



Т. С. Злотникова

**ФИЛОСОФИЯ  
ТВОРЧЕСКОЙ  
ЛИЧНОСТИ**

Татьяна Злотникова

**Философия творческой личности**

«Согласие»

2017

УДК 008 + 792  
ББК 71.0 + 85.330

**Злотникова Т. С.**

Философия творческой личности / Т. С. Злотникова —  
«Согласие», 2017

ISBN 978-5-906709-74-5

В книге искусствоведа и культуролога Татьяны Злотниковой выстроена авторская концепция изучения творческой личности как философски, эстетически, социально-психологически и социокультурно осмысливаемого феномена. Концепт творческой личности получил не только обширное и многоаспектное теоретическое осмысление, но раскрылся в спектре эмпирического анализа: через культурные коды идентификации творческой личности (в первую очередь архетип и игру), через национально-ментальную специфику русской культуры (напряженность пограничного мироощущения и социального бытия, взаимодействия со средой, в том числе провинциальной, и властью, в том числе тоталитарной), через парадоксально выявляемую проблематику массовой культуры (среды обитания и субъекта деятельности отечественных творцов). Особое место в книге занимают личности и парадоксы творческих судеб конкретных отечественных персон, среди которых – и великие писатели (Пушкин, Гоголь, Чехов, Горький), и великие режиссеры (Мейерхольд, Вахтангов, Козинцев, Товстоногов, Эфрос, Ефремов, Волчек, Захаров), и великие актеры (М. Чехов, Лебедев, Юрский), и – что делается впервые – ученые разных поколений, чьи работы изучены и как собственно научные сочинения, и как литературные произведения (от классиков, Бердяева и Розанова, до современников, Кондакова и Кантора). Автор книги показала собственный путь понимания творческой личности, и путь этот составляет несколько десятилетий; различные фрагменты данной книги публиковались прежде в научных журналах, сборниках и многочисленных монографиях, но материал в его целостности собран впервые.

УДК 008 + 792

ББК 71.0 + 85.330

ISBN 978-5-906709-74-5

© Злотникова Т. С., 2017

© «Согласие», 2017

## Содержание

Предисловие	7
Часть 1	10
Глава 1. Идентификация творческой личности	10
Глава 2. Методологическая междисциплинарность понимания творческой личности	28
2.1. За пределами привычного: современные методологические искания	28
2.2. Творческая личность в условиях методологических «ответвлений» ее изучения	37
2.3. Эстетический модус трансформаций творческой личности: между классической традицией и постмодернистским бытием	47
Глава 3. Культурные коды идентификации творческой личности	62
3.1. Архетип в философско-психологической традиции	62
Конец ознакомительного фрагмента.	65

**Татьяна Семеновна Злотникова**  
**Философия творческой личности**  
***Монография***

© Злотникова Т. С., 2017

© Дмитриев А., оформление обложки, 2017

© ООО «Издательство „Согласие“», 2017



## Предисловие

### (тезисы)

– Творческая личность – проблема и метафора, объемность, многогранность и парадоксальность которой обсуждать и комментировать некорректно в силу банальности любых обобщающих суждений. В то же время конкретные творческие личности, их судьбы, произведения, трансформации взаимодействий в системе «личность и социум» представляют интерес и требуют постоянного внимания к себе. Для автора книги творческая личность – предмет изучения на протяжении более 45 лет, поэтому материал книги составили и теоретические разработки, и многочисленные эмпирические наблюдения над людьми, группами людей, произведениями, движениями, нюансами, дуновениями и превращениями.

– Обратившись к отдельным людям/творческим личностям, в ряде случаев мы говорим о них в разных парадигмах, они упоминаются не в одной главе. Это могут быть судьба и творчество в ее контексте (А. Пушкин, А. Чехов, О. Ефремов), могут быть стоящие в центре исследования произведения, созданные интересующими нас личностями (режиссеры театра и кино, писатели, например, не слишком известный в России, ушедший из жизни ярославский поэт К. Васильев или широко известный в мире писатель, философ В. Кантор), может быть творческая личность сквозь призму позднейших интерпретаций ее творчества (Н. Гоголь, М. Горький).

– Очевидно, важной особенностью многолетней работы, часть которой представлена в книге, следует считать своего рода «радиацию», исходящую от проблемы. Автор книги не только изучает творческую личность в разнообразных проявлениях и конфигурациях на протяжении длительного времени, но и «заражает» интересом к этой проблеме многих коллег (прежде они были студентами, аспирантами). Проблематика творческой личности в последние годы, уже превысившие четверть века, стала «обрастать» новыми связями и смыслами, расширяться и в хронологическом плане (от XX века, материал которого изучался поначалу, – в глубину времен, например, к пушкинской эпохе, и родовым связям, к родовым связям более ранних времен в ярославском регионе); и в географическом плане (Россия-СССР-Россия, Европа, включая античные, римские реалии); и в культурно-историческом плане (типология взаимодействия личности со средой, гендерные, социально-демографические вопросы, включая возрастные аспекты творческой личности как субъекта самореализации); и в эстетическом плане (материалы исследований стали охватывать разные виды искусства, включая литературу, театр, кинематограф, живопись, музыку и архитектуру).

– Круг конкретных аспектов и персон, изучением которых руководил автор книги, выглядит примерно так. Среди нескольких десятков кандидатских и докторских диссертаций особый интерес представляют работы, посвященные скрупулезной и детальной разработке *проблематики деятельности конкретных творческих личностей*, принадлежащих к разным эпохам (посвященные тексту личности символистов [1] и рубежности в творчестве [5], посвященные месту Ф. М. Достоевского в картине мира XX века, картине мира Н. В. Гоголя, мифологии личности М. Ю. Лермонтова, художественной картине мира А. П. Чехова и его театральному alter ego, актеру и режиссеру С. Юрскому, художественному мироощущению личности в России рубежа XIX–XX веков, игровому дискурсу и интеллектуальному обеспечению русской культуры конца XX века, актуализации творческой личности в перформансе и балете, в кинематографе – в творчестве Ф. Феллини или Ф. Озона, творчеству ярославских художников, в прошлом эмигрантов, в контексте русского искусства XX века, вплоть до впервые изученного в России архитектора-«космополита» Г. Гуэврекяна). Существенное место применительно к

изучению творческой личности и пониманию особенностей ее формирования заняли исследования, обобщающие проблематику детства (ребенок как субъект творчества, «детскость» в художественном творчестве, ребенок как адресат творческой деятельности) и образовательную деятельность в сфере культуры, выявляющие возможности воздействия на ее совершенствование, а также собственно демонстрирующие алгоритмы творческого, культуросообразного развития личности молодого человека.

– Творческая личность в ее философско-психологическом, социально-психологическом, художественно-эстетическом проявлениях – одна генеральная линия изучения проблемы [2]. Творческая личность в классической, прежде всего русской, культуре – вторая генеральная линия [3]. Творческая личность в отечественной массовой культуре – третья генеральная линия [4]. Эти линии актуализируются не только в работах автора книги и коллег-учеников-единомышленников в ближайшем круге, но и в более широком научном поле. На основе множества предшествующих наработок с 2012 года начала ежегодно проводиться научно-практическая конференция «Творческая личность 2012: русская культура в глобализирующемся дискурсе», «...2013: между миром и войной, или Бытие на гранях», «...2014: поступок и образ», «...2015: архетип и имидж», «...2016: в кадре и за кадром». В конференциях принимают участие как ведущие российские ученые: философы, культурологи, искусствоведы, филологи, – так и начинающие исследователи, вплоть до бакалавров и магистрантов; велика география участников, публикации регулярно печатаются в «Ярославском педагогическом вестнике».

– В тексте книги внимательному читателю наверняка попадутся небольшие повторяющиеся фрагменты, которые не стоит рассматривать как случайность или небрежность в подготовке текста. В действительности существуют внутренние переклички между написанными в разное время и по разным поводам текстами, развиваются стержневые идеи, подчеркиваются проблемы, являющиеся постоянно значимыми. Отсюда – настойчивость в обращении к отдельным концептам («искусство», «провинция», «образ», «массовая культура», «абсурд») и более локальным понятиям, апелляция к отдельным мыслям, имеющим важное значение в разных своих поворотах.

– Требуется комментарий и характер научного аппарата: в одних главах – строго академического и весьма объемного, в других – более краткого, лишь отсылающего к тем или иным изданиям других исследователей или автора данной книги. Второй случай связан с тем, что в ряде глав дан авторский взгляд на людей, чье творчество было предметом непосредственного наблюдения, с большинством из них происходило личное общение. Здесь работает алгоритм, обратный общепринятому: не ссылаться на других авторов, а предлагать собственный уникальный материал для использования другими авторами. Следует упомянуть также о том, что разные научные форматы изучения творческой личности (на основании текстов и косвенных сведений, с одной стороны, и на основании длительных личных наблюдений и личного общения – с другой) продиктовали осознанно допущенные лексические разночтения в тексте, где соседствуют местоимения «мы» и «я».

– Не стоит скрывать, что у автора есть «предвзгляд любимой мысли» в плане постоянного интереса к определенным сферам культуры (политике, медиа), видам искусства (театру, литературе, кинематографу); именно они исследуются в аспекте творческой личности постоянно. Поэтому, естественно, не стоит ждать от книги уравновешенной всеохватности, отражения проблематики творческой личности во всей ее возможной широте. Только специальное и лично необходимое. При этом и недавно появившееся в поле зрения исследователей, и пребывающее в вечности, а потому продолжающее быть значимым по прошествии десятилетий.

– И последнее (по очереди, хотя не по значимости): ряд глав был в свое время написан в рамках работ, выполненных по разнообразным проектам, включая проекты по Федеральным целевым программам, и грантам РГНФ, а также по выполняемому по сей день гранту РНФ. Впрочем, при публикации материалов в свое время были сделаны соответствующие ссылки...



## Литература

1. Ерохина Т. И. Личность и текст в культуре русского символизма. – Ярославль: Изд. ЯГПУ, 2009.
2. Злотникова Т. С. Человек. Хронотоп. Культура: Курс лекций. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2011; Творческая личность: субъект и объект культуросообразной деятельности. Коллективная монография / отв. редакторы Т. С. Злотникова, Т. И. Ерохина, М. И. Марчук. – СПб.: Эйдос, 2013.
3. Злотникова Т. С. Эстетические парадоксы русской драмы: монография. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2011; Злотникова Т. С. Эстетические парадоксы режиссуры: Россия, XX век: монография. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2012; Злотникова Т. С. Эстетические парадоксы актерского творчества: Россия, XX век: монография. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2016; Злотникова Т. С. Время «Ч» (*Культурный опыт А. П. Чехова. А. П. Чехов в культурном опыте 1887–2007 гг.*). Научная монография. – М. – Ярославль, 2007; Гоголь. *Via et verbum*: коллективная монография. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2009.
4. Коды массовой культуры: российский дискурс: коллективная монография / под науч. ред. Т. С. Злотниковой, Т. И. Ерохиной. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2015; Российский дискурс массовой культуры: эстетические практики и художественный образ: учебное пособие по курсу «Эстетика и теория искусства» / под науч. ред. Т. С. Злотниковой, Т. И. Ерохиной. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2015; Массовая культура: российский дискурс (методология изучения, актуальные практики): коллективная монография / под науч. ред. Т. С. Злотниковой. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2016.
5. Летина Н. Н. Российский хронотоп в культурном опыте (XVIII–XX вв.). – Ярославль: Изд. ЯГПУ, 2009.

## Часть 1

# Междисциплинарность теоретического понимания творческой личности

## Глава 1. Идентификация творческой личности

### Общие принципы междисциплинарности в изучении творческой личности

Дискуссионный – поскольку глубокий и многогранный – характер подхода к личности в философии последних десятилетий обнаруживается уже на понятийном уровне. В научный обиход прочно вошло такое понятие, как «проблема человека», рассматриваемое в контексте материальной и духовной сфер его развития [66, с. 14]. Экзистенциальный аспект понимания личности в ее неотрывном от природы и уникально-субъективном качестве «заново-рождения» [34, с. 17] выражался в том, чему Э. Фромм дал высокопарное наименование: «Гуманистическая Наука о Человеке как основа Прикладной Науки и Прикладного Искусства Социальной Реконструкции» [68, с. 196].

По мере дифференциации наук – и естественных, и общественных – все большее их количество оказывается связано интегрирующей категорией личности. В сферу естественных наук понятие личности вошло даже не из общественных наук, а из практики, причем практики театральной. Исследуя этимологические корни понятия «личность», И. Кон проследил его путь из гомеровской Греции в Рим, далее в европейское Средневековье – вплоть до современности. Названное исследование позволяет отметить, например, применительно к театральной эволюции многозначность греческого «просопон» (ритуальная маска – маска актера в театре – роль) и латинского «персона» (театральная маска – персонаж пьесы – телесные свойства человека и его душевные особенности – социальная ценность – положение – ранг). Дословно переводимое как ‘лицо’, слово *персона* дает толчок возникновению слова *персоналитас* (‘личность’), хотя в русском языке *лицо* и *личность* могут употребляться в качестве синонимов [28, с. 118–119].

Дифференциация понятий, как и сама дефиниция личности, заметно усложнилась в XX веке, следствием чего стало открытие английскими психологами еще в 30-е годы десятков тысяч слов, характеризующих понятие личности или отдельные ее признаки [39, с. 142]. Следует отметить, что в русском языке нередким стало синонимическое употребление понятий «личность» и «индивидуальность» («индивид»), хотя второе понятие, по мнению психологов и особенно философов, является более узким и к тому же биологически детерминированным. Именно в таком смысле утверждают, что «понятие *личности* фиксирует социально значимые черты человека, свойственные ему как отдельному индивиду» [50, с. 33].

Философское знание о личности в принципе не только не отвергает знание психологическое, но и во многом опирается на него, вследствие чего мы считаем принципиальным сформулировать общий для этих двух наук взгляд на проблему личности. Взгляд этот охватывает личность на разных уровнях ее идентификации и самореализации. *Первым* из этих уровней мы считаем уровень «личностного „Я“», уровень, представляющий *личность в горизонте самовосприятия* – «Я, смотрящее на самое себя» [29, с. 180]. *Второй* уровень мы видим там, где личность предстает *в горизонте опредмечивания мира* – в этом случае «Я» человека является уже общей суммой всего того, что он может назвать своим: не только его физические и душевные качества, но и «его платье, его дом, его жена, его дети, предки и друзья, его репутация

и труды, его имение, его лошади, его яхта и капиталы...» (суждение относится к 20-м годам XX века) [17, с. 61].

Для социальной психологии начала XX века (и ее современных вульгарных последователей) привычным стало рассматривать человека в трех аспектах, определяемых позитивистским подходом: как личность физическую, социальную и духовную. Такой подход буквально структурировал личность, вместо того чтобы давать системное представление о ней. Многоуровневая интерпретация личности, напротив, придает исследованию системный характер и не сводит решение проблемы к утилитарным функциям и акциям. Особенно это заметно, если к вышеназванным двум уровням, определенным применительно к личности, добавить *третий* уровень, характеризующий *личность в горизонте взаимодействия*. По справедливому мнению Э. Ильенкова, «самость» личности раскрывается лишь при исследовании «совокупности человеческих отношений», из которых вырастает «динамический ансамбль людей, связанных взаимными узами» [23, с. 14]. Общефилософскую логику многоуровневого исследования личности доказывают как постоянный научный интерес к тем или иным уровням в отдельности, так и поиск объемного, диалектически многогранного понимания личности в целом. Из многоуровневого качества личности выводят мысль о том, что проблему уже недостаточно ограничивать «понятием личности как единства *сознания*, „Я“, системы *знаний* или личностных смыслов», а необходимо «брать личность как она есть – как бытие...» [8, с. 88]. Последний вывод позволяет увидеть, что научное знание вышло на экзистенциальное понимание личности.

Нам представляется необходимым отметить принципиальное сходство, подчас вплоть до совпадения, какое обнаруживается у экзистенциального понимания личности в российской науке еще с 1960 годов, с тем, какое утвердилось в 1940 годы в Европе. Для того времени стали характерны чувство несвободы и страх перед обретением свободы, когда феномен человека определялся так: «Личность... тюрьма, из которой нужно стремиться бежать» [57, с. 204]. Эскапизм как духовная доминанта, рожденная в эпоху тоталитаризма, отразился в парадоксе Э. Фромма, который тогда же, в 1940 годы, обнаруживая растущее одиночество как характерную особенность личности, утверждал две грани свободы. Это «свобода от» чего-либо (природы, людей – то есть тот самый эскапизм) и «свобода позитивная», когда личность преодолевает одиночество через отказ от свободы, через установление связей, то есть осуществляет известную уже в литературной формуле А. де С. Экзюпери идею ответственности за того, кого «приручил» [67, с. 34, 123]. Следовательно, экзистенциальное понимание личности позволяет решить проблему ее духовной свободы в условиях несвободы социальной, что особенно существенно для исследуемого нами периода русской культуры.

Если *личность в ее философско-психологическом освещении* предстает как категория достаточно изученная, хотя и сохраняющая возможности дискуссионных суждений, то личность художника исследована на типологическом уровне значительно меньше. Именно в силу этой причины наше исследование начинается специальным анализом дефиниции художественного таланта и ее критериев. Пока же отметим методологические основы, существующие в плане изучения художественного творчества. И, прежде всего, подчеркнем, что они не исчерпываются психологией художественного творчества, хотя во многом ею определяются.

По сей день ученые, работающие в различных областях знания, либо отталкиваются от предположения, либо приходят к выводу, родственному тому восторженно-беспомощному восклицанию, которое находим у строго объективного К. Г. Юнга. Он называл «тайну» творческого начала (как и тайну свободы воли) трансцендентной, утверждая: «...Творческая личность – это загадка, к которой можно, правда, приискивать отгадку при посредстве множества разных способов, но всегда безуспешно» [74, с. 108]. Эти «безуспешные попытки» исследователи творческой личности, художественного творчества развивают постоянно.

В особой мере поразительно то, что К. Г. Юнг сознает возможность психологии как науки о биологически детерминированных процессах «внести лишь скромный вклад» в изучение

«основной проблемы художественного творчества, в раскрытие тайны творческого начала». Для него это не может быть «психологией, ориентированной чисто биологически, даже пусть в некоторой степени и исправленной». Тем не менее, предметом психологии в ее даже традиционном качестве К. Г. Юнг видит сам процесс художественного творчества, в то время как «искусство как таковое – предмет исключительно эстетико-художественного рассмотрения, но отнюдь не психологического» [73, с. 53, 46, 37].

В философии выделяется особый аспект деятельности людей, «который мы называем творчеством. Понятие творчества в наше время обычно употребляется применительно к научному мышлению и художественной деятельности, как характеристика труда или спонтанных, незапрограммированных проявлений человеческого духа» [25, с. 230–231]. *Незапрограммированный* характер творческого процесса вызывает и у самих художников, и у исследователей их деятельности ощущение *неконтролируемости*, невозможности анализа его. Недаром Э. Ильенков сетовал: «До сих пор гармоническое соединение развитой логической способности с развитой силой художественно-культурного воображения еще не стало всеобщим правилом» [24, с. 273].

Своеобразие исследования личности вообще и творческой личности в частности заключается в том, что она чаще всего осмысливается как *объект* воздействия определенных сил. Именно в этом видел «ограниченность естественнонаучной психологии» И. Кон [28, с. 106]. Однако к середине XX века все более непосредственно сопрягаются позиции психологии и эстетики во взгляде на творческую личность. Неудивительно, скажем, что В. Вейдле подчеркивает уникальность самой структуры творческой личности и парадоксальность ее существования: «Чтобы создать что-нибудь, надо себя отдать. Искусство – в человеке, но чтобы его найти, надо всего человека переплавить, перелить в искусство...» [9, с. 287] Но и К. Г. Юнг настойчиво говорит о «личной обусловленности творческого процесса» (хотя и тонко подчеркивает неприменимость буквальных личностных характеристик к готовому произведению). Он соотносит личную жизнь и произведение художника, как можно соотнести почву и произрастающее на ней растение, лирически формулируя: «Мы поступим правильно, если приравняем творческий процесс к живому существу, посаженному в душу человека, словно растение в почву» [73, с. 45, 50].

Само понятие «личность в искусстве» чаще относится к герою, чем к творцу, то есть к объекту, а не субъекту изображения. От этой ограниченности стремятся лишь изредка уйти философы и ученые других специальностей. Так, А. Зись намечает возможность пристального взгляда на творческую личность как таковую, говоря: «Структура художественной культуры, особенно сердцевины ее – художественного творчества – в идеале соответствует структуре человеческой личности» [22, с. 22]. Эта аналогия «художник – культура» при всей ее условности представляется нам существенной, ибо в ней воплощается традиционный для русской философской и эстетической мысли подход к личности. Недаром А. Белый сравнивал культурные эпохи с шагами «некоего единого организма, который мы можем назвать не только в биологическом смысле человеком, но и в другом, самосознающем смысле мы можем назвать этого человека *челом века*» [4, с. 242]. Личность как *субъект* творчества, рассматриваемая А. Зисем применительно к К. Станиславскому, ставится им в своеобразный контекст ее (личности) философских устремлений, уровня интеллекта и последовательности самопознания. Это аспект важнейший и все еще не нашедший в искусствознании широкого отражения. Кроме того, А. Зись останавливается на факте участия личностного элемента в творчестве и делает существенный вывод: «Художественная деятельность от начала до конца питается личностным опытом художника как субъекта деятельности. Художник творит как личность и его личностные свойства входят в самую структуру художественного произведения» [22, с. 185].

Несмотря на то, что изучение творческой личности имеет традиции, насчитывающие многие столетия; несмотря на то, что в творческой личности традиционно же признается зна-

чимой диалектика многообразного содержания и внутренней формы творящего субъекта [15, с. 96], а также необходимый перевод «факторов внешнего воздействия вовнутрь, внедрения их в саму природу объекта» [54, с. 22]; несмотря на то, что «определенные физиологические и психические границы времени» видятся неотъемлемо присущими творчеству [41, с. 165], – и несмотря на признание всех этих фактов, психология творчества все еще не является самостоятельно значимой и общепризнанной научной дисциплиной или хотя бы областью знания. А между тем неоспоримо важны и «психический уровень организации творческой деятельности» [47, с. 32], и процессы «создания произведений... общих и частных закономерностей переработки художниками жизненных впечатлений в ходе этих процессов» [38, с. 14]. Иными словами, в качестве искомого предмета может предстать как *сущность* субъекта, так и *процесс* его работы по претворению сущности. Творчество как сфера воплощения идей и сфера воплощения личности через идеи, причем воплощения, происходящего на бессознательном уровне [55, с. 6], рассматривается специфически и значительно шире, чем биография художника.

Для уточнения предмета психологии художественного творчества следует учитывать эстетическое явление, суть которого была сформулирована И. Коном: «В литературе и искусстве XX века... важное место заняла проблема „Я“ и маски... Сняв маску, человек снова обретает „подлинное „Я““. Но так ли это? Маска – не просто кусок раскрашенной бумаги или папьемаше, а определенная *модель, тип поведения*, который не может быть нейтральным по отношению к „Я“» [28, с. 235]. Эта проблема стала не только предметом философского изучения, но и объектом художественного изображения и способом художественной организации зрелища – в замыслах театральных фантазий Г. Крэга, в пьесах Л. Пиранделло, в теории и драмах Б. Брехта, в пантомиме М. Марсо, в фильмах и рассуждениях Ф. Феллини... Эта же проблема, но уже применительно к субъекту творчества плодотворно рассмотрена Б. Зингерманом. В силу принципиального значения рассуждений исследователя сошлемся на них особо.

Поначалу Б. Зингерман, как и некоторые философы, употребляет термин «концепция личности» применительно к *объекту* художественного творчества. Но далее он ведет анализ творческой личности как бы в контрапунктном соотношении с анализом личности его героя. Так, он точно отмечает, что «Хемингуэй ушел из жизни, когда убедился, что... не может больше играть роль победителя в творчестве и физических упражнениях, достойных настоящего мужчины». Исследователь показывает, что объект и субъект в творчестве крупнейших художников не сливаются, но контрастируют как у Э. Хемингуэя, так и у Ч. Чаплина: «Разве, глядя на обоих, можно предположить, какая жизненная сила таилась в хрупком теле маленького узкоплечего клоуна с большой головой и печальными глазами и как уязвим был внутренний мир писателя, похожего одновременно на охотника и на боксера» [21, с. 110, 153]. Характерно, что во всех этих случаях у Б. Зингермана и (в связи с Ч. Чаплином) в более ранней книге М. Андрониковой речь идет не об осуществлении ролевой функции как воплощении социальной определенности, а в философских традициях об опредмечивании художником действительности в произведениях искусства.

Естественна и не требует специальных доказательств та принципиальная роль, какую в творческом процессе играет личность художника. Анализа и доказательств требует другое: определение места художественной одаренности в типологии личностей и сама дефиниция художественного таланта.

Г. Гегель наметил и разработал существенные аспекты изучения проблемы. Он писал: «различные аспекты художественной деятельности мы можем рассмотреть с трех точек зрения: *во-первых*, мы можем установить понятие художественного *гения* и *вдохновения*; *во-вторых*, мы будем говорить об *объективности* этой творческой деятельности; *в-третьих*, мы постараемся узнать, каков характер подлинной оригинальности» [11, с. 291]. За двести с лишним лет после открытий Г. Гегеля не только эстетика, но и психология многообразно развили его принципы.

Да и само искусство по мере своего движения превратило художника в объект художественного же исследования.

Исследователи психологии художественного творчества весьма разноречивы во мнениях о роли и специфике личности в творческом процессе. Убедительной являлась позиция Л. Выготского, который личности художника отводил одновременно и скромную, и фундаментальную роль призмы, преломляющей как жизненные впечатления, так и художественные традиции [10, с. 30]. Эта точка зрения особенно важна, ибо даже такой тонкий знаток и теоретик искусства, как Ю. Тынянов, был противником (в духе ригористической критики своего времени) подмены вопроса о «литературной индивидуальности» вопросом об «индивидуальности литератора» и считал чрезмерной ограниченностью обращение к «личной психологии творца» [59, с. 259].

В позиции психологической науки XX века по отношению к художественно одаренной личности существуют следующие типологические инварианты. Согласно традиции, заложенной И. Павловым, «резкая разница» усматривается между типами «художников и мыслителей... Одни – художники... захватывают действительность сплошь, сполна, без всякого дробления, без всякого разъединения. Другие – мыслители – именно дробят... и затем только постепенно как бы снова собирают ее части, стараются их... оживить» [44, с. 213]. Аналитический и синтетический, иначе говоря, «рационалистический» и «субъективно экспрессивный» типы [49, с. 16], таким образом, определяются вполне несомненно.

Отметим попутно взаимно ироническое отношение великого ученого и практиков художественного творчества. Последние обижаются на принижение своего персонального статуса, в то время как первый в логике, естественной для своего системного и *внеличностного* анализа, как бы указывает «тени» – «знай свое место!». Так, актриса А. Демидова ссылалась в свое время на воспоминания сына И. Павлова о готовности изучать актеров, упомянутых ученым *после* собак, обезьян и психически больных и *прежде* здорового человека [16, с. 3].

Указанная типология имеет срединное положение в типологических системах психологии личности. С одной стороны, оба указанных И. Павловым типа входят в более емкую типологию, где с ними соседствуют еще два типа, определяемые по доминантному психологическому компоненту, который в последней четверти XX века был зафиксирован в двух своих значениях: деятель и потребитель [56, с. 43]. С другой стороны, каждый из установленных И. Павловым типов может опираться на более узко дифференцированные личностные характеристики, определенные К. Г. Юнгом: мыслительный, эмоциональный, сенсорный, интуитивный типы (то есть по-разному сочетающие в себе рациональный и эмоциональный, объективный и субъективный, строго-логический и конкретно-чувственный подходы к миру). По К. Г. Юнгу, любой из этих типов может быть либо интровертированным, либо экстравертированным [75, с. 239, 246].

Весьма характерно то место, которое отвел в своей типологической системе художнику известный русский психолог А. Лазурский. Он различал два способа личностного существования: интеллектуальный (логический) и эмоциональный (интуитивный). Эти два способа осуществляются на низшем, среднем и высшем уровнях. Художников, как и ученых, А. Лазурский поместил на среднем уровне, определив их как непрактичных теоретиков-идеалистов (не в философском, разумеется, а в житейском плане). К высшему же уровню, на котором только и происходит совмещение названных способов духовно-практической деятельности, он отнес лишь двух «гениальных представителей художественного творчества... Гете, Леонардо да Винчи» [30, с. 66–72].

Таким образом, мы оказываемся перед возможностью многоступенчатого определения творческой личности, поставив ее в ряд людей с различными темпераментами и личностными характеристиками (К. Г. Юнг), или людей с различными уровнями соотношения логического и интуитивного подходов к действительности (А. Лазурский), или людей с различной степенью



склонности к анализу либо синтезу (И. Павлов). В этом случае доказуемой становится необходимость сочетания как можно большего количества параметров для достижения глубины в понимании художника-личности.

Среди характеристик художника особое внимание привлекает проблема личностных стимулов, рождающих, обуславливающих развитие и реализацию творческого потенциала.

Выработанный в античности взгляд на художника характеризовал жизненную значимость человека, творящего «ради чистого наслаждения или даже ради познания жизни», – как заметил А. Лосев, исследуя теорию Платона [33, с. 12]. Однако встречное движение эстетики и психологии в изучении творческой личности вполне определенно позволяет утверждать: именно наслаждение, испытываемое в процессе творчества, является одним из важнейших стимулов его, на чем мы далее остановимся более подробно.

Итак, исчерпывающего определения художественного таланта в научной литературе не существует. Сами художники разноречивы в своих суждениях о признаках таланта – в разные эпохи и в разных видах искусства картины предстают далеко не однозначные. Даже посвятивший проблеме таланта специальное исследование В. Пансо, опиравшийся на свой режиссерский и педагогический опыт, сетовал на невозможность получить у разных людей хотя бы два одинаковых ответа: «Причем ответы были по-своему правильными, все они раскрывали более или менее существенные черты, присущие таланту». И следом отвергал практическую применимость развернутой таблицы, демонстрировавшей разные степени талантливости у голландского исследователя Г. Ревеча [45, с. 47–48].

В научной литературе, действительно, куда чаще можно встретить определение или анализ отдельных признаков таланта, чем собственно его дефиницию. Обычно в качестве важнейшего признака таланта фигурирует по-разному интерпретируемое понятие оригинальности (кстати, занявшее важное место в представлениях Г. Гегеля о художнике). Впрочем, это свойство считают важным не только для художника, но и для ученого, например, математика [27, с. 278]. Условием оригинальности как определяющего свойства таланта нередко полагают внутреннюю независимость человека, которому «не предпишешь ни узкой области интересов, ни внешней точки зрения...» [12, с. 87]. Д. Дидро, как бы вынося за скобки самую категорию таланта, чуть ли не отмахиваясь от нее, требовал от художников проявления свойства, вообще ставшего предметом пристального внимания в эстетике XVIII века, но стремительно утрачивающего свое значение в XX веке, – вкуса. «Талант я чувствую в каждой фламандской картине; что же касается вкуса, я ишу его там тщетно» [18, с. 133]. Характерно, что лишь ко второй половине XIX века, когда появилась одна из первых работ, напрямую посвященная проблеме таланта (Ф. Гальтон «Наследственность таланта», 1869), сформировался взгляд на талант как на явление социальной жизни: одним из признаков его определили высокую репутацию в общественной и профессиональной сферах [20, с. 224].

Констатируя подмену *дефиниции* таланта поиском (перечнем) его *признаков*, можно отметить многообразие и противоречивость высказываемых по данному поводу предположений. Так, З. Фрейд, изъясняясь эвфемизмами, мечтал (в связи с почитанием И. Гете) прояснить «загадку чудесного дара, создающего художника». Из его частных суждений (будь то поздравление или некролог) о писателях Р. Роллане, Т. Манне, психоаналитике Л. Андреас-Саломе вырисовываются представления о признаках таланта, которые З. Фрейд видел в любви к людям, силе воли, в умении соответствовать высоким целям и идти единственно верным путем, в твердости решений и скромности, «подлинности и гармонии существа», – то есть в личностных, а не профессиональных проявлениях. Талант же Ф. Достоевского определялся для ученого четырьмя ликами: «художника, невротика, моралиста и грешника», – из которых только один соответствовал традиционному представлению о таланте как источнике созидания [65, с. 279, 358–351].

Чем ближе к нашему времени, тем большую жесткость обретают формулировки ученых в отношении таланта как феномена и его признаков. Лирическим чувством отмечены рассуждения Ж. – Б. Дюбо, который называл «гениальностью» способность, полученную человеком от природы, благодаря которой он легко делает то, что другие делают плохо, даже прилагая большие усилия...» [19, с. 277]. Дар природы и видимая легкость деятельности... Не в этом ли сочетании пушкинский Сальери упрекал Моцарта, не это ли составляет *видимую* сторону художественного таланта?

Особое место в изучении таланта занимает позиция, обоснованная Ц. Ломброзо и устанавливающая *аналогию таланта и психических отклонений*. В качестве источников традиции по изучению проблемы ученый называл труды Дж. Верга, Ж. В. Моро, И. А. Шиллинга, Г. Маудсли, а также эмпирические исследования И. Адриани, Б. Паоли, Л. Фриджеро, М. Дюкана, К. Рива. Оставляя в стороне исследование алкоголизма как диагноза, сопровождающего деятельность многих талантливых личностей (по Ц. Ломброзо, это Александр Великий, Сократ, Сенека, Катон, Авиценна, Мюссе, Тассо, Гендель, Глюк; имеются и более поздние свидетельства распространенности данного явления), можно сослаться на представление психиатра о новаторском характере деятельности людей с отклонениями в психическом развитии («сильные увлекающиеся умы являются настоящими пионерами науки») и об обращении творцов к изображению «ненормальных проявлений психической деятельности». Основная же идея в исследовании таланта состояла у Ц. Ломброзо в том, что «между помешанным во время припадка и гениальным человеком, обдумывающим и создающим свое произведение, существует полнейшее сходство». Приводя латинскую поговорку «Aut insanit homo, aut versus fecit» (или безумец, или стихоплет), ученый вывел практически универсальную *формулу таланта*: ««...» Отличие гениального человека от обыкновенного заключается в утонченной и почти болезненной впечатлительности первого. Избранные натуры более чувствительны в количественном и качественном отношении, чем простые смертные» [32, с. 21].

Следует отметить факт постепенного установления иерархии между понятиями «гений» и «талант». Если для Г. Гегеля естественным было определение таланта (как целостного явления) через гений (как свойство, в частности природное, этого таланта), то в русской традиции принципы «работы» с категориями выглядят существенно по-иному. Н. Бердяев сопоставляет гениальность и святость (А. Пушкин – С. Радонежский), а также противопоставляет гениальность как «святость дерзновения» святости послушания. Существенно, что он видит гениальность как личностную, а не узкопрофессиональную характеристику, подчеркивая ее коренное отличие от таланта. «Гениальность, – замечает Н. Бердяев, – совсем не есть большая степень таланта – о на качественно отличается от таланта». И даже гениальность, в отличие от таланта несущая на себе отпечаток «жертвенности и обреченности», – полемически настаивает он, – «может и вовсе сгореть, не воплотив в мире ничего ценного». «Творческий акт всегда есть освобождение и преодоление», – отмечал Н. Бердяев. Однако не радость, но болезненность и трагичность видел он в самом существе творчества. Он различал «творческий порыв» и «творческий акт», считая целью первого «достижение иной жизни, иного мира, восхождение в бытии», а результатом второго – книгу, картину и т. п. [6, с. 174–176].

Бердяевская идея эфемерности и избранности гения органично преломляется у Д. Андреева, который противопоставляет талант и гений, хотя и в несколько ином ракурсе: он видит проявление «какого-либо сверхличного начала» как признак гениальности, в то время как ощущение творческого процесса – в качестве только прерогативы таланта [1, с. 186].

Теоретически утверждаемая принципиальная невоплотимость гения выводит к мысли о том, что в этом искусстве с его конкретикой физической самореализации может существовать только талант. Делая это допущение, мы не считаем нужным оспаривать его именно в силу указанной гипотетичности самого посыла.

Необходимо отметить, что в XX столетии стало характерно усиление тенденции социологизированного подхода к творческой личности. Даже если отбросить высказанное в русле вульгарного социологизма суждение советского автора 1920 годов (те, кому лучше других удастся «обслуживать продуктами своего творчества», и есть истинные таланты [71], то нельзя не заметить тонкость и последовательность более позднего американского исследователя А. Моля, с социометрической точки зрения определяющего творца «как человека, который отправляет гораздо большее число сообщений, чем получает» [40, с. 91]. Следовательно, социолог культуры придает особое значение той активности, с какой происходит самоактуализация художника. И знаменательно, что эстетическая мысль (у М. Бахтина), все-таки предлагая дефиницию таланта, строит ее на внимании к тем же параметрам: талант, считает М. Бахтин, «это активная индивидуальность видения и оформления, а не видимая и оформленная индивидуальность...» [3, с. 180].

### **Актуализация принципов междисциплинарности в изучении творческой личности**

В психологии личность (в числе других ракурсов) рассматривается в диалектике *взаимодействия и исполнения*. Исполнение существует как способ одностороннего влияния на объект, взаимодействие – как способ влияния друг на друга при непосредственном контакте [13, с. 195]. Психология пользуется не только понятиями, сформированными в сфере искусства, интерпретируя их в соответствии со своими потребностями. И не есть ли почти буквальное преломление понятия *роли* как связанных между собою типов поведения – развитие традиции *маски*, идущей от «комедии масок», и *амплуа*, идущего от классицизма? Правда, психологи отмечают осмысленность роли лишь в соотношении ее с другими ролями той же личности [42, с. 21–26]. Но это суждение только позволяет углубить представление о социопсихологических корнях и последствиях творческого акта в искусстве, например, театрального перевоплощения в роль.

Психоаналитическая методология вполне логично входила в фундамент философских концепций начиная с экзистенциализма. И, хотя не эта проблема является предметом нашего рассмотрения, нельзя не отметить, что для современной психологии психоанализ стал структурной составляющей не только в качестве операционного материала. Недаром М. Мамардашвили в своих методологических построениях подчеркивал: «Психоанализ в действительности не исследует предмет так называемого бессознательного, который будто бы внутреннее, а создает возможность, условия для улова другого сознательного...» [35, с. 50].

Позволим себе сделать краткое отступление, дабы подчеркнуть междисциплинарный характер психоаналитических идей и значимость этих идей для понимания особенностей и парадоксов творческой личности.

Наше внимание к психоаналитическому дискурсу творческой личности ни в коей мере не является данью научной привычке, ибо именно на это мы обращали внимание более 30 лет назад. Действительно, на протяжении XX века становилось все более очевидно, что психоаналитическая теория являет наиболее явственную гуманитарную ориентацию естественных наук, в силу чего дает серьезные основания для экстраполяции ее проблематики в сферу культуры, в частности художественного творчества. Причем имеются в виду не только работы основоположника психоанализа З. Фрейда, но и более поздних ученых, последователей и оппонентов в одно и то же время – Э. Фромма, Э. Берна, К. Г. Юнга, В. Франкла и других, впрочем, не только из числа психологов, философов, но и представителей художественной сферы, а также обывателей, не забывающих при случае щегольнуть самооправданием вроде «оговорки по Фрейду».

Влияние З. Фрейда не на медицинскую науку, к которой он принадлежал по образованию и роду деятельности, а на культуру XX века сравнимо с влиянием, пожалуй, только двух

ученых, чьи теории захватили умы и повлекли за собой неожиданные действия людей, весьма далеких от конкретной сферы, где эти теории складывались: это Ч. Дарвин, за которым шли не только «естественники», но и писатели, выстроившие теорию натурализма, и К. Маркс, за которым пошли не только экономисты или социологи, но и политики, и – вновь – творцы художественных ценностей. То яркое, нетривиальное, с заманчивой откровенностью показывающее скрытые пружины жизни человеческого тела, общества или души, что содержалось в этих теориях, сближает масштаб резонанса, оставленного в культуре З. Фрейдом и двумя его предшественниками. С ним спорили больше, чем соглашались, но накал спора был тем выше, чем глубже были познания последователей и оппонентов в его теории (значительно больше, чем практике).

Объем влияния З. Фрейда на культуру XX века, характер, векторы, сферы, в которых влияние проявилось, как известно, выходят далеко за рамки той конкретной научной и практической области, в которой начинал работать этот человек. Живописные образы С. Дали и кинематографические опыты И. Бергмана или А. Тарковского куда более известны, чем, к примеру, пьеса современника Фрейда А. Шницлера, которая так и называлась: «Карусель по господину Фрейду». Трудно сказать, был ли киносценарий великого экзистенциального философа и писателя Ж. П. Сартра только данью чужим идеям или опытом самопознания, но доктор Фрейд в этом сценарии вел не утративший актуальности для культуры всего XX века диалог:

– *Чем мы будем заниматься?*

– *Чем? Вы будете рассказывать все, что захотите. Вы скажете все, что придет вам на ум, даже то, что кажется самым нелепым. Случайностей не существует: если вы думаете о лошади, а, скажем, не о шляпе, и на это есть глубокая причина. Мы вместе будем эту причину искать. И чем ближе к ней подойдем, тем больше ослабнут ваши защитные механизмы и тем менее тяжело вам будет раскрыть эту причину.*

– *Это как светская игра?*

– *Да. Но игра в истину.*

Подчеркнем: обращение к психоаналитической теории З. Фрейда позволяет снять целый ряд недоразумений, рожденных в результате фрагментарной интерпретации его суждений. Как известно, З. Фрейд не создал психоаналитической теории художественного творчества. Но важным является то, что художественное творчество привлекало к себе внимание психотерапевта, для которого в нем была достоверная модель, концентрировавшая в себе функции бессознательного. Помимо известного эссе о Леонардо да Винчи и работ, касающихся литературного творчества, З. Фрейд апеллировал и к театральному опыту. Все это дает нам возможность осуществить необходимую экстраполяцию как опыт актуализации междисциплинарного подхода к художественному творчеству. По описанию своего друга он воспроизводит детали сценического поведения Э. Дузе – характерно, что его внимание привлекла актриса не только тонкого, но парадоксального психологического рисунка. Вот, что заинтересовало З. Фрейда: «...в одной из своих ролей она совершает симптоматическое действие, ясно показывающее, из каких глубоких источников идет ее игра. Эта драма – о супружеской неверности; героиня только что имела объяснение с мужем и стоит теперь в стороне, погруженная в мысли, в ожидании искусителя. В этот короткий промежуток времени она играет обручальным кольцом на пальце, снимает его, надевает вновь и опять снимает. Теперь она созрела уже для другого» [64, с. 280]. Внимание к деталям поведения, внешним проявлениям эмоций, настроения позволяет ученому предположить те мотивы, которые связывают бессознательное актрисы с видимым зрителю. Но он же многократно дает возможность «прочитать» механизм бессознательного, который лежит в основе любой сценической акции художника-личности.

З. Фрейд позволяет предположить действие механизма творчества по принципу, обратному механизму забывания, гипноза, антиневротического отталкивания от негативных впечат-

лений, а также по принципу перевода психологических мотивировок из сознания в подсознание, бессознательной обработки жизненных впечатлений по аналогии со сновидениями и т. п.

Теория бессознательного переплавляется у последователей З. Фрейда в специфическое внимание к ребенку, чье спонтанно выявляемое бессознательное в особенности может приблизить нас к пониманию генезиса творческой личности. Вполне распространенным стало мнение о художнике как вечном ребенке, свободнее, чем остальные, использующем функции подсознания [52, с. 36]. В частности, логическое сопоставление художника с ребенком рождается представлением о неотягощенности обоих стереотипами, а также об их способности изумляться [53, с. 36].

Предпринимая собственную типологию личностей, на сущности которой мы не останавливаемся в силу ее специфичности, Э. Берн выделяет сверхчувствительный тип, чье спонтанное поведение выявляет его особую склонность к игре в широком смысле. Отметим главное для понимания интересующей нас проблемы: Э. Берн предложил рассматривать человеческую личность как структурированное триединство: Ребенок – Взрослый – Родитель. «Ребенок» в этой триаде – это состояние личности в горизонте «интуиции, творчества, спонтанных побуждений и радости» [7, с. 149, 19]. Состояние, определяемое понятием «Взрослый», олицетворяет собою рациональное, регулирующее начало, основанное на понимании традиционных ценностей. «Родитель» воплощает чужой опыт, необходимо передаваемый в ролевом качестве «Ребенку», впитываемый на уровне автоматизма, причем «Взрослый» осуществляет посреднические функции по отношению к «Ребенку» и «Родителю».

Аналогия «ребенок – творческая личность» приобретает метафорическую и в то же время драматическую окраску в версии Г. Честертона и К. Г. Юнга. Г. Честертон был даже склонен противопоставлять художника и ребенка, поскольку «ребенок может меньше, чем художник, но радуется он больше». Детскость, способность радоваться игрушкам, способность к игре (кстати, не всем доступной) – это столь важные признаки творца, что Г. Честертон выносит категорический приговор: «А тому, кто велик для детской, не войти в Царствие Небесное и даже в царство Аполлона» [70, с. 226]. К. Г. Юнг, в свою очередь, отмечал ту дорогую цену, которой творец оплачивает вложенную в него «искру божью»: он оказывается «обескровленным ради своего творческого начала». Но проявляется это, по мысли ученого, «как ребячество или бездумность» [74, с. 117], что может, очевидно, вызвать недоумение или пренебрежение на уровне обыденного сознания.

*Художественность* и даже более – *культурная ценность эмоции* – уже достаточно традиционно связывается со способностью личности манипулировать эмоцией. Выше мы упомянули, что преодоление невроза может быть связано с вытеснением или с адаптацией. Именно адаптационный аспект интересует нас теперь в связи со спецификой актерской (личностной) эмоции.

Оспаривая З. Фрейда, противопоставившего, по его мнению, личность и общество, Э. Фромм ссылается на мнение своего предшественника о том, что только «подавленные склонности превращаются в стремления, имеющие культурную ценность...» [67, с. 19].

Можно предположить, что художественное творчество вообще, а сценическое, буквально и подлинно являющее форму эмоции, в частности, выступает в качестве важнейшего адаптационного механизма (очевидно, свидетельством этого являются психодрамы, разыгрывающиеся без публики в кабинетах психотерапевтов, что, естественно, выходит за рамки нашего исследования).

По мнению одного из ученых, эмоции каким-то образом противостоят адаптации, замещают ее, если адаптация не может осуществиться. Однозначно утверждается, что «эмоциональные явления бывают неадаптивными» [26, с. 195]. Э. Фромм же смягчает категоричность подобных суждений, структурируя адаптацию как явление статическое либо динамическое.

По Э. Фромму, статическая адаптация выражается в появлении новых признаков личности, а не в изменении ее: ученый сравнивает личность в этом случае с китайцем, который, полностью оставаясь таковым, просто стал есть вилок вместо палочек. По сути дела, идея статической адаптации, которая не противопоставляется, а, вполне возможно, сочетается с адаптацией динамической, дает основу для сопоставления ролевой теории в социальной психологии и теории перевоплощения в теории искусства, ибо в обоих случаях соотносится личностное «Я» и многообразие его самореализации.

Междисциплинарная методология изучения творческой личности требует обратить внимание на то, насколько широкое распространение имеет *взгляд на художественное творчество как на проявление невроза*; при этом важно понять и то, что значительно менее популярен подход к творчеству как к *альтернативе неврозу*. И, как следствие, невелика традиция философско-эстетического изучения в названном аспекте ключевой, по сути дела, проблемы *соотношения нормы и патологии*.

Понятия нормы и патологии имеют значительную культурную традицию взаимодействия, сопоставления и противопоставления. Представим краткий этимологический экскурс.

*Norma* (лат.) – руководящее начало, правило, образец, точное предписание, мерило; имеет производное *normatio* – *упорядочение*. Исторически представления о норме человеческого бытия примыкают к представлению о гармонии – важнейшему концепту начиная с античности. Наряду с общим пониманием гармонии как космического порядка (почерпнутым греками на древнем Востоке: в Египте, Вавилоне – впервые обоснованным пифагорейской школой), существовало и более локальное представление о симметрии, порядке и мере вещей. Позднее идея гармонии локализовалась в рожденном эпохой Ренессанса принципе «золотого сечения» (пропорциональности, гармонического деления отрезка линии), который приобрел метафорический смысл. Немаловажными являются представления о норме *моральной*, нормах *общественной жизни*, в том числе *групповых*, в их социально-психологическом значении, наконец, о *художественных* нормах, отступление от которых может повлечь за собой качественный скачок в развитии искусства.

*Патология* (от греч. *pathos* – ‘страдание’, *logos* – ‘понятие, учение’) – медицинская наука о болезненных процессах и состояниях организма; *патологический* – ‘болезненный, ненормальный’. В медицинских учениях древнего мира существовало понятие «гуморальной патологии», связывавшей болезненные состояния человека с неправильным смещением жидкостей в его организме; в I веке до н. э. у Асклепия сложилась «солидарная патология», трактовавшая идею ненормального расширения или сужения пор и взаимопроникновения твердых частиц человеческого тела.

В культуре XX века общепризнанно, что «невротика движимы теми же самыми основными конфликтами, которым также подвержен нормальный человек», а «культурные факторы» – те же самые, что влияют на нормального человека, приводят к «колеблющемуся самоуважению, потенциальной враждебной напряженности, тяжелым предчувствиям, соперничеству, порождающему страх и враждебность, усиливают потребность в приносящих удовлетворение личных отношениях», – воздействуют и на невротика, только «в большей степени» [69, с. 192–193]. Ц. Ломброзо констатировал давнюю историческую традицию сопоставления и слияния представлений о норме и патологии: Платон считал, что «бред совсем не есть болезнь, а, напротив, величайшее из благ, даруемых нам богом», а Демокрит не считал «истинным поэтом человека, находящегося в здравом уме». Древние народы, по мнению ученого, «относились к помешанным с большим почтением, считая их вдохновенными свыше... *Mania* – по-гречески, *navi* и *mesugan* – по-еврейски, а *nigrata* – по-санскритски означают и сумасшествие, и пророчество» [32, с. 11–12].

Соотношение нормы и патологии репрезентативно выявляется через представления об эмоциональной сфере личности. Рассматривая различные теории эмоций, можно заметить,



насколько подчас зыбка граница между эмоцией, аффектом, страстью, настроением (А. Н. Леонтьев, П. К. Анохин, С. Л. Рубинштейн). Эмоция выступает в качестве структуры, одновременно характеризующей личность и обусловленной ею. Эта структура может укладываться в рамки *нормы* (психологических, нравственных, социальных), но может и отклоняться от них.

В культуре проблематика «норма/патология» отчетливо проявляется в так называемом *кризисе середины жизни*. Десятилетие, начинающееся чуть раньше сорока лет или чуть за пределами этого возраста, называют «десятилетием роковой черты», имея в виду, что для одних этот возраст становится возрастом обретения себя (П. Гоген), для других – возрастом освобождения от иллюзий, осознания расхождения между целями и возможностями их достижения (известный «критический возраст» великих творцов – 35-37-42 года, повлекший смерть по разным причинам Моцарта, Рафаэля, Пушкина, Высоцкого, А. Миронова...). К. Г. Юнг отмечал наличие статистических данных об увеличении «частоты депрессии у мужчин в возрасте около сорока лет». Социализирующие процессы, физиологические изменения ведут к невротическим явлениям. Это характерно не только для ситуаций, вызванных нереализованностью юношеских устремлений. Тот же К. Г. Юнг обращал внимание на обострение душевных и физических коллизий, когда на уровне обыденного сознания «мы вступаем во вторую половину жизни крайне неподготовленными;

хуже того, мы делаем это, находясь под влиянием ложных представлений наших прежних истин и идеалов» [73, с. 194, 198]. Предметом специального анализа многих исследователей применительно к среднему возрасту являются художники и артисты, в отношении которых замечают, что между 35 и 39 годами «ненормально возрастает» число их смертей. «Те же из них, кто переживает это свое десятилетие роковой черты, сохраняя творческий потенциал, обычно обнаруживают значительные изменения в характере творчества, часто эти изменения касаются интенсивности их работы: например, блестящая импульсивность работы уступает место более зрелому и свободному творчеству» [37, с. 184–185]. Сложное соотношение нормальных природных и патологических нравственно-психологических процессов объясняется формулой А. Н. Леонтьева: «Существует известное противоречие между очевидной физической, психофизиологической изменчивостью человека и устойчивостью его как личности» [31, с. 183].

Особого внимания заслуживает вопрос о комплексах, так или иначе актуализирующих эмоции.

А. Адлер ввел столь распространенный сегодня как в обыденных, так и в научных представлениях термин «комплекс неполноценности», имея в виду возможность осознания человеком (и в первую очередь ребенком) проблем, возникающих вследствие физических особенностей и возможностей. Однако и этот психолог, и другие исследователи неоднократно обращали внимание на тот факт, что *отсутствие одних потенций или умений заставляет человека активизировать усилия по самореализации с помощью других своих резервов*. Так, А. Маслоу отмечал, что чувство неполноценности может повлечь за собой стремление улучшить положение. А. Адлер рассматривал течение «душевных процессов» в их связи с целеполаганием личности. Если удастся определить, какую цель преследует человек в своих негативных проявлениях, то можно понять и то, какая тенденция приведет к позитивным следствиям. Обладатель слабой памяти, по А. Адлеру, возможно, просто хочет «оставаться в стороне от какого-либо дела или решения», и недостаток используется человеком как оружие борьбы против подчинения сторонним требованиям.

Психолог высказал важную мысль о том, что человек «аранжирует» собственные дефекты или недуги и таким образом получает возможность не утратить веру в свои способности. Более того, ученый едва ли не буквально сформулировал важнейшую закономерность художественного творчества, обучение которому строится на привитии будущему профессионалу соответствующих навыков. Он указал на то, что невротик, который много лет может

«носиться со своим горем», живет тем, что «аранжирует нервный срыв... с помощью старых, испытанных средств, подобно тому, как, будучи ребенком, он отметал от себя, например, еду, сон, работу и играл роль умирающего». Сознательное обращение к детскому, в том числе негативному, опыту, несомненно, входит в состав необходимых умений, развиваемых в процессе воспитания актерской индивидуальности. По сути дела, профессиональное становление актера опирается на принцип, названный А. Адлером «компенсаторной динамикой» и предполагающий в числе нескольких других результатов своего осуществления «усиление чувства реальности» [58, с. 168, 176].

Итак, мы видим, что сегодня невроз как симптом, невроз как динамическое психоэмоциональное состояние – характерный аспект понимания проблемы, которая не ставит человека с неврозом на «одну доску» с психически больным. С другой стороны, проявление невроза или даже помешательства привычно рассматривалось в XX веке в традициях таких исследователей, как Моро де Тур, Цезарь Ломброзо, Макс Нордау [38, с. 8]. В конце прошлого века Ц. Ломброзо, опираясь на идею Паскаля, активно утверждает пограничное качество «величайшей гениальности» и «полнейшего сумасшествия». При всей категоричности такого постулата самого по себе психиатр предположил достаточно тонкое сопоставление-мотивировку, говоря о *физиологическом отличии* гениального человека от обыкновенного. Здесь типологически выделяются черты «утонченной и почти болезненной» чувствительности, впечатлительности – иной «в количественном и качественном отношении», когда «мелочи, случайные обстоятельства, подробности, незаметные для обыкновенного человека, глубоко западают им в душу и перерабатываются на тысячу ладов» [32, с. 12, 21].

Болезненность творчества, как и воплощение болезни, в том числе изживание ее посредством творчества, в XX веке становится темой, особо значимой как для самих творцов (в том числе действительно больных!), так и для ученых. В 1930 годах А. Арто обращает внимание на возможные «анalogии между зачумленным, с воплями бегущим вслед за своими воображаемыми фантазиями, и актером, преследующим свою чувственность». Для него существенны аналогии между «живым человеком, который состоит из персонажей», и зачумленным – больным на грани гибели [2, с. 24]. Позднее, на рубеже 1940–1950 годов, К. Г. Юнг с пониманием указывает на «искушение» рассматривать феномен творческой гениальности «под углом зрения патологии и объяснять образы неразложимого видения как орудия компенсации и маскировки» [74, с. 108]. Практически тогда же Ж. Маритен как о само собой разумеющейся и явно негативной ситуации говорит о том, что творец не раскрывает в произведении самого себя и мир, но «извергает» в произведение «собственные комплексы и собственные яды, устраивая себе за счет произведения некий *курс психиатрического лечения*» [36, с. 182] (курсив мой – Т. З.).

Однако постепенно характерным становится понимание невроза как пограничного состояния, предшествующего поляризации личностных проявлений. Так, З. Фрейд, анализируя тип личности, враждебной действительности, утверждал вполне благополучную в психологическом отношении перспективу такой личности (далее мы обратимся с этой позиции к личным судьбам режиссеров, определивших своим творчеством эпоху 1960–1980 годов). Такая враждебная действительности личность, обладая она художественным дарованием, может выражать свои фантазии не симптомами болезни, а художественными творениями, избегая этим невроза и возвращаясь таким «обходным» путем к действительности.

З. Фрейд называл три пути, открывающиеся перед личностью в состоянии дискомфорта, в зависимости от соотношения свойств личности между собою и с противостоящими ей событиями. Его вывод в том, что борьба может привести человека «к здоровью, к неврозу или к компенсирующему высшему творчеству» [64, с. 377].

Заметим особо, что творчество З. Фрейда тонко, но определенно ограничивает как от патологии, так и от здоровья. Однако впоследствии Э. Фромм едва ли не ставит знак равен-

ства между неврозом и нормальным развитием личности, поскольку сущность и того, и другого «составляет борьба за свободу и независимость». Ученый предложил понимать невроз как проявление личностной активности в виде попытки (хотя и неудачной) преодоления разлада между внутренней несвободой и стремлением к свободе.

При этом тот же Э. Фромм позволяет не только провести аналогию между неврозом и творчеством, но и разграничить их, ибо подчеркивает отличие рациональной деятельности с характерными для нее мотивационными установками от невротической [67, с. 153, 134]. Естественно, что в общем своем виде творческая мотивация (самореализация, получение наслаждения) противостоит невротическим процессам, но в том случае, когда цель достигнута.

Терминологический «разброс» понятий, говорящих о пограничной (невротической) сущности личностных проявлений, не может быть спутан с разногласиями по сути. Напротив, и теория диссонанса (Л. Фестингер [61]), и теория нусодинамики (В. Франкл) создают почву для понимания естественных предпосылок художественного творчества. Существенные оттенки для понимания процессов в структуре личности вносит принцип нусодинамики, разработанный В. Франклом. «Опасным заблуждением» назвал он мнение о равновесии («гомеостазис») как потребности человека в естественном для него состоянии. В противовес биологическому равновесию, по его утверждению, имеет место человеческая борьба за достойную цель, что вполне сравнимо с упомянутой выше задачей преодоления диссонанса. Необходимое человеку состояние, по мнению В. Франкла, «не есть просто снятие напряжения любыми способами, но есть обретение потенциального смысла» [60, с. 121]. Отсюда у В. Франкла возникает понятие «нусодинамики» (от греческого *нус* – ‘дух’), где поляризуются цель (смысл) и человек, поглощенный целеполагающей деятельностью.

С другой стороны, стремление к преодолению дисгармонии более чем естественно именно для творца художественных ценностей, способного гармонию создать «собственно-ручно». Как замечает К. Г. Юнг, «тоска художника, возникшая из-за неудовлетворенности современностью, исчезает, как только она достигает в бессознательном первообраза, который способен самым действенным образом компенсировать несовершенство и однобокость духа времени» [73, с. 59].

В. Франкл неслучайно связывает возможности самоактуализации личности именно с нусодинамикой. Как острит по поводу указанной ситуации исследователь писательского труда, автор себя чувствует естественно, если должен писать, «сидя со скрещенными ногами на веревке для белья», уж вовсе сознавая себя сибаритом, если располагает «по меньшей мере чем-то вроде стула» [46, с. 84]. В. Франкл позволяет также обнаружить, что если возникают нусогенные неврозы, то в их основе лежит не тот конфликт между существованием и сущностью, на который было указано выше, а нравственный, так называемый внутренний конфликт [48, с. 120]. Отсюда логически возникает разделяемое нами предположение В. Франкла о значимости «поведенческой терапии» [62, с. 344], от которой нужно сделать лишь один шаг к психоаналитическому принципу деятельностного вытеснения негативных эмоций, фобий и т. п.

По сути дела, психология достаточно давно (точнее, в 80-е годы XIX века) пришла к пониманию творчески плодотворного характера любых, в том числе негативных, эмоций. Известный русский психолог и философ Н. Грот подчеркивал динамическое соотношение эмоционального негатива и позитива, когда «положительное» и «отрицательное» удовольствия вызываются чередованием накопления и траты (разумеется, в духовном плане). Ученый наблюдал даже «положительное» и «отрицательное» страдание, связанное с избыточным накоплением и такой же тратой эмоциональных ресурсов [14, с. 74]. Дихотомическое соотношение творчества и патологии (невроза) в обыденном сознании связывается с теорией бессознательного (З. Фрейд и его последователи). Однако З. Фрейд рассматривал эстетическую деятельность не только как альтернативу неврозу, но и как непосредственную защиту от невроза в виде «компенсирующего высшего творчества». Современные комментаторы З. Фрейда среди фун-

даментальных понятий теории бессознательного выделяют защиту, процесс которой укрывает «Я» от внешних угроз и внутренней дисгармонии, что, естественно, ассоциируется с «теорией диссонанса», упомянутой выше. Но у З. Фрейда обнаруживается не только констатация явления, обосновывается механизм его функционирования, в частности, в виде труда или игры. Следовательно, преодоление невроза, защита от него опирается на вытеснение (по З. Фрейду) или, что несколько шире, адаптацию (по Э. Фромму).

Идеи З. Фрейда позволяют обнаружить в творчестве аналогию со сновидениями – в отличие от известного подхода к сновидению только как первотолчку для творчества. Если сновидение возникает в результате «сгущения и смещения» обыденных впечатлений [67, с. 441, 339], то образная ассоциация по своей природе практически совпадает с продуктом такого «смещения». По мнению З. Фрейда, сновидения не мешают сну, а являются «хранителями» его.

З. Фрейд предлагает даже прямую аналогию художественного творчества и формирования сновидения: сновидение «поступает... как художник, который изображает, например, всех философов или поэтов в одной школе в Афинах или на Парнасе, которые никогда, конечно, не были там вместе, но для мыслящего взгляда представляют, несомненно, одно неразрывное целое» [63, с. 120–121].

Аналогия с творческим процессом формирования на сцене пластического и звукового образа рождается представлением З. Фрейда о защите как о вытеснении одного психологического материала другим. «Понятные» и «осмысленные» сновидения, сравнимые с образностью традиционных художественных форм, он называет «незамаскированными исполнениями желаний». «Нельзя найти, – пишет З. Фрейд, – ни одного элемента сновидения, от которого бы ассоциативные нити не расходились бы по трем или более направлениям, ни одной ситуации, которая бы не была составлена из трех или более впечатлений и переживаний» [64, с. 337, 321].

В заключение скажем о важном аспекте идентификации творческой личности, который впоследствии рассмотрим более подробно. Это касается уже не универсальных, а уникальных характеристик.

Культурно-историческая традиция позволяет установить *национальную специфику представлений* о норме и патологии в их *социально-нравственном* аспекте. Европейская парадигма представлена взглядами А. Шопенгауэра на норму: «Мы должны избегать всякого излишества и расстройства, всяких бурных и неприятных душевных волнений» [72, с. 199]. Обосновывая характерную для России концепцию нормы, Д. Овсяннико-Куликовский к своему пониманию обывательской природы («главным препятствием, задерживающим наступление лучшего будущего, является нормальный человек, который не хорош и не дурен, не добр и не зол, не умен и не глуп, не вырождается и не совершенствуется, не опускается ниже нормы, но и не способен хоть чуточку подняться выше ее») добавлял ссылку на европейца Ц. Ломброзо, который в представление о норме включал такие понятия, как «хороший аппетит и терпеливость», «порядочный работник, эгоист, рутинер» [43, с. 474]. В русской традиции отрицательные коннотации обретают те же самые явления, которые в традиции европейской имеют положительный смысл; норма в России если не отрицается, то, по крайней мере, критикуется, в то время как в Европе является непреложным организующим началом жизни. «Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас», – заметил А. Чехов в связи с попыткой в литературе «убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и, кстати, показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы». Особенно резкая критика в России традиционно адресовалась немецкому представлению о норме как схеме или выхолощенном образце. «Русскому человеку противен германский пафос механического устройства», – отмечал Н. Бердяев [5, с. 68], а В. Розанов высказывался более жестко: «У немцев почти все хорошие. Только они... неинтересно хорошие» [51, с. 311].

Таким образом, творческая личность в аспекте ее ментальной принадлежности даже психическое состояние испытывает особое, что усугубляет сложности понимания изучаемого феномена.

## Литература

1. Андреев Д. Л. Роза мира. – М.: Товарищество «Клышников-Комаров и К», 1993.
2. Арто А. Театр и его двойник. – М.: Мартис, 1993.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества: Сборник избранных трудов. – М.: Искусство, 1979.
4. Белый А. Философия культуры // Философия и социология науки и техники: ежегодник. 1987. – М.: Наука, 1987.
5. Бердяев Н. О власти пространств над русской душой // Судьба России. – М.: Издательство. Философское общество СССР, 1990.
6. Бердяев Н. А. Смысл творчества // Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. – М.: Искусство, 1994. – Т. 1.
7. Берн Э. Игры, в которые играют люди: Психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы. – СПб.: Лениздат, 1992.
8. Быстрицкий Е. К. Феномен личности: мировоззрение, культура, бытие: монография. – Киев: Наукова думка, 1991.
9. Вейдле В. Умирание искусства // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе: сборник. – М.: Политиздат, 1991.
10. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968.
11. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. – М.: Искусство, 1968–1971. – Т. 1.
12. Гершензон М. Творческое самосознание // Вехи: интеллигенция в России: сб. ст. 1909–1910. – М.: Молодая гвардия, 1990.
13. Гофман Э. Представление себя другим // Современная зарубежная социальная психология: тексты. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984.
14. Грот Н. Психология чувствований // Психология эмоций: тексты. – М.: Изд-во МГУ, 1984.
15. Губин В. «Культура» и «природа» в феномене творчества. – М., 1985.
16. Демидова А. С. Тени зазеркалья: Роль актера: тема жизни и творчества. – М.: Просвещение, 1993.
17. Джем У. Личность // Психология личности: тексты. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982;
- Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. – М.: Альфа-М, 2005.
18. Дидро Д. Об искусстве: В 2 т. – М.; Л.: Искусство, 1936. – Т. 1.
19. Дюбо Ж. – Б. Критические размышления о поэзии и живописи: монография. – М.: Искусство, 1976.
20. Ждан А. Н. История психологии. От античности до наших дней: для студ. высш. заведений, обучающихся по специальности «Психология». – М.: Изд-во МГУ, 1990.
21. Зингерман Б. Пикассо, Чаплин, Брехт, Хемингуэй // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. – М.: Наука, 1984.
22. Зисль А. Я. Конфронтации в эстетике: очерки о природе искусства. – М.: Искусство, 1980.
23. Ильенков Э. Что же такое личность? // Психология личности: тексты. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982.
24. Ильенков Э. В. Об идолах и идеалах. – М.: Политиздат, 1969.

25. Кемеров В. Е. Проблема личности: методология исследования и жизненный смысл. – М.: Политиздат, 1977.
26. Клапаред Э. Чувства и эмоции // Психология эмоций: тексты. – М.: Изд-во МГУ, 1984.
27. Кликс Ф. Пробуждающееся мышление: у истоков человеческого интеллекта. – М.: Прогресс, 1983.
28. Кон И. С. Открытие «Я». – М.: Политиздат, 1978.
29. Кун М., Макпартлэнд Т. Эмпирическое исследование установки личности на себя // Современная зарубежная социальная психология: тексты. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984.
30. Лазурский А. Ф. Классификация личностей. – Изд. 3-е, перераб. – Л.: Государственное издательство, 1924.
31. Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность. – М.: Политиздат, 1975.
32. Ломброзо Ц. Гениальность и помешательство: репринтное воспроизведение издания Ф. Павленкова. – С. – Петербург, 1892. – М.: Оникс, 1990.
33. Лосев А. Ф. История античной эстетики // Высокая классика. – М.: Искусство, 1974.
34. Мамардашвили М. Проблема человека в философии // О человеческом в человеке: сборник. – М.: Политиздат, 1991.
35. Мамардашвили М. К. Начало всегда исторично, т. е. случайно // Вопросы методологии. – 1991. – № 1.
36. Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе: сборник. – М.: Политиздат, 1991.
37. Массен П., Конгер Дж., Каган Дж., Гивитц Дж. Развитие личности в среднем возрасте // Психология личности: тексты. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982.
38. Мейлах Б. Психология художественного творчества: предмет и пути исследования // Психология процессов художественного творчества: сб. статей. – Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1980.
39. Мейли Р. Черты личности // Психология личности: тексты. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982.
40. Моль А. Социодинамика культуры. – М.: Прогресс, 1973.
41. Николов Л. Структуры человеческой деятельности. – М.: Прогресс, 1984.
42. Ньюком Т. Социально-психологическая теория: интеграция индивидуального и социального подходов // Современная зарубежная социальная психология: тексты. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984.
43. Овсяннико-Куликовский Д. Литературно-критические работы. В 2 тт. – М.: Художественная литература, 1989. – Т. 1.
44. Павлов И. П. Полн. собр. соч. – 2-е изд. – М.; Л.: Изд. АН СССР, 1951–1952. – Т. 3, кн. 2.
45. Пансо В. Труд и талант в творчестве актера. – М.: ВТО, 1972.
46. Парандовский Я. Алхимия слова: Петрарка: Король жизни. – М.: Правда, 1990.
47. Пономарев А. Психология в системе комплексных исследований творчества // Психология процессов художественного творчества: сб. статей. – Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1980.
48. Психология личности: тексты / ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузыря. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982.
49. Психология процессов художественного творчества: сб. статей / ред. Б. С. Мейлах, Н. А. Хренова. – Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1980.
50. Резвицкий И. И. Личность. Индивидуальность. Общество: проблема индивидуализации и ее социально-философский смысл. – М.: Политиздат, 1984.



51. Розанов В. Мимолетное // Опыты: Литературно-философский ежегодник. – М.: Советский писатель, 1990.
52. Симонов П. «Сверхзадача» художника в свете психологии и нейрофизиологии // Психология процессов художественного творчества: сб. статей. – Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1980.
53. Симонов П. В. Темперамент. Характер. Личность. – М.: Наука, 1984.
54. Смирнов С. Д. Психология образа: проблема активности психического отражения. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985.
55. Соловьев В. Кризис западной философии // Сочинения: В 2 т. – М.: Мысль, 1988. – Т. 2.
56. Станкевич Л. П. Проблемы целостности личности. Гносеологический аспект. – М.: Высшая школа, 1987.
57. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. – М.: Наука, 1987.
58. Теории личности в западноевропейской и американской психологии. – Самара: Бахрах-М, 1996.
59. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977.
60. Фестингер Л. Введение в теорию диссонанса // Современная зарубежная социальная психология: тексты. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984.
61. Франкл В. Поиск смысла жизни и логотерапия // Психология личности: тексты. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982.
62. Франкл В. Человек в поисках смысла: сборник. – М.: Прогресс, 1990.
63. Фрейд З. О клиническом психоанализе: избр. соч. – М.: Медицина, 1991.
64. Фрейд З. Психология бессознательного: сб. произведений. – М.: Просвещение, 1989.
65. Фрейд З. Художник и фантазирование. – М.: Республика, 1995.
66. Фролов И. Т. О человеке и гуманизме: Работы разных лет. – М.: Политиздат, 1989.
67. Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя. – М.: АСТ, 2004.
68. Фромм Э. Иметь или быть? – М.: Прогресс, 1986.
69. Хорни К. Невротическая личность нашего времени // Теории личности в западноевропейской и американской психологии. – Самара: Бахрах-М, 1996.
70. Честертон Г. К. Эссе // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе: сборник. – М.: Политиздат, 1991.
71. Шмит Ф. И. Искусство: Основные проблемы теории и истории. – Л.: ГИИИ, 1925.
72. Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости // Избранные произведения. – М.: Просвещение, 1992.
73. Юнг К. Проблемы души нашего времени. – М.: Изд. гр. «Прогресс»: Универс, 1996.
74. Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе: сборник. – М.: Политиздат, 1991.
75. Юнг К. Г. Эмоциональные психологические типы // Психология эмоций: тексты. – М.: Изд-во МГУ, 1984.

## **Глава 2. Методологическая междисциплинарность понимания творческой личности**

### **2.1. За пределами привычного: современные методологические искания**

Философский трактат – жанр утраченный, возвышенно-удаленный в историко-культурную ретроспективу. Сочинение, имеющее одного автора и обозначенное как «диссертация» либо статья, – жанр привычный в современной научной жизни. Как и сборник статей, соединенных по принципу служебной близости авторов либо их участия в каком-либо научном мероприятии. В контексте таких изданий или не изданных, но публично представленных текстов появление коллективной философской монографии – уже событие нерядовое. Если же проблема, которой посвящена монография «Трансдисциплинарность в философии и науке...», не просто обсуждается, но этим изданием, по сути, артикулируется как объективно существующая и способная претендовать на сугубое внимание к себе, – такое издание можно счесть событием экстраординарным. Это событие самими авторами, по всей видимости, воспринимается в горизонте мировой культурной традиции философствования, в силу чего (редкость!) каждая часть текста предваряется эпиграфами, взятыми из стихов великих поэтов-философов недавнего времени – И. Бродского и Н. Заболоцкого. Фраза И. Бродского «Там, за нигде, за его пределом» в действительности обозначает границы и сложность их «осязания» в современной научной мысли.

Если же соотнести сложнейший в своей структуре и признаках феномен творческой личности со столь же сложными в своем многообразии междисциплинарными подходами к пониманию антропологических, философских, эстетических, психологических ракурсов, то станет очевидной значимость и даже необходимость обретения опоры в названной междисциплинарной методологии. Один из путей, какой мы видим важным и полезным, – это осуществление диалога с современными учеными-гуманитариями.

В современном глобальном, как уже принято постоянно напоминать, мире особенностью новой монографии стал интернациональный состав авторов, представляющих, кроме России, не только разные страны – Швейцарию, Францию, США, Нидерланды, Швецию, – но и учебные и научные заведения в количестве, большем, чем количество стран. Монография и вышла под двойной редакцией – русского философа науки В. Бажанова и швейцарского методолога науки Р. Шольца [2]; и поданы материалы в концептуально специфическом формате: по-русски с английскими аннотациями и ключевыми словами у русских авторов, по-английски с русскими аннотациями и ключевыми словами – у авторов иностранных. Картина взаимодействия становится объемной, убедительной и обнадеживающей. Полифоничность замысла и его воплощения предполагает готовность читателей к пониманию не только в общефилософском, но и в конкретном, лингвистическом смыслах. Русскому читателю, которому мы далее адресуем анализ русскоязычной составляющей монографии, должно быть интересно и важно увидеть аналогичные тенденции в работе авторов из разных стран. Одни, как Р. Шольц, его соавторы, и коллеги по Цюриху, пишут, как принято говорить у нас, практико-ориентированные тексты, учитывая, видимо, особо значимые для них образовательные интенции философов (мы уже можем работать с предложенным ими «трансдисциплинарным case studies» подходом, обозначенным аббревиатурой TCS [2, с. 32], с рассуждениями Р. Шольца о роли университетов и академий в распространении грамотности, в первую очередь речь идет о грамотности «в отношении окружающей среды и устойчивого развития» [2, с. 366]). Р. Шольц и в своей едино-

лично написанной работе проявляет специальное внимание к «исследованию систем человек – среда», и здесь слышится своего рода призыв к целостности познания, к осуществлению взаимодополнительности «материального и социального» [2, с. 180]. Другие, как, например, американка Дж. Т. Клейн, автор из Нидерландов М. Кеестра, автор из Швеции Хр. Пол и, особенно, всеми почитаемый и цитируемый парижский профессор Б. Николеску, предпочитают работать в теоретическом, тезаурусно и методологически обрисованном поле.

Заметим попутно: монография обладает особой притягательностью взаимного человеческого общения авторов, объединившихся «под одной обложкой». Они действительно хорошо знают труды и интересы друг друга, много и, что называется, по делу ссылаются друг на друга. От этого при чтении без малого шестисотстраничного тома (книга к тому же издана в нестандартном формате, объем ее даже физически внушителен) возникает ощущение тесного и давно сложившего общения единомышленников.

На всякий случай подчеркнем то свойство монографии, которое может показаться читателю-неофиту странным, отчасти назойливым и необязательным. Каждый автор выражает свое отношение к междисциплинарности и почти каждый интерпретирует понятие «трансдисциплинарность». По ходу чтения это не сразу вызывает понимание, потом, напротив, – интерес: мы читаем философский детектив, где у каждого участника – своя версия происходящего поиска. Можно предположить, что для коллективной монографии это «упорство» не менее важно, чем для отдельного авторского материала: рождается многогранность, обеспечивающая концептуальное единство *книги*.

### **Права и возможности мыследеятельности. Понимание науки – в мире, философии – в науке, трансдисциплинарности – в философии**

В монографии идет речь о явлении, не таком уж редком в науке, особенно в последние два столетия: о возникновении и удовлетворении потребности в новых принципах, подходах, механизмах изучения как только что возникших, так и издревле существующих, но нуждающихся в постоянном осмыслении явлений, феноменов, коллизий применительно к современности. Ученые, философы обсуждают «симбиотические формы» новых наук [2, с. 417], видя в этом не только методологическую проблему, но уже стратегию науки. Это, впрочем, важное обстоятельство, характеризующее новую и уникальную масштабностью проблем и составом авторов книгу, не было бы достаточным основанием для нашего особого внимания к ней. Особый интерес обусловлен значимостью идей и способов их обсуждения для изучения той области, представление о которой в книге присутствует, хотя (к сожалению для нас) упоминается не очень часто: речь идет о культуре и возможности ее изучения с учетом высказанных и доказанных в монографии идей.

Именно в силу малочисленности обращения к сфере культуры – а к каким другим сферам обращаются авторы, мы скажем ниже, – факт и модальность этих обращений заслуживает специального внимания. Мы с особой благодарностью видим упоминания В. Поруса о связи между философией науки и философией культуры [2, с. 416] и о том, что новая стратегия науки «вписывается в стратегию внутреннего единства культуры» [2, с. 419], а трансдисциплинарность «нужно рассматривать как новый тип связи между наукой и культурой» [2, с. 428]. Мы полагаем характерным для философских трудов, но не столь уж часто встречающимся сегодня опыт использования литературного произведения (фантастического романа Р. Ф. Джоунса «Уровень шума») для демонстрации возможностей междисциплинарности в познании мира. Я. Свирский едва ли не радуется созданию в романе особой интеллектуальной атмосферы, которая характеризуется присутствием «не только научного истеблишмента» с присущими ему «дисциплинарными кодами», но и странного конгломерата персон, куда входят «культурологи, литераторы, мистики» [2, с. 237–238]. Не обсуждая странного, с нашей

точки зрения, соединения в общем списке культурологов (ученых, теоретиков) с литераторами и мистиками (субъектами локальных культурных практик), отметим продуктивность и перспективность именно для культурологии мысли философа о сочетании в рамках трансдисциплинарности как научной, так и культурной составляющих (применительно к последним упоминается о религиозной, литературной, театрально-художественной, этической, политической составляющих [2, с. 243]).

В условиях подчас беглого, подчас агрессивно-категоричного (не в данной монографии, но в научной практике в целом) обсуждения рамок, прав и возможностей отдельных наук, важной, пусть и мимоходом высказанной, представляется оценочная реплика о дилетантизме и псевдонаучности, перед которыми философский анализ междисциплинарности может возвести барьер [2, с. 420]. Романтическая надежда, но... – почему бы ей не осуществиться со временем?

В то же время авторы монографии, знающие о междисциплинарности больше многих наших современников и соотечественников, не подвержены соблазну огульного отрицания дисциплинарности, видя и ее неоднозначность, и значение личностного модуса исследования [2, с. 476]. В условиях взыскующей действительности – «экзистенциальных проблем» – и расширения методологических рамок до трансдисциплинарного, трансакademического и трансинституционального сдвигов, П. Тищенко видит в трансдисциплинарности «место встречи для совместных усилий по разрешению экзистенциальных проблем реального мира» [2, с. 469].

Монография показывает, а иногда и подчеркивает, что само обращение к проблеме трансдисциплинарности определенным образом раскрепощает философов, которые не только вежливо цитируют предшественников, но и дискутируют с ними либо дают возможность читателю вступить в полемику с ними самим. Так, размышления В. Бажанова о научной революции не только отсылают к известным идеям Т. Куна, но упоминанием об отрицаемом Куном «парадигмальном плюрализме» в сочетании с рассматриваемым самим В. Бажановым «трансдисциплинарным плюрализмом» позволяют читателю и заинтересоваться предложенной альтернативой, и согласиться с русским автором, видящим в последнем («трансдисциплинарном плюрализме»), как он пишет, «вполне естественное явление» [2, с. 140]. К сожалению, столь популярное еще недавно в политической сфере понятие плюрализма слишком мало сегодня востребовано в научной мысли вообще, да и в настоящей монографии в частности; тем более ценно внимание к понятию и, разумеется, явлению, обозначающему право «сметь свое суждение иметь» для участника диалога, будь то дисциплинарно близкий или трансдисциплинарно удаленный исследователь.

В строгости научного издания присутствует заметная внимательному читателю *атмосфера* и даже подчас формулируемая *идея свободы*: не анархии, разумеется, а права на выход за привычные рамки понимания и предметного анализа. Продолжая упомянутую линию «плюрализма», находим такие интенции и у В. Моисеева, обращающего внимание на «точки роста» научного знания через развитие «комплексного феномена транснауки» и пытающегося обозначить прогноз в столь эфемерной сфере, как наука [2, с. 170], и у В. Буданова, который об экстравагантном говорит как об уже принятом и понятом – это касается суждений об «антропологическом сдвиге», – они, в свою очередь, демонстрируют трансдисциплинарный подход к проблеме, уверенно, но не декларативно опровергая распространенные стенания относительно технократического характера современной цивилизации [2, с. 157]. Неудивительно, что именно, как нам представляется, пребывая в атмосфере свободы научной мысли, исследователь позволяет себе высказывание, с одной стороны, естественное для философской традиции, что античной, что немецкой классической, – о «рефлексии науки по поводу пересмотра своих идеалов, норм и ценностей, технологий научного познания и взаимодействия науки с обществом» [2, с. 147], с другой стороны – едва ли не еретическое по отношению к дошедшей до наших дней образовательной традиции, требующей изучить-отрефе-

ризовать-сослаться-опереться-приобщиться, но не вторгаться в святая святых методологии с новыми вопросами и новыми объектами исследования. Б. Буданов говорит, что ему, вузовскому профессору, хочется в каждой учебной аудитории повесить плакат, где будет провозглашено «доминирование междисциплинарных и трансдисциплинарных мотивов в современной науке», подчеркнув столь нетривиально употребленное слово «мотив» [Там же].

Продолжая рассматривать проявления свободы научных суждений и высказываний, отмечаем достаточно странную для обычных философских штудий, но естественную в контексте данной монографии рядоположенность формально главного и откровенно локального, привычно устоявшегося и принадлежащего только одному автору. Логично в монографии и ее общей стилистике выглядит рассуждение Л. Киященко об эффекте «совместного коммуникативного трансдисциплинарного усилия (спора или обсуждения)», где явно имеется в виду не механизм, а – куда шире – интеллектуальная установка [2, с. 120]. Нас не удивляет, что Е. Князева, известная своими работами по синергетике, и в данной монографии особое внимание уделяет синергетике, рассматривая присущую ей междисциплинарность как футурологический концепт [2, с. 291], а «кризис – как путь к инновации» [2, с. 293]. Но, наряду с этими, не удивительными в синергетической парадигме репликами и понятиями, автор как о само собой разумеющейся упоминает о «когнитивной науке» (cognitive science) [2, с. 294], что вызывает некоторое недоумение, поскольку наука, очевидно, не только совокупность методов, но и система осмысления некоторого предмета. В этом упоминании мы видим дань своего рода проявлению массового сознания в академическом исследовании, поскольку многие интернет-источники когнитивной наукой ничтоже сумняшеся называют всего-навсего комплекс наук (поэтому существует и другое, не употребленное здесь понятие «когнитивные науки», где присутствует механический перечень ряда так называемых социогуманитарных наук); иными словами, автор предлагает псевдоним – или метафору – междисциплинарности, упоминая к тому же и «биосемиотический подход», основанный на том, что «человек – символическое животное» [2, с. 298–299]. Но, повторим, мы здесь не дискутируем, а лишь отмечаем выбранный авторами монографии тон свободных высказываний, сделанных подчас без детальных доказательств и логических ходов, в силу убеждения и имеющихся личных наработок и взглядов.

Наконец, упоминаемая нами свобода высказываний и, что ее предворяет, свобода рассуждений о методологических проблемах выражается самым конкретным образом: метафорическими, индивидуально детерминированными определениями действий и приемов работы. Именно так читаются и провоцируют стремление к диалогу и взаимопониманию реплики Г. Гутнера о привычных границах между наукой и «не-наукой», когда «пребывание за границей» принятой предметности формируется трансдисциплинарностью исследования [2, с. 264]; так воспринимается достаточно спорное, но привлекательное и привлекающее к дискуссии – в нее мы сейчас не вступаем в силу лимитированного объема собственного текста – высказывание П. Тищенко о разных и не всегда сопоставимых мирах, которые он противопоставляет друг другу: «серьезного мира науки и производства» и мира, как следует понимать из контекста, несерьезного – мира «праздничности», к нему категорично относится все, что не принадлежит миру науки [2, с. 482]. И вовсе игровой характер приобретает высказывание о междисциплинарности В. Поруса, употребляющего демонстративно маскультовское выражение и берущего его в кавычки: он называет междисциплинарность «бартерным рынком метафор и аналогий» [2, с. 424]. Впрочем, помимо свободы обращения с научными святынями в этой нарочито не академической по лексике реплике привлекает весьма продуктивная идея взаимообмена, сформулированная внятно и броско, с намеком на спекулятивность и прагматизм интеллектуальной деятельности.

## Термины, понятия, концепты

### (от междисциплинарности к трансдисциплинарности)

Обращение к понятию «трансдисциплинарность» отнюдь не означает для большей части авторов того, что проблема решена. Обсуждается не только генезис тенденции и содержание деятельности, но и сам терминологический аппарат. Обсуждается разносторонне, иногда polemически, иногда категорично, но это обсуждение дает картину погруженности ученых в проблему и невозможности единого мнения о ее содержании. Неслучайно в одном из фрагментов монографии можно увидеть рассуждения В. Моисеева о «транснауке», где в шести пунктах дается обозначение особого взгляда на методологический феномен, явно более обширный и значимый, чем обсуждаемая трансдисциплинарность [2, с. 160].

Для одних авторов (Л. Киященко) трансдисциплинарность больше, чем механизм или парадигма, это идея, в частности, идея целостности [2, с. 116–117]; однако такое широкое понимание не исключает казусов «жизненно-практических ситуаций» [2, с. 133]. Иными словами, теоретическая всеохватность и привязка к действительности воспринимаются как органические признаки бытования трансдисциплинарности.

Для других авторов (В. Бажанов, вслед за Е. Князевой и Т. Куном) – «стиль мышления», основанный на использовании когнитивных схем и осуществляющий «экспансию в широкое пространство культуры» из сферы какой-либо одной дисциплины.

Для третьих авторов – своего рода медиатор, позволяющий осуществить переход от означаемого, каким П. Тищенко видит трансдисциплинарность, к означаемому – экзистенциальным проблемам, нуждающимся в «одомашнивании», преобразовании хаоса в порядок.

Для четвертых – как это следует из текста, хотя, возможно, В. Моисеев и не имел в виду такое буквальное толкование – это синоним «транснауки» «как новой стадии развития методологии». Причем этот автор, как и многие другие в настоящем издании, настойчиво подчеркивает принципиальное и, скорее всего, не вызывающее уже возражений различие *меж-* и *трансдисциплинарности* [2, с. 165–166].

Для пятых (Я. Свирский) – это вроде бы уже и не наука, и не научная дисциплина, и не парадигма, а еще больше – «концептуальное пространство», связывающее между собой ряд понятий, а также то, что можно именовать «сложностью мира» [2, с. 236]. Нельзя не заметить, что новизна обсуждаемой научной проблемы в основном не приводит авторов к попытке разрушения традиционных философских способов выражения мыслей, в силу чего та же трансдисциплинарность характеризуется через ряд других понятий (дивергенция, коэволюция, ризома и т. п.), сам набор и состав которых хотя и принадлежит новейшему научному времени, но спокойно сочетается как с традиционными и фундаментальными (бытие), так и с более поздними, но уже вжившимися в научную лексику (становление). Отметим в этой связи появление парадоксальных словосочетаний, удивляющих уже не раз упоминавшейся свободой и естественностью использования прежде устоявшихся понятий в их новой связи. Таково сочетание понятий «казус» и «концепт» (Л. Киященко), когда первый коррелируется с парадоксом, а второй – с возможностью его разрешения в трансдисциплинарной перспективе, а их сочетание, вслед за Ю. Хабермасом, автор видит как возможность «восстановить утраченное единство разума» [2, с. 114].

Наконец, для шестых (хотя почти у каждого автора можно найти вариации – но это именно вариации, тогда как мы обращаем внимание на индивидуальную трактовку или предлагаемый учеными номинативный ряд понятий, представлений) трансдисциплинарность становится прямым следствием этимологической «операции», в силу которой речь идет об иссле-



дованиях, идущих «через, сквозь границы многих дисциплин, выходят за пределы конкретных дисциплин» (Е. Князева). Важное для названного автора представление о «теории сложности» [2, с. 286] (здесь мы не можем не вспомнить публикации по проблемам синергетики Е. Князевой, Л. Киященко, некоторых других) – коррелирует у Е. Князевой не только с трансдисциплинарностью, но и с понятиями «полидисциплинарность» и «кооперация», а у Я. Свирского – не только с утвердившимися в синергетике «точками бифуркации», но и с имеющими социально-философские семантические привязки «текстом» и «контекстом».

Отметим попутно, что вариации с частицей «*транс-*» присутствуют как в русскоязычных, так и в англоязычных текстах (Дж. Т. Клейн), когда возникают и «трансгрессия» (М. Фуко) как направленный на разрушение границ жест, и давно уже привычное «трансценденция» (которую в контексте монографии можно понимать не только как методологически детерминированную операцию, но и как способ миропонимания, а если углубляться в философско-культурную традицию, то и как присущий романтической или символистской парадигмам способ бытия).

Если не образцом, то убедительным проявлением трансдисциплинарности, в парадигме которой стремятся работать сами авторы монографии, мы полагаем тот терминологический модус, которым характеризуется ряд текстов, мягко, но уверенно резонирующих друг с другом. Не имея возможности детализировать анализ всех текстов и всех идей, обратим внимание хотя бы на состав ключевых слов, предпосылаемых каждому тексту. Среди них, как и, разумеется, в «теле» текстов, многократно встречаются такие значимые для обсуждения и решения проблемы трансдисциплинарности понятия, как «коммуникация» (А. Огурцов, Б. Пружинин, В. Буданов), «деятельность» и «действие» (М. Кеестра и др.). Особенно важным представляется внимание А. Огурцова к понятию, имплицитно присутствующему в разных текстах, употребляемому подчас едва ли не всеу, и вдруг рассмотренному специально, проведенному через текст последовательно и бережно, – «смысл». В противовес известной тенденции сужения проблемного поля этого, нет, не понятия, но категории, при буквальности семиотических реплик и цитирований (привычка разведения «значения» и «смысла», по Г. Фреге), ученый апеллировал к М. Хайдеггеру, выделив «смысл» как «способ разверзания бытия и экзистенции человека» [2, с. 103].

Работа с терминологическим аппаратом как увлекательна, так и неблагодарна. Одни термины кажутся привычными и не требующими комментариев, тогда как анализ этимологии и семантики в действительности актуален применительно к новым проблемным коллизиям. Другие термины кажутся новыми и этим прекрасными, хотя уже были апробированы в той или иной научной сфере, но, возможно, позабыты или мало востребованы. В тексте П. Тищенко присутствуют оба названных варианта работы с терминами. С одной стороны, приходится возразить автору работы, посвященной «контексту языка» в отношении авторства, как он называет, неологизма «концентр» [2, с. 479]: автором этого понятия не может считаться Вл. Луков в силу того, что оно как минимум 80 лет назад верифицировано в словаре Д. Ушакова («Ступень обучения, связанная с предыдущей единством содержания и отличающаяся от нее большей сложностью и объемом» [1]). С другой стороны, нельзя не восхититься иронической метафоричностью научного текста в сочетании с подлинной междисциплинарностью привлечения опыта другой эпохи и другой науки; речь идет об обращении того же П. Тищенко к гениальной проговорке В. Шкловского – «остранение», – возникшей в параллель (о чем сегодня мало кто помнит) со знаменитой «теорией очуждения» Б. Брехта. Среди строгого и непростого текста философа легкость упоминания возможности «остранить (в смысле В. Шкловского)» читается как элемент интеллектуальной игры, в логику которой элегантно вписывается и собственная выразительная словесная конструкция философа – «мощь отсут(ь)ствия» [2, с. 472].

Из многих и разных терминов, востребованных в монографии о трансдисциплинарности, полагаем необходимым выделить термин «*дискурс*», то просто употребляемый, то углуб-

ленно обсуждаемый авторами текстов. Возможно, философам – авторам монографии – покажется странной причина нашего особого внимания к этому, казалось бы, общеупотребимому термину, однако сошлемся на удивительное высказывание, услышанное недавно в ходе работы руководимого нами диссертационного совета, где доктор исторических наук клеймил более молодого коллегу за использование термина «дискурс» (цитируем дословно): «С моей точки зрения, такая формулировка свидетельствует о недопонимании автором диссертации самого понятия „дискурс“. Эта категория была введена в историографию основателем постмодернизма М. Фуко. Это понятие пришло из постмодернизма и подразумевает систему осознанных и неосознанных правил, по которым строится говорение по той или иной теме. Дискурс – это то, что можно назвать „на кончике языка“. Например, говорящий может непроизвольно подстраиваться под те правила, которые господствуют сегодня в говорении о русской православной церкви. Исследователь может попытаться распутать клубок дискурсивных правил говорения, но он не может создавать дискурс. Это неуместное понятие». В монографии же о трансдисциплинарности чрезвычайно важным представляется уважительно-свободное обращение авторов с понятием «дискурс», когда, например, оно может быть употреблено во множественном числе (В. Буданов), а может быть включено в состав ключевых слов в едином ряду со «смыслом», который понимается как цель, «интенция», читаемая как индивидуальное побуждение, не без упоминания о М. Фуко. Причем в последнем случае (А. Огурцов) обозначен интеллектуально значимый «узел» понятий, связанных ясно, тонко и убедительно: подчеркнуто «различение смысла и значения, внутрисмысловых интенций», что способствовало появлению того, «что сейчас называется дискурс-анализом» [2, с. 107].

«Дискурс» выглядит в монографии понятием значимым, явлением широким и осмысленным. Он воспринимается едва ли не как живое существо, ибо можно обсуждать его «поведение»: он то «заходит на чужую территорию», то «начинает осваивать предметности», дискурсы могут встречаться на спорной территории, у дискурса могут быть границы, впрочем, иногда нечеткие (Г. Гутнер). Более того, в монографии буквально на одной странице встречаются друг с другом два главных и кровных «врага», обнаруживаемых некоторыми гуманитариями в междисциплинарной научной терминологии, два понятия, раздражение против которых высказывалось и подчас высказывается сейчас стремящимися к «традиционной прозрачности» и «чистоте речи» представителями таких дисциплин, как искусствоведение, история, филология. Эти «враги» – уже упомянутый «дискурс» и связанная с ним «парадигма». И прежде чем сказать вполне очевидное и едва ли уже не бесспорное в контексте смыслов монографии «научная дисциплина также является дискурсом», Г. Гутнер предлагает афористичное, тонкое и, с нашей точки зрения, убедительное, полезное даже для начинающих исследователей – с тудентов или аспирантов – определение: «Дискурс есть своего рода парадигма, задающая образцы построения речей и текстов» [2, с. 267].

Термины, понятия и концепты, обсуждаемые в монографии, можно сказать, работают на смысл представления о трансдисциплинарности, помогая уточнять, расширять и трансформировать его в меру необходимости.

### **Трансдисциплинарность в аспекте фундаментального и прикладного**

Авторы монографии, как и все философы мира, живут в уверенности: «фундаментальное» и «прикладное» составляют дихотомию, преодоление которой осуществляется трудно, если вообще осуществляется. И если существование трансдисциплинарности становится основанием фактической реабилитации самого факта существования «прикладного», то это – великое чудо, поскольку в недрах последнего «нарабатывается сегодня новое знание» (Б. Пружинин). Философы чувствуют флюиды современности и понимают необходимость неконфликтного существования «высокой» науки и «низкой» практики, говоря о необходимости

осуществить «трансцендирующий сдвиг в пограничную сферу с жизненным миром» (Л. Киященко).

Разводя уже на уровне состава ключевых слов своего текста понятия «фундаментальная наука» и «прикладное исследование», то есть подчеркивая разномасштабность *фундаментального* и *прикладного*, – Б. Пружинин не только акцентирует трансдисциплинарность как основу существования того и другого дискурсов, но и касается важнейшей в современных гуманитарных практиках, но по сути своей не изученной и даже не артикулированной всерьез сферы, где необходима трансдисциплинарность: речь идет об экспертизе как прикладной деятельности в сфере фундаментальных наук. Пусть вскользь, но упоминается даже значимость «личного общения ученых», которая имплицитно присутствует в той самой экспертизе. Те, кому приходится осуществлять экспертную работу, будь то изучение заявок, поступающих в те или иные научные фонды, или деятельность в диссертационных советах, знают, сколь значима упомянутая проблема и сколь многие нити связывают науки и людей в экспертной сфере. Наша экспертная работа, как позволяет предположить Б. Пружинин, а предположив, согласиться с ним, протекает не только в трансдисциплинарной сфере, но, скажем так, в трансграничной, а то и безграничной (что бывает связано с нечеткостью позиций или самонадеянностью авторов экспертируемых работ). Экспертное сообщество занимает представления и В. Буданова, который вольно и решительно включает в единый номинативный ряд с экспертным сообществом и телевизионную игру, и деятельность научных школ, от чего философское представление о современной антропосфере становится объемным, странным и «живым». Добавив к упомянутым прагматически детерминированным аспектам предмета трансдисциплинарной мысли еще и научно-образовательный пафос, отчетливо присутствующий у В. Бажанова, читатель монографии получает важный импульс понимания круга интересов современных философов: это интересы не абстрактные, учитывающие живое движение общественной и научной жизни. Отсюда такая редкая особенность философской монографии, как многообразие присутствия в ней иных, кроме традиционно и сугубо философских, мотивов и проблем. Речь идет о том, что целая группа текстов углубляется в те сферы, изучение которых в трансдисциплинарной парадигме является новым и особенно значимым.

Посетуюем, напомним сказанное нами в начале этого текста: среди сфер, которые назовем ниже, отсутствует культура как системная целостность или отдельные ее морфологические составляющие. Она, культура, лишь изредка и вполне случайно упоминается, но не привлекает специального интереса. Тем важнее для нас учесть опыт трансдисциплинарности, приобретенный в связи с другими сферами, и экстраполировать его в сферу культуры, для которой трансдисциплинарность насущна и необходима, но, с точки зрения многих опытных и в той или иной степени влиятельных исследователей, не применима или применима в ограниченном формате. Для нас же значимость трансдисциплинарности как оформившегося философского дискурса культуры несомненна, поэтому мы и обращаем внимание на то, как авторы монографии работают с иными сферами, близкими им.

Мы для себя следующим образом обозначили круг тех научных проблем и сфер действительности, к которым авторы монографии попытались применить имевшиеся в их распоряжении принципы трансдисциплинарности. Прежде всего, это две группы проблем, которые в широком смысле можно назвать общественными, или социогуманитарными, с одной стороны, и естественнонаучными – с другой. Впрочем, названное деление учитывает лишь доминанты, поскольку общественная значимость естественнонаучной проблематики также учитывается авторами монографии.

В первой группе, условно обозначенной нами в связи с общественной проблематикой, мы видим концептуальный обзор вызовов «в проблематике управления», предложенный В. Лепским. Автор выходит и на субъектность управления, и на глобальный, научно-дисциплинарный уровень. Хотя представляется странным, что проблематика управления именно в ее

субъектности не была соотнесена с социально-психологическим потенциалом теории лидерства в его остром значении для политики, экономики, кстати, и культуры. Хотя, поскольку автор начинает разговор об управлении с позиции, названной «классическое кибернетическое управление» [2, с. 547], понятно, что личностный фактор не находится в числе его научных приоритетов, а ведь лидер – это как бы то ни было личность. Из контекста же понятно в аспекте традиций постнеклассической философии, что «субъект», который терминологически востребован в тексте, не является синонимом «личности», он лишь задействован в связи с парадигмой «субъект – полисубъектная среда в управлении экономическими системами» [2, с. 555]. Но даже вопрос или недоумение, рождаемое текстом монографии, мы рассматриваем как продуктивный путь к продолжению диалога.

К общественной же проблематике можно отнести тексты Ю. Ищенко, где сделана попытка подойти к толерантности с позиций трансдисциплинарности; И. Асеевой, у которой востребована проблематика «прогностического опыта» и обозначена надежда на построение модели «возможного будущего»; Вл. Лукова, обозначившего потенциал трансдисциплинарности применительно к стремлению «расширить границы исследования» ювенологического проблемного поля.

Во второй же группе, условно обозначенной нами в связи с естественнонаучной проблематикой, особое внимание обращает на себя рассуждение В. Горохова о необходимости и, скажем так, неотвратимости «трансдисциплинарности в силу того, что одна часть научного сообщества по отношению к другой выступает в качестве профанов, мало отличающихся от обычной публики» [2, с. 510], и это говорится сегодня, когда количество кандидатских и даже докторских диссертаций, защищаемых ежегодно, измеряется не сотнями, а тысячами! Мы же в этом суждении, приведенном в тексте с нанотехнологической и – шире – физической проблематикой, видим важный в психологическом отношении акцент, о котором одни стесняются говорить, а другие его высокомерно и подчас бестактно подчеркивают. В то же время философ, который пишет о существовании «нанотехнологических рисков» дает пример не только свободного, но и в своем роде самокритичного поведения в мире узкоспециального знания и абсолютизации не просто научной, но знаниевой исключительности. В том же естественнонаучном проблемном ряду мы видим некоторые рассуждения В. Бажанова, предлагающего анализ такого конкретного феномена, как «пан-компьютеризм», а также ряд материалов, посвященных разным аспектам проблемы биоэтики. В версии Л. Киященко и П. Тищенко это связано с методологией биоэтики; с анализом конкретных аспектов и коллизий – в версии Т. Сидоровой (о суррогатном материнстве), Е. Гребенщиковой (о влиянии пациентов на принятие решений в сфере взаимодействия медицины, социума, бизнеса), Б. Юдина (о «сфере этической экспертизы биомедицинских исследований»).

Диалог с философами о формировании трансдисциплинарного дискурса важнейших проблем современной науки приходится завершать.

Мы не будем давать развернутое резюме, подводящее итог рассуждениям, к которым подвигла монография российских философов и их зарубежных коллег. Отметим среди многих ранее выделенных идей и позиций, сомнений и приятий реплику Б. Пружинина о реальности и значимости «междисциплинарных» и «наддисциплинарных» контактов, в роли которых выступает обсуждаемое в монографии представление о трансдисциплинарности. В интересах развития молодой науки – культурологи – мы видим обращение к опыту древнейшей науки – философии – возможность работать в логике, согласно которой «прикладному знанию вновь возвращается культурное достоинство» [2, с. 252].

Наверное, это имели в виду и хотели обозначить как важное для будущих единомышленников в продвижении трансдисциплинарности авторы монографии, используя в эпиграфах эпические слова И. Бродского о пространстве, которое «нуждается сильно во взгляде со стороны», и Н. Заболоцкого: «Как все меняется!» – слова печальные и обнадеживающие.

## Литература

1. Толковый словарь русского языка / под ред. проф. Д. Н. Ушакова. – М.: ОГИЗ, 1935. – Т. I. – С. 1454.
2. Трансдисциплинарность в философии и науке: подходы, проблемы, перспективы / под ред. В. А. Бажанова, Р. В. Шольца. – М.: Изд. дом «Навигатор», 2015. – 564 с.

### 2.2. Творческая личность в условиях методологических «ответвлений» ее изучения

*«...безусловная „польза ответвлений“: они делают человека готовым к неожиданным поворотам жизни и никогда не бывают лишними»<sup>1</sup>.*

Изучение культуры в ее многослойности и многомерности, в органически присущих ей парадоксах взыскует междисциплинарности, которую метафорически можно обозначить как «пользу ответвлений» (Б. Раушенбах). Очевидно, что органично, но подчас странно: как развивается сама культура, развивается и методология ее изучения, которое строится на идеях эстетики, искусствоведения, истории, социологии, психологии, синергетики. А ведь применительно к интересующей нас проблематике тенденция междисциплинарности возникла не сегодня, однако многие десятилетия звучат полемические, скажем так – «оборонительные» или «извинительные» интонации. По-прежнему современна реплика К. Г. Юнга, которая позволяет нам сегодня уже не оправдывать потребность в междисциплинарности, а развивать тенденцию применительно к конкретному материалу. К. Г. Юнг 85 лет назад сетовал на то, что «мы раздражаем и злим теолога не меньше, чем философа, а медика не меньше, чем воспитателя», а также вторгаемся в дела «биолога и историка» (вот прямая междисциплинарная интеграция). И объяснял эту «экстравагантность» не нескромностью, а тем, что «душа человека представляет собой необычайную смесь факторов, являющихся одновременно предметами самых разных наук» [35, с. 187].

Опираясь на свой опыт изучения актуальных проблем культуры, мы полагаем полезным обозначить возможности и острую необходимость междисциплинарности в культурологическом знании. Ниже мы попытаемся показать, насколько продуктивна и необходима междисциплинарность и в виде взаимодействия разных наук и научных дисциплин при изучении локальной персоны в культуре, и в виде применения одной методологической системы (но системы, обладающей изначально междисциплинарным потенциалом) к достаточно крупному культурному феномену. Мы обозначим механизм «работы» междисциплинарности в изучении одной из острейших и издавна разрабатываемых проблем – творческой личности. Также обозначим механизм и значимость «работы» синергетики, идеально соответствующей идее «ответвлений» в науке, применительно к изучению становящегося все более значимым феномена массовой культуры в конкретном локусе, России.

### Опыт междисциплинарного изучения творческой личности

Стратегия изучения творческой личности в России за последние 40 лет связана с постоянными трансформациями методологических векторов. Характерная для 1950–1960 годов

---

<sup>1</sup> Раушенбах Б. В. О пользе ответвлений // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 469.

искусствоведческая установка на изучение творца в биографическом, теоретико-критическом, в лучшем случае историко-типологическом ракурсах стала активно дополняться элементами герменевтического, семиотического анализа художественных текстов как текстов культуры (прежде всего, под влиянием М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, а также работы так называемой «мейлаховской комиссии» по изучению художественного творчества, единственным действующим представителем которой сегодня остался Н. А. Хренов [33]). Именно в относительно новой научной парадигме стали сочетаться внимание к сущности субъекта и к процессу его работы по претворению сущности. Творчество как сфера воплощения идей и сфера воплощения личности через идеи, причем воплощения, происходящего на бессознательном уровне (по В. Соловьеву [27, с. 6]), рассматривается теперь специфически и значительно шире, чем биография художника.

Традиция философского изучения творческой личности в последние десятилетия активно дополнялась социологическими идеями и подходами, среди которых актуально значимым зерном полагаем мысль А. Моля, с социометрической точки зрения определяющего творца «как человека, который отправляет гораздо большее число сообщений, чем получает» [21, с. 91]. Существенной и продуктивной, хотя и требующей особо тактичного использования мы полагаем тенденцию психологизации изучения творца.

Наши исследования [9] показывают, что *психоаналитическая школа* стала своего рода образцом междисциплинарности, применяемой в конкретном случае – при изучении творческой личности [12], она являет гуманитарную ориентацию естественных наук, и это касается не только работ основоположника психоанализа – З. Фрейда, но и его последователей и оппонентов – К. Г. Юнга, А. Адлера, Э. Фромма, Э. Берна и некоторых других. Мы говорим о *методологии* психоанализа, в то время как его *методики* сохраняют узкоспециальное значение; а психоаналитическая методология вполне логично входила в фундамент философских концепций начиная с экзистенциализма. Недаром М. Мамардашвили в своих методологических построениях подчеркивал: «Психоанализ в действительности не исследует предмет так называемого бессознательного, который будто бы внутреннее, а создает возможность, условия для улова другого сознательного...» [20, с. 50]. Этим «другим сознательным» мы считаем актуализированное благодаря З. Фрейду (но не им самим) действие механизма творчества по принципу, обратному механизму забывания, гипноза, антиневротического отталкивания от негативных впечатлений, а также по принципу перевода психологических мотивировок из сознания в подсознание, бессознательной обработки жизненных впечатлений по аналогии со сновидениями и т. п. Важна, хотя и нечасто используется в изучении творческой личности проблематика ассоциации, остроумия – тоже следствие ассоциативной деятельности, сгущение, двоякое толкование, а также ошибки мышления, унификация, не прямое изображение [31, с. 343, 205–209, 249]. Сюда же относим проблематику сна (как процесса) и сновидений (как его продукта), важную для изучения творца и эстетических особенностей его произведений [30, с. 120–121]; хотя мало кто из исследователей четко осмысливает представление о том, что «понятные» и «осмысленные» сновидения, сравнимые с образностью общеизвестных художественных форм, З. Фрейд справедливо называл «незамаскированными исполнениями желаний» [32, с. 337]). Вот почему в наших исследованиях важное место занимает изучение самоанализа творца, фиксирующего не только рождение художественных образов, но и возвращение болезненных сновидений. Это касается, в частности, изучения снов/ассоциаций А. П. Чехова, у которого мы обнаружили метафору «серого круга» – бытового явления и ключевой метафоры его писательского труда [7]. Искусствоведческий и филологический анализ текстов приобретает новый объем от обращения к психоаналитическим принципам изучения личности.

У прямых или косвенных последователей З. Фрейда теория бессознательного переплывается в *специфическое внимание к ребенку*, чье спонтанно выявляемое бессознательное может приблизить к пониманию генезиса творческой личности. Вполне распространенным стало

мнение о художнике как вечном ребенке, свободнее, чем остальные, использующем функции подсознания. В частности, сопоставление художника с ребенком рождается представлением о неотягощенности обоих стереотипами, а также об их способности изумляться [26, с. 36]. Предпринимая собственную типологию личностей, Э. Берн предложил рассматривать человеческую личность как структурированное триединство: Ребенок (средоточие «интуиции, творчества, спонтанных побуждений» [2, с. 19]) – Взрослый (рациональное начало) – Родитель (воплощение чужого опыта). Аналогия «ребенок – творческая личность» приобретает метафорическую и в то же время драматическую окраску в версии Г. Честертона и К. Г. Юнга. Первый выносит безнадежный приговор: «А тому, кто велик для детской, не войти в Царствие Небесное и даже в царство Аполлона» [34, с. 226]; второй отмечает трагизм бытия творца, который проявляет «ребячество или бездумность» [36, с. 117], теряя жизнь ради творческой самореализации.

Отталкиваясь от триады Э. Берна «Ребенок – Родитель – Взрослый», мы учли социопсихологическое положение: ребенок – это не только возрастная характеристика, но именно моделирующее качество личности, – применив эту идею в сфере искусствоведческого и культурологического анализа актерского творчества. Мы также применили ряд психоаналитических представлений о творческой личности и ее аналогии с ребенком к историко-биографическому изучению А. С. Пушкина [6], обратили внимание на открытость, которая прямо называлась современниками и позднейшими исследователями в качестве характернейшей черты Пушкина [23, с. 32, 51–52, 78]. Причем имеем в виду не свидетельства о детстве и ранней юности Пушкина – о совсем взрослом Пушкине любили говорить как о ребенке. В воспоминаниях А. П. Керн настойчиво фигурирует типично детская поза («сидел на диване, поджавши, по своему обыкновению, ноги»), и маленькая, прекрасная – детская же! – «ручка», порывистость, опрометчивость, веселая любезность, когда он, «несмотря на всю его гениальность... точно не всегда был благоразумен, а иногда даже не умен» [23, с. 39, 42, 47, 75, 78].

Но поведенческий уровень достаточно банален для характеристики творческой личности. Более существенна проблема структурных характеристик личности (не абстрактной, в нашем случае – Пушкина) как ребенка. Важнейшим свойством ребенка считается бесстрашие. О Пушкине же С. Булгаков говорил о безудержности и безоглядности в проявлении страстей, об отсутствии «предохранительных клапанов» – но отмечал чрезвычайно тонко и «непрерывно двоящийся характер» того дара небес, которому философ дает название «детскость» и, более того, видит опасность этого дара, способного переходить границу «ребячливости или, как мы бы сказали теперь, инфантилизма» [25, с. 30]. Действительно, когда говорят о Пушкине как гении моцартианского типа, то не чужаются понимания негативного качества чрезмерной детскости; такой человек, по мысли Д. Овсянико-Куликовского, «охотно и радостно, как ребенок, живет минутой; он беспечен и шаловлив» [22, с. 383]. Этот негатив настойчиво осуждал В. Соловьев, когда говорил, что эпиграммная деятельность Пушкина, его злословие, его неоправданная жестокость, облекаемая не всегда в высокие поэтические формы, – это выражение детскости у человека, который не дает себе труда задуматься о последствиях и нравственном смысле совершаемого. Иными словами, «ребенок» в Пушкине – это подчас «злое» дитя («злы только дураки и дети», – цитировала Пушкина А. П. Керн, добавляя, что он так говаривал не раз [23, с. 45], а в целом ребенок как модель – это подчас недостаточно контролируемое, но и раскрепощающее творческую личность свойство.

Особое значение для изучения творческой личности мы видим в интеграции методологических и концептуальных оснований искусствоведения и культурологии, с одной стороны, философских и психологических подходов, с другой; они по факту свободно применяются и, главное, сочетаются с единственной целью: многогранного, объективного (насколько это в принципе возможно в гуманитарной сфере) изучения отдельных персон и типологически выстраивающихся номинативных рядов. Именно в этой логике тридцать лет назад мы начали

применять методологические принципы социальной психологии, чтобы решить прежде не от-refлексированную научную проблему творческого лидерства в искусстве, в частности в театре [11]. Поиски признаков личности творческого лидера, выявление механизмов его деятельности, соотношения художественных и организационно-административных интенций Г. Товстоногова, О. Ефремова, Ю. Любимова, а также великих режиссеров начала XX века дали существенные результаты для познания личностной специфики целого типологического кластера творческих личностей.

Особенно важной представляется нам при изучении творческой личности междисциплинарность, проявляемая во взаимодействии культурологии и искусствоведения (по сути переросшего в междисциплинарный дискурс [10, с. 187–202]). Напомним: в период активного, в том числе и конституированного открытием кафедр, факультетов, научных центров, развития культурологии – а именно в течение последних 25 лет – то и дело возникали локальные и широкие дискуссии об экспансии культурологии и самодостаточности искусствоведения (если под ним понимать, как это следует из эстетической традиции, все научные дисциплины, опирающиеся на теорию и эмпирический анализ отдельных видов искусства). Сейчас полагаем полезным продемонстрировать такой дискурс на опыте некоторых коллег, с которыми упомянутые споры велись в недавнем прошлом.

Начнем с междисциплинарности культурологических текстов.

В многократно востребованном коллегами и студентами, впоследствии переизданном культурологическом «учебном пособии» И. В. Кондакова аналитический подход к материалу преобладает над дидактическим за счет многообразия исторических, филологических, искусствоведческих, эстетических «реplik» [18].

И. Кондаков являет авторский подход к известным понятиям, включая Золотой и Серебряный века русской культуры, не чурается естественнонаучной проблематики и терминологии (конечно, проявляя внимание к идеям Г. Вернадского). Отметим особо употребление «негуманитарного» понятия «фрейм», которое оказывается удивительно уместным в рассуждениях и построениях И. Кондакова.

Эффектно выглядит, компактно и ясно сформулирована позиция ученого, которая, чтобы быть принятой, требует столь же обильных доводов, как и для того, чтобы быть отвергнутой. Дискуссионность задана изначально и даже провокативно, ибо творческая личность интересует И. Кондакова не как самоценная величина, а лишь как деталь общей картины, культурного процесса.

Многие междисциплинарно детерминированные идеи лишь обозначаются намеком, но это не мешает воспринять их оригинальность и значимость. Идеи и суждения более или менее конкретного свойства концентрируются в книге И. Кондакова вокруг одного – если не стержня, то масштабно проявленной позиции, каковой является представление о бинарности *русской культуры*.

Принцип бинарности (связанный не только со спецификой предмета, но и с научной логикой изучения – филология и философия, философия и история, история и эстетика) дорог ученому, он пронизывает все уровни этого и других его сочинений, актуализируется в идее метаисторического движения и в системе конкретных артефактов. Органичным это «сквозное действие» книги оказывается в силу отношения к культуре России как пограничной. Пограничность как метафора научной междисциплинарности отличает и само фундаментальное учебное издание.

В отличие от философа и культуролога И. Кондакова, Б. Зингер-ман – театровед по образованию – для театроведов был теоретиком и историком театра; филологи считали его «своим», учитывая его работы, написанные на стыке теории театра и драмы (каковая, кстати, также является междисциплинарной сферой, изучавшейся как филологами, так и театроведами, показательным примером чего был капитальный многотомный труд А. Аникста «Теория



драмы от... до...»); для искусствоведов в узком смысле понятия, как специалистов по изобразительному искусству, Зингерман также «не чужой», если иметь в виду его книгу о французских художниках. С учетом подлинно междисциплинарного похода была написана и в своем роде образцовая статья ученого о феноменах творческой личности, где автор предстал и филологом (говоря о Хемингуэе), и киноведом (говоря о Чаплине), и культурологом (говоря о социокультурном контексте), и психоаналитиком (подчеркнув парадоксальность внешнего и внутреннего «образов» каждого творца) [5, с. 110, 153, 139].

Исследователь показывает, что объект и субъект в творчестве крупнейших художников не сливаются, но контрастируют – как у Э. Хемингуэя, так и у Ч. Чаплина: «Разве, глядя на обоих, можно предположить, какая жизненная сила таилась в хрупком теле маленького узкоплечего клоуна с большой головой и печальными глазами и как уязвим был внутренний мир писателя, похожего одновременно на охотника и на боксера» Характерно, что во всех этих случаях у Б. Зингермана речь идет в философских традициях об опредмечивании художником действительности в произведениях искусства.

О природе, как ему казалось, конфликта культурологии и искусствознания немало говорил, правда в частных беседах, Г. Стернин. При этом в его исследовании видим следующий междисциплинарный (искусствоведение + культурология + история) в своем послыке пассаж о собственной научной работе: «Как и раньше, автор в первую очередь думал о том, чтобы, рассматривая художественную жизнь, представить изобразительное искусство органической частью художественной культуры своего времени, ее общих духовных устремлений, ее общественного бытия, ее жизнестроительных усилий» [28]. Для ученого существовала реальная история как «оглавление» личных судеб, как скрещение многообразных событий из частной жизни человека. Так он писал об изучении русской художественной культуры 1830 годов, стремясь «с новой стороны вникнуть в истоки миростроительной и мифотворческой энергии эпохи». Обратим внимание на характерные для культурологических высказываний и суждений словосочетания в речи искусствоведа: «культурный текст» (хотя, по привычке, автор слово «текст» взял в кавычки), а также упоминание «миростроительной» энергии; особенно следует отметить упоминание о «мифотворческой энергии», поскольку сама идея мифотворчества применительно к отдельным эпохам русской истории и культуры являлась пятнадцать лет назад новой и явно была рождена в недрах той самой культурологии. Однако Г. Ю. Стернин последовательно пошел дальше большинства своих коллег и ровесников-искусствоведов, обозначив современную тенденцию изучения николаевской эпохи в контексте стремления осмыслить ее «как сложный, противоречивый ответ на мучительные проблемы мифологизированного общественного сознания».

Еще при жизни Г. Ю. Стернина мы обращали его внимание на то, что, в отличие от декларативно-эмпирических искусствоведческих текстов, авторы которых нарочито избегают употребления уже вполне сформировавшегося общегуманитарного, в том числе и культурологического тезауруса, сам он формулировал специфику соотношения индивидуальных творческих интенций с общественным контекстом следующим образом (отметим при цитировании курсивом привычные искусствоведческие выражения – *иск.* – и культурологические термины, метафоры, словосочетания – *культ.*): «В профессиональной среде мастеров кисти и резца (*иск.*) корпоративные формы представительства (*культ.*) еще сохраняли свой общественный престиж (*культ.*); решительное противостояние „цехового“ миропорядка (*культ.*) индивидуальному самосознанию творческой личности (*культ.*) художники ощутят позже...» Как видим, для обобщенного, теоретически насыщенного высказывания ученому недостаточен эмпирически детерминированный аппарат, потребность в культурологически оформленном высказывании носит вполне органический характер.

Театровед Г. Ю. Бродская, не афишируя этого, решала в своем исследовании вопрос о выборе точки отсчета в изучении истории культуры, о соотношении этой точки отсчета с

обыденными (в том числе имманентно сложившимися) и общенаучными представлениями [3]. Она исходила из посылки: искусство не иерархично – иерархия возникает при его оценке современниками, при его изучении впоследствии. Отсюда вытекает вопрос: относительно чего или кого рассматривается художественный процесс? Ответ имел, наряду с искусствоведческой, социокультурную, социопсихологическую и социологическую компоненты.

К вершинам все уже привыкли и, как ни опасно изучать уже изученные «монбланы», многие рады в них найти новую «травинку» или «камешек». Книга Г. Бродской без патетических восклицаний обратила внимание читателя на важнейшую, но в ходе суетливой жизни часто не замечаемую закономерность: безымянность одних людей, беспамятство других.

Как известно, в России профессии, связанные с искусством, впрочем, и некоторые другие, – это не способ устройства жизни, а для многих – сама жизнь. В истории артистки Софьи Голлидэй книга Г. Бродской позволяет отчетливо увидеть и междисциплинарно построенный водораздел между вынесенными в название понятиями «жизнь» и «актерская судьба», и тесную, подчас до неразрывности, связь этих понятий.

Таким образом, помимо конкретной исследовательской акции, искусствоведческое исследование предлагает значимую в общекультурном плане гипотезу. Ее можно сформулировать так: «Что, если в качестве художественного „Гринвича“ рассматривать любого творца и изучать известные ситуации и эпохи относительно Сонечки?» Думаю, что принцип очуждения, великое театральное изобретение, полезен не только в художественной практике, но и в науке, эту практику изучающей.

## **Потребность в междисциплинарном изучении массовой культуры в России**

Идея междисциплинарного изучения *творческой личности* стала уже своего рода исторически укоренившейся научной реальностью и для автора этих строк, и для немалого количества представителей разных наук – как культурологии, так и филологии, театроведения, искусствоведения, педагогики, эстетики.

Сегодня мы развиваем междисциплинарный дискурс такого известного и, тем не менее, применительно к российским реалиям мало изученного феномена, как *массовая культура*. Далее обозначим как методологические подходы к этому феномену, так и образцы анализа, уже апробированные в названной парадигме.

Массовая культура как изначально многосоставный феномен становилась предметом изучения разных научных дисциплин начиная с философии и эстетики, заканчивая социологией и социальной психологией. Вопрос данной главы не демонстрация конкретно-дисциплинарных подходов, которые можно рассматривать и сопоставлять едва ли не бесконечно. Вопрос – каковы возможности и векторы междисциплинарности в изучении массовой культуры применительно к ее российскому бытованию.

Важным является, с нашей точки зрения, один аспект в уже имеющейся научной системе и одна научная дисциплина, которая сама может рассматриваться как воплощение междисциплинарности.

Акцент в имеющейся научной системе возникает из экстраполяции недавно высказанной идеи в сферу изучения массовой культуры. Эта научная система – социология, которая, в основном с опорой на методики полевых исследований, уже обращалась к массовой культуре, давая представления о специфике аудитории (публики), о распространении и восприятии массовым сознанием определенных явлений. Нас особо интересует не этот, прагматически важный, но уже апробированный опыт, – интересует идея, высказанная несколько лет назад Ж. Т. Тощенко применительно к широкому кругу жизненных реалий и весьма продуктивная для изучения массовой культуры. Ученый предложил рассматривать ряд жизненных коллизий, явлений, проблем в их бинарности, неконфликтной, но откровенно негомогенной.

В проблемном поле современной действительности то и дело возникает то, что было предложено Ж. Т. Тощенко называть кентавр-проблемой. Образ кентавра, не имеющий реального референта, парадоксальное состояние сознания порождает то, что лежит за границами окружающего реального мира, тем самым расширяя его, наполняя новыми смыслами. Своеобразное осознание (представление) воображаемого события воплощается в образе, означающем возможность совмещения несовместимого. «Кентавр – воплощенная несовместимость разных начал, каким-то образом преодоленная, что можно представить и как метафору сочетания несочетаемого, совмещения несовместимого» [29, с. 9].

Применительно к парадоксальной в сочетании позитивных и негативных интенций, эмоциональной наивности и жесткой дидактичности, нежной чувствительности и откровенной агрессивности, пристального взгляда в душу обычного человека и решительного превращения этого же человека в частицу унифицированного «большинства» – существование множества бинарностей позволяет, на наш взгляд, воспользоваться метафорой Ж. Т. Тощенко для изучения массовой культуры. Не рассматривать ее как воплощение бесконечного зла или систему всеобщего блага, но видеть в ней двойственность, органически присущую многим природным и социальным явлениям, реально наполняющую культуру, не терпящую одномерности и однозначности. Однако подробнее мы недавно уже рассматривали этот аспект междисциплинарности в изучении массовой культуры [14].

Что касается научной дисциплины, ресурсы которой далеко не реализованы в изучении массовой культуры, то мы имеем в виду синергетику.

В сознании публики и исследователей, воспринимающих массовую культуру как воплощение «мирового зла», как средоточие примитивных ситуаций и персонажей, нагромождение банальностей, массовая культура является таким нерегулируемым и нерелексированным хаосом. Как известно, в хаосе принято видеть возможность понимания явлений любого, не только природного или экономического, политического или психологического, но и культурного плана. В хаосе видится если не созидательная, но, по крайней мере, способная к саморегуляции (центральная парадигма синергетики срабатывает и здесь) сила; в этом случае хаос оказывается амбивалентным и неопасным, поскольку «играет конструктивную роль не только в процессах выбора пути эволюции, но и в процессах построения сложного эволюционного целого. Фигурально выражаясь, *хаос* выступает в качестве „клея“, который связывает части в единое целое» [19, с. 120].

Следует отметить, что кажущаяся свобода выбора траектории публикой и мнимая «легкость бытия», являющиеся столь привлекательными и провокативно воздействующими на человека свойствами массовой культуры, – прямое воплощение ее «хаотичности». Но наличие внутренней логики и сложных нюансов превращает этот «хаос» в источник соблазна, интегрируя в поле своего воздействия именно массы людей. Исходя из синергетических представлений о невозможности рассматривать хаос прямолинейно, как банальное воплощение зла, мы и к массовой культуре/хаосу также можем присматриваться со спокойным вниманием, а не предубеждением.

Анализируя акции, творцов, публику российской массовой культуры, мы с благодарностью за предложенный диалектически гибкий, некатегоричный подход обращаемся к интеллектуальным открытиям синергетики, позволяющей (в версии ее отцов-основателей) смотреть на культуру без оценочной однозначности, с учетом многих, часто противоречивых и кажущихся хаотичными практик. И как не воспользоваться репликой И. Пригожина для решения актуальных исследовательских задач: «Современные науки, изучающие сложность мира, опровергают детерминизм: они настаивают на том, что природа созидательна на всех уровнях ее организации» [19, с. 16–17].

Методологическая диалогичность, заложенная в синергетических идеях, весьма существенна для осмысления характера и приемов ведения диалога в пространстве массовой куль-

туры – то, что этому феномену присуща диалогичность, не требует доказательств. Вот почему важен посыл исследователей, которые, видя в диалоге источник «структурной стыковки, структурного сопряжения», подчеркивают конвенциональность и междисциплинарность «инструментализма синергетики» [1, с. 75].

Таким образом, следует подчеркнуть: обращение к синергетике как изначально сориентированной на многообразие подходов и научных векторов интеллектуальной парадигме, мы не совершаем революционных действий в исследовании сложного (неоднозначного в своей сути и в восприятии его публикой) феномена массовой культуры. Но мы логично продолжаем движение по пути, который в теоретическом плане был осознан нашими предшественниками не только в философской, но и в эстетической, и в культурологической традиции, как это сделал М. С. Каган, ценившей в синергетике «противопоставление господствовавшему до этого представлению о линейной структуре» и, как следствие этого – «утверждение ее нелинейного характера» [16, с. 47].

Приведем несколько образцов анализа, осуществленного применительно к массовой культуре с опорой на описанные выше междисциплинарные подходы: социокультурные, психоаналитические, синергетические.

Междисциплинарность изучения актуального культурного феномена (социокультурный, социопсихологический, искусствоведческий подходы) позволила нам идентифицировать недавнее крупное спортивное и политическое событие, Олимпиаду-2014 в Сочи, как характерный текст массовой культуры [15]. Изучив систему презентации привлекательных для широкой публики церемоний открытия и закрытия, особенности медиапрезентации соревновательных акций, мы определили, что современная Олимпиада существует и как спортивное событие, и как психологически и эстетически детерминированная «картинка», предлагаемая аудитории различными СМИ. Соглашаясь с И. Быховской в отношении традиционно воспринимаемой социумом, культурологически значимой специфики спорта как символа «публично явленного успеха» с учетом его «демонстративно-очевидного результата» [4, с. 620], мы одновременно подчеркиваем специфику спорта как источника влияния на массовое сознание в версии, казалось бы, далекого от таких сфер жизни философа, К. Ясперса. Последний, напомним, обращал внимание на психологическую адаптивность, если угодно конформность как следствие приобщения к спорту («Заполняя свободное время, спорт служит успокоению масс») и на компенсаторный характер его воздействия («То, что недоступно массе, чего она не хочет для самой себя, но чем она восхищается как героизмом, которого она, собственно говоря, требует от себя, показывают смелые свершения других») [37, с. 98]. Демонстрация иллюстрированной с помощью работ А. Бенуа азбуки на открытии Олимпиады, обращение к писательскому пантеону России на закрытии, постмодернистские опыты демонстрации дяди Степы в исполнении спортсмена-гиганта Н. Валуева и вальс, проиллюстрированный выдающимися танцовщиками В. Васильевым и С. Захаровой, аэродизайн с плавающими в воздухе надутыми главами старинных соборов и мальчик Юра и девочка Валя (будущие космонавты), бредущие по арене в духе метерлинковских Тильтиль и Митиль, – все это определено нами как составляющие текста массовой культуры в ее российском дискурсе.

Вопреки упомянутому выше привычному пониманию массовой культуры как хаоса, мы, благодаря синергетической методологии, обнаруживаем в акциях и артефактах российской массовой культуры вполне определенный, хотя и неочевидный, на первый взгляд, порядок. С нашей точки зрения, методологическая междисциплинарность позволяет увидеть в представлениях об архетипе своего рода ось порядка в массовой культуре.

Определив архетип как универсальный код массовой культуры [17, с. 34–48], мы выявили целую систему архетипических признаков и в творческих личностях, и в произведениях известнейших представителей отечественной массовой культуры. Мы исходим из того, что массовая культура тяготеет к расчленению и личности, и продукта ее деятельности – худо-

жественного образа – на элементарные, простейшие и часто не связанные взаимно частицы, поэтому анализ ее явлений в аспекте архетипичности является вполне адекватным исследовательским дискурсом.

Так, полагаем, что российский дискурс соединил в мужском архетипе как универсальном коде, как одном из стержней масскультовской образности способность нестандартно мыслить с умением побеждать чудесной физической силой, он давал публике возможность не только восхищаться такими странными мужчинами, но и жалеть их, одиноких, стойких и, естественно, добрых [13, с. 11–18]. Причем, что особенно важно, архетипические проявления мужского характера в России через знаменитую формулу «честь имею» в разных модификациях мы видим не только у литературных либо кинематографических персонажей (разведчик Исаев-Штирлиц в телесериале Ю. Семенова-Т. Лиозновой, гусар Плетнев в фильме Э. Рязанова, адмирал Колчак в фильме А. Кравчука, комдив Котов в фильмах и исполнении Н. Михалкова, Эраст Фандорин в циклах Б. Акунина, Ванзаров в повестях А. Чижа). Мы полагаем, что мужской архетип, присутствующий в так называемых ретродетективах Акунина, Чижа, Любенко, Свечина, позволяет в особом ракурсе рассматривать не только их персонажей, но и самих авторов, стремящихся выглядеть сильными и мужественными, мудрыми и прощающими, любящими и порицающими (пример – участие писателя Г. Чхартишвили, он же Б. Акунин, в 2011 году в политическом митинге на Болотной площади).

Социально-психологический и эстетический дискурсы дополняют синергетическую методологию при актуализации представлений об архетипе применительно к российской массовой культуре. Как известно, К. Г. Юнг видел парадокс в том, что «очень женственным женщинам» бывают свойственны сила и стойкость [35]. Применительно к России мы выявили особые качества, которые добавляются к известным признакам женского архетипа [8, с. 230–236]. Отметим, что «массовые» авторы-писательницы, и актрисы – далеко не самые простые и обычные, люди с яркой индивидуальностью и парадоксальными личностными и творческими проявлениями. Так, у писательниц (изначально – «девочек из хороших семей») Д. Рубиной, Е. Вильмонт, Д. Донцовой, описан архетипически узнаваемый мир женщин, обживающих неуютное пространство, в котором они родились и выросли, но ощущающих себя пусть и желанными, но гостями в благополучном мире, сформированном и обжитом другими людьми, будь то гендерно-иные (мужчины), национально (Израиль, США, Франция) или социально-иные (люмпены, преступники, богема, банкиры, чиновники). Среди актрис, например, столь разных своей судьбой и карьерой, как трагическая И. Чурикова и «каскадная» Л. Гурченко (по сути же обе – прежде всего, острогротесковые, хотя и явно разного масштаба и объемности дарования) распространена странная смесь черт: женственность, стойкость, ироничность, самостоятельность и даже резкость, независимость и преданность.

Представленный опыт изучения таких актуальных проблем культуры, как судьба (деятельность) творческой личности и массовая культура в ее российском дискурсе, позволяет утверждать продуктивность обращения к ранее мало привлекавшимся методам для изучения сложных культурных явлений – психоаналитическому, синергетическому, социокультурному, искусствоведческому – в их активном и непосредственном взаимодействии, интеграции, взаимодополнительности, то есть междисциплинарности. Это становится столь же важным, сколь ответственным и подчас спорным в своих деталях, путешествием к «иным берегам» гуманитарного знания.

## Литература

1. Аршинов В. И., Буданов В. Г. Когнитивные основания синергетики // Синергетическая парадигма: Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002.

2. Берн Э. Игры, в которые играют люди: Психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы. – СПб.: Лениздат, 1992.
3. Бродская Г. Сонечка Голлидэй. Жизнь и актерская судьба: Документы. Письма. Историко-театральный контекст. – М.: Издательство ОГИ, 2003.
4. Быховская И. М. Спорт в современном мире: социокультурный анализ и социальная практика // Культурология: фундаментальные основания прикладных исследований / под ред. И. М. Быховской. – М.: Смысл, 2010.
5. Зингерман Б. Пикассо, Чаплин, Брехт, Хемингуэй // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. – М.: Наука, 1984.
6. Злотникова Т. С. А. С. Пушкин как модель творческой личности // Ярославский педагогический вестник. – 1999. – № 3–4.
7. Злотникова Т. С. Время Ч (Культурный опыт А. П. Чехова. А. П. Чехов в культурном опыте 1887–2007 гг.). – М.; Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2007.
8. Злотникова Т. С. Женский архетип в российской массовой культуре // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 4. – С. 230–236.
9. Злотникова Т. С. «Случайностей не существует»: Зигмунд Фрейд и культура XX века // Ярославский педагогический вестник. – 2006. – № 2. – С. 7–12.
10. Злотникова Т. С. Трансдисциплинарная парадигма изучения творческой личности: от конфронтации к интеграции искусствоведения и культурологии // Фундаментальные проблемы культурологии. В четырех томах. – Т. 1: Теория культуры / отв. ред Д. Л. Спивак. – СПб.: Алетейя, 2008.
11. Злотникова Т. С. Часть мира... Театр. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2005.
12. Злотникова Т. С. Человек. Хронотоп. Культура. Курс лекций. – Изд. 3-е. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2011.
13. Злотникова Т. С., Ерохина Т. И. Мужской архетип в игровом поле российской массовой культуры // Вопросы культурологии. – 2014. – № 11. – С. 11–18.
14. Злотникова Т. С., Киященко Л. П. Диалог о методологии социокультурного исследования массовой культуры в России // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 3. – С. 211–219.
15. Злотникова Т. С., Шапошников В. А. Олимпиада как текст массовой культуры // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 4. – Т. 1. – С. 269–274.
16. Каган М. С. Диалектика общего и особенного в методологии познания // Синергетическая парадигма: Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002.
17. Коды массовой культуры: российский дискурс: коллективная монография / под науч. ред. Т. С. Злотниковой, Т. И. Ерохиной. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2015. – С. 34–48.
18. Кондаков И. Культура России: учебное пособие. – М.: Книжный дом «Университет», 1999.
19. Курдюмов С. П., Князева Е. Н. Синергетика как методологическая основа футурологии // Синергетическая парадигма: Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002.
20. Мамардашвили М. Начало всегда исторично, то есть случайно // Вопросы методологии. – 1991. – № 1.
21. Моль А. Социодинамика культуры. – М.: Прогресс, 1973.
22. Овсянко-Куликовский Д. Из цикла «А. С. Пушкин. Гоголь» // Его. Литературно-критические работы: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1989. – Т. 1.
23. Письма женщин к Пушкину / редакция Л. Гроссмана. – М.: б/и, 1928. – Подольск, 1994.
24. Пригожин И. Кость еще не брошена // Синергетическая парадигма: Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002.

25. Пушкин в русской философской критике. – М.: Издательство «Книга», 1990.
26. Симонов П., Еришов П. Темперамент. Характер. Личность. – М.: Наука, 1984.
27. Соловьев В. Кризис западной философии // Сочинения: В 2 т. – М.: Мысль, 1988. – Т. 2.
28. Стернин Г. Художественная жизнь России 30-40-х годов XIX века. – М.: ГАЛАРТ, 2005.
29. Тощенко Ж. Т. Кентавр-проблема (Опыт философского и социологического анализа). – М.: Хронограф, 2011.
30. Фрейд З. О клиническом психоанализе. – М.: Медицина, 1991.
31. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // «Я» и «Оно». Труды разных лет. – Тбилиси: Мерани, 1991. – Кн. 2.
32. Фрейд З. Психология бессознательного. – М.: Просвещение, 1989.
33. Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. – М.: Альфа, 2005.
34. Честертон Г. – К. Эссе // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе: сборник. – М., Политиздат, 1991.
35. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. – М.: Изд. гр. «Прогресс»: Универс, 1996.
36. Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе: сборник. – М., Политиздат, 1991.
37. Ясперс К. Духовная ситуация времени. – М.: АСТ, 2013.

### **2.3. Эстетический модус трансформаций творческой личности: между классической традицией и постмодернистским бытием**

Современные школьники, не говоря уже о студентах, знают, что в искусстве существовали два – правда, они плохо различают, чего – то ли метода, то ли течения, то ли стиля. Ну, да неважно. Для массовой культуры чем меньше, тем лучше... запоминается. Бывшим «средним» ученикам запало в память: есть романтизм с его героем-одиначкой, сверхчеловеческими возможностями, часто магией, волшебством и прочими, контрастирующими с обыденностью явлениями; и есть реализм с его конкретностью, детальностью воспроизведения той жизни, которая кажется обычной и ничем не примечательной.

Именно таким воспоминаниям и восприятиям адресуется тот пласт культуры, который в силу ли страстного желания творцов или поневоле (по привычке) опирается на классические образцы и адресуется массовому «потребителю». Необходимо, однако, придать подобным нечетким воспоминаниям определенное научное обоснование. Отсюда – приводимый ниже краткий экскурс в область сложившихся представлений о двух (и только двух! более просто не существует) творческих методах, рефлекслируемых эстетическим знанием.

«Поэзия двумя, так сказать, способами объемлет и воспроизводит явления жизни. Эти способы противоположны один другому, хотя ведут к одной цели. Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношения к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам ее действительности. Поэтому поэзию можно разделить на два, так сказать, отдела – на идеальную и реальную» [1, с. 103].

Несмотря на весьма внушительный объем научных и критических работ по проблемам типологии реализма и романтизма и конкретных их признаков, в эстетике можно обнаружить множество повторяющихся или аналогичных друг другу определений общего статуса методов, а также небольшой перечень конкретных признаков. В динамике на протяжении XIX и XX веков частично менялся терминологический аппарат, причем влияние на него оказывала не столько эстетическая деятельность, сколько идеологическая направленность тех или иных суж-

дений. Как ни парадоксально, содержательные характеристики методов практически не изменились, доказательством чего служит специально и особенно детально показанный нами подход А. С. Пушкина к анализу методов, которые таковыми у него еще не назывались. Да и название каждого из этих методов также носило характер интеллектуального эксперимента.

В начале 1820 годов А. С. Пушкин восхищался «высшей смелостью» творений великих авторов мировой литературы. Широта собственных творческих устремлений помогала молодому литератору ощутить разнообразие и при этом внутреннюю связь явлений мирового искусства. «Смелость изобретения», понимаемая как истинная свобода от вековых канонов, определила и выбор, и конкретные случаи применения Пушкиным некоторых положений его собственной теории.

Пушкин часто определяет свой метод создания трагедий словом «романтизм». Говоря «о поэзии классической и романтической», он относит к последней те роды, «которые не были известны древним, и те, в коих прежние формы изменились или заменены другими». Необычность, стремление вырваться из канонов классицизма (не осознавая пока, что классицизм закрепил художественные нормы, которые нужны были хотя бы для того, чтобы иметь возможность в прямом и переносном смыслах оттолкнуться от них), найти живые, пусть еще не поддающиеся точным определениям формы художественного воплощения действительности, – вот что подразумевал Пушкин под словом «романтизм».

По сути же, здесь он делал первые шаги к теоретическому обоснованию методологии реализма.

Его современниками, младшими или старшими, были все крупнейшие представители мирового романтизма. И Пушкин знал их творчество или хотя бы отдельные произведения. Не имея возможности с исторической дистанции рассмотреть эволюцию бурно развивавшегося художественного явления, но чувствуя главные его особенности, Пушкин часто употреблял слово «романтизм» для характеристики собственных произведений, причем оговаривал подразумеваемый им самим смысл термина. И смысл этот достаточно заметно отличался от общепринятого тогда понимания романтизма.

Обращает на себя внимание прозорливость Пушкина, отличавшего «истинный романтизм», к которому он относил ту его ветвь, которая позднее получила название «прогрессивного» реализма (не назывался пока этим словом). По-своему он видел и ту ветвь романтизма, которую впоследствии называли «пассивной», остро и иронически воспринимая туманные бесплодные мечтания. Он «увидел, что под общим понятием романтизма разумеют произведения, носящие печать уныния и мечтательности». Всерьез возражая такому пониманию романтизма в статье, Пушкин следом «догнал» их, осмеивая в характеристике Ленского:

*Так он писал темно и вяло  
(Что романтизмом мы зовем,  
Хоть романтизма тут ни мало  
Не вижу я...)*

Основу «истинного романтизма» в собственном творчестве Пушкин видел в наличии «искреннего и свободного хода романтической поэзии». Примечательно, что Пушкин, не знакомый еще с термином «реализм», фактически охарактеризовал себя именно реалистом, поскольку чувствовал себя не кем иным, как «поэтом действительности» [11, с. 67, 32, 33, 73]. Реалистическое изображение жизни, как известно, присуще его лирическим стихам, в том числе самым интимным. Такое свойство поэзии Пушкина сообщала, по мысли И. С. Тургенева, «объективность его дарования, в котором субъективность его личности сказывается лишь одним внутренним жаром и огнем» [14, с. 517].



Рассуждения о романтизме в основном сосредоточены в статьях и письмах того периода жизни Пушкина, когда он приступал к драматургическим опытам, в частности, к написанию «Бориса Годунова» (1825). О том, что используемая Пушкиным терминология еще не утвердилась окончательно, говорят названия жанра, к которому он относит свои пьесы. В одном случае, вынужденный соглашаться с мнением, высказанным от имени императора, он называет «Бориса Годунова» драматической поэмой и даже историческим романом [12, с. 224]. В другом – в поисках определений необычному виду трагедий, позже неточно названному в критике «маленькими трагедиями», он тоже пробует несколько разных вариантов: «драматические сцены», «драматические очерки», «драматические изучения» («изучение» переводилось – «этюды»), «опыт драматических изучений» [15, с. 267].

Не придавая специального значения конкретному названию, Пушкин постоянно размышлял над смыслом изменений, вносимых им в существенные положения современной ему эстетики.

Фактически пушкинский «истинный романтизм» в драматургии, в частности, в «Борисе Годунове», созданном вслед за буквально романтическими «Цыганами», глубоко отличен от романтизма в традиционном его понимании.

Об особом оттенке пушкинского «истинного романтизма» говорит и художественная убедительность некоторых, на первый взгляд, фантастических и характерных для романтизма моментов. Кроме годуновских «мальчиков кровавых», обращает на себя внимание еще один момент.

Во время подробных и правдивых исторических экскурсов летописца Пимена в «Борисе Годунове», казалось бы, неожиданно звучит рассказ Григория о якобы пророческом сне.

*Мне снилось, что лестница крутая  
 Меня вела на башню; с высоты  
 Мне виделась Москва, что муравейник;  
 Внизу народ на площади кипел  
 И на меня указывал со смехом,  
 И стыдно мне и страшно становилось  
 И, падая стремглав, я пробуждался.*

Казалось бы, Пушкин дает возможность предположить, что этот сон определил рождение у Григория замысла назваться именем убитого царевича. Но это не совсем так.

В. Мейерхольд, говоря о характере Самозванца у Пушкина, упоминал его пытливость [7, с. 396]. Если к ней добавить и явную впечатлительность, обусловленную возрастом и вынужденно замкнутым образом жизни, то можно понять причину возникновения в таком уме честолюбивого замысла, подстегиваемого постоянными напоминаниями Пимена о его бурной молодости. Можно думать, что Григорий не в первый раз слушает рассказ летописца об убийстве царевича Димитрия, не в первый раз спрашивает его о возрасте царевича. Ведь не в первый же, а в третий (!) раз снится ему этот волнующий сон. Значит, и мысли о будущем, о славе, власти, наслаждениях уже не раз приходили ему в голову, будоражили воображение. Воображение, чувство – это ключ к состоянию Григория. Постоянное и постоянно скрываемое волнение искало выход – и находило его в ночных видениях, косвенно повторявших уже сложившийся ход мыслей честолюбивого чернеца.

Так что не сон предопределил будущее решение Григория, а во сне только отразились его реально существовавшие планы и мысли.

Художественная реальность содержания сна пушкинского Григория очевидна. Роль этого сна в развитии сюжета трагедии сближает его с явлениями шекспировского Призрака – тени

отца Гамлета. Пушкин следует за Шекспиром, который подчеркивал, что Призрак, требующий отмщения, существовал в «очах души» потрясенного принца.

Существенно то, что все конкретные моменты «шекспиризации» связаны у Пушкина с усилением остроты, трагизма его пьес, с его поисками новых путей в самом жанре трагедии.

В «Письме к издателю „Московского Вестника“ по поводу своего „Бориса Годунова“» Пушкин уверенно говорит: «Я... написал трагедию истинно романтическую» [11, с. 73].

Разумеется, произнесенные (написанные) суждения, реальный опыт и традиция теоретико-театрального осмысления осуществившихся замыслов могут показаться противоречащими друг другу – на первый взгляд. Еще бы: за два года до первого зрелого драматургического опыта – «Бориса Годунова» – он говорил: «Романтический трагик принимает за правило одно вдохновение» [12, с. 55]. Казалось бы, Пушкин отстаивает полную независимость, даже с элементами анархии, в творчестве драматурга-«романтика», как он понимает романтизм; независимость от любых конкретных установок и правил.

На самом деле он не случайно требовал свободы именно для *драматического* поэта. Это было связано не только с потребностью в преодолении двойного, литературного и сценического канона, но и с пониманием специфики литературного рода, максимально скрывающего непосредственные проявления авторской индивидуальности, с желанием быть как-то компенсированным за это. Однако Пушкин был добровольным пленником известного своими трудностями литературного рода. Д. Благой справедливо связывал начало деятельности Пушкина-драматурга со «стремлением выйти из рамок *субъективно-лирического* созерцания действительности и перейти к ее *объективно-историческому* воспроизведению» [2, с. 413].

В формуле Д. Благого важны два момента. Во-первых, это указание на зрелость Пушкина-художника, ставшего способным к объективно-историческому анализу жизни. Во-вторых, отсылка к позиции Пушкина-гражданина, перешедшего от созерцания к воспроизведению, то есть к действию активному, в художественном отношении близкому к воздействию на окружающую жизнь.

Пушкин, начиная работу над трагедиями, ставил перед собой совершенно новые задачи не только общественного, но и художественного порядка. Говоря о вдохновении как единственном правиле трагика, он, по сути дела, стремился к четкому и оправданному разграничению правды жизни и правды искусства. В разное время и в разных вариантах у него настойчиво звучит одна и та же мысль. «Изо всех родов сочинений самые неправдоподобные... сочинения драматические, а из сочинений драматических – трагедии», – писал он в заметке «О трагедии», начиная работать над «Борисом Годуновым» [11, с. 37]. В одном из писем этого же времени он опять настаивает: «И классики, и романтики основывали свои правила на *правдоподобии*, а между тем именно оно-то и исключается самой природой драматического произведения».

И здесь, в этом отрицании, обнаруживается глубокая диалектичность и новаторство мышления Пушкина. Оказывается, «истинное правило трагедии» – это «правдоподобие положения и правдивость диалогов» [12, с. 775]. Сам Пушкин, как и другие «истинные гении трагедии», о которых он часто говорит, заботился «всегда исключительно о правдоподобии характеров и положений» [11, с. 734].

Таким образом, соответствие пушкинской практики требованию правдоподобия компонентов драмы, широта и своеобразие понимания им термина «романтизм» в ту пору, когда реалистический метод еще окончательно не оформился, позволяют приравнять пушкинский «истинный романтизм» к утвердившемуся впоследствии понятию реализма.

При обсуждении особенностей понимания каждого из двух методов невозможно миновать исторические коллизии, в которых это понимание формировалось.

Так, дефинируя реализм, через 100 с лишним лет после появления рассуждений Белинского и Пушкина отечественные исследователи активно обращались к истокам понятийного аппарата: «Понятие „натуральная школа“ существует более ста лет. Бранное слово под пером

Ф. Булгарина; зная реалистической русской литературы в устах Белинского; наконец, историко-литературный термин – таковы основные превращения этого понятия» [6, с. 241]. Но и исследователи всего мира, отдавая дань именно исторической динамике метода, обращали внимание на детали: речь шла и о конкретном времени формирования явственных признаков метода, и о логике появления терминологии. Так, французский теоретик культуры П. Пави детализировал: «*Реализм* – эстетическое направление, исторически выделившееся между 1830 и 1880 гг. Это также художественный метод, объективно отражающий психологическую и социальную реальность человека. Слово „реализм“ появляется в „*Mercure francais*“ для объединения эстетических идей, опровергающих классицизм, романтизм и искусство для искусства, возвещающая достоверное подражание „природе“. Во время одной из выставок картин художник Курбе выставляет ряд своих полотен в зале, обозначенном „Реализм“» [8, с. 279].

Нельзя не отметить и не подчеркнуть, что характерной, хотя и лишенной научной корректности тенденцией было и остается отнесение сведений о формировании (либо расцвете) реализма к первой трети XIX века; и это при условии, что большинство исследователей никогда не отрицали присутствия черт реализма в искусстве самых давних эпох. Тем не менее, датировка закреплена в определенном, упомянутом выше времени: «Реализм (от позднелат. *realis* – ‘вещественный, действительный’) – тип культуры и художественное направление 19–20 в., представители которого ставили своей целью наиболее верное воспроизведение реальности <...> С древности и вплоть до конца 18 в., оно, говоря словами средневекового мыслителя, служило зеркалом, отражающим в первую очередь все то, что „достойно быть отраженным“» [10, с. 388–389].

Достаточно парадоксальной оказалась ситуация с пониманием метода реализма как эстетического феномена стала в XX веке, когда появилась тенденция связывать время активного развития реализма со временем активного же его изучения. Так или иначе, но именно такая логика привязывания двух процессов, непосредственно художественного и научного, присутствовала во многих, в том числе отечественных исследованиях. В числе прочего, это было характерно для работ, авторы которых соотносили постижение реализма с идеями ученых прошлого, например, Ф. Энгельса. Напомним, что последнему, действительно, принадлежали четкие и уверенные суждения, которые не утратили своего значения и по сей день; но сошлемся на отечественного ученого, который почти полвека назад по существовавшей тогда традиции отдавал дань немецкому классику, акцентируя идеологические, а не просто художественные подходы: «Энгельс писал о „верности“ (truth) „воспроизведения“ (reproduction) типических характеров в типичных обстоятельствах. Конечно, английское слово truth в разных случаях может означать то „верность“, то „правдивость“ <...> Энгельс, конечно, не думал, что реализм заключается просто в том, что персонажи произведения как „типические характеры“ лишь внешне изображаются среди „типических обстоятельств“, вне внутренней связи с ними <...> Это *социальные* характеры в их типическом воплощении» [16, с. 101–102].

Характерной особенностью понимания реалистического метода в отечественной эстетической традиции стало наличие акцента на альтернативном характере реализма. В нем видели альтернативу и стилям, и течениям предшествующих эпох, подчеркивали как историческую динамику, так и принципиальные изменения содержательных признаков. Так, Ю. М. Лотман, подчеркивая полемичность собственного суждения, писал: «Самоопределение русского реализма первой половины XIX в. в значительной мере диктовалось отталкиванием от литературных норм и вкусов предшествующего периода. С одной стороны, это было стремление отделить своего героя от господствовавших и уже опошленных идеалов романтизма как французского, так и отечественного. С другой стороны, давало себя чувствовать стремление не просто отойти от признанных ложными литературных норм, но вообще выйти за пределы литературы, прорвать все условности искусства и найти пути к лежащей за его пределами действительности» [18, с. 743]. Но видели исследователи и внутреннюю преемственность реализма по отно-

шению к его же проявлениям в более ранние, чем XIX век: «В нашей литературной науке широко распространен взгляд, что реализм в литературе сложился в XIX веке, когда он пришел на смену сентиментализму и романтизму. Но есть и другой взгляд (которого придерживается автор настоящих очерков), что реализм в литературе XIX века возник на почве, подготовленной не только сентиментализмом и романтизмом, но впитал в себя также результаты развития предшествующей ему многовековой реалистической традиции» [17, с. 5].

Естественно, что эстетическая мысль стремилась не только осуществить историческую «привязку» реализма, чьи очертания существенно размывались теми же самыми историческими процессами, но и верифицировать признаки этого, казалось бы, всем заметного и понятного феномена. Главной проблемой, которую нельзя было не обсуждать, но которую обсуждать казалось банальным, была проблема соотношения образного начала и действительности. «Писатель-„реалист“ наблюдал жизнь, старался как можно точнее проникнуть в ее сущность, то есть он предполагал, что жизнь уже создана до него и что ему надо ее правдиво описать. Жизнь создана не им, и кто бы ни был ее создателем – Господь, природа или социальные законы, – в любом случае они предшествуют жизни, как лицо человека предшествует его фотографии. Отсюда мысль о том, что уже сотворенную жизнь надо или скопировать, или переделать» [5, с. 709]. Принцип воссоздания, воспроизведения действительности, опоры на нее и подчеркнутой зависимости от нее, по сути дела, не подвергался сомнению, но только выявлялся в эстетической сфере; так, принято было полагать, что реалистическая литература «стремится максимально приспособить свои средства и приемы изображения к самой действительности, потенциально неисчерпаемой в своем развитии и своих возможностях» [17, с. 5].

К числу признаков, интересовавших исследователей и вызывавших узнавание привычного и ожидаемого, во второй половине XX века, когда названная проблема казалась по сути решенной, стали относиться не только силовые линии взаимодействия с действительностью, но и терминологические детали, связанные с идентификацией вектора взаимодействия «искусство-действительность». Наступила пора детализации, уточнений, интерпретаций, которая впоследствии неожиданно оказалась почвой для развития постмодернистской эстетики. Обратим внимание на то, что термины подбирались тщательно, без стремления к дискуссионности, напротив, с желанием выстроить единую, объемную и, по возможности, гармоничную систему представлений о реализме: «Когда русскому искусству второй половины XIX столетия во всех его видах желают дать наиболее общее определение, его обычно именуют реализмом. Иногда к этому слову добавляют различные уточняющие эпитеты – идейный, демократический, критический и т. д. В подобном обозначении может заключаться и очень серьезный, сущностный смысл, а может – и совсем незначительный. Серьезный – если рассматривать его в ряду таких типологических категорий, как классицизм и романтизм. При всей условности подобной схемы развития искусства Нового времени, за ней сохраняется возможность характеризовать генеральный эволюционный процесс, наметить его основные этапы. Незначительный – если, выходя за пределы этой общей типологии, использовать слово „реализм“ на уровне индивидуальных характеристик мировоззренческого, содержательного и формального своеобразия творчества того или иного русского художника второй половины XIX века» [13, с. 170–171].

Таким образом, можно заметить, что реализм не мог восприниматься как изолированное эстетическое явление; напротив, часто романтизм становился главным компонентом бинарной ли, тернарной ли оппозиции реализму. Согласно традиции, укорененной в суждениях немецких поэтов и философов конца XVIII – начала XIX века, французских и русских авторов первой четверти XIX века, романтизм по сей день – это «мучительный разлад идеала и реальной действительности <...> Все поэтическое и философское мирозерцание романтизма пронизывала ирония, для которой относительна всякая действительность, кроме жизни и мира в целом» [9, с. 416, 418]. Следует подчеркнуть, что возвышенный, патетический, драматический

настрой романтизма при характеристике его признаков чаще всего уравнивался в суждениях исследователей альтернативными чертами. Выше было сказано о романтической иронии; применительно к «романтической модели» принято упоминать также о «демоническом характере, порождающем демоническое злое действие...» [5, с. 698]; совокупность «постоянных, повторяющихся поэтических мотивов», к числу которых относят борьбу – именно так! – добра и зла, идеалов и действительности, высокоодаренной личности и толпы [17, с. 17]; присущий ему пафос «отрицания буржуазного общественного развития, которое представлялось романтикам абсолютным регрессом и порождало мечты либо о патриархальном „добром старом времени“, либо о „мирах иных“, свободных от зла капиталистического хищничества» [3, с. 144].

Определенная размытость и терминологическая неопределенность представлений о романтизме привели к тому, что научная мысль стала концентрироваться вокруг главного, с точки зрения многих исследователей, свойства метода – присущего ему лирического, личного и сверхличного начала: «... поэт-романтик в своем произведении стремится прежде всего рассказать нам о себе, „раскрыть свою душу“ <...> романтическое произведение легко становится дневником переживаний, интимных импрессий, „человеческим документом“ <...> Романтический поэт чувствует себя не „стихотворцем, а жрецом, пророком, вождем и учителем“ <...>» [4, с. 134–137].

Таким образом, признаки и нюансы проявления методов, как реалистического, так и романтического, определилась в плоскости мироощущения, специфической картины мира, которая, по Белинскому, либо опирается на действительность, либо от этой действительности отталкивается (отторгает ее от себя).

*Из числа произведений, ставших модными и распространившихся среди различных читательских групп* в течение примерно 10 последних лет, можно выбрать, причем не наугад, а в связи с активным продвижением к публике, «Дозоры» **С. Лукьяненко** (мы обратимся к третьей части, не экранизированной, в отличие от первых опусов этого автора, – «Сумеречному дозору») и «Белое на черном» **Р. Д. Гальего**.

**С. Лукьяненко**, растиражированный и разрекламированный в связи с появлением фильма («первого российского блокбастера», «нашего ответа Голливуду») – «Ночного дозора», вынес на рынок романтический образец персонажей и обстоятельств. В своих текстах – а мы принципиально опираемся именно на литературный текст, хотя и учитываем его возможную новую жизнь в кинематографе – Лукьяненко логично и успешно актуализировал мотив «предельности», «катастрофизма», замешанный на фольклорной экзотике, на раскольниковской идее «проверки» себя и мира жестокостью и вседозволенностью. По сути дела, попытался в классической традиции написать роман испытания.

На обложке третьего романа под названием «*Сумеречный дозор*» (твердой, глянцевой, с тиражом в 20 000 тысяч экземпляров) – узнаваемые лица актеров из кинофильма по роману первому («Ночной дозор»): К. Хабенский (протагонист), В. Меньшов, В. Вержбицкий (антагонисты-маги). Любопытен момент обратного отсчета, когда книга, ее популярность и сам факт издания становятся «продуктом» другого, важнейшего из всех искусства (но это, по версии В. Ленина, применительно к первой четверти XX века) – кинематографа.

Здесь же, на обложке – два красных слова: «новый супербестселлер». Не разделяя ажиотажа депутатов российской Госдумы, борющихся за очищение русского языка от иностранных слов – ибо в научной речи уже никак без них не обойтись – обнаруживаем: российские издатели, еще не начав продавать (английское «to sell»), уже объявляют свой товар «ходовым» и кодируют сознание читателей на погоню за своей продукцией. Они не останавливаются на устоявшейся формуле, говорящей о наилучшей продаваемости/покупаемости (английское «best»), и еще на ранг повышают эмоциональный тонус восприятия товара (английское «super»).

Впрочем, если прокат северо- и южноамериканских телесериалов рождает издательский и покупательский бум; если исторические «сериалы» Э. Радзинского, рассказанные им по телевидению, раскупаются в бумажной версии вслед за демонстрацией на ТВ, как и роман В. Аксенова «Московская сага», скромно прошедший несколько лет назад журнальной публикацией, как «Дети Арбата» А. Рыбакова, впервые читанные в год, когда нынешние зрители популярного телепроекта «Дом-2» ходили в детский сад или вовсе не родились... Если все это так, то «super» и «best» можно отнести и к впервые публикуемому тексту лишь на основании массового внимания к кинофильму, сделанному на материале предшествующего романа этого автора.

Мотивы, коды, мифологемы, пришедшие из русской классики, в масскультовском тексте Лукьяненко учитывают опыт и неопытность читателей, части которых автор словно подмигивает: «вот мы какие с вами элитарные», думаем и шутим, печалимся и восхищаемся по одним и тем же поводам. Отсюда – практически полный «джентльменский набор» ракурсов, семиотически узнаваемых и органично подновляемых в силу изменений лексики и обыденных реалий.

Автор превращает в нарезку русскую и слегка к ней присоединенную зарубежную классику (жилой комплекс, где происходят события мистического порядка, называется «Ассоль»; в речи персонажей возникают прямые отсылки к классике, сам же автор подталкивает к ассоциациям с классикой как контекстом существования персонажей и читателей). Первая фраза наделена именно такими ностальгическими коннотациями, которые вводят автора в круг избранных (им? книгопродавцами?) читателей: «Настоящие дворы исчезли в Москве где-то между Высоцким и Окуджавой».

Не москвич по рождению, Лукьяненко считает, что большие зеленые дворы со столиками и скамейками были в относительно недавней Москве; он просто не знает, что весь «сталинский» и «послесталинский» центр города был таких дворов лишен, ибо его новые обитатели уже с 50-х годов выбирались на дачи и не нуждались в городском внеквартирном комфорте. Но – носитель массового сознания – автор современного текста полагает, что в той Москве, где он не жил, было так же замечательно, как в сказке о потерянном времени. Налицо – аберрация, подмена реалий фантомами (для чего и вводится мотив «московского дворика»), что характерно для массовой культуры.

Автор «Дозоров», естественно, начитался русских классиков, которых, на радость любящим ребусы и шарады читателям, цитирует прямо или косвенно. Начитался, прежде всего, Булгакова, от которого возникают и «совсем человеческие нотки» в голосе шефа-мага, сообщество высших магов называется простенько «нашей компанией», и образ странного пространства избушки (чем не «нехорошая квартира», раздвинутая с помощью особого измерения), и постоянно трансформирующаяся из иссохшей старухи в полнокровную красотку ведьма Арина, в духе то ли Геллы, то ли Маргариты, поворачивается к современным людям «грациозно покачивая бедрами и ничуть не стесняясь наготы». Начитался Гоголя с его дьявольщиной опошления и упрощения, с его забавными поддавками дружеских сладких мечтаний в виде диалога двух елейно-преданных Светлых Магов, клянущихся во взаимной правдивости. Начитался Тургенева и его критиков (оттого и упоминает даже не Базарова, а «базаровщину», на всякий случай все же ставя рядом и «нигилистический взгляд»). Начитался Достоевского, наделив московского мальчика из тесной квартирки не просто вампирским даром, но раскольниковской несмиряемой жаждой самоутверждения (заодно предлагая ницшеанский дайджест: «почему требуется стать самым сильным, чтобы позволить себе слабость?»). Начитался Чехова (или просто усвоил одну-единственную ироническую цитату – правда, о «глубокоуважаемом», в отличие от чеховской версии «многоуважаемого», шкафе). Начитался Пришвина и Паустовского, отчего попавший в лес городской житель трогательно обирает с кустов подсыхшую малину и расписывает «грибной мегаполис». Разумеется, начитался Замятина с его пародией на массовое сознание и попытался угодить современному массовому сознанию, создав

поистине кичевую коллизию с идеологическим отравлением советских людей посредством пищевых добавок-травок. Начитался Набокова (рискнув назвать магические пассы «защитой Лужина»). Начитался Ильфа и Петрова, запомнив первую встречу Бендера и Корейко (устроив между своими персонажами тоже «целый сеанс обмена улыбочками») и их лирическое отступление о жизни в поезде как в полосе отчуждения (прямая ассоциация, хотя и без прямой ссылки возникает еще и потому, что поезд у Лукьяненко – «азиатский», «ты в пути... ты другой человек», и большая страна «плывет за окнами купе»). В число авторов, «используемых» в тексте и потому выстроившихся в единый ряд классиков, у автора, явно еще не «первого ряда», попадает даже современный мэтр, умело стилизующий прежнюю жизнь (персонаж говорит о загнипнотизированном начальнике поезда, именуя его «ваше благородие» – «видать, Акунина начитался»).

Как и принято у интеллектуалов-постмодернистов, автор «Дозоров» иронизирует: ах, мы Пушкиным кидаемся на каждом шагу. Так возникают диалог «В ногах правды нет, верно? – В ногах нет, да нет ее и выше» или петушок, тестирующий добрых и злых волшебников и прозванный в конторе «привет Додону»). Лукьяненко аккуратно дает ссылки на первоисточники, в силу чего один его персонаж испытывает удовольствие от уборки двора («в радость, как Льву Толстому сено покосить»), а другой намекает на судьбу любимого русскими детьми ослушника из М. Твена («Все зависит от того, заставляют ли тебя красить забор»). Маг решает: «Будем действовать по строгим законам классического детектива». Что уж говорить об обязательно упоминаемой Золотой рыбке, чья судьба, впрочем, еще и интерпретируется («рыбка ведь тоже не ожидала, что сбрендившая старуха <...> захочет стать Владычицей Морскою»).

Однако стоит ли удивляться тому, что представитель уже не самого юного поколения российских авторов, Лукьяненко начитался еще и модных в последние полтора-два десятилетия переводных текстов, ставших, как принято говорить, классикой XX века; так возникает в «Дозоре» история древней магической книги «Фуаран», ее поисков, страстей и гибелей, тайн и непреодолимой немоты – привет всем поклонникам отшумевшей моды на «Имя Розы» У. Эко. И это – рядом с русской Бабой Ягой, принимающей облик эрудированной в сфере биологии дамы, которая якобы пишет докторскую диссертацию среди подмосковного леса. Следовательно, автор не просто начитался, а напился и фольклором. Последний составил значительный «пласт» классики, впитанной и по традиции используемой и для ассоциаций, и для намеков, и для решения сюжетобразующих задач.

Автор в соответствии с романтической традицией, к которой мы, несомненно, относим все «Дозоры», широко использует внешнюю атрибутику мистики. При этом, рядом с ведьмами и оборотнями, чудесными превращениями и редкостными возможностями, существует несколько вполне современных и востребованных массовым сознанием поворотов мысли – мистика и юмор, мистика и быт, мистика как обертон восприятия бюрократической основы жизни, когда и у волшебников все происходит по законам жизни «конторы». Апелляция к фольклору, однако, не ограничивается Бабой Ягой, байкой о потраве скота в Костромской губернии «с наведением порчи через конопляное поле», упоминанием Ивана царевича, превращениями серых волков в людей и обратно. В тексте присутствует очередное «подмигивание» в адрес интеллектуального читателя: «Я не менее вашего увлекаюсь мифологией», – язвит один маг в перепалке с другим.

Но этого мало. В соответствии с привычками читателей массовой продукции, автор философствует, что входит в набор классических добродетелей как русских писателей-классиков, так и их читателей (то откровенно-наивно, то сам того не замечая и потому невольно пародируя существующие в его сознании образцы). «Философствование» традиционно вертится вокруг противостояния добра и зла («где же настоящая грань?»), света и тьмы: «никому в этом мире не дано» выбирать свою судьбу; «быть настоящим Иным – значит вызывать зависть и страх окружающих»; необычного человека в этом мире быстро «вычислят и отучат желать

странного»; «не человека надо лечить, а всю Землю», а люди «слабы и разобщены»; мы – уникальные Иные – «отдаем ту Силу, что продуцируем»... Мода на экзистенциальную философию не миновала автора «супербестселлера», где обсуждается вопрос аксиологической относительности («при наличии черного цвета серый считается белым» или «кто мог знать, что он провод, пока не включили ток?»), выдается глобальная сентенция («Мы все приговорены к смерти с самого рождения») и возникает такой диалог: «Знаешь, почему и как мы старимся? – Кое-что слышал... – Это плата за продвижение в ранге» (речь идет о ранжировании магов, живущих по много сотен лет). Философствуя, он к тому же еще апеллирует к традиционному для русской классики набору политических, идеологических и моральных проблем (человек перед лицом власти, ответственность науки за совершаемые открытия, разумеется, выбор между добром и злом, чувством и долгом).

И, наконец, Лукьяненко, автор социально-мистической антиутопии, помнит о возможности кинематографического воплощения своего текста, а также опирается на свой зрительский опыт: немало фрагментов написаны как основа для сценария, едва ли не с раскадровкой всех магических превращений.

**Романтическая парадигма классики**, как уже было сказано, соседствует в современной массовой культуре с **парадигмой реалистической**, причем в самом что ни на есть привычном, на уровне «натуральной школы» унаследованном уровне, что мы усматриваем в актуализации воспоминаний о маленьком человеке.

Для русской классики *маленький человек* – столь же значимый образец, если угодно – культурный герой, как античные боги для всей мировой культурной практики. В России других, не-маленьких, чаще сравнивали с западными образцами. Чацкий мог рассматриваться как мизантроп в мольеровском духе, Иванов – как «русский Гамлет», Катерина Измайлова – как «Леди Макбет Мценского уезда».

Масштабные в своем нравственном или социальном значении образцы – это Запад. Маленький человек – Россия, причем Россия, одновременно продуцирующая собственные образцы и трансформирующая образцы чужие. Недаром в репертуаре М. Щепкина был совершенно по-русски психологизированный «жалостливый старик из весьма примитивной французской мелодрамы „Матрос“». Комичный и милый маленький человек, вполне в духе Щепкина, пришел в советскую кинокомедию вместе с Е. Леоновым («Полосатый рейс», «Джентльмены удачи»), который этого же (неважно, что не русского) маленького человека сыграл в театральной версии «Поминальной молитвы» Г. Горина/ М. Захарова.

Маленький человек приобрел в советской массовой культуре оттенок пушкинско-тургеневский (сочувствие – по аналогии со «Станционным смотрителем», гордость вопреки обстоятельствам – по аналогии с «Нахлебником» и «Холостяком»), отнюдь не гоголевско-чеховский, трагически-уничтожительный. Так появились комедии Э. Рязанова (ведь и Женя Лукашин – А. Мягков с его умением запутаться в стандартно-нивелированных по «иронии судьбы» домах, – маленький человек, не говоря о скопище маленьких человек в «Служебном романе», «Гараже» или «Небесах обетованных»), комедии Г. Данелии (и «осенний марафон» бежит маленький человек Бузыкин – О. Басилашвили, и никто, кроме маленького человека, не мог влипнуть в дикую историю с навешиванием колокольчиков и принудительными реверансами в «Кин-дза-дза»).

Кинокомедия, массовый жанр, перейдя от веселья «веселых ребят» в версии Г. Александрова и конституционно закрепленных дружеских объятий многонациональных «свинарок и пастухов» в версии И. Пырьева к быту интеллигенции 1960–1970 годов, востребовала маленького человека и закрепила его незыблемое место в сознании потребителей.

Маленький человек смотрит в зеркало обыденности, которая в России его постоянно принижает. Она оставляет его вдали от «благ цивилизации» (необозримые русские просторы обостряют чувство затерянности), закрепляет представление о «своем уголке» (теснота совет-



ских «коммуналок», «хрущевок», «брежневок» и дикое пристрастие к обихаживанию садово-огородных участков как источника материального благополучия). При всей своей внешней незначительности маленький человек в массовой культуре становится носителем позитивного социально-нравственного потенциала. Кем, как не маленьким человеком был Максим – Б. Чирков, выходец с Выборгской стороны в кинотрилогии Г. Козинцева/Л. Трауберга? И Василий Теркин, гениально наделенный А. Твардовским готовностью принять не большой орден, а маленькую медаль (стоит ли напоминать, что в отличие от *капитана* Тушина – художественного символа Отечественной войны 1812 года у Л. Толстого, в массовое сознание современников Великой Отечественной войны было внедрено представление о *рядовом* Теркине?).

Рядовой участковый милиционер Анискин, придуманный в 1960-е годы В. Липатовым, был принципиально задан в несколько уничижительной модальности: *деревенский* детектив, в отличие от столичных и уже поэтому далеко не маленьких Шерлока Холмса или Порфирия Петровича (впрочем, в последнем были, несомненно, свойства маленького человека – иначе он не смог бы догадаться о болезненном стремлении своего визави изжить комплекс маленького человека за счет уничтожения других маленьких людей). «Утепленный» и закрепленный в массовом сознании благодаря телевидению и очаровательно-хитрому, уютному М. Жарову, этот маленький человек продолжил свое существование в версии А. Слаповского. Коллеги и критики смотрят на современного автора со смесью изумления и зависти: вроде и писатель хороший (то есть не «массовый»), и, кроме книг, пишет сценарии для телевидения, да еще для сериалов – что есть максимальный «спуск» на уровень масскульта. Вот его деревенский милиционер и продолжил линию маленького человека, попытавшись вступить в соперничество и с персонажами латиноамериканского «мыла», и с российскими бригадирами от бандитизма. Отметим попутно, что разветвившиеся сериалы о современных петербургских сыщиках («Улицы разбитых фонарей», «Менты») также тиражируют маленького человека не только как низкооплачиваемого, не имеющего элементарного бытового комфорта, но и как физического недомерка; низкорослый Вася Рогов своей непрезентабельностью может сравниться либо с маленьким, но уже не человеком – Шариковым, либо с единственным столь же внешне непрезентабельным (на чем и строилась одна из телесерий) западным образцом, Коломбо – Р. Фальком.

Работать с современным маленьким человеком на телевидении авторам сериала было неуютно.

Неуютно сценаристу А. Слаповскому, который в принципе умеет почувствовать болезненные точки современной жизни, но здесь почему-то решил, что главная проблема села в начале XXI века – это неукротимое выяснение любовных отношений между агрессивными женщинами и безынициативными мужчинами. Сельские реалии у него озвучены так: «Трактора стоят. Где у нас запчасти?»

Неуютно и продюсеру сериала, К. Эрнсту, который, вольно или невольно, воспроизвел старый, совместный с Л. Парфеновым, в свое время удавшийся, но надоевший после сотенных повторов в эфире проект. Нынешний «Участок» – это просто растянутая и музыкально обедненная (закадровый шлягер группы «Любэ» не в счет) «Старая песня о главном». Как и в тех поп-звездах, стилизованных под кубанских казаков или пасечников, в персонажах нового сериала все «понарошку». Деревенская женщина должна быть крикливой, как Догилева, сварливой, как Зайцева, одинокой, как Розанова. Деревенский мужчина должен быть мрачным, как Галкин, пьющим, как целая серия безлико мелькающих персонажей, глупым, как «пивной» Семчев, и тогда на их фоне тонкий, почти интеллигентный Безруков в камуфляжной майке, которая виднеется из-под милицейской голубой рубахи, будет смотреться как истинный посланец цивилизации.

Тридцатилетний актер с немалой популярностью (бандит из его предыдущего телесериала, Белый, украшал в свое время календари и обложки школьных тетрадей), Безруков попро-

сту не умел играть «ничего». У его белозубого милиционера, носителя правовой и моральной культуры, трогательно-беспомощный взгляд, но преодолеть статичность характера и однообразие обстоятельств с помощью простой демонстрации своего лица актер не может. Ему не дают помолчать (а, быть может, он и не умеет?), не дают произнести темпераментный монолог (о вреде алкоголя? О праве личности на неприкосновенность?). Ему в фильме нечего делать, а из «ничего» сделать конфетку, как это принято в масскультовской продукции, любимцу публики не удалось.

Не удавшиеся попытки реанимации трогательного маленького человека в современной масскультовской парадигме лишь отчасти компенсировались единственным жителем «участка», сыгранным актером с иным художественным опытом, – В. Золотухиным. Куда делась его бесшабашная, подчас демонстративная лихость движений? Куда делась его знаменитая голосистость заядлого частушечника? Авторам «деревенского» сериала делает честь хотя бы то, что Золотухина не эксплуатировали в его привычных актерских проявлениях, а дали свободу молчать в кадре. Небритая старая физиономия с остановившимся взглядом, крючковатая палка, без которой он не ходит и даже не сидит, умелая стилизация «деревенской» речи делают его единственным человеком, который на «участке» воспринимается как «свой». За ним явно тянется шлейф никому не мешающих и никому не нужных «чудиков» Шукшина, Распутина, Астафьева, Белова и других знаменитых авторов «деревенской» прозы.

Маленький человек продолжает царить в опытах, которые нельзя в полной мере отнести к массовой культуре, но которые к ней тяготеют в силу явной двойственности авторских установок. Оставляя в стороне зашибленных бытом девушек в голубом, жителей и нежить у Л. Петрушевской, нежно-ущербных девочек, тетенок и старушек у Л. Улицкой, ибо обе писательницы достигли высокого мастерства в разработке духовных признаков маленьких людей, обратимся к одной из недавних и достаточно неожиданных попыток актуализации названного классического *следа*.

*Рубен Давид Гонсалес Гальего*, автор романа (книжный вариант – тираж 5000 экземпляров) «Белое на черном». Среди культурных образцов «умного» (берем в кавычки не потому, что ставим под сомнение, а потому, что сам автор так себя не раз называет, то есть цитируем) автора – большой круг литературных произведений как об униженных и оскорбленных, так и о закаленных жизненными тяготами.

Букеровская премия дебютанту – уже факт, из ряда вон выходящий. Тем более что литературное мастерство человека наблюдательного и живо фиксирующего свои наблюдения в слове не выдерживает испытания высокомерным дидактизмом реплик-приговоров и отступает перед оскорбленным достоинством и естественной жалостью к себе и себе подобным, перед стремлением эту жалость отринуть. «Белое на черном» – метафора, но мнимая, слишком все буквально: белы простыни и халаты в бесконечных больницах, черный цвет букв, которые готовится оставить после себя автор, вплоть до «черножопой», бросившей его, новорожденного калеку, матери. Скорее уж что-то вроде «Ползком и на коляске» (это – если о физиологическом уровне трагедии) либо «Невероятные приключения гордого испанца в стане русских убожеств» (если о моральном и социальном аспектах повествования). Конечно, «герой» – кавычки даны, поскольку так названа одна из новелл, входящих в роман. Конечно, человек, чье смирение есть плод высокого интеллекта. Но...

*Литературная* премия в этом случае – акция в полной мере политическая. Так же, как в тексте Гальего принцип очуждения часто становится приемом воссоздания жизненных впечатлений – с точки зрения калеки, с точки зрения ребенка – этот же принцип сработал, думается, на «премиальном» уровне выбора «заметок выжившего» (записок из полумертвого дома!): изгой. Нет и не было ничего слаще для массового сознания в России, чем возможность увидеть, что кому-то еще хуже, чем тебе самому. Здесь и почтение перед юродивыми, и сочувствие к осужденным преступникам. Массовое сознание охотно приняло премию за литературный труд

незаконнорожденного (!), испанца (!!), тяжело больного ДЦП (!!!), который – в книге об этом нет ничего – теперь живет за границей отвратительной для него России.

*Не в России* человек создал бы текст «потока сознания», но *выросший в России* автор, чувствующий себя испанцем, написал текст репортажный. И, хотя уже был знаменитый «репортаж с петлей на шее», где Ю. Фучик противостоял фашизму, Гальего пошел другим путем. Он написал также экстремальный репортаж из тела калеки, сочетающего инфантильность клишированного восприятия (Америка хороша уже потому, что ее ругали в России) с психологической эмпатийностью и интеллектуальной/ компенсаторной силой. Объект для наблюдений в действительности был ограничен стенами домов (детдомов, домов престарелых, которые – уже сами по себе – модель искаленного мира), и потому принципом организации текста произведения, названного романом, стала буквальная эксплуатация приема нитки бус: «Еще один собеседник, еще одна история».

Массовое восприятие является, несомненно, адекватным культурным полем, в котором расположился роман Гальего как самостоятельный (или – не совсем самостоятельный) культурный текст. Основные ракурсы масскультовского качества этого текста определяются тем, что классика простодушно и назойливо используется и как образец, и как адресат апелляции (в основном русская, хотя изредка и зарубежная, впрочем, с учетом русской традиции ее интерпретации).

Классика в духе самой же русской классики декларируется в качестве образца не только литературного, но – что привычно и страшно одновременно – жизненного: «Я не просто так читал книги, я хотел понять, как устроен мир». Трогательная вера в действенность умозрительных примеров, психологическая инфантильность в сочетании с незаурядным интеллектом в принципе настолько характерны для русской культуры, что превратились в явление массовое. Достоевский с его маленьким человеком, униженным и оскорбленным, оплаканным и вызывающим физиологическое отвращение, присутствует в контексте с навязчивой определенностью. Уже в предисловии к русскому изданию автор, умышленно, как ему кажется, избегающий писать о плохом (которое присутствует в виде злых или глупых людей, но, видимо, не кажется создателю текста слишком уж заметным), сообщает: «Единственной особенностью моего творчества, расходящегося с жизненной подлинностью, а порой и противоречащего ей, является авторский взгляд, несколько, может быть, сентиментальный, иногда срывающийся на пафос».

Оставляя в стороне вопрос о качестве текста, то есть о его литературных достоинствах, об уровне мастерства автора (как и в случае с Лукьяненко) – обоих, как нетрудно заметить, мы избегаем называть писателями, – все же обратим внимание на «недочеты», которые в обычном школьном сочинении были бы помечены как речевые ошибки, за что и оценка могла бы быть снижена. К примеру, в процитированной фразе говорится об «авторском взгляде», который «срывается на пафос»; как «взгляд» может «срываться», представить себе трудно, тем более что перед нами не метафора, а скромное высказывание в преамбуле к литературному тексту. Но для массовой культуры оговорки, небрежности суть привычное явление – куда более привычное, чем странные проговорки типа «зеленой облезляны» у классиков.

Сентиментальность, воспринятая Гальего от Достоевского и столь характерная для массовой культуры в качестве компенсаторной психологической окраски, соседствует с натуралистической жестокостью, когда описывается страдающий от своей беспомощности офицер (он перочинным ножиком перепиливает себе горло), а природный цикл времен года соотносится с умиранием обитателей дома престарелых (бабушки умирали весной, дожидаясь ее, чтобы «расслабиться, отдаться на волю природы и спокойно умереть», а дедушки «умирали, не принимая во внимание сезонных изменений»). Разумеется, и детдом, где начинается жизнь автора-персонажа, и дом престарелых, куда переводят инвалидов-подростков умирать, – это настоящие «мертвые дома», ужасы которых взыскуют всему опыту русской классики, не минуя и Достоевского. Сентиментальность в духе раннего Достоевского продолжает звучать в репли-

ках мнимо-жалостливых людей, угощающих конфеткой вместе с пожеланиями смерти мучающему и мучающемуся больному ребенку; она же опровергается жестоким пренебрежением к обычным людям, включая всеми забытого калеку Кокнара, оставившего жену и состояние Портосу, – для темпераментного и высокомерного автора «Белого на черном» все эти знаменитые герои-мушкетеры были насекомыми, лишь отчасти похожими на людей (это более или менее согласуется с раскольниковской идеологией) и, более того, мешками с дерьмом, не годящимися «ни в рай, ни в ад».

Гальего, как и Лукьяненко, начитался классиков, причем западные романтические образцы, в том числе Сирано де Бержерак, ему не указ. Мотив свободы духа при физической несвободе – только у его «первоисточников» причины были политические, а у него физиологические – с наивной явственностью опирается даже не на сами тексты, а скорее на атмосферу произведений Солженицына или Шаламова. Мужик же, при беспомощности парализованного тела палкой обороняющийся от нянечек, волокущих его в палату «смертников», в авторской фантазии (ибо вряд ли все описанное автор, сам немощный, мог видеть, в отличие от других описанных эпизодов) соединяет впечатления от русской классики в виде «Палаты № 6» и от ставшей классикой массовой культуры киноленты М. Формана либо романа К. Кизи (не знаем, что уж довелось воспринять современному молодому человеку) «Пролетая над гнездом кукушки».

Пожалуй, наиболее необычным и ставящим текст Гальего особняком по отношению к массовой культуре стало обращение к идеалу, который в масскульте чаще всего дезавуируется. Роман Н. Островского «Как закалялась сталь» вполне мог быть переосмыслен современным автором в духе, который не так давно продемонстрировал адепт и критик масскульта В. Пелевин. Но если для того «Чапаев» был страшиновато-забавным клише, таким экспонатом музея восковых фигур, то для Гальего и Островский, и его Павел Корчагин – поодлинные примеры для подражания. В новелле «Штык» звучит восторг перед слепым, парализованным писателем, который, не имея возможности перечитывать свою книгу, мог, по представлению современного автора, лишь водить пальцем по контуру штыка, выдавленного на обложке романа. И если буденовку наш современник называет жалким подобием рыцарского шлема, что вполне согласуется с нигилизмом массовой культуры по отношению к идеологическим образцам, то сам Павка для него – «последний рыцарь холодного оружия» и даже (что вовсе странно для представителя романской культуры) «последний викинг двадцатого века». Очевидно, путаница рыцарей Центральной Европы и скандинавских викингов не смущает восторженного поклонника парадоксального превосходства слабого над тривиальной силой.

Естественным для опыта массовой культуры и именно в этом качестве присутствующим у Гальего становится демонстративное философствование. У этого философствования есть две первоосновы, на удивление единодушно востребованные современной массовой культурой и лишь наполняемые конкретными «примерами»: ницшеанство и экзистенциализм. Причем эти два, в принципе весьма не близких, философских основания на удивление смешиваются едва ли не в одной фразе, что, собственно, и характерно для масскультовской неразберихи, отличающей не столько интерпретацию, сколько использование образов. «Если у тебя нет рук или ног – ты герой или покойник», – выдвигает автор-персонаж альтернативу в духе экзистенциального ригоризма; и тут же закрепляет представление о сверхчеловеке, который должен быть «героем»: «У меня просто нет другого выхода». Экзистенциально-драматическая оппозиция, оттеняющая «легкий» труд учителей, всего-навсего обучающих детей, в том числе больных, от «тяжелого» труда ухаживающих за беспомощными калеками нянечек – «быт-бытие» – выглядит иллюстративно, хотя не вызывает сомнений тот факт, что уж она-то обеспечена опытом личной драмы в полной мере: «Рассказывать сказки из красивых книжек легко, выносить горшки тяжело». Традиционным презрением калеки к нормальным людям окрашены сужде-

ния маргинала о здоровых, которые, разумеется, не всегда здоровы, и о способности хорошо знакомой реальности иногда взбунтоваться.

К традициям массовой культуры произведение Гальего, адресованное элите, примыкает, таким образом, в силу двух отчетливо заметных особенностей. Во-первых, это бинарность нравственного посыла (весьма активный, он включает в себя хрестоматийные позитивные ценности и суждения наряду с негативным настроением, рожденным маргинальностью и ранним ее осознанием у персонажа-автора). Во-вторых, тернарность интерпретации классического кода «маленького человека»: маленький человек предстает как извечный, классически маркированный носитель социально-психологических комплексов; как ребенок в жестоком мире взрослых; как изгой-калека. Примечательно, что для современной России, где только представители старшего (самого старшего!) поколения помнят о пиетете и романтизированном восприятии испанцев в связи с гражданской войной в Испании и появлением эвакуированных оттуда детей в СССР, аспект специфической национальной ментальности неактуален и потому мало представлен в тексте Гальего.

### Литература

1. *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. – М.: Гослитиздат, 1948.
2. *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1813–1826). – М. – Л.: Издательство Академии наук СССР, 1950.
3. *Ванслов В. В.* Прогресс в искусстве. – М.: «Искусство», 1973.
4. *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Издательство «Наука», 1977.
5. *Лотман Ю. М.* О «реализме» Гоголя // О русской литературе. – СПб.: «Искусство-СПБ», 2005.
6. *Манн Ю. В.* Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. – М.: Издательство «Наука», 1969.
7. *Мейерхольд В. Э.* Пушкин-режиссер // Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 т. – М., Искусство, 1968. – Т. 2.
8. *Пави П.* Словарь театра. – М.: «Прогресс», 1991.
9. *Патрушев А. И.* Романтизм // Культурология. Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. – М.: РОС-СПЭН, 2007.
10. *Пахсарьян Н. Т.* Реализм // Культурология. Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. – М.: РОС-СПЭН, 2007.
11. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. – М. – Л.: Издательство Академии наук СССР, 1949. – Т. 7.
12. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. – М. – Л.: Издательство Академии наук СССР, 1949. – Т. 10.
13. *Стернин Г. Ю.* Изобразительное искусство второй половины XIX века. Эпоха и стиль времени // Два века. Очерки русской художественной культуры. – М.: Галарт, 2007.
14. *Тургенев И. С.* Пушкин // Пушкин в русской критике. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953.
15. *Тынянов Ю. Н.* Пушкин // Архаисты и новаторы. – Л.: «Прибой», 1929.
16. *Фохт У. Р.* Типологические разновидности русского реализма (К методике изучения вопроса) // Проблемы типологии русского реализма. – М.: Издательство «Наука», 1969.
17. *Фридендер Г. М.* Поэтика русского реализма. – Л.: Издательство «Наука», 1971.
18. «Человек, каких много» и «исключительная личность» (К типологии русского реализма первой половины XIX в.) // *Лотман Ю. М.* О русской литературе. – СПб.: «Искусство-СПБ», 2005.

## Глава 3. Культурные коды идентификации творческой личности

### 3.1. Архетип в философско-психологической традиции

Поскольку *массовая культура* тяготеет к расчленению и личности, и продукта ее деятельности – художественного образа – на элементарные, простейшие и часто не связанные взаимно частицы, *анализ ее явлений в аспекте архетипичности* является вполне адекватным исследовательским дискурсом.

*Архетип* выступает в культурологическом знании в нескольких качествах:

- как специально выбранный объект исследования (К. Г. Юнг), конструируемый и верифицируемый в его самостоятельном значении и позволяющий совершать разнообразные интеллектуальные операции, направленные на установление иных представлений;
- как матрица/механизм/алгоритм/модель иных представлений, на которые, собственно, и направлена мысль большинства исследователей; прежде всего, это касается категории «миф», а также «познание», «сознание», «язык», «характер», вплоть до «мир» и многих других;
- как дефиниция, употребление которой позволяет конкретизировать либо расширять проблемное поле исследования, обогащать его содержание.

Следует разделить представленные материалы на те, где буквально употребляется слово *архетип* – и не только у самого К. Г. Юнга, но у других авторов, – и те, где соответствующее понятие предполагается, подразумевается либо авторы с ним соотносятся, употребляя другие понятия.

#### Архетип в версии К. Г. Юнга

Отталкиваясь от известного представления К. Г. Юнга о том, что «элементарный образ, или архетип, есть фигура – является ли она демоном, человеком или событием, – которая в процессе истории повторяется там, где свободно проявляется человеческая фантазия», мы в связи с массовой культурой доподлинно убеждаемся: эти образы «... являются в определенной степени обобщенной равнодействующей бесчисленных типовых опытов ряда поколений» [14, с. 57].

Многие авторы, в том числе С. Аверинцев и Е. Мелетинский, напоминают об источнике использования слова *архетип*, взятого из платонической традиции, в частности из словоупотребления христианского платоника V века, известного под именем Дионисия Ареопагита.

Значение архетипа для массового сознания было отмечено тем же К. Г. Юнгом. «Любая связь с архетипом, – писал он, – освобождает в нас голос более могучий, чем наш собственный. Тот, кто разговаривает первообразами, разговаривает тысячью голосами».

Следует также напомнить, что, по К. Г. Юнгу, совокупностью архетипов является бессознательное как осадок «всего, что было пережито человечеством, вплоть до его самых темных начал», а сам архетип – проявление инстинкта.

Мы строим осмысление опыта создателей популярных произведений современной массовой культуры, исходя из мысли К. Г. Юнга о соотношении архетипа с социальным и нравственным опытом в его конкретном, зримом воплощении: «Архетипы представляют собой системы установок, являющихся одновременно и образами, и эмоциями». Юнг, не вдаваясь в детальные доказательства, высказал суждение о том, что современные люди, лишенные простодушия и конкретности первобытных обрядов как воплощения коллективного бессознатель-

ного, оказываются «в затруднительном положении», они уже «слишком критичны и психологичны». Но самое важное с точки зрения проблемы, обсуждаемой нами, – это потребность современных людей в своеобразной защите, которую нужно найти в чем-то ином, чем упомянутые обряды.

Характерен опыт массовой культуры со всем ее принципиальным простодушием и откровенной апелляцией к элементарности коллективного бессознательного. Массовое сознание начала XXI века опирается на выявленные К. Г. Юнгом архетипы.

Наиболее репрезентативными для изучения массовой культуры мы полагаем три архетипа: *мужской*, *женский* и *детский*.

У К. Г. Юнга *мужской архетип*, как уже говорилось в первой главе монографии, характеризуется сдержанностью, при этом мужчине свойственно стремление к особой чувствительности. В отношении *женского архетипа* К. Г. Юнг утверждает чувство как «специфически женскую добродетель», отмечая, что «очень женственным женщинам» бывают свойственны сила и стойкость. *Детский архетип*, или *архетип ребенка*, К. Г. Юнг связывал с динамикой роста человека, как и человечества в филогенезе. [14, с. 59, 131, 136, 239, 147–148].

### Обращение к категории «архетип» как научной матрице в работах ученых XX века

У Э. Кассирера, как и у большинства ученых, интерес проявлен не к дефиниции, а к ее инструментальному использованию для решения собственных научных проблем, в частности, проблемы познания, прежде всего, языка – «общего представления» о нем, символизации форм. *Архетип* либо соотносится с иными понятиями, либо заменяется такими понятиями, как «абстрактное», «мир нашего восприятия», «общая связь», «опосредованный результат опытного мышления», «упорядоченность в пространстве и в суждении», «значение». В частности, речь у Э. Кассирера идет о *проблематике познания* у таких авторов, как Бэкон, Гоббс, Локк, вплоть до Беркли: «Для того, что они высказывают, ни в физическом, ни в психическом бытии, ни в мире вещей, ни в мире идей не оказывается никакого прообраза, „архетипа“». Всякая действительность – как психическая, так и физическая – по своей сущности конкретная, индивидуально определенная действительность; поэтому, «чтобы пробиться к ее созерцанию, нам необходимо, прежде всего, избавиться от ложного и обманчивого, „абстрактного“ общего характера слова. Со всей решительностью этот вывод сделал Беркли» [8, с. 67].

Ученого также интересует целостная картина мира, его структурное и семантическое понимание. Он, не прибегая к термину «архетип», говорит о мире с учетом этого понятия. И, как представляется очевидным, для Э. Кассирера важным было понятие о «связи», что также отсылает к представлению об архетипе. «В действительности уже то, что мы называем миром нашего восприятия, не является простой, изначально само собой разумеющейся данностью, напротив, это „наличествует“ лишь постольку, поскольку прошло через определенные основные теоретические акты, обработано ими, „усвоено“ и определено. Наиболее ясно эта общая связь проявляется, пожалуй, если исходить из созерцательной праформы нашего мира восприятия, из его *пространственной* структуры. Отношения соположения, близости, меньшей и большей удаленности в пространстве как таковые совсем не даны просто вместе с „простыми“ ощущениями, с чувственной „материей“, распределяющейся в пространстве, напротив, они представляют собой чрезвычайно сложный, сплошь *опосредованный* результат опытного мышления. Когда мы приписываем вещам определенный размер, определенное положение и определенную удаленность, мы высказываем при этом вовсе не простые данные чувственного ощущения, а помещаем чувственные данные в систему отношений и связей, в конечном итоге оказывающихся не чем иным, как *связью суждений*. Всякая упорядоченность в пространстве предполагает упорядоченность в суждении; всякое различие в положении, размере, в удален-

ности отмечается и устанавливается только потому, что отдельные чувственные впечатления по-разному оцениваются в суждениях, им придается различное *значение*. Анализ проблемы пространства, проведенный как критической теорией познания, так и психологией, осветил это обстоятельство со всех сторон и очертил его в основных чертах» [9, с. 44].

*Е. Мелетинский*, не доверяя внимательности вчитывания его, условно говоря, студентов, а также испытывая потребность уяснить и подчеркнуть особенности своего понимания проблемы, считает нужным и полезным буквально дать определение имеющейся дефиниции. По сути дела, он вносит вклад в актуализацию этой дефиниции применительно к глоссарию.

*Архетип* интересовал Е. Мелетинского не в его самостоятельном значении или возможности экстраполяции в изучение определенных культурных феноменов, а в качестве матрицы для конструирования иных концептов или представлений. Так, обращаясь к понятию «культурный герой» ученый и не сопоставлял, и не разводил его с *архетипом*, практически сняв вопрос о возможной взаимной корреляции этих понятий.

Характерно, что, по мнению Е. Мелетинского, «юнговские архетипы, во-первых, представляют собой преимущественно образы, персонажи, в лучшем случае роли и в гораздо меньшей мере сюжеты. Во-вторых, что особенно существенно, все эти архетипы выражают, главным образом, ступени того, что К. Г. Юнг называет процессом индивидуации, то есть постепенного выделения индивидуального сознания из коллективного бессознательного, изменения соотношения сознательного и бессознательного в человеческой личности вплоть до их окончательной гармонизации в конце жизни». Отсюда следует, что автор исследования по проблеме *мифо-критики*



## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.