят впервые, и вещи открывают им свои имена. Потом наступает энтропия творчества — накопленный обществом опыт (а это культура!) изымает, выживает, выдавливает человека из ситуации творчества, вооружая его универсальным методом науки — все имеет свою причину. И сопротивляются этому только исключительные люди, названные нами гениями.

Так наряду с онтологическими категориями (небытие, вдруг, феномен и др.), наряду с эпистемологическими категориями (прозрение, именование, редукция к феномену) появляются социологические категории, раскрывающие социальные ипостаси ситуации творчества. В этом случае творчество выступает как особый коммуникативный акт,

который включает разные ипостаси творческих ролей, которые обеспечивают социальное бытование творчества и произведения. Этот аспект наиболее описан. Здесь творчество приобретает лицо Моцарта (гений) или Сальери (талант), лицо Мецената (заказчик), лицо Публикатора (печатник, владелец галереи, продюсер, куратор и т. п.), лицо Пользователя (режиссер), лицо Эксперта (критик).

Конечно, наиболее яркими или, как считают, наиболее значимыми фигурами здесь выступают Гений и Талант, персонифицированные Пушкиным в образах Моцарта и Сальери. Хочу остановиться только на категориальных смыслах этих образов. Гений и талант — две стороны творчества как особого опыта. Их отношение между собой с абсолютной точностью выразил гений Пушкина: Сальери *должен* убить Моцарта. Свое культурное предназначение Сальери выразил сам: «Звуки умертвив, / Музыку я разъял, как труп. Поверил / Я алгеброй гармонию». Для чего? А чтобы знать, уметь «именовать», форматировать, учить, а тем самым иметь наследников, т. е. закреплять в культуре достигнутое. Культура — это закреплённый опыт, это форма, мера, граница!

А Моцарт? «Наследника нам не оставит он...». Моцарт создает не культурную форму, а новый феномен, новый смысл, новый язык, который еще должен стать культурной формой, культурным стандартом. Но для этого нужен Сальери, который, «звуки умертвив, поверит алгеброй гармонию» и сделает этот язык, этот смысл культурно доступным. Моцарт — живая музыка, а Сальери создает не музыку, а анатомический театр из музыки. Вот поэтому он по культурному призванию должен убить Моцарта.

Как культурный акт творчество амбивалентно — оно совершает прорыв, оно по своей природе «вопреки», а не «потому что», оно подвешивает традиции, выносит их за скобки, но оно завершается произведением, которое должно быть объективировано и предъявлено культуре, а поэтому не может избежать культуризации, т. е. превращения в конце концов в традицию. Моцарт и Сальери (а еще раньше Дионис и Аполлон) не просто художественные (мифологические) образы, это своеобразные категориальные образования, которые видят

амбивалентность, противоречивость творчества<sup>3</sup>. Более того, они заставляют видеть противоречивость самой культуры. Культура пожирает гениев, изживает их, чтобы жить за их счет. Как наследники с нетерпением ждут смерти богатого дядюшки и даже не прочь поспособствовать этому, так и культура всегда (или почти всегда!) раздражается на гениев, но после их смерти ставит им памятники. Настоящее гениев не знает, гении — это вечно живые жители прошлого.

Итак, по своей онтологической природе творчество может быть понято как особый вид опыта, это самодостаточный опыт, опыт, для которого НЕТ оснований ВНЕ его самого, это свершающийся опыт, открывающий возможности настоящего, а не реализующий возможности прошлого. Поэтому никакие теоретические (а лучше сказать — критические) рассуждения и анализы не сделают его опытом возможным, который имеет свои основания в каких-либо сущностях и трансцендентальных началах. Как, например, опыт ремонта какого-нибудь механизма имеет основания в знании сущности (строения) механизма.

Но если самодостаточный опыт, действительный, свершающийся опыт не опирается на известные сущности, то возможна ли теория творчества? Можно ли знанием такой теории вооружить человека или, как говорил Остап Бендер, если этот блондин хорошо играет в шахматы, а брюнет — нет, то никакие лекции не изменят эту ситуацию?

Категориальная картина творчества (а она, я думаю, возможна) показывает, что ситуация творчества может сложиться *только разово*, т. е. каждый раз как в первый раз. И в этом заключен культурный парадокс творчества: творчество рождается в ситуации всякий раз как в первый раз, а культура отягощена силой повторения, она требует, чтобы всякий раз было как всегда.

И вот жизнь человеческая — это лавирование в поле данного парадокса.

<sup>3</sup> Эту же сторону творчества выражает различие дифференциации и дифференциации, которое проводит Жиль Делез (см. Делез Ж. Различие и повторение / пер. с фр. Н. Б. Маньковской и Э. П. Юровской. СПб. : Петрополис, 1998. С. 254–257. См. также: Конев В. А. Трансцендентальный эмпиризм Жюль Делеза. (Семинары по «Различию и повторению»). Самара : Самарский университет, 2001. С. 90–103).

А. Е. Сериков

### Подражание, стереотипное поведение и новизна

Подражание как повторение уже существующего часто противопоставляют открытию ранее неизвестного или изобретению нового. При этом в открытии и изобретении в современной европейской культуре видят больше смысла, чем в подражании: считается, что в повторении нет новизны, а приращение смысла связывают именно с новизной. Стереотипное поведение вообще обычно считают бессмысленным, так как оно является либо инстинктивным, как у животных, либо связывается с нетипичным развитием у человека, со странностями и заболеваниями. С этой точки зрения смысл понимается как свойство сознания и нормальной человеческой психики, а стереотипные действия — как неосознаваемые и бессмысленные повторения.

Но если задуматься о сущности смысла и новизны и детально присмотреться к инновациям, с одной стороны, и повторениям, с другой, открывается несколько иная картина. *Во-первых*, абсолютно точного повторения не существует ни в природе, ни в культуре. Там, где оно наблюдается, всегда устанавливаются или молчаливо подразумеваются некие критерии того, что считать повторением и точностью. *Во-вторых*, все реальные открытия и изобретения опираются на уже существующие образцы, на какие-то явные или неявные подсказки, а значит — хоть в какой-то, самой минимальной мере, но связаны с подражанием. Владимир Александрович Конев предложил понимать творение из ничего как творение смысла из бессмыслицы<sup>1</sup>, в связи с чем возникает вопрос об источнике и материале бессмыслицы. Я думаю, что всякая бессмыслица содержит остатки прежних смыслов, образцы того, как можно чувствовать, действовать и мыслить. Поэтому, *в-третьих*, творчество нового можно понять как переосмысление и приращение смысла на основе уже существующего. *В-четвертых*, если инновации связаны с приращением смысла, а точного повторения не бывает, подражание и стереотипное

<sup>1</sup> См. его выступление на конференции «Метафизика старого и нового» в данном сборнике.

поведение должны извлекать смысл. Более того, они могут быть рассмотрены как элементарные смысловые операции. При этом возникает необходимость уточнить, что именно понимается под подражанием и стереотипным поведением, какие разновидности их существуют и исследуются современными учеными, как они связаны между собой и другими типами похожих действий. Очевидно, что, если существуют различные виды подражания, а подражание в целом рассматривается как смысловая операция, речь должна идти о различных видах извлечения смысла. *В-пятых*, такой подход предполагает, что смысл действий может быть неосознаваемым.

Ниже некоторые из этих тезисов будут рассмотрены более подробно. Основная моя цель — показать, что спонтанное и естественное *повторяющее действие* — это процесс извлечения смысла и его результаты всегда чем-то отличаются от исходных образцов, что *абсолютно точное повторение невозможно*. Такое понимание подражания отличается от традиционного для социальной теории противопоставления подражания и изобретения. Например, Габриэль Тард в «Законах подражания» (1890) писал, что подражание бывает «либо приблизительным, либо точным»<sup>2</sup>. И с этим его утверждением согласиться нельзя. То, что воспринимается как точное подражание, происходит не спонтанно и естественно, но достигается в результате сложных процессов социального конструирования и обучения. Точное соблюдение последовательности действий ритуала, точное изготовление копии детали по чертежу, строгое соблюдение расписания — все это требует разработанных и признанных *критериев точности* и имеет место далеко не во всех культурах.

#### **Значение и смысл. Возможность неосознаваемого смысла**

Для начала необходимо уточнить понимание термина «смысл». *Во-первых*, я буду отличать его от значения примерно так, как это делал Александр Романович Лурия. «Значение» есть устойчивая система обобщений, стоящая

<sup>2</sup> Tarde G. The Laws of Imitation // Translated from the second french edition by E.C.Parsons. N.-Y.: Henry Holt and Company; The Mershon Company Press Rahway, N. J., 1903. URL: <http://www.onread.com/reader/94155> (дата обращения: 07.09.2010). P. 189.

за словом, *одинаковая для всех людей*, причем эта система может иметь только разную глубину, разную обобщенность, разную широту охвата обозначаемых им предметов, но она обязательно сохраняет неизменное "ядро" — определенный набор связей. Рядом с этим понятием значения мы можем, однако, выделить другое понятие, которое обычно обозначается термином "смысл". Под смыслом, в отличие от значения, мы понимаем *индивидуальное значение слова*, выделенное из этой объективной системы связей; оно состоит из тех связей, которые имеют отношение к данному моменту и к данной ситуации»<sup>3</sup>.

Ирина Михайловна Кобозева исследовала, как слова *значение* и *смысл* употребляются в русском языке. Она обнаружила «отчетливую тенденцию к противопоставлению "значения" как закрепленного за данной единицей языка относительно стабильного во времени и инвариантного содержания, знание которого входит в знание данного языка, "смыслу" как связанной со словом информации, изменчивой во времени, варьирующей в зависимости от свойств коммуникантов, знание которой не обязательно для знания языка. <...> *Значение* знак имеет как свою неотъемлемую принадлежность, а *смысл* знак *заключает в себе* как нечто внешнее, временно *наполняющее собой* знак»<sup>4</sup>.

Похожим образом отличает смысл от значения Жиль Делез<sup>5</sup>. Он пишет о трех отношениях предложения, которые можно рассматривать как варианты значения. Это *денотация*, соотносимая предложение с положением вещей, *манифестация*, связывающая предложение с выражающим себя субъектом, и *сигнификация*, вытекающая из связи слов с понятиями и синтаксических форм. Но ни одно из этих значений не есть смысл. *Смысл* — это чистое *событие*, бестелесный эффект

<sup>3</sup> Лурия А. Р. Язык и сознание / под ред. Е. Д. Хомской. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. С. 53.

<sup>4</sup> Кобозева И. М. Лингвистическая семантика: учебник. 2-е изд. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 12–13.

<sup>5</sup> Делез Ж. Логика смысла; Фуко М. *Theatrum philosophicum* / пер. с фр. Я. И. Свирского. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. С. 29–49.

на поверхности вещей. Он всегда уникален, выражается предложением и является атрибутом сложившегося положения вещей, обитает в предложении, но не сводится ни к вещам, ни к предложению. Смысл какого-либо предложения может быть выражен лишь другим предложением.

Далее под смыслом будет пониматься именно такой событийный смысл, отличающийся от вещей, от намерений действующего субъекта, от общезначимых содержаний слов и понятий. В силу своей событийности он всегда несет в себе заряд новизны и, в конечном счете, является источником всех инноваций.

До сих пор речь шла о значениях и смыслах слов и предложений, которые так или иначе осознаются, даже если не совпадают с намерениями высказывающих их людей. Но ведь все то, что говорится о высказываниях как речевых актах, можно попробовать обобщить на действия вообще. Такое обобщение применительно к смыслу ведет к представлению, что существуют событийные смыслы не только высказываемых предложений, но и действий как таковых, и что смыслы могут быть выражены не только последующими предложениями, но любыми действиями. Например, какое-либо действие может разъяснять смысл предшествующих действий и извлекать смысл из данной ситуации или из образцов этого действия, имевших место в прошлом.

Если предположить, что смыслы существуют не только у знаков и выражаются не только знаками, придется также допустить, что они не всегда могут осознаваться теми, кто совершает действие. В этом контексте сам термин «действие» приобретает определенное значение — действие как часть поведения, как движение или высказывание, не обязательно связанное с реализацией осознанных намерений. Например, спонтанное проявление агрессии или смех, вырвавшееся само собой ругательство или зевота могут быть рассмотрены как действия наряду с такими осознанными действиями, как целенаправленное использование инструментов, чтение книг или написание статей. Я привожу именно эти примеры, потому что все перечисленные спонтанные действия не подпадают под классическое определение социального действия как осмысленного, но совершенно очевидно, что они выражают



смыслы ситуаций и имеют огромное социальное значение. Человеческие зевота, смех, ругательства, крики страха и боли, проявления заботы и агрессии очень напоминают соответствующее стереотипное поведение животных, вызываемое соответствующими стимулами-релизерами. Можно допустить, что такое поведение животных имеет определенный смысл, но не осознается самими животными. Соответственно, смыслы подобных действий не всегда осознаются деятелями-людьми, но играют определенную роль в их жизни.

В рамках теоретического подхода Брюно Латура в качестве деятелей (актантов), включенных в социальные сети, могут быть рассмотрены не только люди или животные, но и другие природные объекты, и механизмы<sup>6</sup>. Посмотрим на социальные сети с точки зрения смысла действий, совершаемых актантами. Если это действия людей, их смыслы могут людьми осознаваться. Но могут ли осознавать смыслы своих действий другие актаны, такие как микробы или дверные доводчики? Очевидно, что нет. Если событийные смыслы действий микробов и дверных доводчиков существуют, они существуют неосознанно для самих актантов и могут осознаваться или нет наблюдающими со стороны людьми. То же самое можно сказать и о действиях людей. Если неосознаваемые смыслы действий существуют, они могут быть смыслами действий актантов-людей и либо осознаваться, либо нет наблюдателями. При этом наблюдателями могут быть и сами действующие.

### ***Врожденные схемы действия и стереотипное поведение животных***

Если нас интересуют неосознаваемые аспекты повторения, мы не можем расспросить подражателя о том, как и что он делает. Поэтому изучение действий, смысл которых не всегда осознается действующими людьми и не всегда может быть вербализован, включает ученого в традицию сравнительного исследования поведения животных и маленьких детей, не умеющих говорить.

<sup>6</sup> Латура Б. Об интеробъективности; Где недостающая масса? Социология одной двери // Социология вещей : сб. ст. / под ред. В. Вахштайна. М. : Изд. дом «Территория будущего», 2006. С. 169–222.

Стереотипное поведение животного можно рассматривать как своеобразное повторение самого себя, а бессознательное подражание другим — как образец стереотипного поведения. Существование такого поведения *вроде бы* опровергает тезис о том, что само по себе повторение образцов поведения является извлечением смысла. Ведь оно происходит автоматически и поэтому для многих гуманитариев символизирует как раз отсутствие смысла! Но этологи, профессионально исследующие поведение животных, так не думают. Чтобы продемонстрировать это, процитирую отдельные моменты из обзора идей сравнительной этологии В. С. Фридмана.

Введенное в 1908 г. фон Юксюлем понятие умвельта (*der Umwelt*) стало началом «понимания животного как *активного субъекта* поведенческого процесса, воспринимающего воздействия извне сугубо избирательно, направленно “интерпретирующего” при помощи **врожденных схем реагирования**». Джулиан Хаксли в 1914 г. «ввел понятие **ритуализации**, показав, что точная координация социального поведения животных в сообществах осуществляется с помощью сигналов, *символизирующих вполне определенную форму* поведения»<sup>7</sup>.

Развивая эти идеи, Конрад Лоренц вводит в 1935 «понятия **“релизеров”**, **“ключевых раздражителей”** и **“врожденных разрешающих схем”**, обеспечивающих точный и “автоматический” ответ на релизер в виде *типологически определенного* инстинктивного действия (**врожденной координации**). Введено понятие **инстинктивного действия** как базовое для исследований видоспецифического поведения. <...> Определив инстинкт через дифференцированные формы стереотипных реакций, развертываемых в “нужных” ситуациях, а не через специфику побуждений, находящихся выражение в действии, Лоренц положил начало исследованиям поведения как отдельного феномена, относящегося скорей к *голоморфологии вида*, чем к физиологии и психике *особи*. Также представлена концепция **импринтинга** как поведения, промежуточного между инстинктом и “чистым” научением.

<sup>7</sup> Фридман В. С. «История идей» сравнительной этологии // Этология.ру. URL: <http://ethology.ru/library/?id=312> (дата обращения: 14.01.11).

<...> Нико Тинберген сформулировал понятие **смещенной активности** (*Die Ablersprungbewegung*). Смещённые и переадресованные действия, наряду с **движениями намерения** — главные источники ритуализованных демонстраций позвоночных (Tinbergen, 1940). <...> Согласно модели **конфликта мотиваций** Н. Тинбергена (Tinbergen, 1959), ритуализованные демонстрации *уже* выражают данный конфликт *символически*, в силу чего и являются **сигналами**. <...>

В ситуации концептуального кризиса сравнительной этологии “морфологический подход к поведению” ушел полностью на задний план. В “современной этологии” и в отличие от “классической” при исследовании сигнальных систем и “языка” животных доминируют объяснения противоположного типа. Они обращаются к “мотивации”, “интеллекту” и “психике” животных, то есть к собственным и при этом внутренним характеристикам особи, которые могут быть исследованы лишь по внешним проявлениям, то есть не вполне объективно. <...> На рубеже “классической” и “современной” этологии в поисках лучших объяснительных схем этологи перешли от сигналов или ключевых раздражителей внешнего мира животного (*Umwelt*) к параметрам состояния внутреннего мира животного (*Innerwelt*)»<sup>8</sup>.

Классическая этология Лоренца и Тинбергена, таким образом, основана на возможности вычленения в сплошном потоке поведения животных четких форм, воспринимаемыми как исследователями, так и самими животными. Чем является такое восприятие, если не извлечением смысла? Ученые извлекают его осознанно, на основе предшествующего опыта, профессионального обучения и в рамках программы исследований. То есть извлекаемые учеными смыслы во многом определяются механизмом наблюдения, сконструированным в ходе развития науки. Лоренц пишет, что впервые распознал и описал принцип переориентированного нападения Б. Гржимек<sup>9</sup>. Из этого я делаю вывод, что Тинберген и Лоренц, анализируя основанные на этом принципе ритуалы, уже знали о нем. Но при этом какие-то нюансы уточнялись и встраивались в

<sup>8</sup> Фридман В. С. «История идей» сравнительной этологии.

<sup>9</sup> Лоренц К. Агрессия (так называемое зло). М. : Прогресс, 1994. С. 173.

теорию и практику наблюдения лишь постепенно. Например, Лоренц рассказывает, как они с Альфредом Зейтцем впервые наблюдали ритуал переориентированного нападения:

«Мы быстро научились различать их и правильно предсказывать, поведет ли данное действие к схватке или к образованию пары; но, к досаде своей, *долго не могли обнаружить, какие же именно признаки служили нам основой для этого* (курсив мой. — А. С.). Только когда мы внимательно проанализировали постепенные переходы, путем которых самец меняет серьезные угрозы невесте на церемонию приветствия, нам стала ясна разница: при угрозе рыбка затормаживает до полной остановки прямо перед той, которой угрожает, особенно если она настолько возбуждена, что обходится даже без удара хвостом, не говоря уж о развернутом боку. При церемонии приветствия или смены, напротив, она целит не в партнера, а подчеркнуто плывет мимо него и при этом, проплывая мимо, адресует ему угрозу развернутым боком и удар хвостом. Направление, в котором самец предлагает свою церемонию, тоже подчеркнуто отличается от того, в каком начиналось бы движение атаки»<sup>10</sup>.

Животные, видимо, извлекают смысл как-то иначе, чем наблюдающие за ними ученые. Это какой-то иной, чем человеческий, но смысл. И он также извлекается животными на основе наблюдения (либо другого восприятия). Обращение современной этологии к исследованиям интеллекта животных и их языковых способностей не отменяет этого вывода. Наоборот, наличие у многих животных элементарного интеллекта лишь подтверждает его. А с другой стороны, если стереотипное поведение животных извлекает смысл, почему мы не можем сказать то же самое про неосознаваемое подражание людей?

Когда животное стереотипно реагирует на некий стимул-релизер, его тело выявляет вполне определенный смысл ситуации, частью которой является данный стимул. Именно он, а не ситуация в целом, вызывает реакцию. Релизер вычленяется в качестве знака данной ситуации. Реакция осуществляется на основе наблюдения, слуха, обоняния, вкуса. То есть путем обработки информации, а не на основе простого физического влияния.

<sup>10</sup> Там же. С. 175–176.

Часто такое поведение животных рассматривается как доказательство несовершенства их интеллекта в сравнении с человеческим разумом. Например, В. Е. Кипятков приводит довольно много информации, подтверждающей наличие элементарного интеллекта у некоторых высокоразвитых общественных насекомых. Но он же рассказывает об экспериментах, в которых люди исследуют роль запахов в поведении насекомых, нанося чужой запах на яйца, куколки, трупы и живых насекомых, муляжи цариц и т. п. В этих экспериментах муравьи, пчелы, осы и термиты вели себя на основании запаха, исходящего от объекта, например, ухаживали за трупом царицы, от которой пахло, как от живой, оставляли в гнезде труп, у которого был удален трупный запах, и выносили за пределы гнезда живого насекомого, от которого пахло мертвым<sup>11</sup>. (Похожий эксперимент с крысами описывает К. Лоренц: крысы набрасываются на свою соплеменницу, на которую был нанесен запах чужой стаи, и пытаются ее растерзать<sup>12</sup>). Кипятков делает вывод, что раз насекомые не анализируют ситуацию в целом, а реагируют лишь на отдельный ее аспект, они не разумны.

«О каком разуме может идти речь, когда муравей выносит из гнезда на свалку живого и здорового собрата на том лишь основании, что от него пахнет, как от трупа? То, что этот "живой покойник" сопротивляется, вырывается и вновь возвращается в гнездо, его непреклонные могильщики игнорируют. Для них важен только один признак — запах, а все остальное не существует. <...> Не ближе к разумному и поведение муравьев, проявляющих "нежную привязанность" к кусочку картона, смоченному экстрактом личинок, или пчел, образующих свиту вокруг ватного тампона, пропитанного раствором кетодеценовой кислоты. Можно продолжить ряд подобных примеров, когда насекомые действуют, слепо подчиняясь одним стимулам и абсолютно не принимая в расчет все остальные. Все это показывает, что насекомые в

<sup>11</sup> Кипятков В. Е. Мир общественных насекомых. 2-е изд. М. : Издательство ЛКИ, 2007. С. 249—258.

<sup>12</sup> Лоренц К. Агрессия (так называемое зло). М. : Прогресс, 1994. С. 166.

целом не в состоянии рассуждать, сравнивать и поступать в соответствии с анализом, т. е. разумно»<sup>13</sup>.

Думаю, что с позиции «марсианского наблюдателя», не делающего принципиальной разницы между живыми существами, населяющими Землю, но лишь изучающего их поведение, некоторые действия муравьев и пчел очень напоминают действия людей. И те, и другие часто реагируют лишь на определенные знаки, а не на ситуацию в целом. Например, милиционер может не захотеть признать во мне человека, если у меня нет паспорта с регистрацией, а работник скорой помощи — признать во мне больного, если у меня нет страхового полиса. И в нашей стране, и в мире в целом есть места, где человека могут растерзать другие люди просто потому, что он выглядит чужим. В то же время целые свиты людей ухаживают за мумиями и выставляют около них почетный караул, как если бы это были живые цари. И очень многие подчиняются власти тех, кого видят только по телевизору. Хотя, с «марсианской» точки зрения, телевизионный образ — всего лишь определенный код, не хуже, и не лучше, чем определенный запах для насекомых. Я хочу лишь подчеркнуть, что подобные действия животных, как и аналогичные действия людей, не доказывают отсутствия в них смысла. Разумные и неразумные действия различаются не тем, что одни извлекают смысл, а другие — нет. Неразумные действия тоже извлекают смысл, только иной, неразумный.

Роберт Чалдини сравнивает действие релизера на поведение животного или человека с действием спускового крючка автомата, с кнопкой магнитофона, после нажатия которой происходит проигрывание записанной на пленке мелодии. Он остроумно называет подобную ситуацию «Щелк, зажужжало». Ссылаясь на М. У. Фокса, он рассказывает про то, что индюшки проявляют заботу о потомстве только тогда, когда индюшата издают вполне определенный звук «чип-чип». Именно он является релизером проявления заботы.

«Фокс описал эксперимент, в котором участвовали мать-индюшка и искусственный хорек. Для индюшки-наседки

<sup>13</sup> Кипятков В. Е. Мир общественных насекомых. 2-е изд. М. : ЛКИ, 2007. С. 362.

хорек является естественным врагом, чье приближение обычно встречается яростью, которая выражается в пронзительных криках и атаках с применением клюва и когтей. Экспериментаторы выяснили, что даже чучело хорька, притянутое с помощью бечевки к индюшке-наседке, провоцирует ее на немедленную и неистовую атаку. Однако, когда к этому же чучелу присоединялся маленький магнитофон, который издавал звук “чип-чип”, индюшка-наседка не только принимала приближающегося хорька, но и забирала его под себя. Когда механизм выключался, чучело хорька снова вызывало злобную атаку»<sup>14</sup>.

В данном случае проявление заботы со стороны индюшки — это один из примеров фиксированных форм поведения, обнаруженных этологами у многих видов животных. Их также называют фиксированными моторными паттернами, фиксированными комплексами актов, фиксированными последовательностями действий или просто стереотипами. Интересно и важно то, каким образом подобная стереотипная реакция включается.

«Например, когда мужская особь какого-либо вида животных защищает свою территорию, сигналом, включающим запись бдительности, агрессивности и, если нужно, бойцовского поведения, служит вторжение другой мужской особи того же вида. Но в системе есть причуда. “Спусковым крючком” является не соперник в целом; это какая-то его специфическая черта. Часто эта черта — “спусковой крючок” кажется на первый взгляд совершенно незначительной. Иногда такой чертой является определенный оттенок цвета. Опыты этологов показали, что, например, мужская особь зарянки, действующая как бы в ситуации, когда соперник-зарянка проник на ее территорию, будет энергично атаковать всего лишь связку красных перьев (Lack, 1943). В то же самое время зарянка-самец будет фактически игнорировать прекрасную искусственную копию мужской особи своего вида без красных грудных перьев. Аналогичные результаты были получены при исследовании другого вида птиц (bluethroat), для которого подобным спусковым крючком является специфический голубой оттенок грудных перьев (Peiroupen, 1960)»<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Чалдини Р. Введение в стереотипы // Психология влияния. URL: <http://chugreev.ru/chaldini/intro.html> (дата обращения: 14.01.11).

<sup>15</sup> Там же.

Повторение как извлечение смысла опирается на врожденную способность. Основа смысла, извлекаемого врожденным механизмом, в целом неизменна. Но ситуации, в которых этот механизм работает, постоянно изменяются. Поэтому на основе врожденных механизмов происходит обучение, в ходе которого формируется механизм извлечения смысла. Реагирование этого механизма на специфику ситуаций приводит к изменчивому поведению даже там, где реализуется стереотип. Кризис классической этологии и переход к исследованию мотивации животных в современной этологии связан, в частности, с невозможностью наблюдать абсолютно идентичные реакции животных.

Ю. М. Плюснин, обсуждая проблему генетической детерминированности стереотипов, пишет, что «детальный анализ даже простых актов поведения во всех случаях выявляет индивидуальные различия в форме движений (поэтому Барлоу предложил называть последовательности актов не фиксированными, а модальными, т. е. имеющими некоторый диапазон изменчивости).

Поэтому реализация стереотипа в каждом конкретном случае определяется как индивидуальностью особи (в том числе морфофизиологическими особенностями), ее опытом, обучением, тренировкой, мотивационным состоянием, так и внешними условиями. В целом, как указывает Р. Хайнд, полная унификация проявления стереотипного поведения ограничена возможностями эффекторов, биомеханикой тела, особенностями строения и функционирования нервной системы, а также ограничениями, накладываемыми извне, так как каждый последующий акт регулируется проприоцептивно (координация движений) или ориентируется внешними раздражителями. Если этот эпигенетический контроль поведения (проприоцептивная и экстероцептивная регуляция) имеет большое относительное значение, поведение может выглядеть даже как совершенно произвольное...»<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Плюснин Ю. М. Генетически и культурно обусловленные стереотипы поведения // Поведение животных и человека: сходство и различия. Пушино, 1989. Институт истории философии и филологии СО АН СССР, Новосибирск. URL: <http://ethology.ru/library/?id=227>(дата обращения: 15.01.11).

Итак, абсолютно точное воспроизведение действия невозможно даже у животных. А стереотипное поведение без понимания ситуации во всем ее многообразии, без учета ее специфики, выглядит нелепо. Врожденные реакции, стереотипное поведение животных *кажутся* примером точного подражания только до поры до времени. Насколько точно совпадает забота индюшки о чучеле хорька с заботой об индюшонке? Релизер сохранился, но ситуация изменилась. Подражание внешне точное, но поведение абсурдно. Почему? Потому что не срабатывает механизм извлечения смысла. Точнее, срабатывает, но в соответствии с той ситуацией, на которую был настроен.

### **Проблема определения подражания. Подражание и социальное обучение**

Беннетт Галеф пишет, что одним из источников сравнительных исследований подражания у животных и людей стала дискуссия между Чарльзом Дарвиным и Альфредом Расселом Уоллесом (Wallis). Суть спора: мог ли человеческий разум (mind) появиться в ходе естественной эволюции? Уэллс наблюдал жизнь примитивных обществ в Малайзии и Южной Америке и сделал вывод, что умственное и моральное развитие живущих в природных условиях людей намного превышает уровень, необходимый для простого выживания. Поэтому разум и мораль не могли появиться в ходе естественного отбора и должны иметь сверхприродную причину. Дарвин предполагал, что разум появляется в ходе естественного отбора на основе более простых форм животной психики. Если бы удалось доказать, что человек и животные разделяют общие умственные и моральные способности, такое объяснение стало бы более правдоподобным. Наблюдение за подражанием, с этой точки зрения, играло особую роль. Подражанием в то время называли слепое бездумное копирование, обезьянничанье, в отличие от рационального поведения. Считалось, что женщины, дети, дикари и слабоумные более способны к подражанию, чем белые взрослые нормальные мужчины. Таким образом, эта способность могла стать общей для наиболее развитых животных, с одной стороны, и наименее развитых людей, с другой<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Galef Jr. B. G. Introduction // Social learning in animals: the roots of culture / ed. S.M.Heyes, B.G.Galef, Jr. San Diego: Academic Press Inc., 1996. P. 4.

Насколько я могу судить, в поведенческих науках сложились два основных способа определения подражания: один — *обобщающий*, когда подражанием называется любое опирающееся на образцы действие и речь идет о существовании различных видов подражания; второй — *специфицирующий*, когда подражание рассматривается как один из видов социального обучения (social learning)<sup>18</sup>.

Я думаю, что обобщающий подход частично оправдывается необходимостью термина, объединяющего самые различные виды действия по образцам. Подражание, имитация, мимикрия, мимесис, уподобление, повторение, копирование, дублирование, моделирование, эмуляция, передача эстафеты, симулирование, изображение, представление, передразнивание, обезьянничанье — эти и многие другие слова обозначают действия, основанные на воспроизводстве образцов, на следовании примерам. При этом основные нейтральные варианты являются кальками или традиционными переводами друг друга. Например, *подражание* — традиционный русский перевод латинской *имитации*, которая, в свою очередь, произошла от греческого *мимесиса*.

Примеры обобщающего подхода можно обнаружить еще у деда Чарльза Дарвина, мыслителя и поэта Эразма Дарвина. Он считал, что подражание играет ключевую роль в общественной жизни и «различал несколько типов подражания, некоторые из них независимые от воли»<sup>19</sup>. Уильям

<sup>18</sup> Отечественные психологи обычно переводят этот термин как «социальное научение», биологи — как «социальное обучение». Насколько я могу судить, первый термин появился в русском научном языке раньше и поэтому он привычнее, но является ли он более подходящим, мне трудно судить. С одной стороны, «обучение» в русском языке обычно предполагает процесс, когда кто-то кого-то учит, т.е. явное инструктирование, а социальное научение может включать также случаи непреднамеренного социального стимулирования к действию и самостоятельного усвоения путем проб и ошибок. Обычно мы говорим «сам научился», а не «сам обучился». С другой стороны, «научение» звучит в русском языке неестественно: можно сказать «самостоятельное обучение», но нельзя «самостоятельное научение».

<sup>19</sup> Jahoda G. The ghosts in the meme machine // *History of the Human Sciences*. 2002. Vol. 15. No. 2. P. 55–68. URL: <http://hhs.sagepub.com/content/15/2/55> (дата обращения: 23.09.2010). P. 58.

Джеймс в «Принципах психологии» (1891) «различал три типа подражания, два специфически человеческих и один разделяемый со стадными животными в качестве “инстинкта в полном смысле этого слова”»<sup>20</sup>. Одним из самых влиятельных авторов, сформировавших данный подход, был Габриэль Тард, сознательно использовавший термин «подражание» таким образом, что он обозначал почти всякое действие либо в соответствии с образцами, либо противоречащее им. В ответ на критику, связанную со слишком широким пониманием подражания, в предисловии ко второму изданию «Законов подражания» он пишет, что мог бы придумать какой-нибудь неологизм, но предпочитает использовать уже существующее слово, расширив его значение<sup>21</sup>. Подражание, согласно Тарду, бывает осознанное и неосознаваемое, намеренное и ненамеренное. Единственное, от чего он принципиально отличал подражание, было творчество. Но это не значит, что подражание не имеет отношения к творчеству. Тард писал, что в основе творческих актов — открытий и изобретений — лежит столкновение в душе творца нескольких волн подражания, идущих от разных источников.

Идея Тарда о ключевой роли подражания в социальной жизни находит сегодня последователей, но многие используют отличную от Тарда терминологию. Например, Кристоф Вульф предпочитает говорить о мимесисе. «Мимесис — много больше, чем просто имитация; это креативное подражание. <...> Чтобы заручиться хотя бы предварительным пониманием, можно пока подразумевать под миметической деятельностью “подражание”, “следование образцу”, “уподобление”, “приравнивание себя”. Но миметическое действие подразумевает также стремление что-то “выражать”, что-то “изображать” или даже “пред-отражать”»<sup>22</sup>. Другой пример: Элиху Катц призывает, опираясь на идеи Тарда, создать междисциплинарную теорию социально-

<sup>20</sup> *Jahoda G.* The ghosts in the meme machine. P. 60.

<sup>21</sup> *Tarde G.* The Laws of Imitation // Translated from the second french edition by E.C.Parsons. - N.-Y.: Henry Holt and Company; The Mershon Company Press Rahway, N. J., 1903. URL: <http://www.onread.com/reader/94155> (дата обращения: 07.09.2010). P. XV.

<sup>22</sup> *Вульф К.* К генезису социального. Мимесис, перформативность, ритуал. СПб. : Интерсоцис, 2009. С. 29–30.

культурной диффузии. При этом он пишет, что понятие подражания сегодня вышло из моды и «если бы Тард вместо “подражания” использовал более общее слово “влияние”, его помнили бы намного лучше»<sup>23</sup>. Этот термин, с точки зрения Катца, лучше подходит для наименования тех процессов, которые описывал Тард, поскольку они не сводятся к простому копированию одних людей другими, но предполагают взаимное влияние в ходе коммуникации, приводящее к инновациям. На идею подражания во многом опирается в своей теории социальных эстафет Михаил Александрович Розов. Он критически анализирует тексты Тарда в качестве одного из своих предшественников. Термин «подражание» сам Розов не использует, так как образцы бывают не только позитивные, но и негативные<sup>24</sup>. Основным недостатком Тарда Розов видит в том, что последний не пытается разложить феномен подражания на какие-либо простые элементы, не пытается понять действие механизмов подражания, не учитывает социальную сложность актов подражания. Тард не формулирует явным образом вопрос о способе существования того, чему подражают. Поэтому Тарда можно интерпретировать в том смысле, что подражают идеям, а не непосредственным практическим образцам деятельности, на чем основана теория Розова<sup>24</sup>.

Второй подход разделяют биологи и психологи, занимающиеся эмпирическими, в том числе экспериментальными, исследованиями различных типов обучения у животных и людей. Как на классическое они ссылаются на понимание *подражания (имитационного обучения)*, данное Эдвардом Ли Торндайком в монографии «Умственные способности

<sup>23</sup> *Katz E.* Theorizing Diffusion: Tarde and Sorokin Revisited // The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science. 1999. № 566. P. 148. URL: <http://ann.sagepub.com/content/566/1/144> (дата обращения: 23.09.2010).

<sup>24</sup> См.: *Розов М. А.* Теория социальных эстафет и проблемы эпистемологии. М. : Новый хронограф, 2008. С. 61. В связи с этим следует заметить, что в предисловии ко второму изданию «Законов подражания» Тард сам отмечает этот недостаток и пишет, что подражание следует понимать как в позитивном, так и в негативном смысле.

<sup>25</sup> Там же. С. 65–67.

животных» (Thorndike E. L. Animal intelligence, 1898). Торндайк рассматривал подражание уже не как примитивную способность, но как относительно сложную форму социального обучения. Как пишет Сесилия Хейес, «Торндайк характеризовал подражание как обучение совершению действия вследствие наблюдения за его совершением, подчеркивая, таким образом, что в имитационном обучении восприятие именно специфического действия демонстратора (а не только его присутствия или присутствия в определенном месте, или некоторой деятельности вообще) является критическим входным параметром, или независимой переменной, и что именно исполнение такого же действия (а не место или уровень деятельности) является критическим параметром на выходе, или зависимой переменной»<sup>26</sup>. В тех случаях, где англоязычные авторы говорят о подражательном обучении, русскоязычные авторы традиционно употребляют термины *целое подражание* и *дистанционное обучение*. Но, с современной точки зрения, эти термины лучше соотносить с более широким понятием социального обучения.

*Социальное обучение* (научение) противопоставляется *индивидуальному обучению*. Индивидуальное обучение, по Торндайку, возможно *методом проб и ошибок* на основе образования ассоциаций между определенными действиями, с одной стороны, и стимулами окружающей среды (подкреплениями и наказаниями) — с другой. *Оперантное обучение*, описанное Берессом Фредериком Скиннером, также может быть индивидуальным. Индивидуальное обучение происходит в отсутствие других представителей данного вида, и считается, что они не принимают в нем никакого участия. Конечно, любое определение условно. Если индивид в поисках решения проблемы будет опираться на результаты деятельности сородичей или ставить перед собой такие же, как у них, цели, или пытаться повторить их методы действия — все это будет рассматриваться как социальное обучение, даже если другие в это время отсутствуют. Животное может быть привлечено к действию не только сородичем, но и представителем

<sup>26</sup> Heyes S. M. Genuine imitation? // Social learning in animals: the roots of culture / ed. S. M. Heyes, B. G. Galef, Jr. San Diego : Academic Press Inc., 1996. P. 379–380.

другого вида. Поэтому фактически под индивидуальным обучением понимается обучение методом проб и ошибок (или оперантное) в отсутствие других животных *данного или близкого вида* и/или *явных* результатов их деятельности, имеющих *непосредственное* отношение к решению данной задачи. Социальное обучение, соответственно, понимается как имеющее место либо при непосредственном участии других, либо в их присутствии, либо с использованием результатов их деятельности, либо с достижением заимствованных у них целей или методов действия.

Теперь давайте задумаемся: много ли случаев индивидуального обучения, без какой-либо опоры на результаты или образцы действия других, мы знаем в человеческой жизни? Рискну предположить, что таких случаев почти не бывает. Врожденные безусловно-рефлективные действия не в счет — им не учатся вообще. Чисто теоретически ребенок на основе врожденных рефлексов может получить индивидуальный опыт общения с окружающей средой и исключительно методом проб и ошибок понять, что какие-то предметы причиняют боль, а какие-то приносят удовольствие, и т. п. Но дело в том, что одной из врожденных человеческих способностей является подражание, дети начинают подражать уже в первый час после своего рождения и получают от этого явное удовольствие. Чтобы подражать, им не требуется ни какого-либо опыта, ни дополнительного стимулирования<sup>27</sup>. Вряд ли человеческий ребенок имеет шанс оказаться в обстановке, в которой его близкие не делали что-то с предметами, окружающими его, и научиться чему-то, совсем не опираясь на результаты и способы их деятельности. Поэтому различие между индивидуальным и социальным обучением в основном имеет отношение к изучению поведения животных.

Социальное обучение играет важную роль в поведении многих животных. Но, как выяснилось в конце XX века, подражают лишь очень немногие из них. Например,

<sup>27</sup> Meltzoff A. N. The human infant as imitative generalist: a 20-year progress report on infant imitation with implication for comparative psychology // Social learning in animals: the roots of culture / ed. S. M. Heyes, B. G. Galef, Jr. San Diego : Academic Press Inc., 1996. P. 363.

низшие обезьяны не обезьянничают (monkey don't ape), и дискуссионным остается вопрос о том, в какой мере умеют это делать высшие обезьяны (do apes ape?). То, что традиционно воспринималось людьми как подражание животных, обернулось *более простыми* формами поведения. *Один из расправленных эмпирических способов определить подлинное подражание — отличить его от этих форм.* Томас Зенталл (Zentall), Майкл Томаселло (Tomasello), Анджо Уайтен (Whiten) и Дебора Кустенс (Custance), Сесилия Хейес (Heyes) и другие авторы сборника «Социальное обучение у животных» (1996) рассматривают следующие *виды неподражательного социального обучения*: заразительное поведение, социальная фасилитация, расширение стимулирования, обусловливание через наблюдение, основанное на соответствии поведение (следование), эмуляция, внешнее копирование<sup>28</sup>. Даже у этих авторов — авторитетных англоязычных этологов и психологов, чьи работы представлены в общем сборнике, — нет единства ни в терминологии, ни в понимании сущности отдельных видов обучения и поведения, ни в их классификации. Тем большая путаница начинается, если обратиться к другим авторам и начать переводить термины на русский язык. Такую попытку предприняла Жанна Ильинична Резникова, и если судить по ее работе, русскоязычная терминология в данной области только начинает складываться<sup>29</sup>.

Примерами *заразительного поведения (contagion)* являются синхронизированное ухаживание, тревожные сигналы и совместное бегство от хищника, совместное отпугивание хищника толпой (mobbing). Некоторые авторы ранее применяли к заразительному поведению термин *мимесис*. Резникова называет заразительное поведение *социальным влиянием* и определяет его как «более или менее

<sup>28</sup> Zentall T. R. An analysis of imitative learning in animals; Whiten A., Custance D. Studies of imitation in chimpanzees and children; Tomasello M. Do apes ape?; Heyes S. M. Genuine imitation? // Social learning in animals: the roots of culture. P. 223–233, 304–308, 320–325, 377–379.

<sup>29</sup> Резникова Ж. И. Сравнительный анализ различных форм социального обучения у животных // Журнал общей биологии. 2004. Т. 65. № 2. С. 135–151. URL: //http://www.reznikova.net/ObBio2\_04ReznikovaLO.pdf (дата обращения: 04.07.2011).

согласованные моторные реакции как в сообществах, так и в случайных группировках животных»<sup>30</sup>. Примерами того, как проявляется заразительное поведение в человеческой жизни, являются заразительный смех и зевота, заражение эмоциями в толпе. И здесь возникает ряд вопросов. Скажем, является ли массовое поведение в целом (потребление, восприятие рекламы, голосование и т. п.) проявлением заражения или подражания? Можно ли говорить об эмоциональном подражании или только об эмоциональном заражении? Дело вот в чем: если обида, злоба, ненависть, зависть, жажда потребления приобретаются индивидом независимо и лишь включаются в толпе, во время агрессии другого или при виде рекламы — это одно. Если же он учится испытывать и проявлять подобные чувства, заимствуя образцы, — это другое. Понимание механизмов подобных эмоций важно и с теоретической точки зрения, и с практической — чтобы их контролировать.

С одной стороны, такие основные эмоции, как злость, удивление, печаль, радость, страх, и такие желания, как голод и жажда, являются универсальными врожденными способностями человека. Поэтому нельзя считать, что мы их заимствуем у других. Так, Сьюзан Блэкмор предполагает, что не все человеческие идеи и действия являются подражающими: «В принципе, наши непосредственные восприятия и эмоции не являются мемами, потому что они только наши, и мы никогда не можем передать их. Мы можем вообразить прекрасную сцену на основе воспоминаний, фантазировать о сексе или еде без того, чтобы использовать идеи, скопированные у кого-то еще»<sup>31</sup>. С другой стороны, мы почти никогда не фантазируем о еде или сексе вообще, но мечтаем о конкретных блюдах, людях, обстановке и формах занятия любовью. И многие из этих форм удовлетворения желаний заимствуем у других. В одном из женских романов я встретил мысль, что мужчины предпочитают определенные виды секса, потому что «так делают в порнофильмах». Думаю, что похожим образом люди

<sup>30</sup> Там же. С. 136.

<sup>31</sup> Blackmore S. The meme machine. Oxford University Press, 1999. P. 15.



испытывают эмоции. В целом универсальную радость, печаль или злобу мы проявляем в тех формах, которые приходят извне. И чувствуем то, что проявляем. Например, можно культивировать надрыв по Достоевскому или закатывать истерики каким-то особенно красочным способом. Но большей частью мы делаем это бессознательно, копируя родителей, друзей или телевизор. Порой мои дети ссорятся и смеются точь-в-точь, как герои сериалов, как-то по-голливудски, а иногда в проявлении их эмоций я вижу свои собственные дурные черты, с которыми безуспешно пытаюсь бороться.

*Социальной фасилитацией (social facilitation)* обычно называют эффект, оказываемый на поведение простым присутствием представителей того же вида, когда какие-то действия животного становятся более вероятны по сравнению с ситуацией, в которой оно действует в одиночестве. Применительно к людям этот эффект проявляется в увеличении скорости решения простых задач, не требующих особого сосредоточения. Я использую простую транслитерацию термина, так как она встречается в литературе уже давно. Некоторые авторы в данном случае применяют термин *social enhancement* и *social release*. Первый термин можно было бы перевести как *улучшение, усиление*, что вполне соответствует пониманию сущности фасилитации в психологии. Второй термин можно было бы перевести как *социальное высвобождение* или просто использовать кальку с английского. Дело в том, что он имеет отношение к *релизерам*, то есть таким факторам, которые *высвобождают* способности животного, дают им *выход*. Однако это мое мнение. Резникова переводит и *social facilitation*, и *social release* как *социальное облегчение*. При этом поведение, высвобождаемое релизерами, она выводит за рамки не только подражания, но социального обучения вообще. Она объясняет, что «в поведенческий репертуар многих видов входят генетически зафиксированные и достаточно сложные последовательности актов, для автоматического совершения которых требуется лишь действие определенного “релизера” — стимула, играющего роль “пускового крючка” <...> Такие релизеры могут быть усмотрены животным-наблюдателем в действиях демонстратора. Например, голубь, увидев другого клюющего голубя, начинает автоматически повторять его

движения. Эти действия могут быть ошибочно приняты за результат социального обучения»<sup>32</sup>.

Еще один вид социального обучения называется *stimulus enhancement*. Резникова переводит этот термин как *расширение стимулирования*. Суть данного процесса — в привлечении внимания животного к тому объекту, с которым имеют дело его сородичи, после чего он манипулирует с объектом самостоятельно. Например, детеныши многих животных пробуют на вкус пищу, употребляемую их матерью, и учатся добывать ее из тех объектов, из которых добывает их мать. Разновидностью расширения стимулирования является *привлечение внимания к месту действия*, называемое *local enhancement*. Примерами могут служить привлечение внимания к местам, в которых можно найти пищу, или к выходам из ловушки, из лабиринта и т. п. Отличие расширения стимулирования от подражания — в том, что заимствуется не способ действия, не информация о самом действующем, а информация об объекте или месте действия, т. е. информация об окружающей среде и возможностях, которые она предоставляет. Само же умение действовать приобретается при этом путем проб и ошибок.

Процесс, в ходе которого заимствуется не только информация о возможностях среды, но и о возможных результатах действия в ней, называется *соревновательным обучением (emulation learning)* или просто *эмуляцией*. Томаселло ввел это понятие для описания действий шимпанзе, наблюдавшими за сородичами, а затем находивших самостоятельные способы для достижения сходных результатов. Этим они, кстати, отличаются от маленьких человеческих детей, копирующих способ действия даже там, где он не приносит явной пользы. Дело в том, что детям приносит удовольствие и подражание само по себе, а шимпанзе получают удовольствие, в основном, от добытых в итоге сладостей. Томаселло видит суть эмуляции в понимании животным того, какие изменения в окружающей

<sup>32</sup> Резникова Ж. И. Сравнительный анализ различных форм социального обучения у животных // Журнал общей биологии. 2004. Т. 65. № 2. С.135–151. URL: //http://www.reznikova.net/ObBio2\_04ReznikovaLO.pdf (дата обращения: 04.07.2011). С. 140.

среде совершаются действиями сородичей, и последующей самостоятельной попытке добиться тех же изменений. Ряд авторов называют этот вид обучения *эмуляцией целей* (*goal emulation*), но Томаселло категорически возражает: животное *не понимает целей другого животного*, но лишь замечает изменения в среде и связывает их с какими-то действиями, считает он. В противном случае речь шла бы уже о подлинном подражании.

Еще один вид социального обучения заключается в том, что привлечение внимания к объекту в ходе расширения стимулирования сопровождается наблюдением за тем, как у демонстратора появляется пища. Поэтому у наблюдателя формируется условно-рефлекторная зависимость между наблюдаемым действием и подкреплением. В результате обучение данному действию происходит быстрее, чем когда демонстратор не получает подкрепления. Такой процесс называется *обуславливание через наблюдение* (*observational conditioning*). Иногда его также называют *эмуляцией* и именно по этой причине (чтобы не смешивать два понятия) используют термин *эмуляция целей*, о чем шла речь выше.

*Основанным на соответствии поведением* (*matched-dependent behavior*) или *следованием* (*following*) называется обучение, в котором демонстратор выступает как простой различительный знак. В ходе экспериментов в Т-образном лабиринте крыса-наблюдатель обучается следовать за крысой-демонстратором в отсутствие каких-либо других различительных стимулов. Если крысу-демонстратора заменить движущимся кусочком дерева или даже неподвижной стрелкой, обучение станет более медленным, но продолжится. Из этого делают вывод, что обученный сородич выступает в данном случае всего лишь как знак, хотя и более эффективный, чем другие элементы окружающей среды.

*Копирование* (*copying*) понимают как чисто внешнее повторение действия, не включающее понимание ни интенций действующего, ни связи между его действиями и достигаемыми результатами. Томаселло называет такой вид социального обучения *imitating* и определяет его как воспроизводство поведения на сенсорно-моторном уровне, в основном, без участия когнитивных процессов. В качестве примера он приводит копирование ребенком поведения

взрослого, значения которого ребенок не понимает. Другой распространенный пример — так называемая вокальная имитация — способность птиц подражать пению других птиц и звукам человеческой речи.

Описанные выше виды социального обучения рассматриваются как более примитивные, чем *подлинное подражание* (*true imitation, genuine imitation*). Еще более сложной когнитивной способностью считается *активное инструктирование* (*teaching, tutoring*). Например, рассказывают о шимпанзе, специально обучающих детенышей использовать прутики или камни для добывания пищи, медленно демонстрирующих им правильные действия и исправляющих их ошибки. Однако не только активное инструктирование у животных, но и просто их способность к подражанию часто подвергается сомнению. Именно в рамках подобных дискуссий и появляется необходимость определить подражание более точно, отделив его от других форм обучения.

Один из подходов в решении данного вопроса в детской психологии связан с идеей Жана Пиаже о том, что подражание предполагает умение занять перспективу того, кому подражаешь. Похожие идеи существовали и в биологии. Резникова пишет про В. Келера (Köhler W. The mentality of apes. 1925), связывавшего понятие подражания с *инсайтом* у животных и считавшего, что «подражание основано на способности животного уловить и осмыслить значение действий другого индивидуума»<sup>33</sup>. В современных терминах речь идет о том, что подражающий индивид должен обладать *моделью* (*теорией*) *психического* (*theory of mind*). Это понятие введено этологами Дэвидом Примэком и Гаем Вудруфом применительно к способностям шимпанзе мысленно реконструировать намерения и представления сородичей (Premack A. J., Woodruff G. Does the chimpanzee have a theory of mind? 1978). В исследованиях 1990-х гг. Уайтен использовал понятие *метарепрезентации*, а Томаселло — понятие *интенциональности*. Томаселло пишет, что подражающий должен воспринимать

<sup>33</sup> Резникова Ж. И. Сравнительный анализ различных форм социального обучения у животных // Журнал общей биологии. 2004. Т. 65. № 2. С. 135–151. URL: [http://www.reznikova.net/ObBio2\\_04\\_ReznikovaLO.pdf](http://www.reznikova.net/ObBio2_04_ReznikovaLO.pdf) (дата обращения: 04.07.2011). С. 140.

и понимать не только движения, т. е. чисто внешний аспект действий демонстратора, и не только изменения в среде вследствие этих действий, но также интенциональные отношения между движениями и появляющимися изменениями. Он должен понимать данное поведение как задуманное (designed) ради достижения данной цели<sup>34</sup>. Это именно то, чего не смог обнаружить Томазелло в поведении диких шимпанзе, когда назвал их поведение эмуляцией, и то, чего он не обнаруживает в поведении ребенка, копирующего взрослого.

Последний пример показывает, насколько сложен вопрос позитивного (не через отрицание) определения подлинного подражания. В какой мере мы можем быть убеждены, что один взрослый, копирующий другого, вполне его понимает? Думаю, мы можем лишь утверждать, что он *как-то по-своему его понимает*. А как можно понимать интенции механизма, животного или явления природы? Очевидно, что мы можем им подражать, наделяя их предполагаемыми интенциями. Фактически, чтобы подражать, нужно *вообразить* интенцию демонстратора. Еще один важный вопрос: можем ли мы подражать бессознательно? Можем ли мы бессознательно наделять интенцией тех, кому подражаем?

Хейес называет такой подход *эссенциалистским*, в том смысле, что метарепрезентация (интенциональность второго порядка) рассматривается как *сущность* подражания, которая не может напрямую проверяться экспериментально. Поэтому подлинное подражание при таком понимании на практике все равно определяется методом исключения всех других видов социального обучения: если в ходе наблюдения мы можем исключить заразительное поведение, социальную фасилитацию, расширение стимулирования, внешнее копирование и эмуляцию — значит, мы имеем дело с подлинным подражанием. В реальной жизни это почти невозможно. В экспериментах — чтобы доказать, что животное или ребенок способны к подлинному подражанию, — применяют специальные методы. Например, сравнивают решение одной

<sup>34</sup> Tomasello M. Do apes ape? // Social learning in animals: the roots of culture / ed. S. M. Heyes, B. G. Galef, Jr. San Diego : Academic Press Inc., 1996. P. 324.

и той же задачи теми, кто наблюдал и не наблюдал действия демонстратора, в присутствии и отсутствии сородичей, в присутствии и отсутствии демонстратора (отложенное подражание), при наличии подкрепления и без него и т. д.

Другой подход, который Хейес называет *позитивистским*, опирается на определение У. Х. Торпа в книге «Обучение и инстинкт у животных» (Thorpe W. H. Learning and instinct in animals. 1963). «Под подлинным подражанием понимается копирование нового или по другой причине невероятного действия или выражения, а также действия, инстинктивная склонность к которому явно отсутствует»<sup>35</sup>. Эмпирическое достоинство этого определения — в том, что в нем отсутствуют такие ненаблюдаемые сущности, как интенциональность. Недостаток — в отсутствии понимания того, что считать новым. Например, Резникова пишет, что, согласно Торпу, имитируемый паттерн должен в принципе отсутствовать в репертуаре данного вида. Не уверен насчет животных, но применительно к человеку такое понимание подражания просто теряет всякий смысл. Хейес пишет, что Торп имел в виду *топографически новое* поведение, т. е. такое, которое подразумевает новизну в использовании частей тела, направлении движения и других внешних аспектов действия. Но почему, спрашивает Хейес, такой подход к подражанию должен вызывать интерес у ученых? Понятно, что определение в терминах топографической новизны удобно для экспериментальных исследований, но что оно дает нам с точки зрения понимания психологии животного и человека?

Наряду с подражанием, Торп рассматривает такое явление как *идеация*. Он определяет ее как «появление, в отсутствие соответствующего внешнего стимулирования, восприятий в форме образов, в некоторой степени абстрактных или обобщенных, которые могут быть объектами дальнейшего

<sup>35</sup> Поскольку на определение Торпа часто ссылаются и по-разному интерпретируют, приведу его в оригинале: «By true imitation is meant the copying of a novel or otherwise improbable act or utterance, or some act for which there is clearly no instinctive tendency» (цит. по: Heyes S. M. Genuine imitation? // Social learning in animals: the roots of culture. P. 380).

<sup>36</sup> Там же. P. 381.

сравнения и реорганизации в процессах обучения»<sup>36</sup>. Идеация имеет прямое отношение к подражанию: чтобы животное могло подражать, у него должен сформироваться образ поведения модели, например, визуальный, который затем преобразуется в образ, действия. С точки зрения Хейес, такое теоретическое предположение вполне поддается эмпирической проверке и этим выгодно отличается от метарепрезентации. Поэтому она выступает за синтез определения Торндайка (подражание — действие вследствие наблюдения за действием другого) с представлением Торпа об идеации как когнитивной способности, лежащей в основе подражания (способность иметь образы и реорганизовывать их). Такое решение проблемы позитивного определения подлинного подражания она называет *реалистическим*.

В завершение рассмотрения этого вопроса замечу, что подражание как одну из нескольких когнитивных способностей рассматривают некоторые теоретики культурной эволюции. Например, культурологическая модель Луиджи Кавальи-Сфорца и Маркуса Фельдмана (Cavalli-Sforza L. L. and Feldman, M. W. Cultural transmission and evolution: a quantitative approach. 1981) основана на том, что *культурные черты (cultural traits)* приобретаются через импринтинг, обусловливание, наблюдение, подражание и прямое инструктирование. Блэкмор замечает по этому поводу, что понятие культурных черт шире понятия *мемов* — единиц подражания, которые не могут приобретаться через импринтинг или обусловливание по определению<sup>37</sup>.

Очевидно, что сама Блэкмор считает подражанием далеко не все действия и чувства, совершаемые под влиянием других людей, и она прямо ссылается на исследования этологов, о которых шла речь выше. Отличив подражание от различных видов обусловливания и неподражательного обучения, она определяет его следующим образом: «подражание с необходимостью включает: а) решение о том, чему подражать или что считать “тем же самым“ или “похожим“; б) сложные преобразования, связанные с заменой одной точки зрения на другую; и в) производство соответствующих телесных действий»<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Blackmore S. The meme machine. Oxford University Press, 1999. P. 34.

<sup>38</sup> Там же. P. 52.

Для Блэкмор такое понимание подражания важно потому, что в ее теории эволюция мемов имеет собственную логику, независимую от логики генетической эволюции. Поэтому обучение через подражание должно принципиально отличаться от обучения, которое программируется генетически. Блэкмор исходит из того, что подражание всегда извлекает смысл и всегда вносит изменения в моделируемое поведение. Для нее это само собой разумеется. Мне же эта предпосылка кажется верной, но далеко не очевидной, так как слишком часто приходится сталкиваться с противоположными мнениями. При этом я думаю, что *даже самые простые формы повторяющегося поведения и социального обучения связаны с извлечением смысла*. Когда человек зеваает в аудитории или теряет над собой контроль в толпе (заражение, фасилитация), идет в модный кинотеатр или супермаркет (расширение стимулирования), обдумывает способы заработать деньги (эмуляция), переписывает реферат, не понимая сути написанного (копирование), — все это не бессмысленные действия, хотя в них нет ни подлинного подражания, ни особой мудрости. Любое из этих действий выражает суть ситуации, копирует образцы и вносит в них некоторые изменения, становится элементом социальной эволюции.

### ***Человеческая способность к подражанию и стереотипное поведение людей***

Когда маленький ребенок, подражая взрослым и другим детям, учится двигаться, говорить, играть, взаимодействовать, он постепенно переходит от чисто внешних аспектов действия к пониманию того, как они встроены в ситуацию и связаны с другими действиями, с намерениями и внутренним состоянием окружающих. То есть ребенок первоначально не умеет правильно извлекать смысл, но затем в ходе практического подражания постепенно учится этому.

Проблемой развития подражания у детей занимались Дж. Болдуин, Ж. Пиаже, А. Валлон, Л. С. Выгодский, П. Я. Гальперин и другие классики зарубежной и отечественной психологии. Очевидно, что существуют разные теоретические интерпретации детского подражания. Но основное направление развития человеческой способности к подражанию, выявляемое на уровне обобщения эмпирических исследований, не вызывает

каких-либо серьезных разногласий. Коротко опишу основные моменты этого развития, опираясь на работу Л. Ф. Обуховой. В первые 2-3 месяца жизни младенец подражает очень мало, скорее наблюдается подражание ребенку со стороны матери. В возрасте 2-6 месяцев основное содержание подражания ребенка составляют мимические и пантомимические движения лица и рук. Действует механизм эмоционального заражения. Предречевые вокализации в первые полгода жизни моделируют различные аспекты речи взрослого. После 6 месяцев ребенок воспроизводит паралингвистические движения («иди сюда», «помашаи ручкой») и действия с определенным предметом («укачай куклу»).

«Несмотря на то, что к концу первого года ребенок становится способен “намеренно” воспроизвести образец (например, жест “до свидания”), ориентировка в ситуации по-прежнему принадлежит взрослому. <...> Во время воспроизведения действия, наряду с необходимыми для достижения цели, можно наблюдать много излишних, несущественных движений, лишь сопровождающих показ, но не имеющих отношения к желаемому результату»<sup>39</sup>.

На втором году жизни ребенок подражает специфически человеческим манипуляциям с предметами, затем учится воспроизводить цепочки из нескольких взаимосвязанных предметных действий. Сначала ребенок подражает взрослому в его отношении к предметам, а во второй половине третьего года начинает имитировать его отношение к другим участникам ситуации. От подражания конкретному взрослому ребенок постепенно переходит к моделированию обобщенного взрослого.

«Подражательное отображение ребенком поведения конкретного взрослого из своего непосредственного окружения носит избирательный, “творческий” характер: схематичность, пропуск одних элементов сочетается с дополнительным включением других. Такая форма подражания названа нами символическим моделированием. <...> Подражательные действия совершаются по-прежнему в материальном плане и

<sup>39</sup> Обухова Л. Ф. Формы и функции подражания в детстве // Детская (возрастная) психология. URL: <http://www.medbookaide.ru/books/fold9001/book2035/p38.php> (дата обращения: 17.01.11).

доступны внешнему наблюдению, однако их детализированность уменьшается, они приобретают черты сокращенности, символичности, поскольку моделируется новое, более обобщенное содержание — “логика” жизненных ситуаций. <...> Символическое моделирование, характерное для ребенка более младшего возраста, в дошкольном возрасте перерастает в обобщенно-символическое моделирование. <...> На данном этапе онтогенетического развития необходимой и возможной становится ориентировка, протекающая во внутреннем плане. Например, в ролевой игре отдельные действия с предметами лишь обозначаются символическими эквивалентами, сокращенными, схематичными, вплоть до “обозначения движением”, или вообще не совершаются, а только называются»<sup>40</sup>.

Таким образом, механизм извлечения смысла развивается у ребенка постепенно, от усвоения чисто внешних, поверхностных аспектов действия, которому он подражает, к пониманию специфики ситуации и действия в ней, от подражания действиям с предметами к подражанию взаимодействиям между людьми, от символического моделирования к обобщенно-символическому моделированию.

Взрослый человек способен воспринять ситуацию в целом, проанализировать ее различные аспекты и выбрать ту модель поведения, которая наиболее адекватна сложившимся обстоятельствам. Выбирая эту модель, он подражает — самому себе или другим, но это подражание осознанное, обобщенное и символическое. Считается, что человек большей частью продумывает свои действия и выбирает наиболее приемлемые для себя варианты поведения.

Мы привыкли думать, что действуем осознанно и свободно. Тем не менее, люди довольно часто действуют стереотипно, извлекая из ситуации тот смысл, на который запрограммировано их тело. Причем делают они это неосознанно и порой тогда, когда более целесообразным было бы совсем другое поведение. Одно из возможных объяснений этого предлагают теоретики транзактного анализа (ТА). Они считают, что ребенок вырабатывает для себя несколько

<sup>40</sup> Там же.

типичных сценариев поведения, которые затем могут бессознательно реализовываться уже во взрослом. Оказавшись в эмоционально напряженной ситуации, напоминающей типичную ситуацию его детства, взрослый начинает вести себя как ребенок.

«Сталкиваясь лицом к лицу с директором, я впадаю в сценарий и начинаю испытывать такие же физические реакции, чувства и мысли, как в детстве, когда мой рассерженный отец предстал передо мной, подобно великану, выкрикивая оскорбительные слова, значение которых я не понимал. В этом случае я неосознанно поставил на место директора своего отца и отвечал ему так же, как испуганным ребенком трех лет. <...> В таких случаях в ТА говорят о том, что текущая ситуация связана с более ранней ситуацией с помощью резиновой ленты. Это позволяет нам понять, почему мы иногда реагируем так, как будто бы нас катапультировали назад в наше раннее детство. Представьте себе огромную резиновую ленту, растянутую во времени. Она привязывается к какой-то текущей ситуации, напоминающей о детской боли, и мы устремляемся в прошлое. <...> Мы можем привязываться к звукам, запахам, определенному окружению или еще чему-то еще, что бессознательно напоминает нам о стрессовой ситуации нашего детства»<sup>41</sup>.

Можно сказать, что сильное эмоциональное состояние, стресс выступает как маркер ситуации, как релизер, на основании которого человек извлекает стереотипный смысл из ситуации и повторяет свое поведение, так как воспринимает ситуацию по аналогии с прежней. Семантическая основа действия такого релизера — метонимия, перенос значения по смежности, так как стресс находился в связи с определенным типом действия.

Перенос в детский сценарий — лишь один из возможных механизмов стереотипного поведения человека. Другие механизмы достаточно подробно описывает Р. Чалдини в книге «Психология влияния». Это принципы (правила) взаимного обмена, обязательства и последовательности,

<sup>41</sup> Стюарт Я., Джойнс В. Современный транзактный анализ. СПб. : Социально-психологический центр, 1996. С. 119–120.

благорасположения, влияния авторитета, дефицита. Все эти принципы используются специалистами по психологическому манипулированию и должны учитываться теми, кто хочет противостоять манипулированию. Именно в таком контексте пишет Чалдини о стереотипном поведении людей. Со своей стороны, я хочу обратить внимание на то, что в основе большинства стереотипных реакций лежит подражание. Суть стереотипного действия в том, что ситуация распознается на основании какого-либо ее отдельного аспекта, а затем происходит подражание действию в похожей ситуации.

*Правило взаимного обмена* заключается в том, что, если вам оказали любезность или подарили подарок, вы автоматически склоняетесь к ответной любезности, даже если подаренная вещь была абсолютно ненужной. Другая стереотипная реакция в соответствии с этим правилом — необходимость идти на уступку по отношению к уступившему вам. На основе этого работает методика большей, а затем меньшей просьбы, которая автоматически расценивается как уступка. С точки зрения проблемы подражания, человек следует образцам ответного дара и подражает начальному дару, инициирующему обмен.

*Правило обязательства и последовательности* заключается в том, что мы автоматически склоняемся к таким мыслям и действиям, которые соответствуют принятым ранее решениям и обещаниям, даже если они были не вполне разумны. После того, как мы выполняем чью-либо небольшую просьбу, мы склонны идти на более крупные уступки по отношению к этому человеку. Следование решению и его оправдание, коль скоро оно было принято, является разновидностью подражания: человек воспроизводит старое решение и осуществленное в соответствии с ним действие. С практической точки зрения это удобно, недаром второе из четырех моральных правил Декарта заключалось в том, чтобы решительно доводить до конца начатые дела и «с не меньшим постоянством следовать даже самым сомнительным мнениям, если я принял их за вполне правильные»<sup>42</sup>.

Согласно *правилу социального доказательства*, мы думаем, что ведем себя в какой-то ситуации правильно, если

<sup>42</sup> Декарт Р. Рассуждение о методе. URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/dekart/rass\\_met.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/dekart/rass_met.php) (дата обращения: 17.02.11).

другие люди ведут себя так же. Люди не только покупают, глядя на других, какие-то товары, но могут вступить в секту и отдать все свои деньги или даже совершить самоубийство, могут отказать в элементарной помощи человеку, которому стало плохо на улице. То есть в ситуации, в которой отдельно взятый человек склонен действовать разумно, среди множества других людей он стереотипно действует как все, подражает большинству.

Согласно *правилу благорасположения*, мы склонны идти навстречу просьбам и делать уступки хорошим знакомым, симпатичным и просто чем-то похожим на нас людям. Охотнее всего мы подражаем тем, кто на нас похож.

*Правило авторитета* заставляет нас автоматически всерьез воспринимать указания и идеи тех, кто обладает авторитетом и властью. Более того, мы автоматически реагируем на такие чисто внешние символы авторитета, как звания, титулы и форма одежды. Нас с детства приучают к тому, что подчиняться авторитетам правильно, а не подчиняться — неправильно. Идеей подчинения пронизана вся наша культура, и в течение всей жизни нас заставляют воспроизводить реакцию подчинения<sup>43</sup>.

*Правило дефицита* основано на том, что более ценными нам кажутся те вещи и возможности, доступность которых ограничена. А мысль о возможной потере оказывает на наше поведение большее влияние, чем мысль о приобретении чего-либо. В результате мы можем автоматически стремиться к ненужным нам вещам, к которым, как нам кажется, стремятся другие.

Согласно Чалдини, все эти механизмы работают по принципу «Щелк, зажужжало». В условиях, когда информация

<sup>43</sup> Чтобы показать, насколько далеко может зайти человек, бездумно подчиняясь чужому авторитету, Чалдини ссылается на многочисленные эксперименты социальных психологов. В дополнение к этому хочу сослаться на рассказанные Малкольмом Гладуэллом истории о некоторых авиакатастрофах, в которых погибли члены экипажа и пассажиры лишь потому, что младшие пилоты не посмели вслух подвергнуть сомнению заведомо ошибочное решение капитана (см.: Гладуэлл М. Гении и аутсайдеры. Почему одним все, а другим ничего? М. : Юнайтед Пресс, 2010. С. 160–201).

о любой ситуации избыточна, а действовать нужно быстро, когда устал и не хочется думать, человек действует на основании лишь небольшой части информации, на основании знания лишь одного из аспектов ситуации. В большей части стандартных ситуаций такое поведение достаточно эффективно и поэтому оправдано. Более того, в какой-то мере оно неизбежно.

«Все чаще и чаще мы будем уподобляться животным, мыслительный аппарат которых не столь совершенен, чтобы справляться со всем многообразием и богатством окружающей среды. В отличие от низших животных, чья познавательная способность изначально была относительно ограниченной, мы сами ограничили себя, построив невероятно сложный мир. Но у нашей новой ограниченности такие же последствия, как и у изначальной ограниченности животных. Принимая решения, мы будем все реже пользоваться роскошью полноценного анализа ситуации и все чаще будем концентрировать свое внимание на какой-то одной, обычно самой достоверной ее детали»<sup>44</sup>.

Таким образом, не только животные, но и люди тоже могут вести себя стереотипно и ведут себя так время от времени. У каждого человека или почти у каждого человека можно найти психологические болевые точки, такие раздражители, на которые данный человек будет реагировать автоматически и поэтому предсказуемо. Но значит ли это, что такие действия не извлекают смысла, что они являются чистым повторением и не порождают ничего нового?

### ***Точность копирования и проблема правила***

Итак, стереотипное поведение и спонтанное подражание не предполагают абсолютной точности, но лишь точность в определенных аспектах. Но как обстоит дело с исполнением ритуалов и различных правил? *Нет ли в поведении взрослых нормальных людей, исполняющих правила, примеров точного подражания?* Очевидно, что такие примеры можно найти достаточно легко: решение математических задач, исполнение приемов строевой подготовки в армии, изготовление множественных копий одной и той же детали в промышленном

<sup>44</sup> Чалдини Р. Психология влияния. Как научиться убеждать и добиваться успеха. М. : Эксмо, 2010. С. 388–389.

производстве. Но в чем суть подобных действий? Думаю, что следование строгим правилам предполагает, как и в случае стереотипного поведения, умение извлекать из образцов действия вполне определенный смысл. И умение это приобретает в ходе длительного обучения. А извлекаемый смысл лежит в основе критериев точности подражания.

Одними из самых строгих правил являются правила математики. Рассмотрение того, как люди им обучаются, — хороший повод сравнить различные подходы к данной проблеме. Действительно ли математика выражает вечные неизменные истины, о которых учил Платон, или она — лишь одна из языковых игр, как считал Витгенштейн? В первом случае критерий точности решения задач полагается трансцендентным или врожденным. Во втором случае считается, что он постигается в ходе подражания.

Существует еще один аспект данной проблемы: можно ли вообще считать решение математических задач подражанием? Ведь знать математику — значит не просто уметь воспроизводить уже известные задачи, но быть способным решать новые. Аналогично, знать грамматику — значит не просто понимать и уметь воспроизводить уже знакомые из опыта фразы, но понимать и правильно формулировать бесконечное число новых высказываний. То есть, требуется объяснить, каким образом люди переходят от конечного (финитного) количества образцов, на которых обучаются правилам языковой игры, к применению этих правил в бесконечной последовательности новых ситуаций. Это так называемая проблема *финитизма*.

Генеративисты в лингвистике считают, что на основании подражания знание грамматики сформироваться не может. Они предполагают, что существует врожденный неизменный алгоритм, определенным образом настраивающийся при обучении языку и порождающий в ходе речевой деривации соответствующие грамматические формы. В философии математики тоже существует подобный подход, когда математические истины считаются свойствами природы, в том числе природы человека. От платонизма этот подход отличается лишь тем, что в качестве источника неизменных истин рассматриваются не трансцендентные сущности, а материальный мир. С точки зрения такого подхода,

правильный алгоритм решение задач или построения фраз постигается как абсолютная истина и его применение следует принципиально отличать от подражания, когда копируется внешняя форма без постижения алгоритма.

Вопрос в том, кто и как может проверить правильность применения алгоритма, если речь идет об абсолютно новых задачах и ситуациях? С точки зрения Платона, философы имеют доступ к умопостижаемому миру идей, но как убедиться, что данный математик — подлинный философ, а не только претендует на это? Если несколько носителей языка претендуют на владение его грамматическим алгоритмом и немного по-разному формулируют фразы в одной и той же ситуации, как решить, чье знание грамматики вернее? Мне кажется, что платонизм в данном случае не предлагает никакого реального решения.

Вполне определенный и реальный ответ на этот вопрос дает подход, зародившийся в рамках интерпретации Солом Крипке идей Людвиг Витгенштейна<sup>45</sup>. Этот подход называется *точкой зрения сообщества*. Критерий правильности соблюдения правил языковых игр, в том числе математических, является социальным. С одной стороны, существуют учебные задачи, уже имеющие ответы, считающиеся в данном сообществе правильными. Решая эти задачи, ученики *подражают* учителям. Критерием правильности подражания является соответствие результата ученика с результатом, полученному самим учителем, который по отношению к ученику является экспертом. Учитель решает, какие аспекты подражания являются существенными, а какие — нет. Например, при решении математической задачи более существенным будет числовой результат, а не красота почерка или грамматическая формулировка ответа. При обучении правописанию критерии будут иные. С другой стороны, решение новых задач профессиональными математиками или литераторами происходит в ситуациях, в которых они сами являются экспертами. Они, между прочим, тоже опираются на известные им образцы профессиональной деятельности,

<sup>45</sup> Крипке С. А. Витгенштейн о правилах и индивидуальном языке. М. : Канон+, 2010.



просто применяя их в чем-то по-новому. То есть тоже, в каком-то смысле подражают, осуществляя переход от известных образцов к новым результатам. Поскольку результаты новые, всегда ведутся споры об их приемлемости. Критериями в таких спорах являются как профессиональное, усвоенное в ходе обучения и дальнейшей работы понимание алгоритмов решения задач, так и чисто социальные и психологические факторы, связанные с деньгами, властью, социальными и символическим капиталом, умением договариваться и т. п. В итоге могут сформироваться разные математики или альтернативные представления о языковой норме.

Существуют игры, частью которых является использование вербальных или других символических формул. Но выведение из опыта формализуемых правил — не тот механизм, который обычно работает в человеческих действиях. По крайней мере — это далеко не единственный и не самый естественный механизм. Такой механизм работает в искусственных играх, которые искусственны именно тем, что их правила максимально прозрачны, а используемые термины максимально однозначны. В какой-то мере эти игры являются играми людей, похожих на аутистов<sup>46</sup>. Это игры, в которых партнерами, наряду с людьми, могут быть различные машины и механизмы. А поскольку в современном обществе машины, особенно те, что работают по цифровым алгоритмам, играют все большую роль, общество в целом становится все более аутичным. Цифровые компьютеры воспринимают информацию, как аутисты, и чем больше люди зависят от компьютеров, например, в общении или при принятии решений, тем больше они сами становятся похожи на аутистов.

При обучении математике аутистам, вероятно, трудно иметь дело с цифрами, написанными разным почерком, шрифтом, регистром, цветом. Чтобы научиться играть в математические игры, нужно уметь понять, какие из этих признаков существенны, а какие — нет. Обычные дети понимают такие вещи интуитивно. Аутисты понимают их с трудом. Цифровые компьютеры такие вещи не понимают

<sup>46</sup> См.: Сериков А. Е. Подражание и стереотипное поведение аутистов // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2011. № 1 (9).

в принципе, у них нет интуиции. Авторы математических, логических, компьютерных языков справляются с этой проблемой путем составления исчерпывающих списков однозначно интерпретируемых терминов, списков возможных существенных признаков, списков возможных преобразований, правил возможных пополнений существующих списков и т. п. То есть, когда сообщество экспертов устанавливает правила игры, ориентируясь на их максимальную прозрачность и формализуемость, на однозначность терминов, закрытость множеств и списков, это сообщество фактически использует стратегию аутистов.

Юрий Михайлович Лотман предложил такой критерий для различения творческого и нетворческого перевода: если при обратном переводе получается исходный текст, творчества не было<sup>47</sup>. Это возможно только при использовании искусственных языков логики, математики, программирования. То есть только при их использовании, только в этих сложных культурных языковых играх возможно точное воспроизводство образца. И это возможно только тогда, когда текст анализируется в отрыве от контекста, от прагматики ситуации, в которой осуществляется перевод. Парадоксальным образом *новый смысл не рождается лишь тогда, когда для этого созданы специальные условия*, когда на возможные ростки этого смысла специально закрываются глаза. Эти игры очень далеки от природы, а языки — от естественных языков.

Строгая точность подражания, используемая в математике и технике, являющаяся образцом в армейской муштре и других дисциплинарных практиках, подобна стереотипным действиям. Но *это стереотипы, возведенные в добродетель*. Суть их в том, чтобы в рамках существующих критериев извлекать тождественные смыслы, ориентированные на строго ограниченные аспекты ситуации. Мы сталкиваемся с этим, когда слышим: «Я сейчас говорю с тобой не как человек, а как должностное лицо». Человек может войти в человеческую ситуацию, а должностное лицо аутично по определению. Человеческая ситуация не формализуется, она строится по другим, более сложным правилам. Главное в этих правилах

<sup>47</sup> Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М. : Языки русской культуры, 1990. С. 15.

то, что опираться при извлечении смысла можно на открытое множество образцов. Не существует закрытых списков всех человеческих ситуаций.

### Заключение

Стереотипные действия, подражание, другие формы социального обучения лежат в основе довольно сложного, комплексного поведения. Даже самые простые формы повторяющегося поведения и социального обучения связаны с извлечением смысла. Поэтому можно предположить, что следование образцу, его воспроизводство с одновременным неизбежным изменением, является *элементарной формой смысла*. Воспроизводить можно как чисто внешние аспекты действия, так и предполагаемые намерения действующего, как цели, так и средства. Сколько предполагаемых смыслов действия, столько и возможных вариантов подражания. Каждое самое простое действие содержит, как минимум, образец движения или, если это речевой акт, артикуляции, а также образец ситуации и образцы предполагаемых смыслов. Строго говоря, какому-либо действию можно подражать, только если вычленив его в качестве действия, как-то понять, извлечь его смысл. Но поскольку люди и животные часто подражают автоматически, неосознанно, можно утверждать, что и смысл этот извлекается автоматически. Следовательно, должны существовать неосознаваемые механизмы извлечения смысла действия, которому подражают. Думаю, что даже самое простое автоматическое подражание движению извлекает смысл не только из этого конкретного движения, но из множества образцов, известных телу того, кто подражает.

С моей точки зрения, нет принципиальной пропасти между автоматическим и свободным действием. Скорее, есть некий континуум различий между выбором на основе одного-единственного образца, одного отдельно воспринятого стимула, с одной стороны, и выбором на основе анализа множества образцов, извлечения смысла из множества самых разных аспектов ситуации. С одной стороны этого мысленного континуума имеется возможность ориентироваться на отдельный элемент ситуации и действовать однозначно — это и есть стереотипное поведение, с другой стороны континуума располагается возможность действовать с учетом изменяющейся ситуации в

целом. Последний вариант действия будет более творческим, будет выбором из большего числа вариантов, может даже осознаваться как проявление спонтанности и свободы. Но из этого не следует, что в его реализации не задействованы вообще никакие автоматизмы. Даже самое свободное и творческое действие реального, а не вымышленного человека использует автоматизмы восприятия, привычного движения тела, эмоциональной реакции и мышления. Свободный человек — это не тот, у кого нет автоматических реакций, но тот, у кого они достаточно тонки и сложны, кто себя с ними идентифицирует и умеет, при необходимости, их *перенастраивать*. Поэтому так важно понять, как работают неосознаваемые механизмы действия, в том числе механизмы подражания, каким образом на основе этих механизмов осуществляется социальная взаимосвязь и совместное развитие действий разных людей.

М. А. Корецкая

**Смерть автора и авторское право:  
парадоксы современной креативности<sup>1</sup>**

Если исходить из того, что парадоксы не просто имеют какой-то смысл, но зачастую именно они и производят его, то рискнем предположить, что различные несообразности, с которыми мы имеем шанс столкнуться в современности, не лишены своей собственной логики. Таково эффектное соседство ставшей уже тривиальной идеи «смерти автора» и института авторского права, о пафосной борьбе за торжество которого обыватель то и дело узнает из СМИ. Парадокс не только в том, что такое соседство возможно, но и в том, что как-то не замечается вся его противоречивость. Конечно, двусмысленность больше бросается в глаза благодаря именно русской редакции терминов, но западное «copyright» — право делать копии, право удостоверить оригинал для оттисков, право отличать единственную «правильную» версию текста от многочисленных «неправильных» — все равно явным образом опирается на фигуру автора.

Смерть автора, будучи модификацией смерти Бога, по сути, предполагает распад субъектных структур и так же, как и смерть Бога, имеет разные смыслы. Автор умирает как привычка читателя искать по ту сторону текста предсуществующего творца, умирает как вера в возможность фигуры гения и отчасти даже как внутренняя функция текста, сводящая поток письма к единству точки зрения, метафизической позиции. Иными словами, везде, где процедуры чтения/письма некогда предполагали отблески божественной субъективности, ныне мы видим лакуны, разрывы и осколки. Но если это действительно так, то на чем в таком случае может

---

<sup>1</sup> В основе данного эссе — статья М. А. Корецкой и Д. С. Блинова «Интеллектуальная собственность и кризис новаторства» (Mixture verborum`2006: топология современности : сб. ст. / под общ. ред. С. А. Лишаева. Самара: Самар. гуманит. акад., 2007. С. 159–179), существенно измененная и расширенная для данного издания.

держаться практика авторского права? У интеллектуальной собственности, поскольку это именно собственность, как-никак, должен быть субъект, статус которого, вообще говоря, должен быть хоть как-то метафизически обеспечен. То ли авторское право свидетельствует о том, что автор до сих пор жив, несмотря на все некрологи; то ли власть, забывая о соблюдении авторского права, стремится вернуть автора из небытия в приказном порядке из каких-то своих прагматических соображений; то ли институт интеллектуальной собственности в том виде, в каком он есть сейчас — с его принципиальной отчуждаемостью, — оказался возможен только *после* того, как автор был деконструирован. Есть и другие странности. Например, чем жестче мероприятия по охране копирайта, тем масштабнее и разнообразнее нарушения. Более того, интеллектуальная собственность<sup>2</sup> является системой защиты и поощрения новаторской деятельности во имя незыблемости идеи прогресса, призванной вопреки принципу капитализма — стремлению к чистой конкуренции — всячески помогать интеллектуалу в его нелегком труде создания нового и уникального. Однако, несмотря на это, все меньше и меньше происходит новых открытий, творится все меньше действительно новых произведений, и это на фоне резкого увеличения тенденции внедрять уже имеющиеся шедевры в повседневную жизнь и производить огромное количество спекуляций и фальсификаций былых достижений. К тому же появилось и получает все больший резонанс движение

---

<sup>2</sup> Понятие «интеллектуальная собственность» является обобщающим по отношению к целому ряду правовых институтов, таких как авторское право, патентное право, коммерческая тайна и товарный знак. В идеале законодательство о коммерческой тайне представляет собой правовой инструмент охраны секретов производства. Патентное право способствует исследованиям и развитию новых идей, поскольку вопреки принципу рыночной конкуренции позволяет возместить расходы на исследования и разработки, приведшие к появлению изобретения. Авторское право, действуя по аналогии с патентным правом, способствует созданию литературных, художественных и музыкальных произведений, а также программного обеспечения для компьютеров. Законодательство о товарных знаках «увязывает» продукт с его производителем.

антикопирайта<sup>3</sup>, инициаторами которого являются отнюдь не только пиратствующие потребители, но и интеллектуалы и разного рода «креативщики», то есть как раз та категория лиц, интересам которых и должен по идее служить копирайт. Иными словами, эффект явно расходится с декларацией. Разумеется, так часто бывает, однако любопытно приглядеться повнимательнее к тому, что стоит за сим расхождением в данном случае.

Если обратиться к истории развития авторского права, мы увидим следующее. Первый закон, вводящий копирайт, принят британским парламентом в 1710 году. Это так называемый Статут королевы Анны, который должен был защищать авторов книг, карт и чертежей, закрепляя за ними исключительные права на их творения на протяжении 14 лет с правом последующего продления еще на 14 лет. По истечении этих сроков произведение становилось общественным достоянием. Предшественниками данного закона были так называемые «привилегии», которые выдавались монархом лично автору по его просьбе. Такая практика была довольно редкой и касалась только литературных произведений. И само собой, она возникла только тогда, когда появилась техническая возможность механически воспроизводить тексты заметными тиражами для продажи, то есть после того, как плоды гуттенберговой революции вошли в повседневную практику, и впредь вывести текст в публичное пространство означало провести его через *производственный* этап публикации с сопутствующим любому производству элементом отчуждения. Текст одной из привилегий<sup>4</sup> (1555 год) весьма недвусмысленно

<sup>3</sup> Антикопирайт, как явствует из самого понятия, — движение против интеллектуальной собственности вообще и авторского права в частности, базирующееся на ситуационизме Ги Дебора, в основе своей леворадикальное, применяющее к реалиям информационного общества протест против монополий. Ключевая интенция — *каждый* должен иметь доступ ко *всей* информации без исключения (см.: *Вербицкий М.* Антикопирайт. URL: <http://static.221.54.63.178.clients.your-server.de/read13224/> (дата обращения: 01.10.2011)).

<sup>4</sup> Приводим текст с некоторыми сокращениями: «Генрих, милостью божией Король Франции. (...) Мы получили нижайшую просьбу от дражайшей и любезной нам Луизы Лабе, лионки, заклю-

сообщает о мотивах: это, прежде всего, забота автора о том, чтобы обеспечить контроль за выходом произведения в свет именно в окончательной авторской редакции и без искажения замысла, в ситуации, когда этот контроль норовит ускользнуть из трепетных авторских рук. Это то, что сейчас входит в понятие неимущественных авторских прав, заметим, что о возможной прибыли с продаж для автора здесь нет и речи. Ограничения на свободную деятельность издателей устанавливаются в интересах автора и выбранного автором издателя, которому таким образом гарантируется компенсация издержек.

Постепенно законы в защиту копирайта распространяются в Европе, причем имеют место некоторые национальные нюансы: английское законодательство защищало, прежде всего, публику от монополий издателей, что вписывалось в общую просвещенческую идеологию наиболее широкого распространения знания во имя прогресса. Во Франции, напротив, ключевой интенцией копирайта была эмансипация автора от возможной эксплуатации, и разработкой данного закона занимались не адвокаты, а самая что ни на есть пафосная интеллектуальная элита. Принятая в 1886 году Бернская

чающаяся в том, что она давно уже сочинила некий Диалог Безумия и Амура, а также много Сонетов, Од и Посланий, которые были взяты некоторыми из ее друзей и в еще не завершеном виде обнародованы в разных местах. Опасаясь, как бы кто не возымел намерения так их и опубликовать, она, просмотревши и исправивши их по своему усмотрению, с охотою выпустила бы их в свет с тем, чтобы первые копии считались бы недействительными. Но она опасается, что Издатели не захотят брать на себя расходы, не будучи уверенными в том, что другие затем не посягнут на их труд. А посему: великодушно принимая прошение оной просительницы, мы нашею особою милостью даем ей Привилегию, разрешение и исключительное право печатать ее Сочинения у того Издателя, которого она сама сочтет наилучшим. С воспрещением и запретом всем Издателям, Типографам и всем, до кого это имеет касательство, не печатать и не передавать в печать, не продавать и не передавать в продажу и не распространять оную выше названную книгу без желанья и согласия оной просительницы и того, кому первому поручит она это издание, в течение пяти последующих лет» (см.: *Лабе Луиза.* Сочинения. М. : Наука, 1988).

конвенция (полномасштабное международное соглашение о защите авторских прав), по сути, была продуктом авторского абсолютизма французских статусных интеллектуалов. Бернская конвенция неоднократно пересматривалась в деталях, но в общем в основании современного копирайтного законодательства (Всемирная конвенция об авторском праве, подписанная под патронажем ЮНЕСКО в 1952 году) лежит именно она.

В эволюции авторского права заметны вполне отчетливые тенденции. Неуклонно расширяется список объектов копирайта по мере того, как увеличиваются возможности массового тиражирования произведений<sup>5</sup>. Этот процесс стремительно набирает обороты с переходом к информационному обществу и началом цифровой эры. В итоге под копирайт попадает то, что никак не укладывается в классическое понятие художественного произведения (поп-музыка и компьютерные программы, например). Зато эти объекты авторского права прекрасно описываются термином *продукт* (новационный, информационный и проч.), что, в свою очередь, мало применимо к какой-нибудь поэзии XVIII века. И это различие не столько в качестве, сколько в целях: одно создается во имя идеалов Просвещения и по его логике, другое — во имя целей Потребления. Данную дифференциацию не стоит недооценивать. Другая тенденция

<sup>5</sup> 1802 г. — авторским правом разрешено защищать любые издания, вышедшие из типографии. 1831 год — в число авторов включены композиторы. 1856 г. — под копирайт попадают драматические произведения. 1865 г. — фотография. 1870 г. — живопись и скульптура. 1897 г. — музыкальные произведения запрещено исполнять без разрешения автора. 1912 г. — кинофильмы. 1980 г. — компьютерные программы. 1990 г. — архитектурные проекты, компьютерная графика, художественные постановки и представления. 1992 г. — запрещено переписывать и воспроизводить музыкальные записи без разрешения владельцев прав на них. Частная звукозапись разрешена исключительно для домашнего пользования. 1993 г. — первый процесс о нарушении прав копирайта в Интернете. 1994 г. — запрещена нелегальная запись выступлений музыкантов и перезапись видеоклипов. 1998 г. — копирайтом разрешено защищать форму корпуса суда. См. подробнее: История авторского права. URL: <http://traditio.ru/wiki/> (дата обращения: 01.10.2011)

— неуклонное увеличение срока действия авторского права: с 1998 года копирайт действует до смерти автора и еще 70 (!) лет после этого. Для корпораций срок составляет 75 лет. Если учесть, что идеология авторского права апеллирует к необходимости поощрять работу творческих индивидов, кого, интересно, и к чему должен стимулировать посмертный копирайт, который, к тому же, гораздо дольше прижизненного? Произошел отказ от вполне разумного «правила продления», которое означало, что объекты, более не нуждавшиеся в защите, перейдут в общественное достояние быстрее. Иными словами, есть движение в сторону вечных копирайтов, идея которых была отбракована еще в 1774 году английским парламентом как сдерживающая развитие культуры в интересах монополий. За этой тенденцией прочитывается ключевое изменение: современный институт интеллектуальной собственности вообще и авторского права в частности отстаивает интересы не авторов, и не потребителей, что бы там ни декларировалось, а корпораций. Учитывая, что большинство составляющих авторского права хронически предрасположено к отчуждаемости<sup>6</sup>, авторы сегодня регулярно обнаруживают себя в роли потерпевшей стороны. Эта вопиющая несправедливость и вдохновляет сторонников движения антикопирайта. Однако подозревать, что за торжеством компаний над свободными художниками стоит какой-нибудь жидомасонский заговор, — значит по-прежнему верить в субъекта, пусть и надындивидуального, и злокозненного, в ситуации, где, похоже, ответственных субъектов нет в принципе. Или, иными словами, в ситуации, где отношения превалируют над элементами.

Присмотримся пристальнее к тому культурному контексту, в котором практика копирайта могла сложиться. Само собой, для этого нужна вера в атомарного субъекта с его замыслами и волей (в том числе и «последней волей»), а также вера в то, что и текст тоже атомарен, дискретен —

<sup>6</sup> Неотчуждаемыми считаются только личные неимущественные права (право на авторство, право на имя и на обнародование), но в ситуации почти тотального распространения коллективного и корпоративного творчества — как в случае поп-музыки, кинематографа и отчасти даже массовой литературы — эти права все меньше имеют реальный вес.

представляет собой некое целое и может быть закончен. Правда, в отношениях функции (или фигуры) автора и авторского права трудно установить однозначно, где причина, а где следствие. Например, Мэтью Дэвид, опираясь на концепцию Ли Маршалла, утверждает, что автор есть производное от атрибутивности копирайта, а не наоборот<sup>7</sup>. Более того, образ автора именно как креативного гения, а не обязательного скриптора, выполняющего работу по контракту к определенному сроку, есть просто эффект репрезентации предоставляемой копирайтом монополии, а также рекламный ход определенной маркетинговой политики. Заявление, конечно, чересчур радикальное, и в этом смысле, пожалуй, уместнее говорить о корреляции, чем о жестком детерминизме, но уж точно не следует полагать, что практика авторского создания текста полностью устоялась сначала, и лишь после этого для нее в виде юридической поддержки было создано авторское право. Кстати, коррелятивность означает, что радикальная трансформация практики копирайта, имеющая место в современности, не может существовать в отрыве от радикальных трансформаций функции автора как таковой.

Далее, увязка культурной практики авторствования с правовой сферой и отношениями собственности сама по себе вещь достаточно двусмысленная, и могла она сложиться только в культуре определенного типа. Так что копирайт — очередное достижение пресловутых *протестантской этики и духа капитализма*, а потому и действует не вопреки принципам капиталистической конкуренции, а по их же собственной логике. Имеет место, так сказать, проекция буржуазной антропологии с ее преуспевающими атомарными индивидами-деятелями на сферу творческой активности. Письмо в этой перспективе рассматривается как *труд*, мышление предстает как *деятельность* особого уровня, ее результат объективируется в качестве *продукта*, который может и должен быть *товаром*, а значит и *собственностью*. Всякий труд должен вознаграждаться, текст (в широком смысле слова), поскольку он представляет

<sup>7</sup> David M. Romanticism, creativity and copyright: visions and nightmares // European Journal of Social Theory. 2006 9 (3). P. 425.

собой товар, подобает тиражировать, продавать и потреблять. Кто трудился и рисковал — тот и собственник. Однако взгляд на мышление и творческий процесс через призму производственной практики — вещь далеко не безобидная и имеющая целый ряд последствий. Интересно, что Маркс в рамках анализа капиталистической экономики проводил различие между собственно интеллектуальным трудом (труд, производящий специфический *интеллектуальный продукт*) и просто умственным трудом, свойственным, например, управляющему персоналу предприятия. Интеллектуальный труд рассматривается Марксом в черновиках четвертого тома «Капитала», где, кстати, он придает крайне высокое значение научным исследованиям, прежде всего потому, что на них базируется технический прогресс. И хотя доля интеллектуальной собственности в экономике того времени была ничтожно мала, все же важен сам факт изменения статуса мышления, которое теперь становится средством производства товара и описывается в экономических терминах. Вследствие этого уже тогда начинаются изменения в самом мышлении. К интеллектуальной собственности как к продукту умственной деятельности интеллектуала оказывается применимой и такая характеристика товара, по Марксу, как отчуждение. Отчуждение, как известно, представляет собой объективный социальный процесс, характеризующийся превращением деятельности человека и ее результатов в самостоятельную силу. Для конкретизации этого момента мы, возможно, несколько неожиданным образом, обратимся к Фуко, в тексте которого под названием «Что такое автор?» мы при желании можем обнаружить не что иное, как экспликацию именно логики отчуждения.

Как известно, Фуко, продолжая в полемическом ключе интересующую нас тему «смерти автора», поднятую Роланом Бартом, пишет о безразличии как об одном из фундаментальных этических принципов современного письма. Происходит стирание индивидуальных характеристик пишущего субъекта. Фуко разграничивает понятие автора и понятие личности писателя, автор превращается в специфическую функцию, и в этом смысле, можно добавить, он имеет «частичный» характер: «Если я, например, узнаю, что у Пьера Дюпона глаза не голубые, или что он не родился

в Париже, или что он не врач и т. д., — само это имя “Пьер Дюпон”, тем не менее, по-прежнему будет относиться к тому же самому лицу; связь десигнации при этом не так уж сильно изменится. Проблемы же, встающие в связи с именем автора, оказываются куда более сложными: конечно же, если бы выяснилось, что некоторые факты биографии Шекспира не имели места быть в реальности, то это изменение, разумеется, не нарушило бы функционирования имени автора. Однако если было бы доказано, что Шекспир вовсе не автор некоторых своих творений, которые принимаются за его сочинения, это было бы изменением совсем другого рода: оно оказалось бы совсем не безразличным для функционирования имени автора. А если бы было установлено, что Шекспир написал «Органон» Бэкона просто потому, что произведения Бэкона и сочинения Шекспира были написаны одним автором, это было бы уже таким типом изменения, которое полностью меняло бы функционирование имени автора»<sup>8</sup>. Следовательно, имя автора не есть такое же имя собственное, как все другие. Автор выполняет совершенно иные функции: он обеспечивает возможность классификации. Имя автора позволяет сгруппировать ряд текстов, разграничить их, исключить из их числа одни и противопоставить их другим. «Наконец, имя автора функционирует, чтобы характеризовать определенный способ бытия дискурса: для дискурса тот факт, что он имеет имя автора, тот факт, что можно сказать: “Это было написано таким-то”, или: “Такой-то является автором этого”, означает, что этот дискурс — не обыденная безразличная речь, не речь, которая уходит, плывет и проходит, не речь, немедленно потребляемая, но что тут говорится о речи, которая должна приниматься вполне определенным образом и должна получать в данной культуре определенный статус»<sup>9</sup>. Таким образом, заключает Фуко, получается, что «имя автора размещается не в плане гражданского состояния людей, равно как и не в плане вымысла произведения, — оно размещается

<sup>8</sup> Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет : пер. с фр. / М. Фуко. М. : Касталь, 1996. С. 20.

<sup>9</sup> Там же. С. 21.

в разрыве, устанавливающим определенную группу дискурсов и ее особый способ бытия»<sup>10</sup>.

В этом тексте Фуко, конечно же, поднимает целый ряд вопросов — и специфически литературоведческих, и широко философских, относящихся к проблеме субъекта, но хотелось бы обратить внимание на следующее. Как только некое лицо, носящее определенное имя, производит какой-либо текст, которому может быть приписан специфический статус («литературного произведения» или «философского трактата»), а в терминах Маркса «продукта интеллектуального труда»), тут же личное имя становится «именем автора», отчуждается от личности и приобретает черты специфической функции, или силы, включенной в дальнейшее обращение текста. Так, «Илиаду» и «Одиссею» называют *гомеровским* эпосом даже те исследователи, которые убеждены в отсутствии исторического лица по имени Гомер. Применяя это рассуждение к вопросу об интеллектуальной собственности, мы приходим к любопытному парадоксу: произведение сущностно связано с *именем* автора, а не с лицом. Так кому оно в такой ситуации «принадлежит» и какими процедурами может быть установлена эта принадлежность? Пока речь идет об обращении текстов в рамках классической элитарной культуры, наличие у текста имени автора свидетельствует о позиции ответственности и требует от читателя также ответственной позиции интерпретатора. Но как только литература становится, прежде всего, массовым феноменом, предназначенным для элементарного потребления, происходит мельчайшее смещение акцента и имя автора фактически превращается в маркер другого рода — бренд, название завода-изготовителя, благодаря которому потребитель узнает любимую марку. Не говоря уже о том, что массовое производство литературы требует корпоративных усилий, так что узнаваемое имя-бренд репрезентирует продукцию целой команды литературных пролетариев. Такие бренды широко известны: Дюма, Донцова и проч., и проч., и несть им числа. Более того, преимущественная практика, в конце концов, становится тотальной — имя «Джойс» начинает мало-помалу встраиваться в тот же ряд, что и «Бентли», превращаясь всего

<sup>10</sup> Там же. С. 22.

лишь в знак престижного потребления. Таким образом, автор также отчуждается от своего имени, как это происходит в случае с обычным производителем и товаром. А тогда, когда речь идет о таком объекте копирайта, как компьютерный софт, в котором имя автора не включается в сам «текст» в качестве необходимой функции, превращение имени в бренд происходит и вовсе по ускоренному и упрощенному сценарию. Примером может послужить история легендарного миллионера Питера Нортон<sup>11</sup>.

Однако трансформация мышления в вид трудовой деятельности, а произведений в интеллектуальную собственность происходил отнюдь не гладко. Ум имел божественную природу для ученых и мыслителей прошлого, поэтому ни о какой интеллектуальной собственности просто не могло быть и речи. Быть автором значило быть служителем истины, либо, в менее скромном варианте, гением, который, воспаривши в метафизические высоты, прикасается к самому Абсолюту, естественно, делая это не корысти ради. «Собственник» мыслей — Бог, а гению, как известно, достаточно лаврового венка и самого чувства боговдохновенности. Все прочие притязания в этом контексте бессмысленны и греховны.

---

<sup>11</sup> В 1986 году, на фоне шумной рекламной компании, Peter Norton Computing выбрасывает на рынок потрясающую по тем временам операционную оболочку Norton Commander. Однако сам Питер никакого отношения к разработке Norton Commander не имел. С первой по третью версии созданы программистом Джоном Соча. Но в угоду персонифицированному сценарию «раскрутки» программы Norton Commander реальный автор был забыт, а немногим позже просто уволен из фирмы (яркий пример отчуждения рабочего от труда!). После слияния Peter Norton Computing и Symantec компания на ближайшие десять лет получила эксклюзивное право на употребление «изображения и имени» Питера Нортон в рекламных целях. По договору Питер получал свой 1% с продаж товаров, «помеченных» его именем, платежи за лицензии на выпущенные им ранее продукты, право на льготное приобретение солидного пакета акций Symantec. Метка «Norton» стала своеобразным знаком качества. Имя Питера Нортон стало известно миллионам и попало в престижную категорию товарных знаков «brand-name» (см.: *Скорина И.* Питер Нортон. URL: [http://www.kar.net/~learn/nation\\_pr/History\\_Inform/Museum/Norton.html](http://www.kar.net/~learn/nation_pr/History_Inform/Museum/Norton.html) (дата обращения: 31.05.06)).

Художник — покорное орудие высшей силы. Поэтому он принадлежит своему произведению, а не оно ему.

С другой стороны, следует отметить, что истории известны попытки (и зачастую вполне удачные) торговли своим интеллектом. Можно вспомнить о софистах или даже о Леонардо да Винчи, который, судя по переписке, тоже пытался с выгодой продать свои таланты<sup>12</sup>. Да и вообще мастера изящных искусств во все времена существовали за счет работы на заказ и опеки со стороны влиятельных покровителей, что, впрочем, не помешало многим из них умереть в безвестности и нищете. Больше того, само понятие интеллектуала появляется в Средние века как обозначение именно *профессии*, т. е. способа зарабатывать на жизнь. В средневековых университетах даже разгорелась нешуточная полемика по поводу того, нечестиво ли поступают преподаватели, когда берут плату за сообщение «знания, дара Божьего, коим нельзя торговать». Интеллектуалам с немалыми проблемами удалось легитимировать свою деятельность в качестве профессиональной ссылкой на то, что они, во-первых, заботятся об общем благе, а во-вторых, получают вознаграждение не за торговлю Истиной, а за свои преподавательские усилия и трату своего времени, которое, между прочим, есть время их жизни, а потому они имеют полное моральное право получать плату за свой труд<sup>13</sup>. Так мышление действительно стало работой. Окончательно эту же двойственную логику утвердили в применении к копирайту, как ни странно, романтики. С одной стороны, именно романтизм приучил нас видеть в творчестве акт реализации божественной силы, когда человек сам уподобляется Творцу. Но вот тот же Уильям Вордсворд, нимало не сомневаясь в ценности божественного вдохновения для подлинного творчества, на закате жизни (что характерно!) задумавшись о собственном наследии и обеспечении своей семьи, принялся отстаивать право собственности на свои произведения. Его логика в упрощенном пересказе была такова. Посредством

---

<sup>12</sup> *Винчи Леонардо да.* О науке и искусстве. СПб., 2005. 129 с.

<sup>13</sup> *Ле Гофф Ж.* Честные и бесчестные профессии // Другое Средневековье: Время, труд и культура Запада / Ж. Ле Гофф. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2002. С. 69.



художника творят, конечно, высшие силы, но без индивида по имени, скажем, Вордсворд у этих сил, пожалуй, сборника стихов тоже не получилось бы. Или, другими словами, если истинное искусство появляется только благодаря истинному художнику и не есть нечто, полученное в результате простой лишь выучки, художник имеет право не только решать судьбу произведения, но и получать прибыль с результатов своего творчества примерно так же, как землевладелец получает ренту со своих полей<sup>14</sup>. Ох уж этот загадочный нордический характер, сочетающий нам на зависть метафизику и гешефт в совершенно невообразимых пропорциях! Но как бы то ни было, здесь впервые было заявлено, что аутентичность и оригинальность имеют свою цену.

Однако декларация — это одно, а «справедливое» исчисление стоимости интеллектуального труда — совсем другое. Основание данной проблемы, по всей видимости — это некая принципиальная нестыковка при переводе мышления из ранга метафизического события в разряд вида трудовой деятельности. Об этом писал уже Маркс: «Продукт умственного труда — научные результаты — всегда оцениваются значительно ниже своей стоимости, поскольку рабочее время, требуемое для их повторения, никак не связано с рабочим временем, требуемым для их первоначального производства. Например, школьник может выучить биномиальную теорему за час»<sup>15</sup>. Таким образом, Маркс вполне отдавал себе отчет в том, что его теория при описании процесса производства интеллектуального продукта, как минимум, сталкивается с существенными проблемами, но так и не исследовал этот вопрос основательно. Если верить Бодрийяру<sup>16</sup>, это весьма симптоматичный сбой марксистской трудовой теории стоимости, свидетельствующий о ее несостоятельности, как минимум, для анализа постиндустриального общества, в котором капитал освобождается от производительного труда, и происходит структурная революция ценностей. Суть этой

---

<sup>14</sup> *David M.* Romanticism, creativity and copyright: visions and nightmares // *European Journal of Social Theory*. 2006 9(3). P. 426.

<sup>15</sup> *Маркс, К.* Капитал. URL: <http://www.oglibrary.ru/data/demo/2875/2875.html> (дата обращения: 21.04.06).

<sup>16</sup> *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 74–75.

революции в том, что свободные от референтов знаки (в том числе и денежные) плодят сами себя в геометрической прогрессии и от того называются симулякрами. Но что это означает применительно к вопросу об авторских гонорах?

Умопомрачительные суммы, которые приносят своим авторам бестселлеры, иначе как структурным законом ценности (или информационной теорией стоимости) и не объяснишь. Само понятие бестселлера предполагает, что книга в качестве товара пользуется огромным спросом и при том, что она широко представлена на всех распродажах, цена за нее стабильно останется существенно выше цены аналогичных по объему и качеству печати книг (например, каких-нибудь привычно популярных классиков, чьи тексты, кроме всего прочего, за давностью лет перешли в общественное достояние и свободны от защиты копирайта). Поскольку же абсолютно все, участвующие в производстве книги-бестселлера, выполняли в точности ту же работу, печатай они классиков, разница в цене уходит, кроме всего прочего, в пользу удачливого автора. Классический вещный товар может быть продан лишь один раз. Продукт интеллектуального труда подчиняется в значительной степени иным законам: производя один экземпляр товара, автор одновременно производит потенциально бесконечное количество его экземпляров. Таким образом, завершая свое произведение, автор бестселлера создает потенциально бесконечную стоимость, которая со временем материализуется в совершенно неизвестную заранее (и, к тому же, постоянно растущую) реальную стоимость, конкретная величина которой, вообще говоря, никак не связана с величиной вложенного в ее производство труда и времени. Интеллектуальная собственность приобретает черты специфического *капитала*, то есть позволяет владельцу извлекать доход из самого факта владения<sup>17</sup>. К примеру, Джоан Роулинг получила серьезные дивиденды от экранизации «Гарри Поттера», причем доходы, которые принес ей фильм, определялись отнюдь не ее прямым трудовым вкладом. К тому же, если какой-либо другой автор

---

<sup>17</sup> Анализ формирования стоимости интеллектуальной собственности см.: *Зубатов С.* Состояние современного левого движения в первом мире. Область применимости классической марксистской политической экономии. URL: [http://proriv.ru/articles.shtml/zubатов?economic\\_dogmatism\\_1](http://proriv.ru/articles.shtml/zubатов?economic_dogmatism_1) (дата обращения: 01.09.2011).

рискнет написать какое-нибудь «ответвление», Роулинг в качестве владельца прав собственности на исходный текст по-прежнему извлечет из этого предприятия доход, хотя в новом романе не будет содержаться уже ни строчки из старого. Больше того, в том случае, если владелец прав интеллектуальной собственности уступит их кому-то другому, то именно это третье лицо, не являясь автором в принципе, получит всю прибыль — такова логика отчуждения.

На этот счет очень хочется фыркнуть что-нибудь в том духе, что величина выгоды от авторских прав плохо увязана с авторскими достоинствами. Дескать, быть автором «Гарри Поттера» одновременно и выгодно, и постыдно, в том смысле, что литературные достоинства этого текста далеки и от литературы, и от достоинств. И все ж таки стоит попридержаться сарказма. Пока капитализм не вступил в информационную эпоху и сохранялось различие между культурой массовой и элитарной, для амбициозного автора отсутствие признанности и больших заработков оказывалось чем-то вроде инициации (иногда длиною во всю творческую жизнь), и выдержать это испытание с честью значило почти что гарантировать себе символический капитал в вечности. Вот письмо Ницше, который, кстати, и вовсе отказывался от гонораров за публикации, адресованное Карлу Шпиттелеру: «Вы возмущаетесь по поводу редакций и издателей — это, простите уж, слегка настраивает меня против Вас! Создающему то, что не служит кормом для масс, не следует ставить в вину поставщикам массового корма равнодушие к изысканной продукции. Для такого равнодушия им нет нужды быть ни «трусливыми», ни «продажными». Такое положение вещей следует рассматривать как свое преимущество (я исхожу из опыта) и несмотря ни на что скалить зубы. (...) И наконец — не следует полагать, что можно прожить на свои таланты (при условии, конечно, что это — таланты исключительные)<sup>18</sup>. Да, разумеется, честолюбие мастеров старой закалки выражалось, прежде всего, в том, что они творили для «вечности», а не для конъюнктуры, но ситуация изменилась. И современный

<sup>18</sup> Ницше Ф. Письмо Карлу Шпиттелеру в Базель, Зильс-Мария, 17 сентября 1887. Письма 1887-1889 годов / Ф. Ницше // Иностранная литература. 2007. № 1. С. 192.

интеллектуал, который не может никому продать плоды своей гениальности, чувствует себя не возвысившимся над этим суетным миром, а попросту социально униженным. Суть даже не в том, что интерес автора перенесся с акта творчества на продукт, который он пытается выгоднее продать и защитить от посягательств других. Продажи стали мерой популярности, известности и, в конечном итоге, творческой состоятельности. А так как автор не является профессиональным маркетологом, не может воспроизводить (тиражировать) и продавать в массовом порядке свой «продукт», то ему «приходят на помощь» фирмы, с которыми он «делится» прибылью. Следствием такого разделения обязанностей является перманентно назревающий конфликт между автором и менеджером, так как в этой гонке автор чувствует себя проигравшим всегда (вспомним о том, что копирайт сейчас защищает, прежде всего, корпорации). Есть и другой сценарий — автор сам всерьез ориентируется на конъюнктуру. Один из последних романов В. Пелевина «Т» — со знанием дела написанная пародия на коллективное авторство, меняющее источники финансирования и вслед за ними авторские стратегии в надежде состряпать бестселлер и «отбить бабло». Однако итоговый триумф графа Т (нашедшего-таки способ создавать самого себя посредством письма) над главой авторской бригады Ариэлем не в последнюю очередь объясняется негнбимой «невинностью» графа, упорно не желающего начинать думать, как «маркетолог». В любом случае, современность предъявляет интеллектуалу очень двусмысленные требования, среди которых есть и требование создавать серии, а не шедевры, чтобы выработать привычку потребителя к слюноотделению на соответствующий авторский бренд. Выдавливает тексты из себя по капле к сроку — это ведь, по сути, уже даже никакая не аскеза, а самое настоящее литературное рабство вне зависимости от того, об интеллектуальной или развлекательной литературе идет речь. Не говоря уже о том, что разного рода маркетинговые мероприятия отнимают и силы, и время — для работы почти не остается внутренних ресурсов, если постоянно надо участвовать в тусовках. Так амбициозный автор оказывается меж двух кошмарных перспектив — так и застрять навеки в непризнанности из-за своего чистоплюйства или оказаться в

ситуации, когда каждая твоя последующая книга становится хуже предыдущей.

Вообще же информационное общество с его тенденцией превращать интеллектуальную собственность в капитал таит в себе немало сюрпризов для интеллектуальной деятельности, и далеко не все эти сюрпризы приятны. Смена статуса знания — т. е. его превращение в *информацию* как производительную силу — рассматривается Ж.-Ф. Лиотаром в качестве основной характеристики состояния постмодерна<sup>19</sup>. Информация, в отличие от классического, традиционного знания, представляет собой поток, который жестко не привязан ни к отправителю, ни к получателю, ни к референту. Поэтому в информационном обществе спросом будет пользоваться только такое знание, которое может быть широко транслировано и для этих целей поддается перекодировке без существенных потерь смысла бесконечное количество раз. В связи с этим напрашиваются сами собой выводы о печальной судьбе того, что именуется гуманитарным знанием вообще и философией в частности с их принципиальным упором на авторскую интерпретацию. Из рассуждений Лиотара можно сделать еще один вывод: потоки информации невозможно присвоить (информация по своей природе «запрограммирована» на утечку), но ими можно распоряжаться. Так что вся власть (в том числе и экономического характера) сосредоточена в точках перераспределения каналов информации, а вовсе не в точках производства знания. Не здесь ли причина того, что интеллектуал оказывается фатально невластен над результатом своих собственных усилий и в конечном итоге намечается расслоение между реальным автором и собственником авторского права?

Далее, прибыльность в современной экономике определяется в значительной мере технологическими инновациями, а потому есть смысл всячески поощрять так называемую новаторскую деятельность, финансируя ее и оказывая ей правовую поддержку. Темп потребления неуклонно нарастает, с ним вместе увеличивается и потребность в совершенно новых товарах, а стало быть, и научных разработках. Однако

<sup>19</sup> Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна // Институт экспериментальной социологии. М. ; СПб. : Алетей, 1998. С. 18—19.

фундаментальная наука вообще не терпит спешки, и даже искусственное ускорение темпов изобретательства — мероприятие крайне сомнительное. Когда по причине вечной гонки нет возможности создавать что-то действительно новое, увеличивают характеристики уже существующего, соединяют ранее несоединимое, развивают количество и качество, но все того же по сути продукта. Либо и вовсе с помпой осваивается фантастический бюджет под какую-нибудь наукообразную фикцию. Сложная цивилизация требует сложных усилий для поддержания, а эти усилия особо некому производить — все привыкли быть потребителями благ цивилизации и никто не хочет быть ее двигателем. Тем более что, учитывая легкость утечки информации, вопреки всем усилиям по защите интеллектуальной собственности, гораздо проще и рентабельнее позаимствовать идею или продать вторичную продукцию, а не создавать что-либо самому. Дуализм новатора в том, что, являясь по призванию творцом, по сути он потребитель: он заинтересован, прежде всего, в личной выгоде, дабы иметь возможность самому потреблять общественные блага. Это понятно, ведь занятие наукой стало куда менее почетным, чем во времена Аристотеля или Ньютона. Со «смертью Бога» исчезает онтологическая ценность знания — особо больше не к чему идти. А раз идти не к чему, то надо хотя бы устроить то место, в которое мы сели: нет ни Рая, ни Бога, но есть курорты и карьера. Так что если сравнить ученого прошлых веков, который почти со священным трепетом занимался наукой как самым важным делом своей жизни, часто впадая при этом в полную нищету, и типичного ученого наших дней — узкого специалиста, серую рабочую лошадку, для которого наука — средство заработка на хлеб насущный, ибо иного не умеет (не хочет или не может уметь), то нет повода удивляться, что сейчас главными стали отнюдь не реальные достижения, а наукообразие ради получения грантов. Все это было бы даже в чем-то трагично, если бы не то внушающее оптимизм обстоятельство, что «Прогресс есть лишь современная идея, иначе говоря, фальшивая идея»<sup>20</sup>, хотя бы в том смысле, что сейчас она служит, прежде всего, легитимации потребления. А потому неспособность интеллектуальной деятельности и впредь обеспечивать эту

идею сама по себе не означает еще цивилизационной или антропологической катастрофы.

Однако предоставив новатору самому себе, вернемся вновь к нашему автору, впрочем, чтобы обнаружить, что и возвращаться-то особо не к кому. Осталось разве что проследить, как автор в потребительском экстазе сливается с читателем в фигуре пользователя.

Предположительно дело было так. Ролан Барт, поясняя провозглашенную им «смерть автора», писал о том, что автор сменяет скриптор. Автор — всего лишь предрассудок, заставляющий читателя приписывать тексту некий исходный и однозначный смысл. На самом же деле автор не предшествует произведению, а через функцию письма, которую выполняет скриптор, выражает себя сам язык. Так что скриптор — не человек с личным опытом и биографией (то, что традиционно входит в «авторское достояние»), «а только необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности. Он может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые»<sup>21</sup>. Благодаря этой метаморфозе на первый план теперь выходит читатель: «Читатель — это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; читатель — это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст»<sup>22</sup>. Забавно, что тот гениальный читатель, ради которого автор был принесен в жертву, читатель, способный силой мысли и художественного вкуса собирать и пересобирать тексты, наделяя их каждый раз новым смыслом, так и не родился... точнее сказать, он довольно быстро выродился в читателя массового. Пока классическая литература воспитывала и наставляла, пока автор вел за собой, читатель согласен был за ним следовать и иногда даже довольно далеко, потому что

<sup>20</sup> Ницше Ф. Антихрист. Проклятие христианству // Сочинения в 2 т. Т. 2 / Фридрих Ницше; пер. В. А. Флеровой. М.: Мысль, 1990.

<sup>21</sup> Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. М., 1994. С. 387–391.

<sup>22</sup> Там же. С. 391.

впереди его ожидал некий монолит превосходнейшего смысла. Но тратить титанические усилия на убегание от абсурда во время чтения текста без начала и конца — увольте! Более того, индустрия массовой культуры также ориентирована на воспитание необходимого обществу потребления качеств. Да и сам потребитель хочет получать те смыслы, которые уже готовы в качестве полуфабриката, поэтому спросом пользуются комиксы, а не высокоинтеллектуальная литература. Массовый читатель относится к текстам как к тому, что позволит ему приятно отдохнуть, он всегда уже слишком измотан работой для светлых целей самосовершенствования. Дж. Кавелти вообще говорит о формулах, а не об авторах и читателях — и те и другие одинаковым образом оказываются в роли *пользователей*<sup>23</sup>. Формульная литература создается и распространяется исключительно на коммерческой основе. А при том, что этому процессу свойственна определенная инерция, создание формул во многом зависит от отклика аудитории.

И вот здесь намечается метаморфоза, произошедшая с потребителем под воздействием, прежде всего, медиасреды нового поколения, с характерной для нее интерактивностью. Пассивное потребление сменилось активным, что выражается в священном отныне праве пользователя изменять опубликованный текст, напрямую вмешиваться в него<sup>24</sup>. В Интернете пользователи сами производят знания, помещают в сеть, продают их через магазины электронных товаров, различные каталоги или свои странички, демонстрируют, призывают, просто делятся — всех направлений такого рода активности просто не счесть! Потребитель, причем массовый, вдруг сам в массовом же масштабе приобщился к элитарной некогда практике создания текста. Чего стоит один только фан-фик! И ведь не скажешь даже, что пользователь в данном случае

<sup>23</sup> Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.

<sup>24</sup> Этой теме посвящена монография Н. Соколовой «Популярная культура Web 2.0», в которой поднимаются проблемы, связанные с соучастием потребителей в культурном производстве (см: Соколова Н. Л. Популярная культура Web 2.0: к картографии современного медиаландшафта. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2009).

— это тот чукча из анекдота, который не читатель, а писатель, поскольку юзер-чукча скорее уж Юлий Цезарь, который умудряется читать, писать и общаться одновременно. И что особенно замечательно, к этому персонажу вполне подходит большинство характеристик, вмененных Бартом читателю и скриптору (см. выше), разве с той разницей, что «необъятный словарь» сего скриптора — это по преимуществу словарь «албанский». Но шутки шутками, а именно свободная пользовательская активность создает львиную долю контента, а стало быть, и напрямую участвует в производстве сверхприбылей, получаемых не пользователями, а компаниями. Разве это не эксплуатация? Разве не нарушение авторских прав? Компании, видя явную пользу от этого сотрудничества, не настаивают на слишком жестком соблюдении своих авторских прав, сталкиваясь при этом с активностью аудитории, которую трудно контролировать. Сами же пользователи за редким исключением как-то не особо горят желанием бороться за свой копирайт, довольствуясь самим фактом того, что их соучастие в продукте и его распространении оказывается замеченным. Такой добровольный отказ юзеров от имущественной стороны данного вопроса связан отнюдь не с их наивностью, тем более, что они тратят на эту деятельность и время, и силы, и средства. Здесь можно предположить ряд причин. Во-первых, это прелесть любительства, а не профессионализма: о двусмысленности профессионализации речь шла выше, поэтому не стремиться получать материальное вознаграждение за увлекающую тебя деятельность — значит не воспринимать ее как *работу*, как бы ускользя тем самым от рутины и отчуждения. То, что делается, делается только «для души», в качестве развлечения и досуга. И это не отменяет того факта, что многое создается на достаточно высоком уровне, предполагающем хорошее владение специальными знаниями и навыками. Статус досужных занятий означает отсутствие серьезных авторских амбиций. К примеру, создателей фан-фика вряд ли вдохновит рецепт Достоевского, гласящий, что для того, чтобы стать писателем, нужно, прежде всего, *страдать*. Пользователь, конечно же, не согласен претерпевать страдания а-ля Достоевский или «ледяное одиночество» а ля Ницше, и трудно за это его винить. В конце концов, те принципы, которые вызвали уважение в XIX веке, сейчас,

будучи озвучены на полном серьезе, будут, пожалуй, непристойно попахивать «духовностью», неуместной и от того нелепой. В этом контексте как-то принято задумываться о различии творчества и креативности, но интересной мысли из этих раздумий как-то не получается. Что касается творчества, это, опять же, по ведомству романтиков с их роковыми безднами. А вот креативность в качестве способности легкого и гибкого оперирования знаками прекрасно характеризует способности, востребованные эпохой тотального дизайна. И довольно об этом.

В случае с пользовательским сетевым производством текстов копирайт бессмысленен и по причине отсутствия имени автора как функции текста, той самой функции, о которой пишет Фуко. Производство текста, состоящее в бесконечной переключке ссылок, цитат и реплик, — это принципиально коллективное творчество, продукты которого не существуют в виде завершенных артефактов (характерный пример — Википедия) и уже поэтому не являются в собственном смысле произведениями. Субъект этой креативности — пресловутый Анонимус, то есть *кто угодно, любой*. И пользователи хотят читать именно этого любого. Вот уж, действительно, «какая разница, кто говорит: “какая разница, кто говорит”». То, что значительная масса контента представляет собой обмен мнениями, не должно вводить в заблуждение, в том смысле, что за этими мнениями, как правило, не стоит никакая продуманная позиция. На одной из страничек, посвященных правилам сетевого этикета, провозглашается: «Помни, все, что ты напишешь, в сети уже есть!». Так что ценно в данном случае не новаторство (в стиле «такого еще не было») и не оригинальность («так могу только я»), а просто возможность произвести информационный повод. Пользователь создает контент как повод для общения, и чаемое чувство общности здесь первостепенно, отсюда и популярность дистанционного совместного творчества, будь то шитье покрывала из лоскутков, или написание романа, или съемки фильма. То, что текст создается и воспринимается именно в качестве *контента*, накладывает на него определенный отпечаток, рискнем предположить, фатальный для функции автора. Для контента важно наполнение, информационная емкость, а не — воспользуемся термином Ницше — *перспектива оценки*, связанная с авторской позицией. Вообще вычленять

перспективы оценки в сетевом пространстве гипертекста — значит только все неминуемо запутывать. Оттого-то и «копираст» как техника склеивания кусков по тематическому принципу без учета прочих различий не вызывает в пользователем сознании радикального неприятия.

Вообще тотальное распространение цифровых медиа по идее противоречит самим принципам копирайта, что, вероятно, приведет к серьезной трансформации правовой практики. В самом деле, в рамках культуры симулякра массовым спросом пользуется принципиально тиражируемая продукция (диски с фильмами, а не театральные постановки, например). В ситуации, когда все цитирует все, дистрибуция, по большому счету, случайна. Если в принципе у создаваемых артефактов нет онтологического деления на копии и оригиналы, а информация поточна — как вообще отстаивать копирайт? Опять же, если потребитель считает уже своим естественным правом распоряжаться информацией по своему усмотрению и вмешиваться в привлекательный для него текст — он уже не может *пользоваться* медиапродукцией, не создавая по ее поводу фан-арта, — есть ли смысл и для компаний категорично настаивать на своем. Если нарушить закон гораздо легче, чем его соблюдать, а поймать нарушителя трудно, это свидетельствует об искусственности самой системы правил, удержать которую на плаву можно только за счет непомерных штрафных санкций. Что, собственно, и делается; и делается, заметим, отнюдь не в интересах потребителя. Однако все эти шумные процессы касаются, прежде всего, поп-музыки, кинофильмов, компьютерного софта и прочих вещей, по определению связанных с корпоративным способом производства и мегаприбылями. В то время как последние бескорыстные адепты авторского письма сидят себе под крылышком своих университетов, тихонько пишут, тихонько публикуются и имеют шанс в принципе ни разу в жизни не столкнуться с необходимостью даже задуматься о своем копирайте просто потому, что нет охотников на него покуситься.

Каковы итоги? Авторское право не сложилось бы, если бы не сложилась практика создавать тексты с функцией автора, и не приняло бы современного вида, если бы «смерть автора» не разразилась как гром среди культурного неба.

Забавно получается: только-только автор окончательно эмансипировался от Бога и вот уж практически умер сам! Из всего вышесказанного не стоит делать вывод, что сегодня практика авторствования невозможна или совершенно не востребована. В конце концов, будем надеяться, все, что не убивает в нас автора окончательно, делает его сильнее. Что же до авторского права в его современной редакции, это явление, относящееся к шлейфу осколков субъекта, свечение хвоста кометы в тот момент, когда распадается ее ядро, высвобождая энергию анонимной креативности.

Е. А. Иваненко

### Структура сетевого мифа: Ойкумена виртуального Одиссея

Аккуратная модель мифологии, доставшаяся нам в наследство от эпохи великих систематизаций, имеет, как известно, весьма опосредованное отношение к мифу, сводя его к примитивному способу осмысления мира посредством вымысла. То есть мир становится миропорядком только будучи погруженным в канву мифических рассказов, передаваемых, как водится, из уст в уста седобородыми старейшинами рода, и благодаря этой языковой автономии мифы могут быть записаны, проанализированы и систематизированы как бы без особых потерь. То, что подобное допущение чревато полным провалом в работе с мифотворчеством, стало уже общим местом, и здесь не стоит останавливаться на этом подробно. Отметим только, что в большинстве современных исследований, прямо или косвенно посвященных мифу, рефреном проходит тема хрупкости живого мифопоэсиса, расширяющаяся о бронированную стену логики, превращающей миф в мифологию или, как минимум, сводящей к сказанию. Однако миф, несмотря на общепринятый перевод греческого *μῦθος* как *слово, сказание*, нельзя приравнять исключительно к устной традиции. Локализованный в определенной местности и впитывающей ее черты в качестве своих уникальных характеристик, миф существует, прежде всего, как совокупность взаимопроникающих практик, обрамленных *словом* как мотивом, как подкреплением действия. Однокоренной с *μῦθος* греческий глагол *μυθεῖσθαι* переводится на русский глаголом *говорить* в смысловом оттенке *называть*, причем сам глагол имеет медиа-пассивную форму (у которой нет аналогов в языках с четко выраженной бинарной субъект-объектной структурой), показывающую более тесную связь между *названием* и *называемым*, чем это можно предположить. Поясняющая функция мифа видна также из близкого по форме глагола *μύειν* — *посвящать в тайну, в мистерию*. Жест именованья окружающего безымянного превращает хаотичное

чужое в свое, создавая *οἶκος*<sup>1</sup>, а циклическое воспроизведение этих жестов внутри традиционного сообщества (семьи, клана, народности) в совокупности порождает миф. Взаимодействие, линии пересечения и смысловые переклички нескольких циклов мифа образуют собой *οἶκουμένη*, круг обитания, где мифы отнюдь не слагаются с обязательностью в некую общую мифологию, поскольку живой миф совершенно не требует *логоса* для своего существования. Так на небольшом отрезке малоазийского побережья могут сосуществовать бесчисленные вариации культа Богини-матери, или на одном и том же острове (на Крите, например) процветают несколько версий происхождения бога, которого сегодня мы называем Зевсом. Будучи архивированными, то есть, например, записанными или тем более адаптированными для современного читателя, мифы превращаются в окаменелости — пусть и диковинные, но годные только для украшения музейной полки. Ведь в пределе главной функцией мифа оказывается не поддающееся архивированию настраивание внимания на момент перехода от хаоса к космосу (на этом, кстати, и основывается самодостаточность мифа, в противовес распространенной по сей день трактовке мифического как *недофилософии, недонауки или недорелигии*). В данном случае из всех исследовательских тактик уместной будет только тактика наблюдения. Таким образом, можно сделать довольно неутешительный для исследователя вывод, что мифы архаики остаются непрозрачными для теоретического рассмотрения хотя бы в силу того, что живых носителей этих практик уже

---

<sup>1</sup> *Οἶκος* в переводе с греческого означает не только дом, но и семью, род. Дом, кстати, тоже подразумевает нечто большее, чем просто строение, — это совокупность обжитого пространства со всеми его уровнями, начиная с огородов и полей, жилых и хозяйственных зданий и заканчивая понятием отечества (собственно слово *дом* в русском языке не менее многозначно). Интересно, что однокоренное слово *οἶκος* переводится как *жилище, комната, спальня* и в то же время имеет значения *храм, птичник, мастерская, темница, публичный дом*. Такой пестрый набор значений объясняется исходным смыслом слова *οἶκος* как места, определяемого в качестве *своего* моим собственным кругом существования, выхватыванием сферы смысла из окружающего бессмысленного.

нет. Есть, конечно, самобытные народности, и в наши дни живущие как в каменном веке, но взаимодействие с ними настолько опосредовано медиа, что, изучая их, скорее можно будет говорить о роли медиа в современной архаике, чем об архаических мифах как таковых. Что ж поделаешь, поезд ушел. Намного интереснее и продуктивнее будет посмотреть на новые вариации мифа, пустившего корни в плодородной почве современной медиасреды, близкой и доступной сегодня, пожалуй, всем без исключения. То, что сейчас процесс мифогенеза в сфере медиа идет полным ходом, — ни для кого не секрет; в отсутствие линейной идеологии плодятся и отпочковываются все новые и новые формы *наделения смыслом бессмысленного*; многие из этих форм проявляют свойства, характерные прямо-таки для породистых мифов (локальность, сакральность, вариативность). И здесь основной вес приходится, пожалуй, на самую интерактивную часть медиа — на «всемирную систему объединенных компьютерных сетей», Интернет. Новое социальное пространство, образованное сетью Интернет, чем-то напоминает гекатеевскую Ойкумену — та же фрактально дробящаяся береговая линия сетевых провайдеров, домашних сетей и персональных компьютеров; те же города, поселки и поселеньца, образованные сайтами, блогами и личными страничками; те же микросообщества и кланы, объединяемые паутиной связей в «народ.ру» или «Мой круг». С той только поправкой, что для Гекатея центр Ойкумены был раз и навсегда прибит золоченым гвоздем Эллады, в сетевой же вселенной центр ситуативен и подвижен — титул «Эллады» присваивается ныне на демократических (а порой и на птичьих) правах. Понятно, что, несмотря на сходство, сетевая Ойкумена имеет радикальных отличий, и миф, раз-ворачивающийся в ней, будет выглядеть, как минимум, несколько иначе. Останется ли он при этом мифом или имеет смысл говорить о совершенно новом феномене — открытый вопрос, на который едва ли можно дать четкий ответ в рамках эссе. Примем, тем не менее, это допущение в качестве отправного тезиса и попытаемся проследить структуру мифа в медиасреде, а конкретнее — в сети Интернет.

Сразу следует сказать, что сеть как характерное явление (пост)информационной эпохи сегодня шире, чем

просто взаимодействие машин между собой. Сеть больше, чем библиотека или база данных, и несводима только к новостному таблоиду. Степень ее проникновения в окружающую действительность необыкновенно высока — пожалуй, нет такой сферы деятельности, которая не была бы затронута или захвачена полностью тенетами www. События общественной жизни так или иначе вовлекаются в сетевое пространство, и совсем не обязательно быть пользователем ПК, чтобы получать сетевые данные. Все газеты, журналы, телеканалы, вообще любой крупный информационный узел сегодня просто обязаны иметь свои представительства в Интернете; информация (новости, например) кочует с сервера на сервер, с сервера на бумажный или телевизионный носитель и обратно в бесконечном круге цитирования. Актуальность скороспелой новости, да и любых сведений вообще, измеряется резонансом, вызываемым в сети. Если еще совсем недавно было справедливо утверждение: «Все, что было, то снято; все, что снято, то было», то теперь можно говорить: «Все, что есть, то в сети, все, что в сети, то есть».

Эти мощные протуберанцы данных, вырывающихся в простор действительности из гиперактивного цифрового мира Интернета, вовлекают в цепочку своих взаимодействий сотни тысяч людей; вернее сказать, эти петли и состоят из того, что называется «пользовательским ресурсом» или «пользовательской активностью». Такое взаимодействие не имеет аналогов в истории цивилизации: перед нами ситуативно возникающие сообщества, чей срок жизни не определен ничем, кроме живого интереса, локализованного и строго связанного с «вещью», порой весьма незначительной и неопределенной, но обретающий вес под давлением сотен атмосфер любопытства. Так любой камушек может стать Омфалом<sup>2</sup>, правда, как правило, ненадолго. Масштаб этих сообществ, скорость их формирования и территориальный размах зависят от возможностей сетевой коммуникации — она осуществляется мгновенно и распространяется по принципу ризоматической связи между серверами, в обход закономерностей физических расстояний.

---

<sup>2</sup> Омфал — древний культовый объект, камень в Дельфах, возможно, метеорит, считавшийся Пупом Земли и связанный сразу с несколькими циклами мифов.



Кстати, и упомянутая чуть выше локализация связана также не с географическими параметрами, но с координатами виртуального пространства, задаваемыми с помощью URL<sup>3</sup>. Конечно, нельзя сказать, что все сообщества в сети формируются исключительно вокруг и вместе с новообразовавшимся сетевым мифом — многие из них возникают под действием внешних факторов и внешних мифологий. Примером тому форумы факультетов или болельщиков спортивных команд, где дрейфующие мифы хотя и присутствуют, но не являются смыслообразующими для сообщества в целом. Но есть в сети зоны, скажем так, чистого осваивания интернет-пространства, зоны текучей коммуникации, начисто лишённые каких-либо прагматических обоснований, — они-то и интересны с точки зрения наблюдения над генезисом и функционированием мифа в медиа. Эти зоны заполнены болтовней, флудом, рыхлой массой картинок и всякого аудио-видео и со стороны выглядят как «взрыв на фабрике смысла», но, тем не менее, изнутри это аморфное облако может быть пронизано линиями странного напряжения, не только крепко соединяющими воедино его атомы, но и позволяющими проявлять признаки живого мифа. У автора данного эссе был опыт администрирования и модерирования в течение нескольких лет обширного форума, посвященного вопросам эзотерического характера, в большинстве своем крайне легкомысленным, любительским. В рамках форума сложилась отдельная группа завсегдатаев и постепенно, в процессе обсуждения текстов каких-нибудь мистиков возник нарратив, объясняющий причину общения и отведенные участникам роли и техники поведения. Нарратив этот, если можно так сказать, витал в виртуальном воздухе и, будучи единожды записанным администратором в качестве правил раздела форума, тут же видоизменился, сохраняя свою легитимирующую силу отнюдь не с помощью разложенных по полочкам правил. Власть администратора, состоящая в формальном наведении порядка на форуме и обеспечении его

---

<sup>3</sup> Единый указатель ресурсов (*англ.* — Uniform Resource Locator) — единообразный локатор (определитель местонахождения) ресурса. URL — это стандартизированный способ записи адреса ресурса в сети Интернет.

функционирования без особого вмешательства в ткань смыслов, тоже деформировалась под действием этого локального мифа — именно миф наделил админа сияющими перунами верховного божества, вершащего строгий, но справедливый суд. Любая попытка, продиктованная, например, технической необходимостью выйти за рамки отведенной роли, сразу и практически неосознанно пресекалась участниками форума — в их реакции прочитывалось слепое раздражение по поводу действий, разрушающих внутреннее напряжение сложившегося уклада. Наличие локального мифа и его жизнеспособность особенно становились заметны в случае узурпации центрального места сообщества, отведенного как раз мифу: на выскочку-«тролля», тянущего на себя все внимание, мгновенно обрушивался коллективный гнев, целью которого было не устранение тролля как такового, но освобождение центра. Был прецедент, когда пользователь-тролль влился в сообщество и нашел там свое место — миф переварил его и включил в поток своей наррации. Кстати говоря, сама фигура пользователя-хулигана, разрушающего ход сетевого общения, очень удачно называется на русском языке «троллем»<sup>4</sup> — враждебным или, как минимум, непонятным мифологическим персонажем. Интернет-тролль неприятен не тем, что много пишет не по теме или размещает картинки огромного размера — это многие делают и без злого умысла, — а тем, что пытается, привлекая внимание к собственной персоне, украсть жизнь того мифа, вокруг которого выстроено данное сообщество. Но, что интересно, в укрупненном масштабе сам интернет-тролль как мифическая структура попадает в поле общего мифа сетевой Ойкумены, являясь вполне легитимным трикстером, не лишенным созидательной силы стихийного характера. Так запущенные в результате троллинга осколки бессмысленной информации могут превратиться в особое сетевое явление — *мем* и облететь весь Интернет на волне гиперпопулярности, формируя на

---

<sup>4</sup> Вообще обозначение интернет-хулигана словом «тролль» восходит к английскому trolling — ловля рыбы на блесну. Подразумевает размещение в Интернете приманок (провокационных сообщений) с целью вызвать конфликты между участниками и взаимные оскорбления.

своим пути новые коммуникативные объединения. Здесь имеет место процесс образования ценности некоего объекта, напоминающий мифический: священный предмет ценится не из-за своей функциональности, которая может быть вовсе неясной, а за ту роль, которую он играет в формировании поля смысла, вытаскивая его из хаоса. Пока смысл может держаться на предмете — он и есть центр смысла. Так можно объяснить парадоксальные с точки зрения привычной логики случаи живучести интернет-мемов, несмотря на их полную абсурдность. В качестве примера можно упомянуть мем *абоке*, родившийся как простая опечатка слов «в атаке» участницы одного футбольного сообщества. Этот мем мгновенно распространился по блогам и форумам, причем четкое значение так не сформировалось. Но слово уже широко используется в качестве неопределенного возгласа одобрительного характера, замены словам «Привет!» и «Пока!», а также в значении чего-то неясного, бесформенного, но позитивного. Невербальные мемы (картинки, ролики, совокупности знаков) еще больше похожи на сакральные предметы — их немое, глыбообразное существование в буквальном смысле проминает под собой виртуальное пространство, формируя окружающий ландшафт сетевой коммуникации. Интересна количественная разница: сакральный предмет архаики либо один, либо их ограниченное число; в сети же налицо множественность. Однако эти типы исчисляемости и бесчисленности нельзя сравнивать напрямую, так как перед нами вещи совершенно разного порядка. Так бесконечные воспроизведения фотомема O RLY? обращены к единственному исходному файлу с фотографией совы. Тиражирование здесь не увеличивает количественно прототип; в целом этот механизм похож на повторение священного слова или упоминание предмета культа в речи соплеменников. Собственно, сеть в ракурсе коммуникационных взаимодействий и есть визуально существующая речь виртуального народа. Другой вопрос в том, что здесь воспроизведение в речи названия предмета и сам он, как правило, совпадают. Это характерное свойство виртуального: поверхность (образная, звуковая или языковая) равна самому предмету. Плотность предмета переключивается в окружающие его волны интереса и внимания; такая экстраполяция свойств, конечно, характерна

не только для сферы Интернета, но здесь она особенно ярко проявляет себя. И в этом также можно проследить параллель с мифом: миф жив, пока его воспроизводят; его плотность обусловлена плотностью ритуала и аффективного переживания по его поводу. Яркий образ-пример на эту тему есть в художественном фильме-фантази «Мерлин», где главный герой, маг Мерлин, обращаясь к древней хтонической богине Маб, говорит ей в кульминационный момент борьбы: «Мы тебя просто забудем», поворачивается спиной и равнодушно уходит, не обращая больше внимания на тающую на глазах богиню, утратившую свою власть. Это свойство мифа с точки зрения рациональной культуры и оказалось его самым слабым местом — фантомностью, необязательностью в противовес «объективности» знания. В наши дни, в условиях постсвященной культуры, давным-давно переварившей и мифическое, и субъект-объектные взаимоотношения с миром, обвинение в необъективности выглядит как-то неубедительно, но, тем не менее, подобный ярлык клеится раз за разом практически на любую web-продукцию. Действительно, верифицировать сетевые данные в большинстве случаев невозможно; но весь фокус в том, что и не нужно. Та немногая составляющая глобальной сети, занятая строгой официальной информацией, в процентном соотношении с массой всего остального погоды не делает, да и насчет «строгой официальной информации», кстати, есть большие вопросы к медиасреде как таковой. В итоге мы получаем глобальный сетевой котел Дагды, где круглосуточно варится толи виртуальный мед поэзии, то ли жертвенный суп из «голов» юзеров.

Однако все это «мифообразия» виртуальной среды внутренне неоднородно по своим принципам. Породистый миф — это устройство жилого пространства. И времени: космогонические мифы есть не что иное, как попытка выстраивания обратной перспективы моей жизни вплоть до первопрядка и через него к изначальным элементам, к хаосу. Но миф не является единственным способом соотношения порядка (чем бы он ни был) с хаосом. На заре своего формирования Европа унаследовала средиземноморский конгломерат мифов и со свойственной ей предприимчивостью поделила его на составляющие, преодолев тем самым миф и превратив его в нечто иное, в мифологию; в итоге приписав некую роль

не только мифу, но и определив свое собственное существо как всегда преодолевающее. Этот принцип трансгрессии или склонности к метаморфозам европейского сознания был подробно описан в книге «Поиск антропоса на сцене»<sup>5</sup>. Нас будет интересовать только отдельно взятый механизм метаморфозы *мифического* с последующей метаморфозой в *сетевое*, с целью проверить степень соотнесенности сетевой версии мифа с хаосом.

В этой связи в первую очередь интересен мотив, выстроенный вокруг фигуры Одиссея — носителя нового вируса трансгрессии, разрушившего «пейратический»<sup>6</sup> цикл архаики. Ведь пресловутое хитроумие Одиссея вполне может быть прочитано как пренебрежение традиционным течением мифа. Одиссей видит миф и распознает его смысл, но присущий ему элемент цинической хитрости вынуждает дистанцироваться от слепого воспроизведения мифического круговорота. Для Одиссея «нет больше сплошного пространства Космоса, где вещи знают свои места и имена. Поэтому антропное отношение к миру (к себе) — есть отношение недоверия, дистанции, удерживать которую оптимальным образом — значит хорошо играть роль»<sup>7</sup>. Горизонт мифа оказывается разомкнут, и цинизм по отношению к зачаровывающим мифообразам создает, в конечном счете, выход на линейное время монотеизма и проекта Просвещения. Упрощая, можно сказать, что линия, а точнее вектор, оказывается новым способом соотнесения порядка и хаоса. Сходной функцией фигуру гомеровского Одиссея наделяют Т. Адорно и М. Хоркхаймер в работе «Диалектика Просвещения»<sup>8</sup> — Одиссей в ходе своих

---

<sup>5</sup> Иваненко Е. А. Поиск антропоса на сцене / Е. А. Иваненко, М. А. Корецкая, Е. В. Савенкова. Самара : Самар. гуманитар. акад., 2002.

<sup>6</sup> Прилагательное «пейратический» образовано от греческого *πείρατα*, означающего граница, край; а также узел, петля, нечто замкнутое само на себя. В пределе *πείρατα* обозначало возложенный богами на человека узел судьбы, двигаться по сплетениям которого и означало реализовывать свои пределы. Подробнее расшифровку этого многозначного слова см.: *Онианс Р.* На коленях богов. М. : Прогресс-Традиция, 1999. С. 302–334.

<sup>7</sup> Там же. С. 175.

<sup>8</sup> *Хоркхаймер М., Адорно Т. В.* Диалектика просвещения. Философские фрагменты. М., СПб., 1997.

скитаний по Средиземноморью тотально демифологизирует «извечно» заведенный порядок чудовищности, упраздняя все те чарующие острова сирен, которыми населило это обитаемое пространство мифическое сознание. «Вечное возвращение того же самого» отныне представляется исчерпавшим свои возможности, порочным воспроизведением по кругу. Однако свежий ветер проекта (будь то Книга Бытия как проект или проект Просвещения) постигает похожая плачевная судьба самоисчерпания. Взятая в самом широком смысле эпоха Просвещения все вокруг, и миф в том числе, воспринимает как самое себя: «Согласно Просвещению, все множество мифологических фигур может быть сведено к одному и тому же знаменателю, и все они редуцируются к субъекту. Ответ Эдипа на загадку сфинкса: “Это человек”, — повторяется Просвещением в качестве выдаваемой им стереотипной справки во всех без исключения случаях, безотносительно к тому, что имеется им в виду»<sup>9</sup>. И хотя современные (сетевые и не только) медиа напрямую следуют проекту Просвещения в том, что касается статуса всеобщей открытости и равноправия субъектных структур пользователей, но конструкция по типу линейного монопроекта оказывается низложенной раз и навсегда. Интернет как «глобальная деревня» (термин М. Маклюэна) и, шире, другие средства массовой информации живут воспроизведением фольклорных и мифологических осколков — слухов, сплетен, тайн, погруженных по горло в оппозицию «профанное-сакральное» вне телеологических принципов. Из этих осколков благодаря инвестициям житейской сотен тысяч людей складывается жизнеспособное нечто, напоминающее миф в его дотеоретической форме, — совокупность локальных, непрозрачных для линейного мышления «культов». Однако связь между отдельными локусами осуществляется с помощью коммуникативных линий, немислимых в циклической структуре архаического мифа. Понятно, что и линейность, и цикличность — не более чем условные модели, наблюдательные вышки, используемые для слежки за сутью происходящих в сети процессов; тем не менее, становится ясно, что ни одна

---

<sup>9</sup> *Хоркхаймер М., Адорно Т. В.* Диалектика просвещения. Философские фрагменты. С. 16–60. URL: [http://ec-dejavu.ru/e/Enligh\\_tenment-2.html](http://ec-dejavu.ru/e/Enligh_tenment-2.html) (дата обращения: 22.03.2011).

из них не дает достаточного обзора. Здесь уместно обратиться к статье М. М. Кузнецова «Виртуальная реальность — техногенный артефакт или сетевой феномен?»<sup>10</sup>, где автором предлагается «при всей очевидной ложности и той, и другой конструкции <...> использовать содержащиеся в них элементы для создания этакого постмодернистского “бриколажа”, где отказ в праве на истинность вовсе не исключает утилизации этих концептов в целях пояснения специфики сетевого подхода»<sup>11</sup>. Образ коллажности как нельзя лучше подходит для описания существования мифа в сети, где отдельные самостоятельные предметы и элементы *выглядят* как целое благодаря пронизывающей их (но не принадлежащей им) жизни всей сети. Этот способ упорядочивания не стабилен, но именно благодаря этому, как ни странно, устойчив. В силу своей композитности любое целое в сети никогда не может быть описано полностью, «здесь мы сталкиваемся с очевидным отсутствием в (...) визуальном опыте современного человечества такой фигуры, которая, сочетая в себе свойства и линии, и круга, могла бы дать наглядное представление о том, что такое сеть и каким именно образом осуществляется коммуникация между ее агентами»<sup>12</sup>. Сеть действительно непредставима. Рудиментарные попытки выстроить графическую модель сетевых взаимодействий сводятся к сложным одуванчикообразным графикам, отражающим с большим трудом связи только между основными мировыми серверами, да и то, по большому счету, существующим только «в голове» компьютера. Любое визуальное воспроизведение на плоскости упрощает «одуванчики», превращая их в бессмысленный гербарий. Специфика опыта сетевого мифа состоит в том, что миф не отделим от сети настолько, что даже не может быть представлен как мифология. Количественно мифы народов мира блекнут перед мифами сети; систематизировать, архивировать и адаптировать весь этот виртуальный мифопоэсис или даже его часть — значит создать новую сеть. Ведь дело еще осложняется тем, что одно и то же лицо может быть

<sup>10</sup> Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. М. : Прогресс-Традиция, 2004. С. 62—90.

<sup>11</sup> Там же. С. 78.

<sup>12</sup> Там же. С. 79.

носителем разных, не связанных друг с другом напрямую сетевых мифических циклов. «В окружающем человека мире не существует такого цикла (*пейрата, петли, горизонта, loop*. — прим. автора) сетевого взаимодействия, в который он не был бы так или иначе, прямо или косвенно включен»<sup>13</sup>. *Пейрата* древнегреческой Ойкумены превращается в *перрон* интернет-портала, социальной сети — по сути, в точку отправки, с которой начинается новый одиссеевский дрейф по виртуальным островам, населенным чудовищными сциллами и харибдами вирусов, сиренами порно-трекеров, рорир-полифемами и всевозможными фейками и виртуалами. И здесь безостановочно работает комбайн демифологизации чудовищ по новым законам хитроумия. При этом сама фигура Одиссея (пользователя сети) специфически развоплощается; зона уязвимости не совпадает с ним полностью, скорее она очерчивается облаком виртуальных образов, которые и сами в свою очередь состоят из петель сетевых взаимодействий. Такая модель мифопоэсиса описана Виктром Пелевиным в книге «Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре»<sup>14</sup>. Это произведение входит в международный издательский проект «Мифы», целью которого было современное представление древних мифов. «Мифы — это универсальные и вневременные истории, отражающие и формирующие нашу жизнь. Они повествуют о наших желаниях, о наших страхах и мечтах; сюжеты их напоминают нам о том, что значит быть человеком»<sup>15</sup>, — гласит кредо проекта. Симптоматично, что Пелевин в качестве адекватного отображения мифа в современности выбирает именно сеть — пьеса построена как интернет-чат, где виртуальное предстает как гиперреальное, реализующееся непосредственно здесь и сейчас и при этом не утрачивающее своей фантомности. Герои ощупью (с помощью набираемого на клавиатуре текста) открывают мир, в который они оказались заброшены; и хотя читатель видит только текст, как бы списанный с экрана, он опознает описываемый мир благодаря мифическому именованию ( *μυθωμα* ), разворачивающемуся перед ним точно так же

<sup>13</sup> Там же. С. 79.

<sup>14</sup> Пелевин В. Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре. М. : Открытый мир, 2005.

<sup>15</sup> Там же, форзац издания.

как разворачивается «сюжет» мифа — путанно, из «ниоткуда», но необыкновенно насыщенно и ярко. Миф здесь обретает плотность, причем не только (и не столько) персонажей, сколько читателя, который оказывается втянут в петли гиперлабиринта, образованного текстом пьесы. Принцип вовлечения несвязанных вещей и явлений современной культуры в ткань древнего мифа используется Пелевиным на протяжении всей книги — от заголовка газеты Guardian и плана Версальского лабиринта до хоккейной атрибутики и значков на туалетной бумаге. Описание сердцевины мифа — чудовищного Мино-тавра — осуществляется при помощи, например, такого образа как логотип крупной финансовой корпорации Merrill Lynch — «у них, если помните, такой веселый бычок — и подпись Be bullish!»<sup>16</sup>. Миф, сконструированный таким образом, существует где-то между измерениями персонажей (они же читатели) и культурных архетипов и клише и в итоге не принадлежит никому в отдельности. Это тонкое взаимодействие отлично отражает суть происходящего в сети мифопоэсиса. Но возникает вопрос о том, *кто* теперь имеет дело с хаосом? Кто именуется (μυθόποιος) безмянное? Ответ в духе Одиссея «*Никто*» не срывает; в сети, пожалуй, некому примерить маску «*Никто*». Здесь все — *некто*, но это *некто* не более чем местоимение, часть виртуальной речи. Можно рискнуть предположить, что сеть не противопоставлена хаосу как некий порядок; сеть и есть хаос, видимый пользователями с учетом собственных ограничений. То, что этот хаос интерактивен и в него можно погрузить собственную домашнюю страничку (собственный οίκος) и самого себя, делает сеть подобием полуфабриката мифа с пустой сердцевиной: сложение этих элементов запускает к жизни — полной и, несомненно, плотной — миф, длительность которого вовсе не сажает хаос на цепь, а наоборот воспроизводит его, добавляя клубок новых связей и взаимодействий. Это сближение, искажающее оппозицию «свое-чужое», сказывается в специфике любой виртуальной продукции. Например, если сравнить в этом аспекте героический мифопоэсис архаики и неоархаики, нашедшей свое воплощение в виде всевозможных виртуальных

---

<sup>16</sup> Там же. С. 26.

миров и MMORPG<sup>17</sup>, то становится заметна разница, вызывающая зачастую очевидное раздражение у большинства не привыкших к сетевой эстетике пользователей. Эклектика всего и вся без разбору в одном отдельно взятом герое-воители какой-нибудь RPG не только выглядит нелепо, она приводит к инфляции созданного с большим трудом возвышенного образа игры, где непременно бьются Добро со Злом. Да и сама оппозиция добра и зла смазывается. Любопытно, что в виртуальном мире нет и не может быть деления на живое и нежить: призраки, упыри, оборотни, скелеты и прочая мертвечина может стать на равных правах персонажем пользователя, за которого (в шкуре которого) он будет биться остаток своей виртуальной жизни. Нет границ без возврата, жизнь можно прожить раза три или пока не надоест. Таков герой виртуальной реальности, таков носитель сетевого мифа — пользователь не страшится зияния хаоса, он им пользуется по мере сил. Бездна гиперссылок стекленик взор и превращает пользователя в камень, как и положено матерому хаотному чудовищу, но только на время. Хаос как неустранимое беспокойство, побуждающее строить надежное и крепкое родовое гнездо, становится соблазном силы, которую можно заманить, стянуть на себя, вбросив в нее приманку хрупкой и как можно более интимной сферы οίκου, в которой можно долго угадывать черты жилища, спальни, храма, темницы, птичника или публичного дома.

---

<sup>17</sup> MMORPG — жанр онлайн-ролевых компьютерных игр, в которых большое количество игроков взаимодействуют друг с другом в виртуальном мире (в основном, в жанре фэнтези).

## РАССКАЗ И СОЗЕРЦАНИЕ

В. Л. Лещиер

## Экстаз рассказа\*

В качестве эпиграфа сошлюсь на книгу «Расскази свою историю» (СПб., 1999), содержащую большой объем историй жизни бездомных людей, написанных и присланных ими самими на конкурс, организованный петербургским Фондом «Ночлежка» и газетой «На дне», а также на книгу Патриции Готтлиб Шапиро «Возвращение к себе домой» (Coming Home to Yourself, Santa Fe, 2010, 217 p.), предлагающую автонарративы 18 американок в возрасте постменопаузы, достигших определенной гармонии с собой.

В XX веке много говорили о языке. Язык стал привилегированным объектом философского анализа и онтологической моделью для прояснения самых разных сфер человеческого опыта. Различные интуиции языка как мира и мира как языка объединились к концу 60-х годов под одну концептуальную шапку *лингвистического поворота*, который ретроспективно зафиксировал Рорти. Характерно, что лингвистический поворот стал не только одним из самых масштабных методологических поворотов в гуманитарных науках, но и по существу дифференциальным диагнозом нашему времени. По крайней мере современность была прочитана и прослушана при мощи теории дискурсов, текстов и речевых практик. Затем диагноз заменили. В 90-х годах устами Бема и Митчелла был провозглашен *иконический* и *пикториальный повороты*, а визуальность при активном участии теоретиков cultural studies истолкована как сущность современной культуры, сказывающаяся на всех сферах человеческой деятельности. Наконец, Бодрийяр поверх оппозиции слова и образа в 83-ем году поставил третий диагноз: «Мы уже не

\* Исследование получило грантовую поддержку (грант РФФИ, № 11-06-00162-а).

часть драмы отчуждения, мы живем в экстазе коммуникации»<sup>1</sup>. Имея в виду только телевизор, радио и телефон, он точно описал состояние фасцинации и головокружения, вызванное категорическим императивом коммуникации, обценным коммуникативным бредом и принудительной экстраверсией всего внутреннего. «Я поднимаю свою телефонную трубку и нахожу все это там: вся маргинальная сеть захватывает и улавливает меня с нестерпимой добросовестностью чего-то, что хочет и призывает меня коммуницировать. Возьмем свободно радио: оно разговаривает, оно поет, оно выражает себя. Весьма примечательно, что оно отличается симпатической общенностью своего содержания... Речь, может быть, еще свободна, но я уже менее свободен, чем прежде: мне более не удастся узнавать то, что я хочу, поскольку пространство так насыщено, а давление со стороны всех, кто хочет быть услышанным, столь велико. Я впадаю в негативный экстаз от радио»<sup>2</sup>. Повторяю, это было замечено до социальных сетей, с которых начинается настоящая коммуникативная революция, как сказал недавно профессор Максим Кронгауз, изменяющая все привычные коммуникативные роли и ситуации, до безысходного бытия-в-контакте и до чудовищной спам-агрессивности, посредством которой сообщает о себе актуальная действительность.

Итак, три диагноза, которые могли бы быть комплиментарны, поскольку язык и образ не покрывают друг друга, предполагают собственные механизмы смыслопорождения, а формальное понятие коммуникации примиряет вербальность и визуальность. Они *могли бы* быть комплиментарны. Но в реальности они конфликтны. Слово и картинка конфликтуют в самой нашей повседневности, равно претендуя на наше время, наше внимание, и они конфликтуют в методологиях и стратегиях интерпретации современности. Констатируют, что иконический поворот пришел на смену лингвистическому, что картинка потеснила вербальность в деле сборки нашей субъективности. Констатируют в частности, не без печали, что визуальность уничтожила нарративность — великое детище

<sup>1</sup> Бодрийяр Ж. Экстаз коммуникации // <http://ivanem.chat.ru/extaz.htm> (дата обращения: 18.07.2011).

<sup>2</sup> Там же.

вербальной культуры. Американский марксист Фредрик Джеймисон, чуткий диагност состояния современной культуры, хотя и ангажированный во всех своих рассуждениях, как раз отмечает смерть повествования и его замещение визуальным. Джеймисон прозревает в нарративе определенный и самодостаточный тип «политического бессознательного», а именно коллективную форму существования, естественную включенность индивида в социальную органику, в историческое время, форму, сохраняющую экзистенциальную структуру традиционных обществ. Ориентируясь на классический реалистический роман, Джеймисон полагает, что он стал возможен как явление раннего капитализма, когда степень отчуждения и фрагментаризации еще не достигла таких масштабов, как в позднем капитализме, выражением чего стала визуальность, в своем телесе клипированная. Согласно американскому философу, нарративность, будучи фундаментальным антропологическим опытом, потерпела катастрофу, поскольку возможность социальной органики утрачена, окончательно разошлись экзистенциальность и социальность, внутреннее и внешнее, субъективное и объективное. Визуальный поворот окончательно добил большие повествовательные формы, оставив только их суррогаты в виде мыльных опер. Киномонтаж вытеснил связную наррацию, единый и последовательный сюжет разорвался на отдельные элементы, эпизоды, каждый из которых стремится к овеществлению. За всем этим, с точки зрения Джеймисона, стоит логика развивающегося капитала, логика модернизации и реификации<sup>3</sup>.

К Джеймисону много вопросов: почему за образец нарративности берется классический роман? как быть с тысячелетней традицией нарративности до капитализма? почему нарративность противопоставлена монтажу, тогда как она может посредством него осуществляться, поскольку рассказать историю можно не в ее хронологической последовательности, а свободно играя временными отрезками и событиями? И самое главное: как быть с т. н. *нарративным*

<sup>3</sup> Jameson F. The political unconscious: narrative as a socially symbolic act. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1981.

*поворотом* в гуманитарных науках, который произошел в 80-х годах (а это психология, социология, медицина, антропология и философия) и явился логическим следствием поворота лингвистического (и *перформативного* как одной из его редакций)? Ведь Рикеру, Рорти, Макинтайру, Брунеру, Сарбину, Анкерсмиту и всем другим деятелям нарративного поворота этот акцент на нарративности совсем не случайно пришел в голову. Он — сама жизнь. Неужели случайно возникла новая антропологическая формула, предложенная Макинтайром: «человек в своих действиях, на практике и в своих вымыслах представляет собой животное, которое повествует истории»<sup>4</sup>? Неужели случайно медицина активно начала нарративное самоистолкование, а психологи в лице, например, Теодора Сарбина признали, что люди думают, воспринимают, видят сны, любят, ненавидят, фантазируют, мечтают, регулируют свое моральное поведение *историями*, сюжетами, фабулами — воображаемыми темпоральными конструктами, упорядочивающими отдельные эпизоды, обыденные факты и фантастические творения, время и место? Думаю, что нарративный поворот в гуманитарных науках — это как раз симптом нового состояния реальности. Ведь науки коренятся в жизненном мире людей, и, как мы знаем, научные идеи происходят из того смыслового тигля, в котором на данном историческом этапе пребывает человеческая совместность.

Чтобы попытаться ответить на поставленные вопросы, вернемся к гуманитарным истокам XX века и выделим две исследовательские программы, которым суждено было сыграть ключевую роль в науке и культуре прошедшего века. Одна программа, хорошо нам знакомая, звучит так: «Назад к самим вещам». Феноменологическая максима, провозглашенная Гуссерлем со всей радикальностью, вошла в культуру. Она проявила себя не только в философии, причем не только в феноменологии, но под разными прикрытиями и в других исследовательских платформах, но также и в искусстве, в самых разных его направлениях, везде, где предпринимались попытки прорваться к первичному

<sup>4</sup> Макинтайр А. После добродетели. М. : Академический проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2000. С. 291—292.

опыту мира, незамутненному всякими эквивокациями и наслоениями опыту вещей. Вторая программа «*Расскажи свою историю*», а ее родина — психоанализ, который, по словам итальянского психоаналитика Антонино Ферро, является не чем иным, как совместным созданием историй. Фрейд и Гуссерль теоретически не так далеки друг от друга. И там, и там работа направлена на приведение к очевидности определенных психических содержаний и создание условий для самопоказывания феноменов. И там, и там эта работа наталкивается на силы «сопротивления» («естественная установка» и «неподлинное экзистирование» — феноменологический эквивалент «сопротивления»). В обеих позициях трактовка психического в конечном итоге осуществляется в направлении прояснения его истока, то есть в генетической перспективе, и отсюда вытекает их общий темпоральный взгляд на психическое, имеющее собственную имманентную историю. Но, конечно, сама техника возврата к самим вещам в феноменологии и психоанализа разная. Гуссерль хочет отсечь слова и прорваться к изначальным сущностям, Фрейд надеется только на слова. Если Гуссерль апеллирует к неистраченным ресурсам эйдетической оптики, то Фрейд извлекает максимум прибыли из нарративности. И вот эта вторая программа имеет непосредственное отношение к обсуждаемому вопросу.

Во «Фрагменте анализа истерии» (1905), где дескриптивно утверждается выдающаяся идея психодинамики, свехдетерминации и сложного переплетения душевных мотивов, Фрейд пишет, что он начинает лечение с просьбы к пациенту рассказать ему всю историю его жизни и болезни, которые чаще всего совпадают. И дальше он работает с этим первичным рассказом, сравнивая его с непроходимым для судов потоком, поскольку в нем очень много несвязностей, сознательных и бессознательных умолчаний, просто провалов в памяти (сейчас мы бы сказали — стихийного монтажа). И постепенно в ходе дальнейших бесед совместно пациент и аналитик приходят к более или менее связной истории с уже проясненными мотивами. И поскольку по ходу этих бесед все начинает называться своими словами, все самое интимное и даже перверсивное проговаривается, Фрейду все время приходится оправдываться перед читателями, что он

это делает не литературного интереса ради, а сугубо научного и терапевтического, он сравнивает свою работу с работой гинеколога, которого никто не посмеет уличить в неприличии, он подчеркивает, что не нарушает правила пристойности ни по отношению к пациентам, даже если это молодые дамы, ни по отношению к тем, кто читает опубликованные материалы сеансов<sup>5</sup>. Вот этот тон оправдывающегося аналитика, знающего и публикующего то, что не положено ни знать, ни публиковать (Фрейд действительно соблюдает врачебную тайну, в публикациях он выводит своих пациентов под псевдонимами), очень симптоматичен для того времени — времени, когда приватное, интимное еще занимало свою нишу и тщательно оберегалось от посторонних взглядов. Однако, несмотря на все реверансы в сторону возможных и реальных ограничений и упреков, сопутствующих психоанализу, исключительно *перформативно* психоанализ принес с собой новую моральную максиму: расскажи свою историю. То есть не сами тезисы теории бессознательного, а именно коммуникативная или нарративная сторона психоанализа, как обладающая наибольшим трансформирующим потенциалом в отношении повседневных габитусов и ритуалов, оказалась востребована последующей культурой. По существу исключительно технический императив «расскажи свою историю» оказался сильнее тех институциональных границ, в которых этот рассказ изначально предполагалось вести, — рассказы выплеснулись за пределы психоаналитических кабинетов и кушеток, поглотив на своем пути хрупкую скорлупку приватности, образовав новые коммуникативные ситуации, для которых умалчивание, сокрытие интимного становятся онтологически нерелевантны.

В результате длительных и хитрых культурных процессов, выведенных медиа в новое качество, твой онтологический статус начинает входить в прямую корреляцию с твоей способностью не молчать, говорить. Ты есть, пока ты что-то говоришь кому-то, пока на тебя находится хоть один слушатель. В эпоху интенсивной (в том числе посредством медиа) диффузии рассказов, эскалации нарративов субъективность и онтологические гарантии (то

<sup>5</sup> Фрейд З. Фрагмент анализа истерии. URL: <http://www.psychanalyse.ru/practice/dora.html> (дата обращения: 18.07.2011).



есть, проще говоря, возможность выживать в социальном смысле) выстроены, как судьба Шахразады из «Тысячи одной ночи». Ты жив, пока рассказываешь, пока тебя хотят слушать. *Naftago, ergo sum.* Ты жив только в качестве нарратора, неунывающего и находчивого повествователя, актуального сказителя-сказочника, выступающего под самыми разными социальными масками: от журналиста до педагога, от политика до спортивного комментатора, от ученого до врача-летописца психических состояний и соматических событий своего слушателя. Это тем более справедливо для волчьих времен, когда молчуны подозрительны, а молчание физиологически смертельно, когда жизнь висит на волоске общепринятых официальных рассказов, которые человек вынужден повторять за окружающими.

Рассказ о самом себе приносит максимум онтологической выгоды. Это больше не исповедь, это проповедь себя. Ты признан, пока в чем-то признаешься. Понятие признания сегодня заиграло двумя смыслами сразу: признание как признанность (Другим) и признание как исповедь. Но если раньше признание как исповедь было направлено на трансформацию признающегося и являлось элементом социального контроля, то теперь оно направлено на захват слушающего. Оно стало целиком коннотативно. Когда-то признание было иллокутивным актом, изменяющим саму действительность, сейчас оно — чистая перлокуция, оформляющая коммуникацию.

Человек на Западе почти всегда говорил о себе. Фуко назвал западного человека «признающимся животным»<sup>6</sup>, а наше общество — обществом, в котором ритуал признания наряду с ритуалом испытания, поручительства и свидетельства стал одним из самых важных ритуалов, от которых ожидают производства истины. Регламентация таинства покаяния, развертывание техник исповеди, исчезновение испытаний виновности и развитие методов допроса и дознания, учреждение судов инквизиции, затем педагогика, медицинская психиатрия, семейный контроль, *scientia sexualis* — все эти институты побуждали к признанию, к анализу себя,

<sup>6</sup> Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет : пер. с франц. М. : Касталь, 1996. С. 158.

к рассказу о себе, сначала во всех бытовых подробностях, затем по существу желания. Фуко отмечает, что понятие признания претерпело эволюцию от признанности (Другим) к саморазоблачению, раскрытию истины о себе. «Признаются — или вынуждаются к признанию. Когда признание не является спонтанным или предписанным неким внутренним императивом, оно вымогается; его выколачивают из души или вырывают из тела... Обязанность признания передается нам теперь из множества разных точек; отныне она столь глубоко внедрена в нас, что мы больше уже не воспринимаем ее как действие принуждающей нас власти...»<sup>7</sup> Сегодня признание как раз спонтанно. Оно распространилось далеко за пределы классических институциональных требований (медицина, суд, церковь) и наполнило повседневные коммуникации, став фактически их основным контентом. Люди признаются друг другу во всем что угодно, лишь бы на них обратили внимание, лишь бы их не исключили из коммуникации. Если тебе не в чем признаться, то ты неинтересен. Феномен «публичной интимности», пожалуй, самый характерный для нашей современности.

Рассказ о самом себе — лишь одна из форм рассказа, но она парадигмальна для судеб нарративности. Но рассказывать можно о чем угодно, и это «о чем угодно» есть интенциональный коррелят нарративного акта. Тут никакие формальные ограничения, принятые в нарратологии, не работают. Пишут, что нарратив — это рассказ об *истории*, для которой конститутивно наличие *события*, а под событием понимают завершенную трансформацию объекта повествования, внешнюю или внутреннюю (ментальные события)<sup>8</sup>. Действительно, при таком подходе схватывается главное: то, о чем рассказывается, должно быть *темпорально*, *исторично*, но наличие финала совсем не обязательно. Иначе становится невозможно рассказывать о событиях, происходящих на ваших глазах или начавшихся ранее, но и теперь вас затрагивающих, на чем основаны, в частности, все пациентские нарративы. Ясно, что критерий завершенности

<sup>7</sup> Там же. С. 158–159.

<sup>8</sup> Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2003. С. 13–15.

оказывается нерелевантен. Мало того, можно рассказать — со всей сюжетной предприимчивостью — и о будущих событиях, о том, что еще только должно произойти. Таковы все пророческие нарративы от ветхозаветных пророков до уличных гадалок. Вам рассказывают сюжет вашей будущей жизни. Критерий изменчивости тоже не работает. Если я вам рассказываю, что увидел свой загородный дом на том же месте, что и 20 лет назад, что рядом с ним также цветут все те же деревья, что я встретил своих старых знакомых и нашел их неизменившимися, что я, наконец, прихожу к выводу, что ничего не меняется, что, как и тысячу лет назад, «повсюду страсти роковые / и от судеб спасенья нет», — то я не описываю действительность, а именно рассказываю истории, темпорализуя действительность. Дескрипция здесь служит наррации. Это истории о том, что ничего не меняется. Нарратологи упускают из виду то обстоятельство, что не рассказ зависит от событийности, а событийность от рассказывания. Рассказ есть автоматически срабатывающий механизм придания значимости тому, о чем в нем идет речь. Не я рассказываю о том, что случилось, а случилось то, о чем я рассказываю. Даже если ничего не случилось или ничего не происходит, но я об этом рассказываю, значит это ничего есть уже что-то, что достойно того, чтобы об этом поведать.

Произвольными и необязательными выглядят и другие формальные ограничения нарративности: хронологическая последовательность истории, причинно-следственная связь событий, непрерывность и т. п. Любят ссылаться на Аристотеля, который в своей «Поэтике» заметил, что «... большая разница, случится ли это *вследствие* чего-либо или *после* чего-либо»<sup>9</sup>. Не спорю, установление причинно-следственных связей между разрозненными эпизодами истории — одна из основных функций нарратива, а причинно-следственное мышление является существенным свойством нарративного разума. Рита Шарон в своей замечательной книге «Нарративная медицина» пишет, сколь важно для установки глубоко дифференцированного диагноза развивать у врача нарративный навык, «дар фабулязации» («gift of emplotment»),

<sup>9</sup> Аристотель. Поэтика. М.: Художественная литература, 1957. 1452а, 20.

то есть вариативного поиска причинно-следственной связи между симптомами и ситуациями<sup>10</sup>. А клинические психологи и мед-антропологи знают, что периодически возобновляемый автонарратив пациента-хроника есть его постоянные и безудешные попытки найти причину того, что с ним происходит и что не поддается излечению. Рассказывая истории, мы обычно исследуем значение событий путем связывания мотивов, действий и последствий и описываем их как прожитые и пережитые определенными актерами. Однако достаточные и наиболее частые признаки отнюдь не являются необходимыми. Древние формы нарративности основаны на простой кумуляции, о чем сообщает историческая поэтика, признаваясь, что смысл архаической кумулятивности не ясен до сир пор, хотя ее следы прослеживаются вплоть до современной прозы<sup>11</sup>. Возможны поломанные нарративы, монтажные повествования, хаотические истории<sup>12</sup>, в которых логическую связь излагаемых событий может постфактум обнаружить лишь адресат этих сообщений, да и то не во всех случаях. Для этого он должен как минимум исходить из тех нарративных канонов, в которых действительно события развиваются и присутствует причинно-следственная логика.

Поэтому нет нужды сдерживать понятие наррации от концептуального расширения вплоть до того, чтобы оставить его *открытым*, как в свое время сделал Татаркевич с дефиницией искусства. Итак, рассказ — *это сообщение кого-то, адресованное кому-то о ком-то или о том, что что-то произошло или не произошло, происходит или не происходит, случится или не случится*. Интерсубъективность, структура «сообщение о», *темпоральный* и *деятельно-субъектный характер* предмета повествования — вот признаки, делающие наши сообщения рассказами. При этом такие сообщения сообщаются *зачем-то*. Структура *зачем-то* крайне важна.

<sup>10</sup> Charon R. Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness / Rita Charon. New York : Oxford University Press, 2006. P. 50.

<sup>11</sup> Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. С. 61—83.

<sup>12</sup> Артур Франк в книге «Раненый рассказчик» вводит понятие хаотического нарратива (chaos narrative) (Frank A. Wounded Storyteller: body, illness, and ethics. Chicago : University Of Chicago Press, 1997. P. 97—114).

Рассказ имманентным образом наделяет характером важности то, о чем сообщает, невидимым даже для самого себя избирательным жестом выдает своему предмету аксиологический, а заодно и онтологический паспорт. И уже дело адресата гадать, зачем же ему это было рассказано.

С нарратологами можно согласиться лишь в том отношении, что по сути дела история может быть рассказана и невербальными средствами. Поэтому нарративными могут быть фильмы, картины, пьесы, балет, пантомима, даже скульптура<sup>13</sup>. Они рассказывают не посредством *диегезиса* (Платон: повествование), а посредством *мимезиса* и в платоновском, и аристотелевском смысле этого понятия. Однако вербальный способ наррации — не просто ее экзemplаристская основа, но фундирующая суть, поскольку любая миметическая история *априори предполагает вербализацию*. Мы можем *изобразить* сюжет, только потому что можем о нем рассказать, но не наоборот. Вербализованные сюжеты имеют онтологическое превосходство, и это справедливо даже для культуры «немых» комиксов.

Медиа реанимировали и преумножили в количественном отношении нарративную способность, породив эпоху *экстаза рассказа*. Эпоха великих рассказов трансформировалась, но не исчезла. На смену метанаррациям пришли бесконечные микронаррации. Демократизация нарративного акта привела к гигантскому перепроизводству фабул и сюжетов. Каждый хочет быть субъектом наррации, что-то рассказать. Мы кормимся баснями. Рассказы — пища нашей повседневности. Рассказывают и потребляют рассказы все. Самый простой и очевидный пример: информационные жанры. Новости — это привилегированная форма данности для реального. Реальность вытянулась новостной лентой. Потому что даже если иметь в виду новости не как отдельный медийный жанр, то все равно именно новостная составляющая любого жанра придает ему конвертируемость и ликвидность. Медиа насквозь нарративны: исторический рассказ, рассказ о жизни звезды или исторической личности, рассказ о жизни животных или древних цивилизациях, вообще о разного рода случаях из жизни людей. Люди сами с удовольствием рассказывают

о себе автобиографические истории на бесконечных ток-шоу. Есть вроде бы альтернативный жанр — дискуссии. Но если посмотреть на них повнимательней, окажется, что дискуссия — это обмен историями, претендующими на правдоподобность. Мы сделали то-то, там было то-то. Так строятся все программы: медицинские, правовые, деловые, культурологические, где герой программы о чем-то рассказывает. И даже кулинарные передачи пронизаны нарративностью, поскольку всегда есть нарратор, который комментирует каждое свое действие, и этот комментарий практически всегда структурирован рассказами об ингредиентах, кулинарными, а также биографическими или культурологическими историями. Повествование только прерывается, но не прекращается.

Лозунг «Хлеба и зрелищ!» превратился в лозунг «Хлеба и рассказов!». Сами зрелища в подавляющем своем количестве служат структуре повествования. Так обстояло дело с классической живописью. Но и кино не освободилось от литературности, хотя периодически этого жаждало, оно является сегодня визуализацией разнообразных жанровых историй. Кино — наиболее нарративное из всех зрелищ. Но и фотография — от бытовой до художественной — пленена задачей рассказа о путешествиях, отношениях, индивидуальной или родовой истории, о людях, событиях, странах, животных, о том, что и где происходило или происходит. Домашний фотоальбом — хранилище семейных перипетий. Журналистский фотоархив — отчет об актуальных событиях ближайшего прошлого. Этнографическая фотография рассказывает нам о культуре и социальной среде различных народов и представителей тех или иных профессий. Даже освобожденная от литературности визуальность в художественном авангарде XX века и современном видеоарте с самого начала допустила ее в себя с другого хода — почти невозможно себе представить чистые визуальные образы без их нарративно-дискурсивного сопровождения и обрамления. Разумеется, древние ристалища, архаические коллективные зрелища, организуемые спортсменами, политиками, музыкантами, актерами сохранились до наших дней. Архаические по генезису, все они презентистские по существу, не рассказывающие о событиях, а производящие их здесь и сейчас. Но все меняется, как только они становятся

<sup>13</sup> Шмид В. Указ.соч. С. 19.

предметом трансляции. А они становятся предметом трансляции и только так остаются и бытуют в культуре. При трансляции трансформируется не только визуальный ряд, трансформируется сама сущность визуального опыта — он нарративизируется, тотально опосредуется повествовательным комментарием.

Возникла профессия сторителлера. Появление новых профессий связано с определенным социальным запросом. Пример тому — профессионализация пиара, деятельности, некогда стихийно сопутствующей власти, искусству и бизнесу и ставшей наиболее знаковой для нашего времени, схватывающей его глубинные тенденции. Профессиональный *сторителлинг* также возник благодаря соответствующей общественной потребности. Традиция устного рассказа седиментировалась и преобразовалась в отдельную социальную роль, в профессиональный навык драматического повествования. Сторителлер — джазмен нарратива, умело сочетающий мастерство и импровизацию. Профессионализация рассказа — это и профессионализация его слушателя. Умение слушать и выслушивать — требование, предъявляемое многим профессиям: педагогам, детективам, психотерапевтам, психоаналитикам, врачам, журналистам, социологам, священникам, социальным работникам. Но только в последнее время оно стало самостоятельной работой, приносящей доход. Так, в Японии в некоторых дорогих досуговых заведениях можно заказать себе того или ту, в чьи задачи входит исключительно слушать тебя в течение специально отпущенного для этого времени. Аудиальный экскорт. Конечно, только богатые могут позволить себе (купить) аудиторию. Интимность словесного обмена получила денежный эквивалент.

Эпоха бума нарративности вскрыла новую форму привилегированности — привилегию иметь аудиторию. Диктор, политик, врач, лектор, родитель, следователь имеют эту привилегию институционально. Перед ними всегда есть распахнутое ухо (уши), готовое слушать, что ему скажут, о чем поведают. «Это я тебе говорю!», «Ты будешь меня слушать!», «Я буду говорить, а ты слушать и записывать!», «Здесь я говорю!», «Молчи, когда я говорю!» — все эти реплики выдают крутые диспозиции власти, заключенные в нарративных отношениях.

Рассказ — это форма отправления власти и удовольствие от того, что тебя слушает аудитория. От фигуры застольного рассказчика, души компании, вокруг которого спонтанно сколачивается группа жадно внимающих, хохочущих или сопереживающих (в зависимости от характера рассказа), до фигуры лектора, который «сеет разумное, доброе, вечное» в целину распластавшейся перед ним аудитории, ухо которой открыто благодаря институциональному принуждению (не дай бог слушающий в аудитории будет в наушниках или просто будет не слушать лектора, отвлекаться на посторонние вещи!), — везде мы видим субъекта удовольствия (самодовольства) от завоеванной или доставшейся на халяву нарративной власти над другими людьми. Но там, где подобная власть гарантирована институционально, там рассказу много чего угрожает — и прежде всего утрата убедительности и неформальной легитимности. Ведь неформальная власть рассказа держится на имманентно присущей ему интенции, что в нем рассказывается о чем-то стоящем, о чем-то, что вообще достойно внимания. Повторю, рассказ рассказывает всегда не только о чем-то, но и о том, что это что-то важно, о чем нельзя не знать, что нельзя не услышать. В институционально обеспеченной нарративной ситуации рассказ утрачивает эту коннотативную силу, силу демонстрации значимости самого себя и своего предмета. Только там, где идут бои за аудиторию, где попросту тебя могут не слушать, от тебя могут в буквальном смысле отвернуться, только в такой ситуации отворачивающегося уха рассказ становится действием, перформативом, тем, чем он является по своей сути.

Культуры всегда были основаны на рассказах. Очень важный образ сказителя — от Гомера до Баяна — утверждает ценность рассказа как формы культурной памяти. *Основным мифом*, то есть мифом о том, что реальность, вообще говоря, есть, был и остается рассказ поколения бабушек и дедушек своим внукам о жизни. На нем основана реификация. Так было в эпоху архаического сознания, так есть и сейчас. «Естественная установка» всегда производилась генеративно, исторически. Иудаизм пронизан повествованиями о праотцах, христианство возможно благодаря Евангелиям. Культура бережно хранит эти рассказы, единственные в своем роде,

ставшие предметом перманентного пересказа. Однако канонизация этих рассказов сделала саму нарративную форму заложницей сакральной тематики. Предмет рассказа должен быть священен, должен быть связан с преданием старины глубокой, из которой проступает лик священного. В эпоху синкретизма, когда еще «не было различия между тем, кто рассказывает, что рассказывается и кому рассказывается»<sup>14</sup>, нарратив был тотально божественен. Рассказчиком, слушателем и самим повествуемым словом был бог (пример: «Океан сказаний» Сомадевы). Для человека пересказ божественного нарратива был возможностью спасения. Наверно, таковая остается и сегодня. По крайней мере сотериологический смысл рассказывания нельзя изъять из возможностей личного экзистирования и в эпоху *диффузного атеизма*.

Но мы видим, что бытование рассказа претерпело существенные трансформации. После многих веков деканонизации нарратива, поэтики «художественной модальности»<sup>15</sup> началась интенсивная демократизация, секуляризация, интимизация и, наконец, медиализация нарратива, приведшие вкупе друг с другом к эпохе экстаза рассказа. Транслируемые ранее в виде литературного канона, в виде фиксированных повествовательных жанров, с одной стороны, циркулируя на базе институциональных отношений с заданными правилами и регламентациями, с другой стороны, сегодня рассказы циркулируют как никому не подвластные вирусы, сегодня это игры без правил, слабо поддающиеся форматированию и сдерживанию.

<sup>14</sup> Фрейденберг О. Образ и понятие // Миф и литература древности / О. Фрейденберг. М., 1978. С. 211–212.

<sup>15</sup> Бройтман С. Н. Указ. соч. С. 253.

**Сверху вниз  
(пропасть как эстетический феномен)\***

С тропы крутой —  
Не оборвись!  
Ясна обрывистая  
Высь...  
Седая, гривистая  
Лопать —  
стой!..  
Чернеет — пропасть.

А. Белый. Брюсов (Сюита). 1929

Конституирование эстетики пространства в качестве особой области философских исследований предполагает вычленение, описание и анализ расположений, внешним референтом которых являются места (пейзаж, интерьер) и направления<sup>1</sup>. Эстетика направлений (измерений) пространства включает в сферу своего внимания расположения, связанные с восприятием измерений, ориентированных по *горизонтали* (простор, даль) и *вертикали* (пропасть, высь). Эстетическая конституция направлений пространства по горизонтали уже становилась предметом исследовательского внимания<sup>2</sup>. Следующим шагом должен стать эстетический анализ направле-

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ № 10-03-00472а («Эстетика пространства в горизонте экзистенциальной аналитики»).

<sup>1</sup> Подробнее см.: Лишаев С. А. От тела к пространству: данность и возможность в эстетическом опыте // *Mixtura verborum* 2010 : тело и слово. Философский ежегодник. Самара, 2010. С. 78–101.

<sup>2</sup> Пространство простора // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2010. №. 2. С. 50–69. Любовь к дальнему (эстетика дали в кратком изложении) // Международный журнал исследований культуры. Вып. 2: Свое и Чужое в культуре. СПб. 2011. № 1 (2). URL: <http://www.culturalresearch.ru/ru/curr-issue> (дата обращения: 13.08.2011).

ний пространства по вертикали. Очевидно, что пространство-вверх (высь) и пространство-вниз (пропасть) существенно отличаются друг от друга как в эстетическом, так и в ценностно-смысловом отношении. Задача философского исследования выси и пропасти состоит в прояснении их онтолого-эстетической конституции. В центре внимания этой статьи будет находиться феномен пропасти<sup>3</sup>.

### Бездна и пропасть в русской речи

Тот факт, что обрывистое и протяженное в глубину пространство оказывает на человека сильное эмоциональное воздействие и занимает определенное место в его сознании, обнаруживается уже на языковом уровне. Так, в русском языке имеется не одно, а целых три слова для обозначения протяженности-вниз: это «глубина», «пропасть» и «бездна». Но если первое, «глубина», в эмоциональном плане нейтрально<sup>4</sup>, то «пропасть» и «бездна», напротив, аффективно нагружены. Поскольку речь в статье пойдет о пространстве-вниз как об особой форме эстетического созерцания, мы сосредоточим внимание на терминах «пропасть» и «бездна» («Словарь русских синонимов» рассматривает пропасть как ближайший

<sup>3</sup> Эстетическое исследование феномена пропасти будет осуществляться в концептуальном поле феноменологии эстетических расположений (эстетики Другого). Ее общие принципы изложены в работе: *Лишаев С. А.* Эстетика Другого. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. С методологическим обоснованием эстетики пространства можно ознакомиться в статье: *Лишаев С. А.* От тела к пространству: данность и возможность в эстетическом опыте // Указ соч.

<sup>4</sup> Глубина (подобно высоте, ширине, длине) — это термин для обозначения одного из измерений пространства, но он не имеет однозначной связи с направлением пространства по вертикали (можно говорить не только о глубине перспективы, но и о глубине ящиков в шкафу, о глубоком гроте, нише и т. д.) и не предполагает ни того, что пространство вниз разверзается резко, вдруг, ни того, что это пространство имеет большую протяженность. Понятно, что термин, с помощью которого мы можем говорить и о маленьких, бытовых глубинах (глубокая тарелка, шкатулка, выгребная яма), и о глубинах по человеческим меркам огромных, почти бесконечных, не может нести той нагрузки, которую несет обрывистая, экстремальная глубина пропасти.

синоним бездны и наоборот<sup>5</sup>). Ведь именно в их семантике эмоциональная составляющая восприятия пространства вниз обнаруживает себя наиболее ярко и отчетливо. Оба термина указывают на резкий сгиб земной поверхности (той поверхности, по которой человек обычно передвигается и параллельно которой ориентирован его взгляд) на большую глубину вниз. То есть и пропасть, и бездна указывают на пространство, которое воспринимается, с одной стороны, как бесконечное по протяженности (бездонное), а с другой — как устрашающее (в пропасти можно пропасть).

Не вдаваясь в подробный анализ семантического поля бездны, остановимся на пространственных значениях этого слова. В словаре В. И. Даля, оно толкуется следующим образом: бездна — это «неизмеримая глубина; бездонная пропасть; крутой, глубокий обрыв, яма, круть. *Никто не измерил бездны океана. В горах Уральских есть пропасти и бездны, в которые луч солнца не проникает*»<sup>6</sup>. Аналогичным образом слово «бездна» толкуется и другими авторитетными словарями<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Словарь русских синонимов (онлайн версия). URL: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-synonyms.htm> (дата обращения: 25.08.2011).

<sup>6</sup> *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка (онлайн версия). URL: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Dal.htm> (дата обращения: 25.08.2011).

<sup>7</sup> В словаре Д. Н. Ушакова читаем: «БЕЗДНА, бездны, \*жен. 1. Пропасть неизмеримой глубины. “Мне стало страшно: на краю грозящей бездны я лежал.” Лермонтов. | Беспредельная глубина, беспредельность (\*поэт.). “Открылась бездна, звезд полна (небо).” Ломоносов. 2. Морская пучина. 3. Огромное количество, не поддающееся учету, очень много (\*разг.). Экая бездна звезд сегодня. В ней он видел бездну прелестей. Чортова бездна дел (*Ушаков Д. Н.* Большой толковый словарь современного русского языка (онлайн версия) URL: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ushakov-term-59047.htm> (дата обращения: 25.08.2011)). В словаре Т. Ф. Ефремовой: «Бездна ж. 1) а) Глубина, кажущаяся неизмеримой, не имеющей дна; пропасть. б) Беспредельность неба, вселенной. в) Бесконечность времени. 2) перен. Резко выраженные различия, глубокие расхождения, разделяющие кого-л. 3) перен. разг. Неопределенно большое количество, множество кого-л., чего-л. 4) устар. Ад, преисподняя» (*Ефремова Т. Ф.* Новый словарь русского

Как видим, бездна указывает на отсутствие пространственной границы в глубину. Смысловая конструкция этого слова построена на отрицании пространственного предела снизу, при движении взгляда в направлении, противоположном выси. Акцент в нем делается на бесконечной глубине. Впрочем, второй семантический полюс бездны указывает на то, что, про-двигаюсь-падая в пространство, не имеющее дна, падаец неминусемо погибнет. В характере аффективной заряженности слова «бездна» можно видеть и сходство (коннотацией бездны оказывается смерть), и отличие от пропасти, в которой значение гибельности просматривается уже на морфологическом уровне.

*Семантическое ядро пропасти* — это угроза, исходящая от самой конфигурации пространства. Слово «пропасть» указывает на пространство как на возможность падения и гибели. В пасти пропасти легко пропасть. В нее падают, срываются, бросаются. Но в то же время, в нее всматриваются, ее созерцают... Анализ словарной сочетаемости пропасти показывает, что она не только страшит, но и завораживает, вызывает восторг, удивляет, поражает воображение.

Глаголы «пропасть», «пропадать», прилагательное «пропавший» связывают падение (а падение для человека — это всегда падение вниз) с исчезновением чего-либо (кого-либо) или с его гибелью. Приставка *про-* указывает на динамическую характеристику пропасти как пространства падения<sup>8</sup>. Пропасть — это пасть земли, в которой сущее исчезает подобно тому, как добыча исчезает в пасти хищного зверя. В словаре Даля это слово толкуется следующим образом:

языка. Толково-словообразовательный (онлайн версия). URL: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Efremova.htm> (дата обращения: 25.08.2011)). В словаре Ожегова-Шведовой: «БЕЗДНА, -ы, ж. Глубокая пропасть, пучина. *Морская бездна*» (Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка (онлайн версия) URL: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ozhegov.htm> (дата обращения: 25.08.2011)).

<sup>8</sup> Приставка *про-* указывает на движение через (про-вести, про-нять, про-из-вести, про-нести). Слова «провалиться» и «про-вал» (овраг, ущелье, карстовая полость) указывают на то, что бездна, обрыв содержат в качестве возможности — гибельность свободного движения вниз, падения.

«Пропасть, бездна, глубь, ущелье, глубокий и крутой обрыв, горный овраг больших размеров. *Горные вертепы и пропасти. Снежный обвал увлек в пропасть много скота. Звери дикие, во дебрях и пропастях. Эту пропасть ничем не наполнишь, жадного, корыстного человека. Хляби морские поглотили челн в пропасти своей. Волчья пропасть (пасть) все жрет*»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Даль В. И. Указ. соч.

В других словарях мы находим похожую трактовку этого слова. В словаре Д. Н. Ушакова (приводим только первые значения слова, имеющие прямое отношение к пространству): «ПРОПАСТЬ, пропасти, мн. и, пропастей-пропастей, \*жен. 1. Крутой и очень глубокий обрыв, ущелье, бездна. “В горах, в подземных пропастях искали.” Некрасов. Бездонная пропасть. На краю пропасти. Горная дорога вьется над пропастью» (Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь // Указ. соч.) В словаре Ожегова-Шведовой: «ПРОПАСТЬ, -и, мн. ч. -и, -ей, ж. 1. Крутой и глубокий обрыв, бездна. *Дорога над ~ю. На краю пропасти* (также перен.: то же, что на краю гибели). *Скатиться в п.* (также перен.: дойти до тяжёлого, гибельного состояния)» (Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь. Указ соч.). В словаре Т. Ф. Ефремовой (здесь, за краткостью словаря, приведем все значения пропасти): **I** Прóпасть ж. 1) а) Глубокая, отвесная впадина на земной поверхности, глубокий обрыв. б) перен. Грозная кому-л. опасность, гибель. 2) перен. Резко выраженные различия, глубокие расхождения, разделяющие кого-л. 3) перен. разг. Употр. при указании на неопределенно большое количество кого-л., чего-л. **II** пропáсть сов. *неперех.* см. пропадáть (1-10) (Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка // Указ. соч.). В Большом толковом словаре русского языка находим такое толкование (также приводим его полностью): **I**. ПРОПАСТЬ -и; мн. -пасти, -емй; ж. 1. Крутой, глубокий обрыв, очень глубокая расселина, бездна. *Бездонная п. Машина свалилась в п. Скатиться в п.* (также: дойти до тяжёлого, гибельного состояния). *Идти над пропастью; быть, находиться на краю пропасти* (также: подвергаться смертельной опасности). *Толкать в пропасть кого-л.* (также: губить). 2. Коренное различие, расхождение в чём-л. между кем-, чем-л. *Между нами целая п. Нас разделяет п. После ссоры между друзьями возникла п.* 3. Разг. Об очень большом количестве, множестве кого-, чего-л. *Дел накопилось п. Народу там п. Денег у него п.* Прóпасть, в зн. межд. *Тьфу, п.* (выражает досаду, раздражение, неудовлетворение). *Что за п.!* (выражает недоумение) (Большой толковый словарь русского языка. Первое изд-е: СПб.: Норинт. С. А. Кузнецов. 1998. URL: <http://www.gramota.ru/slovari/info/bts/> (дата обращения: 25.08.2011)).

Если искать термин, который можно было бы использовать для обозначения эстетического эффекта от созерцания пространства, открытого в глубину, то выбор следует остановить на «пропасти». Это слово акцентирует внимание на эмоционально окрашенном отношении человека *к видимому пространству* и указывает на резкий переход *от горизонтали к вертикали по направлению сверху вниз*.

Термин «бездна» часто (значительно чаще, чем «пропасть») используют для обозначения глубоких впадин, заполненных водой (морская, океанская бездна). *Водная бездна не предполагает проникновения взгляда в глубину*, она предполагает **знание** о том, что *до дна еще очень далеко*<sup>10</sup>. В случае с водной бездной отсутствует видимый перегиб горизонтальной поверхности вниз по вертикали. Мы вполне можем говорить о морской бездне, созерцая ровную водную гладь с борта корабля или лодки. Пропасть же, в отличие от бездны, предполагает *зримый обрыв земной поверхности и возможность видеть внизу что-то, что обнаруживает свою отдаленность от ее края*<sup>11</sup>.

Кроме того, слово «бездна» имеет определенные этические и религиозные коннотации. Не лишена их таких и пропасть, но здесь они выражены слабее. Для эстетического анализа восприятия пространства-вниз будет полезнее, если такие значения слова «бездна», как «ад» и «преисподняя», не будут отвлекать на себя внимание читателя, и он сможет сосредоточиться на собственно эстетических аспектах созерцания пространства-вниз.

<sup>10</sup> Такое знание может быть опытным: глубину измерили и убедились, что в этом месте очень глубоко (ныряли и не достали дна, опускали веревку с грузом, но целого мотка веревки не хватило, чтобы достать до него), или оно может представлять собой знание-информацию: об этом месте читали/слышали как об очень глубоком и т. д.

<sup>11</sup> В отличие от бездны, слово «пропасть» используется для обозначения провала, *который можно видеть*; причем семантическая конструкция этого термина не предполагает, что человеческий взгляд не проникает до дна. Предельность, безусловность в восприятии и оценке этой формы пространства актуализируются через его гибельность, убийственность, а не через его бесконечную глубину (невидимость дна).

Как видим, хотя слова «пропасть» и «бездна» семантически близки друг другу, но вместе с тем они акцентируют разные моменты в восприятии и переживании пространства-вниз. Остановившись на термине «пропасть» как на основном термине для эстетики глубины, мы не отказываемся от того, чтобы в тех случаях, когда это будет уместно в смысловом и стилистическом отношениях, — пользоваться и его ближайшим синонимом, словом «бездна».

### Пропасть как эстетический феномен

Пропасть — расположение особое. По ряду параметров оно заметно отличается от других феноменов *эстетики направлений*. Так, пропасть производит сильное впечатление практически на любого человека. Трудно найти людей, которые были бы способны сохранять спокойствие на краю пропасти. А вот тех, кто и «ухом не поведет», соприкоснувшись с далью, простором или высью, искать не надо, они всегда рядом. Если мы заняты чем-то ближайшим, насущным, то эти измерения пространства легко пройдут мимо нашего внимания. Но не заметить пропасти — невозможно. Мы или обращаем на нее внимание, или... в нее падаем.

Однако *неизбежность эмоциональной реакции на пропасть* может вызывать законное сомнение в уместности использования в данном случае эстетической терминологии. Если эстетический феномен отличают событийность, свобода и тайна, то обязательность эмоционального ответа на визуальную встречу с пропастью заставляет нас усомниться в эстетическом достоинстве этого чувства. Если эмоциональная реакция возникает с такой же обязательностью, с какой коснувшаяся раскаленного металла рука отдергивается от него, то под сомнением оказывается ее метафизическое и эстетическое достоинство. За автоматизмом эмоциональной реакции на пропасть (причина — опасность, реакция — отшатывание, эмоция — страх) несложно увидеть действие инстинкта самосохранения — древнего и очень действенного источника аффективных реакций. Исследователю феномена пропасти приходится согласиться с тем, что *во многих случаях пропасть воспринимается только на онтическом* (как реакция на угрозу, локализованную в виде угрожающей конфигурации пространства), *а не на онтологическом уровне*.



Однако признание этого факта вовсе не исключает возможности эстетического анализа пропасти, поскольку реакция на пропасть не ограничивается страхом и отшатыванием от края бездны. Решающее значение для включения пропасти в круг эстетических феноменов имеет тот факт, что встречу с глубиной (с пространством-вниз) порой сопровождают не только тревога и страх, но также радость, восторг и отрешенность. Соответственно, пропасть есть не только то, что отталкивает человека, но и то, что его привлекает.

Важно отметить, что влечение к пропасти и удовольствие от ее созерцания не возникают с «железной необходимостью». Восторг от созерцания пропасти невозможно свести ни к раскладу человеческих способностей и потребностей, ни к качеству открытого вниз пространства. Пропасть очень часто пугает, но восхищает — далеко не всегда. Пропасть — событийна. И задача исследователя состоит в том, чтобы выяснить, что происходит в том случае, когда эстетическая встреча с ней все-таки состоялась.

Исходным пунктом, инициирующим начало философско-эстетического исследования является невозможный опыт, встреча с чем-то безусловно особенным, с тем, чья данность не может быть предсказана заранее. Принадлежность пропасти к области эстетического опыта нельзя вывести из каких-то априорных принципов. «Так есть и имеет место быть», — вот что конституирует пропасть в качестве предмета эстетического анализа, в качестве такой-то-вот расположенности.

В качестве иллюстрации и пояснения того факта, что пропасть способна не только вызывать у человека страх, но и восхищать его, мы приведем описание встречи с пропастью из рассказа Александра Куприна «Гранатовый браслет». Повествуя о встрече двух сестер, Анны и Веры, автор описывает также встречу одной из них, Анны, с пропастью: «...Анна..., быстро подойдя к самому краю обрыва, отвесной стеной падавшего глубоко в море, заглянула вниз и вдруг вскрикнула в ужасе и отшатнулась назад с побледневшим лицом.

— У, как высоко! — произнесла она ослабевшим и вздрагивающим голосом. — Когда я гляжу с такой высоты, у меня всегда как-то сладко и противно щекочет в груди... и пальцы на ногах щемит... И все-таки тянет, тянет... (Здесь и ниже курсив мой. — С. Л.)

Она хотела еще раз нагнуться над обрывом, но сестра остановила ее.

— Анна, дорогая моя, ради бога! У меня у самой голова кружится, когда ты так делаешь. Прощу тебя, сядь.

— Ну хорошо, хорошо, села... Но ты только посмотри, какая красота, какая радость — просто глаз не насытится. Если бы ты знала, как я благодарна Богу за все чудеса, которые он для нас сделал!»<sup>12</sup>.

Как видим, Куприн фиксирует два противоположных движения (к пропасти и от пропасти) и две противоположно направленные эмоции: страх и влечение к пропасти, подталкивающее к тому, чтобы заглянуть в нее. Что именно притягивает молодую женщину к пропасти — Куприн не поясняет. Вид, который открывается с некоторого (мы не знаем — какого) расстояния от края бездны, наполняет ее сердце радостью и восхищением. Рассматривать ли чувство восторга, испытанного Анной, в понятийном горизонте пропасти или же в горизонте простора или дали, зависит от того, на каком расстоянии от края обрыва она находилась и какая форма пространства вышла для нее на первый план: морская ширь, глубина пространства по горизонтали или его глубина по вертикали вниз.

Первое приближение к феномену пропасти позволяет нам сделать вывод, что перед нами — сложное образование, в котором восхищение от созерцания пространства-вниз предваряется пульсацией страха перед падением.

### Пропасть и философская эстетика

Если бросить взгляд на историю европейской философии, то ничего подобного эстетике пропасти мы в ней не обнаружим. Впрочем, так же обстоит дело и с другими феноменами эстетики пространства. И все же определенную преемственность между эстетикой пропасти и европейской философской традицией установить можно. Аналитика возвышенного в трудах Берка и Канта (а позднейший анализ в принципе не изменил тех концептуальных рамок и линий, в границах которых возвышенные объекты и чувства удержи-

<sup>12</sup> Куприн А. И. Гранатовый браслет // Повести и рассказы / А. И. Куприн. Саратов : Приволжск. кн. изд-во, 1985. С. 198–199.

вались классиками европейской эстетической мысли) включила в область эстетической рефлексии величину и протяженность как специфическую, отличную от прекрасной данности предметность эстетического восприятия.

Чувство возвышенного рассматривалось ими как весьма специфическое удовольствие, как удовольствие через неудовольствие, как воодушевление, сопряженное со страхом (Берк определял его как «восторг» — *delight*). Протяженность пространства (его размерность и форма, его «бесконечность») была включена в поле зрения этих мыслителей как та предметность, встреча с которой *сначала вызывает страх*<sup>13</sup> или *ведет к фрустрации желательного для субъекта согласования способностей* (на что обращал внимание еще Кант в аналитике «математически возвышенного»), и *только потом, на втором шаге — вызывает восторг, воодушевляет*. Однако угроза, исходящая от предмета восприятия, и сопровождающий ее страх преобразуются в чувство удовольствия (по Канту) или восторга (по Берку) только в том случае, если отсутствует прямая угроза жизни и здоровью созерцателя, если человек сознает, что он находится в безопасности.

Стоит отметить, что ни Берк, ни Кант не проявили интереса к углубленному исследованию отдельных форм протяженности и к осмыслению специфики их эстетической конституции. Однако миновать аналитику возвышенного, обогатившую европейскую культуру концепцией эстетического переживания, не связанного с восприятием телесной формы, исследователь эстетической конституции пропасти не может<sup>14</sup>. Ведь ее авторы предложили метод осмысления феноменов, сопряженных с восприятием того, что внушает страх, но в конечном счете доставляет удовольствие.

<sup>13</sup> Применительно к протяженности о страхе говорил Э. Берк, Кант же обнаруживал это чувство в восприятии «динамически возвышенного», но не величественного («математически возвышенного»).

<sup>14</sup> Подробнее о соотношении эстетики пропасти и эстетики возвышенного в версии Берка и Канта см.: **Приложение 1. Пропасть и категория возвышенного.**

### Пропасть как опыт онтологической дистанции

В концептуальных рамках феноменологии эстетических расположений эстетическое определяется как чувственная данность условно или безусловно особенного, Другого. Через отношение к Другому человек находит, обнаруживает себя в мире. Другое задает онтологическую дистанцию (отделяет от сущего, открывает сущее), но в стертости обыденного среднечувствия и вседневной озабоченности оно остается потаенным для человека (диалектика сокрытости/несокрытости Бытия была одной из центральных тем в философии Мартина Хайдеггера). Однако в нашем опыте имеются особые, выделенные моменты, в которых эта основоположная для человеческого присутствия соотнесенность с Другим дает о себе знать. Одной из таких привилегированных областей опыта является та, в которой Другое становится тем, «что» можно ощутить, пережить, почувствовать. Онтолого-эстетическая конституция любого эстетического расположения определяется тем, в каком модусе, на каком онтологическом уровне и каким именно образом (в какой предметности, через какие чувства) Другое открывает себя человеку в модусах Бытия, Небытия и Ничто. В силовом поле эстетического события оно дано ему в типологических разнородных утверждающих и отвергающих расположениях как событийно установленных ситуативных единствах пространства (тела, группы тел) и воспринимающего его (их) человека. Не поддающееся редукции к тому, «что» воспринимает воспринимающий, Другое обнаруживает себя (дает о себе знать) в событийно-особенной (но типологически устойчивой) констелляции субъекта и предмета восприятия.

Каким же образом Другое обнаруживается в том эстетическом событии, в котором предметом созерцания оказывается пропасть? Какова ее онтолого-эстетическая конституция? Созерцание пропасти, как мы выяснили, может сопровождаться радостью и восхищением, и тот, кто имел такой опыт, будет стремиться к тому, чтобы вновь повторить его. Радость и восхищение, сопровождающие созерцание пропасти, свидетельствуют о том, что пропасть относится к утверждающим человеческое присутствие эстетическим феноменам, что Другое, безусловно особенное явлено в этом расположении в своем утверждающем присутствии модусе (в модусе Бытия).

В то же время нельзя пройти мимо *сложной, двойственной природы* восприятия и переживания пропасти. Структура этого переживания сходна с той, которая была обнаружена Берком и Кантом в их аналитике возвышенного. Удовольствие от созерцания пропасти — это удовольствие, которое предполагает осознание угрозы, сопровождаемой сигнальными ракетами волнения и страха<sup>15</sup>.

Подобно другим феноменам эстетики направлений, пропасть воспринимается как *возможность занять иное, чем это, место*. Однако пропасть — это не просто возможность движения вниз; ее образ — это образ движения к неподвижности, к смерти. Движение в пропасть воспринимается как угроза *возможности движения как таковой*. У того, кто стоит на краю пропасти, возможность для перемещения имеется, но она переживается как его невозможность. Причем эта невозможность явлена с подавляющей силой. Продвижение-падение в глубину воспринимается как безусловный предел движения, как движение, несовместимое с жизнью.

Возможность движения вниз в ситуации «над пропастью» — налицо, но она порождает страх. Однако страхом, как мы помним, дело не ограничивается. В пропасти как эстетическом расположении страх преобразуется в восторг. Как такое возможно? Каким образом, благодаря какой силе человек, всматривающийся в бездну, испытывает чувства радости, воодушевления и отрешенности?

<sup>15</sup> Непроизвольное, онтически обусловленное чувство страха и отшатывание от края бездны — тот *исходный эмоциональный фон*, без которого пропасть как эстетический феномен просто немыслима.

Страх перед бездной растет по мере приближения к ее краю, открывающему вид на зияющую пустоту, на возможность смерти... Тело, имеющее опыт падения на ровном месте с небольшой высоты (а кто такого опыта не имеет?), помнит об этой возможности на бессознательном уровне. Вид глубокой пропасти никого не оставляет равнодушным. Прежде чем человек успеет что-то подумать, его встревоженное тело успеет отправить на экран сознания сигнал-предупреждение: «Стой, опасно! Немедленно отойди от края!». Своевременное предупреждение: стоит ему оступиться, споткнуться, уступить резкому порыву ветра — и вон окажется в свободном падении, камнем полетит вниз.

Краткий ответ на этот вопрос мог бы звучать так: *радость и восторг — это реакция на переживание онтологической дистанции, которая в расположении пропасти дана драматически, дана через преодоление неотделимого от человеческого присутствия в мире страха перед концом*<sup>16</sup>.

Человек стоит перед пропастью. Пропасть внушает ему страх. Но человек не просто испытывает страх, он знает об этом, следовательно, он отделен от самого себя как уstraшенного. Что же дистанцирует его от сущего (и от себя как сущего), что открывает ему глаза на происходящее? То, что не есть сущее: Другое. Что позволяет человеку, стоящему на краю бездны, победить страх перед возможностью падения и гибели? Чувственная данность того, что отделяет его от временного, от сущего, то есть Другое в его утверждающем модусе, в модусе Бытия.

Сам акт осознания опасности и страха уже означает отделенность — в определенном отношении — от страха как аффекта (сознающий страх отделен от себя как испытывающего страх). Но это — свобода в сознании, а не на уровне чувства, переживания. Осознание и дистанция еще не освобождают от страха, но лишь позволяют иметь с ним дело (противопоставить страху — волю, руководствующуюся принципами). Осознание страха дает определенную свободу в реакции на него, но при этом не освобождает от страха как переживания. Снять страх можно в том случае, если то, благодаря чему человек сознает его, станет тем, что дано ему и тем что он чувствует. Данность Другого освобождает от страха, поскольку на уровне переживания соединяет конечное существо с тем, чего не может коснуться смерть. Что может избавить человека от укорененного в его конечности страха? Актуализация того,

<sup>16</sup> Мы склонны видеть в ситуации взаимодействия человека с пропастью примерно такую же динамическую структуру переживания, которую Кант обнаруживает в своей аналитике возвышенного. (Возвышенное чувство трактуется им как «чувство сверхчувственного», явленное в ситуации предельной умаленности эмпирического, природного человека перед стихийной мощью природы, ставящей — в принципе — под вопрос само его существование, до которого, однако, здесь и теперь эти стихии «дотянуться» не могут, поскольку он находится в безопасности).

что дает возможность понимания, осознания происходящего вокруг нас и с нами и, следовательно, превосходит его на уровне чувств. Страх преобразится в восторг и восхищение в том случае, *если сопричастность Бытию как условию осознания страха и ситуации, его порождающей, трансформируется в переживание сопричастности Другому в модусе Бытия.*

При этом в эстетических расположениях (в частности, в пропасти) восторг и восхищение приобретают особый, отличный от чувств, обозначаемых этим словом в обыденной речи характер. Это не та радость, не тот восторг, не то ликование, которые охватывают нас, когда мы узнали что-то, что очень для нас важно и желанно (допустим, мы с третьей попытки поступили на факультет, о котором мечтали, или девушка, в которую мы давно и безответно влюблены, ответила нам взаимностью, или спортивная команда, за которую мы болеем, выиграла решающий матч в чемпионате и т. д.). Эстетически очищенная радость захватывает нас не благодаря тому, что мы нечто получили. Это радость, которая приходит от данности Другого. Радость от единения с Другим (с безусловно особенным) сочетается с состоянием отрешенности от того, что дано (мир под нами), и особой близости с тем, что мы воспринимаем. В расположении пропасти мы переживаем восторг, радость и восхищение там, где только что царил страх, но эти чувства очищены, отрешены, свободны от связности с определенными потребностями и желаниями. Это радость присутствия в отнесенности к Другому.

Итак, данность того, из чего мы присутствуем (понимаем в мире), есть в то же время приобщение к чему-то иному, отличному от сущего, к чему-то, что не знает смерти. Чувственная данность Другого в модусе Бытия дает нам ощутить «расстояние», отделяющее его его сущее. Только его данность способна преобразовать страх в восторг. Это, если использовать словарь феноменологической традиции. А если воспользоваться кантовским языком, то удовольствие от пребывания на краю пропасти может быть истолковано как преодоление «эмпирической природы» человека в чувстве «сверхчувственного», в чувстве свободы.

Попробуем теперь конкретизировать взаимосвязь, которая существует в расположении пропасти между страхом и восторгом. Страх указывает на ситуацию, в которой человек

может чувствовать себя находящимся на своей собственной границе. Если он сознает, что ситуация находится под контролем, он получает возможность как бы растянуть, зафиксировать ситуацию пребывания в этом месте, где жизнь граничит со смертью, то есть отдаться созерцанию бездны и «забыть обо всем на свете». Приближение к границе жизни и смерти *освобождает чувства и сознание от всего постороннего* тому, что имеется здесь и теперь: перед тобой только бездна, и она целиком овладевает твоим вниманием. Благодаря погружению в ее созерцание создаются условия, в которых созерцатель бездонного пространства может в какой-то момент ощутить «дыхание» иной, уже не пространственной, а *метафизической бездны*. Другое и есть бездна, *окликающая нас в ситуации, когда мы предельно отрешены от всего в этой жизни и вовлечены в созерцание пропасти*. Метафизическое «бездна» откликается (если откликается) на зов природной бездны только потому, что мы изначально причастны бездонности (бесконечности) Другого. Если нам удалось преодолеть страх через осознанное усилие (мотивация может быть разной: стыд, сознание долга, стремление достичь желанного и т. д.) — это будет *триумф воли*, если же страх был преодолен, снят на чувственном уровне, то перед нами *эстетическое событие*.

А теперь вернемся к истолкованию эстетики пространства (наряду с эстетикой времени) как и переживания *возможности* в разных ее модусах. Посмотрим на пропасть как на восприятие возможности движения, возможности занять иное место. В акте созерцания пропасти восприятие *возможности занять иное место* оказывается восприятием *возможности перемещения в такое место, где можно не быть*. Но переживание возможности не быть, переживание бездны как возможности невозможности дальнейшего присутствия в мире вызывает к *Другому, Иному*. И этот «зов» делает данность Другого насущной, а потому — возможной. Именно благодаря Другому человек способен к игре с небытием, в частности, к эстетической игре с пропастью. Эта игра затевается ради эстетического преодоления онтического страха и радости трансцендирования за пределы, сущего. Другое-как-Бытие является тогда, когда «это» (сущее, конечное, ограниченное в пространстве и времени существо) оказывается вплотную придвинуто к границе существования и человек как бы

«осязает» свою конечность. Только Другое способно преобразить образ невозможности иного (образ пропасти) в видимый образ того, что по ту сторону любой возможности в координатах пространства и времени.

Как и в случае с чувством возвышенного в его истолковании Берком и Кантом, опасность, исходящая от пропасти, и страх, сопровождающий пребывание на краю обрыва, оказываются важными, но не единственными моментами, определяющими ситуацию, в которой пропасть может сбыться в качестве эстетического расположения. Созерцание пропасти предполагает динамическое единство *нескольких моментов*, представление о которых мы можем получить лишь после того, как событие пропасти уже состоялось. Апостериорный анализ показывает, что онтолого-эстетическое событие пропасти предполагает не только драматическую встречу с Бытием в ситуации, когда человеческое присутствие, визуально соприкоснувшись с бездной, обнаруживает собственную конечность, *но и сложную онтическую игру на предшествующей эстетическому событию фазе*, на фазе приближения к пропасти и стояния над ней.

#### Как и при каких обстоятельствах? (Преэстетические условия пропасти)

Туманы, пропасти и гроты...  
Как в воздух, поднимаюсь я:  
Непобедимые высоты —  
И надо мной, и вокруг меня...  
А. Белый. Брюсов (Сюита) 1929

Пропасть как эстетический феномен событийна. Это значит, что ее эстетическое переживание не гарантировано ни открытой для созерцания конфигурацией пространства, ни субъектом с его настроением, с его желаниями и способностями. В одно расположение субъекта и созерцаемую им предметность связывает откровение Другого. Однако конституирующая эстетическое расположение встреча с Другим не снимает вопроса об условиях свершения пропасти как эстетического события. Условия, благоприятствующие свершению того или иного эстетического события, именуется

— в рамках феноменологии эстетических расположений — его преэстетическими условиями.

**Человек перед лицом пропасти, или что зависит от человека?** Исследование условий, благоприятствующих эстетической встрече с пропастью на стороне субъекта, показывает, что дело здесь (так же, как при восприятии дали и простора) не ограничивается одной лишь настроенностью на созерцание и готовностью «смотреть и видеть».

*Страх падения и узда воли.* Страх подготавливает человека к эстетической встрече с пропастью<sup>17</sup>, но он же представляет собой препятствие на пути к ней. Далеко не всем людям удастся преодолеть естественную реакцию отшатывания от края пропасти. Для них встреча с Другим в таком расположении, как пропасть, затруднена<sup>18</sup>.

Снятие страха в силовом поле эстетического события предполагает, что еще *до того, как страх будет преодолен эстетически*, с ним необходимо справиться на онтическом уровне. Ведь созерцание бездны невозможно, если мы не преодолели расстояния до ее края. Эстетическое созерцание пропасти в качестве своего условия предполагает приближение к обрыву и готовность на какое-то время задержаться на его кромке. Речь идет *о волевом усилии, о преодолении естественного для живого существа страха перед тем, что угрожает гибелью*.

Но предположим, это условие выполнено и страх обуздан, но при этом не преодолен, не снят. Достаточно ли обуздать страх для того, чтобы пропасть захватила наше внимание эстетически, как предмет созерцания? Нет, не достаточно. Какой смысл (в эстетическом плане) стоять над бездной и

<sup>17</sup> Подготавливает в том смысле, что он, во-первых, выводит его из озабоченности посторонними (по отношению к тому, что открывается зрительному восприятию) мыслями и образами и, во-вторых, приводит в движение, эмоционально «разогревает» душу.

<sup>18</sup> Если край пропасти надежно огражден, что почти всегда бывает в местах посещаемых организованными туристами, такая возможность появляется даже у тех, кто боится высоты. Впрочем, встречаются люди, для которых даже видимая защита от возможного падения не является достаточным основанием для того, чтобы подойти к краю и посмотреть вниз.

думать о том, как бы поскорее отойти от обрыва на безопасное расстояние? Никакого. Зачем удерживать себя на краю пропасти, если ничего кроме страха вы не ощущаете? Тот, кто способен держать себя в руках, но продолжает бояться, не способен отдаться созерцанию пропасти.

Волнение перед лицом пространства, воспринимаемого как угрожающее, — естественная для человека реакция<sup>19</sup>. Биологически обусловленное отшатывание от опасного места (сопряженное с эмоцией страха), как и сознательное усилие по обузданию страха перед пропастью *дают человеку сильные переживания*, но их нельзя отнести к сфере эстетического опыта.

Отсюда вывод: обуздание страха усилием воли — необходимое, но недостаточное для эстетической встречи с пропастью условие. Пусть вид бездны вызовет у того, кто смог преодолеть себя, «сильные ощущения» (чувство страха, напряжение внутренней борьбы с ним, удовлетворение от господства над аффектом), но эти эмоции не будут иметь эстетического достоинства. В них нет событийности, тайны, в них нет Другого. Чтобы вид пропасти мог стать в эстетическом событием, чувство опасности не должно быть всеобъемлющим, поглощающим все душевные силы человека.

Можно предположить, что во многих случаях — особенно тогда, когда страх действительно силен и требуются немалые усилия для его преодоления, — действует какая-то иная, альтернативная страху сила, и эта сила влечет человека к созерцанию пропасти.

*Влечение к высоте и эстетика пропасти.* Итак, хотя преодоление страха перед пропастью и предполагает *волевое усилие*, но одного этого усилия мало. Важно, чтобы человек не только приблизился к краю пропасти, но и был способен, заняв положение над пропастью, сохранять эту позицию какое-то время и целиком отдаться созерцанию, а не дрожать

<sup>19</sup> Эстетические переживания не возникают так, как возникают переживания в контуре инструментальной логики производства эмоций, где давление на кнопки «основных инстинктов» запускает гормонально подкрепленную реакцию на физиологически закреплённый стимул.

от страха и волевого напряжения в борьбе с аффектом. Можно предположить, что люди, которые приближаются к краю пропасти и созерцают ее, подчиняются альтернативной страху тяге: *влечению к созерцанию того, что видно от края пропасти.*

Понятно, что в том случае если эстетическое событие с пропастью состоялось, то память об этом событии, желание еще раз войти в особенное состояние, вполне может быть силой, обеспечивающей приближение к краю бездны и оставляющей в душе достаточно места для того, чтобы отдаться ее созерцанию. Но для того, чтобы *такое* «влечение-к-повторению» у человека имелось, он *уже* должен иметь опыт эстетической встречи с пропастью. Чтобы первый эстетический опыт пропасти состоялся, необходимо какое-то влечение к созерцанию *на границе разнородных измерений пространства, с позиции «над пропастью».*

И такое влечение имеется. Это *влечение к высоте. Вид сверху, само пребывание на высоте (наверху-положение)* может быть источником удовольствия. Подбирая площадку под строительство храма, жилого дома, общественного здания, подыскивая место для стоянки в походе, человек — при прочих равных условиях — всегда предпочтет более высокое место тому, которое находится в низине. Когда появляется возможность занять более высокое место, чем то, в котором человек находится, велика вероятность, что он сделает это по эстетическим мотивам<sup>20</sup>.

И обращение к личному опыту, и письменные свидетельства опытных людей говорят о том, что высота притягивает<sup>21</sup> человека. В созерцании пропасти сталкиваются

<sup>20</sup> У желания быть наверху есть, конечно, и иные (социальные, культурные, экзистенциальные) основания, но задачи, которые стоят перед нами в этой статье, не позволяют углубиться в исследование этих мотивов.

<sup>21</sup> «...Перед изумленными взорами новичков открывается одновременно величественная в своей красоте и отчасти пугающая картина. <...> Вокруг зеленым ковром расстилаются сопки. <...> Ослепительное солнце заливает ни на что не похожий ландшафт. <...> ...Людей, особенно новичков, охватывают такие эмоции, которые даже трудно описать. Это нечто напоминающее смесь восторга, безграничного восхищения творением природы или Господа Бога и одновременно осознание ничтожности и бренности человеческого

две эмоциональные волны, поднимаемые, с одной стороны, чувством высоты<sup>22</sup> (*отсутствие ограничений, доминирование, уединенность, близость к небу*, радостное чувство свободы: вот взмахну сейчас крыльями — и полечу!), а с другой — *страхом падения*. Динамическое столкновение разнонаправленных эмоциональных «потоков», их борьба и исход заранее не предопределены. Если чувство страха и инстинкт самосохранения окажутся сильнее наслаждения «триумфом воли» и удовольствия от визуального доминирования, то человек отшатнется от бездны и предпочтет держаться подальше от ее края. Встреча с Другим в ситуации стояния-над-пропастью возможна лишь тогда, когда мы пребываем «над пропастью» благодаря влечению к высоте, благодаря тому чувству высоты, которое острее всего переживается «на-краю-пропасти».

Тут, на краю обрыва, встречаются высота и бездна, чувство слабости и ощущение силы. Именно влечение к высоте помогает преодолеть страх и *отдаться созерцанию глубины*<sup>23</sup>. Чем ближе человек придвигается к краю пропасти,

бытия, суеты, оставшейся где-то далеко внизу. В то же время человека охватывает гордость за то, что ему посчастливилось дойти, увидеть и оценить величие, красоту и масштабы мира сего. Взрыв эмоций добавляет сил, усталость снимает как рукой. <...> Над нами плывут низкие рваные облака. Их тени образуют на склонах сопок пятнистый узор. Счастливы улыбаемся друг другу, как же, ведь мы наверху и все далеко видно» (*Нагорный Александр*. Восхождение на гору Пидан». URL: <http://myfoto.h17.ru/Text/Travel.htm>) (дата обращения: 20.08.2011)).

<sup>22</sup> Подробнее о чувстве высоты и о его связи с пропастью см.

**Приложение 2. На высоте пропасти: чем глубже, тем выше.**

<sup>23</sup> Конечно, напрямую связывать чувство высоты с чувствами собственного достоинства, самоуважения на одном конце этического спектра и с возгреванием таких страстей, как гордость и тще-славы, на другом — значило бы огрубить его, забыть о чисто эстетических моментах влечения к высоте (высота — то, что нравится «само по себе»). Тем не менее, необходимо признать, что высота может пробуждать в нас не только уверенность в себе и самоуважение. В тех случаях, когда мы имеем дело с сознательным стремлением к высоте, не заметить *здесь этической* мотивации невозможно. Для человека, который карабкается вверх (особенно если он молод и путешествует в компании), важно не отстать от других, а еще лучше — дойти первым, важно сознавать, что «я смог это сделать!» и т. д. Для

тем сильнее страх и... тем больше удовольствие от высоты. И если в борьбе страха и влечения к высоте сильнее окажется последнее, то человек сможет предаться созерцанию пропасти и у него появится возможность пережить ее эстетически.

*Пропасть и повседневность*. Говоря о преэстетических условиях встречи с пропастью *на стороне субъекта*, нельзя пройти мимо той отрицательной роли, которую здесь играет привычка. Ведь человек, как известно, «ко всему привыкает». Привыкает он и к виду пропасти. Привычной она становится тогда, когда ее вид становится чем-то обыденным, тем, к чему человек присмотрелся. Так случается тогда, когда люди или живут на краю ущелья, или часто пользуются дорогой, идущей по его краю, или, если их профессия связана с высотными работами (монтажники-высотники, мостостроители, горноспасатели, etc.). Эффект привыкания, превращения пространства-вниз в привычный фон повседневной жизни притупляет чувствительность к нему и может стать препятствием для эстетического восприятия пропасти. И хотя человек, имеющий дело с глубоким пространством не время от времени, а регулярно, не может с ним не считаться (потеря бдительности угрожает падением<sup>24</sup>), но для эстетического потрясения от вида пропасти места в

эстетического анализа пропасти как безусловного утверждающего расположения эстетики направлений важно исследовать те влечения и эффекты, которые входят в преэстетическую карту пропасти. Об этических мотивах, влекущих к высоте, мы упоминаем постольку, поскольку они обеспечивают возможность созерцания пропасти.

<sup>24</sup> Люди, имеющие дело с высотой, говорят о жизненной важности «страха высоты» (пропасти). Его исчезновение может привести к гибели. Для примера приведем высказывание Владимира Лоленко на одном из альпинистских форумов (обсуждается «страх высоты»): «Страх высоты должен присутствовать ВСЕГДА! Другой вопрос контролируете вы его или нет? А еще к высоте должно быть УВАЖЕНИЕ... Как только скалолаз или альпинист перестает бояться (см. УВАЖАТЬ) высоту, он (или она) чаще всего ПОГИБАЕТ... Причем в прямом смысле». URL: [http://vkontakte.ru/topic-615856\\_1371004](http://vkontakte.ru/topic-615856_1371004) (дата обращения: 14.08. 2011).

<sup>25</sup> В цитированном выше отрывке из «Гранатового браслета» А. Куприна разговор заходит, среди прочего, и о привыкании человека

душе может и не остаться<sup>25</sup>. Соответственно, если человек в своей повседневной жизни не имеет дела с пропастью, то его шансы попасть в силовое поле эстетического события значительно выше, чем у того, кто «обитает» на ее границе.

**Что зависит от места? Обстоятельства места и эстетика пропасти.** Теперь попытаемся прояснить вопрос о том, какие параметры *предмета восприятия* определяют возможность и повышают вероятность эстетической встречи с пропастью. Каковы те условия, которые благоприятствуют эстетическому созерцанию бездны на стороне самого предмета созерцания, если соотнести его с позицией, которую занимает созерцатель? Таких условий несколько; мы рассмотрим наиболее существенные из них.

*Без среднего плана (от близкого к далекому).* Пространство-вниз наиболее действенно в преэстетическом отношении тогда, когда мы видим не узкую, хотя и глубокую расщелину, но

---

к самым, казалось бы, волнующим предметам: к бесконечности моря, к бездонной глубине пропасти.

«— Я тебя понимаю, — задумчиво сказала старшая сестра, — но у меня как-то не так, как у тебя. Когда я в первый раз вижу море после большого времени, оно меня и волнует, и радует, и поражает. Как будто я в первый раз вижу огромное, торжественное чудо. Но потом, когда привыкну к нему, оно начинает меня давить своей плоской пустотой... Я скучаю, глядя на него, и уж стараюсь больше не смотреть. Надоедает.

Анна улыбнулась.

— Чему ты? — спросила сестра.

— Прошлым летом, — сказала Анна лукаво, — мы из Ялты поехали большой кавалькадой верхом на Уч-Кош. Это там, за лесничеством, выше водопада. <...> Вообрази себе: узенькая площадка на скале и под ногами у нас пропасть. Деревни внизу кажутся не больше спичечной коробки, леса и сады — как мелкая травка. Вся местность спускается к морю, точно географическая карта. А там дальше — море! Верст на пятьдесят, на сто вперед. Мне казалось — я повисла в воздухе и вот-вот полечу. Такая красота, такая легкость! Я оборачиваюсь назад и говорю проводнику в восторге: “Что? Хорошо, Сеид-оглы?” А он только языком почмокал: “Эх, барина, как мне все это надоед. Каждый день видим”» (*Куртин А. И.* Указ. соч. С. 199).

резкий сгиб горизонтальной поверхности, с края которого открывается вид в глубину и на значительное расстояние вперед. Возможность встречи с пропастью определяется *доступностью для созерцания дальнего плана* (того, что *глубоко внизу и вдали*), точнее, *резкостью перехода* от ближнего плана к дальнему. Если, например, противоположная сторона глубокой расщелины находится в нескольких метрах от наблюдателя, так что при взгляде вниз наш взгляд уходит всего на 3-5 метров в глубину (хотя мы знаем, что глубина этой трещины намного больше), то с пропастью как эстетическим феноменом мы в этом случае разминемся.

Для того, чтобы пространство «внизу» было воспринято как пропасть, важен контраст ближнего и дальнего планов (то есть столкновение того, что находится прямо перед тобой, и того, что виднеется далеко внизу и далеко впереди)<sup>26</sup>. Важно, чтобы *взгляд созерцателя мог, не встречая препятствий на ближнем плане, минуя средний план, переходить сразу к дальнему плану*. Два плана — ближний и дальний — сталкиваются на линии, разграничивающей скалу (или карниз дома, ограждение смотровой площадки телебашни) и то, что виднеется в глубине. *Пропасть — это вид вниз, в котором отсутствует средний план*. Пропасть сводит близкое и далекое тет-а-тет, она исключает постепенность пространственного перехода от «вот здесь, совсем рядом» к «там, далеко внизу». Преэстетическим потенциалом обладает сам контраст пространственных планов, демонстрирующий отличие «здесь» и «там», «внизу». *Здесь*, рядом со мной, все дано настолько отчетливо, что можно рассмотреть даже трещины в скале и иголки на ветвях старой сосны, вцепившейся корнями в изъеденный дождями скальный выступ, а *там*, внизу, можно разглядеть крыши домов размером с булавочную головку, деревни размером с брошку и неровные лоскутки полей и лесов... Резкость контраста создает впечатление бесконечности пространства, открытого вниз и вдаль.

---

<sup>26</sup> Контрастность ближнего и дальнего планов возможна в том случае, если твердь, на которую опирается человек, резко обрывается вниз, а глубина пространства-вниз достаточна велика для того, чтобы оно могло показаться бездонным.



*Безопасность и феномен «рамы» (о значении границы между «там» и «здесь» для эстетического переживания пропасти).* Из того, что было сказано о презстетических условиях восприятия пропасти, следует что эстетическим встречам с ней благоприятствует следующая ситуация: человек находится на таком расстоянии от края пропасти (от края крыши высотки, от парапета смотровой площадки телебашни и т. д.), которое, с одной стороны, позволяет ему хорошо видеть ее глубину, ее «бездонность», а с другой — дает ощутить безопасность занимаемого им положения.

Конкретные обстоятельства и условия, от которых зависит сознание безопасности «смотрящего в бездну», многообразны, и подробное их перечисление не имеет смысла. Ясно, что при отсутствии сильного ветра расстояние до края будет одним, а при резких порывах ветра — другим. Если край скального выступа состоит из монолитной плиты — это одна ситуация, а если он представляет собой нагромождение небольших камней — другая. Возможность ухватиться рукой за ствол растущего на краю дерева также уменьшает расстояние, с которого мы можем отдаться созерцанию бездны, а скошенный книзу край обрыва его увеличивает и т. д.<sup>27</sup>

Эстетическое переживание бездны, о чем мы не раз уже говорили, *предполагает соединение восприятия, внушающего страх и трепет пространства-вниз, с осознанием того, что в «реакции действием» нет никакой необходимости*, что опасное — если оставаться на месте — не опасно (хотя глаза и боятся, но человек ощущает под ногами твердую почву). И эту столь существенную для возникновения эстетического расположения отделенность ближнего плана (здесь, наверху) от дальнего (там, внизу) можно описать с помощью метафоры рамы.

Если возможность занять созерцательную позицию имеет для пропасти как утверждающего эстетического расположения принципиальное значение и если эту возможность осуществима только через осознание созерцателем безопасности занимаемого

<sup>27</sup> Не следует также забывать о том, что люди сильно отличаются друг от друга по способности переносить высоту. Для многих людей приближение к пропасти ближе, чем на 3-5 метров до ее края, — дело трудное, почти невозможное.

им положения (оценка расстояния до края пропасти, силы ветра, твердости горной породы, etc.), тогда безопасность положения будет играть примерно такую же роль, какую в искусстве выполняет *рама*. Рама указывает на условность художественного пространства произведения (Вторичного мира) и, соответственно, на воображаемый характер того, что в нем происходит. Она дает почувствовать, что художественный мир отделен от Первичного мира, которому принадлежит зритель (читатель, слушатель) и само произведение в качестве вещи. Эта двухплановость художественно-эстетического опыта особенно рельефно обнаруживает себя там и тогда, когда предметом изображения-описания оказываются предметы и виды, которые, казалось бы, должны порождать реакцию отшатывания, но, тем не менее, ее не вызывают. Чем с большей определенностью «этот» мир отделяется от «иного» (художественного, воображаемого, условного), тем выше допустимая в его границах квота безобразного, ужасного или страшного. В литературе, к примеру, она весьма высока, в садово-парковом искусстве и архитектуре исчезающе мала.

Мы полагаем, что и в эстетических расположениях первого порядка (в эстетических феноменах, не связанных с художественно-эстетической деятельностью), и в тех случаях, когда мы имеем дело с расположениями, конституируемыми по описанной Берком и Кантом схеме возвышенного восприятия, когда удовольствие возникает через преодоление страха, — мы сталкиваемся с чем-то очень напоминающим «раму» или, шире, с экспозиционным пространством, отделяющим созерцаемое от созерцателя. Мы можем отдаться созерцанию бездны и испытать восторг и восхищение только тогда, когда имеется «рамка», отделяющая далекое «там» (в бездонной глубине) от твердой почвы «здесь».

Твердость почвы под ногами и устойчивость положения тела на границе пространственных измерений выполняют в акте восприятия пропасти функцию рамы, отграничивающей безопасное «здесь» от угрожающего «там». Пропасть, зияние, возможность падения — все это относится к пространству, за кромкой обрыва. Причем в отличие от рамы в искусстве, отграничивающей художественное «там» от обыденной действительности «здесь», в акте созерцания пропасти рама

отделяет надежное «здесь», от опасного «там», созерцателя от созерцаемого и тем самым делает возможным погружение в созерцание бездны.

Но чем ближе мы подходим к кромке обрыва (два метра, метр, тридцать сантиметров...), чем прозрачней становится граница между «там» и «здесь», тем слабее наша уверенность в том, что нам «ничего не угрожает», и тем меньше вероятность того, что созерцание пропасти будет возможно. Слишком «непрочной» становится рама. Когда думают о спасении жизни, места для созерцания не остается.

**Вместо заключения.** Хотя пропасть и принадлежит к феноменам эстетики направлений, ее восприятие обособлено от переживаний иных форм пространства. Ее своеобразие определяется как телесной конституцией человека, так и условиями, в которых протекает его повседневная жизнь. Обычно человек смотрит на то, что находится прямо перед его глазами. Его взгляд направлен параллельно земной поверхности и перпендикулярно линии горизонта. Значительно реже, и только если в этом появляется необходимость, он смотрит вверх, следуя за природными и рукотворными вертикалями, или наблюдая за движением облаков и небесных светил. Восприятие пространства в этих направлениях (ширь, даль, высь) — это восприятие возможностей изменить положение в пространстве. На их фоне пропасть стоит особняком. И дело тут не в том, что с пропастью человек встречается реже, чем с далью, простором и высью, а в том, что возможность, которая дана человеку в созерцании пропасти — это не возможность быть в другом месте, а *возможность не быть*, возможность лишиться возможности иметь/занять место.

Подводя итог рассмотрению онтической и онтологической конструкции пропасти как одного из феноменов эстетики пространства, необходимо еще раз подчеркнуть, что только чувственная данность Другого, безусловно особенного превращает пропасть в особое эстетическое расположение. Ее специфика в том, что Другое обнаруживается здесь через данность такой формы пространства, которая исключает возможность движения для тела, но не ограничивает свободы взгляда, проникающего от «здесь, наверху» к «там, в глубине пропасти». Восприятие невозможности занять другое место

создает условия для откровения Другого существу как того, что находится по ту сторону возможности/невозможности движения «в» пространстве. Отрешенность и свобода побеждают конечность и страх.

## Приложение 1

### Пропасть и категория возвышенного

*Анализ возвышенного у Э. Берка: высота и глубина.* Хотя Берк и не занимался исследованием феномена пропасти специально, но в его кратких рассуждениях о *протяженности* в связи с обсуждением характеристик возвышенной предметности мы обнаружим наблюдения над ее горизонтальными и вертикальными формами. (Горизонтальное измерение усту-пает, считает Берк, по силе воздействия на человеческую душу вертикальному измерению<sup>28</sup>). Английский мыслитель обращает также внимание на *отличие восприятия вертикали-вверх от восприятия вертикали-вниз* по интенсивности сопровождающих их переживаний (подобной дифференциации у Канта мы не обнаружим). Берк по этому поводу замечает: «Я склонен в равной мере полагать, что высота менее величественна, чем глубина, и что мы испытываем более сильные эмоции, глядя вниз с обрыва, чем глядя вверх на предмет равной высоты; но я не совсем уверен в правильности своего мнения»<sup>29</sup>.

Здесь стоит обратить внимание как на краткость берковского замечания, так и на неуверенность, с которой он проводит разграничение действительности высоты и глубины по критерию *интенсивности их переживания*. Но для нас здесь имеет значение сам факт фиксации *внимания на отличии восприятия* протяженности *по вертикали от ее восприятия в горизонтальной плоскости*, а также на отличии восприятия *вертикали-вверх* (высоты) от восприятия *вертикали-вниз* (пропасти). Английский мыслитель явно испытывал затруднения с осмыслением различий в переживании высоты и глубины. Затруднение это было обусловлено тем, что у

<sup>28</sup> «Протяженность может быть либо по длине, либо по высоте, либо по глубине. Из них наименьшее впечатление производит длина; сто ярдов ровной поверхности никогда не произведут такого же впечатления, как башня высотой в сто ярдов, или скала, или гора такой же высоты» (Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М. : Искусство, 1979. С. 102. С. 101–102).

<sup>29</sup> Берк Э. Указ соч. С. 102.

Берка не было концептуальной перспективы, которая давала бы ему возможность аналитического исследования и эстетического истолкования обнаруженного им различия в восприятии и переживании протяженности по горизонтали, по длине и по вертикали, то есть по высоте и по глубине.

Рассматривая разные направления протяженности под углом зрения их способности вызывать страх или ужас и пробуждать в человеческом сердце возвышенные чувства, Берк ограничился фиксацией отличий между разными направлениями пространства в том, что касается их способности вызывать страх, а на втором шаге — возвышенное переживание. Анализа причин, по которым разные формы протяженности по-разному воспринимаются человеком и производят на него разное впечатление, он не касался. Не останавливался он и на том, что отличает восприятие разных направлений пространства по характеру возникающих в этом случае переживаний.

*Пропась и кантовская аналитика возвышенного.* Хотя Кант, в отличие от Берка, на протяженности пространства в глубину специально не останавливается (хотя в качестве предметных поводов к возвышенному чувству он упоминает и о «глубоких ущельях»<sup>30</sup>), тем не менее, его анализ возвышенного имеет к ней прямое отношение. Причем, если исходить из того, на каком эмпирическом материале иллюстрирует Кант тот опыт, который он называет возвышенным, то кажется, что пропась соотносима как с «математически» возвышенным, так и с возвышенным «динамически». Если протяженность пропасты настолько глубока, что мы не можем схватить и удержать ее в воображении в качестве целостного образа (пропась как неизмеримая для взгляда глубина<sup>31</sup>), если, стало быть, на первый план выходит величина пропасты, то речь должна идти о математически возвышенном. (Величественное понимается Кантом как чувство, возникающее в результате неспособности воображения схватить и удержать видимое в качестве целостной формы и тем самым отсылать и к идеям разума<sup>32</sup>).

<sup>30</sup> Кант И. Соч. в шести томах. Т. 5. М.: Мысль, 1966. С. 278.

<sup>31</sup> То, что слишком значительно по размеру, чтобы быть воспринятым в качестве целостной, легко обозримой формы, оказывается вполне подходящим материалом для возникновения чувства величественного. Это тот феномен, который можно было бы отнести к «эстетике величин» (маленькое, большое, огромное и т. д.).

<sup>32</sup> Для Канта не имеет значения, с чем мы имеем дело: с очень большим телом (вспомним его пример с египетскими пирамидами) или с большим по своей размерности пространством («звездное небо над головой», морской простор, бескрайняя пустынная равнина, горная цепь, вздымающая свои пики под самые облака...).

Однако пропась нельзя рассматривать как объект, который можно целиком бы провести по ведомству «математически возвышенного». Даже в том случае, когда мы имеем дело с такой глубокой пропастью, дно которой нельзя увидеть (а это возможно в тех случаях, когда оно находится далеко-глубоко или когда его скрывает туман) то и в этом случае «прочсть ее» только в рамках кантовской аналитики «математически возвышенного» не удастся. Ведь совершенно очевидно, что в созерцании про-пасти наши переживания связаны *не столько* с ввосприятием превосходящей возможности воображения *размерностью* бездны, *сколько со страхом перед той угрозой, которую несет в себе глубокое пространство*. Следовательно, в отношении источника неудовольствия, предуготовляющего возвышенное удовольствие, пропась можно сблизить с теми предметами восприятия, которые Кант связывает с «динамически возвышенной» предметностью как поводом для возвышенного чувства.

Если в случае с «математически возвышенным» пробуждению возвышенного чувства способствует величина созерцаемого предмета (она обнаруживает ограниченность эмпирической способности воображения и тем самым, косвенно, конечность, условность эмпирического субъекта) или его протяженность, то в случае с «динамически возвышенным» таким механизмом оказываются, по Канту, *сила и мощь* природной и исторической стихии в ее динамическом проявлении. Явленные человеку сила и мощь природных или исторических стихий заставляют человека почувствовать собственную ничтожность в качестве эмпирического, природного существа, что, в конечном итоге, и приводит к актуализации того сверхчувственного начала, масштаб которого превосходит масштаб природы как таковой (Кант определяет эту модификацию возвышенного чувства как чувство свободы). Чувство свободы возвышает его над эмпирической природой и делает возвышенный предмет источником удовольствия, вдохновляет и радует. Духовное начало в человеке актуализируется уже не через переживание ограниченности его познавательной способности, а через обнаружение непрочности, хрупкости его существования перед лицом несоизмеримых с ним стихий мира сего.

Ясно, что пропась как измерение пространства, *вызывающее в человеке представление об угрозе его существованию*, рассматривать, прежде всего, как повод для возвышенного чувства *в его динамической модификации* (то есть там, где человек встречается с тем, что воспринимается как угроза его существованию<sup>33</sup>).

<sup>33</sup> «...Для эстетической способности суждения природа может считаться силой, стало быть, динамически возвышенным, лишь поскольку она рассматривается как предмет страха» (там же. С. 268).

Однако и под понятие «динамически возвышенного» пропасть удовлетворительным образом подвести не удастся. Ведь Кант говорил о *динамическом* явлении стихии в ее силе и мощи, а созерцание пропасти с динамической силой и мощью не связано. Для иллюстрации «динамически возвышенного», по Канту, вполне годятся такие явления природы, как гроза, ураган, шторм, извержение вулкана, пожар и т. д., но никак не пропасть как особое направление пространства.

Подводя итог краткому экскурсу в эстетику возвышенного, можно заметить, что если следовать концептуальным маршрутом кантовской эстетики, то восприятие пропасти можно было бы квалифицировать как *одно из тех восприятий, которые способны послужить поводом для возникновения чувства возвышенного*. Однако специфицировать переживание пропасти ни в рамках понятия «математически возвышенного», ни в рамках возвышенного «динамически» не удастся. О чем это свидетельствует? О том, что кантовская категория возвышенного, если смотреть на нее с позиций эстетики Другого, несет на себе отпечаток своего времени. Кант использовал ее (вслед за другими мыслителями XVIII-го столетия) для обозначения тех феноменов, которые уже были признаны в качестве имеющих эстетическую ценность (в качестве «тонких» чувств), но не вмещались в рамки категории прекрасного. Возвышенное выполняло роль своеобразного депозитария для различных эстетических феноменов, которые были близки друг другу лишь в том отношении, что их восприятие не было связано с прекрасной формой.

Аналитика возвышенного представляла собой шаг в сторону от классической эстетики и может рассматриваться как первый (и очень значительный, важный) опыт разработки неклассической эстетики. Мы исходим из того, что эстетика XXI века будет двигаться в том направлении, которое впервые заявило о себе в эстетике возвышенного.

## Приложение 2

### На высоте пропасти: чем глубже, тем выше

Многие люди получают от высоты удовольствие и стремятся к ней, но реализуют это влечение в разной степени. Эту тягу могут сдерживать внешние причины (жизнь на равнине, состояние здоровья и т. д.) или присущий некоторым людям «страх высоты» (страх падения). Высота влечет и пугает человека<sup>34</sup>. Страх этот

<sup>34</sup> Есть даже особое понятие: «акрофобия», с помощью которого описывают *патологическую форму страха перед пропастью*. (Точнее, конечно, было бы говорить не о страхе высоты, а о страхе падения

определяется не только его индивидуальными особенностями и личной историей, но и тем, каким образом обнаруживает себя высота. Даже не очень высокое, но обрывистое место сокращает число желающих постоять на высоте заметнее, чем более высокое место с пологими склонами. Для ощущения высоты важен видимый перепад высот.

Высокое место над обрывом позволяет оценить имеющий существенное значение для эстетики пропасти *динамический баланс между стремлением к высоте и ограничивающим его страхом падения* («страхом высоты»). Именно здесь, на линии сгиба пространства с наибольшей отчетливостью обнаруживает себя формула: *чем глубже, тем выше*. Чем глубже пропасть, тем, по субъективному ощущению созерцателя, больше высота, на которой он находится, и тем интенсивнее она переживается.

Чувство высоты зависит от видимого «на глаз» соотношения мест в пространстве по вертикали<sup>35</sup>. От восприятия перепада высот,

с высоты). Имеются специальные психологические методики, с помощью которых людям, страдающим данным психическим расстройством, помогают справиться с этой фобией (см., например: URL: [http://www.familyplanet.ru/index.php/alias/kak\\_prjeodoljet\\_strakh\\_vysoty\\_fond](http://www.familyplanet.ru/index.php/alias/kak_prjeodoljet_strakh_vysoty_fond) (дата обращения: 20.08.2011), а также: URL: <http://www.klinikastraha.ru/akrof.html> (дата обращения: 20.08.2011)). Но нас здесь интересует не страх высоты, а влечение к ней.

<sup>35</sup> Чтобы почувствовать высоту, во-первых, требуется занять положение, в котором различия отдельных мест *по высоте* дано наглядно, и, во-вторых, необходимо, чтобы большая часть из того, что открывается взору, лежала ниже, чем то место, которое занято наблюдателем. Различия по высоте должны быть даны наглядно, должны быть видимы. Находясь в гористой и лесистой местности можно сознавать, что мы то спускаемся вниз, то поднимаемся в гору, но если при этом мы будем видеть перед собой лишь камни и деревья и идущую вверх тропу, то высоты мы не почувствуем. Напротив, если мы идем по ровному полю и встречаем на своем пути глубокий овраг, то, глядя в его глубину, мы ощутим высоту, на которой находимся.

С высоты нам открываются виды, отличные от того, что доступно взору из окна нашего дома, по дороге на работу, с рабочего места, etc. Если человек живет в пересеченной местности, то он обратит внимание на высоту в том случае, если поднимется значительно выше того уровня, к которому он привык в повседневной жизни. Достижение большего, чем в повседневной жизни, перепада высот открывает *новые горизонты*, позволяет видеть дальше и по-иному. Вид сверху не только делает привычно большие предметы

который мы невольно оцениваем, когда наш взгляд движется *сверху вниз* (места под нами) следует отличать восприятие, характеризующееся движением *снизу вверх* (как это имеет место тогда, когда в фокусе внимания оказывается направление выси)<sup>36</sup>. В случае с пропастью именно угол сгиба пространства определяет собой — преэстетически — характер восприятия: будет ли воспринятое идентифицировано как пропасть или как что-то иное. Обратим внимание на то, что *чувство высоты сопутствует созерцанию пропасти даже тогда, когда мы находимся на равнине*, на краю очень глубокого оврага с обрывистым краем или на кромке глубокого каньона (на плоскогорье).

Какую же роль играет чувство высоты в создании преэстетических условий встречи с пропастью как особым эстетическим расположением? Влечение к высоте способствует преодолению страха перед бездной и тем самым — косвенно — благоприятствует эстетическому восприятию пропасти.

Занимая высокое место, человек получает возможность *видеть* не только *дальше, но и иначе*, чем обычно. Высота влечет к себе не только из-за вида, который с нее открывается, но также и сама по себе. При этом высота (ее не следует путать с *высью* как направлением пространства) все время ускользает от нашего внимания. Как особого эстетического расположения высоты

маленькими, игрушечными (предметы, погруженные в даль по горизонтали, также умяются в своих размерах), но и позволяет обозревать их в новом ракурсе: человек, который смотрит сверху, видит вещи по-новому и удерживает их — зрительно — в едином поле зрения. Схватывание такого количества вещей в едином поле зрения неосуществимо в случае созерцания дали или простора, когда одни предметы на дальнем плане заслоняют другие и когда сам эстетический эффект оказывается связан с отсутствием препятствий (на первом и среднем планах) для проникновения взора в глубину по горизонтали, вплоть до самого горизонта. Отсутствует этот опыт удерживания многого в поле зрения и тогда, когда наше внимание захвачено высью.

<sup>36</sup> Следует отличать *чувство высоты* как эмоциональный эффект от пребывания на высоком месте, когда взгляд направлен сверху вниз, от *восприятия выси* как формы пространства. Феномен выси предполагает созерцание вертикального измерения пространства с нижней позиции. С высью (и с чем-то высоким) человек имеет дело, когда его взгляд движется *снизу вверх*. При этом созерцание выси исключает чувство высоты (чувство высоты занимаемого человеком положения). Эстетическому анализу выси мы предполагаем посвятить отдельное исследование.

не существует. Дело в том, что высота воспринимается через созерцание того, что вдаль и внизу. В результате ее *поглощают акты восприятия тех или иных направлений пространства*. Изменения пространства видимы, а высота — ощутима. Так как видимое сверху (со смотровой площадки) пространство находится непосредственно перед нами, оно занимает собой наше внимание и определяет его предметное содержание. Что вы видите и чувствуете, когда стоите на высоком месте? Ответ мог бы быть примерно таким: «мы видим простор» (или даль, или пропасть); «мы испытываем волнение перед необъятностью простора» (перед голубой далью, перед бездонной пропастью)<sup>37</sup>.

Если высь как особое *направление* пространства может стать самостоятельным предметом созерцания, то *высота (если не смешивать ее с высью) внешнего референта не имеет*, а потому и не может обрести форму особого эстетического расположения. Высота обречена оставаться переживанием, питающим восприятие направлений, соотнесенных с видимыми формами пространства.

Высота способствует наилучшему раскрытию всех направлений пространства. Она *интенсифицирует* их переживание, но сама при этом остается «в тени», не становится самостоятельным предметом созерцания.

Понятно, что созерцание дали и простора с высоким местом необходимым образом не связано. Мы можем встретиться с этими направлениями пространства и на равнине. Но значит ли это, что высота не играет в восприятии этих направлений преэстетически существенной, важной роли? Ни в коей мере. Если подняться на холм, взобраться на колокольню или хотя бы на крышу дома, то даль или ширь обретут иную — большую — размерность, горизонты расширятся, даль углубится, а преэстетический потенциал открывшегося сверху вида возрастет.

В эстетике направлений высота выполняет примерно ту же функцию, что и эпитеты типа «страшный», «ужасный», «жуткий», с помощью которых указывают на предельность чувства, качества или состояния. Мы говорим: «Страшная (жуткая, ужасная) жара, красота, боль, сила, слабость», etc., или: «Ужасно (жутко, страшно) умный, глупый, чуткий, смелый, трусливый».

И если в каких-то случаях чувство высоты дает о себе знать с максимально возможной определенностью, то происходит это как раз тогда, когда внимание сосредоточено на открывшейся перед/

<sup>37</sup> Реже предметом созерцания человека, занявшего высокое место, становится высь. В горах звездное небо особенно притягательно. Когда мы находимся на большой высоте ночью в ясную погоду, то создаются наилучшие условия для восприятия выси.

под нами пустоте, бездне. Чем глубже *пропасть*, тем определеннее *чувство высоты* («Какая страшная высота!» — восклицаем мы в таких случаях, имея в виду: «Ужас, какая пропасть!»).

Вид глубины — это *вид, свидетельствующий о высоте*, на которой я нахожусь, но вид этот будет осознаваться как пропасть. Однако в переживание пропасти высота входит иначе, чем в созерцание дали или простора. Здесь, *над бездной, чувство высоты* с присущими ему эмоциональными обертонами парения, превосходства (визуальной власти над миром), с ощущением «неограниченных возможностей» сталкивается с переживанием *пропасти как возможности завершения всех возможностей*. В отличие от ситуации, когда с высокого места открываются даль и простор, на высоте пропасти она (высота) не только интенсифицирует переживание протяженности вниз, но и образует своего рода *противоток к чувству опасности и страха*. Высота привлекает, пропасть пугает и отталкивает. Стояние над пропастью — это одновременно и опыт высоты, и опыт бездны.

## СОДЕРЖАНИЕ

### МЕТАФИЗИКА СТАРОГО И НОВОГО

<b>Секацкий А. К.</b>	
Исправление ошибки.....	3
<b>Разинов Ю. А.</b>	
Искусство забвения, или Не забыть забыть... ..	21
<b>Конец В. А.</b>	
Тайна «Да будет!», или «...круговая черта по лицу бездны».....	36
<b>Сериков А. Е.</b>	
Подражание, стереотипное поведение и новизна .....	44
<b>Корецкая М. А.</b>	
Смерть автора и авторское право: парадоксы современной креативности.....	84
<b>Иваненко Е. А.</b>	
Структура сетевого мифа: Ойкумена виртуального Одиссея	108

### РАССКАЗ И СОЗЕРЦАНИЕ

<b>Лехциер В. Л.</b>	
Экстаз рассказа.....	122
<b>Лишаев С. А.</b>	
Сверху вниз (пропасть как эстетический феномен).....	137

Научное издание

**Mixtura verborum' 2011:**  
**метафизика старого и нового**  
Философский ежегодник

Оригинал-макет, верстка *С. В. Бородина*  
Корректурa *А. М. Семенова*

Подписано в печать 10.11.2011. Формат 84×108/32.  
Печать оперативная. Усл. печ. л. 9,03. Уч. изд. л. 8,88.  
Тираж 150 экз.

Издательство Самарской гуманитарной академии  
443011, Самара, 8-я Радиальная, 6.  
e-mail: rio@samgum.ru

Отпечатано в типографии ООО Издательство  
“СамЛюксПринт”  
443095, Самара, ул. Ташкентская, 151А  
Тел.: (846) 927-07-09