

УДК 79.01/02:01.01

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

На правах рукописи

А. Пелипенко

Пелипенко Андрей Анатольевич

**КУЛЬТУРА КАК ПРОСТРАНСТВО СМЫСЛОВ:
СТРУКТУРНО-МОРФОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

Диссертация

на соискание учёной степени

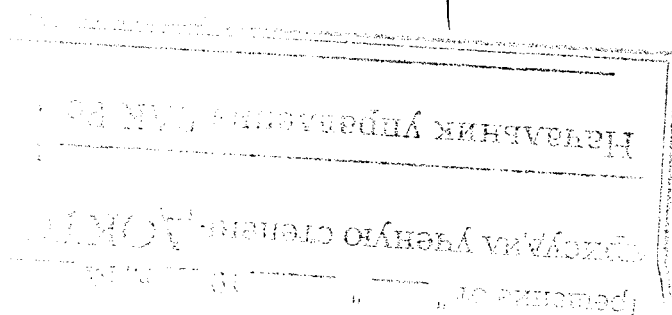
доктора философских наук

Специальность: 24.00.01 – теория культуры

18 3 2000 119/37

Григорьев
А

Москва – 1999



ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. МЕХАНИЗМЫ ОБРАЗОВАНИЯ СМЫСЛОВ	
§1 Первоначала культуругенеза.....	38
§2а Значение симметрии в полагании бинарных структур...62	62
§2б Значение ритма.....64	64
§3 Партисипация и отчуждение.....79	79
§4Аксиологическая дуализация как механизм смыслообразования.....87	87
ГЛАВА 2. ПЕРВОТЕКТОН КАК СТРУКТУРНО- СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ОСНОВА СМЫСЛОГЕНЕЗА.	
§1. К определению термина.....107	107
§2. Первотектон: между природой и культурой.....115	115
§3. Первичные первотектональные проекции.....127	127
§4. Числовые значения.....132	132
§5. Визуальные фигуры.....149	149
§5а. Формат изобразительной композиции: первотектональные основания.....158	158
§6. Ролевые образы.....194	194
§7. Мифологемы.....221	221
ГЛАВА 3 КОНЦЕПЦИЯ КУЛЬТУРНО-ЕССОЗНАТЕЛЬНОГО И СЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СМЫСЛОГЕНЕЗА.	
§1. Вводные замечания.....228	228
§2. Структурная модель сферы культурно-бессознательного230	230
§3. Фронт рефлексии.....241	241
§4. Интенциональные константы.....246	246

§5. Завершающая формула смыслогенеза	254
§6. Подход к проблеме семиозиса.....	262
§7. Семиотический цикл	280
§8. Механизм стилеобразования в искусстве в контексте семиотических аспектов культурогенеза	288
ГЛАВА 4 СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ КАТАЛОГ	
§1. Постановка проблемы.....	325
§2. Структурно-семантический каталог.....	329
§3. Городская мифологема в зеркале художественного сознания	337
§4. Принцип иерархии.....	381
§5. Гносеологические парадигмы.....	389
ГЛАВА 5 МЕХАНИЗМЫ СМЫСЛОГЕНЕЗА В МИРЕ ИСКУССТВА.	
§1. Процесс культурной динамики и преемственность художественных циклов.....	409
§2. Смыслогенез и исторические парадигмы изобразительного искусства.....	426
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	495
ПРИМЕЧАНИЯ.....	505
ЛИТЕРАТУРА	528

ВВЕДЕНИЕ

Состояние вопроса и актуальность исследования.

Наука о культуре переживает своеобразный бум. Очевидность этого бума делает излишними доказательства актуальности и своевременности стремления объяснить мир посредством культурологической науки. Издаётся множество культурологических исследований и учебных пособий, культурология уверенно институционализуется как академическая наука и учебная дисциплина, а само слово "культура" является, пожалуй, самым многозначным и наиболее часто употребляемым в области гуманитарного знания. Всё это происходит, однако, на фоне полнейшей неопределённости терминов и понятий. Можно сказать, что в трактовке самого понятия культуры, его границ и содержания царит безраздельный произвол и субъективность.

Одно лишь количество определений культуры уже перевалило за четыреста и продолжает множиться дальше, грозя перейти в дурную бесконечность. Прделана даже специальная работа по сортировке этих определений по темам, среди которых такие "карточки" как определения *нормативные, генетические, психологические, описательные, исторические* лишь только открывают список заглавий.(1) Более или менее подробный обзор этих определений вкупе с этимологией самого слова и понятия культуры, а также истории его употребления можно без труда найти во множестве монографий и учебных пособий реферативного характера. Считая возможным не утомлять читателя очередным пересказом, или бесконечными разъяснениями на тему: что такое культурология и что она изучает, я хотел бы начать с обобщающего наблюдения.

Если попытаться охватить взором даже неполный пасьянс имеющихся на сегодняшний день определений культуры, то создаётся впечатление, что нет такой сферы человеческой активности, которая не "проходила" бы по ведомству какого-либо из них. Выходит, что культура - это ВСЁ, т.е. вся совокупность проявлений человеческого мышления и деятельности. Но не нужно быть особо искушённым в диалектике, чтобы понять, что ВСЁ - значит НИЧЕГО. Или, как гласит одно из определений: культура - это специфически человеческий способ бытия. Действительно, стихийно складывающийся в нынешней ситуации образ понятия *культура* тяготеет, так сказать, к суммативно-абстрактному. Само слово *культура*, не будучи чётко определено в своём содержании, постоянно присоединяет к себе всё больше и больше новых значений, а также нередко заменяет и вытесняет старые. Например, слово *культура* в современном гуманитарном дискурсе нередко заменяет слово *общество*.

Само слово *культура* уже пополнило собой и без того немалый список безразмерно-абстрактных в своём содержании терминов типа *развитие, контекст, структура, картина мира* и др. Все примерно понимают, о чём идёт речь в каждом конкретном случае, но изначальная содержательная основа всякий раз ускользает. О причинах, в силу которых, постмодернистская неклассическая наука в принципе отказалась от поисков субстанциональных оснований - разговор особый.

Предлагая новую (очередную) концепцию культуры, автор прекрасно сознаёт заведомую несостоятельность любых попыток установить некие новые и общеобязательные правила научных игр для постмодернистов или поисков истины для классиков. Понятия и значения живут собственной жизнью. Предлагаемая концепция - не

более чем инструмент для объяснения того, что другие концепции объясняют либо не вполне удовлетворительно, либо не объясняют вовсе. Выстраивая вполне «монадическую» и, в известном смысле самодостаточную концепцию, представляется возможным не заниматься критическим анализом "соседних" концепций, а также полемикой с методологическими оппонентами.

Такое размежевание (или соотнесение) позиций было бы необходимо, если бы здесь утверждалось понимание культуры как некоей заново ограничиваемой частной сферы. В этом случае стал бы вопрос о том, что входит в содержание понятия "культура", а что из содержащегося в других определениях, остаётся за рамками. Автор, однако, не намерен исключать из сферы культуры ничего из того, что было внесено в него другими концепциями. Задача состоит в том, чтобы внести в этот суммативно-абстрактный корпус представлений о культуре черты системности и конкретности.

Теоретические основы культурологии формировались как в рамках антропологической науки, так и в философии, филологии, социологии, психоанализе и других областях гуманитарного знания. В результате диффузного слияния категориального и понятийного аппарата культурологии с тем разнообразнейшим материалом, из которого она вырастает, в настоящий момент, весь континуум культурологических представлений являет собой размытое облако, подчас спонтанно дрейфующее и перетекающее из одной предметно-понятийной области в другую, не зная границ и берегов. Постмодернистская мысль в духе характерных для современности *неосинкретических* тенденций возвела принцип ризоматического дрейфа в правило, а вопрос о границах высмеяла и сняла с повестки дня. Тем не менее, смена методологических координат культурологического знания от экстенсивной направленности к

интенсивной, т.е. синтезирующей, уплотняющей, структурирующей и системообразующей представляется более чем актуальной, ибо стремление человеческого ума к достижению целостного интегративного знания неистребимо.

Можно сказать, что к настоящему моменту культурология прошла первый круг экстенсивного развития, самопознания и предварительного освоения материала. Теперь вполне уместно было бы обратиться к установкам одного из основателей современной культурологической науки Л.А. Уайта, основанных на понимании культуры как целостной самоорганизующейся системы и достижения комплексного синтетического знания о мировой культуре в её синхронном и диахронном аспекте. Необходимость в таком знании, что называется, носится в воздухе. Однако серьёзных попыток перевести острей исследовательской мысли в это русло пока не слишком много. По-прежнему, большая часть выходящей сейчас культурологической литературы представляет собой либо реферативные компендиумы, либо небезынттересные, но локальные по материалу и проблематике исследования.

Российская гуманитарная мысль стоит, возможно, в самом эпицентре вышеозначенного культурологического бума. Достаточно сказать, две трети всех преподавателей культурологии работают в настоящее время на территории бывшего СССР. При этом на фоне и без того всепроникающей размытости и неопределённости предметно-терминативно-дисциплинарных границ, особую проблему представляет «нестыковка» между российским и евроатлантическим пониманием таких базовых понятий как *ментальность*, *образ* и др. Культурология – это не философия культуры, а всё это вместе не совпадает с западным пониманием *cultural studies*. Если погрузиться в бесконечный разговор о

дефинициях, то можно окончательно потерять из виду сам предмет, т.е. культуру (что, как правило, и происходит). А между тем, именно русская научно-философская мысль имеет давнюю традицию направленности на достижение именно целостного синтетического знания. (Достаточно вспомнить русский космизм). На фоне этой грандиозной проблемы, неизжитость корней немецкой романтической культурологии (Шеллинг - Гердер) или стойкая привязанность к шпенглеровским идеям противопоставления культуры и цивилизации для российской культурологической мысли выглядят вполне частными, второстепенными, а главное, преодолимыми моментами. Авторитет тартусской школы и, прежде всего, её главы - М. Ю. Лотмана – достаточно яркое тому доказательство.(2)

Представления о смыслах несомненно являют одну из центральных тем в современной культурологической мысли. И в культурологических науках, и в философии культуры смысловые конструкции исследовались обычно в рамках общих проблем культуры, часто понимаемой как символическая деятельность. На сегодняшний день, в изучении смыслов, как специфической сферы исследования, дальше всех продвинулась *культурная семантика*. Вполне устоявшейся можно считать формулу разведения предметного (экстенционального) и дополнительного (интенционального) в структуре культурного смысла. Эта установка, сформулированная в работах Фреге и Чёрча, получила широкое хождение в логической семантике и семиотике. Также принято условно разделять денотативные(т.е. непосредственно указывающие на денотат) и коннотативные аспекты культурного смысла. Здесь, однако, можно говорить, пожалуй, именно об условном, так сказать, лабораторно-модельном разделении, ибо всякое усложнение

смысловой конструкции делает такое разделение практически невозможным или бесполезным.

Всякий подход к проблеме смысла в той или иной отрасли науки о культуре неизбежно ставит проблему соотношения смысла и знака, его интерпретации и переводимости языков, т.е. возможности описания значений одного языка средствами другого. Наиболее последовательно эта проблема разрабатывалась в русле лингвистической семантики. Да и само определение отношения культурного смысла к соответствующему ему предмету (явлению, объекту или понятию) проблематизовалось, главным образом, в языковом (семиотическом) аспекте. Здесь культурная семантика, в отличие от семантики логической (3), похоже, смирилась с невозможностью проверяемо точных и абсолютно адекватных интерпретаций, признав даже за искажениями и несоответствиями известный эвристический смысл.

Употребляемые в современном научном обиходе классификации культурных смыслов по типам (в зависимости от содержания), т.е. по направленности на тот или иной способ восприятия, по характеру адресованности, по языковому оформлению и др. работают достаточно эффективно в рамках аналитических процессов, без которых ориентация в многомерном и полисемантическом пространстве культурных феноменов была бы крайне затруднительна.

При всём многообразии и субъективности толкований понятия *смысл*, можно говорить об относительно чётком выделении трёх основных аспектов его бытования: производство (включая означение), функционирование, и интерпретация.

Проблема формирования (образования) смыслов восходит к теории культурогенеза Ф.Ницше. Его идеи были подхвачены

некоторыми представителями *философии жизни*. Параллельно механизмы смыслогенеза рассматривались вслед за классическим психоанализом, в аналитической психологии (прежде всего, в работах К.-Г.Юнга и его ближних и дальних последователей и оппонентов – М.Бодкина, Дж.Кэмпбелла, Ж.Дюрана, К.Кереньи, Н.Фрая и других). Особо следует отметить авторитетнейшую работу Э. Ноймана «Происхождение сознания» (*Neumann E. The Origin and History of Consciousness. Princeton, 1973*), в значительной степени повлиявшую на излагаемую ниже авторскую концепцию. Немалое влияние на авторское положение о соотношении изначально отчуждённого объекта и его знакового эквивалента оказала, также, книга А.Ф. Лосева «Философия имени»(1927)

В контексте проблемы формирования смысла *художественного* достаточно вспомнить работы гештальтпсихологов и, прежде всего, Р.Арнхейма. Немалый и, думется, не вполне оцененный вклад в исследование проблем смыслогенеза внёс *структурализм*, а также аналитическая философия Л.Витгенштейна, которая в последнее время, в связи с некоторой активизацией неопозитивисткой лингвистической философии, привлекает к себе повышенное внимание.

Особенности функционирования культурных смыслов рассматривались, главным образом, в рамках диффузионистских и эволюционистских теорий, а также в циклических историософских концепциях П.Сорокина, О.Шпенглера и А.Тойнби. Среди замечательных трудов последнего времени, в известном смысле перекликающихся с этой традицией следует назвать книгу С.А.Ахиезера. «Россия: критика исторического опыта. М., 1991.

На более локальном уровне, в сфере структурного и функционального анализа культурных смыслов следует указать

исследования Малиновского, Рэдклифф-Брауна, Мертона, Леви-Стросса, Маслоу и др. В области традиционной культурной антропологии культурные смыслы, как правило, исследовались на уровне идеографического описания для локальных культурных сообществ. Для такого подхода достаточно характерны работы Ф.Боаса, Гребнера и американской этнологической школы. В отечественной науке этот уровень анализа также разрабатывается достаточно активно и небезуспешно. Достаточно вспомнить работы таких авторов как Ю.М.Кобищанов, В.В. Малявин, Г.С. Кнабе, Л.М.Баткин, В.И. Уколова и ряда других. Отдельно следует выделить работы Э.С. Маркаряна в русле теории деятельности и исследований адаптивных функций культуры и примыкающих ним методологически историко-социологических исследований А.А.Флиера, а также обстоятельные и системно организованные концепции И.В. Кондакова, связанные с архитектурной русской культуры.

Проблема интерпретации, едва ли не самая болезненная и интригующая, во всём комплексе представлений о культурных смыслах, разрабатывалась, прежде всего в *герменевтике* от дильтея до Рикёра и от Шлейермахера до Гадамера, а также в с трудом поддающихся перечислению направлениях, исследующих коммуникативные аспекты культуры. В искусствознании проблема понимания, диффузно пронизывающая, по сути, всё предметно-аналитическое поле, с особой остротой фокусировалась в трудах классиков иконологического метода (Панофский, Тольнай, Бялостоцкий), а также у Воррингера, Гомбриха, Зедльмайра и эстетиков, в той или иной степени исповедующих, вслед за Кассирером, неокантианский подход к проблеме *символизации* (напр. К.С. Лангер) И, разумеется, в вопросах, связанных с

формированием, функционированием и интерпретацией смыслов нельзя не соотноситься с работами таких классиков отечественной науки, как А.Ф.Лосев, М.М.Бахтин и С.С.Аверинцев, а также с опытом современных этнолингвистических и семиотических исследований. (Работы Н.И. Толстого, В.В. Иванова, Б.А. Успенского, С.С.Неретиной и др.)

И, разумеется, при проецировании представлений о культурных смыслах в область искусства и художественной культуры нельзя не соотноситься с трудами по общей теории художественной культуры таких авторов, как Ю.Б.Борев и М.С. Каган. Работы последнего особенно важны в контексте развития *системных подходов*. Значимыми для интерпретации генетических и эпистемологических аспектов культурологии искусствоведческого знания являются, также, работы Л.Н.Столовича и И.Н.Лисаковского. Говоря о пересечении культурологического и искусствоведческого знания нельзя обойти вниманием работы по теории информации. Здесь особое внимание привлекают многолетние наработки В.М.Петрова и М.Н. Афасижева. Пересечение этих сфер на территории собственно эстетической науки в её традиционном понимании отражено в статьях и книгах О.А.Кривцуна, а культурологические проблемы художественной жизни общества - в работах К.Б. Соколова. Немалое значение для культурологического подхода к проблемам искусства имеет опыт исследований социологии художественной жизни (труды Ю.У. Фохт-Бабушкина), а также поиск историко-культурных измерений художественных процессов в русле семиотических, структуралистских и герменевтических подходов. В этой области выделяются, прежде всего, работы Н.А.Хренова. Несомненной культурологической эвристичностью отмечены также оригинальные концепции В.И. Тасалова, связанные

с выявлением всеобщих принципов формообразовательных процессов и установления связей между естественнонаучными и гуманитарными представлениями о содержании и эволюции этих процессов.

При всём богатстве и многообразии научных и философских концепций, проблема *смысла* остаётся, пожалуй, ключевой для современной культурологии. На теоретическом уровне центральный нерв этой проблемы, как представляется, состоит в том, что она, как не странно, так и не сформулирована как проблема **СОБСТВЕННО КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ**, а не локально-дисциплинарная. Иначе говоря, смысл не интерпретирован как культурный феномен в своём собственно *культурном*, а не лингвистическом, социальном, идеографическом, символическом или каком-либо ином модусе.

Кроме того, в обращении к проблематике смысла есть ещё и практический аспект. В контексте современного цивилизационного кризиса, перед лицом грядущих в наступающем веке глобальных системных изменений, научный интеллект в очередной раз обращается к переосмыслению основ, к новым ракурсам видения казалось бы давно известных и привычных вещей, стараясь проникнуть в их корневые основания. И на этом пути не уйти от проблемы смысла.

Для того, чтобы пояснить, что именно понимается под собственно культурологическим аспектом смысла, или, иными словами, что в данной концепции выступает *предметом культурологического знания*, следует остановиться на характере постановки проблемы.

Постановка проблемы.

Если под предметом культурологического знания понимать всё «специфически человеческое» т.е. весь совокупно-эмпирический материал, охватываемый разнообразнейшими определениями культуры, то культурология всерьёз рискует превратиться в науку **ОБО ВСЁМ**, то есть, **НИ О ЧЁМ**. И действительно, терминологическое переименовывание уже давно описанных другими науками явлений - достаточно частое явление для текущей культурологической литературы, особенно связанной с учебно-пропедевтическими задачами. Поэтому, для выявления собственного предмета культурологической науки необходимо найти специфическую и, в то же время, всеобщую основу для всего множества «локальных территорий», так или иначе покрываемых безразмерным понятием культуры.

В предлагаемой концепции, такой всеобще-конкретной основой выступает **СМЫСЛ**.

Человек живёт в пространстве смыслов. Все и всяческие сущности при всех их разнообразнейших различениях, едины в том, что являются продуктами смыслополагания. А то, что находится за пределами смыслополагания - не может быть даже предметом мышления, не говоря уже о дискурсивном анализе.

Поэтому и культура, в сколь угодно широком её понимании, есть продукт действия законов смыслообразования. Именно принадлежность к единому смысловому пространству объединяет повседневную жизнь отдельного человека и историческую практику, интеллектуальную рефлексию и бессознательную память социального коллектива, а также великое множество иных проявлений человеческой активности в сплошной континуум культуры. Говоря о предметном теле культуры, следует иметь в виду, что мы всегда имеем дело не с предметным телом как

таковым, или единичными объектами, а с только лишь с репрезентирующими их смыслами. Соответственно, культурология понимается, прежде всего, как *наука о смыслах*. Законы смыслообразования и оформления, закрепления и трансляции смыслов есть первичное основание всех бесчисленных феноменов, совокупно образующих культурный универсум.

Раскрытие проблемного ракурса исследования невозможно без хотя бы предварительного пояснения понятийно-терминологических особенностей ключевых моментов.

Если культура рассматривается как *система всеобщих принципов смыслообразования* и самих феноменологических продуктов этого смыслообразования, в совокупности определяющих иноприродный характер человеческого бытия, то необходимо пояснить, каким образом культурология понимается как наука о смыслах?

Всеобщность культуры определяется тем, что в ней нет ничего, что не содержалось бы в человеческой ментальности. Под ментальностью понимается совокупность психологических механизмов, определяющих семантико-аксиологическое оформление экзистенциальных ориентаций, устойчиво воспроизводящееся в культуре. За пределами культуры может лежать только то, что в принципе непомышляемо её субъектом. Субъект культуры, таким образом, столь же неотделим от смыслового пространства культуры в которую он погружён, как и от своих природных оснований. На основании этого, в качестве одной из важнейших базовых посылок выводится принцип гомоморфизма культуры (в её опредмеченных формах) и ментальности. Этот гомоморфизм, тем не менее, не означает тождества, по примеру тождества бытия и мышления в философии немецкого классического идеализма. Гомоморфизм с

необходимостью не предполагает здесь даже и прямого параллелизма. Структура превращённо-инобытийственных отношений выглядит намного сложнее и познаётся через категорию СМЫСЛА.

Что же понимается под смыслом? В отличие от лингвистики или искусствознания данный культурологический дискурс абстрагируется от всяких частных языковых систем, включая, по возможности, и свои собственные. *Субстрат смысла лежит как бы посредине между миром переживаемых прафеноменов и миром их семиотических эквивалентов*, и как пограничная промежуточная сущность, не принадлежит в полном мере ни к тому, ни к другому.

Таким образом, наиболее простое рабочее определение смысла, в его культурологическом понимании может выглядеть так: *смысл есть такое дискретное состояние переживающего сознания, которое способно быть объективировано в форме того или иного культурного кода.*

Поясним: континуальный поток спонтанной психической активности(главным образом, подсознательной) не может именно в силу своей континуальности быть кодифицированным, а следовательно он непосредственным образом не о-смысляем. Культурный код – надприродная(внеприродная) инобытийственная форма всякого дискретизованного переживания (как экзистенциального состояния). При этом вопрос о том, что первично: смысл или культура(культурный код) – лишён всякого содержания. Они суть взаимообусловленные модусы той довербальной синкретической сущности, которая вообще вряд ли может быть адекватно поименована в языке.

Смысл не тождественен значению, во всяком случае. в его лингвистическом понимании. Если смысл – это то, что динамично

бытийствует *между* невыразимым переживанием и его знаковой формой, то значение - это скорее то, что продуцируется этой самой знаковой формой.

Смысл динамичен. Организуясь в завершённые ноуменальные структуры, смыслы опредмечиваются, застывая в конечных и единичных феноменах, образующих предметное тело культуры и отправной пункт для дальнейшего смыслообразования. Такое понимание смысла разводит культурологию и с семиотикой, к опыту которой, впрочем, не раз придётся обращаться. Вообще, такое срединное, промежуточное положение предмета изначально делает культурологию междисциплинарной наукой, совершающей необходимые экскурсы в сферы предметных областей. Надо отметить, что такие экскурсы, однако, не обязывают культурологию однозначно принимать методы, посылки и дискурсивные процедуры этих частных предметных дисциплин.

Говоря о терминах, важно пояснить, что понятия *смысл* и *культурный смысл* для нас тождественны, поскольку исходя из данного рабочего определения, никаких смыслов вне культуры не существует.

Не менее важным для прояснения характера постановки проблемы, помимо обозначения базовых определений, является уточнение характера *дискурсивного поля* культурологии, как она понимается в данном исследовании. Здесь, прежде всего, следует остановиться на соотношении культурологии и философии, которая традиционно занималась общими законами бытия и развития мира, как целого. На связях собственно философского знания и предметных наук строились широкие системы объяснения универсума. При этом, обратной стороной доминирующего в философской методологии объективизма стало вынесение самого

автора философских построений за скобки анализа. Мир изменчивой бытийственности рассматривался как бы с твёрдого берега однозначно установленной истины и философ, таким образом вещал как бы с позиции господина бога. Апофеозом этой традиции стала философская система Г.-В.-Ф.Гегеля, которую в известном смысле можно назвать *протокультурологической*. В ней на Олимпе Абсолютной Истины воссоздаёт Абсолютный Дух, явленный в форме чистого философского понятия, свободного от всякой инобытийственной единичности. Тело этой величественной пирамиды образует иерархия застывших опосредований этого самого Духа. Искусство, религия, право и все иные области человеческого бытия даны как исторически завершённые отпадения. Чем дальше от центра - учения об инобытии Абсолюта в фигурах диалектической логики, тем сильнее хромает система, тем очевиднее "напяливание" и подгонка феноменов отдельных сфер под заранее уготовленные логические ячейки. Отдельные положения, казалось бы гениально прозревают суть вещей, но общая структура центрически-иерархических отношений по принципу часть-целое с очевидностью обнаруживают свою несостоятельность.

После Гегеля столь грандиозных систем более не создавалось, хотя опыт эклектического системостроительства имел место и в начале нашего века (Шелер, Плеснер и нек.др.) Однако в целом, философия, совместив усилиями Гегеля предмет и метод философствования(б) претерпела глобальную инверсию и практически перестала быть философией в том качестве, в котором она существовала во все предшествующие века. В результате инверсии предмет и метод поменялись местами: логические процедуры, формы анализа и все прочее, что было в традиционной философии инструментарием, стало собственно предметом

исследования. На сегодняшний день эта линия философского знания окончательно "окуклилась" и почти полностью порвала связи с реальностью, до объяснения которых её нет никакого дела. Строя некие искусственно конструируемые логические миры, такая философия в лучшем случае способна, в лучшем случае, объяснить самоё себя.

Другая линия в философии, берущая начало из точки инверсии, также отбросила прежнюю сверхзадачу философии - познание Истины. (Истину после Гегеля не искал практически никто). Девиз этой линии прекрасно выражается известным тезисом Маркса о том, что в отличие от прежней философии, мир надо не познавать, а переделывать. (Как будто познание мира к тому моменту уже полностью завершилось) Эта, условно говоря, волюнтаристическая линия в философии, объединяющая столь разных мыслителей как Маркс и Ницше, а также и ряд других заменила идею Истины на идею Блага, подаваемую, разумеется, в самых различных словесных формах. Но Благо, понимаемое как конечное и достигаемое конечными средствами оборачивается своей противоположностью. Что и не замедлило произойти в реальности. Пояснить, что здесь имеется в виду, видимо излишне.

Думается, что одной из главных причин крушения философских систем и концепций, притязающих на глобальные объяснения реальности является то, что они стремились увязать абстрактные понятийные модели непосредственно с миром единичных феноменов не замечая или игнорируя важнейший уровень имманентных законов культуры.(7) Культуры, которая как целостный универсум смыслообразования, включает в себя и философию, как одну из автономных сфер, столь же изменчивой в зависимости от изменений общекультурного контекста, как и любая

другая сфера, а вовсе не как статичный берег некоей окончательной и непреложной позиции, как это вплоть до недавнего времени представлялось многим философам. С распадом классических философских систем и методов, вызванных, прежде всего, инфляцией целей, философская мысль, заявляющая себя вне двух упомянутых выше парадигм, стала "дрейфовать" к всё большему погружению в имманентные законы культуры, рождая пограничные формы философско-культурологического знания. (Шпенглер, Ортега, Ясперс, Юнг, Хёйзинга, Р.Барт, Леви-Стросс, Фуко, Деррида и др.)

Итак, отношение к философии, в нашем дискурсе, в некотором роде, двойственно. С одной стороны, философия является, прежде всего частью культуры, (отдельной культурной традицией) главная функция которой заключается в рефлексии суммарного культурного опыта в понятиях. Поэтому философия, выступая в таком качестве, служит методологией частных предметных наук. В контексте выдвигаемых в исследовании проблем логических и терминативно-понятийный аппарат философии используется инструментально и в этой инструментально-методологической роли философия действительно выступает как форма всеобщей и универсальной связи.

Существенно подчеркнуть, что *культурологическая постановка проблемы, в отличие от традиционно философской, ставит вопрос не об истинности или ложности тех или иных утверждений или подлинной онтологической природе того или иного феномена, а о том, какие процессы в ментальности привели к формированию этих утверждений(воззрений, представлений, понятий) или о том каковы предпосылки и условия возникновения того или иного смыслового наполнения вышеозначенного феномена.*

Контекст постановки проблемы будет не вполне ясен без определения отношения к неким постоянно дискутирующимся теоретическим моментам, ставшими, своего рода болезненными штампами формирующегося культурологического дискурса. Один из них – проблема соотношения *культуры и цивилизации*. Какие бы новые версии соотношения этих понятий не выдвигались, это в любом случае не изменит естественно складывающегося положения. Поэтому, прежде всего, следует обратить внимание на те тенденции, под воздействием которых это положение складывается. Основных тенденций, на наш взгляд, две. Первая связана с немецкой по происхождению и как-то особенно полюбившейся в отечественной научной и околонучной традиции концепцией, противопоставляющей культуру и цивилизацию. Восходящая к Ф.Тённису и О.Шпенглеру и имеющая таких современных приверженцев как Г.Маркузе, эта концепция, в широком смысле, относит к культуре различные формы духовной, творческой и незаинтересованно-игровой деятельности, в то время как цивилизация связывается с мотивами материальных интересов, деятельностью рутинной, репродуктивной и прагматической. Такая трактовка представляется для нас неприемлимой. Это связано не только с тем, что само содержание указанного противопоставления может быть подвергнуто всесторонней критике, но и потому, что сам принцип противопоставления материального и духовного не просто набил оскомину, но и в действительности является сегодня гносеологически бесплодным. (Осознание этого особенно важно в нашей стране). Мы не можем, соответственно согласиться со столь зауженным пониманием культуры.

Вторая тенденция восходит к англо-французкой науке и выражается в понимании культуры и цивилизации как понятий

взаимозаменяемых и не содержащих фундаментальных различий. Однако, соглашаясь с взаимозаменяемостью этих понятий во многих контекстах, мы всё же попробуем пояснить некоторые, пусть даже условно принятые различия, допустив даже незначительный компромисс с первой концепцией.

В нашем понимании цивилизация выступает неким *функциональным подразделом культуры*. Если культура представляет собой всю систему смыслов человеческого бытия, как идеальных, так и физически опредмеченных, то цивилизация может быть понимаема как та часть этой системы, которая связана именно с её *предметным ресурсом*. Мир опредмеченных и соответственно, определённо функциональных феноменов составляет предметное тело культуры, или *цивилизацию*. Здесь культурные и цивилизационные определения или характеристики в, принципе, совпадают. Но на уровне оттенков значения в разговоре о том или ином феномене можно различить характеристики цивилизационные, связанные с его предметно-функциональной природой, и характеристики культурные, связанные с его смысловой полифункциональностью и участием в цепях становящихся значений. Говоря о различиях в употреблении понятий культуры и цивилизации нельзя не указать на ещё один аспект - исторический. В нашем понимании цивилизация в собственном смысле не синхронна культуре, а возникает тогда когда предметно-феноменологический ресурс культуры вступил в фазу *перманентно расширяемого самовоспроизводства*. Исторически это связано с эпохой великого цивилизационного прорыва, когда оформление системы глобальных культурных оппозиций обусловило возникновение письменности и государственности. С этого момента можно говорить о начале цивилизационного процесса, протекающего

внутри культуры. Доисторическое же состояния, характеризующееся почти тотальным синкретизмом и статичным предметно-феноменологическим ресурсом можно назвать культурой до цивилизации.(8)

Другим ключевым моментом, по отношению к которому необходимо определиться - это извечная проблема дуализма *культуры и природы*. Соотношение природного и культурного в человеке - одна из болезнейших и неизбывных проблем. Антропологическая мысль маятником колеблется между утверждением то одного, то другого начала, как доминанты с установлением отношений подчинённости. (Эта установка, впрочем, преодолевается такими направлениями, как *Big History*.) Противопоставление природного и культурного начал предполагает, как правило, их видение как не единосущных. С одной стороны, отталкиваясь от факта опосредованности культурой всех форм человеческой активности, под видом "биологизаторских" установок высокомерно третируются всякие попытки выявить биологические основы культурной деятельности. С другой стороны, упрёки в биологизаторстве нередко бывают вполне заслуженными. Это касается тех случаев, когда культуре отводится роль оформления биологических импульсов (мальтузианство, вульгарный фрейдизм, отдельные направления виталистической философии, отчасти коэволюционная теория и нек.др.)

В этом споре, восходящем чуть ли не к ранней натурфилософии чрезвычайно ярко проявляется характернейшая черта европейского сознания - оперирование ставшими и статичными качественными определениями. Соотношение между природным и культурным (цивилизационным, человеческим), таким образом, сводится к чисто количественным характеристикам соотношения доминанты и

компоненты. В лучшем случае, это соотношение мыслится как некая диффузия. Но, так или иначе, сама нацеленность на поиск очередной линии разделения, по видимому в принципе не способна приблизить к решению проблемы. Думается, что более продуктивным было бы не искать границы разведения, а попытаться определить формы и характер взаимопронизывания природного и иноприродного начал в человеческом бытии. Здесь нужна иная методология - оперирующая не готовыми логическими формами и замкнутыми качественными определениями, а улавливающая тонкие переходные состояния и поднимающаяся над формально-логическим законом исключения третьего. Такие подходы развивались в русле диалектической логики. Но, рискнём утверждать, что Гегель был здесь не только величайшим, но и последним диалектиком.

Итак, говоря о иноприродности культуры, мы понимаем под этим не онтологическую оторванность культуры от природы и даже не качественную противопоставленность одного другому, а особую форму инобытийственности, форму снятия опыта природной самоорганизации и его претворения в универсуме культуры. Благодаря современным междисциплинарным исследованиям, гомоморфизм природных и культурных структур уже никоим образом нельзя игнорировать, хотя до всеобщей синтетической метатеории ещё далеко. Тем не менее, пугающее разнообразие "региональных онтологий" всё же не способно закамуфлировать единство космоэволюционного процесса. Достаточно познакомиться с исследованиями биосоциологов, чтобы стать осторожнее, упрекая в биологизаторстве.

Характерно, что одним из главных аргументов критиков "биологизаторства" заключается в констатации того бесспорного

факта, что мы всегда имеем дело не с природными реалиями, как таковыми, а с репрезентирующими их культурными смыслами, выраженными в знаках, образах, понятиях и т.д. Эти культурные значения живут своей собственной жизнью, подчиняясь законам соответствующих знаковых систем, а стоящие за ними собственно природные реалии оказываются не имеющими отношения к делу. Если о них ничего нельзя помыслить непосредственно, т.е. минуя культурные механизмы смыслополагания, то они (эти реалии) сами по себе как бы и не существуют.

Однако, в мире культурных феноменов можно выделить два класса. Первый включает в себя феномены природные по генезису, но данные в культурном опосредовании. К такого рода феноменам можно отнести процесс еды, в своей основе заданный физиологической необходимостью, но всегда наполняемый специфическими культурными смыслами и знаковым оформлением. В этом же ряду - сон, половой акт и др. Второй класс феноменов уже и по генезису связан с культурой. Технологические процессы, аналитические процедуры мышления, моделирование знаковых систем - всё это феномены порождённые уже самой культурой, в которых природные основания выступают уже не только в опосредованном, но и в качественно превращённом виде.

Учитывая все оговоренные выше моменты, можно подойти к формулировке целей и задач исследования.

Цель работы.

Главная и объединяющая цель работы – в общих чертах разработать и предложить к использованию понятийно-категориальный аппарат *метакультурологии как строгой науки*. Этой цели подчинены и

частные **задачи** исследования, которые могут быть сформулированы следующим образом:

- исследование механизмов глубинных смыслогенетических процессов, лежащих в основе всякого рода культурной активности;
- определение и осмысление системных связей между различными сферами культуры и выявление структурно-морфологических характеристик культуры как системного целого;
- исследование гомоморфических отношений между ментальностью субъекта и объективным миром культурных феноменов;
- анализ и типологизация *универсальных прамodelей смыслообразования*;
- рассмотрение механизмов и закономерностей культурной динамики;
- анализ структурно-функциональных особенностей сферы *культурно-бессознательного*;
- переосмысление семиотических представлений о смысле и знаке с метакультурологической точки зрения;
- выработка и предварительная апробация метода применения метакультурологического инструментария к частным областям (главным образом, на примере искусства и художественной культуры).

Объектом исследования выступают всеобщие системные основания, связывающие ментальность и культурную реальность отношениями структурного гомоморфизма.

Предмет исследования – широкий пласт культурных и ноуменальных феноменов, традиционно связываемых с такими областями науки, как философия, психология, антропология,

семиотика и др., осмысляемый в русле предложенной метакультурологической парадигмы. Особое место в работе занимает *искусство и художественная культура*. Эта сфера выделяется как приоритетная в контексте применения методологических и интерпретационных механизмов.

Гипотеза работы сводится к следующим основным моментам:

- системные связи внутри культурного пространства есть действительная реальность, а не гносеологический конструкт познающего сознания;
- объективирование и исследование этих связей позволяет обнаружить всеобщие структурно-генетические *первоосновы* смыслообразовательных процессов;
- анализ этих первооснов позволяет выработать адекватные интерпретационные модели для широчайшего спектра феноменов, относящихся с самым различным и далеко разведённым друг от друга в процессе культурной эволюции сферам.

Метод.

Метод, особенно когда речь идёт о междисциплинарном исследовании, не имеющего под собой разработанной научной традиции, разумеется, не может быть рассматриваться как готовый инструмент, который снимают с полки, используют, а затем ставят обратно. Здесь метод всякий раз конструируется вместе с самой эпистемологической тканью исследования, определяясь либо отношением к традиции, либо здравым смыслом, либо самим материалом.

Вместе с тем, перечислить основные методологические источники всё же представляется вполне возможным.

Общим принципом работы является следование традиции европейского рационализма. Не смотря на всю уязвимость этой позиции для критики, особенно с точки современных постклассических представлений, автор всё же полагает, что именно рационалистическая гносеологическая установка является той исторической колеёй с которой европейское сознание в принципе не способно сойти, сколь бы оно само к этому не стремилось. А раз невозможно, то и не нужно. Впрочем, постклассические коррективы учитываются в значительной мере.

Работа носит *постулативный* характер. Помимо того, что постулативный подход – давно известный и устоявшийся в науке приём, здесь он диктуется ещё и самим материалом. Там, где речь идёт о корневых, так сказать, атомарно-эмбриональных уровнях, там любые попытки доказательного выведения исходных посылок заходят в тупик, ибо приходится выводить начало из продолжения, самим этим началом обусловленного. Это происходит потому, что сами логические операции индукции и дедукции, и каузальной аргументации, не говоря уже об их языковом выражении – суть продукты гораздо более поздней смыслообразовательной активности, чем те, что являются базовым предметом исследования. Будучи генетически производными от этих первосмыслов, эти гносеологические формы и категории никак не могут служить ни адекватной онтологической верификацией, ни эпистемологической моделью для вышеозначенных первосмыслов.

Среди частных источников метода следует указать на традицию классического философского идеализма (в широком смысле, Платон – Гегель), в известном смысле скорректированную в духе критики

мюнхенской школы трансцендентальной философии (Бадер, Лаут). В значительной степени на метод работы повлиял, переосмысленный в культурологическом ключе, опыт аналитической психологии (Ранк, Адлер, Хорни и др), а также, в первую очередь, труды позднего Юнга с их идеями вневременной синхронной когеренции психических состояний и событий физического мира.

Не менее важным компонентом метода выступает *структурализм*, с учётом его постструктуралистских коррективов. Не смотря на во многом справедливую критику, структурализм как гносеологический принцип далеко не исчерпал своих познавательных возможностей, тем более, что критика, как правило, касается не столько метода как такового, сколько конкретных способов его применения в той или иной области. Так упреки в позитивизме, механистичности, метафизичности, схематизме и пр. к кому бы они не были обращены – к Якобсону, Леви-Строссу или Лотману, никогда не обосновывали несостоятельности самого метода.

Среди компонентов метода, конструируемого по ходу освоения материала можно указать также и опыт современной герменевтики, а также некоторые частные методы предметных дисциплин, в первую очередь, искусствоведческих.

Заметим, что своего собственного понятийно-терминологического аппарата культурология на сегодняшний день пока не имеет, что отчасти оправдывает некоторую эклектику языка. Впрочем, эклектика сегодня большим грехом не считается.

Прекрасно осознавая, что сегодня любая система научных представлений, независимо от отношения автора к проблеме истины и степени претензий на неё, в любом случае, будет выглядеть лишь

частью, фрагментом в широком и плюралистичном пространстве разнообразных теорий и концепций, автор принципиально не заостряет вопрос об *истинности* предлагаемой концепции, что в известном смысле, может считаться уступкой постмодернизму, опуская также специальный вопрос о соотношении её с наиболее распространёнными на сегодняшний день культурологическими теориями. Скажем только, что для автора было важно ориентироваться на следующие критерии: внутренняя непротиворечивость теории, монистичность исходных посылок и её гносеологический потенциал, т.е. её способность объяснять конкретные явления. При этом, степень соответствия данной концепции тем или иным уже существующим подходам к культурологической проблематике, как и градиент совместимости с ними специально не рассматривается. Отчасти это связано с тем, что даже беглый обзор имеющихся на сегодняшний день культурологических теорий грозит превратить диссертацию в очередной реферативный пересказ. К тому же предлагаемая концепция носит монадический самодостаточный характер и непосредственно не вытекает ни из одной из этих теорий и на в одну из них не «встраивается». Можно сказать, что соотношение с «окружающей культурологической мыслью», без которого нельзя было бы говорить о соблюдении норм научной корректности, растворено в ткани *самого исследования*, где образы тех или иных авторов, их идей и представлений возникают всякий раз по тому или иному конкретному поводу.

Хотелось бы подчеркнуть ещё один методологический момент. Предмет нашего исследования связан с самыми первичными, самыми базовыми формами ментальности и соответствующим ей кругом культурных феноменов. Поэтому, описание этих уровней

реальности с помощью терминов, понятий и эпистемологических конструкций, являющихся *поздними производными* от этих самых первичных уровней, в принципе, не может быть адекватным. Исследовательская мысль часто оказывается в ловушке, используя лексику современного дискурса типа "экономика" "социальность", "религия" и т.п. для описания не только ставших, но и становящихся форм. В результате происходит не только модернизация типа "древнеегипетской эстетики", но и принципиальная трансформация сущностей, подгоняемых под слова. Сами термины и понятия, вследствие этого, теряют определённую, становятся расплывчатыми и необязательными. В конце концов конвенциональные границы терминов и понятий не выдерживают напора динамики внутреннего содержания и взламываются окончательно. Тогда от понятийно-терминативной конструкции остаётся абстрактный индекс, которым каждый произвольно обозначает всё, что угодно.

Поэтому, здесь мы стараемся везде, где возможно, избегать объяснения первичного через вторичное, становящееся через ставшее, понимая, разумеется, что принципиальная задача выработки методологического аппарата исследования первичных и становящихся форм культурной активности представляет собой отдельную и невероятно трудную задачу. Именно стремление избежать вышеозначенной методологической ловушки вынуждает нас вводить новые термины и определения, избегая более привычных, но неспособных отразить те процессы, которые находятся в центре нашего исследования. Соответственно, данный подход к проблематике культуры можно охарактеризовать как *структурно-генетический*, где системные основания ищутся на путях выявления исходных универсалий.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. В культуре нет ничего, что не содержалось бы в человеческой ментальности. Изоморфизм и единственность культуры и ментальности обеспечивается их связанностью в едином смысловом пространстве. Единичный смысл - квант культурологического анализа.

Смысловое пространство культуры существует, разворачивается и описывается в рамках *бинарного кода*, в основе которой лежит атропологически заданная метаоппозиция *я—другое*.

Разворачивание этого смыслового и феноменального пространства культуры осуществляется в режиме перманентного распада первоначального синкретизиса в координатном поле, задаваемом *тремя осями-оппозициями, производными от метаоппозиции я—другое*. Это *имманентное-трансцендентное, сакрально—профанное и дискретное—континуальное*.

2. Гомоморфизм ментальности и культуры указывает на существование некоего общего *метатекста*, структурная матрица которого может быть обозначена как *универсальный триадический принцип*.

3. Проблематизация антропологического аспекта смыслогенетических процессов рождает тезис о единстве *онто-, фило-, и культурогенеза*.

4. В основе морфологии культурных феноменов лежат первичные прамодели — *первотектоны*, отчасти соотносимые с юнговскими архетипами. Они — суть снятый опыт природной самоорганизации, опредмечивающийся в результате прекции первичных экзистенциальных интенций субъекта в пространство жизненной среды.

5. Между универсальным уровнем общекультурного смыслового (первотектонального) фундамента и активным сознанием субъекта пролегает диффузное и многослойное пространство *культурно-бессознательного*. Самоорганизационные процессы в этой сфере определяют не только синхронный ландшафт той или иной культурной ситуации, но и раскрывают механизмы культурной динамики в *историческом и макроисторическом* масштабе.

6. Культура, как органическая самоорганизующаяся система в полной мере, а не в чисто лингвистическом или метафорическом смысле, обладает чертами *субъекта, преследующего свои собственные цели*. Отсюда вытекают специфические отношения локальных исторических культур, как частных модусов культуры как целого и человека, как носителя *субъективного сознания и экзистенциальных установок*. Цели культуры и цели вписанного в неё субъекта не совпадают, что выступает, с одной стороны бесконечным источником развития и, с другой стороны, причиной бесчисленных коллизий и аберраций.

Новизна полученных результатов.

Предложенная концепция смыслогенеза открывает путь к формированию *метакультурологии как строгой науки*, что само по себе является инновационным. При этом, как теоретические основания концепции, так и система итоговых положений выводов носит оригинальный авторский характер.

Впервые исследованы:

- процессы смыслогенеза как собственно культурологическая проблема, не сводимая к дискурсам частных дисциплин,
- механизмы культурной динамики, как формы самоорганизации культуры в её временном аспекте,

- базовые первоэлементы смысловых структур как инвариантные универсалии культурных кодов, структур и феноменов,
- сфера *культурно-бессознательного* в её структурных и функциональных аспектах,

Кроме того, разработан ряд принципиально новых методологических принципов исследования широких слоёв культурной реальности. Среди них – *принцип структурно-семантического каталога* и *принцип семиотического цикла*. Эти и некоторые другие новые гносеологические установки впервые применены к предметному историко-культурному материалу.

В ходе разворачивания метакультурологического дискурса вводится ряд новых терминов и понятий: *первотектон*, *первотектональная потребность*, *интенциональные константы*, *фронт рефлексии*, *истинноблаго*, *структурно-генетическая редукция*, *предмет\знак-медиатор*, *гносеологические парадигмы*, *интенциональные константы*, а также, уже упоминавшиеся выше понятия *культурно-бессознательного*(9), *структурно-семантический каталог*, *семиотический цикл* и нек. др.

Особое место среди итогов работы является применение общетеоретических положений к материалу *искусства и художественной культуры*.

В контексте процессов бинарного структурирования смысловых конструктов рассмотрен механизм *стилеобразования в искусстве*, в результате чего само понятие *стиля* приобрело некие новые ракурсы и понятийные характеристики.

В контексте разговора о *первотектональных прецедентах нулевого цикла опосредования* рассмотрена проблема *формата*, как визуального поля кодирования смыслов. Здесь обращение к первичным морфологическим матрицам позволило

проблематизовать семантическую и функциональную сущность ограниченного визуального поля и интерпретировать привычные эстетические «очевидности» в культурологическом ракурсе.

Механизм культурной динамики проиллюстрирован на примере *исторической преемственности художественных циклов*.

Принцип *структурно-семантического каталога, семиотического цикла и модель структуры и функции сферы культурно-бессознательного* спроецированы на эстетическую и историко-художественную проблематику: *эволюция мифологемы города и её отражения в художественном сознании, а также, исторической преемственности самих парадигм художественного творчества, обусловленной процессом распада синкрезиса и движением фронта рефлексии*.

Кроме того, помимо специального и развёрнутого обращения к эстетико-искусствоведческому материалу, в работе содержится значительное количество частных примеров, поясняющих те или иные теоретические положения.

Практическая значимость исследования.

Разумеется, о конкретной практической значимости работы можно судить лишь по прошествии определённого времени. Тем не менее, можно говорить, что как общая концепция смыслогенеза, так и отдельные её положения уже вызвали определённый отклик, а термин *культурно-бессознательное*, похоже, реально входит в научный обиход.

Если же говорить о перспективах, то представляется, что предложенная концепция позволяет:

- **в онтологическом аспекте** – представить культуру как системное самоорганизующееся целое и с культурологической

точки зрения интерпретировать бытийственный статус *смысла* и его структурных и динамических модусах,

- **в гносеологическом аспекте** – выработать специфические познавательные установки и ракурсы, ориентированные на выявление и исследование атомарно-эмбриональных уровней смыслогенеза и выводимых из них системных связей, пронизывающих различные сферы культурной реальности,
- **в эпистемологическом аспекте** -- предложить модель описания культурно-генетических и культурно-динамических процессов на основе принципа гомоморфизма культуры и ментальности. Разработаны специфически культурологические теоретические конструкты, позволяющие описывать и интерпретировать такие явления, которые не интерпретируются другими дисциплинами или интерпретируются недостаточно полно и адекватно,
- **в методологическом аспекте** -- заявить реально работающий концептуальный и понятийно-терминологический инструментарий метакультурологического дискурса. В частности, метод *структурно-семантического каталога* (или метод *структурно-эйдетической герменевтики*) может быть применён в таких предметных областях, как теория искусства и эстетика, в исторических дисциплинах, включая историю ментальностей, в цивилизационном анализе, в области языкознания и литературоведения и др.
- **в педагогическом аспекте** – данная концепция может быть положена в основу учебного курса *теоретической культурологии* и в этом качестве предложена как учебная дисциплина.

Главным же итогом работы, определяющим её практическую значимость, следует считать вполне состоявшуюся, по мнению

автора, попытку найти подход к интеграции диффузных культурологических представлений в рамках целостной и внутренне непротиворечивой теоретической концепции, носящий системный характер и открывающий путь к формированию метакультурологии как строгой научной дисциплины.

ГЛАВА I.

МЕХАНИЗМЫ ОБРАЗОВАНИЯ СМЫСЛОВ.

§1 Первоначала культуругенеза.

Рассматривая истоки культуругенеза в антропологическом аспекте, имеет смысл обратиться к достаточно известной концепции одного из классиков психоанализа Отто Ранка, изложенной им в ряде работ, и прежде всего в *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung fur die Psychoanalyse. (1924)*. Концепция родовой травмы, шока рождения развитая Ранком в этой работе многократно и во многом справедливо критиковалась. Критика эта касалась, главным образом, тех выводов, которые Ранк развивал в области сугубо психоаналитической и психотерапевтической, не касаясь при этом самого главного - философского содержания самой концепции, которая впрочем и у самого Ранка не получила достаточного развития.

Очевидно, однако, что такое явления, как выброс из утробы матери в инокачественное пространство и прохождение связанного с этим экзистенциального рубежа имеет глубокий философский смысл, никоим образом не сводимый к чисто психическим или психологическим трансформациям и невротическому шлейфу, который тянется через всю человеческую жизнь, как об этом писал Ранк. Переосмысляя идеи Ранка в философско-культурологической плоскости можно сказать, что акт рождения это скачковый выброс из существования докультурного в пространство культуры, где граница перехода отмечена фундаментальным онтологическим различием. Докультурное существование носит *непротиворечиво- континуальный* характер. Здесь циклические изменения, протекающие в рамках природных ритмов, не разрушают первичного синкрезиса непроснувшейся человеческой

самости. Выход во внешний мир играет роль *пускового механизма дискретизации, дробления и распада этого синкретизиса.*

Далее следует заявить, хотя бы в постулативной форме, что к неоднократно провозглашенному единству онто- и филогенеза есть основания добавить также и *культурогенез*. Это означает, что родовая травма может быть рассмотрена как **функциональный коррелят процесса перехода гоминида из докультурного в культурное состояние в последних фазах антропогенеза.** Что позволяет сделать следующее допущение? Прежде всего это наличие в переходе от природного к культурному способу существования всё тех же факторов: имеет место скачок из континуального пространства в дискретное (из непротиворечивого в противоречивое) и начало распада синкретизиса.

И в том и другом случае носителем изначальной синкретичности выступает виталистическая активность природного психизма, который впрочем, ни в коем случае не следует принимать за *tabula rasa*. Разумеется, во временном аспекте завершающие стадии антропогенеза, растянутые на долгие тысячелетия нельзя принимать за точку. Здесь может быть применено лишь философское понимание скачка, когда весь развёрнутый в предшествующих эволюционных формах опыт предкультурного поведения в рамках животного психизма переходит качественный рубеж, превращаясь из *компоненты в доминанту* меняя самое системное качество психики гоминида. О значительности этого «подготовительного» опыта свидетельствуют работы этологов и биосоциологов, в частности, исследования ритуалистики у животных. (1) В ситуации рождения пороговый скачок, безусловно более нагляден. Это, однако, не препятствует рассмотрению внутриутробной жизни, о которой современные исследования сообщают всё новые интересные подробности, как состояния во многом параллельного докультурной фазе психической эволюции.

Итак, выброс новорожденного младенца в мир оказывается параллелен выпадению предчеловека из природного континуума, поскольку и природное (докультурное) и внутриутробное состояние характеризуются такими признаками как неразрывная континуальность потока психической активности, отсутствие саморефлексии, императивная правильность поведенческих импульсов и отсутствие каких бы то ни было противоречий.

При выпадении из внутриутробного и, соответственно докультурного состояния, ситуация коренным образом меняется. Человек, снимает в себе весь опыт природной самоорганизации.(2) И опыт этот изначально дан имплицитно, т.е. в чистой потенции. Но он, тем не менее, носит всеобщий характер. Это значит, что человеческий субъект оказывается, по своим возможностям, творцом или, если угодно, проводником всех потенциальных смыслов, вырастающих из безличных законов природы и её материала. А это, в свою очередь означает, что в форме человеческого субъекта достигается следующий уровень автономности и самодостаточности к которым и был изначально направлен вектор космической эволюции. (3)

Общая направленность этого вектора прослеживается без особого труда: по мере сворачивания *физического* пространства - от гигантской комической пыли до галактики, солнечной системы, отдельной планеты, органической жизни и природной особи к автономному, осознающему себя субъекту. Параллельно разворачивается пространство *идеального*. Собственно, именно таким образом природные оппозиции времени и пространства пришли к своему снятию в исходной точке культурогенеза. А реальным воплощением этой точки стала ментальность новорожденного *homo sapiens*, для которого актуальность природного противопоставления времени и пространства уже снята и дана в бессознательной основе ментальности *a priori*. Рефлексия

добралась до этого уровня бессознательных первооснов ментальности лишь только в лице Канта, а новое расчленение и дуалистическое противопоставление времени и пространства – это уже реалья новейшего времени, когда человек и окружающий его мир перестали составлять единое целое. Поэтому, обнаружение элементов пространственно-временного синкретизма в ментальности прошлых эпох достигается лишь путём чисто интеллектуальной реконструкции. Для людей же прошлого, например для строителей романских соборов диффузное растворение времени в пространстве было естественной очевидностью и для иных представлений не существовало никаких интеллектуальных моделей.

Снятие (*Aufhebung*) оппозиции времени и пространства, двигавшей эволюцией природы, отметило отправную точку разворачивания культурогенеза и пространства человеческой истории, ибо в этой точке родился осознающий себя субъект. Само движение к этой точке разрыва континуума носило в природе конкретно-целевой характер. Нельзя не заметить черновые сценарии естественного отбора, устойчиво направленные на выработку и закрепление определённой системы признаков (вертикальное положение тела и др.) Эти признаки прослеживаются и нарастают от динозавров до высших приматов, где уже можно говорить о ситуативных отклонениях от инстинктивного поведения и просматриваются первичные формы предсубъективности. (4)

Итак, телеология растянувшегося на долгие тысячелетия момента истории Земли, в ходе которого формировался человек, относится, если угодно, более к сфере богословия, чем даже философии или культурологии. Как и другие поворотные пункты космогенеза, рождение *homo sapiens* наверняка останется загадкой. Пока для познания доступны лишь отдельные аспекты этого процесса. Один из таких аспектов связан

с тем, что под влиянием ряда внешних, но далеко не случайных обстоятельств, в психике предчеловека произошли необратимые качественные изменения. Они выразились, прежде всего в том, что некоторые жизненно важные аспекты существования перестали подчиняться и координироваться универсальным природным космо- и биоритмам. В то время, как большей частью своего существа раннепервобытный человек ещё принадлежал природе с её императивными и внеположенными поведенческими импульсами, другая его часть как бы выпала из этой бессознательной животной правильности.

Но что означало это самое рождение человеческого я, о котором мы не можем говорить без индексации его специальной языковой формой - местоимением "я", этого гораздо более позднего продукта рефлексии и языковой практики? Что стояло за той сущностью, которая на более позднем этапе культурогенеза была осознана как Я?

Здесь мы в первый, но далеко не в последний раз сталкиваемся с колоссальной методологической проблемой, связанной с отсутствием операционных принципов и терминативного аппарата для исследования *синкретических* феноменов и сущностей. В то же время, описание имплицитных, не ставших феноменов с помощью понятий, содержащих ставшие и статичные значения, вопиюще неадекватно. Этим обстоятельством продиктован наш отказ от употребления во многих случаях привычных и общепринятых понятий и терминов.

Вычленение субъектного Я – это, прежде всего, разрыв природного континуума. Частичное выпадение из континуальных структур природных космо- и биоритмов (полное выпадение означало бы смерть) породило мощнейший импульс *отчуждения*. Впрочем, и само слово "отчуждение" здесь чревато модернизацией. Разрыв "приводных ремней" природной инстинктивной правильности пробудил

человеческую самость. Генетически эта самость определяется тем, что в результате очередного макроэволюционного витка, на переходе от одной морфологической матрицы к другой, принципы и механизмы структурного упорядочения, расплывшиеся прежде в безсубъектной природной среде, оказались свёрнуты в виде *идеальных потенций человеческой ментальности*.

Онтологически же эта самость стала результатом *вынужденного инополагания спонтанного экзистенциального переживания внешнему миру*. Человеческая самость, таким образом, стала одной из сторон первичной метаоппозиции *я - другое* и её производных: *внешнее - внутреннее, своё - чужое* и многих других. Полагание этой метаоппозиции образовало своеобразную "дыру" в упорядоченном природном космосе. Направленность интенций человеческой психики вовне, стремление как бы вторичным образом организовать мир, на основе свёрнутых в её бессознательной сфере моделей природного опыта, имеет в своей основе непреодолимый импульс к снятию этой самой первичной оппозиции *я-другое*. Здесь, на наш взгляд, и коренится механизм того самого "жизненного порыва" который трактуется часто как беспредпосылочное начало.

Первичные же психологические атрибуты субъектной самости могут быть приблизительно описаны с помощью понятий *воля* и *выбор*. Животные не ошибаются, потому что не выбирают. За них выбирает безличный внеположенный закон, проявляющийся в императивных импульсах инстинктивных программ. Ситуация буриданова осла при всей курьёзности, содержит зерно истины. Обращённая на себя самопереживающая самость, отделённая от мира границей инополагания обречена выбирать. Что значит, в данном случае выбирать? Это значит, что направленность внутренних упорядочивающих интенций психики, проецируясь на тот или иной единичный феномен внешнего мира,

посредством неких опосредующих операций (от созерцания до практического освоения и морфологического преобразования) осуществляет *ситуативное снятие* оппозиционного инополагания. Таким образом, достигается и ситуативное снятие субъектно-объектных (5) отношений и, соответственно, практическое преодоление отчуждения.

Психологическим инструментом этого процесса выступает *воля*. Она воплощает направляющую интенцию в её реализованной форме и является каналом установления субъектно-объектных отношений. Природа воления двойственна. С одной стороны, воление приближает самость к вожделенному слиянию с *другим* и овладению его сущностью. С другой стороны, воление всегда сопряжено с неизбежностью выбора. Выбор, как природняющая концентрация на чём-либо отвергает все другие потенциальные возможности (по крайней мере в пределах актуально переживаемой ситуации (*хронотопа*): здесь и теперь) В этом - синкретическая амбивалентность волевого акта, его, так сказать, ценностная двуокрашенность, выступающая бесконечным источником душевных коллизий, принявших в рефлексиях новейшей философии болезненные формы. Но, здесь мы рассматриваем волю преимущественно как культурно-психологическую, а не как философскую категорию.

Нельзя, однако, ни в коем случае забывать, что становление человеческой автономности в момент культуругенеза лишь только началось. В каком-то смысле, этот процесс параллелен процессу общеисторическому и может служить одним из индикаторов последнего. В сущности, процесс становления человеческой автономности идёт и по сей день. По крайней мере мы можем наблюдать разительнейшую разницу в стадиях. Достаточно обратить внимание на людей, органически неспособных выбирать основы способа

жизнеустройства, полагая, что это за них сделает кто-то другой: великий вождь, монарх, культурный герой, религиозный авторитет или в конце концов безличная традиция. Что же касается человека раннеархаического, то здесь полоса выбора и воления как проявления самости занимала ещё чрезвычайно узкую свёрнутую зону, соответствующую сегменту разрыва инстинктивных природных программ. Раннепервобытный человек ещё не осознавал себя полноценным субъектом своих мыслей и поступков. По мнению ряда исследователей, (например, Дж.Дженйнс)ещё в эпоху Древнего Востока человек как бы слышал голоса, неких запредельных сил, руководящие его действиями. Вспомним, в этой связи знаменитого демона Сократа. Однако, не будем раньше времени говорить о проблеме интуиции. Подчеркнём лишь, еще раз, что именно выбор, психологически напряженный и экзистенциально болезненный и был по сути, единственной формой проявления человеческой самости.

Но вернёмся к начальной точке. Выпадение из непротиворечивого континуального внутриутробного и докультурного состояния связывается в аналитической психологии с комплексом *материнского уробороса*.(6)

Комплекс материнского уробороса связан с пребыванием ребёнка в чреве матери и выхода из него. Во внутриутробном состоянии рождение и умирание происходят каждую ночь и их ритмическое чередование не прерывает континуальности существования. Это континуальное существование отождествляет состояние до и после смерти, а также делает континуальным состояние стихийного инцеста с матерью, на которой основана психо-физиологическая недифференцированность: материнский уроборос прасексуален и гермафродитичен. Выход из уробороса в дуализованное пространства мира и основанная на этом дальнейшая эволюция индивидуального

сознания описывается в психоаналитической традиции в виде следующей мифологемы. Образ Великой матери изначально соотносится с благим рождающим началом, а также с стихией земли и бессознательной природы, противостоящей культуре вообще. Ребёнок, как едва только пробудившееся Я представляется изначально беспомощным, но затем он понимается уже как бог-спутник Великой матери, затем как её любовник. А на этапе ставшего (взрослого Я) образ Великой матери приобретает негативные коннотации: дикая отчуждённая природа, колдунья, смерть и кровь. Отсюда начинается противостояние матери, бегство и отказ от её любви.

Здесь можно говорить не только о частном совпадении матриархата, как стадии эволюции индивидуального сознания с матриархатом как стадии эволюции предисторической. Здесь имеет место универсальная структура, связывающая становление индивидуального сознания и культурную парадигму в системе *фрактальных* отношений. Если отвлечься от символической образности психоанализа, то эту универсальную структуру можно описать следующим образом. Изначально, самотождественная человеческая экзистенция выбрасывается из непротиворечиво континуального состояния во внеположенный ему внешний мир, где первым актом сомоосознания выступает полагание оппозиции *я - другое*. Пребывание и адаптация в этом конфликтно-дуализованном мире возможно исключительно посредством разворачивания смыслового пространства производных оппозиций. Это пространство смысловых оппозиций и есть *собственно пространство культуры*. Ощущая мучительный дискомфорт от необходимости выбора между элементами оппозиций, от самого пребывания и необходимости адаптации в дуализованном мире, человеческая экзистенция и «работающее» не неё сознание стремится к *выходу из культуры*. Но стремясь вырваться из дуализованного

пространства сознание порождает лишь всё новые витки расчленений и оппозиционных полаганий, наращивая тем самым, феноменологическое тело культуры. По мере наращивания этого культурного тела, первоначальная связь с Матерью-Природой не просто ослабевает, но качественным образом меняется. Носитель сознания эволюционирует от беззащитного ребёнка до протагониста породившего его природного начала.

Таким образом, мы подходим к формулировке *универсального триадического принципа*, который манифестирует структурный паттерн общекультурного *метатекста*, определяющего отношения между природной и культурной составляющими человеческой сущности. В структуре триадического паттерна, где изоморфизм исторического и психического обретает наиболее конкретное и зримое воплощение, нам видится тот самый мататекст, от которого «отслаивается» бесконечное множество локальных текстов культуры.

Первая позиция указанного *триадического принципа* состоит в воспроизведении значений единства, тотальности, первичной неразвёрнутости и непротиворечивости. Эта стадия соответствует невычлененности сознания из природного континуума. На индивидуальном уровне это состояние соотносится с *внутриутробной фазой*, а на уровне общеэволюционном – с докультурным (природным) существованием.

Вторая позиция образует дуальное пространство собственно культурного смыслополагания. Вычленение самоосознающего *я* из *природного континуума* порождает, напомним, первичную метаоппозицию *я—другое*. Запускается механизм отчуждающей дуализации. Первый шаг к содержательному наполнению указанной абстрактной метаоппозиции – её проекционное расщепление по трём взаимокоррелирующим направлениям. Так образуются три пары

производных оппозиций: *имманентное—трансцендентное, дискретное—континуальное и сакральное—профаническое*. В совокупности они задают *метакод* всякого последующего смыслообразования. Бинарность, таким образом, становится универсальным кодом описания мира, адаптации в нём и вообще всякого смыслообразования и формообразования в культуре. При этом, в основе инструментальных процедур ментальности в процессе смыслообразования лежат универсальные (см. ниже) *симметричные и ритмические отношения*, связывающие мир природы с миром культуры. В культуре, в отличие от природы, симметричные и ритмические упорядочивающие структуры действуют не в нерасторжимом единстве с самим эмпирическим феноменом, а как идеальный принцип трансцендирования. Эти структуры содержатся в ментальности человека как бы в снятом виде, в форме чистой трансцендирующей потенции и, сохраняя свою природную первооснову и упорядочивающие функции, трансформируются и рекомбинируются, взаимодействуя уже не с природным, а с культурным материалом.

Мир дуальных оппозиций, в котором разворачивается культура, конфликтен и разорван. Пребывание в нём травматично, ибо постоянно обрекает человека на поиск и выбор объекта, а также способа *партисипации* — ситуативного состояния экзистенциального единения с *другим*, в котором достигается снятие травматического дуально-отчуждённого состояния. Наиболее полная, глубокая и содержательная партисипация, максимально приближенная к переживанию сакрального, трансцендентного и бесконечного обозначается специально, как переживание *истиноблага*. (Подробнее о партисипации см. ниже.)

Партисипационное переживание всегда ситуативно, поскольку сам акт партисипации, в каком бы психическом или психологическом режиме он не происходил, всегда связан с автоматическим отчуждением от

противоположных, да и просто от *иных* значений. Партисипационное переживание является неизбежным условием осознания человеком себя как субъекта культуры. Однако эта ситуация не только парадокс и ловушка, но прежде всего *perpetuum mobile* культурной эволюции. Стремление к достижению не-дуального состояния – сквозной мотивационный вектор культурного способа существования., а психологическим экспликатом этой универсальной интенции выступает *воля*.

Третья позиция *триадического принципа* связана с моделированием выхода из дуального состояния, т.е. по сути бегства из пространства культуры. Этот мотив лежит в основе *всех без исключения форм и способов трансцендирования* и формирует богатейший и необозримо многообразный корпус мифологических, религиозных, фольклорных, художественных, идеологических, наукообразных и иных текстов, воспроизводящих образ идеально-непротиворечивого существования, так или иначе выводящего человека за рамки конфликтно дуализованного пространства культуры. Здесь берёт начало и та врождённая ностальгия про Бесконечному, которая не получала, по крайней мере до настоящего времени, прямого рационального объяснения, а объяснения религиозные или мистические носят всегда замещённый и символический характер.

Итак, указанная выше метаоппозиция *я--другое* **является в принципе неснимаемой**. Но, в то же время, сознание обречено постоянно искать способы ее преодоления. Условием такого преодоления, в глазах субъекта культуры, являются два момента: первое - "спускание" невыразимых экзистенциальных импульсов на *семантический уровень*. Тем самым культурное сознание как бы перетаскивает проблему на свою территорию.

Второй момент - здесь, на территории, где уже действуют гравитационные векторы культурного смыслополагания, бинарная структура должна обрести снятие посредством ее преобразования в *тринитарную*. Естественно, что первый уровень такого рода процедуры формирует некий фундаментальный общекультурный принцип - метаструктуру, служащий универсальной смыслообразовательной матрицей, проецируемой во всех направлениях развития смыслового пространства. Эту метаструктуру, обеспечивающую фундаментальный гомоморфизм структур сознания и структур культурной реальности можно назвать *универсальным триадическим принципом*. Первичное семантическое оформление его дано на языке мифа, как наиболее архаической формы описания мира. Общая схема выглядит следующим образом: Само человеческое сознание, пребывающее в актуально длящейся имманентности, оперирующее дискретными психическими актами, соотносимыми с дискретными же объектами внешнего мира, оказывается в положении *среднего* (второго) члена. Схема, таким образом, строится от середины по законам симметрии. Точка актуального жизнепресуществления, соотносимая в чистом переживании с максимально выраженными значениями *профанности*, *дискретности* и *имманентности*, принимается за автономную онтологическую зону, которая оказывается фланкированной двумя инокачественными зонами. Последние отмечены максимальными значениями *трансцендентного*, *континуального* и *сакрального*. Они соотносимы с образом *преодоления* дуальности актуально культурного пространства, то есть, достижением идеального, непротиворечивого и бесконфликтного состояния. Обобщённо мифологическая формула может выглядеть так: *рай первозданный/рай потерянный/рай обретенный*; при неизменной локализации сознания в зоне рая потерянного.

Разумеется, следует сделать оговорку, здесь не может идти речи о каком-либо прямом проецировании этих структурно-генетических процессов на хронологическую ось истории. Процесс функционирования триадического принципа в культуре не следует наивно интерпретировать в виде механического нанизывания опосредующей симантики на данную в готовом виде абстрактную структурную схему. Глубинные смыслогенетические схемы, эйдетически предсуществуя в идеальной форме, не *формируются в семантическом пространстве культуры*, а постепенно сгущаются и кристаллизуются, выявляя с течением времени свою сущность и функциональную природу. Хорошо известно, что архетипальная топика и структура мифа выявляются не изначально, а лишь постепенно проявляется и выкристаллизовывается из гораздо более аморфных образований. И лишь затем, на гораздо более высоком уровне компаративного обобщения выявляет свою структурно-функциональную инвариантность. Таким образом, если мы говорим, что базовая метасхема предполагает полярное противопоставление значений имманентное--трансцендентное; сакральное—профаническое и дискретное--континуальное, то это вовсе не означает, что их максимальное разведение имело место изначально в самой архаической ситуации. Их противопоставление было *положено как принцип*, как генеральное направление распада архаического синкрезиса, где эти оппозиции изначально пребывали в состоянии едва намеченного различия.

Логическим коррелятом вышеозначенной мифологической триады выступает триада *синкрезис – анализ – синтез*, где актуально переживающее сознание, соответственно, находится в пространстве второй позиции. Дискретизирующая дуализация обрекает его(сознание) на постоянный анализ (в широком, а не только логическом понимании). И

стремление к окончательному достижению не-дуального состояния превращается в погоню за горизонтом.

Здесь мы сталкиваемся с «хитростью Духа», когда, маня человека иллюзией возможности выхода из дуально-разорванного состояния, культура использует его смыслообразующую активность и творческую энергию для бесконечного разворачивания своего предметного, семантического и знакового пространства. Прорываясь к снятию оппозиций, сознание, переживая краткий миг единения с другим в акте партисипации, вновь, всякий раз «проваливается» в ловушку производных и последующих расчленений. Поэтому, можно сказать, *что эволюция культуры – это эволюция перманентного распада синкрезиса*. Синтез же всегда носит неполный, частный и временный характер. К дополнительному обоснованию этого тезиса мы вернёмся в дальнейшем.

Насколько далеко заходит параллелизм между индивидуально-психической и историко-культурной эволюцией - вопрос отдельный и чрезвычайно сложный. Важно, однако, отметить, по крайней мере, два существенных момента, вытекающих из самого факта этого параллелизма. Во-первых, психическое (шире говоря, ментальное) и культурно-историческое связаны отношениями гомоморфизма. Следовательно, эволюционные изменения состояний историко-культурных есть, в то же время и сущностные изменения стадий психических. Психика человека дописьменной культуры качественно, а не количественно отличается от психики человека эпохи письменности. А последняя, в свою очередь, качественно отличается от психики человека постиндустриальной компьютерной эпохи. Историческая динамика эволюции субъекта культуры столь же непреложна, как и динамика возрастных изменений. Столь же непреложна и динамика парадигматических изменений в отношении к природе, к культуре, к

самому себе. Непреступность вечных вопросов, связана, среди прочего, с тем, что, облакаясь будто-бы в одни и те же слова они всякий раз задаются из уникального семантического и ценностного пространства, всякий раз соответствующей определённой возрастной стадии культуругенеза. Мы никогда не сможем понимать отношения между культурой и природой, как их понимали, например, Аристотель, Леонардо да Винчи или Руссо, ибо семидесятилетний старик не может чувствовать мир, как двадцатилетний. Старик может только вспоминать и иногда отстранённо понимать. Но самое существенное отличие между индивидуальной и историко-культурной эволюцией заключается не в обманчивых диспараллелизмах и сбоях изофункциональности, а в том, что если индивидуальная эволюция континуальна (отдельный человек при самых бурных эволюционных изменениях сохраняет континуалитет самоосознания), то эволюция культурно-историческая будучи непрерывной как целое, разделяет субъектов-носителей стадияльных характеристик непроходимыми границами, аналогичными видовым границам в биологии.

Разумеется, динамизм и изменчивость культурно-смыслового пространства отнюдь не является открытием. Осталось только постичь логику и механизмы этих изменений, а признав их целенаправленность, надо иметь мужество сказать не только о начале, но и о конце. Иначе придётся признать все изменения в культуре случайными и бессмысленными, а мир в целом хаотичным, что является сегодня достаточно распространённым убеждением.

Однако если мы говорим, что культура исторически меняется, то уже в самих этих словах заключено утверждение того, что при этом культура, всё таки остаётся культурой, а не чем-то иным. Значит, существуют некие универсалии, делающие вечные вопросы вечными. Вернёмся к исходной точке культуругенеза.

Нельзя не сказать, что перед нами стоит невероятно трудная задача. Предмет нашего исследования - базовый механизм культурогенеза - это феномен настолько целостный и стереометрический, что адекватно описать его в линейных моделях дискурсивного изложения практически невозможно. Остаётся разложить этот стереометрический образ на условно «плоские проекции» и рассмотреть их поочерёдно, постоянно возвращаясь к исходной точке, ибо это есть единственный способ не потерять из виду целостный образ.

§2. Базовые оппозиции смыслообразования.

Целью и конечным пунктом всей биологической эволюции было достижение формы самоосознающего субъекта. А формой самоосознания явилась *дуальная модальность* психической активности, с необходимостью включающаяся в момент выпадения из внутриутробного/докультурного состояния. Первичным проявлением принципа дуального смыслополагания, как уже отмечалось, является метаоппозиция *я - другое*, знаменующая вычленение субъектного сознания из природного континуума и дающая начало культурогенезу. Эта оппозиция не только самая первичная, но и самая абстрактная. Ни *я*, ни *другое* (не-я) не обретают в акте экзистенциально переживаемого нетождества никакого конкретного содержания, если не считать содержанием шок экзистенциального отчуждения(7) Само вычленение человека из природы есть не что иное, как становление бинарной модальности психической активности. Этот процесс завершается, когда генеральная оппозиция *я – другое* становится априорной и наследуемой конструктивной константой. Только здесь можно говорить о рождении

мышления как такового. С этого момента отрыв от природы стал необратим и человек оказался обречён на поиск способа выживания посредством культуры. Так культурогенез получил отправную точку.

Конкретным же содержанием указанная метаоппозиция начинает наполняться лишь будучи спроецирована в пространство *жизненной среды*, которая на ранних этапах культурогенеза была в высшей степени синкретичной. Современному человеку чрезвычайно трудно представить, что даже такие казалось бы очевидные и «вечные» различия как внешнее и внутреннее, объективное и субъективное, идеальное и реальное и целый ряд изофункциональных различий на заре культуры был лишь не более чем слабо мерцающий внутренний момент нерасчленённого континуального единства. Этнография архаических народов даёт достаточное количество подтверждающих это примеров.

Попытаемся развернуть бегло данные выше замечания о *трёх направлениях разворачивания указанной метаоппозиции*, этого условного нуля в координатном пространстве смыслообразования. Итак, первые основополагающие проекции метаоппозиции *я - другое* в пространство *жизненной среды* моделируют три основных аспекта смыслообразования: оппозиция имманентного и трансцендентного моделирует *онтологический* аспект, оппозиция дискретного и континуального - *операционный*, и оппозиция сакральное профаническое - *аксиологический*. Указанные оппозиции относятся к базовым перманентно действующим механизмам культуры и роль их чрезвычайно велика. Структурирующие коды, задаваемые этими оппозициями, просматриваются сквозь многоуровневые слои производных значений и требуют постоянного обращения к себе в поисках изначальных оснований. Рассмотрим эти оппозиции подробнее, отметив предварительно, что путь от абстрактного к конкретному

пролегал через длинный ряд промежуточных состояний. (как и сам процесс «выпадения» человека из природы не сразу породил человека в современном понимании.) Это значит, что отчленяясь от первичной метаоппозиции, указанные дуальные оппозиции не обретают тут же конкретного содержания. Здесь намечаются лишь первые направления-векторы распада синкретизиса, где еще всё отражается во всём. Эти оппозиции изначально во многом выступают как изофункциональные и, в каком то смысле, взаимозаменяемые. Поэтому, описывая их как нечто разное, мы не устаём напоминать, что речь идёт о не ставших, а постоянно становящихся формах.

* * *

Итак, онтологический аспект бытия моделируется в оппозиции ИММАНЕНТНОЕ - ТРАНСЦЕНДЕНТНОЕ.

За обычным противопоставлением имманентного, как доступного эмпирическому опыту и трансцендентного - лежащего за пределами этого опыта кроется фундаментальнейший культурно-генетический смысл. Для его прояснения необходимо обратиться к изначальному механизму установления субъектно-объектных отношений. В первичном расчленении *я - другое* это самое *другое*, как впрочем и *я* ещё настолько абстрактно, что может потенциально содержать *весь космос возможных культурных смыслов*. Сам акт расчленения, в этом случае, можно рассматривать, как *разрыв всеобщей онтической(8) связи всего со всем, пронизывающей природный космос*. Любые отношения между действующим (субъект) и страдающим (объект) идущие по пути дальнейшей конкретизации последующих расчленений (а другого пути, собственно, и не существует) сужают и ограничивают смысловое поле взаимодействия, оставляя за рамками рефлексии (семантизуемого

коридора смыслов) всю остальную сумму потенциальных значений и смысловых возможностей. Но всеобщая онтическая связь как своеобразный аналог всеобщей гравитационной связи тел, действует с абсолютной непреложностью, какие бы инобытийственные опосредования не устанавливала бы между субъектом и объектом культура. Сумма потенциальных нереализованных значений, имплицитно сокрытая в отчуждённом объекте мерцает как сфера *трансцендентного*. Это те смысловые возможности, о которых ничего нельзя сказать, кроме того, что они есть. Эти смысловые возможности (но ещё не сами смыслы) апофатичны и синкретичны, поскольку лежат вне расчленяющей рефлексии и соответственно, вне сферы о-значения (кодификации). Трансцендентное - это, таким образом, та сумма потенциальных смыслов, которой может быть наделён объект. Это, так сказать, абстрактная трансценденция, поскольку если каждый объект потенциально несёт весь космос возможных культурных смыслов, то по сути между ними нет никакой разницы. Т.е. в контексте всеобщей онтической связи все объекты равны. Не случайно, чем архаичнее сознание, тем меньше дистанция между подобием и тождеством. Но в реальной ситуации установления субъектно-объектных отношений проблема трансценденции носит уже вполне конкретный характер. Это значит, что *трансцендентное* проявляется уже в паре с *имманентным*. Т.е. некие смыслы уже отчленились от абстрактно запредельного синкрезиса и имманентизовались, т.е. приобрели семантический смысл и семиотический образ в активно рефлектирующем сознании, став частью осознанного опыта субъекта. Сам факт рецепции означает, что в этом направлении субъектно-объектной коммуникации установились не просто отношения, а сложились упорядоченные структуры. Ведь сила тяготения той самой всеобщей онтической связи задаётся, прежде всего, онтологической единосущностью как субъекта, так и объекта или, иначе

говоря, единством структурных и морфологических (в широком понимании) законов существования. Поэтому, всякий единичный объект, взятый в модусе тех или иных своих атрибутов всегда есть как бы застывший слепок всеобщих законов и принципов формо- и смыслообразования. Объект для культурного сознания всегда не равен сам себе, ибо указывает на некие структуры и смыслы лежащие вне его, на всеобщие конструктивные законы, единичным выражением которых он является. Предвосприятие, подразумевание, интуитивное ощущение этих законов – это уже уровень конкретного трансцендирования.

В природе универсальный закон не отделён от объекта-носителя. Соответственно, невозможно и расчленение на имманентное и трансцендентное. Не удивительно, что на ранних этапах культурогенеза эта оппозиция не носила ярко выраженного характера. Человек, ещё только делающий первые шаги по выделению из природного континуума почти всё время находился в состоянии спонтанного трансцендирования, не отделяясь от всеобщего потока существования. В этом же ряду находятся не только позднее разработанные специальные методики духовной практики, имеющиеся в каждой историко-культурной традиции и служащие, помимо всего прочего, средством бегства от конфликтных антиномий культуры в мир созерцания трансцендентного, но и т.н. детский «ступор» (явление, описанное в возрастной психологии и этнографии детства).

Однако чем более дробится первичный континуум, чем более наращивается объектное тело культуры, тем более разводятся полюса оппозиции имманентного и трансцендентного, тем конкретнее становится её содержание. Стремление вернуться в непротиворечиво-континуальное состояние вызывает неодолимую тягу к трансцендированию на протяжении всей истории культуры. Это стремление есть не что иное, как порыв к восстановлению утраченной в

процессе рефлексивного смыслообразования, (напрашивается аналогия с грехопадением по Библии) всеобщей онтической связи всего со всем и, прежде всего растворения переживающей человеческой экзистенции в состоянии снятия субъектно-объектных отношений. Семиотизация трансцендентного противоречит самой её природе, поскольку связывает по определению текучий и бесконечно множественный континуум смыслов со статичными знаковыми конструкциями. Поэтому представления о трансцендентном всегда тяготеют к апофатике, к фигурам умолчания, или уже как компромисс к предельно широким номинациям типа Бог, Единое, Абсолют и т.п. Трансцендентное подобно горизонту маячит перед культурным сознанием органичивая круг его эмпирического опыта. Это горизонт, к тому же постоянно манит возможностью выхода за пределы не только этого самого опыта, но и всей системы смыслообразования в дуальных оппозициях вообще. Однако каждый прорыв лишь отслаивает от сферы трансцендентного новые наделяемые смыслом оппозиции и вписывает их в систему всё того же имманентного культурного опыта. Впрочем, титанические попытки достичь абсолютного трансцендирования на путях слияния с Единым не были совершенно бесплодными. В тех традициях, где синкретизм сохранил доминирующие позиции, были достигнуты внушительные успехи. Достаточно вспомнить индуизм, даосизм или практику йогов. Да и попытки европейской средневековой культуры разработать практику трансцендирующего восхождения к Богу на фоне уже в сильнейшей степени выраженной поляризации элементов оппозиций, выглядит поистине героическим усилием. Изофункциональными коррелятами трансцендентного в истории культуры могут служить такие формы как: Должное, норма, закон, благодать, дхарма, Дао и т.д. Впрочем, о конкретных исторических формах и модификациях этой оппозиции речь пойдёт ниже. Сейчас же

важно отметить характер её связи с двумя другими вышеозначенными оппозициями - первичными проекциями метаоппозиции *я - другое*.

Если *трансцендентное* соотносится с *континуальным*, то *имманентное*, соответствует *дискретному*. Если *трансцендентное* априорно наделяется статусом *сакрального*, то *имманентное* тяготеет к значениям *профанности*. Эти соотношения, разумеется, отнюдь не строги. Речь может идти о тенденциях или, если угодно, расплывчатом наложении.

Принцип трансцендирования насквозь пронизывает культуру. Он является одной из ключевых интенций, приводящих в перманентное движение процесс смыслообразования со всем богатейшим спектром соответствующей ему практики. Степень и характер разведения в той или иной культурной традиции полюсов оппозиции имманентного и трансцендентного определяет соответственно силу и направленность энергии, концентрирующийся за счёт разности потенциалов. Предельная имманентизация бытия культуры, к примеру, в поздней античности рождает на другом полюсе мощнейший импульс трансцендирования в виде христианства. Имманентизация профанизирующихся традиционных святынь в лице монарха, церкви и других авторитетов-проводников в мир вселенской гармонии вызывает обновление мифа на основе революционного трансцендирования через деструкцию имманентного, т.е. актуально, наличного тела культуры. (К.Малевич: «все вещи объявляются несуществующими») с последующим прорывом в рай непротиворечивого бытия, т.е. в мир окончательной трансценденции.

И последнее. По нашему мнению, трансцендирование и его переживание непосредственно связано с миром запредельных сил и явлений, который есть безусловная реальность, а не фикция или иллюзорные представления сознания об *ином*. Мир иноположенных культуре сущностей, принципиально не схватываемый в дискурсивных

моделях описания пока упорно игнорируется академической наукой и как бы не входит в научно принятый «портрет» универсума. Хотя необходимость менять отношение к этому вопросу назрела уже чрезвычайно остро. Однако пока, эта тема эксплуатируется, главным образом, мистиками, теософами, теоретизирующими магами и пр. Мы не станем здесь подробно развивать эту тему. Отметим только, что трансцендентное - это, в каком-то смысле, мостик, связывающий посясторонний, т.е. данный в культурном осмыслении, мир с миром иноположенным культуре, который отражается в последней лишь отдельными своими гранями, да и то не иначе как в искажающей интерпретации заведомо неадекватных культурных кодов.

* * *

Оппозиция **ДИСКРЕТНОЕ - КОНТИНУАЛЬНОЕ** моделирует прагматический (хотя и не только) аспект культуры. Процедура установления дискретно-континуальных отношений предшествует и обуславливает все дальнейшие операции смыслообразования. Можно сказать, что оппозиция дискретное - континуальное выступает процессуальным модусом оппозиции имманентное-трансцендентное.

Очевидно, что выделение единичного объекта есть *перенос выделения себя (как субъекта) из континуума на некий (любой) внешний объект*. Если субъект осознаёт, или, по крайней мере, ощущает себя как дискретное/единичное и отпавшее от всеобщего витально-психического и эмпирического потока, то это самоощущение спонтанно и бессознательно проецируется вовне на тот или иной предмет (феномен, явление), который таким образом, приобретает статус *дискретного объекта*. Поэтому, архаическое сознание спонтанно

придавало объектам окружающего мира антропные черты. Без симметрично-дискретизирующих отношений невозможно было бы проецирование на внешний объект ещё смутных и только становящихся в архаическом сознании антропных качеств. Надо отметить, что сама эта антропоморфизация дискретизирующейся жизненной среды, равно как и элементов физического пространства - это не что иное, как попытка восстановить утраченную (или только утрачиваемую?) всеобщую связь всего со всем в специфически культурном, т.е. антропном модусе. Такая антропная связь как бы подготавливает жизненную среду для дальнейшего уже собственно культурного формо- и смыслообразования.

*Дробление континуума на дискретные элементы - постоянно действующий принцип культуригенеза и один из важнейших процессуальных аспектов аксиологической дуализации. Дискретизация единичного «нечто» и онтологически и психологически предшествует его семантизации и о-значению, наделению его смыслом и ценностной отмеченностью. Принцип дискретизации лежит также и в основе упорядочения синкретического континуума посредством его структурирующего членения. Здесь особую роль играют *симметрия и ритм*.*

§2а. Значение симметрии в полагании бинарных структур.

Симметрия есть универсальный принцип, который обеспечивает само полагание эмпирически разрозненных феноменов и сущностей в единую онтологическую плоскость, в которой, в свою очередь, осуществляется полагание и группировка любых оппозиций. Иначе говоря, *симметрия, как принцип, предполагает такое видение пространства (или плоскости) где изначально устанавливается определённая связь смысловых элементов, положенных в едином онтологическом модусе.*

Симметрия берёт начало не с эмпирически наблюдаемых симметричных отношений между отдельными элементами, а с принципа полагания самих *топологических зон* смыслового пространства. Проще говоря, принцип симметрии формирует онтологическую нишу для бинарного смыслополагания. Первичным импульсом для установления такого симметрично-бинарного смыслообразования выступает дискретность элементов той или иной пары. Далее, чем конкретнее (дискретнее!) один из элементов оппозиции, тем определённое его симметричное соотнесение с элементом-носителем противоположных качеств. А сами эти противоположные качества при симметричной единстве онтологии, соответственно, служат каналом вычленения этого противоположного объекта, его семантизации и определения его в своей симметрично-дискретной автономности. Симметричная разбивка смыслового пространства на уровни и симметричное же зонирование каждого из этих уровней - первичное условие собственно культурного смыслополагания, преодолевающего хаотическую гетерогенность природной среды. Всякая дуальная оппозиция, независимо от своего содержания так или иначе симметрична, ибо, с одной стороны, её элементы даны в едином онтологическом модусе и, с другой стороны, они как бы изначально равноудалены от полагающего их сознания. Но дуализация всегда аксиологична. Это значит что равноудалённость существует лишь в идеальной модели. В реальности же, разделение знака и оценки полностью никогда не устранимо. От него не может в полной мере избавиться даже современное научно рациональное сознание. Неустранимость экзистенциально-психологического переживания, в большей или меньшей степени выраженного, ситуативного единения (партисипации) с одним из элементов оппозиции порождает **диалектику симметрии и асимметрии.**

Семантическая симметрия и аксиологическая асимметрия приводят в действие механизм семиотизации, о котором будет сказано ниже.

26 Значение ритма.

Важнейшим фактором установления дискретно-континуальных отношений наряду с симметрией является ритм. В каком-то смысле можно сказать, что симметричные отношения выступают внутренним элементом и структурным элементом ритмических отношений. Значение ритма как фактора организующего все процессы во вселенной от атома до пульсирующих галактик и от сезонных циклов до брачных танцев животных написано необозримое количество литературы. Выделим лишь несколько наиболее значимых для нас моментов.

Ритмы культуры - это не просто продолжение ритмов природы. Иначе человеческий субъект, собственно говоря, и не отличался бы качественно от природной особи. Ритмические отношения в природе носят, так сказать, *объектно-объектный* характер. Субъектность в природе лишь только намечается, не выходя на доминативный уровень. И только человек, изначально выпавший из под действия безличных космо- и биоритмических *объектно-объектных* отношений вынужден был устанавливать ритмические связи заново, но уже на основе отношений *субъектно-объектных*. Это значит что теперь ритмические структуры должны были строиться на основе становящейся субъектности, а не просто воспроизводить природные константы. В чём же проявляется, прежде всего, эта становящаяся человеческая субъективность? В аспекте ритмизации, как способа установления дискретно-континуальных отношений, специфика человеческой субъективности заключается, прежде всего, в установлении культурной модальности времени. Физическое (или биологическое время) как континуально пульсирующая длительность разрывается, «натываясь» на

отчуждающееся, т.е. замыкающееся на себе самоощущение человеческого я.

Согласно учению И.-Г. Фихте, ощущения - это задержки в спонтанности я, остановки в интенциональной деятельности психики. Сами по себе эти задержки абстрактны - они не субстанциональны, никак не выступают началом чего-либо, и не инициируют никаких изменений. «Спонтанность же, напротив, возвращается в отражении к себе самой и полагает, таким образом, себя как изменяющуюся во времени» (9) Фиксация на этих задержках-ощущениях, каждое из которых даже будучи казалось бы направлено на тот или иной внешний объект, всегда включает в себя и *субстанцию самоощущения* (об этом в контексте разговора об объективирующей и субъективирующей рефлексии речь пойдёт дальше). Эта фиксация разрывает континуальность психического потока изначально параллельного потоку внешней реальности. В результате возникает ритмический диспараллелизм, который и обуславливает указанное выпадение человека из системы природных ритмических регулятивов. Но выпадение это неполное и диспараллелизм не обращается полным хаосом, поскольку вышеназванные задержки-ощущения изначально носят не более чем точечный характер, а отчуждающие дискретные акты самоосознающего сознания практически затрагивают лишь некоторые из жизненно важных аспектов существования. Но именно в этих аспектах существования и устанавливаются принципиально новые *культурные* ритмические отношения. Фиксирующееся на задержках-ощущениях сознание задаёт, тем самым уже совершенно иную, по отношению к природному, т.е. культурную модальность времени и, соответственно, даёт уже существенно иную реакцию на пульсационные воздействия биокосмической среды. Эти ответные реакции есть диалог уже собственно культурных ритмов с ритмами природы. Характер этого

диалога составляет основу представлений о времени, складывающуюся в той или иной исторической традиции. Соотношения природных и культурных ритмов может быть различным и определяться множеством факторов. Характерно, что когда ритмы культуры перестают быть изоморфными ритмам природы (или, по крайней мере, удаляются от них на критическую дистанцию), то это чревато болезненной фрустрацией человеческой личности, крайними формами отчуждения и, по причине этого, радикальным «раскультиванием».

Так, например, машинные ритмы раннего индустриального производства настолько фрустрировали и трансформировали сознание человека (рабочего), что вызванные этим формы культурного отчуждения вызвали к жизни специфический культурный субъект: с одной стороны раскультиванный, с другой стороны восприимчивый к самым архаическим эсхатологическим мифам.

Возникновение этого субъективного или, точнее, intersубъективного (поскольку ритмические членения закрепляются в традициях) культурного времени есть манифестация уже упоминавшегося снятия природной метаопозиции времени и пространства. В культуре само пространство «временится» (по Бергсону-Гуссерлю), становится и формирование временной магмы отливается в пространственно-предметные формы.

Именно поэтому мы и рассматриваем принцип дискретизации как один из фундаментальных механизмов культурогенеза. Выделенные дискретные элементы - это как бы щели, пробоины в докультурном нерелефлируемом континууме. Задерживаясь на этих пробоинах, ощущая их, фиксируя на них своё я, человек, формирует изначально спонтанные длительностные отношения. Эта модальность психической активности означает уже пребывание в культурном времени. Включая механизм рефлексии (о нём ниже) как механизм конструирования в

статичных знаковых формах значимых смыслов того, что было стихийно сконструировано в спонтанности ощущения, культурное сознание оказывается способно развернуть онтологические рамки исходного дискретного элемента. Прогрессия последующих смысловых расчленений всякий раз формирует особый пространственно-временной контекст его феноменологического пресуществования. Нырря в пробоины задержек-ощущений, сознание творит в этом инобытийственном континуальной природе пространстве, мир своих культурных феноменов и уже в нём самом реконструирует отношения *вторичной* континуальности и дискретности. А неустранимая природно-ритмическая пульсация выступает как бессознательно-организующий, но уже, по сути, формальный момент.

Оппозиция дискретное\континуальное может быть отнесена к числу универсальных дуализующих принципов ещё и потому, что как и оппозиция имманентное - трансцендентное, она принципиально неснимаема. Поток психической активности континуален, но в то же время квантуется на дискретные акты. Внешняя реальность, как целое, также континуальна, хотя бы в смысле непрерывности её отражения в этом самом психическом потоке. В то же время, эта реальность состоит из дискретных элементов, хотя бы в том смысле, что каждый из них может стать автономным предметом ощущения и выделен как условное целое в последующей рефлексии. Снятие оппозиции дискретное—континуальное, таким образом, всегда носит частичный и условный характер и служит, как уже было сказано, установлению прагматически смысловой связи между положенным и внеположенным в том или ином культурно-смысловом контексте.

САКРАЛЬНОЕ И ПРОФАНИЧЕСКОЕ. Структура, включающая в себя два симметрично противопоставленных дискретных элемента, разделённых пространством нерасчленённо-континуальной паузы, с

необходимостью предполагает *аксиологическую* (ценностную) отмеченность. Архаическая нерасчленённость предмета и его ценностной оценки во многом пронизывает и современное сознание (особенно обыденное). Аксиологический и онтологический аспекты как бы взаимно удостоверяют друг друга, практически не разделяясь в целостно воспринимающем сознании. Взятый же самостоятельно аксиологический аспект разворачивается в оппозиции *сакральное--профаническое*. Сакральное, в данном контексте, понимается расширительно, т.е. как связанное не только с представлениями о священном и т.п., но и как обозначение всякой значимой отмеченности положительного характера. (Амбивалентность и инверсии сакральных образов типа Власти, всякого рода избранных персон, властителей мира зла и др.- тема отдельного разговора.) Говоря о взаимных корреляциях между рассматриваемыми в этом разделе первичными оппозициями, надо сказать (помня о расплывчато диффузном характере этих корреляций), что *сакральное* соотносится с *трансцендентным и континуальным*, в то время как *профаническое* - с *имманентным и дискретным*.

По сути, дуализм сакрального и профанического восходит к первичной аксиологической отмеченности элементов всякой становящейся оппозиции. А эта отмеченность, в свою очередь, проистекает из естественного стремления удержать прямое и непосредственное переживание прафеномена (так мы в дальнейшем будем называть всякий изначально внеположенный опыту объект, включающийся в поле отношений с субъектом.) Действительно, переживающее сознание стремится блокировать расщепление образа прафеномена под действием разнонаправленных векторов объективирующей и субъективирующей рефлексии, ибо такое расщепление неизбежно порождает эффект отчуждения.

Психологически отчуждение противостоит партисипации, как чувству единства, природнѐнности и ситуативному снятию субъектно-объектных отношений. Целостность прямого переживания - максимум положительной отмеченности. Дробление этого переживания и онтологизация результатов этого дробления в ряду полагания дуальных расчленений соответственно дробит и "растаскивает" энергию эйфорического слияния с прафеноменом. Сознание (скорее, подсознание) стремится задержать, заблокировать дальнейшее расчленение на каждой её ступени. Соответственно, семантика каждого фазиса дальнейшей дуализации оказывается аксиологически отмеченной. Так возникают отношения сакрального. Затем предметно-смысловые формы этих фазисов расчленения закрепляются в культуре как сакральные феномены. К примеру, образ Власти, характерный для традиционных и архаических культур, сакрально отмечен как значимый фазис весьма раннего расчленения. Причѐм, чем ближе к первичным расчленениям, тем сильнее энергия переживания всеобщего единства, тем выше сакральный статус. Чем больше опосредующих звеньев и производных знаковых или символических форм требующих специальных правил прочтения, тем слабее сакральная отмеченность. С этой точки зрения, универсальность психологии и моделей поведения носителей Власти в различных исторических ситуациях становится легко объяснимой.

Не следует, однако, полагать, что сакральная отмеченность всегда связана исключительно с положительными значениями. Наиболее ранние по генезису сакральные феномены глубоко синкретичны и, следовательно, амбивалентны. Наделяемые сакральным статусом носители власти, боги, духи, предметы и т.д. по мере растождествления с переживающим их сознанием приобретают соответственно непредсказуемую субъективность. Это значит, что они могут быть, как

источником благ и защиты, так и источником страха и наказания. (ср. понятие «страха Божия») Синкретизм и амбивалентность сакральных феноменов чрезвычайно устойчив: выбор той или иной смысловой модальности зависит от конкретного контекста установления субъектно-объектных отношений.

Так, согласно Дж. Дж. Фрэзеру, трубка вождя как сакральный предмет имеет, находясь в руках самого вождя безусловно положительные магико-символические коннотации, но попадая, вопреки табу, в руки какого-либо другого члена племени, она становится причиной смерти последнего (если, что чрезвычайно важно, он узнал о том, что трубка принадлежит вождю, т.е. осознал контекст субъектно-объектных отношений.) Отсюда же и амбивалентное отношение к сакральным правителям: от фараонов-деспотов до Ивана Грозного, Сталина и др. Сакральные отношения генетически восходят к переживанию форм установления мирового (космического) порядка и, в этом смысле находятся над, а точнее, под любыми различиями этического характера. Сакральность отражает переживание мирового упорядочения и сакральная аксиология абсолютно *вненравственна*. (Не в смысле отрицания нравственности, а в смысле её отсутствия. Пример - античные боги, демонстрирующие сочетание сакральности и этической бескачественности.) Порядок не *этичен*, порядок *онтологичен*. Поэтому, в сакрально-профанных отношениях ценностная отмеченность вообще никак не может безоговорочно совпадать с ценностью доксихической (этической). Источник подобных иллюзий и смысловых трансформаций заключается, главным образом, в христианском мировоззрении, с его панэтическим видением мира. На это, впрочем, были свои причины. Удалясь от естества, человек всё более вменяет богу свое человеческое.

Важно отметить, что под действием возрастающей аксиологической и в особенности этической рефлексии, по ходу дальнейшего становления субъективной автономности, первичные синкретически-амбивалентные формы сакрального смыслополагания стали расчленяться внутри себя на *позитивно сакральное* и *негативно сакральное*. Позитивно сакральное стало связываться не только со значениями блага, но и со значениями этических норм. В этом синкретическом смыслообразовании первое часто выступало акциденцией второго. Примером этого может служить история мировых религий. Нормативная проекция позитивно-сакрального задавала систему всей религиозной нормативности.

А негативно сакральное стало отражать процесс становления иерархически упорядоченных структур в мире деструктивных сил, изначально противостоящих культуре. Налицо своеобразный парадокс: силы хаоса и деструкции, олицетворения стихии неупорядоченности, противостоящие негэнтонийной деятельности человека, оформляясь из безымянного и бескачественного хаоса сами постепенно «окультуриваются», приобретая черты упорядоченной иерархии. Действительно иерархизованность и упорядоченность «антикультурного» мира выглядит парадоксально. Но парадоксальность эта снимается за счёт того, что становящаяся этическая рефлексия дробит древний синкрезис, разводя категории порядка, как такового и морального зла, как контркультурного начала. Образы последнего, вследствие этого расчленения уже способны к самостоятельной внутренней упорядоченности. Более того, иерархия негативных злых сил часто симметрично отражает иерархию сил и структур позитивных. Иерархия деструктивных сил строится по принципу нарастания негативно сакрального. Статус негативной сакральности активно складывающийся в I тыс. до Р.Х. и принявший окончательные и

откристаллизовавшиеся формы в эпоху монотеизма, уже качественно отличается от древневосточного синкретизма. Если в Древнем Египте ставили храмы злему богу Сету, то в зороастрийском Иране о легитимном поклонении предводителю демонов Ангро-Манью уже не могло быть и речи. Христианство и ислам были ещё более ригористичны. Этот ригоризм не в малой степени способствовал обострению симметричной дуализации миров, где образы зла стали, по сути равны в своей сакральности высшим божественным образам. Разводя полюса по этическому принципу, культура автоматически уравнивала их в других значениях (вездесущность, всемогущество, онтологический монизм) В монотеистическую эпоху Князь Тьмы - это прежде всего Князь, а потом уже Тьмы. Так культура сопротивлялась тотальной зависимости от насильственно внедряемого сверхпринципа морального императива, вызревшего, впрочем, не где-то вовне, а внутри её самой. В этом смысле специфика установления отношений сакрального и профанического существенно различается в различных культурах. И Древний Восток, и античность, и христианский мир, и мир ислама, и синкретические культуры Индии и Китая - демонстрируют принципиально разные модели. Не будем сейчас останавливаться на этих различиях, сосредоточив внимание на универсальных положениях. Одно из таких положений связано с тем, что, как уже отмечалось, по мере распада синкретизма и становления этической рефлексии первично нерасщеплённое аксиологическое поле в пространстве которого оформлялась сакральная отмеченность, расчленилось на значения порядка как отнологической структурности вообще и порядка как нравственного императива, с которым и отождествлялось самосознание культуры. Последний приобрёл статус сакрально позитивного, первый - сакрально негативного. Под сакрально негативным, разумеется, понимались не только силы зла, принципиально противопоставляемые

миру божественному, но и всякие упорядоченные структуры иноприродного (инокультурного) неосвоенного характера. Это членение на позитивно и негативно сакральное так или иначе происходит во всякой, доходящей до определённой стадии распада синкретиза культуре, хотя и принимает, как уже отмечалось, весьма специфические формы. Собственно говоря, членение аксиологического поля на этом не останавливается. Важно, однако, не столько пытаться описать все неисчислимы́е линии аксиологического смыслополагания в различных культурах, сколько увидеть в них универсальную диалектику отношений сакрального и профанического.

Что же делает феномен профанным? Прежде всего, рутинизация. Чем чаще феномен вступает в ситуацию переживания и знакового опосредования, тем быстрее «изнашивается» его *трансцендентная модальность*, имеющая в культуре конечный потенциал. Нарастание профанности прямо пропорционально нарастанию его утилитарно-прагматических функций. Профанный аспект бытия разворачивается параллельно вычленению *монофункционального* феномена. Таким монофункциональным феноменом в определённых исторических ситуациях может быть и сам человек - субъект культуры со всеми вытекающими из этого последствиями в области ценностных отношений. Профанность, вырастающая из социальной монофункциональности, в определённом смысле уравнивает египетского раба, крепостного работника и индустриального рабочего в глазах вышестоящей и манипулирующей «человеческим материалом» социальной инстанции. (Кстати, уже в самой формулировке «человеческий материал» заключена целая социально-антропологическая парадигма!)

Рутинное функционирование феномена в культуре отчуждает его от сакрального трансцендирования. Поэтому быт, как давно отмечено

исследователями - это царство имманентности - есть также и главная сфера концентрации профанических смыслов. (Поэтому, не случайно, что сфера быта, как свидетельствует школа анналов, стала осознаваться и попала и попала, так сказать, в официальный автопортрет общества лишь в XVIIв.)

Сакральное по своей природе трансцендентно и поэтому оно тяготеет к апофатике, табуации имён, различным формам сокрытости, позднее – к эзотеризму. Всё это - способы избежать рутинизации, неизбежно возникающей при становлении монофункциональности и соответственного дробления мотивационного и аксиологического поля в отношении того или иного феномена. Примерами, иллюстрирующими это положение переполнена вся история культуры. Под этим углом зрения стоит вдуматься в поговорку: «для жён и лакеев нет великих людей». В этой же плоскости можно интерпретировать разницу в отношении к храмовым ценностям у городского жителя и у сельского. У первого они находятся в состоянии неуклонной профанизации, что вызывается их близостью, обыденностью и доступностью т.е. в широком смысле *имманентностью*. У сельского жителя, напротив, сакральные представления и коннотации размываются гораздо медленнее ввиду сохранения их трансцендентного статуса.

Профанизация идёт разными путями. Возьмём в качестве примера, линию вычленения утилитарной монофункциональности. Так, древняя керамика прошла путь от космологичности и нерукотворности (Крит, китайские бронзовые ритоны эпохи Шань-Инь, и т.д.) до стадии, когда горшок – это *прежде всего* горшок, а затем уже и *просто* горшок. Думается, что *эстетический* предмет и соответственно представление об онтологическом статусе предмета как, прежде всего *эстетического*, соответствует, условно говоря, исторической середине этого процесса профанизации. Предмет уже не есть синкретический и космологический

сколок всего мироздания, сотворённый высшими силами, использующими человеческие руки, как бессознательный инструмент. Но он ещё и не утилитарная монофункциональная вещь или безликий стандартный товар, безразличный к человеку и сущностно от него отчуждённый. Вот между этими-то полюсами и разворачивается феноменология *эстетического, а рефлексия по поводу красоты, гармонии и совершенства фиксирует задержку сознания на этой стадии расчленения, на этой ступени профанизации*. Процессы в культуре идут своим чередом, а в этой зоне начинается своя собственная жизнь и течёт своя собственная история.

Говоря об отношениях сакрального -- профанического, как о форме разворачивания аксиологического аспекта культуры, мы среди прочего имеем в виду и то, что сакральность или профанность не являются онтологическими качествами всякого отдельно взятого феномена. Эти отношения возникают не из природы предмета как такового, а из структуры ценностных отношений, устанавливаемых в том или ином контексте. Сакральные атрибуты и священные слова религиозного культа профанны для субъекта другой религиозной традиции. Любой самый что ни на есть профанный предмет или его фрагмент или обломок, будучи перенесён из бытового контекста в контекст, к примеру, авангардной выставки, попадает в зону сакральных ожиданий и становясь артефактом, окружается аурой сакрально-трансцендентных коннотаций, ибо утрачивая свою бытовую монофункциональность, становится неравным самому себе указателем на скрытые трансцендентные смыслы. Предмет, профанный в своём утилитарном качестве и первично атрибутируемый как таковой, может приобрести сакральный статус, «облучаясь» в поле сакральных коннотаций, связанных с его владельцем. (святые мощи, гвозди от креста, шпага Бонапарта и т.п.) Типологию ситуаций такой вторичной сакрализации

можно продолжать долго. Однако пока без ответа остаётся вопрос о том, действительно ли наделение феномена статусом сакральности носит чисто конвенциональный характер, или всё таки, культурный феномен (эмпирический предмет или знаковый конструкт) действительно, т.е. объективно способен сосредотачивать и передавать интенциональные энергии, связывая мир эмпирический с миром духовных субстанций. (примеры: «намоленное место» и т.п.) Мы склоняемся к последнему, сознавая, что это вряд ли может быть доказуемо в рамках традиционного научно-философского подхода.

Даже приведённых выше немногочисленных примеров достаточно, чтобы пронизанность всей культуры отношениями сакрального -- профанического стало вполне наглядным. Переживание ценности субъективно, но ценностные установки, задающие мотивационные поля культуры объективны и закрепляемы. Они складываются в стандартные интерсубъективные связи и определяют аксиологические основания и константные императивы макрокультурных традиций, их нормативность и табуации. Всё многообразие ценностных отношений от утилитарной аксиологической отмеченности первичного прафеномена в архаическом сознании до утончённых инверсионных игр с ценностями в многомерно расчленённом семантическом пространстве рафинированных культурных традиций, в конечном счёте, сводимо к оппозиции: сакральное - профаническое.

Как и две предыдущие оппозиции, эта оппозиция принципиально неснимаема, ибо всякое полагание дискретного феномена в одном из указанных качеств, уже само по себе предполагает наличие иного (т.е. внеположенного этому дискретному) как *иное*, т.е. инокачественное, противоположное. Иначе говоря, отмеченность чего-либо как сакрального, уже тем самым устанавливает статус профанного для лежащего за его пределами. Можно сколь угодно растягивать и

наполнять иерархическое пространство переходных значений, понимая его как прогрессию замкнутых эйдосов или как непрерывную текучую эманацию. Можно постараться максимально апофатизовать полярные значения, вынося их за скобки семантизации. Но эти полюса в принципе невозможно ни элиминировать из культурно-смыслового пространства, ни осознавать и семантизовать в отрыве друг от друга. Надо сказать, что механизм регенерации сакрально-профанической оппозиции, будучи одним из нагляднейших выражений дуализма культуры вообще, пожалуй, более остальных оппозиций подвергался атакам сознания, стремящегося вырваться из разорванного пространства, на пребывание в котором обрекает человека культура. Можно сказать, что извечное стремление к гомогенизации культурной среды начинается прежде всего с его аксиологического аспекта. Здесь, за отстаиванием традиционных ценностей стоит не просто психологическая инерция, боязнь нового и тому подобные внешние явления. Культура, отрефлектировавшая свои базовые структуры, стремится всеми силами блокировать дальнейший распад синкрезиса - дальнейшее членение и дуализацию прежде всего в аспекте сакрально-профанных отношений, ибо внутреннее дробление сакральной семантики трансформирует мотивационные поля традиции, т.е. непосредственно *размывает её основания*. Чем ближе к синкрезису (в историко-генетическом, а не в чисто хронологическом смысле), тем более гомогенно пространство сакрально-профанных. отношений. В синкретическом мире деревенской общины весь мир - пансакрален. Впрочем, и здесь существуют щели для профанного. Но в целом, мир деревенского традиционалиста свят, неприкосновенен и серьёзен. В каком то смысле серьёзен даже деревенский юмор - универсальная форма инвертивной профанизации. Ригористическому европейскому монотеизму удалось построить такую культурную систему, в которой однополярные интенции пансакрализации симметрично дублировались

в мире негативно-сакральных значений,(10) а профанные сферы - быт, обыденная жизнь, просто были заблокированы для осознания и отражения в автопортрете культуры. Этих сфер, если не считать карнавально-инверсионных прорывов, как бы не было в культурной рефлексии, в её конституируемом образе, хотя в культуре *реальной* они, безусловно, существовали.

В обществах, где синкрезис остался доминирующим системным качеством, действовали механизмы горизонтального взаимопогашения потенциалов на каждом отдельном уровне полагания оппозиции, поскольку механизмы семантической прогрессии, сдерживаемые центростремительными силами синкрезиса, работали слабо и ограниченно. Это значит, что полюса оппозиции сакральное--профаническое при взаимодействии не переходили на другой семантически уровень (как в Европе), а сразу снимались в конкретном и конечном содержании (как, например в традиции Чань-буддизма)(11) Здесь не было последовательного движения к синтезу на уровне высокого теоретического абстрагирования. Ценностные отношения в синкретических культурах имеют тенденцию переживаться непосредственно и практически. Полюса оппозиции здесь не разделяются длинной цепочкой опосредующих семантических расчленений. А гомогенизация (всегда, разумеется, относительная) ценностного пространства достигается совершенно иными средствами. (Например, ритуальное богохульство, особенности поведения тибетских монахов и т.п.) Для продолжения этой темы необходимо включить понятия *инверсии и медиации*, что будет сделано ниже.

Пока что, закончим разговор о сакральном и профаническом на том, что современные (и довольно схожие во все времена) констатации по поводу тотальной десакрализации культуры и крушения ценностей свидетельствуют лишь о том, что происходит очередная трансформация

аксиологических констант и мотивационных полей. Десакрализация культуры вообще - нонсенс. Достаточно обратить внимание, к примеру на то, какой статус приобретает благодаря рекламе обыденные и традиционно профанные бытовые предметы. Какими почти религиозными коннотациями наделяет их задаваемой культурой смысловой контекст.

Итак, сакральное и профаническое наряду с дискретным и континуальным и имманентным и трансцендентным. выступает *инвариантной структурной акциденцией всякой семантической конструкции в культуре, генетически производной от первоначальной метаоппозиции я-другое.*

§ 3. ПАРТИСИПАЦИЯ И ОТЧУЖДЕНИЕ.

Метаоппозиция *я--другое* имеет, помимо описанных выше первичных проекций ещё одну фундаментальную плоскость проецирования – психологическую. Если смыслополагание в онтологической, прагматической и аксиологической модальности в широком смысле относится к области *объективирующей рефлексии*, то смыслонаделение самого акта *переживания иного* есть уже форма рефлексии субъективирующей. Впрочем, и в первом и во втором случае речь идёт не о самой рефлексии, а только об её условии, об её спонтанно интуитивных предпосылках, поскольку сама рефлексия реализуется лишь на уровне семиотизации.

Оппозиционная пара партисипация и отчуждение генетически определяют механизм смыслообразования в области субъективирующей рефлексии. А собственно психологический аспект человеческой активности есть внешний план выражения последней. Мир психологических феноменов как таковой, представляется нам вторичным и производным по отношению к уровню феноменологии

культурной, как часть, которая вторична по отношению к целому. Соответственно, психологическая причинность и психологические мотивы рассматриваются здесь как генетически производные и надстроечные (не в марксистском, разумеется смысле) по отношению к общекультурным принципам, механизмам и интенциям. Психологический уровень сам по себе не способен ничего объяснить ибо он является одним из планов выражения общекультурного. Поэтому мы стремимся всячески избегать не только непосредственной психологизации категорий культуры, но и избегать употребления специфически психологических терминов и понятий в описании более фундаментальных культурных реалий.

Юнг, двигаясь от психологического(психоаналитического) уровня вглубь к всеобщим всечеловеческим смысловым первоосновам обогатил научно-философскую мысль блестящими открытиями и глубочайшими прозрениями о природе универсалий культуры. Без соотнесения с колоссальным научным опытом Юнга и его последователей, к которому мы в дальнейшем будем не раз обращаться, никакая серьёзная наука о культуре сегодня невозможна. Но сам методологический принцип движения отталкивающийся от уровня психологической феноменологии имеет ряд издержек, свойственных не только юнгианству, но также и фрейдизму (как в традиционных, так и в современных его модификациях), гештальтпсихологии и др. Характер *культурологических по содержанию* обобщений, достигнутый через канал психологической (психоаналитической) науки сильнейшим образом трансформируется проходя через этот самый канал. Ситуация как бы переворачивается с ног на голову: общекультурное становится фрагментарным планом выражения психологического, ибо оно оказывается данным не иначе как сквозь призму психологических форм. А сам человек, при этом,

понимается, прежде всего, не как субъект культуры, а, всё таки, в той или иной степени, как пациент.

Нам представляется целесообразным двигаться противоположным образом: *человек - прежде всего субъект культуры вообще и той или иной исторической культурной традиции в частности. Отсюда и только отсюда* объясняются все его значимые характеристики, одним из частных и вторичных планов выражения которых служит уровень собственно психологический. А связующим звеном между уровнем общекультурной онтологии и уровнем психологии субъекта выступает субъективирующая рефлексия.

Начиная разговор о партисипации и отчуждении, необходимо пояснить характер употребления самого слова "партисипация". Обычно под этим словом понимают установление субъектно-объектных отношений по принципу часть - целое. Когда человеческий субъект переживает своё единение как части с неким безусловно положительно отмеченным целым - это обычно называют партисипацией. ("И я этой силы частица." (В.Маяковский.)) Мы понимаем партисипацию несколько более широко. Отношения часть целое могут носить и обратный характер: субъект ощущает себя целым, природняя некий дискретный феномен (эмпирический предмет, некое знание и т.д.) партисипационные отношения могут носить и паритетный характер (акт любви). Важно, что общим для всех этих ситуаций является действие механизма природнения, как точечного снятия (*aufhebung*) субъектно-объектных отношений и ситуативного складывания синтетического отно-аксиологического поля. Переживание этого состояния знаменует максимальное приближение к достижению не-дуального (непротиворечивого) состояния. Ситуативно снимая в акте партисипации генеральную метаоппозицию "я - другое" человеческий субъект в акте единения снимает и все проекционные модальности

субъектно-объектных отношений. Восстанавливая докультурную онтическую связь, точнее докультурный объектно-объектный синкрезис, субъект как бы временно теряет свою субъектную онтологию и как бы выпадает из культуры. Прежде всего, он выпадает из культурного времени, как длительности становления бинарных смыслов и распознавания и интерпретации культурных кодов. Характерно, что ситуации партисипационного переживания характеризуются, среди прочего, совершенно особым ощущением времени. "Выпадение" из культуры проявляется и в

том, что сознание субъекта ситуативно раскультуриваясь, освобождаясь от нормативизирующих расчленений, погружается в состояние аффектов и спонтанных реакций. (Вот на каком уровне могут включаться собственно психологические наблюдения) Переживание партисипации, как правило, связано с чувством эйфории, которая в ряде ситуаций может подавить даже инстинкт самосохранения. Партисипация не всегда связана с жертвой, но жертвенность всегда связана с партисипацией. Жертвенность идее революции, нации, религиозной идее, жертва во имя искусства, во имя близких людей и т.д. питается энергией партисипационной связи связи жертвователя с сущностью, во имя которой эта жертва осуществляется. О психологических особенностях ситуации самопожертвования могут, к примеру, много сказать жития святых мучеников.

Партисипация, таким образом, есть форма экзистенциального переживания ситуативного снятия субъектно-объектных отношений и достижения синтетически-нерасчленённого состояния. В этом "инсайте" от культуры перед субъектом, как правило, раскрывается поле новых, неведомых дотоле возможностей самореализации. Природняясь к чему-либо, субъект как бы впитывает в себя онтологию природняемого феномена, пресуществляясь в достигнутом синтезе. Стремление к

партисипации *императивно*, поскольку определяется механикой универсального триадического принципа. Сущность партисипационной мотивации лежит в изначальном и неодолимом стремлении к бегству из дуального пространства культуры в гомогенно-гармоничное непротиворечивое состояние вечного синтеза. Поскольку партисипационное переживание ведёт к снятию метаоппозиции *я - другое*, то оформление самих партисипационных мотиваций никак не может миновать уровня первичных проекций этой метаоппозиции. Иначе говоря, партисипационные мотивации всегда оформляются в смысловом поле сакрального-профанического, имманентного-трансцендентного, и дискретного-континуального. Эти смысловые поля без труда просматриваются за любыми семантическими диффузиями и частными опосредованиями, которыми субъект той или иной культуры объясняет/оправдывает свои партисипационные интенции. А ввиду значительной, восходящей к первоначальному синкрезису изофункциональности этих дуализующих смысловых полей, партисипационный импульс может быть связан одновременно с каждым из них.

Так, партисипация архаического человека к роду есть одновременно и природнение дискретного к континуальному, и трансцендирование единичного человеческого *я* к трансцендентному принципу космического порядка, и достижение причастности к сакральному, и блокировка отпадения от априорно сакрального социального Абсолюта - общинного коллектива.

Разумеется, приведённая выше модель показывает идеальную ситуацию. В действительности партисипационное переживание носит, главным образом неполный, частичный и редуцированный характер. Однако в тех случаях, когда имеет место полноценный и глубокий акт партисипации, можно говорить об особой форме переживания, значение

которого далеко выходит за рамки чисто психологического явления. На наш взгляд для его обозначения необходимо даже ввести специальный термин: переживание *истиноблага*.

Уже сам по себе двойной характер термина говорит о том, что за ним стоит глубоко синкретическая сущность. В нерасчленённом рефлексией переживании онтологический и аксиологический аспекты как бы взаимно верифицируют друг друга: феномен истинен, поскольку благ и благ, потому, что истинен. Переживание истиноблага невыводимо и беспредпосылочно. Это симультанный и самодостаточный акт онтического субъектно-объектного единения, представляющий собой форму высшего проявления партисипации. Акт переживания истиноблага герметичен, в том смысле, что не допускает ни внешней рефлексии со стороны самого переживающего субъекта, ни какого-либо внутреннего расчленения. Всякая дуализация начинается уже как результат остановки экзистенциального переживания. Переживание истиноблага есть ситуативное восстановление утраченной в культурогенезе синкретической гомогенности и непротиворечивой спонтанности психического и жизненного пространства. Поэтому прогрессия форм партисипации всегда однозначно направлена на достижение такого переживания. Практически, это означает, что инвариантным мотивационным импульсом в культуре выступает движение от частных и конечных форм партисипации к трансцендентным и бесконечным. Только в этом случае партисипационное переживание может носить устойчивый и длительный характер, а само вожделенное вознесение гармонизованного я над всеми расчленениями и оппозициями преобразуется из точечного акта в канал непрерывной длительности трансцендирования.

На каждом уровне прогрессии партисипационного переживания существует развилка движения: либо в сторону дурной бесконечности -

горизонтальный срез, либо к стадияльно следующему (по принципу нарастания трансцендирования) уровню - вертикальный срез. Что, в данном случае означает дурная бесконечность? Это означает чисто *количественное* развёртывание объектного поля партисипации на одном и том же уровне трансцендирования. Например, акт партисипации в форме переживания обладания собственностью может бесконечными дискретными итерациями дрейфовать от одного объекта (собственности) к другому, при сохранении стандартного по глубине, интенсивности, длительности, а главное, по содержанию, уровня трансцендирования. Следующий уровень может быть достигнут только по снятии предыдущего. Это, однако, не означает, что всякий субъект обречён *практически* проходить все возможные уровни восхождения партисипационного переживания. Некоторые уровни могут быть сняты априорно, некоторые - в результате направленной эволюции сознания. Можно сказать, что направленность на партисипацию к трансцендентному и переживанию истиноблага - универсальная культурно-антропологическая интенция. Путь к этому переживанию лежит через выстраиваемый культурой коридор уровней прогрессии объектов партисипации по принципу от наиболее имманентных, дискретных и конечных к наиболее трансцендентным и бесконечным. Всякий субъект культуры в зависимости от ряда всевозможных внешних, а главным образом, всё же внутренних факторов, находит свою партисипационную нишу на том или ином уровне. Истиноблага как высшая и наиболее полноценная форма партисипации связана с переживанием наиболее трансцендентных и сакрализованных сущностей. Это, прежде всего, Бог и в широком смысле божественное, а также его ближайшие корреляты и изофункциональные сущности: Власть, Социальный Абсолют, род, судьба, Единое, Дао, позднее закон, Учение, Идея и пр. Попытки (весьма объяснимые с психологической

точки зрения) редуцировать истинноблаго до более имманентных форм, естественно ни к чему не приводят. Договориться (на уровне слов) можно о чём угодно, *но нельзя придать синкретическую энергию смыслообразовательных потенций в акте переживания, отпавшим, дискретизованным, семиотически определённым и прагматически рационализированным сущностям, однажды от этого синкрезиса отпавшим.* Из этой психологической потребности достичь полноты партисипационного переживания, прилагая при этом минимум духовных усилий вытекает практика создания ложных образов истинноблага и чисто конвенциональных ценностей - ценностей на уровне слов (или иных знаковых форм). Это, надо отметить стало возможным только тогда, когда культура уже многослойно нарастила своё предметное и семиотическое тело и стала способна творить сущности из своего собственного материала, последовательно отчуждая субъекта от первичного синкрезиса. Сколько бы ни называла, к примеру, советская пропаганда очередной пленум ЦК историческим, сколько бы не прорабатывались бы его решения на всевозможных собраниях, в сознании нормального человека не рождалась энергия. Которая, по мысли советских идеологов, должна была стать источником самозабвенного труда во имя исполнения предначертаний партии.

Что же касается отчуждения, как категории противоположной партисипации, то нам по сути, нечего добавить к тому, что уже сказано об этом явлении философами и социологами. Соотнося эти представления с нашим контекстом, можно разве что отметить, что если партисипация восстанавливает первородную субъектно-объектную связь и переживание гомогенной непротиворечивости, то отчуждение, напротив, обостряет противопоставление в субъектно-объектной дуализации. Если в партисипации субъект познаёт свою онтологию через природнение (возвращение?) к себе онтологии другого, то

отчуждение, изолируя субъекта от этого другого истощает онтологию самого субъекта. Проще говоря, если я познаётся через *другое*, то отчуждение другого дезонтологизует я. К формам и уровням отчуждения мы ещё будем неоднократно возвращаться, рассматривая это явление, как правило, в связке с анализом форм и уровней партисипации.

§4. Аксиологическая дуализация как механизм смыслообразования.

СТРУКТУРИРОВАНИЕ И СНЯТИЕ ОППОЗИЦИЙ.

ИНВЕРСИЯ И МЕДИАЦИЯ.(12)

Из всего вышесказанного, становится вполне очевидно, что принцип дуальных оппозиций рассматривается как фундаментальная основа и самой онтологии культуры, и дискурсивных форм её описания. В связи с этим возникает закономерный вопрос о соотношении нашего понимания бинарности с рядом философских и научных традиций, так или иначе опирающихся на сходные методологические основания. Здесь необходимо пояснить, что мы движемся к пониманию бинарности не через методологический опыт и языковые формы той или иной теоретической традиции, будь то диалектическая логика, аналитическая психология или структурализм, диалогичность по Бахтину, «противоупоры» (Выготский, Аверинцев) и др. Мы стремимся достичь такого уровня *генетической редукции*, где открываются наиболее первичные слои расчленений, создающие основополагающие условия для последующих смысловых оппозиций, которые, в свою очередь, находят адекватное выражение в тех или иных выше перечисленных дискурсивных формах. Мы стремимся выйти на тот уровень, где дуальные оппозиции выступают ещё как нераздельное единство формы и содержания, инструмента и результата образования смыслов. Поэтому,

для нас важно не привести свои рассуждения в соответствие с «правилами игры» того или иного «бинарного» дискурса (научного или философского) и скорректировать с ним результирующую картину мира, а прорваться к общим для всех этих дискурсов *структурно-генетическим основаниям*. При этом, исследованию фундаментальных синкретических сущностей с необходимостью соответствует и язык (прежде всего терминативный аппарат) приемлемый для всех частных дискурсов, но не сводимый ни к одному из них в отдельности. Говоря о междисциплинарно-синтетическом характере нашего подхода в отношении бинарных структур, необходимо добавить несколько штрихов к проблеме взаимоотношения с философией.

До тех пор пока предметом философии было бытие как целое, а понятийно-логический дискурс - средством его познания, для культурологии не существовало предметного пространства исследования, поэтому она и не могла возникнуть. Пока философия занималась объяснением мира, она выступала передним фронтом рефлексии и выражения всеобщего. По мере того, как понятийно-логический дискурс из инструмента стал превращаться в *предмет* философствования, стали складываться нормативно-теоретические и самодовлеющие философские модели универсума, а сама философия стала всё более тяготеть к оформлению в замкнутую и самодостаточную сферу культуры. Иначе говоря, философия, начав с попыток *познания* мира как такового, занялась затем исследованием его *отражения* в сознании, затем определением его *отношения* к сознанию и, в конце концов, замкнулась на *самом* сознании, которому, по сути, нет уже никакого дела до реальности, ибо оно эмансипировалось настолько, что само способно творить образы реальности из имеющегося у него семантического и языкового потенциала. Не случайна, в этой связи, и историческая эволюция естественнонаучного

базиса философии: от математики и физики к биологии и, в новейшее время – к психологии. Результатом этого стала постановка знаменитого вопроса о тождестве/нетождестве бытия и мышления, где за мышление представляла та же философия. Отметим, что здесь вступает в силу универсальный для всех автономизирующихся сфер культуры закон *оцеливания средств*, когда отпадающая от синкретизиса часть начинает осознавать себя целым и конструировать целое в своей собственной знаковой системе. Реакцией на отчуждающий диспараллелизм реальности и соответствующих(?) ей логико-понятийных конструкций стала критика философского рационалистического системостроительства - прежде всего философской системы Гегеля. В результате выяснилось, что, во-первых, философия оперирует не «чистыми понятиями», а языковыми конструкциями, которые в определённом смысле «бытийствуют» по своим собственным законам и весьма неоднозначно соотносятся с текучим потоком реальности. (Этот довод восходит к гумбольтовской критике Гегеля и находит позднее дополнительные обоснования у Ф. де Соссюра). Во вторых, оказалось что существуют целые области бытия, принципиально невыразимые в понятиях и, следовательно не охватываемые мышлением (то есть философией). И, в-третьих, характер так называемого переворота в философии, когда базисное гегелевское отношение «духа к природе» было перевернуто в противоположное, свидетельствует о том, что философия, в её ставшей форме, способна уже теперь только на внутренние инверсии при сохранении в неприкосновенности и тематике, и предметной области, и парадигматики, и языка. Замыкание на себе произошло со всей определённойностью. Философия более не есть понятийный план отражения всеобщего, она есть сфера автономизовавшегося мышления, где образ реальности, в результате инверсии, из предмета превратился в инструментальный повод

самодовлеющего философствования. А это значит, что наряду с другими автономизованными сферами культуры, философия перестала адекватно рефлексировать процессы происходящие с ней самой в рамках общекультурного целого. Вот здесь-то и возникает условие возникновения собственно культурологического знания, для которого не существует никакого тупикового дуализма бытия и мышления, нет иерархии сфер и лестницы приближения к абсолютной истине. Есть лишь разнокачественный и разноуровневый, *но закономерно организованный и постигаемый мир смыслов*, где лишь некоторые сегменты адекватно выражаются понятиями. Культурологический дискурс синтетичен и ничем не обязан привходящим в него дисциплинам, кроме инструментального использования языковых форм. Постоянное синтетическое сочетание этих форм и своеобразная «языковая вненаходимость» может служить в какой-то мере гарантией от окулливания и замыкания на себе по примеру философии.

Сама история «протокультурологических» тенденций и прорывов в неклассической философии начиная с С.Кьеркегора, как реакция на сложившуюся ситуацию - тема отдельного историко-философского исследования.

Итак, в известном смысле, в культуре нет ничего кроме дуальных оппозиций, их полагания, становления и результата. Дуальный принцип объединяет мир ментальный и мир эмпирический, ибо последний дан не иначе как в форме культурного смыслополагания. Поэтому, с культурологической точки зрения, разделение онтологически единосущного мира на идеальный и реальный непродуктивно и несущественно. Существенно установление характера параллелизма/диспараллелизма между различными сферами и уровнями этого онтологически единосущного мира. Здесь квантом предметной среды анализа выступает единичный смысл, а генетический механизм

его образования - принцип *аксиологической дуализации*. Таким образом, центральная классическая философская проблема тождества/неотождества бытия и мышления сводится к проблеме *диспараллелизма* онтологической природы прафеномена, данного субъекту в первичном синкретическом переживании и его семиотического образа, выступающего предметом рационализирующих процедур сознания.

Рассмотрев, в общем виде, важнейшие из направлений дуализующих интенций, совокупно образующих как бы постоянно действующее гравитационное поле культурных импульсов, обратимся к процессуальному аспекту функционирования бинарных оппозиций.

Как явствует из вышесказанного, мы не склонны поворачивать проблематику бинарности в плоскость традиционного философского дискурса с его неизбывной, несмотря ни на какие уловки, антиномией объективности и сознания. Дело не только в том, что с тех пор как сознание обрело саморефлексию, всякая объективность оказалась дана не иначе как в опосредовании этим самым сознанием и попытки конституировать эту объективность, как таковую стали подобны попыткам сознания вылезти из собственной кожи.⁽¹²⁾ Дело в том, что закономерные параметры и практические функции смыслообразования в культуре сами по себе совершенно безразличны к тому по какому ведомству их числить: по ведомству объективных фактов или по ведомству фактов сознания. В каком-то смысле мы солидарны с Дильтеем, который утверждал, что в область духа мы попадаем благодаря *переживанию*. И в этом *понимающем* переживании полагается единство тождества и различия, которое абстрактное мышление затем превращает во «внешние противоположности». Следуя тому же Дильтею, мы полагаем, что «связь переживания» вполне может выступать достаточным и непосредственным генетико-

герменевтическим основанием, связывающем ситуативную фактичность бытия, чем позднее отпавшие от этой первичной непосредственности бытия законы логической выводимости и другие опосредующие конструкции метафизических спекуляций.

* * *

Итак, в основе всякого единичного акта смыслообразования лежит целостное непосредственное переживание. Механизм дуализующего смыслообразования и его семиотизации будет рассмотрен подробнее несколько позднее, поскольку ещё не введён и не описан ряд важнейших категорий и явлений. Сейчас же в контексте разговора о дуальных оппозициях как таковых ограничимся кратким наброском. Расщепление изначально целостного синкретического переживания на субъектно-объектную оппозицию и последующая кодификация этого расщепления есть процесс превращения абстрактного изначально внеположенного опыту *нечто* в феномен культуры.

Первым, и абстрактно-всеобщим условием расщепляющей дуализации является полагание, точнее предположение единого онтологического среза, в котором элементы будущей оппозиции даны посредством *симметричных отношений* как единосущные и, в то же время, как взаимоотрицающие т.е. как модус метаоппозиции *я - другое*. Далее, на основании этого абстрактного условия вступают в действие три вышеописанные проекции дуализующих интенций (дискретное-континуальное, имманентное - трансцендентное, сакральное-профаническое) Они определяют онтологические и семантические координаты той или иной конкретной оппозиции. При этом, необходимо отметить, что этот механизм вызывается к жизни не конкретной и единичной ситуацией субъектно-объектного отношения, а указанные структуры ментальности не есть редукция эмпирических

фактов восприятия. Наоборот! *Структуры ментальности априорны по отношению к единичному акту опыта и образуют структурные ниши для о-смысления и систематики спонтанных актов этого самого опыта. Это интенциональный канал смыслообразования, присущий культурному сознанию как таковому.*

Описанный здесь механизм - культурно-антропологическая данность, постоянно действующий в человеческой ментальности в значительной мере, на бессознательном уровне, что и создаёт иллюзию первичности «очевидных» смыслов, приходящих (откуда!?) в акте непосредственного эмпирического опыта. Если это утверждение покажется неубедительным (например слишком кантианским, редукционистским и т.д.), то пусть наши оппоненты найдут в ментальном пространстве хотя бы один смысл, который в принципе не мог бы быть возведён до какой-либо одной из трёх вышеописанных оппозиций и далее, в свою очередь до метаоппозиции *я - другое*. Напомним, что под смыслом здесь понимается всякое дискретное, отрефлектированное сознанием экзистенциальное состояние, способное быть выраженным посредством культурных кодов. Смысл - это факт сознания, становящийся посредством семиотизации, фактом культуры, поскольку семиотический эквивалент всякого субъективного ментального акта носит интерсубъективный характер. Те значения, которые субъективное сознание придаёт таким актам опыта, которые не имеют в данной культурной традиции адекватного семиотического эквивалента, остаются чистой потенцией и не о-смысляются культурой. Смысловое пространство культуры задаётся границами выразительных возможностей её знаковых систем. Остальное культура просто не видит. Не осмысленные значения опыта трансформируются и подгоняются под уже имеющиеся знаковые формы. Это - универсальная для всякой культуры тенденция к сохранению синкрезиса посредством

объяснения неизвестного через известное. В ином случае, эти не осмысленные значения инициируют инновационное поле, стимулируя развитие знаковых систем.

Итак, когда произошло о-смысление элементов всякой становящейся оппозиции, между ними складываются специфически бинарные отношения. В целом, типологию этих бинарных отношений можно свести к двум ключевым суперпозициям: *инверсия и медиация*.

ИНВЕРСИЯ

Мы уже говорили, что условием самого полагания бинарной оппозиции является симметризация онтологических ниш, которые затем заполняются элементами оппозиции. Симметрия здесь понимается не как образ, а как структурная категория. Симметричная конструкция, простейшей и базовой модификацией которой является центральная симметрия, включает себя помимо одной или нескольких пар симметрично соотносящихся элементов ещё и иноположенную этим элементам ось или центр, по отношению к которому эта симметрия и осуществляется. *В данном случае, место иноположенного центра занимает само экзистенциально переживающее сознание, изначально равноотчуждённое от семантических элементов оппозиции.* Но семантическая симметрия, как уже отмечалось, всегда сочетается с аксиологической асимметрией: один из элементов имеет положительную отмеченность, другой отрицательную. Эта аксиологическая асимметрия в сколь угодно сублимированном и/или атавистическом виде присутствует в дуальных оппозициях всегда, ибо без этого невозможно полноценное полагания инакости дуально разводимых элементов. Ничто не может превратиться в нечто, пока не прояснена его ценностная отмеченность в культуре.

Экзистенциально переживающее сознание, таким образом, изначально (a priori) выступает в связующей функции между элементами оппозиции. (Как бы я не переживал разорванность между какими-либо смыслами, как бы не стремился природниться к одному и отсеяться от другого, я уже выступаю посредником между ними, поскольку всё это происходит в рамках целостности моего переживающего сознания.)

Основные черты инверсионной суперпозиции таковы. Стремление к полной и абсолютной партисипации к одному из полюсов, при максимальном отчуждении от противоположного, герметизирует семантику этих полюсов. Это значит, что они жёстко увязываются со своими, уже закреплёнными в культуре семиотическими образами и коррелятами эмпирического опыта. В этой ситуации «иррадиация» смысловых элементов в промежуточное пограничное пространство крайне затруднено. Поэтому находящемуся посредине переживающему сознанию крайне трудно строить переходные синтетически-опосредующие смыслы. Односторонняя партисипационная направленность разворачивая семантику положительного полюса, умножая связанные с ним производные смыслы и коннотации, уже самым этим действием, само того не желая (ещё как не желая!) порождает симметричные отрицательные смыслы на другом полюсе. Чем больше мы готовимся, тем коварнее становится враг, чем больше мы знаем и говорим о Боге, тем рельефнее и конкретнее выступает образ Дьявола и т.д. В середине нет почти ничего кроме самого переживающего сознания. Не имея возможности синтезироваться в срединном медиационном поле, смысловые элементы, как в гальванической ванне разлетаются к полюсам. Но полюса не могут бесконечно пребывать в парадоксальном состоянии герметичного синкретизма. По достижению некой критической точки происходит

инверсия, т.е. прекодировка полюсов относительно сохраняющего свою симметрично организующую позицию переживающего сознания.

Инверсия может осуществляться в двух направлениях, или как бы по двум осям симметрии: по *семантической* и по *аксиологической*. Семантическая инверсия связана с тем, что конгломерат неких значений перестал адекватно выражаться традиционно закреплёнными за ним семиотическими кодами. Обстоятельства, приводящие к этой ситуации, могут быть весьма многообразны. Это и простое «разбухание» содержательной сферы, за счёт синкретического поглощения дополнительных смыслов при сохранении константных семиотических форм. Например, банальная лексическая бедность языка, невосприимчивого к новым значениям. Это и критическая профанизация семиотических форм выражающих сакральное как следствие неизбежной рутинизации употребления (надоело слово «царь») Это, наконец, и результат ситуативной расчистки культурного сознания «раскультивирования» возникающей вследствие необходимости глобальной реорганизации космоса. Внутренним моментом этого процесса выступает ситуативная партисипация к хаосу, (превращённая и болезненная форма партисипации), а культурное сознание откатывается к своим архаически основаниям, где все сущности относительно, а смыслы - амбивалентны. Многочисленными примерами этого служат и народная смеховая культура, и карнавал, и бунт, и поведение новых хозяев Зимнего Дворца, нагадивших в эрмитажные вазы, и спонтанно –брутальные формы современного художественного(?) творчества.

В результате семантической инверсии базовый смысловой субстрат, сохраняя свою аксиологическую отмеченность, обретает иные семантические формы. Причём, формы эти часто берутся из арсенала противоположного полюса (а, собственно, откуда же ещё!) Родственные

и близлежащие формы не годятся. Семантическим инвертом образа царя может быть только вор, злодей, душегуб и самозванец. Властителем обновлённой империи, несущей всё те же сакральные коннотации может быть персона никак не ниже антихриста-Ленина и т.д. При инверсии полюса оппозиции как бы накладываются друг на друга. Возникающий при этом момент амбивалентности и вызывает у переживающего сознания партисипацию к хаосу. Но это не безысходный хаос полностью и неосвоенного отчуждённого бытия. Этот хаос чреват новым порядком, который наступает с новым расчленением полюсов, воспроизводящих по сути структуры старых ценностей, но выраженных в новой семантике и в новых языковых формах. Партисипация к хаосу играет к тому же, роль в ременного освобождения от культуры и обычно сопровождается всплеском докультурных форм психической активности - аффективным состоянием, неосознанной эйфорией и спонтанностью психических реакций.

При аксиологической же инверсии, напротив, семантически статичные формы меняют ценностную окрашенность на противоположную. Великие учения одномоментно признаются ложными, институализованные благодетели оборачиваются злодеями, мать инвертируется в мачеху или наоборот, отец-деспот превращается в гаранта защиты и порядка и т.д. Часто оба вида инверсии сочетаются, но если рассматривать их по отдельности, то надо отметить, что сознание, как правило, легче идёт на аксиологическую инверсию. Её последствия несколько менее болезненны отчасти потому, что аксиологическая отмеченность изначально асимметрична и ориентация сознания между полюсами связана не с конструированием некоего нового объекта, а всего лишь в симметричной смене предиката (отношения) в поле привычных и освоенных семантических констант.

В целом инверсионный тип бинарных отношений чрезвычайно архаичен. Уже в первобытности симметричное оборачивание служило как прагматический приём ритуально-магического целенаправленного взаимодействия субъекта с окружающим миром. (Ритуальные заговоры охотничьей магии, где все пожелания произносятся с приставкой «не», особые коннотации право- и левосторонних отношений, часто принимающих форму инверсии и т.д. Позднее, инверсии религиозных ритуалов и молитв, где в результате симметричного оборачивания происходит партисипация к противоположному полюсу и т.д.)

Способ развития смыслового пространства культуры посредством последовательного ряда инверсий наименее динамичен и продуктивен. Платой за инерцию и уклонение от синтезирующей творческой смыслообразующей медиации является мучительное совмещение в сознании (и соответственно, в культуре) относительно герметичных и конфликтно противопоставленных друг другу самоманифестирующихся полюсов, данных зато в константных и неизменных знаковых формах, провоцирующих лёгкую партисипацию.

МЕДИАЦИЯ

Если инверсия воспроизводит взаимодействие полюсов оппозиции, в *закрытой системе*, когда симметричные преобразования по интенциональным осям (семантической или аксиологической) оставляют, как само переживающее сознание, так и элементы оппозиции в пределах своих структурных ниш, то медиация, напротив, предполагает принцип *открытости*. Это означает, что переживающее сознание выступает уже не как поле рядоположенной манифестации дуализованных смыслов, между которыми осуществляется экзистенциальный выбор, а как пространство *синтетического становления новых промежуточных смыслов*. Инверсионный тип

сознания стремится максимально блокировать развитие инноваций. Инверсионное смыслообразование – это всегда компромисс с синкретизмом, поскольку в результате инверсионных перекодировок новационные смыслы вписываются в регенерирующиеся всякий раз заново синкретические блоки как бы «де факто». Нормативно-статусное закрепление этих новационных блоков всегда запаздывает и происходит уже тогда, когда синкретические блоки начинают в очередной раз расслаиваться. (Традиционалистская власть, например, всегда живёт в «позавчерашней» культурной ситуации и когда спохватывается, то делает всегда мало и поздно.) Медиация же предполагает динамичное взаимодействие смысловых полюсов в переживающем сознании. При этом, само переживающее сознание преодолевает отчуждение иноположенности этих смысловых полюсов. К тому же, происходит партисипация к *становящемуся смыслу*, а это исключительно важно, ибо здесь достигается состояние процессуальной длительности переживания единения с *нечто*. Это *нечто* в процессе своего становления ещё не обрело ставших конечных форм, а потому находится как бы в некой неопределившейся точке между полюсами расчленений. Таким образом, длительность партисипационного переживания медиативных смыслов – есть длительность переживания реального снятия конфликтной оппозиционности пребывания в культуре. Данное переживание протекает не отстранённо-рефлексивно, а непосредственно, поскольку процесс становления медиативного смысла есть в то же время и момент эволюции самого переживающего сознания, синтезирующего в своём опыте онтологические характеристики дуализованной семантики полюсов. Когда же синтез новообразованного смысла завершается, складывается соответственно, новая ситуация. После акта целостной партисипации к этому новому смыслу, срабатывает механизм рефлексии и вновь вступает в силу универсальный закон расчленения. Новая

целостность семиотируется, т.е. обретает в культурном сознании знаковый эквивалент и претерпевает последующие расчленения в том или ином направлении. Так выстраивается генетическая прогрессия медиативных форм. Чем глобальнее первоначальные оппозиции, тем больше медиативных форм между ними образуется. Для примера, можно вспомнить наблюдения Леви-Стросса, когда архаическое сознание, сталкиваясь с некой глобальной оппозицией, которая не может быть снята непосредственно (типа: земля - небо), «спускает» её посредством прогрессии изофункциональных (не в логическом, а разумеется, в коннотативном понимании) оппозиций до такой степени имманентности и эмпирической дискретности, когда эта оппозиция может быть снята. Что же касается партисипации к процессу синтетического становления медиативных смыслов, то здесь характерным примером может выступать творческий процесс в искусстве, когда художественное сознание стремится максимально продлить саму процессуальность творческого акта, ощущая, что фиксация ставшей и конечной формы означает разрыв экзистенциального единства со всеобщим и свободной причастности к бесконечности семантического космоса. Разумеется, микеланджеловское «non fonito» не есть универсальная характеристика для всех типов художественного сознания, но незавершённость, открытость образной системы даже при формальной законченности композиционного целого – явление чрезвычайно распространённое.

Ставшая форма закрывает канал трансцендирования и рождает первичный импульс отчуждения. («Мысль изреченная есть ложь.» - Тютчев) В этом же ряду лежат и многочисленные культурные мотивации, нацеленные на партисипацию к процессу, при относительной вторичности ценности результата. По сути синтезирование и переживание медиативных форм *и есть новационно-*

творческий процесс в культуре. Медиация, как универсальный принцип культурогенеза связывает интенциональные установки сознания с семантикой объектов культуры. Культура, таким образом, конституирует медиативные функции и закрепляет их в традиции. Медиативную функцию выполняют любые знаковые формы от знаков письма до всякого рода символов, геральдики и денег. Типология объектов-медиаторов бесконечна и требует отдельного исследования.

Не ставя такой задачи вплотную, мы ещё не однократно коснёмся объектных форм медиации в том или ином контексте. Устойчивые медиативные функции могут закрепляться и за определённым социально-историческим субъектом. Монарх - как связующее звено между сакральным миром должного и профанной реальностью, церковь и её агенты - как посредник между богом и человеком, чиновник, как медиатор между властью и подвластным, и наконец, сам человек вообще (например, в ренессансной антропологии) как срединное звено между Богом и природой, равнооткрытое в обе стороны. Число примеров бесконечно. Медиационные отношения пронизывают всю культуру. С помощью медиации строятся последовательные цепи снятия дуальных положенностей, синтезируются новые смыслы, одновременно разворачивая как опыт индивидуального сознания субъекта культуры, так и семантико-семиотическое тело культуры в целом. Здесь лишний раз

демонстрируется изоморфизм ментальности и культуры, когда последняя, посредством медиативных механизмов, использует экзистенциальные импульсы субъекта в целях саморазвития и самоорганизации.

Вообще, для культуры, как для самоорганизующейся целостности, а она несомненно является таковой, человеческий субъект есть не более, чем *элемент системы*, включённый в те или иные структуры и

выполняющий те или иные функции. Единичный субъект культуры столь же детерминирован ограниченностью своего культурного опыта и иными детерминирующими факторами, сколь единичный предмет замкнут в оболочке своей функциональной онтологии. Для культуры в целом единичный субъект - это такой же функциональный объект, как для субъекта - прагматический предмет. Человек - это «инструментум вокале» культурного целого. Но человеческое мышление в потенции - открытая система. И его эволюция от функционального объекта культуры до понимающего метасубъекта, снимающего в своей ментальности изначально внеположенные ей всеобщие законы самоорганизации культуры, напрямую связана с эволюцией форм медиации. От медиации частных конечных и единичных форм, повинувшись трансцендирующим импульсам, ментальность стремится к достижению универсальных и абсолютных форм медиации. В этом случае медиация выступает уже не как ситуация, а как состояние. А это, в свою очередь выступает критерием эволюции самого человека как субъекта культуры. Абсолютная форма медиации - это устойчивое состояние перманентного синтезирования смыслов, свободно связующих всё со всем. Здесь любые расчленения выступают как изоморфные, а самоопределение переживающего сознания в пограничном между ними пространстве воспринимается не как мучительно-разорванное состояние необходимости выбора, а как динамичное становление в синтетическом единстве с онтологией *другого* в режиме всерастворяющего переживания истиноблага. Это перманентное снятие всех оппозиций есть, по сути, выход из пространства культуры и достижение состояния непротиворечивого идеального бытия, столь вожделенного человеком и потому отображённого во всех культурных традициях от многочисленных

образов рая до слияния с Бесконечным и растворения в трансцендирующем созерцании.

И инверсия и медиация присутствуют в каждой культуре, поскольку и в ментальности и в реальной культуре архаические и последующие слои даны в диффузном переплетении. Всё зависит, опять же, от соотношения доминанты и компоненты. Инверсионный способ оперирования с дуальными оппозициями более архаичен, медиационный - стадияльно более высокий и динамичный. Здесь нельзя уйти от вопроса о критериях стадияльности. С современных позиций постмодернистского плюрализма вполне закономерен вопрос: почему, собственно говоря, ценности динамически-творческого типа культуры предпочтительнее ценностей статическо-синкретических, ориентированных на традиционалистское саморепродуцирование. Ясно, что ни с внутренней позиции каждой из этих установок, ни с позиции внешнего сравнения по отношению к некоей неопределённо абстрактной точки зрения этот вопрос не решается.

Можно предложить следующий критерий. Если стремление к выходу за пределы дуальных расчленений является всеобщим положением для абсолютно всех культур, то стадияльно более совершенной является та стратегия, которая ведёт к максимальному приближению к этому состоянию. При этом, вектор движения направлен разумеется не в сторону редукции культурных форм и буквальному возврату в докультурное природное состояние, а в сторону полагания, практической реализации и синтезирования наибольшего количества смыслов. Субъект культуры, в этом случае, побеждает дуалистические противоречия не за счёт блокировки распада синкретизиса(13), а за счёт безграничного расширения поля медиации. Медиация в общем смысле означает диалог. Способность к адекватному диалогу с максимальным количеством иных субъектов (иных культурных традиций) - вот

критерий стадийного первенства. Архаические и древние культуры монологичны. Они недалеко ушли от монологичности первобытной общины, когда было осознано, что человек из другой общины – тоже человек и его не следует убивать. Инверсия

- тоже форма диалога, но также весьма архаичная, свойственная прежде всего манихескому типу сознания. Наиболее развитые и продуктивные формы медиации как межкультурного диалога сложились в культурах европейского круга. (Йогическая медитация хороша как медиация с трансцендентными духовно-психическими инстанциями, но не как диалог с представителями иных культурных традиций.) Но диалог как полноценная медиация предполагает не обучение всех культур одному языку и соответственно единой системе ценностей, как это было в эпоху паневропейского гегемонизма. Диалог означает умение наиболее продвинутой культуры говорить с каждым культурным субъектом не его собственном языке. Заметим, кстати, что в народных сказках человек часто превращается в животное, а животное в человека – никогда. Человек, не обладая многими морфологическими и функциональными достоинствами животных может редуцировать своё сознание и говорить с животным (образно говоря) на его языке. И поэтому, в частности человек выше животного. Культура, способная ситуативно редуцировать свои кодификационные системы и ценностные установки, лишней раз подчёркивая тем самым их условность и свою конечную независимость от них, и вступать в адекватный диалог-медиацию с *другим*, демонстрирует тем самым максимальную открытость и возможность к рецепции и синтезированию внутри себя новых смыслов. (Рецепция *чужих* в диалоге неизбежна, даже если диалог протекает в форме конфликта.) Постоянная динамика и трансформации семиотических и ценностных систем, их внутренняя релятивность в рамках культуры обеспечивает динамизм и постоянное

расширение семантического пространства. Уж если гнаться за горизонтом, то делать это быстро.

Надо сказать, что европейская культура наиболее близка к этой модели. Но понимание характера метакультурного диалога-медиации ещё только складывается. Кокетливо стыдясь недавнего паневропеизма, западное сознание потихоньку приходит в ужас от легкомысленно провозглашённого им принципа релятивной рядоположенности и многоголосия равноправных и самоценных культур и соответствующих им ценностных систем и стратегий жизнеустройства. Хорошо когда сто цветов цветут и сто ручьёв текут за музейной оградой, а в постмодернистском музее без стен(Мальро) всё это экзотическое многоголосие уже гомонит где то уже на самих Елисейских полях. И вот тут западное сознания начинает нервничать. Что-ж, «ты этого хотел, несчастный Жорж Данден!» Пока что западная культура делает, и то вынуждено, лишь первые шаги, робко уходя от явно исчерпанной либерально-просвещенческой парадигмы, с её абстрактно-наивной антропологией, где язык высших достижений цивилизации должен быть понятен всем. Кажется, постепенно приходит понимание, что с варваром надо говорить по варварски, не пряча эту установку за ширмой двойных стандартов. Постепенно приходит осознание того, что носители культуры, где человеческая жизнь оценивается по иным критериям, в принципе невосприимчивы к либеральным концепциям жизнеустройства и т.д. Не тянуть всех к общему цивилизационному знаменателю, к единому метаязыку и системе ценностей, а выработать искусство адекватного диалога с любыми культурными субъектами и группами - таков, как нам представляется, наиболее продуктивный путь европейского сознания от всемирного гегемона и учителя до всемирного координатора.

Ещё раз оговоримся, что здесь разговор об инверсии и медиации не выходит за рамки предварительного определения их места в общей структуре смыслообразования в системе универсальных для культуры бинарных оппозиций. Ввиду универсального характера этих явлений, нам придётся многократно к ним обращаться по ходу рассмотрения других феноменов, тесно связанных с ними в единых культурногенетических процессах. Там и будут, в той или иной мере освещены вопросы, связанные с содержательной типологией и эволюцией форм инверсии и медиации в конкретных культурных ситуациях.

ГЛАВА 2.

ПЕРВОТЕКТОН КАК СТРУКТУРНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ОСНОВА СМЫСЛОГЕНЕЗА

§1. К определению термина.

Проблема поисков универсалий культуры далеко не нова. Даже не ставя перед собой цели выявления этих универсалий, исследователи совершенно разных областей непроизвольно «наталкиваются» на непреложный факт существования неких устойчиво воспроизводящихся констант, играющих роль несущей конструкции в той или иной сфере реальности. Присутствие таких универсалий может быть отмечено в философии и социологии, в сравнительной антропологии и структурной лингвистике, в гештальтпсихологии и искусствоведении, в космологических теориях и в обыденном сознании. У различных авторов от Шопенгауэра до Дюркгейма и от Платона до Юнга, эти универсалии получают различные наименования: *прасимволы*, *схемы человеческого духа*, *эйдосы*, *образцы поведения* и др. Но, пожалуй, самой популярной и распространённой номинацией такого рода универсалий является термин *архетип* введённый в широкий научный обиход К.Г.Юнгом, который, в свою очередь опирался на платонистические традиции раннехристианского богословия (Августин, Псевдо-Дионисий Ареопагит и Филон Александрийский). На терминологическом и содержательном соотнесении наших представлений с К.Г.Юнгом и традицией аналитической психологии следует остановиться особо.

Сегодня термин *архетип* далеко вышел за пределы сколь угодно широко понимаемого юнгианства. Уже само чрезвычайно частое употребление этого термина в различных гуманитарных и

окологуманитарных контекстах свидетельствует о характерных тенденциях понимания проблемы. Однако, нельзя не заметить, что в результате само слово *архетип* стало почти безнадежно истрепано некорректным и необязательным употреблением и неоправданно расширенным до такой степени, что порой наклеивается на совершенно посторонние вещи. Всевозможные типичные феномены и ситуации, аллегорические и символические фигуры, не говоря уже о различных субъективных параллелях и корреляциях покрывается модным словом *архетип*. Иными словами, традиция аналитической психологии стала средоточием (по крайней мере, в терминологическом смысле) гуманитарной рефлексии по поводу растворённых в культуре константных форм и значений. Но, с другой стороны, это означает и то, что выйдя за пределы традиционного для аналитической психологии употребления, представления об архетипическом потеряли всякие более или менее строгие терминологические координаты. О причинах современной тяги к, такого рода, *неосинкретизму* следует говорить отдельно. Очевидно, однако, что заявлять какое либо своё «правильное» понимание архетипа и пытаться убедить в этой правильности читающую публику - дело бесполезное. Любые искусственные коррекции бессильны перед стихийно складывающимся синкретизмом «дрейфующих» терминов. Желая поместить представления об универсалиях культуры в относительно конкретные понятийно-терминологические рамки, ничего не остаётся делать, как вводить новый термин.

Обобщая, в максимально возможной степени, научно-философский опыт в аспекте исследования инвариантных структур, связывающих мышление с культурной реальностью, мы имеем смелость ввести новый термин - ПЕРВОТЕКТОН.

В преддверии подробного разговора, раскрывающего значение этого термина, необходимо пояснить соотношение наших представлений с юнгианством. Среди всех терминологических образов культурных универсалий юнговские архетипы в понимании некоего конструктивного скелета смысловых блоков ментальности и культуры нам наиболее близки. Кроме того, чрезвычайную методологическую ценность имеют для нас идеи позднего Юнга, связанные с выявлением и описанием своеобразных акаузальных синхронных связей, не сводимых к связям каузальным, с которыми обычно работала (и продолжает работать) классическая европейская наука. Заявленная Юнгом концепция *вневременной синхронной когеренции* между физическими событиями и ментальными состояниями и, соответственно, синхронного, а не причинно-последовательного характера взаимодействия идеального и реального, а также психики и мозга, открывает широкие горизонты. В свете этой концепции становится гораздо более очевидной непосредственная, а не образно-метафорическая связь юнговских архетипов с платоновским «миром идей». Будучи трансцендентными по отношению ко всяким конечным и единичным опосредованиям они (архетипы) выступают параллельно и *эйдетическими первоосновами мироздания и фундаментальными структурами психики*. В этом пункте мы полностью солидарны с концепцией Юнга. Помимо этого, несомненной эвристической продуктивностью для нас обладает обращение к философским основаниям и параллелям юнговских идей об архетипах и бессознательном, в особенности его диалоги с Лейбницем, Кантом, Шеллингом и Гартманом.

Помимо концепции предустановленной гармонии, к которой К.Г.Юнг неоднократно обращался, в монадологии Лейбница

постулируется принцип непрерывности психической активности. Как в физическом мире, согласно Лейбницу, не существует «пустоты», так и не может существовать пустоты психической, психического «ничто». Сознательные представления возникают соответственно, не из ничего, а вызревают в сфере бессознательного, в лоне тёмной души. Даже в состоянии бодрствования, по Лейбницу, сознательные представления выступают всё время как бы на фоне заднего, бессознательного плана психики. При этом постоянно осуществляется перетекание представлений из тени в свет, из глубин к переднему плану. «В нашем уме нет ничего, что уже не дремало бы в виде представления в тёмной душе». (1)

Интерпретация архетипов в духе кантовского априоризма неоднократно привлекала К.Г.Юнга. Однако, следуя в этом направлении за Юнгом, следует соблюдать известную осторожность. С одной стороны, очевидная априорность архетипических универсалий как будто бы очень удобна для интерпретации в категориях кантовского конструктивного априоризма. Но продуктивное движение исследовательской мысли здесь блокируется по одной простой причине. Кантовское понимание априорных форм как инструментальных акциденций познающего разума, не способных к тому же дать адекватное и истинное, а не эмпирическое знание о вещах и явлениях, отрицает возможность объективной онтологизации этих архетипических универсалий. В рамках дуалистической методологии, разрывающей бытие и мышление возможно лишь полагание архетипа как априорного условия, задаваемого самим познающим разумом для последующего конструирования того или иного объекта или текста. Гносеологическая ограниченность такого подхода вполне очевидно. Кроме того отношения с Кантом проблематизируются ещё и вопросом

о механизме трансляции архетипов: идея *врождённости* архетипов к которой с той или иной мерой определённости склонялся К.Г.Юнг, не согласуется с чисто *когнитивным*, а не врождённым характером кантовских априорных идей.

Отчасти сходный с юнговским интерес к проявлению бессознательных психических функций обнаруживается у Шеллинга. В его философии искусства, в контексте романтических коррективов к рационализму, даётся высокая до восторженности оценка мифотворчества и бессознательных импульсов в душе художника. По Шеллингу, истинное художественное произведение и истинный миф неисчерпаемы в многозначности своего содержания, в частности, потому что они не зависят от сознательного умысла их творцов, - и он называет эту неисчерпаемость «бесконечностью бессознательности». (2)

Эдуард фон Гартман безусловно оказал известное влияние на К.Г.Юнга своим основным сочинением «Философия бессознательного.»(1869), русский перевод 1902.) Полагание основой всего сущего некоего абсолютного бессознательного духовного начала, идеи панпсихизма, постулирование, по сути, инструментальной роли сознания - всё это, в той или иной степени корреспондирует с представлениями Юнга.

Итак, перечислим причины, заставляющие нас вводить новый термин для обозначения вышеозначенных универсалий. Термин «архетип», наиболее близкий по суммативному объёму содержания к интересующему нас явлению в сегодняшнем неосинкретическом дискурсе приобрёл недопустимо расплывчатые и некорректные формы.

Указанная степень близости недостаточна: неизбежные ассоциации с юнгианством не позволяют, оставаясь на позициях

научной добросовестности, «de facto» расширять сферы применения термина «архетип» и включать сюда явления, не имеющие отношения к традиционному материалу аналитической психологии и смежных с ней областей. Кроме того, сколь бы широко не понималось юнгианство, оно так или иначе приходит к описанию универсалий через свой методологический канал и свой специфический материал. И как бы далеко за пределы этого канала не распространялись бы выводы и интерпретации аналитической психологии: будь то область фольклористики, религиоведения, филологии, исследований эзотерических учений и т.д. - везде заметны признаки некой «рудиментарной психологизации» как следствие интерпретационных механизмов аналитической психологии. Архетип как термин установился в результате вырастания юнгианской культурологии из юнговской аналитической психологии. И эти психологические корреляции мешают онтологизации универсалий как собственно культурологических категорий, вырастающих не из материала какой-либо частной науки, а сами являющиеся самостоятельным предметом культурологии как метанауки.

Есть ещё одна причина, по которой мы вынуждены отказаться от употребления термина «архетип», несмотря на его содержательную близость к нашему пониманию инвариантных структур. Юнг неоднократно подчёркивал протеистическую, текуче-интенциональную природу архетипов, избегая при этом жёстко ограниченных сциентистско-понятийных определений, отдавая предпочтение языку образов. Тем не менее, в широком гуманитарном дискурсе (не только околоюнгианском) слово «архетип», не приобретя строгих понятийно-терминологических границ, стало сплошь и рядом использоваться для обозначения не

самых инвариантных трансцендентных структур ментальности и культуры, а их *частных и статичных значений*. Методологическая парадигма европейского механистического рационализма осталась верна себе: вместо познания механизмов перманентного становления и трансцендирования форм абстрагирования инвариантных структур от опосредующего материала, механистически работающая мысль отождествила в рамках безразмерного «архетипа» структурирующие интенции с их дискретными семантическими и семиотическими формами. В результате образуются своеобразные коллекции «архетипов» - этакие карточные колоды из которых раскладываются «архетипические» пасьянсы. Первичные значения рекомбинируясь и умножаясь на себя, умножают ряды новоиспечённых «архетипов» - национальных, сюжетных, поведенческих и т.д. и т.п. Поэтому, не имея мужества (да и желания) прошибать лбом стену установившегося понимания, мы предпочитаем отказаться от термина «архетип», стремясь в дальнейшем не упускать из виду корреляции и параллели с представлениями об архетипическом, возникающие при употреблении вновь вводимых нами терминов.

Расширяя «отраслевой» материал исследуемых универсалий и вводя для их обозначения новый термин, следует побеспокоиться о том, чтобы этот термин стал бы не просто очередным словом для переименования известных уже сущностей. Для этого следует связать введение термина с кругом конкретных задач содержательного характера, решение которых хотя бы в предварительном виде оправдало бы инновационную заявку. В нашем случае эти задачи связаны с давно назревшей необходимостью определения проблемного поля в отношении

указанных универсалий культуры. Необходимо хотя бы наметить решение следующих вопросов:

онтологический статус универсалий,
 проблема их систематики,
 проблема опосредующих механизмов,
 проблема соотношения формальной структуры и содержательного субстрата, проблема трансляции инвариантных структурных констант в культуре и их связь с процессами семиотизации и культурной динамики.

Каждая частная наука, выходя на высокий уровень теоретического обобщения, приходит к видению универсалий. И всякий раз эти универсалии оформляются в терминах этого конкретного научного направления. Философия - не исключение. Её универсалии, выраженные в понятийной форме универсальны для идеальной картины мира или для авторефлексии культуры. Но возможно ли, например, с помощью универсалий средневековой философии адекватно описать не ей самой сконструированную, а реальную целостность средневековой культуры? То же можно сказать и об античности и т.д. Кроме того, нетрудно заметить, что культура всегда стремится спрятать свои базовые основания от принадлежащего ей субъекта. Последний, как правило, воспринимает эти основания как нечто единственно возможное и само собой разумеющееся.

Поэтому, выделяя общекультурные универсалии как отдельный и самостоятельный предмет, мы, будучи вынуждены абстрагироваться от терминологического и методологического аппарата какой-либо отдельной науки, прежде всего, сталкиваемся с проблемой лексического выражения. Пребывая в таком междисциплинарном

пространстве, мы обречены не только "изобретать" новые термины, но и использовать уже имеющиеся с неизбежной долей эклектизма.

§2.Первотектон: между природой и культурой.

Итак, для обозначения универсалий, обеспечивающих структурный изоморфизм ментальности и культуры, мы вводим специальный термин - *первотектон*.

В предыдущей глава описывалось в общем виде некое гравитационное поле культурного смыслообразования. Интенциональные векторы, действующие в этом гравитационном поле и приводящие, в конечном счёте, к рождению того или иного единичного смысла универсальны и инвариантны. Они составляют неотъемлемую антропологическую характеристику человека как *homo sapiens*. Именно эти векторные интенции, суть направленности, наделяющие смыслом всякую внешнюю по отношению к первоначальному опыту данность и оформляющие эту данность в семиотическом эквиваленте, мы и называем первотектонами.

Можно сказать, что первотектоны - это смыслообразовательные интенции человеческой ментальности, всякий раз включающиеся в ситуации полагания дуальных субъектно-объектных отношений. А поскольку дуализованность есть постоянное состояние ментальности и культуры, то первотектональные интенции действуют постоянно. Первотектональные направленности:

- 1) задают онтологические координаты смыслообразующего субъектно-объектного взаимодействия.
- 2) определяют содержание и интенсивность первичного переживания этого взаимодействия.

3) направляют процесс рефлексии и кодификации этого переживания в тех или иных знаковых системах.

Первотектон не есть то или иное статичное значение. Он есть первичное условие и направленность на образование значения.

Прояснение этого момента связано с определением онтологического статуса первотектонов.

Аристотель во "Второй аналитике" делает глубочайшее наблюдение: между первичным для нас как познающих и первичным по природе существуют взаимообратные отношения. В процессе познания мы движемся путём, прямо противоположным тому как устроена природа: для нас как познающих первичным и простым является чувственно воспринимаемый предмет, тогда как по природе - ряд сущностных принципов. Соответственно, наоборот: для нас самым сложным является дохождение до этих принципов, а с точки зрения природы - компоновка, создание из выделенных принципов конкретного единичного предмета.

Действительно, в природе законы упорядочивающей самоорганизации носят объективный (в смысле отсутствия осознающего их субъекта) и расплывчатый характер. Вычленение осознающего себя человеческого субъекта из природного континуума знаменует снятие (в гегелевском смысле) всего опыта природной самоорганизации в ментальных моделях человеческой психики. Происходит очередной виток космоэволюционного процесса, когда мир материальный преодолевает очередную ступень сворачивания: из пространства природного в пространство культурное, а мир идеальный соответственно, выходит на новый уровень разворачивания, эксплицируя снятый опыт природной самоорганизации в предметном теле культуры. Эти самые ментальные модели - первотектоны - и представляют из себя ту

отправную точку в которой кодируются универсальные формулы негэнтропийной организации. Принципы упорядочения остаются как бы теми же, но даны они на этом витке уже не в непосредственном единстве с природным материалом, а в *виде априорных структурирующих интенций человеческой психики*. Их экспликация служит стержневой основой смыслополагания в культурно-историческом пространстве. Именно в человеческой ментальности возможно принципиальное *растождествление самих структурно-организационных принципов и опосредующего их материала*. Иначе говоря, только снятый, т.е. кодифицируемый в знаковых системах культуры опыт самоорганизации может быть абстрагирован от материала и введён в поле рефлектирующего сознания. В истории культуры эта рефлексия протекает в направлении послойного преодоления опосредующих форм от конкретных (конечных и единичных) к абстрактно-всеобщим и универсальным. Можно сказать, что на протяжении всей истории культуры осуществляется послойное «вытягивание» базовых ментальных моделей смысло- и формообразования из области бессознательного в область осознанного. Не случайно сами представления об универсалиях (и в частности, об архетипах) стали особо актуальны именно в нашу, уже далеко не архаическую эпоху.

Первотектоны выступают продуктивным природно-культурным медиатором, переводящим изоморфизм всеобщих негэнтропийных принципов в изоморфизм структур и феноменов культуры. Можно сказать, что в образе *homo sapiens* природа обрела, наконец, окончательно выделевшуюся *объектную* форму, ставшую на путь становления своей *субъектностью*. Выбросив человека из своего лона, природа снабдила его набором априорных ментальных интенций, снимающих в себе *всеобщий опыт природной*

упорядочивающей самоорганизации. Собственно, благодаря действию этих априорных организующих направленностей и стало возможным становление человеческой самости. Двигаясь по своему культуросозидающему и упорядочивающему пути от чувственно-конкретного к всеобщему и трансцендентному, человек постепенно приходит к постижению этих самых первичных, априорных и в то же время, скрыто-бессознательных базовых негэнтропийных направленностей, лежащих в основании всякого собственно культурного феномена или того, что на языке традиционной философии называлось духом в противопоставлении природе.

Говоря о первотектонах как об имплицитной форме самополагания снятого опыта природной самоорганизации в прамоделях и интенциях человеческой ментальности, следует помнить, что природа их глубоко синкретична. Это определяется тем, что связывая природное с культурным, первотектон в принципе не может быть исчерпывающе описан в специфически культурных, т.е. построенных на дуальных расчленениях моделях описания. Включая в себя природные по генезису принципы упорядочения, первотектональные интенции могут быть адекватно познаны только при включении, как это не парадоксально, и природных, т.е. внедискурсивных форм постижения. Такое постижение может быть дано лишь посредством целостного переживания, интуитивного и невыразимого схватывания. А главное, что в отличие от теоретически моделирующих форм познания, развиваемого культурой, здесь на самом первичном уровне вычленения культуры из природного универсума, исходная целостность смыслопорождения познаётся\переживается практически, как императив, исключая отчуждающую рефлексию. Уровень первотектональных интенций - это та развилка, где интуиция и

рефлектирующий рассудок разошлись в своих способах упорядочивания человеческого бытия, опираясь, соответственно, на природную и рефлективно аналитическую (т.е. собственно культурную) компоненты первичной пограничной природно-культурной целостности.(3) Генетически предшествуя всем и всяческим расчленениям, первотектональные интенции сами выступают условием их возникновения, а потому и не могут быть адекватно описаны в формах из этих расчленений развившихся. Здесь мы как средневековые богословы, понимающие невозможность определения и описания Бога как всеобщего посредством от него же отпавших частных, упираемся в тупик апофатики. И всё же попытаемся как-то катафатизовать содержательно-онтологическую природу первотектонов.

Располагаясь за пределами всех расчленений, даже таких фундаментальных как дискретное – континуальное, сакральное-профаническое и имманентное-трансцендентное, первотектональные интенции создают априорную основу для всех этих и последующих расчленений. Поэтому сама перманентная дуализация спонтанного жизненного потока и есть проявление всеобщего и невыводимого первотектонального принципа. Первотектон, как таковой, соответственно, и имманентен, как прамодель конкретного единичного феномена, и трансцендентен, как воплощение всеобщего негэнтропийного принципа. Первотектон, также одновременно и дискретен, будучи оформлен в виде семантической структуры, и континуален, как принцип организации *метатекста*, всегда действующий *и за пределами этих семантических структур*. Так, к примеру, содержание первотектонального тройственного принципа структурирования (универсальный триадический принцип) заключается не в

семантической сумме разнообразнейших троиц, троек и триад, которыми кишит история культуры во всех её срезах: религиозном, мифологическом, научно-философском и художественном от Лао-цзы до Гегеля и от Тримурти и св.Троицы до композиционных структур литературных и музыкальных произведений. Все эти значения - суть слепки, зафиксированные в семантике моменты саморазворачивания упорядочивающего принципа. Собственное же содержание этого универсального первотектонального принципа состоит в переживании самой направленности сознания на идею единства начала, середины и конца в их симультанной неразрывности. Увиденное из имманентного пространства культуры, трансцендентное тождество единого и триадического распадается и имманентизируется в виде временной, либо пространственной последовательности.

В этом бытийственном цикле "Один рождает два, два рожают три, три рожают бесконечность (тьму вещей)" (Лао Цзы), самопознающее я субъекта культуры обречено занимать позицию среднего члена. Здесь дуализм культурного сознания выступает уже не его отчужденной акциденцией, а неотделимой онтологической нишей, где происходит неизбежное отчуждение этого сознания от трансцендентного тождества с первым и третьим членом триады. Поэтому, тяга к выходу из состояния дуальности, тяга к переживанию трансцендентно-первотектонального под каким бы девизом она не предпринималась - назад к природе или вперед к Богу - есть, как уже отмечалось, стремление к экзистенциальному переживанию тройственного принципа по схеме: рай первозданный - рай потерянный - рай обретенный. Соответственно, если первотектон есть не тот или иной семантический конструкт, а интенция ментальности, порождающая конкретную возможность

формирования такого конструкта, то и число 3, и треугольник, и логическая триада, и божественная троица - всё это не разные «архетипы», а проявления единого первотектонального принципа, данного в ряду различных семантических проекций. На основе первичных пространственных и временных проекций первотектонального тройственного принципа уже в разветвляющемся предметно-смысловом теле культуры строятся его различные модификации. Усложняясь и варьируясь по законам знаковых систем культуры, эти семантические построения приобретают все более частную функциональную сущность и утрачивают непосредственную связь с первотектональным интенциональным импульсом, становясь объектами отчужденной рефлексии.

Таким образом, первотектон тройственного принципа, взятый в качестве важного примера, может осознаваться и описываться анализирующим сознанием отстраненно, *как бы* извне. В то же время, сознание в целом, на уровне неосознанных побуждений, ценностных установок, индивидуальных и особенно коллективных мотиваций экзистенциально и неосознанно переживает этот самый принцип, эксплицируя его субстанциальное содержание в опосредованных формах. Кстати сказать, побудительные мотивы, устремляющие человека к выходу из дуального пространства культуры, имеют под собой вполне рациональные основания. Проще говоря, человек стал человеком не от хорошей жизни. Природная компонента человеческой сущности неотменима. И, естественно, что приспособление к культурно-инобытийственным формам ее опосредования не может не вызывать неизбежного чувства болезненного дискомфорта, не говоря уже о драматических конфликтах собственно культурного происхождения. Не случайно

все культурные революции (не в маоистском смысле, разумеется) связанные с прорывом на следующий виток, неотделимы от страданий, конфликтов и жертв. При этом, побудительная причина таких скачков приходит как бы извне, часто ставя человека перед выбором: развитие или смерть. Впрочем, по мере замыкания культуры на себя и окончательного инкорпорирования в неё элементов природного, такие побуждающие силы все более выступают как *внуренные*.

Говоря о синкретизме первичных семантических опосредований первотектональных значений (о них речь пойдёт ниже), следует отметить, что *их форма есть в то же время и их содержание*, а не его (содержания) условный репрезентант. Расчленение формы и содержания происходит на следующих уровнях семиотизации. Итак, первотектон, как продуктивный природно-культурный медиатор есть интенциональный вектор обуславливающий образование всякого культурного смысла. Этот вектор связывает спонтанную биологическую реактивность, помещаемую в дуализованное гравитационное поле с образуемым в этом пространстве культурным смыслом - кодификационным эквивалентом исходного первично-нерасчленённого переживания. Иначе говоря, первотектон связывает три процессуально-генетических уровня смыслообразования: первичное переживание всякого субъектно-объектного отношения, возводимого к метаоппозиции *я - другое*, начиная с его природного (психофизиологического) уровня, расщепление и рефлексия этого отношения в пространстве априорных смыслоинтенциональных расчленений и, наконец, синтез этих расчленений, обретаемый в форме целостного семиотического конструкта, представляющего собой уже ставший культурный феномен. Этот феномен, будучи

синтезом лежащих в его основе расчленённых смысловых элементов, сам в свою очередь выступает как синкретически нерасчленённая целостность для вторичной культурной рефлексии и последующих расчленений. Так, например, первотектональная интенция осмысливающего переживания всеобщей онтической связи целостности и единства от идеи абстрактного Единого распадается и разворачивается в структуропорождающую триаду. Последняя, проецируясь на различный материал семантизуется в виде синтетических смысловых конструкторов. Одним из проекций-направлений такой семантизации выступают хорошо описанные исследователями мифов, этнографами и фольклористами образы мирового дерева, мировой горы и некоторых изофункциональных им образов. Но синтезируя первичные культурные первосмыслы, эти образы, обретя устойчивый комплекс значений и семиотические формы отчуждается посредством вторичной рефлексии от переживающего сознания и выступают по отношению к нему уже *не как синтез, а как новый синкрезис*, по мере дальнейшего расчленения которого последовательно образуются всё новые и новые смысловые и, соответственно, знаковые конструкции. Так, первотектональная интенция к структурированию и моделированию смысловых отношений по принципу триадической вертикали, отпадая от синкретического образа мирового дерева или мировой горы, как трёхчленной модели космоса, проецируясь в различные срезы реальности, порождает множество производных значений: от трёхступенчатой социальной иерархии государственного устройства до иконографических формул изобразительного искусства и стремления ввести во всякую составную архитектурную композицию организующую вертикаль (донжон, минарет, колокольня и т.д.).

Таким образом, первотектональный принцип упорядочивания связывается с конкретным единичным семантическим значением, которое культура стремится за ним закрепить. Но первотектональные интенции трансцендентны ко всякой конкретной семантике: они действуют и на следующем уровне - расчленяя и структурируя в новом контексте полученный в первичном синтезе семантико-семиотический конструкт так же как членился и первоначальный синкретизис. В процессе этого членения образуются новые смыслы в новых знаковых формах. Цепочка семантических опосредований первотектона последовательно умножается, приращивая знаковое и смысловое пространство культуры. А сама эволюция культуры в этом смысле выступает как перманентный процесс *распада синкретизиса*.

Эти сжатые постулативные определения нуждаются, разумеется, в развёрнутом пояснении. Обратимся к функции первотектона в аспекте знаковой кодификации первичного субъектно-объектного отношения, непосредственно связанной с его пограничной природно-культурной онтологией. В природе, как уже отмечалось, первотектональные принципы структурного упорядочивания *неотделимы от самого феномена, в котором они проявляются*. Это относится и к тем случаям, когда они мерцают, просвечивая сквозь эмпирическую оболочку самоидентифицирующегося явления. Круг солнечного и лунного диска, плоскость воды, правильные формы кристаллов и т.п. Исходный пункт культурогенеза связан, в частности, с отделением первотектональных принципов от единичного феномена, осуществляемым человеческим мышлением в процессе его собственного отпадения от природной континуальной самоидентифицируемости. Собственно говоря, само это отпадение гоминида от герметичной природной системы космо- и биоритмов

или, по крайней мере, ослабление действия структурно упорядочивающих принципов природной самоорганизации и вызвало к жизни, в конечном счете, ту самую априорную совокупность интенций и бессознательных направленностей, семантические проекции которых и стали позднее называться универсалиями (в частности, архетипами.) Сами же эти интенции суть природные законы самоорганизации, растождествленные со своим природным материалом и локализованные в человеческой психике в виде чистой потенции. Эта потенция, проецируясь вовне опосредуется материалом (изначально природным, а затем и собственно культурным) и рождает феномен культуры. Эта ситуация неизбежна, ибо проснувшаяся в человеке осваивающая себя сущность делает невозможным возврат к природной самотождественности. Феномен культуры, выступая инобытийственным репрезентантом первотектонального принципа, *никогда ему полностью не тождественен* и никогда его полностью не исчерпывает. Ибо однажды выделившийся как таковой, первотектональный принцип уже всегда теперь будет *трансцендентен* по отношению ко всяким конечным и единичным своим предметным воплощениям в пространстве культуры. Двудеяная природа культурного феномена, с одной стороны, отсылающая к универсальному первотектональному принципу упорядочивания, а, с другой - воплощенная в конкретном материале с присущими ему свойствами и вариативными эмпирическими характеристиками, неизбежно создает **знаковую форму**. Здесь и в дальнейшем слово *знак* употребляется в более широком смысле, чем в семиотической науке с ее связкой дискретизованных величин: к примеру, знак-концепт-денотат. Расширительно говоря, знаковость имманентна культуре вообще, поскольку сознание, формируя

инобытийственные протеистично-трансцендентным и неуловимым для адекватной кодификации первотектональным принципам феномены, с неизбежностью продуцирует *знаковость* в силу самого характера этого инобытийственного отношения, как, говоря языком диалектики, момент нетождества. Этот момент нетождества первотектональной интенции и ее семантического воплощения создает условия для становления конвенциональных отношений как одного из важнейших принципов культурогенеза. Таким образом, *искусственность* феномена культуры по самой своей сущности продуцирует знаковость. А эволюция знака на путях его выделения из синкретического единства с материалом - есть индикатор эволюции самой культуры. Архаическое сознание, двигаясь, от чувственно конкретного к абстрактному, постепенно вычленяет первотектональные принципы в наиболее очищенных и относительно(!) адекватных знаковых формах из изначальных рыхлых, синкретических и аморфных семантических образований.

* * *

В силу уже отмеченной нами невозможности говорить о нескольких вещах одновременно, как того требует целостная природа предмета, мы вынуждены временно прервать разговор о знаковом опосредовании первотектональных интенций. Мы вернёмся к этому вопросу в контексте проблемы семиозиса.

Все наши предыдущие рассуждения о первотектонах наверняка производят впечатление чрезмерно абстрактных и, вероятно, вызывают настойчивое желание получить более конкретные и содержательные определения. Разумеется, говорить о всеобщих

принципах упорядочения, никак не поясняя, в чём собственно они состоят - значит не сказать ничего.

Дело в том, что поскольку первотектон *есть не само значение, а принцип и условие его образования, то о первотектоне как о таком, нельзя сказать ничего, не прибегая, к хотя бы формально, к этим самым дискретным и производным значениям.* Здесь невозможна конкретизация идущая дальше определения первотектонов как чистых смыслообразующих интенций формирующих гравитационное пространство дуального смыслополагания. Эта отправная точка культурогенеза - абсолютным максимум синкрезиса, где первичная нерасчленённость таит в себе весь космос потенциальных смысловых возможностей. Дробясь и расслаиваясь в процессе реализации этих смысловых возможностей, синкрезис постоянно воспроизводится на базе достигнутого синтеза предшествующих расчленений (см. выше). Поскольку у нас нет способа познать содержание первотектональных принципов, минуя опосредующие формы, то следует обратиться к самому первичному слою этих опосредований.

§3. Первичные первотектональные проекции.

Речь пойдёт о первичных *проекциях первотектональных интенций в пространство жизненной среды.* Эта неопределённо-абстрактная жизненная среда может быть представлена в виде суммы *проективных полей*, которые - суть отдельные, становящиеся в процессе дуализации и распада синкрезиса сферы *типологизации полученных смыслов.* Те области, которые в дальнейшем выделились (как например, область чистого мышления, область эмпирической реальности, подразделяемая в свою очередь на области визуальную, аудиальную и т.д.), сами первоначально представляли собой

самотождественно-текущий и абсолютно синкретический, ввиду отсутствия всяких смыслообразующих расчленений, витальный поток. Проективные поля - это сформированные природой онтологические ниши для последующей типологизации смыслов, заполняющих их в процессе культуругенеза.

Первый уровень смысловых значений и форм, родившихся в результате проецирования первотектональных интенций в эти едва только становящиеся проективные поля можно назвать *нулевым циклом культуругенеза*. В результате этого проецирования произошёл синтез, рождённый от первичной дуализации природного материала, данного человеку в виде отчуждённых объектов и первотектональных интенций упорядочения. (Здесь и в дальнейшем под материалом в широком смысле понимается изначально отчуждённое и неосвоенное *нечто*, данное человеку в дуальности субъектно-объектных отношений). Кстати, именно изначальная отчуждённость материала в результате растождествления его с упорядочивающими принципами и создаёт условие возникновения культуры как творческого комбинирования упорядочивающих принципов в приложении к миру отчуждённых объектов. В результате полученного синтеза образовались своеобразные *матрицы, инвариантные структуры, сочетающие в себе и синтез и синкрезис*. Синтез заключается в том, что в этих матрицах интенциональные принципы (первотектоны) впервые обрели конкретную семантическую форму и, говоря словами Гегеля, положенное бытие. Синкретичность же этих матриц заключается в том, что на этом уровне синтез не достигает развёрнутого и конкретного содержания. Первая фаза снятия расчленений дискретное-континуальное, сакральное-профаническое и имманентное-трансцендентное в проекции на материал носит ещё

предельно абстрактный характер. Благодаря этому, рождаются универсальные модели с *вечно не ставшим содержанием*, служащие постоянным и вечным источником регенерации синкретизиса и инвариантной смысло- и формообразующей структурой. Каждый уровень продуктивного снятия дуальных оппозиций закрепляется культурой как бы в виде *отдельного слоя*. Первичные проекции образуют *самый* первый слой культурного целого и наподобие скрытого от глаз фундамента определяют конфигурацию всего здания.

Пытаясь систематизировать типологические ряды этих первичных матриц, целесообразно двигаться от абстрактного к конкретному. Это обусловлено тем, что указанные матрицы, суть формы первичных первотектональных проекций, выявляются по ходу последовательного синтеза культурного опыта в направлении от наиболее всеобщих к более конкретным. Так, числовые константы носят универсально всеобщий упорядочивающий характер. Визуальные фигуры структурируют морфологию культурного пространства. Мифологемы – его социологию. Нулевой цикл культуругенеза, таким образом, протекает как бы послойно, параллельно с формированием и вычленением *самих проекционных полей*. Эта послойная последовательность может быть лишь условно выявлена как последовательность структурно-логическая, а не историко-эмпирическая ибо в историко-эмпирическом пространстве всё синкретически связано со всем всеобщей коннотативной связью. Основой структурно-логической последовательности является то, что числовые отношения, например, образуя самостоятельный уровень, включаются в формирование морфологических моделей, присутствуя, тем самым, уже на другом, более конкретном уровне. Также и уровень первичных геометрических форм тесно связан на

глубинном уровне с энергиями стихий, а последние, в свою очередь – с психическими первоначалами человеческой души, т.е. с тем, что сформировалось в ряду ролевых первотектональных образов (см. ниже). Представления об этой древней и сейчас уже почти не выявляемой связи можно проследить не только в классических мифологических текстах, но и у ранних натурфилософов, и даже у Платона. Принцип всеобщей онтической связи лежит в основе морфологии сакральной архитектуры, напрямую вырастающей из архаической ритуалистики и первоначальных действий едва пробудившегося культурного сознания по семантическому зонированию и упорядочению физического пространства, которое было синкретически слито с пространством ментальным.

Так, в традиции индуизма, в результате универсального для многих цивилизаций обряда сакральной ориентации геометрический план будущего храма приобретает форму *квадрата*. (подробнее о значении квадрата как певотектональной фигуры см. ниже) Этот квадрат, формирующий план храма, выступает Ваступурушамандалой, т.е. коннотативным коррелятом (не хочется употреблять слово «символ») Пуруши, ибо он имманентен *васту*, т.е. бытийствующему – пространственной модальности Пуруши. Сам же Пуруша представляется и изображается в виде человека, вытянутого на основном квадрате в положении жертвы ведийского ритуала. Его голова обращена на восток, ноги – на запад, руки вытянуты к северо-восточному и юго-восточному углам квадрата. (Здесь налицо переключки и с христианской традицией. По Гонорию из Отена, распятие, вписанное в план собора, имеет аналогичную топологию.) Пуруша выступает изначальной жертвой, универсальным бытием, приносимым в жертву *дева, богам*, и, таким образом, воплощённым в космосе, образом которого является храм. В своей

физически конечной форме мандалическая схема храма соответствует земле, но качественно она выражает Вираджд(космический разум) и в то же время. по своей трансцендентной природе, она есть не что иное как сам Пуруша – сущность всего сущего.

Переходя к последовательному рассмотрению типологических рядов первичных первотектональных проекций, укажем ещё на один момент. Сочетание в указанных матрицах синтетического и синкретического начал означает, что их сущность, их глубинная сущность лежит за пределами сферы дуальности. Они есть одновременно и начало и конец. Они есть путь и положенная форма трансцендирования за пределы состояния расчленяющей дуализации в котором постоянно пребывает человеческое сознание. Манифестируя всеобщие и трансцендентные принципы упорядочения и, в то же время, воспринимаясь человеческим сознанием в виде конкретной (дискретной и единичной) формы эти инвариантные метаструктуры выступают побуждающим импульсом к снятию этой оппозиции на путях продуктивного смыслообразования.

Возможен и правомерен вопрос: что позволяет приписывать выделяемым «матрицам» те или иные значения? Думается, что здесь вполне достаточно обращения даже к самому общему обзору материала, наработанного частными гуманитарными дисциплинами: культурной антропологией, этнографией, аналитической психологией, философией, искусствоведением и рядом других. Отдельной и обширной темой могло бы стать исследование состыкровок представлений о первотектонах с обобщающими выводами ряда естественных наук.

Итак, стадияльно первым уровнем первичных первотектональных проекций являются числовые значения.

§4. Числовые значения.

Начальным, наиболее абстрактным, в смысле универсальности по отношению ко всякой опосредующей семантике является числовой ряд. Натуральные числа от единицы до десяти и далее - самая и непосредственная проекция первотектонального принципа упорядочивающего структурирования в континуум эмпирической реальности. При этом, бессознательно-прагматический характер функционирования чисел и числовых отношений значений до их оформления в арифметических знаках не должна приводить в смущение. Эти числовые значения и отношения объективны. (Сколько было пальцев у человека до того, как он научился считать?) Они не изобретаются культурой. Культура лишь оформляет их в знаковые структуры и манипулируя ими создаёт для себя иллюзию манипулирования сущностями. Да и само это знаковое оформление (в данном случае цифровой код) обретается лишь после длительного периода бессознательно-прагматического использования, когда числовые значения постепенно абстрагируясь от синкретического единства с эмпирическим материалом, пройдя цепь опосредований, приходит, наконец, к чисто знаковой (цифровой) форме.

Дискретизация эмпирического континуума посредством числовых отношений порождает фундаментальные ритмические симметричные и пропорциональные структуры. Эти структуры, в свою очередь образуют первичную координатную сетку для семантизации единичных феноменов. Числа выступают, таким образом, базовым инструментом восполнения в специфически

культурной форме космических симметричных и ритмических структур, утраченных в процессе культуригенеза. Можно сказать, что числовые положенности выступают своего рода арматурой смысловых конструкций культуры, заделывающих «дыру в космосе», которая разверзлась над человеком, выпавшем из непротиворечивой природной континуальности.

Что представляет из себя смыслообразовательный потенциал каждого из числовых значений? По мере продолжения числового ряда, энергия первотектональной смыслообразовательной потенции убывает. В соответствии с этим принципом убывания указанный числовой ряд можно сгруппировать следующим образом: от *единицы* до *трёх* - наибольшая смыслообразующая энергия и семантическая валентность. Далее, от *четырёх* до *семи* и от *семи* до *десяти*. Далее, от *десяти* до *тринадцати* и т.д. Все дальнейшие значения примерно с середины второго десятка, так или иначе, воспринимаются как производные и прежде всего математически (а не универсально) функциональные. Здесь, как и в других типологических рядах, наращивание количественного ряда (в данном случае прибавление количества) постепенно приводит к замыканию этого типологического ряда на себе и обособлению в отдельную сферу культуры, моделирующую в своих внутренних структурах *фрактальный образ целого*. Так, произошло и обособление арифметики и математики от утилитарно – прагматической связи с материалом, что привело, в конечном счёте, к складыванию абстрактной математической логики и возникновению в новейшее время на её основе игровых математических миров.

Но первое значение простого числового ряда - это больше чем просто числа и простая арифметика. Это - универсальные

^{жив} константы всеохватных форм первотектонального упорядочения. Грубо говоря, чем больше порядковый номер числа, тем меньше в нём универсальной организующей энергии и тем больше в нём собственно арифметики. Связь таких числовых значений с первотектональным первооснованием осуществляется уже всё более опосредовано - с помощью вторичных и производных конвенциональных символов.

Если для развитого рационально-прагматического сознания число - не более чем инструментальная морфологическая матрица, то на ранних этапах культуры число наделялось сакрально-магическими коннотациями. Выделение числа, как универсального формо- и смыслообразовательного принципа вызывало эйфорию слияния с божественным. Достаточно вспомнить в этой связи обожествление числа в пифагорействе. Да и сами гениальные прозрения их о числовых константах мироздания были возможны только при сакрально-мистическом переживании первотектональной сущности числа.(4)

У А.Ф.Лосева читаем: «...в человеческом сознании есть такая структура, которая может дать стихийным основам жизни строгое и устойчивое оформление, продолжая оставлять жизненную стихию в её изначальном безличном состоянии. Эта безличная структура - число, которое хотя и оформляет любой предмет, никогда не вносит в него никакой новой качественности. Число есть именно бескачественное, равнодушное к самому себе оформление. Вот почему первобытный оргиазм так близок к числовому оформлению, и именно на основе оргиастического культа Диониса возникла та философская система (пифагорейство), для которой число вообще стало основным принципом бытия.» И далее, « При всём различии оргиазма и числа обе сферы имеют то существенное сходства, что

обе они лишены качественной стороны и являются бескачественными, безличными, внеличными. Классическая телесность, лишённая бестелесного или надтелесного символизма, вырастает также на почве доклассического и классического безличия. Потому-то она всегда симметрична, пропорциональна, ритмична и гармонична, иными словами, математична.» (5)

Трансцендентальность числовых констант мироздания открывается не только абстрагирующему, но и мистическому уму. И архетипальная конструктивность чисел связана со стихией бессознательного. По Шпенглеру, «математика идёт дальше, чем наблюдения и разложения. В минуты возвышения она действует интуитивно, а не путём абстрагирования. Числовые образования высшего порядка уже не имеют исключительно рассудочного происхождения, и для полного понимания их глубоких, вполне метафизических оснований необходим известный род визионерского ясновидения. Здесь дело сводится к внутреннему переживанию, а не только познанию. Только с этого пункта начинается большая символика чисел. Эти формы, родившиеся во имя определённой культуры в душе великих мастеров как выражение глубочайших тайн её мироощущения открывают посвящённому как бы первооснову его существования. Нужно чтобы эти создания действовали на нашу душу как внутренность соборов, как стихи ангелов из пролога Фауста или кантата Баха, для чего необходимы счастливые и редкие минуты. Только тот, кто способен на это - а зрелые умы всегда будут редки - поймёт, почему Платон называл вечные идеи своего космоса «числами».

Итак, простой числовой ряд - это не просто выражение количества, а универсальные матрицы негэнтропийной организации. Символические традиции нумерологической семантики в этом

смысле есть лишь специально выделившаяся форма отмеченности этой всеобщего упорядочения,⁽⁷⁾ во многом не замечаемой обыденным сознанием ввиду её рутинизации. Впрочем, и обыденное и даже вполне рациональное сознание, не признающее вроде бы за числом ничего кроме его арифметической функции, пронизано стихийным символизмом особой сакральной (как позитивной, так и негативной) отмеченностью натуральных числовых значений. Так, в языке, понятия *первоочередной*, *второсортный*, *третьестепенный* ценностная отмеченность прямо связана с номером в в некоем универсальном отношении, где значимость убывает по мере роста порядкового номера. Безусловно положительное понятие *единства* отсылает к единице, т.е. к связанному с положительной отмеченностью синкретическому состоянию и т.д. и т.п.

Впрочем, современная логика и теория групп возвращаются к мысли о количественном измерении, как основе качественного. Так, Ч.С.Пирс полагал, что законы природы и человеческого духа основываются на общих принципах и могут быть расположены вдоль одних и тех же линий.

Три первых числа: 1, 2 и 3 - моделируют *всеобщий триадический принцип*. Их структурно-семантический потенциал универсален и всеохватен. Любые другие более сложные смысловые и формальные структуры, в конечном счёте, генетически восходят к указанным значениям и могут быть редуцированы до них с помощью аналитических и герменевтических процедур.

Если единица, как когнитивная абстракция, будучи положена в проективное поле *эмпирического представления* эквивалентна первичной всепорождающей безразмерно-неразвёрнутой точке, (что, кстати, не противоречит космологическим представлениям о большом взрыве), то становится очевидным, что она является чем-то

неизмеримо большим, чем просто числом, от которого происходят все остальные числа.

Модификации семантического ряда: *единица - единое - центр - точка, неподвижный перводвижитель - тотальность - творящее первоначало* и т.д. столь многообразны, что не поддаются даже предварительное перечислению. Однако сколь не велика тяга сознания к вечному и трансценденному слиянию с Единым, за переживанием такого трансцендирования всегда следует дуализация. *Любая сущность, пережитая как культурный смысл, стремится выйти за свои пределы и противопоставить себя своей противоположности.* Если партисипация к Единому и, следовательно, само Единое переживается как *истиноблаго*, то его автоматически возникающая противоположность имеет противоположную аксиологическую отмеченность. Например, Плотин сравнивал Единое с моральной целью и благом, а Многое - со злом.

Чтобы познать себя, т.е. быть отрефлектированной в своём качестве в культурном сознании, всякая сущность должна осуществить своё инополагание в этом самом культурном сознании. Так *один* рождает *два* и, соответственно, дуализм как основную характеристику всех природных(8) и культурных процессов. В культуре дуальность, как идеальный структурно упорядочивающий первотектональный принцип дан в абстрагированном от природной «в-себе-бытийственности» и служит перманентным импульсом к трансцендированию. Дуализм смыслополагания осуществляется в структуре симметричных отношений. При этом, как уже отмечалось, этот первичный симметризм выражается в предположении соотносимых онтологических ниш в том или ином определённом срезе бытия (проекционном поле). Это вовсе не означает симметрии

конкретных и определённых качеств самих элементов смысловой оппозиции. Здесь уже кроме непосредственно симметричных отношений возможны и состояния последовательности: день/ночь, молодость/старость и т.д., а также сочетания последовательности и одновременности и другие типы отношений. Важно, что сочетание изначальной структурной симметрии с семантико-аксиологической асимметрией опосредующих значений задаёт импульс диалектической динамике - иррадиации смысловых элементов в пограничную зону середины, смещение значений элементов за пределы структурной симметрии ниш и, в конце концов, формированию нового синтетического смысла в результате взаимодействия этих элементов. Характерно, что там, где симметрии структурно-онтологических ниш соответствует и симметрия опосредующих форм, там рождаются наиболее устойчивые, нетрансформируемые и инертно воспроизводящиеся смысловые системы. Так, манихейская (в широком понимании) и гностическая нравственная доктрина, придающая злу равный качественный статус по отношению к добру совмещает абстрактную симметрию онтологических ниш с конкретной качественной симметрией значений, создавая тем самым мощнейшую самовоспроизводящую традицию трансцендирования.

Современная постструктуралистская и деконструктивистская (главным образом, последователи Ж.Деррида - в широком смысле - постмодернистская наука в контексте отчётливого стремления к новому синкретизму стремится выработать методологию выхода за пределы бинарных оппозиций, критикуя своих недавних предшественников - Юнга, Леви-Строса и др. не говоря уже о Гегеле и других классиках традиционной методологии. Но позитивная сторона этой критики, как правило, сводится к акцентированию

асимметричных отношений самих элементов значений оппозиций, которым на основании различных асимметричных коррективов стремятся придать не-оппозитные отношения. А сама бинарность, как основополагающий структурный принцип оттесняется на второй (в лучшем случае) план, где, как правило, благополучно воспроизводится заново. Такова, например, известная дерридианская критика оппозиции *центр-периферия*.

Характерно, что уже сама возможность симметричного «выравнивания» содержательно-семантических характеристик смысловых элементов, попавших в симметричные онтологические ниши бинарной структуры, всегда открывает особый канал смыслообразования, который практически всегда ведёт к реализации скрытых или явных смысловых конструкций. Проще говоря, речь идёт о содержательной статусно-качественной симметризации асимметричных по своей природе сущностей, противопоставляемых в рамках бинарной структуры. Так, несмотря на то, что жизнь и смерть по своей онтологической природе не симметричны и представляют из себя (что ни говори!) состояния разнокачественные и ни в каких характеристиках не совпадающие, будучи противопоставлены в бинарной структуре смыслообразовательных координат, приобретают тенденцию к осмыслению в симметрично сближающих формах.

Не углубляясь в поисках примера в глубь веков, вспомним, что ещё до Фрейда с его комплексом Танатоса, Элифас Леви высказал предположение, что «Равновесие Человека состоит из двух тенденций - к смерти и к жизни. Следовательно, желание смерти так же естественно и так же духовно, как жизнь или любовный порыв.»

Если рассматривать типологию бинарных отношений с позиции переживающего сознания, (как на уровне отдельного

субъекта, так и на макрокультурном уровне) в котором эти отношения протекают то, как уже говорилось, основными позициями здесь будут инверсия и медиация. А если типологизовать этот процесс с точки зрения объективных характеристик вступающего в бинарные отношения материала и конечного результата взаимодействия элементов оппозиции, то здесь базовыми позициями будут выступать *конфликтность* (антиномическое противостояние) и *комплиментарность* (взаимодополнение). Конфликтность в наиболее жёстких, нередуцируемых и неснимаемых формах продуцирует инверсионную парадигму отношений. Complimentarность же, как принцип синтезирования на основе асимметричной количественно-качественной дополнительности по принципу: *доминанта - компонента*, тяготеет к медиационным формам. К этой формуле могут быть редуцированы все пары смыслопорождающих расчленений, закрепившиеся в различных сферах культуры, со своими стандартизованными характеристиками, от мифологии и натурфилософии до современной науки и философии, стереотипов обыденного сознания и образных формул высокого искусства. И в социально экономических отношениях работает, в конечном счёте, всё тот же дуализм активного и пассивного, действующего и страдающего и т.д.

Формулы структурных суперпозиций бинарных отношений универсальны. Специфичны же их семантические проекции и цепи прогрессии дальнейших смысловых расчленений и их синтезирования на следующем уровне. Такие "застывшие" дуализованные семантемы как земля\небо, мужской\женский, активный\пассивный и некоторые другие, ввиду своей неснимаемости, - суть универсальные метакультурные заготовки будущих синтетических смыслов, достигаемых на последующих

уровнях семантической конкретизации - являют самые первичные проекции абстрактного дуального первотектонального принципа в проекционные поля жизненной среды. Это тот уровень первичного отпадения от нерасчленённого единства, которого, так или иначе, достигает трансцендирующее сознание на путях поиска выхода из состояния дуальности, на которое обрекает человека культура. Для переживающего сознания движение и даже сама тенденция противоположностей к синтезу всегда сопряжено с потрясениями и страданиями, ибо по самому характеру течения этого процесса размывает объект партисипации и нарушает экзистенциальную самоидентификации субъекта. Уже сам шаг от тезиса к противоречию - мучителен, а следующий шаг от противоречия к синтезу - ещё более труден. Впрочем, эти усилия не только являются первичным условием самосохранения человека как субъекта культуры, но и вознаграждаются переживанием синтеза как истинного блага в акте трансцендирующего слияния с Единым. Так *два* рождает *три*.

Нельзя не отметить, что в мистических и символических традициях антитезис, как правило, выступает скорее как *дополнение*, чем как *отрицание*. Впрочем, мы сознательно избегаем в нашем дискурсе углублённого обращения к символическим традициям. Это связано, прежде всего, с тем, что представления о символическом и терминологические границы самого слова *символ*, едва ли более размыты, чем у пресловутого *архетипа*. Современный *символический ренессанс* в философии и науке сделал этот термин настолько безразмерным, что без дополнительных пояснений невозможно понять, где речь идёт о неких безусловных инвариантных смысловых структурах, непосредственно выраженных в стандартно закреплённых знаковых формах, а где

имеются в виду конвенциональные конструкты, где знак и означаемое связаны между собой условной и принудительной связью. А это различие имеет для нас существеннейшее значение. Так, по нашему мнению только второй тип феноменов может быть отнесён к символам в строгом и узком понимании. К тому же, символические, а также религиозные и мистические традиции - это отдельный и специфический срез культуры. Объявить его концентрированно-образным выражением всеобщих констант и универсалий всей культуры значило бы чрезмерно облегчить свою задачу, ибо на примере символично-мифологическо-мистических корреспонденций выводимые нами понятийные формулы подтверждаются наиболее непосредственно, легко и многообразно. Но мы, оставив в стороне вопрос о том, насколько объективно символические системы и традиции отражают всеобщие закономерности реальности, попытаемся выявить эти закономерности и в других срезах этой самой реальности. А главное, выйти на единые для всех этих срезов, включая, в том числе, и мистико-религиозные и в широком смысле символические традиции, универсальные *основания и предпосылки*.

Впрочем, при этом, мы не считаем невозможным, в определённые моменты обращаться к примерам из этих традиций. Так, в заключении этого рассуждения вспомним слова М.Элиаде о том, что моральный уровень любой религии фактически может быть измерен её способностью показать, посредством догматов и образов, как преодолевается дуализм.

Итак, *два* рождает *три*. Нет никаких сомнений в том, что комплиментарный синтез дуализованных элементов (онтологически симметризованных и функционально асимметричных) вырастает из глубочайших корней биологической (и даже добиологической)

эволюции. В культуре эмансипированный от эмпирического материала принцип троичности стал формулой бытийственного цикла, включающего первоначальное синкретическое единство, его расчленяющую дуализацию и последующий синтез, выступающий в свою очередь, новым синкретизмом. Триадаический принцип, таким образом, есть формула *perpetuum mobile* всех культурно-генетических процессов, где стремясь к синтетическому снятию противоположностей через партисипацию к Единому, культурное сознание, проходя цикл за циклом, последовательно наращивает цепь семантических и семиотических звеньев, каждое из которых является ситуативным результатом синтеза и пополняет как феноменологическое тело культуры, так и бессознательный культурный опыт её субъекта. Тройственность - это возврат к единству, обогащённый содержанием отпавших от первоначального синкретического единства дуализованных сущностей. Содержание синтеза определяется, в свою очередь, *онтологической модальностью* первоначальной дуализации, поскольку от изначального абсолютно синкретического единства могут отпадать, отслаиваться любые пары противоположностей, поскольку в первоначальном синкретизме содержится *весь потенциальный комплекс смысловых возможностей*. Для находящегося в состоянии перманентной дуализации сознания, троичность в любой форме и применительно к любым процессам обладает временной(!) способностью разрешать конфликт, порождаемый дуализмом как гармонизирующее воздействие единства на двойственность. Тройственность, как завершающий элемент универсального триадаического принципа, как мифологема рая обрётённого имеет такое несметное количество конкретных семантических проекций и семиотических образов с их многочисленными коннотациями,

коррелятами и редуцированными формами на всех уровнях культурного смыслополагания от троичной космологической структуры(9) до самого логического понятия синтеза и т.д., что строить здесь какую-либо перечислительную типологию нет никакой надобности. Принцип триадичности настолько универсально пронизывает всеобщий культурный опыт, что каждый может без труда найти сколь угодно много примеров в своём собственном опыте, или в крайнем случае, открыть любую книгу, хоть бы популярное изложение мифов и задать себе такие вопросы, как например, почему у Гекаты и Цербера по три головы, почему у трезубца три зубца и т.д. и т.п.

Здесь вновь особое значение приобретает тема симметрии. Рождение третьего из первичного удвоения определяется уже самой внутренней структурой дуальной системы, где симметризация дуализующихся элементов автоматически предполагает наличие или становление некоего *третьего элемента*, по отношению к которому и осуществляется полагание симметричного отношения парных элементов. Т.е. *любая пара элементов симметрична по отношению к чему-то, к какому-либо третьему функционально инокачественному им элементу*. На уровне первичного апофатического переживания становящейся дуализации, т.е. на уровне предположения симметричных онтологических ниш, предшествующих конкретной семантизации, функцию третьего элемента играет само переживающее сознание, отчуждающее от себя симметрично равноудалённую пару абстрактных смысловых возможностей, уже бессознательно отмеченных аксиологической асимметрией. В процессе становления смыслового содержания элементов системы, средний член (центр, ось симметрии и т.п.) также отчуждается от переживающего сознания, обретая

функциональное значение и знаковую форму. Однако, как бы не складывалось отношение переживающего сознания со смысловыми значениями элементов оппозиционной пары, связь со срединным элементом всегда носит особый характер. (Особое значение промежуточной зоны, кстати сказать, отмечается всеми: от древней натурфилософии и классиков диалектики до современной семиотики и структурализма.) Его (срединного элемента) инокачественность, иноприродность парным элементам, а главное его собственная *нерасчленимость* пока эти парные элементы находятся в состоянии активированных бинарных отношениях, придаёт срединному симметризирующему элементу особую отмеченность. Это как форма канализации непрерывно трансцендирующей человеческой экзистенции в мир её конкретного смыслонаделения. Так, континуальная интенция первотектонального импульса преобразуется в нарастающую прогрессию дискретных культурных значений и феноменов.

Сам характер отношений элементов указанной триадической системы формирует инвариантный симметричный модуль, как структурное основание смысло- и формообразовательного механизма. За примерами можно обратиться не только в общей теории симметрии. (См. напр., Вейль, Шубников и Копчик и др.) Функционально-качественная отмеченность, инородность симметризирующего элемента, причём не только семантики центра оси и т.п., но и самой зоны симметризирующей середины свойственна любым формам культурного опосредования указанного структурного модуля от традиционных во всякой культуре отношений *договора и суда*, до иконографических схем древнего, средневекового, да и более позднего искусства моделирующих, восходящую к ритуальным схемам, образ сакрально упорядоченной

картины мира. (См. мотивы диалога и предстояния сторон перед лицом некоей третьей отстранённо-сакрализованной инстанции как универсально распространённый иконографический мотив.)

Триадичность как функция структурного модуля симметричных отношений, завершая целостную и герметично самодостаточную форму триадического принципа, выступает в то же время и как группирующий принцип. Так симметричная дубликация группы симметрии - исходной пары дуализованных элементов в рамках всё той же системы триадическо- симметричных отношений, открывает специфический канал смыслообразования, где синтез дублируемых симметричных элементов в своей семантической прогрессии всякий раз вновь возвращается к нетрансформируемому центру - источнику симметрии. Центр как бы не затрагивается семантическими трансформациями в результате последовательного «вливания» в него содержания промежуточного синтеза «горизонтально» разрастающихся групп симметризованных дуальных элементов. Такой принцип сохранения метафизического синкретизма «осевого» срединного элемента за счёт симметричной дубликации дуализованных смысловых пар, свойственен традиционалистским и ретроспективно трансцендирующим формам смыслообразования - прежде всего религии. Сколько бы пар святых апостолов не сидело бы вдоль стола, все они всё равно обращены к сидящему в центре Христу. И содержание его образа несколько не меняется от того, сколько этих пар: две или шесть. Вообще, принцип симметричной дубликации и группировки смысловых пар вокруг синкретически метафизического центра имеет тенденцию (разумеется, не абсолютную) к инверсионной форме дуальных отношений. Нетрансформируемость центра или, точнее говоря, всей срединно-пограничной зоны, создавая иллюзию бесконечной рецепции

промежуточных результатов синтеза в синкретическом и сакрально-трансцендентном абсолюте, незримо подтачивается изнутри «ползучей» рационализацией, за счёт автоматической самоорганизации усваиваемых синтетических и дискретных смысловых блоков. Чем дольше держится «срединный абсолют», тем страшнее его инверсионное падение и семантическая деструкция между жерновами сошедшихся в «последнем» бою конфликтно разведённых смысловых полюсов в момент инверсионной перекодировки.

Важно, однако, отметить, что троичность, таким образом, как группирующий принцип, связана с *четверичностью*.

Четверичность - это, прежде всего результат симметричной дубликации первичной дуализации, открывающий процесс структурно-содержательной комбинаторики оппозиционных пар. Поэтому с числа 4 начинается вторая группа чисел, следующая за группой 1 - 2 - 3 по принципу убывания первотектональных смысло- и формообразовательных потенциалов. Но и на этом уровне первотектональный потенциал структурно-числовых матриц необычайно силён. Проекция четверичной структуры, основанной на отношениях удвоенной оппозиционной пары в материал жизненной среды рождает многообразнейший ряд феноменов культуры. Один только визуальный и предметный ряд, связанный со структурными моделями правильного четырёхугольника, (в частности, квадрата), куба и креста демонстрирует необозримую широту семантических коннотаций. (О визуальных прамоделях см. подробнее в следующем параграфе.)

Важно отметить, что всякая чётная числовая структура моделирует открытую систему отношений. Это связано с тем, что четные формы (4,6,8 и т.д.) как результат симметричной дубликации

первичного удвоения воспроизводят ситуацию положенной, но *не снятой* оппозиции. Всякие чётные конструкции приобретают завершённость только при наличии в их структуре хотя бы формально намеченной ниши для завершающего (снимающего оппозиционность и синтезирующего) нечётного элемента. Как третий элемент триады снимает динамическую «неставшесть» двойственности, так пятый элемент, неустранимо предполагаемый во всякой четвертичной структуре, даже не будучи семантически отмечен, выполняет аналогичную функцию. (Направления на четыре стороны света немислимы без пятого элемента - центра. Здесь же можно вспомнить и семантику креста и многое другое. Пятый, завершающий элемент может пониматься как некое внутреннее дополнение к четвертичной структуре, или служить основанием для особого выделения и акцентировки пятиричных структур, что характерно, например, для Китая.

Как бы то ни было, существенно отметить, что чётные числа моделируют динамические и открытые структуры, в то время как нечётные - завершённые и более статичные. При этом каждое нечётное значение выступает имманентным снятием предшествующей бинарно-чётной структуры. Триада снимает первичную двойственность, пятиричность - четверичность и т.д. Впрочем, после связки 6 - 7 эти функции в значительной мере теряют актуальность, ввиду убывания первотектональных потенций. Здесь уже всё больше и больше собственно специфически арифметической прагматики. Разумеется, в символических традициях ориентированных на трансцендирующие коннотации ряд «необыкновенных» чисел может доходить и до сорока (и даже больше). Но мы уклонимся от живописания бесчисленных символических фигур, связанных с числами и «кричащих» о своей

универсальности. (Одно лишь перечисление символических значений числа 7 могло бы занять не одну страницу.) Нам важно было, хотя бы в общем виде описать те универсальные функции числовых значений, которые лежат в основе смыслообразования во всех срезах культурного бытия. Являясь первым, самым абстрактным уровнем опосредования первотектональных интенциональных векторов, числовые структуры самым предварительным образом дискретизируют и ритмизируют континуальный поток бытия, начиная процесс «перекачивания» природной по генезису витально-психической энергии в формирование и переживание всё более дробно дискретизируемых феноменов культуры. Поэтому, число как первичная форма опосредования упорядочивающих первотектональных интенций, снятый опыт природной самоорганизации и связующее звено между этой самой природной самоорганизацией и культурным творчеством человека, наделялось в древности божественным статусом. А его творческая и смыслообразующая функция чувствовалась и переживалась древними исключительно остро и конкретно. (10)

§5. Визуальные фигуры.

Следующий уровень синтетического опосредования первотектональных интенций достигается в их проекции в область *визуально-наглядного и предметного*. Это проекционное поле связано, прежде всего, со зрительной областью, которая, благодаря особому значению зрения среди органов чувств, является наиважнейшей.

Здесь первотектональные интенции, уже будучи опосредованы дискретизирующей ритмизацией числовых отношений, воплощаются в *конструктивные прамодели, на основе которых строится*

структурная морфология предметно-эмпирического и образного(не только визуально) тела культуры.

Это означает, что на основе указанных конструктивных констант формируются несколько групп культурных феноменов. Это, прежде всего, сама предметная среда культуры от глиняного горшка до готического собора и от колеса до баллистической ракеты.

Вторая группа феноменов - это *кодированное изображение* этой предметной среды и её элементов в условном визуальном пространстве (прежде всего - на плоскости) Эта феноменологическая линия смыслообразования вычленилась в *изобразительное искусство*.

И, наконец, третья группа культурно-смысловых феноменов связана с морфологической корреспонденцией первичных визуальных прамodelей и их структурных коррелятов в невизуальных сферах. Например, когда мы говорим: *властная вертикаль, горизонтальные связи, замкнутый круг, точка зрения, любовный треугольник* и т.п. мы указываем на непосредственное морфологическое подобие, а не на какую-либо условную и необязательную метафорическую связь или символ, нуждающийся в дополнительном пояснении. Здесь связь прямая, а не символическая, ибо *властная вертикаль* - это действительно вертикаль, а не метафорический образ, который можно заменить на образ какой-либо другой фигуры. Кстати, наполненность языка такого рода корреспонденциями воспринимается как нечто само собой разумеющиеся и, как правило, не принимается во внимание. А между тем, не только количество таких корреспонденций, но и принципиальная невозможность, в большинстве случаев, выразить их смысл на чистом понятийно-логическом языке, говорит о том, что универсальность сквозных смысловых конструкций культуры,

выраженный в стандартизации связей по принципу конструктивно-функциональной связи в семантическом, а не в логическом ряду, говорит о многом.

Наиболее наглядно визуальные модели морфологического аспекта культуры даны в модусе геометрических фигур на плоскости, ибо здесь их структурно-функциональные особенности выступают в наиболее прозрачном и свободном от всякой специфики опосредующего материала виде. Эти визуальные модели мы будем называть в дальнейшем *первотектональной геометрикой*.

Естественно, что всякий визуальный код на плоскости прежде всего предполагает саму плоскость. Плоскость нивелирует гетерогенность природы, создавая исходное поле чистых возможностей для полагания геометрически правильных первоэлементов морфологии предмета культуры. Плоскость, таким образом, выступает полной и адекватной моделью целостного культурного пространства, выстраиваемого на ней посредством визуальных кодов. Если по К.Леви Стросу, культура возникает там, где рождается правило, то плоскость есть предварительное условие всякой правильности в визуально-конструктивном аспекте бытия.

Первоосновой всякого визуального кода на плоскости является *точка*. Как прямое и *непосредственное*, а не символическое, выражение идеи единства, неразвёрнутости, первичной тотальности синкретизиса, точка коррелируя с числом 1, продуцирует ещё предельно абстрактное дуальное отношение: *точка - окружающее пространство (не-точка)*. Эта оппозиция соответствует в своей абстрактности описанной выше метаоппозиции *я - другое*. Как и в отношении *я - другое*, значения точки - единство, происхождение, центр - суть чистые и абстрактные первотектональные

направленности, не получившие ещё конкретных значений. Из этих чистых направленностей наиболее конкретную дуалистическую форму имеет становящаяся оппозиция *центр - периферия*

Продолжение точки на плоскости рождает *прямую*. Прямая прежде всего онтологизует саму плоскость, как бы верифицируя её специфические формообразовательные потенции. И, в то же время, прямая самым непосредственным образом переводит интенциональную направленность психики в направленность наглядно-визуальную. На этом уровне *культурный код ещё полностью совпадает с непосредственным выражением*. В дальнейшем, по мере нарастания опосредующих семантических звеньев это единство неизбежно ослабевает и на определённом этапе распадается вовсе.

Прямая продуцирует смысл абстрактного разграничения, содержание которого конкретизируется при усложнении конфигурации линии. Сама же идея этого абстрактного разграничения воспроизводится посредством партисипационного переживания сознанием самой сущности прямой линии (собственно её прямоты) в момент её проведения на плоскости. В утилитарном аспекте – это, например, изготовление и установка прямого шеста и т.п. Это партисипационное самоотождествление переживающего сознания с проведением разграничивающей прямой моделирует ситуацию противопоставленных друг другу и изначально равноотчуждённых от этого переживающего сознания пространственных зон, разграниченных прямой линией. Но уже на этом, ещё очень абстрактном, уровне уже действуют гравитационные векторы первотектонального смыслообразования. Уже сами различные комбинации в положении прямой по отношению к точке зрения моделируют, в отличие от предельно

абстрактной точки, различные смысловые аспекты. Так вертикальное положение прямой относительно точки зрения творящего и воспринимающего сознания связано с воплощением значений *сакрального*. Это связано с многими факторами: симультанное восприятие вертикальной протяжённости вследствие анатомических особенностей зрения (горизонтального расположения глаз), вертикальный характер связи между изначально аксиологически отмеченными (по принципу сакральное - профаническое, имманентное - трансцендентное) зонами верха и низа и, в конце концов, даже ввиду невозможности для человека непосредственно перемещаться по вертикали. (Вознесение - перемещение по вертикали во всех религиозных системах понималось как одно из сильнейших манифестаций божественного)

Горизонталь же - напротив, воплощает смыслы профанического и имманентного, поскольку связана с *последовательностью восприятия* и, соответственно, с идеей эмпирической пространственно-временной длительности. Такое понимание сущности горизонтали и вертикали универсально практически во всех цивилизациях и во всех локальных культурных традициях. Так, в арабском письме, вертикальное измерение придаёт буквам иератическую значимость (трансцендентный аспект), а горизонтальное связывает графический поток письма в едином развёрнутом во времени и пространстве течении (имманентный аспект). В упоминавшейся уже традиции храмовой традиции индуизма, вертикаль соответствует онтологическому единству, в то время как горизонталь выражает план бытия. Ритмическое повторение горизонтали посредством мощной конструкции последовательных наслоений выражает безграничное множество ступеней существования и их бесконечность в проявлении

божественной беспредельности. В то же время вертикаль – ось мира соответствует трансцендентной реальности Пуруши, сущности, принижающей все уровни существования. Она связывает центры этих планов с Абсолютом, расположенным на высочайшей точке оси, вне самой пирамиды существования, отражением которой выступает храм с его многочисленными ярусами. Характерно, что эта ось представлена в ведийском алтаре *воздушным каналом*, проходящим через три слоя кирпичной кладки и заканчивается внизу у «золотого человека» (Хираньяпуруши), замурованного в алтаре. Соотнесение трансцендентного вектора с пустотой – чрезвычайно значимо. Трансцендентное, как неподвижный принцип, вокруг которого вращается космос и как путь, ведущий от мира к богу, стремиться освободиться от всяких конечных и единичных предметных опосредований. Такова же природа и функция центральных вертикальных пауз в иконических и некоторых постиконических изобразительных композициях, воспроизводящих ситуации диалога и предстояния.

Медиативной формой между вертикалью и горизонталью является *диагональ*, как воплощение идеи динамического становления. Диагональ, как осмысленная форма, вторична и производна, поскольку угол её наклона так или иначе связывается с отношением к вертикальному или горизонтальному ориентиру.

Конструктивным снятием (11) вертикали и горизонтали в их прямом противопоставлении на плоскости выступают две первоэлементарные первотектональные формы – прямой угол и крест. Крест – завершённая форма синтеза. Прямой угол – редуцированная. Прямой угол, манифестируя взаимодействие горизонтали и вертикали, моделирует визуальный код *ставшей оппозиции*: *сакральное – профаническое* (в изофункциональной связке с имманентным –

трансцендентным) Как конструктивно-структурный элемент, он увязывает точку и важнейшие направления её разворачивания - *вертикаль и горизонталь*. Редуцированность формы прямого угла - его односторонняя разомкнутость - определяет его доминирующую функцию. Прямой угол выступает не столько самостоятельной фигурой, сколько структурно-конструктивным первоэлементом завершённых фигур - правильных многоугольников. (Прежде всего - четырёхугольника.) По-видимому излишне напоминать о том, что прямой угол в любом контексте воспроизводит значения устойчивости, укоренённости и сбалансированности. Укажем только что все эти значения работают при условии «правильного» расположения по отношению к точке зрения, т.е. при параллельной согласованности с априорными вертикально-горизонтальными ориентирами зрения.(12) При всяких поворотах и отклонениях от «правильного» положения прямой угол выступает уже не более как частный случай всякого иного угла вообще.

Завершённой формой снятия вертикально-горизонтальной оппозиции выступают крест и правильный четырёхугольник. В обоих случаях имеет место симметричные отношения вертикальных и горизонтальных направлений: в первом случае по отношению к выделенной точке (центр креста), во втором - по отношению к предполагаемым осям симметрии. Поэтому крест моделирует преимущественно экстравертивный принцип смыслообразования (расходящиеся от точки вовне векторы-направленности), в то время как правильный четырёхугольник ориентирован на внутреннее заполнение.

Одна из важнейших конструктивных и смыслообразовательных функций креста - семантическая конкретизация «точечного» уровня оппозиции: центр - периферия. Соотнесение переживающего

сознания с зоной сакрально отмеченного центра - точкой средокрестия делает партисипационную позицию статичной и мало трансформируемой. Поэтому, крест в подавляющем большинстве значений связан с выражением самодостаточных и завершённых форм трансцендирования, а в конструктивно-функциональном аспекте - с нейтральным равновесием. Центр креста - эта точка возврата снятых и получивших семантико-семиотические формы оппозиций к исходной синкретической позиции. Центр креста - это как бы сквозной канал трансцендирования, пронизывающий последовательные звенья и блоки смысловых расчленений. Отсюда структурная статичность креста как первотектональной проекции и внутренняя статичность и трансцендирующая самообращённость переживающего идею «крестности» сознания. Оговоримся, что мы не собираемся связывать указанные значения креста с опытом той или иной символической или религиозной традиции, как бы сильно такие связи не напрашивались. Нас интересуют лишь только сами конструктивно-смысловые первоосновы, первотектональные функции, а не их бесчисленные культурные производные в виде символических значений или формально - структурных модификаций. Несмотря на то, что ряд смысловых параллелей и корреляций, связанных с образом креста в различных культурах могли бы эффектнейшим образом подтвердить многие наши общетеоретические положения, мы всё же не будем даже и пытаться затронуть этот гигантский пласт, отсылая читателя к соответствующей литературе. Упомянем только что косой (андреевский) крест ввиду своей «неправильной» конфигурации встречается в культуре в качестве модели смыслообразования значительно реже. Зато как конструктивный элемент, моделирующий полное взаимопогашение диагоналей в предельно

устойчивой конструкции, он работает гораздо продуктивнее креста обычного. (Кстати, в одной из символических систем андреевский крест выступает символом союза Верхнего и Нижнего Миров. Но, стоп! Ни слова больше о символах.)

Другой продуктивной формой снятия вертикально-горизонтальной оппозиции является правильный четырёхугольник. Универсальность этой формы в культуре, охватывающая огромный пласт феноменов от фундамента здания до книжного листа и от доминирующего формата изобразительного искусства и телеэкрана до неисчислимого ряда бытовых предметов включая мебель и спичечные коробки. Рутинность и обыденность употребления этой формы проблематизируется простым вопросом - почему?

Правильный четырёхугольник, как и любая замкнутая фигура на плоскости, прежде всего продуцирует смысл разграничения внешнего и внутреннего пространства. Здесь оси симметрии, которых у четырёхугольника соответственно четыре (вертикальная, горизонтальная и две диагональных) выступают уже не абстрактными а гораздо более конкретными *зонирующими разграничителями*, разбивающими правильное четырёхугольное пространство на зоны (топосы), в которых действуют предсемантические гравитационные векторы первотектонального смыслообразования. При «правильной» ориентации четырёхугольника по отношению к точке зрения (а такая ориентация является в культуре доминирующей) первичная оппозиция всякой развёрнутой на плоскости и замкнутой – центр периферия (генетически восходящая к точке) конкретизируется, преобразуясь в оппозиции парных зон по отношению к центру: левая-правая и верхняя-нижняя. Специфика конкретных смыслообразовательных интенций на этом самом предварительном уровне гетерогенности

определяется соотношением вертикальной и горизонтальной составляющих границ четырёхугольной формы. Здесь можно выделить три главных позиции.

1. Доминанта вертикали и компонента горизонтали.
2. Доминанта горизонтали и компонента вертикали.
3. Равенство вертикали и горизонтали - квадрат.

Доминанта вертикали выражает тенденцию к сакрализации и трансцендированию, в то время как доминанта горизонтали - к имманентной профанизации. Это самый первичный и скрытый многослойными опосредованиями тектонический уровень смыслополагания. Он выявляется посредством последовательной семантической редукции, генетизирующей смысловые расчленения вплоть до самого абстрактного первотектонального уровня. Так, на первичное полагание вертикально-горизонтального предсемантического отношения наслаиваются отношения верх\низ и правый\левый со своими предсемантическими суперпозициями. Далее включается уровень собственно семантического опосредования - утилитарно-прагматического и контекстуального если речь идёт о прикладном предмете и знаково-кодификационного, если речь идёт о четырёхугольном формате как поле для изобразительной композиции или письменного текста. Кстати, на материале изобразительного искусства функциональность вертикали и горизонтали как элементов структуры формата выявляется с очевидной наглядностью.

§5а. Формат изобразительной композиции: первотектональные основания.

Рассмотрим в этом контексте *формат*, как *геометрическое основание изобразительной композиции*. Притом, что всякая

изобразительная композиция начинается с формата, особого внимания заслуживает не только и даже, может быть, не столько формат, как ставшая и определённая граница изобразительного поля (об этом написано уже немало) (13), сколько сам *принцип форматирования*. Казалось бы, уже сама установка на замыкание изобразительного поля настолько органична и естественна, что, вроде бы и не нуждается в каких либо особых объяснениях. Однако, именно эти, самые первичные и непосредственные интенции сознания и нуждаются, как нам кажется, углублённом анализе, ибо именно здесь содержатся ключевые формулы разворачивания всего последующего разнообразия форм и смыслов. По этому поводу Б.Р.Виппер, в частности писал, что «История формата ещё не написана; существуют только эпизодические исследования, относящиеся к отдельным эпохам и художникам. Из них с несомненностью вытекает, что выбор формата не имеет случайного характера, что формат обычно обнаруживает глубокую, органическую связь как с содержанием художественного произведения, с его эмоциональным тоном, так и с композицией картины, что в нём одинаково ярко отражаются и индивидуальный темперамент художника и вкус целой эпохи.»(14)

С чего начинается процесс форматирования? Прежде всего, с полагания самого *относительно статичного зрительного поля*. Сама апперцепция такого зрительного поля *опосредует* вышеописанную метаоппозицию *я - другое* более конкретным содержанием: *я* - визуально смыслополагающее и воспринимающее сознание, *другое* - пространство отчуждённых визуальных положенностей. Полагание этой оппозиции в единой онтологической плоскости осуществляется, как уже отмечалось, посредством симметричных отношений. Эти симметричные

отношения устанавливаются, прежде всего, по отношению к некой неуловимой границе, разделяющей мир самотождественных материально-физических явлений и мир условных визуальных кодов. Эта граница часто бывает отмечена беспорядочными каракулями (см. сноска 12 к данной главе), часто наблюдаемыми в первобытном искусстве и в детских рисунках. Они отмечают переход, медиативную зону между реальностью и изображением.⁽¹⁵⁾ Симметрия в указанной оппозиции выражается, прежде всего, в *антропизации зрительного пространства*. Это, казалось бы, тоже совершенно естественное положение, тем не менее, заслуживает осмысления. Прежде всего, антропизация пространства как на структурно-морфологическом, так и на образно-символическом уровне вызвано стремлением к *вторичной партисипации*, т.е. переживанию восстановления онтического единства с универсумом (см. гл.1). Здесь же присутствует и бессознательное стремление к *блокировке становящегося дуализма субъектно-объектных отношений*. Очеловечивание пространства *сокращает онтологическую дистанцию* между субъектом и объектом. Зрительный образ в этой ситуации выступает как *объект партисипации*. Условием установления такой вторичной партисипационной связи служит единая первотектональная природа организации самого объекта и мыслительных структур сознания.⁽¹⁶⁾ Единые как для субъекта, так и для объекта законы упорядочения как бы узнают себя друг в друге, вызывая эйфорию ситуативного снятия субъектно-объектных отношений в акте слияния сознания с объектом партисипации (в данном случае зрительным образом). Это глубоко магическое по своей природе переживание стало одним из главных оснований *сакрализации изображений*, сохранившего свою значимость вплоть

до настоящего времени. Всякий визуальный образ, а затем и органически связанная с ним среда - плоскость изображения, развившаяся позднее в регулярное картинное поле, стала восприниматься как сакрально отмеченная зона (или объект) партисипационных ожиданий, как форма «имманентного трансцендирования» (в терминах Ф.Бадера)(17) позволяющая хотя бы ситуативно вырваться из конфликтно-напряжённого и, следовательно, профанного дуалистического континуума эмпирической реальности. Говоря об антропном характере членения зрительного поля на правую и левую части, в соответствии с симметричным расположением глаз и рук относительно вертикальной оси тела, необходимо помнить о глубоком синкретизме первичных форм культурного сознания. То есть, говоря о слабой вычлененности архаического сознания из окружающего континуума, необходимо отчётливо понимать, в чём собственно, эта невычлененность состоит. Едва ли не самым наглядным свидетельством синкретизма выступает сама первичная неоформленность изобразительного поля, *как плоскости*. Нельзя не отметить, что обработка естественного рельефа стены приводила, подчас, к удивительным по выразительности результатам.(барельефы женщин в Ла Магдален и др.) Нет ничего более ошибочного, чем полагать, будто ограниченное изобразительное поле сформировалось само по себе, а затем, будучи изначально, как бы пустым, стало заполняться различного рода изображениями. Структурно-логическая первичность изобразительного поля над самим изображением отнюдь не означает первичности хронологической. В параллельности формирования изобразительного поля и его границ, с одной стороны, и самой композиционно-изобразительной среды

с другой, заключена одна из существеннейших черт синкретизма ранних этапов генезиса художественной формы. Поэтому, генезис формата оказывается органически связан с генезисом самих внутренних композиционных форм.

Отправной точкой здесь является не та ситуация, когда объект изображения помещается в некую заранее представляемую и автономную изобразительную среду, а наоборот: когда эта изобразительная среда сама задаётся как бы «от объекта». Соответственно, первичной формой композиционной организации изображения выступает т.н. *присоединительная связь*, суммирующая дискретные объекты изображения в неустоявшихся, «дрейфующих» границах изобразительного поля. Характерно, что такая присоединительная связь характерна не только для изобразительного комплекса архаических культур, но и для детских и любительских художественных опусов, являясь, также, что любопытно, устойчивым качеством женского художественного сознания. Здесь фиксация и ограничение изобразительного пространства протекает спонтанно и бессознательно. При концентрации сознания и, соответственно, зрительного фокуса, на объекте изображения (срисовывания) зрительное поле сжимается и совпадает по общим границам с полем собственно изобразительным. Далее, не нарушая этой синкретической связки, зрительный фокус и концентрация сознания дрейфуют в этом зрительно-изобразительном поле, «пробираясь» между объектами, суммируя их дискретные визуальные качества и определения. Нагляднейшим примером здесь могут служить действия ребёнка или неопытного рисовальщика, начинающего рисовать человека с носа. В этой синкретической связке изобразительное поле выступает *модальностью поля зрительного*. Такого рода

присоединительно-суммирующий характер композиционной связи манифестирует, также и *синкретиз пространственно-временных представлений*. Прежде всего, сам *последовательный характер* линейной цепи присоединительного суммирования совпадает с линейно-непрерывной направленностью временного потока. Можно сказать, что континуальность времени опосредуется непрерывностью суммирующей связи и, соответственно, непрерывностью партисипационного переживания линейно дрейфующего от одного объекта (фрагмента к другому). Содержательная же значимость такого рода «континуальных» изображений раскрывается в *последовательности объектов изображения* (а также их частей и фрагментов), а не в структурной целостности изображения, как автономной композиционной среды. Следы такого пространственно-временного синкретиза тянутся далеко. Так, в композициях иконического типа, вплоть до Ренессанса, можно наблюдать последовательное изображение разновременных моментов в рамках единого изобразительного поля.

Но даже и такой первичный тип композиционной упорядоченности как суммативно-присоединительная связь явился результатом огромной и долгой духовно-мыслительной работы. Разумеется, на самом раннем этапе становления изобразительных структур, которые нельзя ещё в строгом смысле назвать композицией, антропное зонирование изобразительного поля выражено ещё предельно слабо. То есть, это зонирование задавалось, главным образом, внешним ритуально-магическим контекстом, а само изобразительное поле служило одним из планов его выражения. Понятно, что и выраженность симметричных отношений в структуре изображения, соответствуя

синкретическому, ещё не ставшему характеру дуальных оппозиций, была минимальной. В палеолите дело не пошло дальше неуверенных попыток организовать изображение по горизонтальной оси. Случаи симметричной организации изображения редки (Изображение быка и лошади (Ляско), повёрнутых друг к другу хвостами, образующих симметричную фигуру и смотрящие на симметрично расположенные по краям изображения, напоминающие трезубец.(18)

В целом, палеолитические изображения, фрагментированные и форматированные современным взглядом выглядят как слабоупорядоченные. Об упорядоченности этих изображений можно говорить исключительно в рамках всего пространства подземного святилища в целом. Поэтому сакрально отмеченные, как правило, ритуальные, мотивы часто помещаются на периферии изображения, служа как бы переходом между самим изображением и его, находящимся вовне ритуальным аспектом. В этой связи, право- или левосторонняя ориентация больших групп изображений людей или животных объясняется их симметричным соотношением с ритуально значимыми пространственно-топографическими зонами, при слабой или полной невыраженности симметричных отношений внутри самого изображения как *условно фрагментированного целого*.

По мере автономизации композиционного поля и постепенного замыкания его границ, наиболее *сакральные элементы* изображения перемещались в центр композиционного поля, а *профанические* - на периферию. Этот центральный, по своему значению, процесс связан с распадом первичной нерасчленённости нерасчленённости внешней и внутренней точки зрения.(19) Именно становление этой оппозиции и семантическое разведение её

полюсов в сильнейшей степени способствовало разрыву магическо-партисипационной связи субъекта и объекта - рисующего и изображения. Соответственно, именно это отчуждение и запускало механизм кодировки мыслеформ в визуальные структуры автономизирующегося зрительного поля.

Важнейшим условием, перерастающим уже, собственно, и в сам процесс этой кодировки, было симметрично-антропное членение и зонирование зрительного поля, границы которого всё с большей определённой устанавливались по мере стандартизации предсемантических внутренних «зон ожидания».

Таким образом, начался процесс перекодировки гетерогенности эмпирического пространства в аналогичную гетерогенность изобразительного поля, моделирующих, с этого момента, *целостные характеристики всего культурного пространства*. Этот процесс обособления автономного изобразительного поля протекал медленно и компромиссно. Шлейф синкретизма внешнего и внутреннего пространств очевиден в открытости композиций рельефов Древнего Востока, в пограничности форм периферии и переднего плана в иконическом изображении, вплоть до разнообразнейших случаев «вылезания» за рамку от Пергамского алтаря до наших дней. Психологическая фиксация относительно стабильного и статического зрительного поля и выделение его в качестве целостного и относительно автономного изобразительного поля создаёт возможность собственно *сюжетного изображения*, где изобразительные элементы располагаются в соответствии с принципами упорядочения топографических зон автономного изобразительного поля, уже условно-знаковым образом моделирующих культурное целое. (20) Именно с момента становления этого автономного изобразительного

поля можно говорить о его антропизации, т.е. зонированию в соответствии с проекциями константных модулей человеческого восприятия.

Чрезвычайная устойчивость синкретизма внешней и внутренней точек зрения помимо естественного сопротивления экзистенциальному отчуждению автора от изображения,(21) определялась ещё и стойким синкретизмом индивидуального (авторского) и коллективного (социального) опыта. Тотальность традиции и невычлененность индивидуального художественного сознания закономерно блокировало разворачивание плана внешней (авторской) точки зрения.(22)

Это и явилось одной из основных причин того, что становление формата, как границы регулярного картинного поля растянулось на долгие века, при том, что каждая из промежуточных стадий закреплялась в традиции и занимала свою собственную нишу. Поскольку и сам ритуально-синкретический комплекс всякий раз воспроизводился на новом уровне(от архаического ритуала к храмовому действию и т.п.), то и проблема вычленения автономного изобразительного поля всякий раз вставала заново. Непосредственный генетический ряд, отправной точкой которого традиционно считается Джотто, ведущий к автономному картинному полю в европейском искусстве хорошо известен историкам искусства. Нас же будет интересовать не столько проблема историко-аналитического описания стадий этого вычленения как антологии ставших эстетических форм, сколько вопрос о *внутренней логике* саморазворачивания принципа становления автономного изобразительного поля.

При присоединительном характере композиционной связи спонтанное суммирование изображения расползается до тех пор

пока не достигает естественных границ изобразительного поля. (Если начинать рисовать с носа, то может, как это часто случается, не хватить места для ног.) Стадиально следующий, качественно иной и более структурно упорядоченный тип композиционной связи основан, прежде всего, на изначальном визуально-психологическом замыкании изобразительного поля, как относительно автономного пространства моделирования смысловых структур в визуальных формах. Такая психологическая фиксация изобразительного поля как ограниченного целого вызывает, соответственно, и целостное схватывание его пространственно-топографических и масштабных координат. Между этими координатами, отмечающими, прежде всего, субординацию более и менее сакрально отмеченных предсемантических «зон ожидания», устанавливаются связи типа вектор\направление.

Так, прямая линия, как одна из первичных первотектональных форм структурной организации обретает наглядную положенность в пространстве визуальных кодов. На этом этапе структурной организации зрительного поля можно говорить о двух главных функциях прямой линии: разграничивающей и направляющей. Обе эти функции связаны с визуализацией (визуальным кодированием) специфических дуальных оппозиций. Разграничение изобразительного пространства посредством прямой линии полагает условие возникновения дуально-симметричных отношений. В случае прохождения через центр изобразительного поля (сакрально отмеченная зона - средоточие структурной организации даже при минимально выраженных внешних границах) прямая связывает центр с границами и от абстрактного и разомкнутого *разграничения пространства* переходит к симметричному его *зонированию*. Здесь прямая начинает

выполнять функцию *организующей оси*. Кстати сказать, сама тенденция сознания к помещению организующей прямой в зону центра - нагляднейшее свидетельство специфически антропных зонирующих проекций. Проходящая через зрительный центр вертикаль, как уже было упомянуто, устанавливает симметрию изобразительного поля с симметрично расположенными по отношению к вертикальной оси тела, зрительными зонами. Горизонтальная же прямая организует последовательную динамику точки зрения при естественном перемещении зрительного фокуса.

Функция направления прямой линии связана её положением внутри изобразительного поля. Подчеркнём, что именно внутреннее положение прямой линии в автономном изобразительном поле приобретает здесь особое значение. Ибо, будучи одним из элементов плана выражения *внеположенного* смыслового контекста (например, ритуального), её знаково-смысловое наполнение носит подчинённый и фрагментарный характер. Только будучи положенной внутри автономного изобразительного поля, прямая линия способна принять на себя семантическую нагрузку самых фундаментальных дуальных различий. Так визуальный код дуальной противоположности направлений прямой линии в оппозиции: вертикаль-горизонталь моделирует базовую культурную оппозицию сакральное-профаническое, где вертикальное направление соотносится с сакральным, а горизонтальное с профаническим. Соответственно, этот же визуальный код семантизирует и все производные и изофункциональные смысловые оппозиции типа небесное-земное и многие другие. При всей очевидной для современного сознания, оперирующего ставшими формами, полярности этой оппозиции, её

становление проходило медленно, через ряд переходных форм. Так, например, компромиссом между суммативно-присоединительным и структурно-осевым типом композиционной организации могут служить круговые композиции, часто встречающиеся как в архаическом и древневосточном искусстве, так и, что характерно, в детских рисунках. Начало процесса дуалистического расщепления внешней и внутренней точек зрения приводит к тому, что последняя, относительно стабильно локализуясь в центре изображения суммирует не столько визуальные впечатления, сколько выражает коллективные представления о предмете изображения. Здесь композиционная связь, оформляясь в круговом движении, приобретает известную упорядоченность, по сравнению со спонтанным расползающимся присоединением. Но содержательная конкретность такого типа организации ещё очень слаба, поскольку первотектональные свойства круга, (см. ниже) помимо идеи циклической повторяемости, исчерпываются, главным образом, полаганием самых общих и абстрактных оппозиций: разграничения внешнего и внутреннего пространства и деления центра и периферии. Бесконечное количество осей симметрии в круге и, соответственно, вращательная динамика внутренней точки зрения блокирует становление статичной внешней точки зрения и стандартизации гетерогенного зонирования изобразительного пространства в вертикально-горизонтальной системе координат. Впрочем, говоря о таких синкретических явлениях, трудно утверждать, что есть причина, а что - следствие. Важно, однако, что исторические «метастазы» такого восприятия изобразительного пространства, где оппозиция правое - левое может выступать как грамматически изофункциональная к оппозиции верх - низ прослеживаются и в тех традициях, (например, в некоторых

типах иконических изображений), где несмотря на сформированность четырёхугольного формата, продолжают, в той или иной форме проявляться принципы суммирования. Характерно, что принципы суммирования стали вновь актуальны с появлением синтетических видов искусства, в частности, кинематографа, где суммирование, развёрнутой во временном континууме последовательности планов выражается в приёмах монтажа.(24)

Итак, важно отметить, что формат, как геометризованный образ изобразительного поля, формируется в связке границ и осей симметрии. Эти оси, однако, служа структурной основой организации изображения, как правило, сами в план изображения не входят. Их выявление на ранних этапах генезиса композиционного мышления происходит путём простейших пространственных преобразований чувственно-конкретных элементов изображения. Вероятно самым распространённым видом таких простейших организующих манипуляций выступает принцип *симметричной дубликации* изображения. При такой симметричной дубликации выявляется центральная организующая ось, естественным образом замыкаются границы изображения, которое при этом приобретает наглядную упорядоченность. Т.е. архаическое мышление, по видимому, не изначально проводит ось, вокруг которой затем организуется изображения, а наоборот, ось выявляется посредством симметричной дубликации изображения.(25) Такая, невыявленность самостоятельного, абстрагированного от чувственно-конкретного материала, геометрического образа зонирующих осей симметрии блокировала и становление геометрического образа границ изобразительного поля и, следовательно, геометрическую стандартизацию формата.

Круглый формат, хотя и будучи стандартизован и закреплён в ряде художественных традиций (например тип «тондо»), тем не менее, не

стал доминирующим в изобразительном искусстве. Однако, в культуре в целом, символические и семантико-коннотативные отношения круга и четырёхугольника (особенно квадрата) могут выступать как амбивалентные. «Если круг берётся как символ единого и неделимого принципа, то квадрат будет означать его первое и неизменное определение, универсальный закон, или Норму; в этом случае круг будет символизировать реальность, высшую по отношению к реальности, выражаемой квадратом. То же самое справедливо, если круг относится к небу, воспроизводя его движение, а квадрат – к земле, отражая её твёрдое и относительно инертное состояние; тогда круг относится к квадрату как активное к пассивному, или как жизнь к телу, потому, что небо возбуждает активно, тогда, как земля воспринимает и рождает пассивно. Однако возможно представить себе и обратную иерархию. Если квадрат в своём метафизическом смысле представляется символом основной неизменности, которая содержит в себе и разрешает все космические парадоксы, а круг, соответственно, рассматривается в связи со своим космическим прообразом, бесконечным движением, тогда квадрат будет символизировать реальность, высшую по отношению к реальности, представленной кругом, ибо постоянная и незыблемая природа Принципа превосходит небесную, или космическую деятельность, чуждую самому принципу.» (См. *Буркхарт Титус*. Сакральное искусство Востока и Запада. М., «АЛЕТЕЙА» 1999. С.20.) Как тут не вспомнить гегелевскую шутку о берлинском анекдоте, который выше солнца, ибо любое, даже самое незначительное проявление познающего себя духа выше самых значительных природных реалий.

В поисках ответа на вопрос, почему именно правильный четырёхугольник стал таким доминирующим, можно даже сказать,

универсальным типом формата, мы вновь неизбежно приходим к необходимости особо отметить значение прямого угла (см. выше).

О прямом сказано уже немало. Неудивительно, что особое внимание ему было уделено в конструктивистской и неоконструктивистской эстетике. Авангардисты-конструктивисты начала века - дети очередной духовной революции – обвалью расчистив сознание и подсознание от многослойных формально-смысловых опосредований, как некогда пифагорейцы, боготворили архетипальную геометрию, как универсальный формо- и смыслообразовательный принцип, абстрагированный(и, следовательно, освобождённый) от своего единичного и конечного материала. «Человек мог тысячи раз видеть прямой угол между земной поверхностью и вертикалью, образуемой деревом, копьём, собственным телом, но для того, чтобы «опрокинуть» этот угол на горизонтальную поверхность, понадобилось совершить изобретение и впервые превзойти природу, в которой такого угла нет (мелкие кристаллы мы вправе здесь игнорировать). Изобретение такого рода невозможно совершить умозрительно. Мышление нуждалось в опоре в изображении, в изобразительной абстракции.» (26) Среди главных конструктивно-смыслообразовательных функций прямого угла, как структурного элемента формата можно выделить следующие.

1. Прямой угол, манифестируя взаимодействие горизонтали и вертикали, моделирует визуальный код ставшей оппозиции сакральное (вертикаль) - профаническое (горизонталь) Характерно, что исторически становление стандартного четырёхугольного формата в целом параллельно становлению, осмыслению и чёткому разведению полюсов этой оппозиции в культуре в целом. Фундаментальная значимость этой оппозиции и её визуальных кодов определяет также и стандартизацию расположения четырёхугольного формата по отношению к точке зрения воспринимающего. Вряд ли нужно

специально доказывать, что прямой угол работает именно как прямой только в точке однозначно перпендикулярного взаимодействия вертикали и горизонтали. Ромбические фигуры практически во всех символических традициях связаны со значения и значительно меньшей устойчивости и определённости. А прямой угол, помещённый внутрь изобразительного пространства в какое-либо положение, отличное от вертикально-горизонтального перпендикуляра и вовсе видится едва ли не частным случаем всякого произвольного угла вообще. Впрочем, здесь всё зависит от образного контекста.

2. Прямой угол структурно увязывает границы и ось изобразительного поля в гораздо более определённый и устойчивый геометрический образ (по сравнению с кругом.) Это связано, прежде всего, с геометрической параллельностью границ и осей.

3. Прямой угол, полагая геометрическую и смысловую оппозицию вертикали и горизонтали, превращает плоскость в поле смысловых координат, где первичным снятием положенной оппозиции выступает диагональ, противопоставляющая статичности полюсов оппозиции динамичность перехода. Правильный четырёхугольник, имеет, в отличие от круга, всего четыре оси симметрии - две статические (вертикаль и горизонталь) и две динамические (диагонали). Это задаёт гораздо более активную и, в то же время, сбалансированную гетерогенность внутреннего поля. При этом сам характер симметрии четырёхугольного формата (кроме квадрата) по диагональным осям носит выражено динамический характер: образуемые треугольные поля конгруэнтны, но при простом взаимоналожении по оси не совпадают. Об особенностях организации композиции по диагональной оси - разговор особый. Сейчас же важно отметить, что замыкание изобразительного поля четырёхугольным форматом с неизбежностью задаёт модель соотношения вертикально и горизонтального

направлений и всей суммы из семантических коннотаций в рамках единой системы смысловых координат. Эта модель сводима к трём вариантам.

Вариант первый: доминанта вертикальной и компонента горизонтальной составляющей формата.

Вариант второй: наоборот - доминанта горизонтали и компонента вертикали.

Вариант третий - полное тождество вертикального и горизонтального направлений - квадрат.

Разговор о том, что вертикальный формат в истории искусства оптимально употребителен для выражения сакральной и метафизической образности, а горизонтальный - для эмпирически имманентной и повествовательной стал уже давно банальностью, что впрочем, не умаляет справедливости этого утверждения. Важно, что сам переход между вертикальным и горизонтальным форматом носит диалектический характер. Понятно, что и вертикаль и горизонталь способны эксплицировать свои смысловые положенности только в паре со своей комплиментарной противоположностью, т.е. в координатном поле дуальных взаимодействий. Поэтому ситуация перетекания позиционных доминант вертикали и горизонтали в четырёхугольном формате позволительно трактовать как диалектическую. Любой диалектический переход, как известно, имеет как бы две середины: середину так сказать, *непосредственную* (буквально-наглядную) и середину *сущностную*. Серединой непосредственной в данном случае выступает *квадрат*, как образ полного равновесия вертикали и горизонтали. Взаимопогашение смысловых интенций вертикали и горизонтали делает квадрат фигурой предельно инертной в рамках четырёхугольной типологии. *Семантическая провокативность,*

задаваемая той или иной доминантой приносится в жертву абстрактной устойчивости и завершённости. Равновесная правильность и ничего, кроме этой правильности. (Здесь возникают произвольные пересечения с эстетическими суждениями Гегеля, которые в данном случае не являются ни методологическим основанием, ни косвенным подтверждением приводимых нами тезисов. Максимальное нивелирование гетерогенности внутреннего пространства квадратного формата, наряду с невозможностью полного устранения этой гетерогенности создают ситуацию застывшего компромисса и бескачественности.

Неудивительно, что квадратный формат в искусстве встречается не столь часто, а шедевров (даже у таких мастеров, как Рафаэль), созданных в квадрате вообще не припоминается. Вполне объяснимо также и особое отношение к квадратным формам К.Малевича, стремившегося к выявлению предельно чистых и абстрактных геометрических форм, исключая всякие предметно-образные ассоциации.

Сущностной же, в смысле семантической продуктивности, серединой является формат *золотого сечения*. Тема золотого сечения в науке об искусстве тоже, прямо скажем, не нова. Ограничимся лишь несколькими штрихами, имеющими отношение к нашей теме. Во-первых, золотое сечение, в широком смысле (т.е. не только как формат, но и как универсальный геометрический модуль, распространённый во всех видах искусства) нагляднейшим образом подтверждает правоту «натуралистической» эстетики, выводящей законы красоты из природных констант, опосредованных человеческой психофизиологией. Приближенная формула золотого сечения - $3:5$ - соответствует отношению радиусов хрусталика человеческого глаза, а также соотношению осей эллипса бинокулярного зрения.(27) Возможно

именно поэтому, этот формат и принимается сознанием как оптимальный, прежде всего в плане внутреннего зонирования. Здесь, как при вертикальной, так и при горизонтальной доминанте, оптически выделяемые зоны центра и периферии выступают как соразмерные. Можно предположить, что именно соразмерность, в конечном счёте, та же симметричная сбалансированность центральной и периферийных зон, ограничивает пределы растягивания формата. Можно также сказать, что количественное противопоставление компоненты и доминанты в четырёхугольном формате не переходит такой границы, за которой соразмерное членение изобразительной плоскости на центральную и периферийные зоны в рамках симультанно воспринимаемого целого не становится затруднительным. А само это членение подчиняется универсально-первотектональному триадическому закону. Поэтому, уже само первичное выделение трёх основных топографических зон: левой, правой и центральной при горизонтальной доминанте и верхней, нижней и центральной при доминанте вертикальной несёт в себе огромный смысловой потенциал. Соответственно, наложение вертикального и горизонтального членения образует уже вполне завершённую координатную сетку гетерогенности топографических зон изобразительного поля. Золотое сечение, по-видимому, является, в этом смысле, оптимальным соотношением доминанты и компоненты. Так сказать, преобладание без подавления, где визуализация смысловых рядов, соотносимых как с горизонтальным, так и с вертикальным направлением имеет достаточное пространство развития, в целом образуя комплиментарное, а не конфликтное или субординационное взаимодействие.

Членение четырёхугольного формата по горизонтальной и вертикальной осям симметрии есть предварительное условие внесения в него сетки пропорций, как первого структурного уровня,

подготавливающего появление собственно фигуративных изображений. Первичность пропорциональной разбивки формата с ведением константных модульных соотношений универсальна для всех древних (но уже, разумеется, не архаических) и средневековых традиций.(28) Для древних и средневековых мастеров незаполненный формат *никогда не был пустым*.(29) Пустеть формат начал с распадом канонических традиций, радикальным изменением системы наблюдений, эмансипирующего от коллективного культурного опыта художнического *я* и сублимацией семантических соответствий топографической гетерогенности формата в область бессознательного. Причём, XX век дал этой сублимации столь мощный импульс, что в наше время различным научным школам приходится как бы заново открывать гетерогенность «чистого формата.»

Резюмируя сказанное по поводу формата, необходимо отметить следующее.:

1.В универсальной для всякого культурного смыслополагания оппозиции *я - другое*, это самое *другое* опредмечивается апперцепцией зрительного поля.

2.Это зрительное поле, совмещаясь с полем изобразительным, принимает на себя функции смыслового пространства культуры, *как целого*. При этом дуальная оппозиционность внешнего и внутреннего пространства делает актуальной проблему оформления границы.

3.Разворачивание дуальных кодификационных систем внутри изобразительного поля становится возможным благодаря онтологической единосущности внешнего эмпирического континуума, человеческого сознания, играющего роль медиатора и самого поля визуальных искусственных кодов. Творческая медиация, осуществляемая человеческим сознанием основана на первотектональном единстве законов структурной упорядоченности.

Это единство делает, в свою очередь, возможной прогрессию абстрактной оппозиции *я - другое* к *структурам антропной дубликации смыслов и производных бинарных полаганий*.

4. Полагание и разворачивание содержания всех производных оппозиций осуществляется посредством симметричных отношений. Причём, на этом уровне структурирования формальный момент принципа симметрии тождественен моменту содержательному.

5. Посредством вышеописанной перекодировки, всё пространство мыслеформ сворачивается в границах изобразительного поля, чтобы начать своё инобытийственное разворачивание в модусе *специфически визуальных кодов*.

6. Оформление структурных элементов формата, оси и границы - есть проявление экспликации первотектональных значений, т.е. *визуальных фигур нулевого цикла*.

И прямая, и прямой угол, и круг, и четырёхугольник - суть априорные первоэлементы формы, снимающие в себе опыт природной самоорганизации, транслируют этот опыт в *кодированном виде в структуры искусственные, в данном случае, в изобразительные*.

7. Первичным уровнем проявления этих первотектональных положенностей, структурно связанных с форматированием зрительного поля выступает предсемантическое гетерогенное зонирование этого поля, при котором универсальный принцип дуальных оппозиций начинает разворачиваться уже внутри самого ограниченного форматом поля. Так, оппозиции верх - низ, правое - левое, центр - периферия, а затем и другие более частные оппозиции со всеми своими смысловыми конотациями обретают условно кодификационную визуальную форму и через неё же получают дальнейшее разворачивание в ходе наслаивания структурных уровней композиции.

* * *

Возвращаясь на общетеоретический уровень рассуждения, добавим несколько замечаний.

«Неправильно» ориентированный правильный четырёхугольник, т.е. стоящий по отношению к точке зрения на одном из углов, как уже было сказано, в качестве продуктивной смыслообразовательной формы встречается значительно реже. Наряду со значениями динамической неустойчивости изначально упорядоченной формы, эта фигура продуцирует переход между крестом и правильно ориентированным четырёхугольником, поскольку в этом случае диагонали (даже не будучи формально отмечены) автоматически выстраиваются сознанием и образуют правильно ориентированный крест. А стороны четырёхугольника служат границами векторов-направлений сторон креста. Впрочем, все это может быть в полной мере справедливо лишь по отношению к квадрату. Здесь момент кристаллизации абстрактно-правильного равновесия сводит продуктивный смыслообразовательный потенциал этой первичной первотектональной проекции к преимущественно декоративной функции почти в любых культурных контекстах.⁽³⁰⁾ Это, впрочем, никоим образом не относится к квадратам *мандалическим*. Здесь конструктивно-символическая продуктивность разворачивается в обширном ряду культурных феноменов от символики сакральных городов (мандала, состоящая из 64 квадратов лежит в основе непобедимого города Айдохья из Рамаяны, как квадрат с восемью отсеками по сторонам) до шахматной доски, где также применяется мандалическая символика Ваступуруши. А христианский Небесный Иерусалим представляет

собой квадрат, поддерживаемый по сторонам 12 колоннами, в центре которого обитает Божественный Агнец.

Что же касается других четырёхугольных (не квадратных) форм, то из значения при «неправильном» ориентировании уже в гораздо большей степени зависят от особенностей конкретного культурного контекста.

Что же касается четырёхугольников неправильных, то их формо- и смыслообразовательная роль в культуре несравненно более локальна, а осмысление этих форм как в той или иной степени ущербных, недоформированных и неполноценных практически универсально для всех культур. (31)

Делая шаг назад по ходу рассмотрения фигур первотектональной геометрики, обратимся к *кругу*. Под шагом назад здесь понимается то, что круг является более первичной, если это выражение здесь вообще применимо, по отношению к правильному четырёхугольнику моделью упорядочения.

Если расположить фигуры первотектональной геометрики как своеобразный мост между природным и культурным, то в типологическом ряду перехода круг окажется в числе тех самых первичных негэнтропийных моделей, в смыслообразовательном потенциале которых ещё преобладает природная субстанция. Это означает, что, снимая опыт природной самоорганизации эти модели и, в частности круг, как бы подстраивают разнообразнейший опосредующий материал под природную по своей сущности морфологическую модель. Этого нельзя сказать о правильном четырёхугольнике: прямой угол - точка перелома, где начинает доминировать собственно культурная морфология.

Круг - результат изначального ментального импульса - разворачивания точки на плоскости. Дело не только в том, что в

отличие от четырёхугольника или треугольника, круговая форма наиболее органично и непосредственно вырастает из природного материала. Сами кодирующие и моделирующие функции круга: разграничение внешнего и внутреннего пространства, однородное единство, цикличность, повторяемость, возвратное движение - практически инвариантны в любом контексте, а также чрезвычайно устойчивы, мало трансформируемы и минимальной степени подвержены инверсиям и комбинаторным процедурам. Это - признак наибольшей приближенности к природной субстанции, где идеальный принцип первотектонального упорядочения едва только начал отпадать и отчленяться от природно-синкретической тождественности со своим конкретным феноменологическим материалом. И дело, опять же не столько в том, что круговые формы в природе более часты и наглядны, чем основанные структурах прямого угла. (Последние представлены в наглядном природном материале разве что кристаллами.) Природная субстанциональность круга выражена, прежде всего, в его семантической абстрактности и функциональной инертности. Семантическая абстрактность заключается, прежде всего, в абстрактности порождаемых круговой формой оппозиционных отношений. Оппозиции внешнее\внутреннее и центр\периферия моделируют чрезвычайно важные и основополагающие в структурном плане, но почти беспредельно абстрактные в содержательном отношении. Структурная же значимость указанных оппозиций раскрывает собственно культурно-смыслообразовательные потенции круга. В идее разграничения внешнего и внутреннего пространства собственно и заключается момент снятия всей природной «круглости» и «цикличности», поскольку ограниченное и автономизованное геометрическое пространство выступает уже не

единичным природным феноменом, а универсальной кодирующей моделью, способной посредством установления внутренних отношений строить выражать культурные смыслы. Если внутреннее геометрическое пространство круга - есть изоморфный коррелят пространства *эмпирического*, отражаемой в архаических слоях ментальности, то по закону фрактально-функционального гомоморфизма переживающее сознание, занимающее внутреннюю по отношению к этому геометрическому пространству, точку зрения, связывается партисипационным переживанием с точкой *центра* (вспомним, в этой связи, смысловые акциденции точки). Партисипация к центру круга как инополагание самоосознания переживающего я как центра сферы окружающего эмпирического пространства подключает и аксиологический аспект смыслообразования: центр переживается как сакральное, периферия - как профаническое. Пространственная дискретность круговой формы сочетается с идеей *процессуально-временной континуальности* циклического движения. Складывается завершённая и самодостаточная, но ещё абстрактная и инертная автономная модель культурного пространства и кодирования смыслов.

Инертность круговой модели связана с тем, что, имея неограниченное множество осей симметрии, круг безразличен и инертен по отношению к любым преобразованиям на фронтальной плоскости, но чрезвычайно уязвим по отношению к любым преобразованиям в пространстве. (Даже слегка повёрнутый в глубь пространства круг сразу же теряет свою наглядную круглость и соответственно все связанный с ней смысловой субстрат.) В геометрическом пространстве круга, в отличие от внутреннего гравитационного поля правильного четырёхугольника, определёнno

выражена лишь оппозиционная топика центра и периферии. Такие важнейшие для последующих структурно-семантических опосредований направления зонирования пространства как правый\левый и верх\низ в круговой модели отсутствуют ввиду полной однородности и инертности внутреннего пространства. Современное сознание, обладающее в силу бессознательного воздействия интенций культурной памяти, априорной установкой на зонирование любого автономного пространства по векторам верх\низ и правое\левое, может разумеется, наметить такое зонирование и в круговой модели, но нельзя не согласиться с тем, что в этой круговой модели нет ничего, что шло бы навстречу этой тенденции. Напротив, в культуре немало примеров того, что инертность и однородность кругового пространства сохранялась в довольно семантически сложных и уже отнюдь не архаических феноменах. В частности, в ряде иконических изображений правые и верхне-нижние периферийные зоны выступают как грамматически изофункциональные.(32)

В целом же, архаичность круговой модели, как воплощения, с позволения сказать, концентрированной природности имеет множество подтверждений. Круглой в плане может быть юрта кочевника. Дом оседлого жителя имеет в плане четырёхугольник. Связь этой типологической эволюции с культурногенетической направленностью к внутреннему усложнению и гетерогенезующему членению более чем очевидна. Как естественно членится четырёхугольное в плане архитектурное пространство на мужскую и женскую половины, на вводяще переходные - профанно периферийные помещения и внутренние - сакрализованные помещения (типа целлы храма) и т.д. и т.п. и как затруднено такое членение на круглом в плане основании от шатра, как передвижного

жилища предводителя номадов до современного цирка и от неолитического святилища до римского Пантеона. Показательно, что переходные формы типа раннегреческого мегарона в культуре надолго не закреплялись, а модифицировались в соответствии с той или иной доминантой.

Воплощение кругом колоссального пласта смыслов, связанных со структурами и процессами природной самоорганизации, опосредованных культурной феноменологией в сочетании с указанной пространственно-визуальной нетрансформированностью сделало его чрезвычайно ёмкой формой выражения всевозможных геральдических, эмблематических и, в широком смысле символических значений. Не рассматривая специально эту линию смыслообразования, мы подчеркнём лишь особо значимый для нас момент. Речь идёт о важности установления, в каждом конкретном случае, той границы в типологическом ряду семантико-символических опосредований, которая отделяет непосредственное продуцирование смысловой связи фигуры и её значения на основе морфологического или функционального изоморфизма от условного, необязательного или принудительного типа связи. Так, в случае с кругом связь образа круга с числом один носит непосредственный характер, ибо здесь круг выступает прямо конкретизирующей идеографической проекцией абстрактной идеи развёрнутого единства, прямо корреспондирующей с триединой числовой структурой. Круг как почти универсальный символ солнца строится на отношениях безусловного подобия в рамках семантического ряда. А символическая связь с числом 10, как один из планов выражения идеи возвращения от множественности к единству(33) носит уже выражено конвенциональный и

необязательный характер, ибо никакой выраженной десятиричности круг в своей структуре не несёт. (34)

Этот момент важен для нас, прежде всего, потому, что указанная граница есть **фронтир**, отделяющий *первичные и непосредственные* первотектональные проекции нулевого цикла семантизации от всех их производных *конвенциональных опосредующих* форм. Иными словами, только там, где присутствует непосредственно продуцируемая связь между формой и значением, там позволительно говорить о прямом проявлении первотектональных принципов упорядочения. Далее следует многослойный ряд условных и обратимых форм семантического опосредования.

Фигурой одного с кругом генетического ряда является *S-образная кривая*. Последняя выступает, в определённом смысле антиподом круга, поскольку продуцирует идею не замкнутого, а разомкнутого пространства. Как и треугольник, *S-образная* выступает непосредственным идеографическим выражением триадичности (числа 3) и в этом смысле является её прямым коррелятом. По отношению к триадической универсалии, взятой как целое, *S-образная* представляет собой её ритмическо-динамический модуль. Конфигурация *S-образной*, включая три элемента, где первый соотносится с началом, второй с его отрицанием (противоположная направленность движения линии) и третий элемент - с завершением. Последний элемент визуально ритмизуется с первым, но не совпадает с ним по направлению движения. Такая диалектическая триадичность присуща огромному количеству природных явлений (языки пламени, ряд растительных форм и мн.др.), конструктивной идеограммой которых является *S-образная кривая*.

В связи с этим хочется заметить, что диалектика не есть прерогатива чисто логического понятийного мышления. Например, развитая визуальная форма или аудиальная (в частности, музыкальная) не менее диалектична. Логика есть лишь один из планов выражения всеобщего диалектизма всех уровней бытийственности. И чем более логика приспособливает этот объективный диалектизм под свои собственные логические надобности и претензии, тем более, мёртвыми и механистичными становятся её построения. В эту ловушку панлогизма попал и Гегель, а Энгельс с необычайной трогательностью заявил, что открытые им с Марксом законы диалектики надобно теперь привнести в действительность. (!)

С кругом S-образную роднит то, что обе фигуры связаны с симметрией вращения вокруг точки центра. S-образная при вращении создаёт круг с динамическим импульсом внутри замкнутой окружности. На этом, в частности, построен один из наиболее ёмких символов - китайская идеограмма *инь\ян*. Вне замкнутой окружности, продуцирующей завершённое единство, S-образная работает, главным образом, именно как ритмический модуль многократно воспроизводимой триадической структуры в её динамическом аспекте. При этом, как и в случае с прямой линией направление семантизации во многом зависит от вертикальной или горизонтальной ориентации фигуры по отношению к точке зрения. Симметричное дублирование первого и третьего элементов по принципу поворотной симметрии манифестирует важнейший первотектональный принцип: всякая ритмическая дубликация в пространственной структуре есть не что иное, как дискретизуемое и осмысляемое проецирование в пространственную среду абстрактной временной длительности. Чистая и нерасчленённо-континуальная

временная длительность спонтанного витально-психического потока преобразуется в пространственную последовательность смыслообразующих элементов того или иного текста культуры. В этом смысле S-образная воплощает единство структурной дискретности и континуальной текучести, ритмической завершённости и бесконечного ритмического продолжения. Это и составляет базовую первотектональную интенцию S-образной кривой, как упорядочивающей фигуры, воспроизводящей ритмику всемирной триадичности в идеографическо-конструктивном образе, параллельном органистическим формам природы.

Соответствием S-образной прямой среди замкнутых фигур является *треугольник*. Как и S-образная он визуализует структурную субстанцию числа 3, но в модальности разграничения внешнего и внутреннего поля. Согласно Юнгу, четыре, в отличие от трёх образует более статическую и, в конечном счёте, идеально устойчивую структуру. Однако, думается что это утверждение справедливо не для всех ситуаций. Пирамиду, например, ничуть не легче, а скорее даже труднее завалить на бок, чем параллелепипед. Но дело, конечно же, не в этом. Важно, что в отличие от четырёхугольника, продуцирующего идею *инертного-статического* взаимодействия вертикальных и горизонтальных значений, *треугольник* имеющий не меньшую внешнюю статичность, обладает, в то же время, внутренней динамикой. Эта динамика, как и во всех первотектональных фигурах, не есть нечто сугубо формальное. Форма *треугольника*, покоящегося на основании, уже сама по себе предполагает содержание, в общем плане связанное с вертикально-иерархическим членением пространства и кругом связанных с ним значений: восхождения, сакральной иерархии, триединства, власти, движения от

протяжённости (основание) к непротяжённости (вершина) и др. Историческая последовательность разворачивания этих и других значений связана, что характерно, не с условно-конвенциональными наслоениями, а с экспликацией собственных *безусловных эйдетических смыслов* треугольника как первотектональной фигуры. Условные же значения начинают разворачиваться с уровня символики. Это, впрочем, относится ко всем без исключения первотектональным фигурам. Их значения не выводятся из историко-эмпирического опыта, а сами есть априорные конструктивные основания этого самого опыта. Конкретные семантические значения первотектональных фигур всякий раз рождаются как бы внезапно и без прямых эмпирических предпосылок как результат «наложения» некоего нового материала на трансцендентную первотектональную матрицу.

Будучи визуальным воплощением архетипа числа 3 и, одной из визуальных форм триадического принципа вообще, треугольник продуцирует целостно-завершённую структуру динамического медиативного взаимодействия дуальных оппозиций и их снятия в синтезе. Необходимо, однако, помнить, что все указанные значения приобретают смысл только при «правильной» ориентации треугольника по отношению к смотрящему, т.е. при горизонтальном положении основания. В ином случае, все указанные смысловые программы как бы не включаются, как не включались они в полеолитическую эпоху, хотя треугольник (главным образом, в значении женского знака) наряду с кругом был чрезвычайно распространён среди изображений подземных святилищ.

Четырёхугольник, оставаясь внешне статичной фигурой, задаёт, в то же время, относительно свободную систему внутренних координат, ориентированную на *активное внутреннее заполнение*.

Иначе говоря, неснятая оппозиция вертикально-горизонтальных отношений осуществляет *имманентное трансцендирование* этой оппозиции на следующие структурные уровни, провоцируя дальнейшую семантизацию внутреннего поля.

Иное дело треугольник. Взаимопогашение диагоналей, как динамического начала, образует ключевую гравитационную точку - вершину. Из неё опускается *единственная* ось симметрии - высота. Образуется жёсткое и нетрансформируемое структурное клише, основанное на строгой симметрии. Внутренняя нетрансформированность треугольной структуры связана с тем, что оппозиция вертикаль - горизонталь находит в ней своё снятие. Единство движения - стороны-диагонали и статики - вершина и основание обрело в треугольнике столь чеканную, выразительную и экономно лаконичную форму, что попытки, что единственным направлением имманентной семантизации жёстко интегрированного внутреннего поля треугольника является оппозиционный вектор центр\периферия, неизменно присутствующий во всех замкнутых фигурах.

Здесь выявляется важная закономерность: в замкнутых фигурах основанных на чётном количестве угловых элементов (прежде всего четырёхугольник) имманентного снятия базовой вертикально-горизонтальной оппозиции во внутреннем поле не происходит. Соответственно, открывается возможность этого снятия на следующих уровнях семантизации, т.е. имеет место своеобразная «семантическая провокативность» направленная на внутреннее заполнение замкнутого поля.

В фигурах же основанных на нечётном количестве угловых элементов (прежде всего треугольник) указанное имманентное снятие осуществляется. Поэтому такого рода фигуры воплощают

статично репродуцируемые смыслы, не столько развивающие свой внутренний контекст, сколько входящие в контекст внешний, в качестве жёсткой структурно нетрансформируемой смысловой конструкции.

Именно поэтому, в частности в изобразительном искусстве четырёхугольник, как уже говорилось выше, устойчиво утвердился как доминирующий тип формата, но не как геометрическая модель внутреннего композиционного построения. Треугольник - наоборот - весьма редок и невыгоден как формат (фронтоны греческих храмов – один из редких примеров удавшегося решения), но чрезвычайно продуктивен как композиционно-геометрическая схема, о чём свидетельствует опыт всей невоевропейской живописи.

С другой стороны, треугольник как самодостаточный и, в известном, смысле неделимый структурный элемент космоса в рамках с, позволения сказать, натурфилософской «коннотативной диалектики» присутствует уже у Платона. Заимствовав из атомистики идею о неделимых частицах, лежащих в основе стихий, Платон связал их с определёнными правильными многогранниками, описанными в сочинениях Филолая: земля – гексаэдр (шестигранник), вода – икосаэдр (двадцатигранник), воздух – октаэдр (восьмигранник), огонь – тетраэдр (четырёхгранник) и, наконец, додекаэдр (двенадцатигранник) - его бог определил для Вселенной. (19) Поверхности этих геометрических (платоновских) тел составлены из элементарных прямоугольных треугольников двух типов, соотношения сторон у которых $1:1:\sqrt{2}$ и $1:\sqrt{3}:2$. Стихии, поверхности которых состоят из идентичных элементарных треугольников, которые, разнообразно комбинируясь на основе симметричных преобразований, образуют различные стихии. При этом, по-видимому, подразумевается, что эти элементарные

треугольники ещё и различны по величине, поскольку одна и та же стихия обладала различными размерами в зависимости от вида: например, для воздуха имелось несколько модификаций - эфир, туман, мгла и т.д. (36)

Интересно отметить, что учение Платона нашло своеобразную параллель в современной физике. (Впрочем, отмечать «удивительные» совпадения выводов современной науки с представлениями древних стало уже банальностью.) Ряд философов и физиков-теоретиков приходят к убеждению о десубстанциализации элементарных частиц современной физики, утверждая, что в основе всего сущего лежит не пресловуто-абстрактная материя, а некие математические формы(37) Чем не лишнее доказательство невыводимой субстанциональности первотектональных интенций и их первичных структурообразующих матриц-проекций, в частности числовых значений и геометрических фигур.

Первотекнональная природа треугольника осмыслялась и описывалась, разумеется, в иных терминах и понятиях, и в послеплатоновской традиции (Аристотель, Симплиций и др.) Платоновские треугольники понимаются как нечто отличное и от чисто математических фигур, и от объектов физического мира. Они являются, таким образом, математическими фигурами, обладающими определёнными физическими свойствами. По этому поводу А.Ф. Лосев писал: «Они говорят не некоей идеальной геометрической поверхности, но суть формулы определённым образом организованного пространства со всеми его тремя измерениями.»(38) При этом, треугольники, выступая не только как пространственные геометрические формы, но ими ещё и отграничено само пространство. В правильных многогранниках,

соответствующих стихиям, заключено именно пространство.(39)
Отсюда - утверждение об идеальности указанных первоначал Платона.

Идеальное пространство, ограничивается и моделируется математическими фигурами, т.е. математически организованными элементами пространства - суммой идеальных структурных матриц, геометрических первотектональных фигур, феноменологическим инобытием которых выступают конечные и единичные структуры и объекты эмпирической реальности.

Завершая разговор о визуальных фигурах, следует остановиться на следующих моментах.

Выстраивание типологических рядов и систематизирующая группировка указанных фигур может осуществляться разнообразно, в зависимости от интересующего нас направления смыслообразования. Можно сгруппировать их, например по принципу сопоставления открытых и замкнутых, или по принципу устойчивости -неустойчивости к преобразованиям на плоскости и т.д.

Важным моментом является и то, что, как и в случае с числами, продолжение типологического ряда фигур в направлении усложнения геометрической структуры манифестирует ослабление и постепенное иссякание первотектональной смыслообразовательной потенции: чем сложнее геометрическая структура фигуры, тем конкретнее уже и инструментальнее её функция в культуре. Рубежным здесь является уровень спирали, как имманентного динамического снятия значений точки, прямой и круга, а также мандалы, как снятия статического (включая и значения четырёхугольника).

И, наконец, важнейшим моментом является то, что партисипационное переживание сознанием образа первотектональной геометрической матрицы, как модальность базовой метаоппозиции «я – другое» выступает каналом антропизации внешнего пространства и его дискретизируемых элементов. Другое (первотектональная геометрическая модель) связывая себя с я партисипационным переживанием обнаруживает в себе черты этого самого я. Так, с помощью оси симметрии, устанавливающей право\левосторонние отношения посредством предсемантического зонирования зон, геометрическое пространство путём такого рода морфологической дубликации приобретает антропную топику и антропоморфную структурную «правильность». Так симметричный принцип, как универсальный инструмент дуализации, связывает субъект (переживающее я) с объектом (первотектональная геометрическая модель) и переводит субъектно-объектную оппозицию в антропоморфно симметризованную дуализацию внутренних зон геометрического пространства, что служит отправной точкой образования смыслов и отношений, прежде всего, структурно-конструктивных и предметно-функциональных. Символическое же (в строгом смысле) содержание первотектональная геометрика приобретает уже тогда, когда эта первотектональная геометрика начинает «просвечивать» сквозь последующие семантические наслоения, выявляя, таким образом, свою субстанциальную основу.

§6. Ролевые образы.

Поскольку культура создаётся человеком, то неудивительно, что она на всех своих уровнях носит характер последовательного антропоморфизма. Базовые (первотектональные смысло- и

формообразовательные интенции от уровня абстрактной структурно-ритмической дискретизации (числа) и их конструктивных проекций в визуальной и предметной сфере (геометрические фигуры) выходят на следующий уровень синтеза. Этот уровень связан с *образной антропизацией самих первотектональных интенций*. Речь идёт о фундаментальных витальных функциях организующих сбалансированный и самовоспроизводящийся бытийственный процесс. Здесь первотектональные интенции и направленности снимают в себе опыт этих природно-витальных функций и транслируют их в мир культурного инополагания посредством образной антропизации. Эти первотектональные направленности - суть динамические векторы витальной активности - соотносимы со стихиями в широком смысле, а не только в понимании ранней натурфилософии. Говоря об антропной персонификации стихий, следует иметь в виду, что стихии, в данном случае - это не только природные стихии. Это также и стихии самой человеческой психики. На ранних этапах культурогенеза в ситуации всеобщего синкретизма внешнее и внутреннее, природное (как внешнее) и психическое (внутреннее) разделялось слабо. Слитность человека с природным универсумом выражалась, в частности, в единстве и взаимопроникновении стихий и направленностей. Стихийность природная и психическая были связаны изофункционально в едином космопроцессе. Именно это, собственно говоря, и способствовало тому, что человеческая ментальность наделяла объекты и силы внешнего, а точнее постепенно становящегося внешним, мира теми чертами и функциями, которые она столь же постепенно обнаруживала в себе. Так силы и функциональные направленности природной самоорганизации, снимаясь в первотектональных векторах

человеческой ментальности, вступают в сферу своего культурного инобытия, персонифицируясь в антропной (первоначально антропоморфной) образности. Прежде чем перейти к содержательной характеристике этого ряда первотектальных проекций, следует сделать некоторые оговорки.

С точки зрения рационального сознания между числами и геометрическими фигурами с одной стороны и образными персонификациями природных и психических функций нет прямой онтологической связи.

Такая позиция проявляется уже у Аристотеля в его критике пифагорейцев. Находясь на поле отпадающей от синкретизма рациональной логики он осуждал последних, в частности за непозволительную диффузию математики и этики: «Впервые заговорив о добродетели, Пифагор сделал это неподобающим образом, ибо отождествив добродетели с числами, он создал неудачную теорию добродетели» Как ни комбинируй числами – «справедливость» от этого числом не станет.

Но не следует забывать, что рациональная (в новоевропейском смысле) логика - далеко не единственный способ смыслообразования в культуре. Коннотативное мышление с его принципом семантических рядов - не только всеобщая генетическая база, к которой восходят все иные отпавшие от неё в процессе распада синкретизма формы смыслообразования, включая образно-ассоциативный, логический и др. Этот первичный мифологический пласт не только был, но и во многом остаётся определяющим. Чтобы убедиться в этом достаточно обратиться к обыденной языковой практике, насквозь пронизанной архаизирующими коннотациями и семантическими параллелями. А рассматривать это как незначительный атавизм в структуре языка, как чисто

инструментального средства мы считаем неверным. Язык - зеркало культурогенеза. Язык - не средство описания культуры, а прежде всего знаковая квинтэссенция самой культуры в её целостности, где логическое занимает лишь один из «этажей», верховенство которого частично оправдывается лишь тем, что именно в сфере рационально логического осуществляются развитые формы рефлексии.

Итак, для коннотативного мышления носящего общекультурный характер и восходящего к изначально синкретическим ритуально-магическим формам смыслообразования, между числом, фигурой и персоной никакой онтологической дистанции не существует.

Ближайший пример - те же пифагорейцы. Всякое математическое значение или отношение у них оформлялось как мифологическая конструкция: монада соотносилась с Мнемозиной, диада - супругой Кроноса, декада - Верой; угол треугольника - Реей, Деметрой и Гестией; угол четырёхугольника - Кроносом, Аидом, Аресом и Дионисом, угол 12-угольника Зевсом, угол 56-угольника - Тифоном и т.д. Сами числа наделяются антропоморфическими свойствами. Четвёрка связывается со справедливостью, шестёрка - одушевлённость, семёрка - ум и здоровье, восьмёрка - любовь и дружбу и т.д.

Чрезвычайно важно, что на уровне персонификации стихий и природных функций синтез первотектонального вектора с материалом достигает уровня субъекта. Одно дело - обожествление числа или наделение антропными качествами дискретных элементов физического пространства или его геометрических модификаций. Здесь при всём «обратном воздействии» антропоморфизованного объекта на субъект, субстанциональный характер их дуализации носит, всё же субъектно-объектный характер, усиливающийся в ходе эволюции культуры с её нарастающей атомизацией и отчуждением.

Когда же речь идёт о персонификации стихий, сил и направленностей, то их текучая континуальность, метаобъектная трансцендентность и активная направленность моделируют полноценный образ субъекта, в котором архаическая ментальность не только узнаёт, но и познаёт самоё себя.

Впрочем, как уже говорилось, такие модели смыслообразования характерны не только для древности. Не ходя далеко за примером, вспомним что и наше современное сознание (и, что характерно, не только обыденное) вменяет явно безличным и стихийным явлениям черты субъектности. Что означают, например, выражения типа «экономика определяет...» и т.п.? Языковой анахронизм? Но здесь ведь форма высказывания соответствует и смысловому содержанию. Экономика в такого рода дискурсе действительно ведёт себя как понимающий и разумноактивный субъект, оказывающий имманентное воздействие на те или иные стороны бытия. Самое трогательное здесь то, что ведущие такого рода дискурс, как правило, считают себя материалистами. Заменить подобные языковые конструкции нечем, да и наверное, не нужно. Необходимо, однако, учесть, а главное, оценить их генетические основания.

В персонификации стихий субъект как бы дорастает сам до себя, выходя на уровень социальности. Складывание метасубъектных отношений формируя социальный уровень культуры, означает, в известном, смысле решающий шаг на пути выхода из материнского (природного) уробороса. Культура ещё не замкнулась на себе, но прошла важнейшую стадию отрыва от природы. От опосредованной природности в первобытном обществе, где становящаяся антропность носит ещё переходно-компромиссный характер (Одной из форм такого перехода является тотемизм и рудиментарная зооморфность, избываемая на протяжении долгих тысячелетий

вплоть до ранней государственности. Некоторые архаические племена остались на этой стадии навсегда.) культура прорывается к самостоятельному и самодовлеющему бытию, преформируя синкретический универсум природно-человеческих взаимодействий в универсум социальных отношений.

Здесь особую и огромную тему составляет проблема гомоморфизма, изофункционализма и генетической взаимосвязанности психического и психофизиологического с одной стороны, и общеприродного и раннеисторического - с другой. Ближе всего к увязыванию этих аспектов подошли научные школы, восходящие к традиции аналитической психологии Юнга, включая современную науку о мифах, а также исследователи антропологического и этнографического направления, включая структурную антропологию. Даже общий обзор выработанных этими направлениями концепций никоим образом не уложится в рамки нашей книги. Поэтому, мы вынуждены опустить многочисленные и многообразные связи и соотнесения с этим научным материалом, которые вытекают из изложения нашей концепции, которая неизбежно, в этом случае приобретает тезисный и постулативный характер.

Среди важнейших архетипических персонификаций мифологического сознания Юнг выделял следующие: «мать» (извечная бессознательная стихия), «дитя» (отправная точка разворачивания индивидуального сознания вкупе с изначальной бессознательной недифференцированностью), «анимус» для женщин и «анима» для мужчин (бессознательное начало, выражающее качества противоположного пола), «тень» (демонический двойник - ускользающая от рефлексии бессознательная часть психики) и

«мудрый старец»(старуха) (окончательный синтез сознательного и бессознательного начал на закате жизни.)

Ряд крупных исследователей, в целом, несмотря на значимые расхождения, следующих за Юнгом, или даже оппонировавших ему: Э.Нойман, Дж.Кэмпбелл, Ж.Дюран, Фрай и некоторые другие внесли колоссальный и чрезвычайно продуктивный для культурологии вклад в методологию психоаналитической интерпретации мифологических текстов, высветив, тем самым интереснейшие моменты перехода от индивидуально психического к объективно культурному. Но понимая эту проблему преимущественно в категориях сознательного и бессознательного, восходящих ещё к классическому фрейдизму, эти исследователи трактуют культурное если не исключительно, то прежде всего, как экспликацию психического. Отсюда проистекают такие методологические трансформации, которые в принципе не могут быть приняты культурологией, а указанные исследования не могут в полной мере считаться культурологическими.

Так Дж.Кэмпбелл в «Масках бога» интерпретирует мифологию биологизаторски, рассматривая её не более как функцию нервной системы. Инициация понимается как форма избавления от детских либидозных устремлений и т.д. Так же чисто биологизаторски трактуется родовая травма (по О. Ранку), а культурная феноменология вплоть до модернистской литературы XXв выводится из психофизиологических предпосылок. Аналитическая мифология распространила подобный подход и на сказку. (40).

К тому же культурология, вырастающая из данной традиции страдает известным литературоцентризмом. Поэтому, оценивая ценнейший научный опыт вышеуказанных школ, мы всё же отталкиваемся от иной базовой посылки. Мир культурной

реальности генетически не выводится из психического и не является его простой экспликацией. Он также не является чем-либо вторичным по отношению к миру психическому и взаимоотношения между этими мирами не сводимы к категориям сознательного\бессознательного. Эти миры единосущны, изоморфны и функционально параллельны. Совокупно эти сферы составляют единый и целостный ментально-культурный универсум, где каждый объект, каждая отдельная данность есть продукт их взаимоотражения. Поэтому, социогенез, как ступень культурогенеза обладает своей имманентно-культурной онтологией и не сводим к разворачиванию своих природно-психических оснований и механическому проецированию их на иноприродный материал. (Из биологизаторских психоаналитических концепций не может быть объяснено уже само появление этого иноприродного (т.е. культурного) материала).

Исходя из этого, мы попробуем предложить, в самом общем виде, систематику мифологических персонификаций витальных функций, связанных с той частью перехода от природного к культурному, где берёт непосредственное начало процесс социогенеза. Мы называем этот уровень первотектональных проекций *ролевыми образами*.

Первый из выделяемых нами ролевых образов пересекается с юнговским рядом. Это - *богиня-мать*.

Мы не станем пересказывать психоаналитические или мифологическо-этнографические интерпретации этого образа, отсылая читателя к соответствующей литературе. Это связано с тем, что нам необходимо сосредоточить внимание не столько на реконструкции того или иного мифологического образа на материале архаических памятников и восходящих к ним более

поздних форм словесности, сколько на выявлении универсальных социальных функций этого образа, перманентно действующих на протяжении всей социальной истории. Иначе говоря, мифологические образы, в данном случае, выступают как один из планов выражения антропизации первотектональных направленностей, проявляющихся в ментальности культурного субъекта как императивные установки, направляющие и регулирующие направление и характер его социальной активности. Поэтому, обращаясь к образу богини-матери, напомним лишь основной момент, связанный с генезисом этого образа. Восходя к основной оппозиции всякой космологии – противопоставлению космоса и хаоса, образ Б.-м. связывается с последним, поскольку одним из первичных коннотативных отпадений от указанной оппозиции является дифференцирующее соотнесение её элементов с мужским (активным) и женским (пассивным) начала ми. А в оппозиции небо\земля, образ Богини-матери однозначно соотносится с землёй. Синкретическая амбивалентность образа выраженная, с одной стороны, в продуцировании многих черт докультурного природного хаоса и, с другой стороны, участие в космизирующем и упорядочивающем мироустройстве, выражает зафиксированную в этом образе чрезвычайно архаическую позицию человека по отношению к внешней среде. С одной стороны, природа воспринимается как отчуждённая-враждебная хаотическая среда, но , с другой стороны, и как источник гармонизирующих воздействий (ритмов, образцов и форм) Не продолжая более описание семантических коррелятов богини-матери, как мифологического образа, попытаемся описать его черты как образа, выражающего всеобщие социо-культурные функции. Со отнесение амбивалентного природно-культурного начала с женским образов ни в коей мере не

случайно. (В мифологической образности, как представляется, вообще почти нет места случайностям, поскольку они отражают не произвол первобытного мышления, а фундаментальные структурно-генетические закономерности культурогенеза, сохраняющие, в том или ином свою действенность на протяжении всей человеческой истории)

Женское начало вообще, сколь бы рьяно это не оспаривалось, как свидетельствует весь культурно-исторический опыт, есть всё же именно связующее антропологическое звено между стихийной природностью и саморефлектирующим культурным творчеством. Поэтому, соотнесение женского начала, выраженного в образе богини-матери с землёй, пассивным началом, рождающим и производящим (именно в природном смысле) лоном - не символическая условность, а отражение реальных и объективных функциональных закономерностей. Компромиссом между природной стихийностью и активным мироустроительным творчеством является *репродуктивная* (воспроизводящая) функция. Именно к этому качеству нередко сводится участие богини-матери (как мифологического образа) в культуросозидающей деятельности. Разумеется, в каждом отдельном случае, смыслообразовательные связи создают сложный и многоаспектный контекст, требующий специальных герменевтических процедур. (Пример более подробного анализа смысловых структур, связывающих образ Великой матери с образом *города*, как упорядоченного социального микрокосма в системе иерархически организованных оппозиций будет приведён ниже в гл.5)

Репродуктивная функция, образным выражением которой является образ богини-матери, выступает одной из базовых функций культуры, связанной с поддержанием и воспроизводством

культурного ресурса. Этот род деятельности можно в известном смысле, назвать природным по форме и культурным по содержанию, поскольку психико-психологический режим такого рода деятельности в значительной мере задаётся биологическими факторами и в значительной мере подчиняется природным ритмам. Культурным является только сам материал, как предмет преобразования в цивилизационный продукт и его репродуцирование. Здесь царствуют почти природный циклизм и традиционализм, отвергающий любую творческую новационность как угрозу репродуктивному самосохранению. Указанная функция создаёт и соответствующего *социального субъекта*, воплощающего как бы инстинкт самосохранения культуры. Этот социальный субъект вовсе необязательно связан с женским началом и специфически женскими социальными ролями. Напомним, что богиня-мать не более чем образная номинация, указанной социальной функции. Репродуцирующий социальный субъект всегда составлял *количественную доминанту* любого общества - прежде всего аграрного, поскольку крестьянский способ существования в наибольшей степени выражает репродуктивно-циклическую парадигму. Включённость крестьянина в циклические ритмы природы и ориентированность на репродуктивную деятельность формирует специфический тип ментальности, где ядром космоса выступает субстанция Рода, связывающая прошлое с будущим, имманентное с трансцендентным и пр. в едином синкретическом круговороте.

Впрочем, даже переход от аграрного общества к городскому не изменил в значительной мере указанного количественного доминирования. Воспроизводящая функция остаётся базовой для всякого общества. Остаётся сказать, что эта функция действует в

ментальности соответствующего социального субъекта жестко императивно и, как правило, бессознательно. Поле свободного (в потенциале) выбора здесь выступает типология социальных форм репродукции цивилизационного ресурса. Сама же жизненная стратегия, основанная на константно-традиционалистских ценностях репродуктивной деятельности переживается как единственно возможная. Это становится весьма наглядным, если обратить внимание на то, с какой непреложной императивностью ментальность и поведение соответствующей категории социальных субъектов управляется и подчиняется этими программам. Обращаясь к наиболее архаическим слоям ментальности (культурной памяти), где сосредоточены сверхзначимые для раннего культуригенеза идеи защиты, сохранения и воспроизведения рода и необходимого для его существования цивилизационного ресурса, указанные программы привязывают к себе субъекта мощнейшим партиципационным переживанием и действуют с непреложностью социального инстинкта. Вспомним сверхзначимость программы продолжения рода и ориентацию на традиционные ценности в процессе воспитания для среднего человека, особенно женщины. Авторитет традиции здесь непререкаем, ибо она есть форма трансцендирования всеобщих ценностей, преодолевающая дискретность единичной человеческой жизни.

Своеобразным антиподом богини-матери выступает *демиург*. В ряду семантических оппозиций мифологического мышления этот образ соотносится с небом и активным космоустроительным началом. Не будем, опять же, вдаваться в многоуровневые реконструкции собственно мифологических свойств этого образа, как то характер его корреспонденций и контаминаций с образом верховного божества или культурного героя или специфические

формы его синкретически амбивалентных отношений со своей парной противоположностью. В нашем контексте демиург понимается расширительно, как суммативная номинация активной творческо-инновационной деятельности в культуре. А отслеживание вычленения и оформления этих функций в образном ряду от мастера-ремесленника (типа Гефеста и др.) до сакрального «имянарекателя» всего сущего (типа Птаха и Яхве) и бога-творца не входит в нашу задачу.

Инновационный вектор первотектональных направленностей нацелен на перманентное трансцендирование за пределы всякой ставшей единичности, всяких конечных, рутинизованных и профанизуемых объектов, значений и величин. Это вечная и неизбывная направленность на синтезирование новых форм и смыслов воплощает первотектональную направленность к выходу из дуального пространства и окончательной партисипации к трансцендентно-сакрально-континуальному, к единству, в котором синтезируются качества всех дискретных вещей и смыслов, где в симультанности идеального существования и партисипационного переживания абсолютного снимается и сам пространственно-временной дуализм. Поэтому, образ демиурга, особенно в его развитых, преодолевших первобытный синкретизм формах, выступает воплощением наивысших сакральных ценностей и самого принципа существования культурного космоса, причём, в модусе его наиболее определённого противопоставления миру отчуждённой природы. «Нанизывая» на себя в процессе культурогенеза всё более конкретные семантические оппозиции, образ демиурга стал соотноситься, в широком смысле, с духовным началом вообще, как качеством определяющим сакрально-космический статус культуры, как специфически человеческого способа бытия.

Надо отметить, что рефлексивная идентификация демиургической функции с соответствующим типом социального субъекта произошла поразительно (на первый взгляд) поздно. Архаический человек, более или менее спонтанно умножая инновационное поле культуры отнюдь не чувствовал себя творцом в современном понимании. Инновационные идеи приходили как бы извне, из внеположенного ментального пространства, как вспышка целостного переживания или наития, а не как конструкция, выводимая из эмпирического опыта. Ни философский, ни психологический, ни комплексно-культурологический анализ не в состоянии исчерпывающе объяснить механизм рождения новых форм и смыслов. Это - одна из тайн человеческого бытия. Пока можно строить лишь косвенные и постулативные модели. Одна из них -эйдетическая - утверждает, что все формы и смыслы изначально предсуществуют в абсолютном идеальном бытии и лишь предметно опосредуются в пространственно-временном континууме физической реальности, высшей ступенью эволюции которой является человеческая культура (история, цивилизация) Если бы эту теорию можно было бы наглядно доказать, то тем самым было бы покончено с главной тайной человеческого бытия. Но доказать это невозможно. Можно лишь почувствовать, и это, наверняка, не случайно.

Демиург творит и опредмечивает эйдосы. Человек, т.е. соответствующий этой функции субъект культуры, при этом осознаёт себя лишь посредником, проводником и исполнителем божественной идеи. Щит Ахилла сделан Гефестом и не кем иным. Процесс культурного творчества вплоть до новоевропейской эпохи носил интуитивный и бессознательный характер. Впрочем, если несколько дифференцировать внерефлективную сферу ментальности,

то здесь точнее будет говорить не о бессознательном, а о надсознательном.

Если под адекватной саморефлексией творческого субъекта следует понимать осознанный синтез внеположенной идеи и индивидуальной творческой воли, придающей этой идее знаковую форму в акте свободного выбора опосредующей семантической конструкции, то самоосознание демиурга как социального субъекта произошло не раньше эпохи Ренессанса и Реформации, утвердилось в XVIIв, и лишь в эпоху романтизма громко заявило о своих правах. Архаический человек творил как бы во сне, направляемый таинственными внешними силами, зачастую даже пугаясь результатов своего творчества. Человека древних цивилизаций в его культурных инновациях самым «непосредственным» образом направляли боги. Великие мыслители и вероучители, авторы культурных парадигм *осевого времени* (по К.Ясперсу) творили как бы уже сами, но от имени неких опять же внеположенных их собственной экзистенции сакральных ценностей. Ценностные идеалы таких разных мыслителей как Платон, Конфуций, Лао Цзы, Будда и др. носили ретроспективный характер, в то время как в действительности они формировали мощнейшее, в сущности скачковое, инновационное поле. (Об этом парадоксе ещё будет сказано ниже) Об инструментальном характере культурного субъекта, реализующего божественную волю творческого упорядочения мира говорит и чрезвычайно распространённая вплоть до наших дней идея избранничества, особой божественной отмеченности, иррациональной гениальности, часто парадоксальным образом достающейся, во многих отношениях, посредственным людям. До новоевропейской эпохи субъект-демиург творил как не от своего имени, а понятия индивидуальной

творческой воли просто не существовало. Просвещение и особенно романтизм утвердили статус субъекта-творца в культуре, наделив его соответствующими правами, соединив, тем самым направленность объективной культурной необходимости с волеизъявлением индивидуально я. Прогресс и инновационная поступательность впервые были осознаны как безусловно положительный вектор изменений в противовес рутинному традиционализму. Демиург как вычленившийся социальный субъект стал организовываться в институциональные субкультурные группы в различных областях деятельности: искусство, политика, наука и др., притязая на осуществление широких мироустроительных функций. В XIX в. такая позиция дошла в своей эволюции до отрицания какой либо роли естественной, т.е. внеположенной творческой воле рационально рефлектирующего субъекта, самоорганизации. Собственно говоря, миру было отказано в способности самоорганизации. (Вспомним приснопамятный тезис Маркса о Фейербахе, где предлагается переделывать мир, вместо того, чтобы его познавать.) Впрочем, детальное прослеживание эволюции самосознания демиурга как социального субъекта не является для нас основным вопросом.

Важно подчеркнуть, что среди основных свойств демиурга следует выделить глобальность создаваемых им макрокультурных феноменов, парадигм и моделей. Его творчество направлено не столько на совершенствование и оптимизацию тех или иных культурных реалий, сколько на принципиально новационные формы макрокультурного синтеза, включая и самые коренные духовные основания человеческого бытия. Этим образ демиурга принципиальным образом отличается от *культурного героя*.

Если социальные функции, основанные на первотектональных интенциях и маркированные в соответствии с их мифологическим генезисом как демиург и богиня-мать репрезентируют полярно-статичные топосы культуры, где сосредоточены метафизически константные значения сакрального\профанического, дискретного\континуального и имманентного\трансцендентного в их различных семантических модификациях типа земля\небо, мужской\женский, активный\пассивный и др., то образы культурного героя и *трикстера* выражают динамическо-медиативное начало между этими полюсами культурного космоса.

Следует добавить, что принцип демиурга и принцип богини-матери не являются взаимозависимыми или взаимовыводимыми. Характер их взаимодействия носит выраженные черты комплиментарности.

Так, в греческой традиции Зевс (отцовский принцип) играет роль устроителя, хранителя и защитника мира, занимая к нему в целом *трансцендентную* позицию. В то же время, более архаический, восходящий ещё к матриархату, материнский принцип, связанный с плодоносящей функцией Матери-Земли выступает как принцип *имманентный* миру, в котором отдельные вещи зачинаются, появляются и развиваются благодаря зачинающей, рождающей и вскармливающей силе богини-матери. Комплементарный синтез этих начал образует новый уровень смыслового синкрезиса, обладающего уже ставшей внутренней биполярной структурой. Характерно, что это состояние охарактеризовано М.Нильсоном как «бинарный монотеизм».(41) Культурный герой, в своём ставшем значении, как полусакральный усовершенствователь мира, податель благ, учитель, изобретатель и победитель антикультурных хаотических сил сформировался в

результате постепенного отчленения от синкретического единства с функциями демиурга.

Характерно, что в тоталитарных идеологиях XXв., как впрочем и в самой социальной практике, демонстрирующих откат культурного сознания к, казалось бы, давно пройденным и пережитым архаическим пластам, образы демиурга и культурного героя вновь обрели синкретическую изофункциональность и персонификацию в едином образе (Ленин, Сталин, Гитлер, Мао Цзэдун и некоторые другие.)

Следы отчаянной борьбы за сохранение неумолимо распадающейся синкретической недифференцированности этих образов иллюстрируется на множестве исторических примеров. Так, догматическое богословие из кожи вон лезло, чтобы постулировать метафизическое единство Христа как творца-демиурга в его контаминации с богом-отцом и культурного героя - мессии и спасителя.

Обычно указывают, что образ демиурга сформировался параллельно или несколько позднее, что неудивительно, поскольку синкретическая полифункциональность оформленная в образе культурного героя - тотемистического основателя рода (или сакрализованного духа предков)стадиально предшествует становлению определённо дифференцированных дуализованных значений. Существует ряд различных точек зрения на особенности генезиса и функциональной эволюции культурного героя как мифологического персонажа.(42) Для нас же, в эволюционном аспекте, будет интересен следующий момент. Если первобытный синкретизм образов к.г. и демиурга демонстрирует самую архаическую, неявную и имплицитную фазу генезиса этих образов, то вторая стадия их содержательно-функционального

разворачивания связана с определением их мест и значений в структуре установившихся бинарных отношений. Когда образ демиурга, выделившись из первоначального синкрезиса, занял своё место в качестве метафизического источника космического порядка, им самим установленного и, тем самым, семантизовал топос сакрально-трансцендентного элемента в сверхзначимой для всякой культуры космологической оппозиции, образ культурного героя, соответственно, принял на себя функции медиатора, посредника между трансцендентно-сакрализованным творцом и миром профанной и неустроенной реальности. Эта промежуточность, активная динамическая медиативность в своей эволюции, каждая из точек которой отмечена множеством мифологических, фольклорных и литературных образов, взятая как целое, манифестирует становление человеческой самостности, рефлексию целей, способов и результатов культуросозидающей активности. При этом, однако, культурный герой никогда не сливается с полюсами оппозиции, медиацию между которыми он осуществляет. В отличие от метафизического творца-демиурга, непосредственно творящего вещи и организующего их в космический порядок, культурный герой, как правило, улучшает, совершенствует или добывает вещи уже имеющиеся в бытии. Можно сказать, что культурный герой как бы переводит вещь из идеально эйдетического в утилитарно-прагматический план. С другой стороны, культурный герой никогда полностью не сливается с профанным миром и рутинно репродуцирующим цивилизационный ресурс индивидом (тип богини-матери).

Медиативная функция определяет полусакральную природу культурного героя. В отличие от божественного творца-демиурга, создающего космос «не сходя с места», культурный герой подвижен

и динамичен. Для его образов характерны мотивы поисков, путешествий и вообще активных перемещений в пространстве (Гильгамеш, Геракл, Тезей, Персей и др.)

К этому свойству культурного героя восходят ритуальные вояжи политических лидеров и вождей, уже одним своим появлением вносящих упорядоченность в хаотизованную и профанную среду подвластного мира. Устойчивая традиционность таких инспекционных поездок и «руководства на местах», а также появлений в местах катастроф и стихийных бедствий, где и без непосредственного присутствия правителей достаточно тошно, при мизерных если не совсем нулевых практических результатах есть нагляднейшее свидетельство торжества мифологической логики над рациональным здравым смыслом, которую последний просто не замечает.

Разумеется, типология социального субъекта, репрезентирующего медиативно-культуроустроительную функцию, маркированную образом культурного героя, не сводится к политической и вообще к государственной или общественной деятельности. Хотя субъект политической (государственной) власти выступает устойчивым и универсальным репрезентантом образа культурного героя, как активно-продуктивного медиатора между божественным порядком и энтропийной реальностью. Верх властной пирамиды вплотную подходит или даже сливается в своих функциях с образом демиурга, середина воплощает все промежуточные звенья иерархически организованной медиации, а низ растворяется в социальной энтропии подвластного общества.

По мере дифференцирования и специализации видов культурной деятельности, соответственно дифференцировались и сферы проявления функций культурного героя. Так, одна из основных его

ролей - защита культуры от посягательств демонов, чудовищ и других антикультурных хаотических сил, модифицировалась в социальный сценарий профессионального воина, коей остаётся и по сей день. (До сих пор в американской армии в качестве учебного тренажёра для отработки ударов можно встретить пугающе безобразную демоническую куклу, изображающего красноармейца, непременно отмеченную знаком «империи зла» - красной звездой.)

В целом же, типология форм реализации жизненной стратегии социального субъекта как культурного героя бесконечно многообразна. Эти и наука, и бизнес, и администрирование, и просветительская деятельность и многое другое. Сюда можно отнести практически все формы социальной активности связывающие идеально проективный план культуры, в частности, её автомодель с миром несовершенной, отпадающей от идеального космического порядка, реальности, представленной либо косным неосвоенным материалом, либо суммой профанных и рутинизованных единичных и дискретизованных феноменов, подлежащих перманентному улучшению и организации. Находясь в срединном положении продуктивного медиатора, к.г. сочетает в себе черты воспроизводителя цивилизационного ресурса (восстановление разрушенного, воссоздание утраченного, реконструкция размытых и профанизованных священных традиций), а также, черты новаторского творчества (открытия и изобретения). Доминанта в каждом конкретном случае, будь то вымышленный (неподходящее слово!) образ или реальный социально-исторический субъект, зависит от близости к тому или иному полюсу.

Итак, культурный герой - это продуктивный медиатор, умножающий, упорядочивающий и совершенствующий цивилизационный ресурс, сочетающий функции его

воспроизводства с функциями творческого обновления, оптимизации и развития. Не обладая трансцендентной сакрой демиурга, культурный герой, как медиатор действует *имманентно*. Т.е. он имманентен миру культуры: его действия рациональны и измеримы. Мотивы и формы его деятельности ясны, понятны и в целом подчинены имманентным для эмпирической реальности каузальным причинно-следственным законам, хотя элементы героического, сверхчеловеческого и сверхъестественного в его деяниях никогда до конца не изживаются. Если функционально оппозиционным для образа демиурга является образ богини-матери, то парным «контрагентом» к.г. выступает *трикстер*.

В мифологической науке и связанной с ней этнографии и фольклористике происхождение трикстера связывается с необходимостью легальной «отдушины» от мелочной регламентации жизни сакральными, восходящими к космоорганизующему перворитуалу традициями. Персонафикация этой спонтанной тенденции породила трикстера как комического антипода культурно героя, в мифологических текстах часто связанных с последним кровным родством, чаще всего - узами родного братства. (Эпиметей - брат Прометея и т.д.) Эта концепция, однако, требует дополнительного осмысления.

Если культурный герой осуществляет позитивную медиацию, то трикстер - негативную. Это значит, что утверждая позитивные культурные смыслы, культурный герой устанавливает их партисипационные связи с переживающим сознанием субъекта. Однако сколь не сильно было бы партисипационное переживание, на смену ему в результате неизбежной имманентизации объекта партисипации, приходит отчуждение. Перед рутинизирующей профанизацией и имманентизирующей десакрализацией не в силах

устоять, в конечном счёте, никакие «вечные» ценности культуры, несмотря на изощрённейшие способы продления трансцендирующей партисипации. Стержневая функция трикстера - смягчение шока отчуждения от объекта партисипации и прямого переживания сакрально-трансцендентного посредством внесения в сознания идеи относительности ценностей. Причём, функция эта осуществляется сугубо культурными средствами: сколь бы ни brutally выглядело поведение трикстера, оно никогда не сводится к чисто аффективным реакциям. Напротив, главным в арсенале трикстера выступает такой специфически культурный феномен как юмор. Культурная функция трикстера наиболее ярко проявляется в двух ключевых ситуациях: *когда первоначальное апофатическое партисипационное переживание смещается с самого объекта на его семиотический эквивалент (имя, номинация)* и когда ломаются уже и эти вторичные партисипационные связи с самим семиотическим образом. В обоих случаях, трикстер, моделируя инверсионные семантико-аксиологические отношения смягчает процесс отчуждения сознания от тех или иных ценностей, как бы освобождая его от экзистенциальной зависимости переживания *истинноблага*. Юмор трикстера строится на том, что в рамках целостной семантико-аксиологической дуализованной структуры производятся инверсионно-симметричные преобразования. Некоторые смыслообразующие пары остаются неизменными. Они играют роль *контекста*. Другие же претерпевают инверсионно-симметричную перекодировку. Они выступают как текст, противопоставляемый контексту. В результате возникает смысловой парадокс и структуру «заклинивает». Исходная ценность получает своего негативного семантического двойника - антиценность. По сути, на парадоксальном, «неправильном» взаимнонейтрализующем

отношении текста и контекста построены все трикстерские трюки от персонажей античной комедии до Чарли Чаплина.

Медиация, осуществляемая трикстером, заключается в том, что он, становясь нейтрализующим элементом между полюсами глобальных и сверхзначимых для культуры оппозиций, осуществляет их семантическую прогрессию до такого уровня, где они могут быть *сняты* посредством инверсионной перекодировки. Само же сознание трикстера, как субъекта ввиду его перманентно маргинального, погранично-промежуточного состояния чуждо устойчивых форм партисипации, что парадоксальным образом сближает его с трансцендентным. Находясь как бы всегда между элементами оппозиции, сознание трикстера как бы пребывает в статическом состоянии. Но, с другой стороны, постоянно дрейфуя среди семантических величин и ценностей, оно как бы пропускает их сквозь себя и ни на чём не задерживаясь всерьёз, находится в постоянном динамическом становлении. Образ трикстера не просто амбивалентен. Он - *само воплощение амбивалентности*. Отсюда трагедия комедианта и его необычайные профетические возможности. Отсюда и жестокость юмора, свойственная в той или иной степени едва ли не всем трикстерам от Рейнеке-Лиса, Мефистофеля и Уленшпигеля до Воланда, паучка Ананси и Карлсона. Характерно, что социальная легализация трикстерской функции в виде традиции юродства или института королевских шутов оформилась сравнительно поздно, когда культура почувствовала себя уже столь незыблемой, что могла позволить над собой смеяться и профанировать себя изнутри. Если античный комизм был ещё сравнительно невинным: чтобы позубоскалить над богами, следовало спустить их посредством семантической прогрессии до заведомо условных и профанически обытовлённых

образов. Но кто в античности смеялся над красотой? В более поздние эпохи трикстер - нарушитель мировых законов, ниспровергатель святынь и традиций был инкорпорирован окрепшей и замыкающей на себя культурой в качестве своего имманентного внутреннего самоотрицания. Такое самоотрицание, в ряде случаев парадоксальным образом способствовало не разрушению, а сохранению и динамическому обновлению партисипационных отношений к базовым ценностям культуры. Это особенно наглядно проявлялось в культурах, где синкретизм сохранился как системное качество. Достаточно вспомнить ритуальное богохульство чань-буддистских наставников, освобождающее психику учеников и адептов от фрустрирующего давления сакрализованных ценностей религиозной традиции. В Христианском мире с его программным дуализмом основных космических начал такого быть не могло. Однако инверсионные фигуры средневекового карнавала – этого трикстерского антиритуала являют не менее внушительный общекультурный эффект. (43)

Если архаический трикстер выступает в своих антикультурных проделках, в погоне за удовлетворением своих brutальных страстей, как правило, обжорства и похоти, чуть ли союзником демонических сил хаоса, то в новейшую эпоху трикстер - это чуть ли не трагический герой, олицетворяющий совесть культуры, погрязшей в слепом самодовольстве и тупой серьёзности. Что есть авангард XXв, как ни институционализированный трикстер, подносящий к заевшемуся и почившему на запылившихся лаврах веры надежды и любви(а также, свободы, равенства и братства) лицу культуры пусть кривое, но всё-таки зеркало. Как и всякий трикстер, авангард не создаёт своего собственного языка и вообще каких либо самостоятельных форм выражения. Он лукаво перескакивает с кочки

на кочку: от искусства к философии, от литературы к политике, от элиты к толпе, от сострадания к цинизму. Он везде и нигде. Установка на юмор, заведомую условность и несерьёзность любых идей и ценностей - программная установка постмодернистского сознания.

Трикстер паразитарен, но паразитарность его, с позволения сказать, конструктивна. Разрушая и профанируя ценности культуры и цивилизационный ресурс как их предметное воплощение, трикстер, в то же время, опосредуя процесс их отчуждения, готовит место для синтеза новых ценностей и приращения цивилизационного ресурса. Трикстер никогда не бывает тотальным нигилистом, даже в тех случаях, когда он сам это провозглашает. (За нигилизмом Ницше просматриваются ценности неоромантизма и не только.)

Важно отметить и то, что образы медиаторы: трикстер и культурный герой и соответствующие им социальные субъекты гораздо более чем предшествующая в нашем контексте пара сохраняют черты синкретической изофункциональности. Их функции часто контаминируются. Притязаящий на роль культурного героя ведёт себя как трикстер (Дон Кихот). И наоборот, человек, подчёркнуто демонстрирующий трикстерское поведение оказывается культурным героем (Сократ). Эти качества могут сочетаться даже в равных пропорциях (Савонарола. Юмор не является строго обязательным атрибутом трикстера.)

Как и другие отмеченные нами образы, трикстер интересует нас, прежде всего не как мифологический или литературный персонаж, а как персонификации одной их фундаментальнейших первотектонических интенций человеческой ментальности, пытающейся найти выход из главного противоречия культуры

(см. выше) не путём бегства от них путём раскультуривания, а *оставаясь внутри культуры*. Трикстер создаёт иллюзию раскультуривания, профанизуя и брутализуя культурные ценности, амортизируя процесс их неизбежного отчуждения и перебрасывает мост к следующему витку культурогенеза, указывая на некие иные трансцендентные по отношению к профанизуемым ценности. Но чувствуя, как никто иной, неуловимость трансцендентного, трикстер никогда из не называет, ибо имянарекание - первый шаг к дискретизирующей имманентизации.

Описанные выше ролевые образы, маркированные инвариантными для всех культурных традиций мифологическими персонажами, представляют собой не просто условные и статичные персонификации типов витальных стихий, связывающих структурирующие векторы природной самоорганизации с направленностями человеческой ментальности. Они - перманентно действующие интенции, задающие партисипационно-ценностную модальность социальной активности субъекта культуры и таким образом, формирующие его метаисторическую типологию. Первотектональность, в смысле инвариантности и указанной метаисторической универсальности этих интенций выражается в том, что при бесконечном разнообразии содержания социальной активности, все её виды, так или иначе, сводятся в своих глубинных и, как правило, неосознанных, мотивационных основаниях к указанным четырём моделям.

Показательно, что четыре указанных типа социальных стратегий в совокупности образуют устойчивую и завершённую социальную метаструктуру, устойчиво воспроизводящую ситуацию взаимоуравновешивания деятельностных устремлений. Проще говоря, устойчивость и практическая продуктивность всякого

социального коллектива базируется на сбалансированном сочетании всех четырёх первотектональных интенций, представленных соответствующими типами социальных субъектов. Дисбаланс чреват конфликтами. Когда, например, в социальном коллективе наблюдается избыток культурных героев или пуще того - трикстеров, при минимизации субъекта, воспроизводящего цивилизационный ресурс (богиня-мать), то неизбежно возникает социальное напряжение, могущее перерасти в деструкцию всей социальной структуры.

Разумеется, для каждого конкретного социального субъекта можно говорить лишь о *доминанте* той или иной модели. Остальные три всегда присутствуют, в более или менее выраженном виде, в ментальности всякого субъекта как компоненты, способствующие адаптации субъекта к различным социальным ситуациям. При сильно выраженной доминанте, дополняющие модели присутствуют лишь в потенции и могут ни в чём зримо не проявиться на протяжении всей жизни. (Однако, доказать их наличие нетрудно с помощью социально-психологических наблюдений, анализа материала детской психологии и этнографии и психоаналитических процедур.) Если же доминанта выражена слабее, то имеет место сочетание, указанных парадигм социальной активности в тех или иных пропорциях. При этом, наиболее тяжёлым и трагическим для социального субъекта является примерно равное взаимопогашающее сочетание, рождающее качественную неопределённость априорных ценностных ориентиров, партисипационных направленностей и, соответственно, социальных форм его достижения. Сколь на сложным было, однако, сочетание указанных парадигм и формируемое ими поле социальных мотиваций, в принципе, всякая отдельная ценностная и

социально-мотивационная установка может быть редуцирована и объяснена из этих априорно действующих в ментальности первотектональных интенций.

§7. Мифологемы.

Завершающим уровнем первичных первотектональных проекций являются *мифологемы*. Они представляют из себя *протомодели социальных ситуаций*, в которых ролевые образы, с набором своих первотектональных функций, выступают элементами *инвариантных структур межсубъектных отношений в социум*, вырастающие из досоциальных природно-психических детерминаций. Эти протомодели, служащие, как бы образцовой канвой социальных сценариев, своей совокупностью покрывающей почти всю топику социо-культурного пространства, можно было бы назвать протосюжетами, при условии, что слово «сюжет» здесь не сводится к литературоведческому или искусствоведческому пониманию.

Мифологема - это замкнутая и самодостаточная смысловая структура, моделирующая внутренне целостный образ пространственно-временного континуума. В мифологеме достигается синтез дискретности, поскольку мифологема, взятая извне представляет собой дискретную сюжетно-смысловую монадическую структуру, и континуальности, поскольку тип внутренних отношений элементов структуры носит характер перманентной процессуальности, ибо восходя к базовым первотектональным интенциям, выступает постоянной акциденцией культурного сознания. Эту мысль можно выразить проще, вспомнив замечательное высказывание о том, что миф - это то, чего никогда не было, но то, что всегда есть. Хронотоп мифологемы - это

конструктивный топос, бесконечно обновляющий свой семантический материал, но сохраняющий базисную структуру внутренних отношений.

В этом смысле фольклорно мифологическая традиция является исторически первым уровнем опосредования этих первотектональных прамodelей субъектно-объектных и межсубъектных (социальных) ситуаций, суть мифологем, реализованная ещё в чрезвычайно синкретическом материале, где олицетворённые стихии бессознательной части психики и антропизованные элементы физического пространства неотделимы от эмпирических реалий внешней социо-природной среды. Этот первичный семантический материал ввиду своего синкретизма и колоссальной коннотативной валентности чрезвычайно устойчив и, закрепляясь в письменной традиции, становится сквозной семантической маркировкой для набора мифологем-сюжетов, репрезентирующих базовый набор типических ситуаций в той или иной макрокультурной традиции. Эти наборы мифологем, в свою очередь, играют роль стержневых топосов, в значительной степени формируя автотемель культуры, источник сакральной нормативности, ценностные установки и вплоть до моделей поведения в обыденных ситуациях.

Говорить о первотектональном уровне мифологем особенно сложно, поскольку именно здесь проходит сложноуловимая грань между универсальным (общекультурным) и особенным, специфическим для каждой отдельной этнокультурной общности.

Набор протосюжетов-мифологем вряд ли можно выстроить в какую то единую для всех культурных традиций типологическую или генетическую линию. Точнее, все эти линии будут выглядеть рядоположенными. Инвариантные суперпозиции межсубъектных

отношений, сюжетные ситуации моделирующие в лицах основополагающие формы взаимоотношений человека с внешней средой (природной и социальной), персонифицированные экспликации внутренних душевных процессов - все это с трудом поддается содержательной классификации, ибо разнообразные семантические характеристики опосредующего материала в соединении со структурной конструкцией мифологемы дают почти неисчислимое количество смысловых комбинаций, не говоря уже о множественности образных форм. Тем не менее, формальная классификация, то есть классификация по типу опосредующего семантического материала имеет богатую традицию от психоаналитических интерпретаций Юнга и его последователей до этнографических и структурно-антропологических реконструкций и от «апокалипсической» и «демонической» образности Фрая(44) и схем «дневного» и «ночного» режимов у Дюрана(45) до сюжетных рядов космологических, антропогенетических, теогонических и многих других мифологических циклов, описываемых современной наукой о мифах. Само же группировка отдельных мифологем в генетические или типологические ряды ни о чём, собственно, не говорит.

Поиски инвариантной метаструктуры, некоего мифа мифов и текста текстов ставят на путь генетической редукции и выявления исходных суперпозиционных отношений, трансцендентных по отношению ко всякому опосредующему материалу.

В качестве такой субстанциональной основы часто выдвигают космологическую оппозицию Земля - Небо, иногда называя её основным мифом и связывая с генезисной сущностью сакральной первожертвы: Паньгу в китайской, Пуруши в индийской, Диониса в

греческой традициях.(45). Ф. Ратцель называл этот бинарный комплекс «мировым мифом» (47)

Безусловно, этот бинарный космологический комплекс лежит в самых глубинных пластах человеческой ментальности и вплотную подходит к первотектональным интенциям, выступая, наряду с оппозициями мужской\женский и свет\тьма одним из их первичных опосредований.

Не пускаясь в подробный анализ семантических наслоений и структурной прагматики этого бинарного комплекса - этой теме посвящено множество исследований, укажем лишь на то, что по нашему мнению, *первомиф в принципе не может строиться на открытой бинарной структуре*. Дуализованное состояние не может считаться точкой отсчёта, поскольку дуализованные значения, даже самые первичные, всегда есть уже ставший результат распада некой предшествующей целостности, а не субстанциональное беспредпосылочное начало. Полноценная структура первомифа обязана включать в себя как образ этой недуализованной целостности, так и образ конечного снятия всех дуальных отношений. Первомиф, таким образом, должен увязывать имманентное (дуализованное) ^с и трансцендентным (не дуальным) в единой и целостной завершённой структуре. Иначе говоря в первомифе синтезируется, отмеченная извечным дуализмом, актуальная позиция человеческого бытия в культуре и план непротиворечивого до- или надкультурного бытия, увиденного с внешней и идеальной по отношению к этому актуальному бытию, позиции. В этой связи, представляются интересными идеи Фрая и Кэмпбелла о том, что основы первомифа связаны с жизненным циклом человека, где главным мотивом выступает тема «поисков».

Здесь мы вновь возвращаемся к уже заявленной выше концепции универсального триадического принципа и маркирующей его метамифологеме: рай изначальный - рай потерянный - рай обретённый. Разумеется, речь не идёт о том, что все протосюжеты - мифологемы в той или иной мере воспроизводят эту метасхему. Однако, можно говорить о том, что они соотносятся с последней как её фрагментации, обретающие самостоятельную завершённость при сохранении структурных или функциональных корреспонденций. Проецирование исходной метасхемы в различные морфологические и образно-ситуативные контексты с последующим фрагментированием сюжетных мотивов, дополнительными медиативными построениями, локальными сюжетными инверсиями и иными смыслообразующими процедурами, создает разнообразнейший набор структурно-семантических вариантов. Консервируя синкретизис идейно-смыслового и наглядно-чувственного, эти мотивы фиксируются в традиции и транслируются в виде своеобразных стержневых каркасов макрокультурного целого. Такую роль, в частности, для средиземноморского культурного ареала сыграл корпус античной мифологии, а затем Библия. При этом сохраняется главное правило первотектонального синкретизма - определенная направленность смыслообразования при широкой семантической вариативности опосредования и неременной амбивалентности его конкретного контекстуального толкования.

Опять же оговоримся, что нас не интересуют собственно мифологические, литературные или фольклорные реконструкции как таковые. Они служат лишь одним из наиболее исследованных и поддающихся реконструкции планов выражения первотектональных универсалий культуры, восходящих к её древнейшим пластам.

Поэтому для нас чрезвычайно важно отметить именно общекультурный, а не узко литературно-мифологический характер триадической схемы. Присутствуя в качестве неизбывной интенции человеческой ментальности и в то же время в качестве универсального топоса упорядочения смыслов ментально-культурного пространства, эта схема создаёт динамическую разность потенциалов - своеобразное силовое поле между имманентным\трансцендентным, сакральным\профаническим и дискретным\континуальным. Мерцание метафизических полюсов первого и третьего элементов метасхемы в акте партисипации и переживания истиноблаго(синкретических или синтетических значений, которые практически неразделимы) являются необходимым элементом, дополняющим переживание дуализации смыслов. Собственно говоря, без этих моментов снятия дуальностей в ситуативном синтезе сама дуализация как специфически культурная форма смыслообразования становится бессмысленной, а прогрессия дуальных расчленений оказалась бы никуда не ведущей дурной бесконечностью.

Триадический принцип - это не фигура из области мифологии или словесности. За мифологемой потерянного рая стоит всеохватная первотектональная интенция социо-культурной активности определённо просматривающаяся за бесчисленным рядом своих контекстуальных фрагментаций и отпадений. К ней восходят все системы общественных и индивидуальных идеалов, как осознанных, так и бессознательных. Из закреплённой в традиции семантики трансцендентного вырастает саморефлексия культуры и её система сакрального долженствования, распадающаяся, в свою очередь, на нормативные комплексы от религиозных установлений до гражданских законов и кодексов морали. Эта праимифологема

устанавливает единые координаты того гравитационного поля первотектональных векторных интенций, в котором осуществляется иерархическая организация прогрессии бинарных оппозиций и складывается диффузно-слоистая структура их взаимоотношений. Эта прамифологема, наконец, уже своим существованием и универсальностью демонстрирует структурный изоморфизм ментальности и культуры. Распад и фрагментирование прамифологема на прагматически функциональные смысловые ряды, образующие основу формирования частных культурных контекстов знаменует переход от собственно первотектонального уровня к уровням его опосредования в отдельных культурных традициях. Как и все предыдущие ряды первичных первотектональных проекций «нулевого цикла» мифологема, ряд мифологем, умножаясь количественно, дробясь и усложняясь функционально, осуществляет переход от первотектонов как универсалий к их опосредованиям как частным контекстам той или иной культурной традиции. Естественно, что эта граница, как и в предыдущих случаях, не может быть резкой: первотектональная потенция убывает постепенно, шаг за шагом рассредотачивая первородную энергию переживания мифа в уплотняющихся слоях знакового пространства производных форм.

ГЛАВА 3

КОНЦЕПЦИЯ КУЛЬТУРНО-БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО И СЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СМЫСЛОГЕНЕЗА

§ 1. Вводные замечания.

Проблема бессознательного вышла на одно из первых мест в научной и философской мысли на рубеже XIX-XX вв., как следствие кризиса европейской рациональности. Переворот в представлениях о бессознательном был совершён З.Фрейдом. Несмотря на немалую разработанность в философской традиции, только после его работ категория бессознательного, обрела в современном дискурсе столь значимое место. Идеи Фрейда были подхвачены и развиты его многочисленными последователями и, в том числе школой аналитической психологии Юнга. Выйдя за пределы собственно психоаналитического материала, Юнг исследовал глубинные структуры, лежащие в основе мифологической, религиозной, эзотерико-символической и литературной образности - т.е. сфер, относящихся уже не к области индивидуально-психического, а к области общекультурного. Юнгу принадлежит и термин «коллективное бессознательное», обозначающий хранилище психического наследия и потенциальных возможностей человека. Этот широко употребляющийся термин, стал как бы понятийной осью, на который нанизываются представления о родовой и социальной памяти и стандартизованных моделях поведения больших социальных или этнических групп.

Термин *культурно-бессознательное*, вводимый в данной работе для определения и упорядочения отношений между индивидуально-

психическим и общекультурным в сфере бессознательного, не подразумевает никакой полемики или отрицания термина «коллективное бессознательное». Мы лишь хотим лишний раз обратить внимание на то что, бессознательное на общекультурном уровне не есть просто размноженное бессознательное отдельного субъекта. Будучи связанным с последним изоморфной связью, оно, тем не менее имеет свои собственные законы и принципы функционирования и развития, не сводимые к непосредственной экспликации психического. Выражения типа: «родовая» или «социальная память» являются скорее образами, чем строгими научными понятиями. Они не проясняют структуры бессознательной сферы, не дифференцируют сферы общекультурного и индивидуально-психического и не описывают механизмы протекающих в сфере бессознательного процессов. Если Фрейд одним из первых указал на то что, рациональное сознание - это лишь видимая часть психики, под которой, как скрытая часть айсберга, кроется колоссальный пласт бессознательных инстинктивных детерминаций, то сейчас становится очевидным, что и культура как целое прячет от погружённого в неё субъекта свои исходные основания. Чтобы убедиться в том, что подлинное содержание деятельности в культуре остаётся за чертой осознания, достаточно сравнить всевозможные планы, проекты и самооценки с реальными результатами и их значением. Скрытые законы макрокультурных систем стоят, как опосредующее звено между человеком и объектом его деятельности или познания. Бессознательно полагая свою систему культуры как единственную (единственно возможную, единственно правильную), субъект впадает в иллюзию абсолютности, приписывая самому верхнему слою смыслов и форм, в котором он актуально пребывает и которым

оперирует статус трансцендентного и окончательного. А верхушечный этот слой, напротив, и есть как раз самый подвижный и изменчивый. Так за какие-то несколько лет выдыхаются «великие» идеи, ниспровергаются «вечные» ценности, забываются «первостепенные» имена и вообще опыт прямого обращения к абсолютному рождает вопиющую неадекватность. Культура, как бы являя хитрость Духа по Гегелю, использует человеческие влечения и иллюзии в своих собственных целях. А что такое *собственные* цели культуры? Это как раз то что, заставляет рассматривать индивидуальную и коллективную ментальность как нечто разное и друг из друга невыводимое. Именно отношения изоморфной когеренции между этими двумя сферами и побудили нас к введению специального термина - *культурно-бессознательное*.

§2. Структурная модель сферы культурно-бессознательного.

Итак, культурно-бессознательное - это суммативное обозначение сферы объективных смыслов, скрытых от адекватного осознания. Говорить об объёме и специфическом содержании сферы культурно-бессознательном имеет смысл применительно лишь к конкретному опыту той или иной историко-культурной традиции. При этом сфера к.-б. связывает единые общеантропологические основания культурогенеза с его более поздними производными и специфическими для каждой культурной традиции уровнями. Структуру культурно-бессознательного как отражения когерентной связи между общекультурным и индивидуально-ментальным можно представить в виде следующей модели.

1. Уровень первотектональных интенций.

Этот уровень - самый абстрактный и всеобщий. Он отмечает границу перехода от природы к культуре. Бессознательная

направленность к выходу из дуализованного состояния создаёт гравитационное поле экзистенциально-психических векторов, складывающихся в интенциональные предрасположенности ментальности. Формируется координатная система первотектональных интенций – *имманентное\трансцендентное, сакральное\профаническое и дискретное\континуальное*.

Фрейдовские биосексуальные комплексы - одна из первичных предкультурных форм опосредования этих интенций, где биологические по содержанию импульсы сублимируются и реализуются в опосредованных (т.е. несобственных) культурных формах. Такое партисипационное растворение в стихии биологической сексуальности, с её либидозными трансформациями выражает самую архаичную форму бегства от состояния дуальности. Это самый изначальный, а потому самый неизбежный и навсегда закрепившийся в наследуемом фундаменте ментальности способ снятия дуальности через прямой возврат в докультурное состояние. Каннибализм, поедание эксcrementов, инцест обычно манифестируют последние стадии «раскультуривания» и деструкции нормативно-смысловой пирамиды последовательного трансцендирования, приобщающего человека к культуре. Верхняя граница этого блока первичных культурных нормативов, вырывающих человека из континуума животной витальности проходит на уровне табуации на убийство родителей. Здесь биосексуальная (фрейдистская) основа уже настолько растворена в социальности и ей опосредована, что этот запрет преодолевается наиболее легко и безболезненно.

2. *Уровень нулевого цикла первотектональных проекций.* (См. раздел 2.) Переход к собственно культурной форме существования в дуализованном мире. Самообнаружение

инвариантных матриц структурирования смыслов и форм, как средства постоянного самовоспроизведения синкрезиса - недифференцированного (не-дуального) партисипационного идеала. За этим общекультурным (антропологическим) уровнем следуют уровни специфических опосредований в той или иной *конкретной культурной традиции*.

3. Уровень этнических детерминаций.

То, что называется национальной психологией. Устойчиво воспроизводящаяся сумма детерминаций этнографического характера, определяющих основные принципы опосредования первичных первотектональных импульсов. Складывается, главным образом, на основе *этно-генетических факторов*. Соответственно, формирование и кристаллизация этого уровня сферы культурно-бессознательного идёт параллельно процессу этногенеза. Относясь к базовым основаниям бессознательного, этот слой детерминирующих направленностей не знает индивидуальной дифференциации. Здесь действуют законы больших чисел и макродоминант. Поэтому отдельно взятые наблюдения не могут быть основанием для обобщающих выводов.

14. Уровень социо-культурных детерминаций.

Социальный опыт той или иной культуры - это не что иное как дальнейшее опосредование первичных первотектональных интенций и формирование на их основе многослойных смысловых конструкций, совокупно образующих целостное, самодостаточное и самовоспроизводящееся культурно-цивилизационное пространство. Бессознательное на этом уровне - это сумма скрытых от осознания культурой механизмов, принципов и установок, лежащих в её основе и определяющих её системное функционирование. Собственно социо-культурный срез бессознательного особенно

наглядно выявляется при сопоставлении авторефлексии культуры с её реальным образом. Или, иначе говоря дистанция между тем как культура видит и описывает сама себя (или за что она себя выдаёт) и то чем она в действительности является. Тут конечно можно прицепиться и задать каверзный вопрос - а кто знает, какова есть культуры на самом деле? Но какова бы она не была, её реальный план никогда не совпадает с идеологическим (в широком смысле, автопортретом), как Должное никогда не совпадает с Сущим, как бы это сущее не оценивать. Достаточно сравнить автомодель советской культуры в эпоху угара коммунистического мифа с планом соответствующей социо-культурной реальности, чтобы оценить масштаб бессознательных детерминаций социо-культурного уровня. Не менее разительный контраст являет и средневековые общества, как впрочем, и всякие другие. Неадекватность культурной самоидентификации и самоописания, проистекающая из подмены образа реальности идеалом и онтологического доминирования Должного над Сущим свойственно не только отдельному субъекту, но и всей социо-культурной традиции в целом. Это даже особый род связи, объединяющей отдельного субъекта и макрокультурную общность единой формой самообмана в погоне за трансцендирующей партисипацией.

5. Уровень индивидуально-бессознательного.

Этот уровень можно рассматривать прежде всего, как единичный модус социо-культурного бессознательного. Бессознательные сферы на общекультурном и на индивидуальном уровне изоморфны, хотя и не тождественны. Воспроизводя в своём бессознательном скрытые и неосознанные интенции той культуры к которой он принадлежит, единичный субъект всегда окрашивает их своеобразием особенностей своей собственной ментальности и

невольно преломляет сквозь призму как приобретённого, так и генетически наследуемого опыта. Всеобщее культурно-бессознательное хотя и складывается эмпирически из суммы бессознательного единичных субъектов, но оно, в то же время не выводится из него *онтологически*. Оно первично и имеет, если угодно эгрегорическую природу. Как и язык, эмпирически формируемый суммой отдельных носителей, но являющихся онтологически первичным по отношению к каждому из них, культурно-бессознательно образует некий структурно-смысловой и интенциональный субстрат, втягивая в себя субъекта в процессе его вхождения в культуру и социализации. Разнообразие модусов и версий этого субстрата, развёрнутое в многообразии вариантов индивидуально-бессознательного служит как бы динамическим облаком пограничных возможностей.

6. Далее начинается видимая часть конуса – *сфера осознаваемых культурой смыслов*.

Рассматривая эту сферу как целое, следует выделить её основание - наиболее широкий пласт. Это, как говорили в старые «добрые» времена, формы общественного сознания - объективированные смысловые системы, закреплённые в традиции и воспроизводимые в стандартизованных семиотических формах. Обыденное, научное, религиозное, художественное и др. формы сознания, отразившие себя в качестве таковых выступают полями, через включение в которые субъект осуществляет осознание своей социо-культурной идентификации. Осознание субъектом своего я именно как субъекта культуры, а не просто как некоей абстрактной экзистенциальности, связано с партисипацией к устойчивому включению в эти отразившиеся культурой смысловые поля с их специфическими ценностями и языковыми

формами. Именно принятие этой части пирамиды культурных смыслов за целое и формирование на её основе автомодели культуры, т.е. ограничение сферы видимости только видимой частью айсберга, и порождает ту извечную неадекватность самооценок, самоописаний и самоидентификаций культуры.

Сужение количественного охвата субъектов от уровня к уровню означает движение от наиболее общих «форм общественного сознания» к более частным и локальным. Таковыми могут быть те или иные групповые, субкультурные или узкопрофессиональные культурные подсистемы специализирующие культурную самоидентификацию субъекта.

И, наконец, не вершине пирамиды находится точка, обозначающая сферу индивидуального рационального сознания. Здесь сходятся векторы всех уровней детерминации ментальности, которые преломляясь сквозь призму индивидуальной психологии, складываются в равнодействующую, рождая противоречивый сплав всеобщего и особенного в реальном мышлении и культурной деятельности субъекта.

Возвращаясь к области культурно-бессознательного, важно отметить, что уровни, надстраивающиеся над общеантропологическими (первотектональные интенции и нулевой цикл их проекций) - этническое, социальное и индивидуальное бессознательное, взятые как динамичная и изменяющаяся часть всей сферы бессознательного, в свою очередь делится в иной плоскости членения на три зоны: зона *в принципе заблокированных* для осознания смыслов. Эти смыслы ещё не отпали от синкрезиса и могут быть выявлены лишь извне традиции в ретроспективном анализе. Так, например, сфера повседневной обыденности до XVIIв, существовала как бы «в-себе», не будучи представленной в

рационально конструируемой авторефлексии культуры. Сюда же можно отнести и образы «взрослых детей», которые донесло до нас искусство (до XVIII в. мир детства не был открыт и оторефлектирован в самоописании культуры).

Далее следует сфера смыслов осознаваемых неадекватно. Чтобы не входить в долгую дискуссию о критериях адекватности вообще поясним, что собственно здесь имеется в виду. Культура, включая субъекта в партисипационные переживания, семиотизирует его в знаковых формах последних производных уровней, вырастающих из актуального опыта этого самого субъекта или социальной группы. Этот опыт, будучи по существу, верхними этажами многослойной пирамиды семантико-семиотических конструкций, скрытых в области культурно-бессознательного, принимается субъектом как завершённое целое. Являясь для него (субъекта) подлинным каналом партисипационного трансцендирования они переживаются им как вечные и последние ценности, как итог и средоточие всего смыслового универсума. На самом же деле, как уже говорилось, этот слой есть как раз самый неустойчивый, изменчивый и динамичный. Рождённые в этом слое ценностные мотивы и трансцендирующие устремления в процессе объективной культурной самоорганизации оборачиваются своей противоположностью.

Платон порицал письменную культуру, сетуя на то, что письменность де убила память. Испытывая ностальгию по сакрально-мифологической традиции и искренне желая её сохранить и вернуть, он в то же время доказывал свою правоту, прибегая к изысканнейшим фигурам именно *письменной* культуры, задавая, тем самым, мощнейший импульс к её дальнейшему развитию. Так в лице Платона, культура, оглядываясь назад, двигалась вперёд. Конфуций, также стремясь исправить имена и вернуть всё как было

во времена священных династий Яо и Шуня и не помышлял о каком-либо культурном новаторстве в нашем понимании. Однако в результате родилась *принципиально инновационная* культурная парадигма. Буддизм, предложивший путь освобождения от страданий путём практически полного отказа от цивилизационного способа бытия, несмотря на героические попытки «выдавить» человека из культуры посредством аскезы и психотехнологий медитативного трансцендирования, расцвёл целым букетом собственно культурных форм: искусство, философия, мифология, религиозный культ, монастырская организация, специфические формы хозяйственной деятельности и т.д.

Примером принятия групповым субъектом верхнего феноменологического слоя культуры за её сущностное целое, может служить ситуация, когда очевидный даже с небольшой исторической дистанции изоморфизм фашистской и коммунистической систем не осознавался их носителями. Осознанные и идеологические оформленные различия осознавались как различия субстанциальные, в то время как сходство, если оно было столь явным, что его нельзя было не заметить, понималось как нечто внешнее, случайное и необязательное. А главное, все параллели с точки зрения субъекта носили *единичный* и, следовательно, неподлинный, не отнологичный характер. Портер Энгельса, висевший в кабинете Геббельса ничего не доказывал, как и тысячи более серьёзных параллелей даже вместе взятые не перетягивают фундаментальной бессознательной доктрины, что враг *в принципе* не может быть «мне подобен», гомоморфен и изофункционален, ибо враг есть принципиально *непартиципированное другое*, опредмечивание идеи отчуждения как таковой.

На закате традиции, когда партисипация к священным именам выдыхается, начинается печальный балаган, когда вылезшая из своей семиотической скорлупы системная идея рядопологает все эти пустеющие знаковые оболочки в сознании своего субъекта, выжимая из них последние капли сакральности. Тогда под одними знамёнами собираются монархисты, фашисты, поборники воинствующей «духовности», сталинисты, марксисты-ленинцы и прочие субъекты тоталитарной культурной парадигмы, которая впрочем, и здесь не даётся им в адекватном осознании, ибо все они пребывают внутри её.

В этом и ловушка, и хитрость культуры. По существу она не может, не имеет права открывать субъекту свои базовые основания, ибо тогда субъект познает макрокультурную традицию в её целостной конечности, и это убьёт трансцендирующий импульс, зарание погасит и спрофанизует любые возможные формы партисипационного переживания, т.е. сделает существование человека в культуре безысходным и бессмысленным. И это разговор не о настроениях и эмоциях. Такого рода познание не только приумножает скорбь, которой и так хватает. Оно практически подрубает самые основания и мотивационные поля бытия человека в культуре. Поэтому культура всегда является человеку как нечто бесконечное и трансцендентное. Та культурная традиция в которой рождается и пребывает субъект, представляется ему если не вообще единственной, как в первобытные времена, когда только жители нашей общины считались полноценными людьми, то, по крайней мере самой, самой, самой... При этом, признание и терпимое отношение к другим культурным традициям в корне ситуации не меняет. Эти конвенциональные наслоения лишь смягчают формы проявления центричности своей культуры, где бессознательная и

автоматическая партисипация к её нормам и установкам выступает универсальной точкой отсчёта по отношению к другим культурам, где «всё не как у людей». Культурная традиция, таким образом, «прячет концы в воду», шифруя свои базовые структуры, по которым можно было бы отразить её конечность и особенность в сфере бессознательного, являя себя субъекту в иллюзорном образе универсальной формы трансцендирования. Поэтому, закат и гибель культурной традиции, с пребыванием в которой партисипационно связывает себя её субъект, переживается им как крах всего мироздания и тотальная хаотизация вселенной. Лишь только в XXв. со складыванием качественно иной информационной ситуации и, что не менее важно самого информационного отношения к восприятию элементов опыта, распадом принципа иерархии, утверждением во второй половине века горизонтального локализма культурных парадигм, положение стало некоторым образом меняться. Автонимизовавшая личность не партисипируется к культуре, а партисипирует культуру в форме суммы её опыта к самой себе, свободно пересекая при этом границы макрокультурных топосов. Однако этот процесс ещё только начался. Но такое состояние уже как обычно воспринимается его носителями как единственно приемлемое. Любое замыкание в локальных культурных системах - это уже ошейник, ограничивающий свободу самореализации. Впрочем, культурологическая оценка постмодернизма - тема особая.

И, наконец, третья сфера бессознательного - это мир рутинизованных и профанных феноменов, давно прошедших через семиотизирующие, утилитаризирующие и типологизирующие процедуры культурного сознания. Став застывшими знаками, неважно материализованными или идеализованными, тех или иных

культурных функций или отношений, эти феномены используются автоматически, как инертные формы семантического конструктора. Из своеобразного облака семантических возможностей, онтологически присущего всякому объекту, культура выявляет, семиотизирует и закрепляет в традиции лишь те которые отвечают её имманентным гносеологическим установкам. Превращая изначальную «вещь в себе», обладающую изначалью лишь интуитивно схатываемыми семантическими предрасположенностями, задаваемыми материалом, формой и другими эмпирическими характеристиками в дискретный, семантически ограниченный и семиотически оформленный феномен культуры, сознание отсекает все остальные возможности онтологизации этого объекта. Иначе говоря, культура делает из чего угодно только то, что способна увидеть, освоить, назвать и использовать. Не онтологизированное, не названное, не освоенное образует потенциал чистых возможностей, скрытых от рефлексии культурного сознания. Этот мир нереализованных семантических возможностей образует в культуре второй пояс синкретической недифференцированности после первично отчуждённого континуума природы. А третий пояс синкрезиса связан уже с миром вышеупомянутых дискретных и профанизованных рутинно-автоматическим употреблением феноменов. Это синкрезис не до рефлексии, а *после неё*. Стихийно дрейфующий и изменяющийся контекст внутрикультурных связей стихийно и бессознательно меняет характер смыслового функционирования этих профанизованных феноменов. Последние же, в свою очередь, оставаясь в закреплённых и рутинно воспроизводимых знаковых формах, начинают незаметно для субъекта культуры выполнять новые функции, теряя, разумеется, при этом первоначальные.

Примеры такого рода трансформаций наглядны в языковой практике: сакрально-ритуальные фразы, утратив в результате рутинного употребления свои первоначальные священные функции превратились в декоративный элемент композиционной структуры речи. Здесь можно вспомнить и слова-паразиты, играющие роль, не имеющую никакого отношения к их первоначальной семантике - сохранение ритмического континуалитета речевого потока с элементами психотерапии. Примеров смещения реальных культурных функций профанно-рутинизованных феноменов в область бессознательного - великое множество во всех срезях реальности. Совокупно эти феномены составляют область нового синкрезиса, расположенного уже не перед, а за *фронтом рефлексии*.

§3. Фронт рефлексии.

Необходимость выявления динамического количественно-качественного соотношения сознательного и бессознательного в рамках общекультурного целого вынуждает нас ввести новый термин *фронт рефлексии*. Онтологически *фронт рефлексии* когерентно связывает ментальность субъекта культуры с её объективными формами и феноменами, поскольку в культуре нет и не может быть ничего, что не содержалось бы в мышлении, включая его имплицитные и бессознательные области. Если эволюцию культуры рассмотреть как перманентный распад и дробление изначального синкрезиса, то фронт рефлексии является одним из важнейших показателей этого процесса. Процессы, протекающие в самой зоне фронта рефлексии будут рассмотрены в следующем разделе, посвящённом проблеме семиозиса. Здесь же остановимся на общих характеристиках.

Как уже говорилось, фронт рефлексии разделяет изоморфные сферы ментальности и общекультурного целого на сознательные и бессознательные области. При этом сама зона фронта рефлексии является сферой наиболее заметной и активной смыслообразовательной работы культурного сознания. Именно здесь выявляются формы партисипации, темп и направленность культурной динамики. Семантическое же содержание зоны фронта характеризует системное качество данной культуры: приоритетные направления смыслообразования, направления развития знаковых систем и поле конституируемых ценностей. Столь же выпукло характеризуют системное качество те константные установки, которые в своих основаниях оказываются за пределами фронта. В область фронта попадают лишь отпавшие от них производные звенья семантической прогрессии, а константные основы культуры существующие как бы «само собой», скрытые частными, единичными и замещёнными формами, остаются за гранью адекватного осознания. Так средневековое сознание могло строить разнообразные смысловые модели по отношению к образу конкретного короля: можно было спорить о короле, можно было спорить с королём, можно было говорить о его характере или политических полномочиях и т.д., но сама идея монархии воспринималась как единственно возможная константа социального космоса и следовательно, находилась за пределом фронта.

По-видимому, необходимо оговориться, где собственно проходит граница фронта. В нашем контексте рефлексия может быть рассмотрена как *полагание бинарных отношений в аспекте: партисипация\отчуждение*. Отождествление переживающего сознания с одним из элементов внеположенной опыту оппозиции с отчуждающим отторжением противоположного и возникающие при

этом в сознании отношения самоидентифицируемости\неидентифицируемости, задают импульс семиотизации объекта, получающий, таким образом, бытийственный статус через отпадение от партисипационного слияния с переживающим сознанием. Этому акту семиотизирующей онтологизации предшествует обращение сознания на себя, расчленяющее ситуативное единство на новую субъектно-объектную пару. Это обращение сознания на себя обычно и называется рефлексией. Исходя из этого можно предложить критерий *адекватного понимания* сознанием тех или иных феноменов.

Первым условием адекватного понимания является осознание условности, т.е. неабсолютного характера данного феномена. Иначе говоря, пока монархия считается *единственным* и *безальтернативным* способом социальной организации общества - этот феномен понимается неадекватно. Так и любые другие константы каждой отдельной историко-культурной традиции понимаемые её субъектами как единственно возможные понимаются неадекватно, ибо здесь имманентное создаёт лишь иллюзию трансцендентного. Можно сказать, что всё *безусловное* в культуре понимается *неадекватно*, ибо безусловное не знает *своей явленной в культуре противоположности* и, следовательно онтологически не определено. Именно поэтому, стремясь скрыть от субъекта свои базовые основания и боясь обнаружить их имманентность, культура апофатизует высшие сакральные ценности, табуирует и бережёт от прямого именованности (семиотизации) свои наиболее значимые несущие конструкции. Именно здесь коренится «кощеева смерть» всякой культурной традиции и поэтому именно здесь синкретизм наиболее стойко сопротивляется аналитическим процессам,

поскольку процесс нерелективной ассимиляции новых смысловых элементов синкретическим целым (особенно характерный для древних и восточных обществ) позволяет этим смыслам функционировать внутри этого синкретического целого, не создавая напряжённых и конфликтных семантических альтернатив, раскалывающих этот синкретизис на последовательный ряд семантически ставших и отрефлектированных оппозиций.

Соответственно, вторым условием адекватного осознания культурной феноменологии связано с генетическим уровнем их семиотических форм. Это значит, что пока в зону фронта попадают производные и замещённые формы того или иного прафеномена, об адекватной рефлексии говорить не приходится. Пример всё тот же фашизм и коммунизм генетическое единство которых не постигается их адептами. До какого же уровня следует генетизовать рассматриваемый феномен, чтобы выйти на его адекватное понимание? Вероятно следует редуцировать прогрессию банального смыслообразования до уровня, определяющего *системное качество данной культурной традиции в её специфических структурных основаниях*. Эти структурные основания могут быть выявлены в случае, когда рефлектирующее сознание оказывается на границе между общекультурным (антропологическим) уровнем первотектональных оснований и уровнем частных и специфических для данной культуры системообразующих структур. Сознание, таким образом, должно оказаться в позиции венаходимости по отношению к своей собственной культурной традиции и увидеть её как специфическую версию всеобщих упорядочивающих принципов. Характер и направленность отпадения частных культурных систем и структур от всеобщепервотектонального открывает путь к адекватному пониманию отдельно взятого

феномена или отношения. Эта тонкая и трудно уловимая граница между всеобще-первотектональными интенциями и расходящимся веером их локально-исторических опосредований пролегает между уровнем нулевого цикла и уровнем этнических детерминаций. Именно здесь всеобщий инвариантный первотектональный субстрат, не выраженный в прямых знаковых кодах вообще и потому скрытый, в толще бессознательного, вступает в сферу семантического опосредования и семиотического оформления. Здесь начинается область специфического для каждой культурной традиции и эта спецификация, выражаемая в конвергенции языковых и прочих знаковых форм, отражает дробящуюся и нарастающую от слоя к слою спецификацию системных структур различных культурных традиций. Более подробный разговор о механизмах генетизации семантико-семиотических бинарных структур и примеры такого рода процедур последуют далее, в связи с темой структурно-семантического каталога.

Итак, фронт рефлексии делит ментально-культурное целое на три зоны: зона собственно бессознательного, зона неадекватного (замещённого) осознания и зона рутинизованных до бессознательности профанизованных феноменологических блоков, прошедших сквозь фронт рефлексии и оставшихся за его пределами. При этом, осознающие процедуры, протекающие в области неадекватной рефлексии осуществляются на путях генетизации замещённых форм и их редукции к исходным для данной культуры структурным основаниям и семантическим суперпозициям. Такого рода редукция часто принимает идеологические формы «возвращения к истокам», «возрождения традиций» и т.п., т.е. исправить измельчавший и изолгавшийся мир, возвратившись к его более ранним синкретическим стадиям, несущим образ более

глубокого и целостного переживания истиноблага, когда исходные синкретические прафеномены ещё не были раздроблены и рутинизованны по частям и растасканы по субкультурным углам. Последовательная редукция бинарных уровней смыслообразования обнаруживает ещё один срез, или ещё один самоорганизационный фактор культуры, детерминирующий бессознательные устремления её субъектов. Этот фактор может быть охарактеризован как интенциональные константы.

§4. **Интенциональные константы.**

Пробуждающееся культурное сознание имеет дело не с хаосом, как таковым, (хаос как *положенность* – нонсенс) а со сложно структурированным природным универсумом. Но для становящейся человеческой самости это универсум дан как отчуждённый синкрезис. Человек, как субъект культуры проходит эволюцию от бессознательной реализации внеположенных принципов культурогенеза до максимальной рефлексии и рационализации этих принципов и слияния с ними.

Как уже отмечалось, дискретные первотектональные матрицы «нулевого цикла» являются своего рода продуктом наложения досемантических интенций и направленностей на те или иные срезы реальности. Выявляя некий дополнительный онтологический аспект этих бессознательно-априорных первотектональных направленностей, мы называем его *интенциональными константами*. Если тот онтологический аспект, в котором разворачиваются интенциональные суперпозиции дискретное\континуальное, сакральное\профаническое и имманентное\трансцендентное как бы отвечает на вопрос *как складывается координатно-гравитационное поле смыслогенеза в*

культуре, то означенный аспект интенциональных констант показывает на то, куда этот процесс направлен.

Говоря о проявлениях интенциональных констант, мы должны вернуться к положению о том, что сознание, осознавшее себя как сознание культурное, то есть отчужденное от природного континуума, обнаруживает себя в напряженной двойственности. Пребывая в пространстве актуально длящейся дуальности, сознание связывает воедино все три элемента универсального триадического принципа: синкретизм-анализ-синтез (начало, середина и конец). Здесь синкретизм (начало - потерянный рай) манифестирует первичное, не дуальное бытие. Это бытие, соответственно, лишено противоречий и соотносится с отброшенным в инокачественное время\ пространство идеалом (мифологема золотого века, т.е. идея «старых добрых времён» во всех её модификациях.

Третий элемент - синтез тоже связан с обретением не-дуального совершенного бытия, достигаемого путем синтетического снятия всего предшествующего опыта культуры (мифологема рая хилиастического от Шамбалы и Опонского царства до коммунизма.) Интенциональные константы - это и есть те перманентные интенции человеческой ментальности, направленные на поиск выхода из актуально длящейся дуальности, вернее на оформление тех или иных культурных значений в качестве постулируемых результатов этих поисков. Иначе говоря, эти константы выражают извечный порыв человека вырваться из мучительно переживаемой культурной антиномичности в пространство синкретического или синтетического космического единства. И если для формируемого историческим контекстом культурного субъекта этот процесс оборачивается трагической и безнадежной погоней за горизонтом,

то для культуры он есть ничто иное, как имманентный источник саморазвития.

Стадиальная разведённость и аксиологический изофункционализм синкретического и синтетического, как двух идеальных состояний задает противоположные направленности интенциональных констант: *ретроспективную и перспективную*. Являясь перманентно действующими аксиологическими направленностями, они ориентируют направления выстраивания прогрессирующих иерархий дуальных оппозиций.

Ретроспективная интенция направлена на возвращение к изначально синкретическому состоянию. Не будучи в состоянии восстановить уже распавшийся синкретизм, сознание, под действием этой интенции, стремится, по возможности, блокировать его дальнейший распад путём сдерживания дивергенции смыслов и знаковых систем, а в идеале упростить уже имеющиеся в культуре коды и редуцировать культурное сознание до более ранних синкретических форм: вернуть «изначальный смысл именам», возродить магическо-апофатические отношения и т. д. Само слово «возрождение» для весьма распространённого типа сознания изначально окрашено безусловно положительным смыслом. Именно эта бессознательная реакция используется. В частности, в демагогических целях теми, кто не разными ладами витийствует о «возрождении России» при том, что никто из них не может вразумительно объяснить *что именно*, т.е. кукою, собственно, Россию надлежит возрождать. Не говоря уже о том, что в реальной истории *никому никогда ничего возродить не удавалось*. Что, впрочем, неудивительно.

Проективная интенция, напротив педалирует семиозис и разворачивание кодификационных систем, усложняя, таким образом, и сами семантические структуры, опосредующие

взаимодействие человека с окружающим миром. Эти новообразованные семантико-семиотические конструкты, абстрагируясь во вторичной рефлексии от единичного материала, приобретают модельно-проективную функцию.

Динамическое соотношение этих двух генерализующих интенционных констант определяет существеннейшие бессознательные черты всякой культурной традиции и прежде всего задают характер её исторической динамики. Отсюда берут начало различия между циклической (доминанта ретроспективной константы) и поступательной (доминанта перспективной константы) культурно-исторических парадигм. Иначе говоря, системное качество культуры в значительной степени определяется тем, с каким состоянием: синкретическим или синтетическим бессознательно связывается достижение трансцендентного не-дуального идеала.

Это же динамическое взаимодействие двух указанных интенциональных констант определяет и ту самую открытость человека, о которой так много говорится в современной философии. Открытость эта динамична и имеет эволюционную направленность. Как развитие форм партисипации и переживания истиноблага - важнейший показатель эволюционного становления человеческой самостности и самодостаточности - направлена от растворения субъекта в объекте на ассимиляцию объекта субъектом (от сопричастности к обладанию и господству), так и равнодействующая взаимодействия интенциональных констант смещается от ретроспекции к проекту, от ритуально-магического опрощения к эвристическим моделирующим играм.

После необратимого распада целостного первичного переживания истиноблага и бессознательного трансцендирующего

смещения интенций сознания за пределы объекта, происходит закономерная инверсия. Осуществляется партисипация не к целостному субъектно-объектному единству (его уже нет), а к его отрицанию - к номинации, к семиотическому коду, следующему за актом рефлексии. Отсюда выводится принцип третьей интенциональной константы - *стабилизирующей*. Она проявляется в стремлении культуры закрепить за *определёнными в переживании* первотектональными моделями стандартные семантико-семиотические значения. Актуализуясь всякий раз в сознании субъекта, эти значения отсылают к первоначальному партисипационному переживанию. Выход из состояния дуальности здесь предполагается на путях погашения прогрессии расчленений посредством сохранения неизменного состояния. В этом смысле традиция может быть понята как способ достижения исходно целостного переживания прафеномена посредством репродуцирования его закрепляемых и сакрализуемых знаковых форм. Проще говоря - воспроизводя знаковый конструкт - вызываем к жизни его духовный субстрат (функционально эквивалентный ему переживаемый прафеномен). Так формируется Традиция, как способ преодоления дуальности бытия в культуре или, точнее как форма примирения человека с этой неизбывной дуальностью. Так рождается и традиционалист, как адекватный этому способу жизни субъект. Но традиция растворяет субъекта в объекте и практикует относительно неразвитые ранее формы партисипации, блокирующие становление субъектной автономности и самостной самодостаточности, закрывая тем самым генеральный канал культурогенеза. Здесь отправная точка фундаментальнейших аксиологических противоречий между стратегиями жизнеустройства, одним из планов выражения которых выступает

вечный спор традиции и инновации, противоборство альтернативных моделей социального устройства: традиционалистской (теократической, социоцентрической, идеократической, авторитарной, тоталитарной и т.д.), блокирующей разворачивание субъектной самостности, посредством сведения его роли к агенту традиции и прогрессистской - либеральной, демократической и т.д., низводящего традицию до профанного структурно-функционального элемента перманентно становящейся интерсубъективности. Основываясь на бессознательных и невыводимых предрасположенностях обе эти парадигмы достаточно герметичны для взаиморефлексии. Каждая из них предлагая свой собственный путь снятия дуальности, не способна решить эту задачу абсолютно и до конца, ибо дуальное пространство культуры может быть снято только при абсолютно тождественном совпадении синкрезиса и синтеза.

Стабилизирующая интенциональная константа чрезвычайно важна, прежде всего тем, что оформляя поток переживаний дуальных расчленений в знаковых формах культуры, осуществляет важнейший культурно-генетический акт *имманентного трансцендирования смысла*, создавая тем самым культурное измерение времени, замещающее в-себе бытийствующее физическое время - спонтанную и нерелективно-абстрактную континуальную длительность природных процессов. Именно благодаря этому имманентному трансцендированию достигается единственность всех трёх позиций триадической метаструктуры, собственно темпоральным модусом которой выступает триада: прошлое - настоящее - будущее. Можно сказать, что настоящее - сфера актуального смыслогенетического переживания, проецируя трансценденцию знаковых форм за свои пределы, связывает дуально

расчленённый мир актуального бытия с лежащими за его пределами метафизическими полюсами в целостный и единый смысловой континуум. Иначе говоря благодаря закреплению и стабильно репродуцированию стандартных знаковых структур, сознание обнаруживает в своём актуальном существовании элементы трансцендентного, источником которых являются инокачественные, но единосущные, а потому, в принципе достижимые (как кажется) полюса, лежащие за пределами этого имманентного существования: отнесённый в прошлое потерянный рай и связанный с хилиастическим будущим, рай обретённый.

Интересно, в этой связи привести суждения Августина : «...есть три времени настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущего. Некие три времени эти существуют в нашей душе и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего - это память; настоящее настоящего - его непосредственное созерцание; настоящее будущего - его ожидание.(1) Показательно, что время во всех своих трёх модусах, понимается Августином как *интенциональная функция настоящего*, - как форма симультанного трансцендентального созерцания. Интересно, что подобным образом мыслил и Э.Гуссерль, который представлял структуру ретенций-протенций как сумму проекций настоящего («теперь»).

Интенциональные константы, таким образом, формируют перманентно действующую в культуре, центрированную в настоящем темпорально-аксиологическую ось трансцендирующей направленности, бессознательно функционирующей как канал бегства от имманентной дуальности. Эти интенции образуют свой самостоятельный аспект бессознательных смысловых детерминаций и создают особое координатно-гравитационное поле, лежащее в основе последующих семантических структур. Редукция культурных

феноменов и отношений к этому уровню с яркостью выявляет как системно-структурные характеристики локальных культур в истории, так и функциональную сущность отдельно взятых традиций, а также и основания ментальных предрасположенностей субъектов культуры, как индивидуальных, так и групповых. Интенциональные константы, как один из модусов всеобщих первотектональных интенций - один из базовых источников гомоморфизма культуры и мышления, направляющий бессознательные устремления общества и его отдельного члена в единое русло. А несовпадение доминант между обществом как целым и его отдельными субъектами или группами, является источником внутренних коллизий культуры всегда, в конце концов, приводящих к её изменению. Если речь идёт только лишь о разнице в степени выраженности доминанты (например, спор радикальных традиционалистов с умеренными) - динамика изменений невелика, что вполне наглядно проявляется на примере древних обществ, где архаический синкретизм был ещё «свеж в памяти» и его ретроспективное притяжение носило императивный характер. Когда же внутри одной культурной системы сталкиваются уже различные доминанты интенциональных констант, то возникающий при этом конфликт существенно динамизирует изменения культуры.

§5. Завершающая формула смыслогенеза.

В предыдущих частях глав мы неоднократно подходили к центральному пункту культуругенеза - *формированию смысла*. Раскрывая то одну, то другую грань этого сложного стереометрического, мы последовательно строили его, так сказать плоские онтологические проекции. Теперь пришло время сделать попытку рассмотреть этот процесс, как обобщённое целое,

поскольку все структурно-понятийные элементы формулы смыслогенеза уже получили предварительные характеристики. Исключение составляют только представления о процессе семиозиса - о них разговор пойдёт в следующей главе. Пока же нам придётся обходиться широким и обобщённым пониманием семиозиса, как процесса знаковой кодификации.

Итак, расщепление изначального целостного синкретического переживания на субъектно-объектную антиномию с последующим кодификационным дублированием этого расщепления - вот механизм, посредством которого человеческое мышление превращает момент континуально-самотождественного природного бытия в феномен культуры.

Рассмотрим этот процесс подробнее. Отправным пунктом формирования всякого смысла, как уже говорилось, является абстрактная метаоппозиция *я - другое*, возникающая в результате отпадения переживающего сознания от витально-психического природного континуума. Любой акт продуктивного (т.е. способного породить смысл) взаимодействия между элементами этой оппозиции прежде всего опосредуется отношением: партисипация отчуждение. Партисипация, как универсальная форма ситуативного восстановления онтической связи между *я* и *другое*, от простых ощущений до переживания истиноблага достигается при совпадении, или точнее, *узнавании первотектональной структурой, несущей в себе бессознательной сфере субъекта, сущностной природы внеположенного феномена*. Иначе говоря, первотектон как *всеобщая* схема упорядочения, узнает себя в своем отпавшем (отчуждённом) *единичном*. Переживание единичного феномена, как автономной целостности, неизбежно полагает его *определённость*. То есть имеет место полагание предела. А само по

себе, полагание предела есть уже снятие его в понятии. (Этот момент основательно разработан в диалектике Гегеля) Таким образом, трансцендентно-континуальное бытие первотектональных структур, посредством активности человеческого мышления полагает себя за пределами всякого, данного в опыте единичного феномена. Целостное первичное переживание распадается на объективирующую и субъективирующую рефлексию. Возникают две позиции переживания феномена: что есть феномен *сам по себе* и что есть (что практически значит) *феномен для меня*. Исторически смысловые конструкции объективирующей рефлексии были долгое время ассимилированы доминирующим субъективно - прагматическим отношением. Субъективно-прагматическое отношение ко всякому внеположенному феномену, выраженное, в частности в неразделении (или слабом разделении *предмета(или репрезентирующего его знакового конструкта)* и *оценки* свидетельствует о сохранении доминанты субъективирующей рефлексии, главным образом в обыденном сознании и вообще во всяких рецессивно-архаизирующих формах мышления. Однако, в параллельном существовании рефлексии объективирующей, в сколь скрытых и имплицитных формах оно бы не проявлялось, сомневаться не приходится. Без момента объективирующей рефлексии не может быть в принципе постигнута и освоена онтология «другого». Иное дело, что постановка вопроса «что есть феномен сам по себе?» в плоскости собственно теоретического знания, вывело объективирующую рефлексию наружу, положив начало научному и философскому дискурсу. Рефлексия, расчленяющая первичное партисипационное переживание онтического единства *я и другого* - *фундаментальный признак и форма отчуждения*. В акте рефлексии обращённое к себе сознание,

ассимилирует и природняет переживаемый прафеномен, вписывая его в структуру своего внутреннего опыта. Для этого *эмпирически отчуждённый феномен получает в сознании знаковый эквивалент*. Этот знаковый эквивалент - семиотический код выступает *инобытийственной формой отрицания прафеномена и его репрезентации* в сознании. Рефлексия, таким образом, даёт импульс семиотической кодификации.

Рассматриваемый процесс иногда с поразительной прозрачностью описывается древними авторами. Вот к примеру короткий фрагмент из главы «Небо и земля» трактата «Чжуанцзы»:

В великом начале наличествовало отсутствие - отсутствовало наличие, отсутствовали имена;

В том, что повлекло возникновение единого, было единое, но не было формы. То, что обретает объекты для жизни, называется de (качества, благодать) в еще не оформленном, появляется разделение;

(временная) совмещенность и (пространственная) непрерывность называются судьбой - покой приходит в движение и рождаются объекты; формирование вещей и устройство живого называется формами - формы становятся телесными и обеспечивают связь с сверхъестественным;

Наличие для каждого объекта эталона и закономерности называется натурой - натура совершенствуется и обращается к de.(2)

Трудно что-либо добавить. Разве что вспомнить суфийскую доктрину о том, что Бог создал множественную Вселенную через свои многочисленные имена: разнообразие мира оказывается обусловлено именами, а также христианскую сентенцию, что «Бог проявляется в мире через свои имена».

Итак, снятие дуальных отношений, данное в акте партисипации продуцирует переживание тождества первотектональной модели и

опосредующего ее материала, идеальной мыслеформы и ее отрицания в знаковой структуре. Вторичная партисипация (после распада тождества) уже полностью обращена к этой знаковой структуре и замыкается в ней. При этом, сами эти знаковые конструкты, репрезентирующие скрытые за ними первичные мыслеформы, попадая в гравитационное поле фундаментальных интенций смыслогенеза, наделяются выраженным сакральным статусом. Не случайно в акте партисипационного природнения онтологии внешнего феномена (*нечто*) возникает чувство гармонии и порядка, ибо здесь первотектональная структура, рефлектируясь в поле культурного сознания, обнаруживает и узнаёт себя в изначально отчужденном материале.

Таким образом, природный континуум дискретизуется и семиотизуется и первоначально самотождественные в-себе-феномены природы превращаются в феномены для-культуры. Замкнувшись на себя в ходе своей истории, культура проходит циклу за циклом. Проходящие сквозь фронт рефлексии феноменологические блоки рутинизируются, профанируются и, в конце концов, вновь отчуждаются. Каждый следующий исторический виток смыслогенеза культуры обращает фронт рефлексии всё менее на природу как на таковую и всё более на мир отчуждённых и дискретных культурных феноменов, в своей сумме образующих новый синкретизис. Для современного среднего турка и дерево, и торчащая из земли античная колонна - равноотчуждённые явления.

Первотектональные матрицы эйдетичны. С одной стороны, они представляют собой единство дискретного и континуального. С другой стороны, поскольку природа их идеальна понятно, что их смыслопорождающая потенция не исчерпывается до конца никаким

отдельным единичным и конкретным значением. В этом смысле, первотектональные матрицы нулевого цикла выступают бессознательным, бесконечным и *перманентным* источниками *регенерации синкрезиса*. Синкретическое начало как бы отслаивает от себя единичные феноменологические блоки в момент их семиотизации и самополагается за их пределами как диалектическое отрицание, побуждая при этом сознание к дальнейшим актам смыслообразования, в погоне за партисипацией к бесконечному.

Но единичный акт смыслообразования сам по себе, еще не рождает партисипации и, соответственно, переживания истиноблага. Отдельный акт смыслообразования - всего лишь квант процесса дискретизации. Для достижения полноценной партисипации эти акты должны быть организованы в количественно-качественные структуры опыта (первотектональные эйдосы). Находя завершающий элемент, мышление заполняет эйдос, внезапно прозревает бесконечное в конечном и переживает, таким образом партисипацию к первотектону в форме упорядочивающего и гармонизирующего истиноблага. Затем следует семиотизация результата, вторичная партисипация к семиотическому коду и, соответственно, отчуждающая рефлексия. И сознание вновь выталкивается в дуально-пограничную область.

Таким образом, принцип трансцендирования первотектональных сущностей обеспечивает принципиальную *открытость*, как мышления, так и культуры в единой системе. В основе вариативности культуры, реализующей *все принципиально возможные смысловые возможности* лежит вариативность и комплиментарность самих гносеологических парадигм пребывания сознания в мире дуальных оппозиций. О них речь пойдет ниже.

Подводя итог, необходимо отметить, что самые глубинные сущностные аспекты смыслогенеза скрыты от адекватного осознания в глубинах бессознательного. Поскольку корневые смыслогенетические процессы - это процессы, протекающие до семиозиса, то даже самая глубокая редукция к самым первичным и наиболее синкретическим знаковым формам не позволит здесь «поймать бога за бороду». Речь может идти только о максимальном приближении в рамках условной модели. Любые знаковые формы, пусть даже наиболее «близкие к началу начал» есть инобытийственное отрицание прафеноменального смыслового субстрата, репрезентирующее его в системе культуры. «Мысль изреченная есть ложь» Кроме того, осуществляя генетизирующую редукцию культурных кодов и стоящих за ними значений в стремлении докопаться до первосмыслов, следует иметь в виду диспараллелизм существования самих исходных мыслеформ и условно(!) соответствующих им знаковых форм. Их изофункциональная тождественность - идеал, постулируемый культурой. Так что мысль изреченная есть даже двойная ложь. Здесь, впрочем, мы уже вплотную подошли к проблеме семиозиса, без хотя бы предварительной разработки которой все наши рассуждения о смыслогенезе и генерализующих процессах в культуре будут страдать содержательной неполнотой.

§6. Подход к проблеме семиозиса.

В наших предыдущих рассуждениях мы неоднократно касались семиотического аспекта культуры. Употребляя такие термины как: семиозис, знак, код и некоторые другие, мы, тем не менее, не имея возможности охватить одновременно системный объект, каковым является культура, во всей полноте, вынуждены были откладывать более подробный разговор о проблеме семиозиса. Теперь,

обрисовав, в общем плане модель рождения и функционирования смысловых структур, необходимо обратиться к механизму формирования их *семиотического образа*.

Осознав, со времён основателей семиотики Пирса(3) и Соссюра(4), что оно живёт в мире знаков, нетождественных означаемому, сознание острейшим образом проблематизовало тему семиозиса. (В нашей системе представлений это означает, что язык как таковой, наконец таки сам попал в зону *фронта рефлексии* и утратил свою бессознательно-функциональную синкретичность.) Последовавший затем «лингвистический переворот» по-видимому навсегда покончил с представлениями о языке, как об инструментальном средстве. В «структуралистский» период семиотика считала, что значение определяется контекстом семантических позиций внутри статической системы. Отрыв синхронии от диахронии во имя выявления структуры стал основным поводом критики структуралистских моделей, определивший поворот от структурализма к постструктурализму. Отвергнув представления о статических знаковых системах, постструктуралисты (например «постсоссюрианцы» Деррида и Лакан) выявляют динамический аспект перманентного становления знаковых форм. Деррида в особенности настаивает на том, что значение отдельного знака не есть его означаемое в синхронной системе, а напротив, значение формируется в результате движения от одного знака или означающего к другому. В этом процессе нет ни начала - отправной точки семиозиса, - ни конца, когда семиозис завершён и значение полностью определилось.

Современная семиотика - активно развивающаяся наука, на глазах захватывающая всё новые и новые области культурных кодов, всё более расширяя поле анализа и сферу применения таких

понятий как язык, текст и контекст. Тесно смыкаясь с философией и культурологией, семиотика сегодня занимает одно из центральных мест в комплексе гуманитарных наук. С необходимостью соотносясь с положениями и аналитическим опытом современных семиотических теорий мы, в то же время, не склонны подходить к проблеме *изнутри* этого самого семиотического опыта в его узком понимании. Сохраняя верность междисциплинарному подходу с его специфическим дискурсом, соответствующим характеру самого системного объекта - культуре в её целостности, мы вынуждены развернуть безусловно ценные и исключительно важные наработки семиотической науки в интересующей нас плоскости.

Итак, если современная семиотика предлагает такое нетрадиционное понятие «контекста», которое основано на неограниченной подвижности смысла (означаемого) и включает в себя множество всегда специфических ситуаций восприятия, то значит ли это что культурные смыслы всецело конвенциональны и бесконечно релятивны? Отметим попутно, что любая конвенциональность сколь бы специфична она ни была, может возникнуть исключительно на основе межсубъектной *объективации* тех или иных сторон феномена, выступающего предметом конвенции и закрепления её смысла в стандартной знаковой форме.

Семиотика отвергает «наивный релятивизм», где что угодно может значить что угодно и указывает на наличие правил и законов, упорядочивающих жизнь знаков в культуре. Не торопясь, однако, с ясностью высветить эти правила и законы, она более занята конструированием динамических моделей семиозиса, взламывающих, а после Деррида и Лакана уже скорее доламывающих традиционные линейно-иерархические представления о «единственном правильном смысле

(интерпретации)». Пожалуй, ответ на вопрос об этих самых законах и правилах лежит не в области семиотики как таковой, а выходит на философско-культурологический уровень, поскольку процесс понимания и логика смыслообразования - центральные проблемы семиотического анализа - уходят корнями в иные нежели семиотика, проблемные поля.

§6. Знак в механизме культурогенеза.

Оговоримся, что мы не претендуем ни на внесение вклада в собственно семиотические теории, ни, тем более, на выдвижение им каких-либо альтернатив. Мы не берёмся даже за самый краткий аналитический обзор того необозримого массива литературы, который посвящён тем или иным аспектам и концепциям теории знаков. Наши рассуждения носят характер лишь *частных системно-культурологических* коррективов к некоторым положениям семиотики. Итак, чтобы отвлечься от несколько тягостного образа семиозиса, не имеющего ни начала, ни конца, вновь вернёмся к архаической ситуации - отправной точке культурогенеза и попытаемся выделить несколько важных для нашей проблемы моментов.

Архаический(5) человек еще более существует, в известном смысле, вовне, чем в себе. *Его духовно-энергетическая сущность еще локализована не в самом я, а между я и нечто.* Любые манипуляции с объектом вызывают изменения в субъекте, и наоборот, что означает известное сохранение всеобщей онтической связи в субъектно-объектной антиномии. Такое эксплицированное положение духовно-энергетической сущности первобытного индивида порождает эффект *прямого знания*, неотделимого от непосредственных форм активности, ещё едва отделившихся от

природного поведения, поскольку сами цели деятельности лежат в русле природной необходимости или параллельны ей. Принцип аксиологической дуализации, по определению, ставит человека перед необходимостью выбора решения. Этот ментальный акт дискретизации континуального психического потока и саморефлексии индивида в момент выбора, то есть рефлексия, экзистенциально отождествляющая индивида с его собственным волевым актом, разрывает духовно-энергетическую связь субъекта и объекта, толкая человека к разворачиванию потенциального поля *свободы*. Здесь, кстати, раскрывается ещё одна линия, индексирующая процесс культурогенеза. Но сейчас речь не об этом.

Ставшие формы субъектно-объектного отчуждения, с которыми, в частности, имеем дело мы в нашей обыденной жизни, формировались в культуре в течение всей её многовековой эволюции. И если в эпоху Соссюра было замечено, что слово «дерево» не имеет никакого отношения к реальному дереву и живёт по своим собственным законам - законам языка, то служит лишь показателем степени и характера отчуждения в рамках данной культурной ситуации, а не определяет формулу отношения *феномена и знака вообще*. Для архаического человека, ещё не осознающего себя полноценным субъектом своих мыслей и поступков, а также, для многих поколений его цивилизованных потомков дело обстояло совсем иначе.

Преодоление нарастающего субъектно-объектного отчуждения требует медиации, т.е. механизма включения опосредующих форм.

Для суммативного обозначения этих опосредующих форм на ранних этапах культурогенеза требуется ввести специальный термин - *объект-медиатор*.

Объект-медиатор есть такой предмет или представление, то есть материальная или идеальная структура, который, выступая объектом для я, есть, в то же время, и объект для отчужденного *нечто*. Или, иначе говоря, это есть такая сущность, которая помогает преодолеть субъектно-объектное отчуждение между я и *нечто*. Онтология предмета-медиатора располагается, как бы на полпути между бессознательно реализуемым в потоке витального континуума экзистенциальным я и отчуждённым прафеноменом - *нечто*. Объект-медиатор снимает в себе онтологическую антитезу я и *другое* (*нечто*), адаптируя прафеномен (*нечто*) к партисипационной рецепции субъектом (природнение, освоение, прагматическое использование и т.д.)

Таковыми объектами-медиаторами выступали первичные элементы культуры: орудия труда и технологические приспособления, одежда и предметы быта. В области идеальных и, в конечном счете, гораздо более значимых структур - табу и нормы, тотемистические образы, формулы ритуальной практики, имена. Здесь особенно важно подчеркнуть предельно синкретический характер объектов-медиаторов «первого поколения». Рождённый в результате, всякий раз особого и неповторимого духовно-энергетического акта и специфического партисипационного переживания, объект-медиатор хранил в себе образ *онтологического диалога* между субъектом и отчуждённым прафеноменом, являясь опредмеченной формой преодоления этого отчуждения. Объект-медиатор, формирующийся на границе субъектно-объектного взаимодействия всегда обладает своеобразной самостью, не сводимой к значениям и функциям, которыми его наделяет субъект в соответствии со своими задачами. Эта генеральная медиативная функция объединяет и обработанный камень, приспособленный для выполнения тех или иных

прикладных функций (продукт диалога, своеобразный компромисс, между стихией камня и прагматический устремлением субъекта), и первичные языковые морфемы и имена. «Характер образа определяется взаимосвязью божества и богомльца.» - говорит Шукрашарья. Первичные языковые морфемы носили безусловно действенный «мантрический» характер и обладали психо-энергетическим воздействием. То же относится и к иным первичным, элементарным морфемам и построенным из них блокам. Неудивительно, что эти первичные морфемы-медиаторы, наделялись в архаическом сознании статусом *самостоятельных субъектов*. А их расслаивание, формирование на основе единичных прагматических смыслов переживалось как сакрально-магический диалог. С медиативной функцией первоэлементов культуры связан и хорошо описанный этнографами и историкам культуры процесс очеловечивания эмпирического пространства и его элементов. Если вспомнить, что человеческое я еще не было полностью локализовано в самом субъекте, то это вовсе не покажется парадоксальным. Собственно говоря, рождение объекта-медиатора знаменует рождение культуры, поскольку именно они - объекты-медиаторы, «вклинившись», или став своеобразным мостом в расширяющейся пропасти отчуждения между прафеноменом и переживающим я, ознаменовали начало разворачивания культурного способа бытия, как формы преодоления этого отчуждения.

Объект-медиатор - *искусственный феномен*. Его генеральная функция - субъектно-объектная медиация по тому или иному прагматическому поводу. Но природа его не только глубоко синкретична, она *знакова*, поскольку искусственный феномен *в любом случае*, в отличие от природного прафеномена, выступает единичным воплощением (опредмеченным слепком) универсальных

законов упорядочения, отделённых от своего первоначального материала и опосредованных партисипационным переживанием в человеческой психике. Таким образом, *искусственный феномен есть форма имманентизации трансцендентных принципов упорядочения в предметной форме.*

Данная предметная форма в своей онтологии складывается из имманентной структурных свойств психики субъекта и выступающих версий (вариантом) трансцендентных структурно-упорядочивающих универсалий. *Искусственный феномен, таким образом, в принципе, т.е. по своей онтологии не равен сам себе, ибо всегда указывает на существование неких негэнтропийных законов, (имеются в виду первотектональные интенции) действующих за его пределами, единичным воплощением которых он является. Т.е. первотектональные упорядочивающие интенции, отделившись от природного материала, как бы заново накладывается на эмпирический материал, но уже в режиме форсирования искусственных феноменов, из которых в конечном счёте, вырастает предметно-смысловое тело культуры, как среды вторичного природнания, преодолевающая пропасть отчуждения между человеком и миром, разверзшуюся в точке антропогенеза.*

Нетождественность культурного (искусственного) феномена самому себе, т.е. несводимость его сумме внешних эмпирических характеристик или прагматических функций и продуцируют *знаковость, как таковую.* Знаковость связана, прежде всего, с указанием на трансцендентный характер первотектональных интенций вообще, репрезентантом которых выступает данный феномен, и кроме того, на конкретную форму онтологического субъектно-объектного диалога, в результате которого он появился. (Чаша, прежде всего знак «чашности» как культурной функции, а

уже потом - единичный предмет) В этом смысле, каждая языковая морфема, каждый эмпирический предмет и вообще каждый искусственный феномен из «первого поколения» объектов медиаторов, служат своеобразными свидетелями «сотворения мира» культуры. Они, в соответствии с архаическо-мифологической логикой объясняют мир, рассказывая о том, как он делался, генетизуя в сознании воспринимающего всю цепочку первичных мыслеформ и переживаний вплоть до вспыхивания как бы изнепреходящей *праидеи*, из которой вырастают конкретно-предметные формы продуктивной субъектно-объектной медиации. Нам трудно принять эти послания. Наше европейское сознание осваивает сущности путём классифицирования их свойств, а не переживая их как целостность и тем более не понимая их как субъект онтологического диалога. Осознавая ограниченность такого метода мышления, мы подчёркиваем, что нас в данном контексте не интересует классификация или типологизация объектов-медиаторов по тем или иным признакам, поскольку синкретические сущности не могут быть поняты посредством описывающего суммирование уже *отпавших* от него феноменологических слоёв.

Именно невозможность до конца генетизовать цепочку смыслопорождающих переживаний, проводящих к появлению конечной смысловой структуры, принадлежащей *чуждому* (*иносубъектному*) опыту, по нашему мнению, лежит в основе одной из ключевых проблем семиотики - проблеме множественности интерпретаций. Чем монолитнее и нерасчленённое коллективный культурный опыт, тем безусловнее смыслы и значения. Чем более вычленяется субъектная самостность, знаменующая наращивание слоя индивидуализованного и замкнутого на себя культурного опыта, тем короче цепочка генетизации мыслеформ, ведущая к

безусловным первосмыслам, который архаический коллективный субъект выработал, опосредуя первичные первотектональные интенции. Можно сказать, что в истории культуры имеет место диалектика, согласно которой происходит восхождение от «распылённого» коллективного субъекта, обладающего непосредственным и безусловным знанием к автономному субъекту, пребывающему в пространстве «рассеянных» (по Деррида) смыслов, где в поле произвольных ассоциаций всё может значить всё поскольку для снимающего в своём опыте суммативный опыт культуры, автономного субъекта, все смыслы релятивны и условны. Для такого субъекта цепочка генетизации смыслов обрывается в самом начале, т.е. толком и не начавшись. Такой субъект воспринимает феномены информационно-атрибутивно, автоматически раскладывая его эмпирические свойства в поле семиотической координат, предоставляемом системой культурного опыта. Здесь нет партисипации к объекту. Если и можно, в этом случае говорить о партисипации, то это партисипация к *самому процессу семиотического аналитического атрибутирования*, где внешний объект выступает соответственно *внешним же моментом*. Это царство универсальных механизмов сведения неизвестного к известному, царство знания без понимания, освоения без переживания, апперцепции без партисипации. Распадение, скрепляемого ритуалом, синкретического культурного опыта, и вычленение автономизирующегося субъекта и явилось отправной точкой дис-параллельного существования апофатически переживаемых смыслообразов и всё более условно соответствующих им знаковых форм. Пока знаковая форма служит онтологическим репрезентантом означаемого и синкретически слита с ним посредством магически функциональных семантических

рядов, *его собственная онтология* не осознаётся, поскольку носит подчинённо-инструментальный характер. Но стоит рефлексии (а рефлексия, напомним выступает одним из индикаторов становления субъектной самости) добраться до самой *онтологии знаковой формы* и выявить её имманентную природу, как она начинает жить собственной жизнью, вне своих отношений с означаемым, связь с которым становится всё более и более условной. (здесь можно обратиться к известной книге М. Фуко «Слова и вещи»)

Запускается бесконечный процесс продуцирования «знака знака», «образа образа» и т.д. В этом направлении семиозис действительно не имеет конца. Знаковые структуры были максимально сращены с базовыми для них мыслеформами лишь на самых ранних стадиях становления культуры. А само это становление выражается, в частности, в постепенной замене первичного изоморфно-изофункционального тождества на все более и более *опосредованную корреляцию*. Впрочем, уже всякий знак, опосредующий апофатическое магико-телепатическое субъектно-объектное отношение, уже с неизбежностью, в той или иной степени, разрушает первоначальное единство, облучаясь при этом энергией первотектнонального смыслотворчества. Всякая знаковая структура, определившись в границах значения, начинает жить автономно от генетической цепочки породивших ее мыслеформ. Поэтому, говоря о более поздних эпохах, необходимо проводить специальную работу по выявлению и описанию тех мыслительных процедур, посредством которых этот изначально чисто когнитивный процесс переводится в те или иные знаковые формы.

Чтобы хоть как-то определиться с самым щекотливым вопросом - с координатами того, что Пирс называл базисом смысла или

значением, наиболее близким к общеупотребительному, попробуем хотя бы условно разделить все возможные смысловые позиции по отношению к данному феномену на две группы. Первая группа - сумма значений *ассоциативных*. Они спонтанны, произвольны и релятивны. Например, глядя на чучело попугая можно ассоциировать его с образом чучельника, с кучей денег, которую оно стоит, с гавайскими пейзажами, с выражением лица тёщи (необязательная шутка) и вообще с чем угодно. Ассоциативные значения субъективны и факультативны.

Вторую группа значений можно назвать *функциональными*. Они вырастают из того первичного смыслового субстрата, который как необходимость опредметился в данном феномене. В рамках данной культурной традиции этот смысловой субстрат задаёт круг *безусловных* функциональных значений. (Ложка, прежде всего приспособления для еды, а потом уже что-либо иное.) Эти безусловные значения составляют как бы своеобразные *эйдетические ниши* в предметно-смысловом пространстве культуры, функционально онтологизующие заполняющие их феномены, которые хранят пути генетизации цепи мыслеформ, восходящих к первосмыслам и первообразам. Эти эйдетические ниши смысловых субстратов, опредмеченные эмпирическими феноменами как бы испускают из себя расходящееся облако рассеивающегося смысла. Это рассеивание или отпадение производных смыслов происходит как бы кругами. Сначала *безусловная* связь феномена и его семиотического образа заменяется на *условную*, (например, посредством символики: аллегии, метафоры, эмблемы и др. конвенциональные фигуры) а затем, на *принудительную*. А далее уже начинается сфера значений ассоциативных, т.е. произвольных и необязательных.

Пребывание в культуре обрекает человека на обращение к миру через объект(знак)-медиатор. (в качестве производного термина *знак-медиатор*, обозначает знаковую модальность *объекта-медиатора*.) Как образуется знак-медиатор? В акте партисипационного снятия субъектно-объектной оппозиции происходит взаимопроникновение, взаимоналожение субъекта и объекта как воплощения двух морфологически различных структур, связанных единичными первотектональными принципами. Эта проекция-взаимодействие рождает третью пограничную сущность, которую можно назвать знаком-медиатором. Структура его определяется контекстом взаимодействия. Иначе говоря, характер знаковой структуры задается особенными чертами самого субъекта, равно как и особенными чертами самого объекта в контексте их конкретного взаимодействия.

Отсюда следует, что знаковая структура не придумывается субъектом произвольно. Ее элементы вспыхивают в рефлектирующем сознании субъекта как нечто внеположенное, самостоятельное, появляющееся в момент взаимодействия спонтанно и императивно. Знаковая структура, таким образом, оказывается дискретным слепком и морфологическим результатом рефлексии взаимодействия человека и природного универсума, возникающая на основе становления субъектно-объектных отношений. Другими словами, в формировании знаковой структуры участвует не только субъект, но и объект. Уже поэтому, кодификационные структуры нельзя рассматривать как нечто не только тождественное, но даже параллельное исходным мыслеформам субъекта. Кстати, упомянутая выше тенденция к очеловечиванию элементов пространства, среди прочего, служила средством блокировки этого растождествления:

антропизация пространства нивелирует разницу между субъектом и объектом.

Но знак-медиатор уже вырвался в пространство самостоятельного существования. Сначала кодификационные модели, еще жестко не привязанные к определенному денотату, а потому обладающие широким валентным потенциалом, самоорганизовывались по принципу семантических рядов. Затем, все глубже «вгрызаясь» в синкретический континуум, дробя и дискретизуя его, постепенно замыкаются на себе, складываясь в знаковые системы. Надо оговориться, что мы сознательно отождествляем в данном контексте предмет и знак, говоря о них как о медиативных первоэлементах культуры. С одной стороны, всякая знаковая структура еще не отделилась от своего ситуативно-предметного воплощения (концепта). И, с другой стороны, всякий предмет манифестирует *сумму значений*, отсылающих к первичному сакрально-магическому переживанию, актуализуя, при этом, всю генетическую цепочку ведущих к нему когнитивных актов. Лишь по мере стандартизации семантико-семиотических связок, по мере сужения и обособления периметра смысловых связей предмета, (т.е. формирования указанной эйдетической ниши) происходит окончательная онтологизация предмета в его узкофункциональном, утилитарно-прагматическом качестве. Здесь можно сказать, умирает «вещь-в-себе», потенциально способная реализоваться в культуре во множестве вариантов и рождается вещь эмпирическая. Функциональная сущность этой вещи закрепляется в культуре в нерасторжимом единстве с репрезентирующей её семиотической формой, создавая базис (по Пирсу) безусловных значений.

Важнейшей культурологической коррекцией к семитическим теориям является фиксация важнейшего и универсального

процесса смещения парсипационного переживания от самого *исходного прафеномена* к *замещающей его знаковой конструкции*. Смыслообразующая энергия переживания «делегировается» в из мира прямых проявлений континуального природного психизма в мир их дискретных *знаково-инобытийственных, т.е. собственно культурных репрезентаций - семиотических эквивалентов*. Вторичная рефлексия и порождаемая ей прогрессия производных расчленений с соответствующим образованием «знаков знаков» и «образов образов», разворачивается уже в автономном пространстве культурного смыслообразования. По прохождении этой отправной точки, сознание включается в партисипационные отношения уже не с *прафеноменом*, а со *знаковым конструктом*, входя в пространство связанных с ним значений. Это пространство значений, окружающее эйдетическую нишу, сложившуюся вокруг прафеномена можно назвать *гравитационным полем прафеноменального эйдоса*. Иначе говоря, всякий целостный, обретающий нишу прафеномен, инобытийствуя в знаковых формах, окружён размытым облаком этих самых косвенных и редуцированных знаковых форм, связанных с ним как прямой, так и ассоциативной или коннотативной связью. Например, золото как материал отсылает к значениям богатства власти и величия. Здесь нельзя не сказать о «панзнаковости» древних и традиционных культур. Небезынтересно, в этой связи, упомянуть о магии: симпатической и контагиозной. Семантические ряды магической практики - первичные каналы расползания и дивергенции смыслов из немногочисленных поначалу эйдетических ниш. Вообще, пока некий феномен не онтологизован в культурном космосе *как таковой*, т.е. не обрёл своей ниши, он дан в синкретическом единстве с прафеноменом, обладающим нишей, от которого он отпадает. Такой феномен как бы и есть и как бы и нет. В

реальности он и дискретен и вполне автономен и вполне самостоятельно функционален. С другой стороны он как бы существует «не сам», он знак, коннотативная форма, репрезентант, существующий «по поводу, он инструментальный знак, означающий нечто, находящееся за его пределами - нечто более важное и подлинное. Это инструмент трансцендирования для иноположенного *другого*. А сам этот предмет в своей собственной онтологии не о-значен и не освоен.

Увеличение количества эйдетических ниш (эйдосы, по определению предсуществуют изначально, а их ниши в культуре появляются в ходе исторической эволюции) с ростом вторичной рефлексии индексирует набирающий скорость процесс распада общекультурного синкрезиса, а разворачивание суммы семитических кодов расширяет зону фронта рефлексии.

Можно проследить эволюцию партисипации к культурному коду. Древний Восток, к примеру, являл ещё чрезвычайно синкретическую знаковую систему, которая только ступила на путь динамичного разворачивания. Знак, как таковой, был очень синкретичен и сохранял магические коннотации. Он еще не вызрел в своей собственно *знаковой природе*. Это был еще не знак в собственном смысле, а ещё нерасчленённо-синкретическая форма. Пирамида была ещё не знаком, а непосредственной манифестацией широкого ряда значений, слитых в едином нерасчленимом образе, далёком от какой-либо узкой функциональности.

Далее, на смену синкретическому знакообразу (да простят нам сей необязательный терминологический неологизм) приходит Слово, которое для средневекового человека было не менее, если не более реальным, чем то, что за этим Словом стоит. И, разумеется,

Слово онтологически первичнее всяких отпадающих от него моментов реальности.

Не случайно между древностью и христианским логоцентрическим космосом стоит античность. Только через античную морфологическую антропизацию, в контексте которой происходила дискретизирующая семиотизация природного континуума, можно было перейти от синкретического магически поливалентного знакаобраза к Слову. Между Анубисом или Гильгамешем и божественным Логосом христианства обязательно должна стоять Афродита и Дорифор.

Можно сказать, что в эволюции культуры есть две ветви. Первая - компромиссная между культурой и магией. Это - сакрализация неизреченного. Вторая основана на сакрализации не только изначального *значения изрекаемого*, которое в этом случае зачастую уходит в тень бессознательного, но и его семиотического инобытия, т.е. самого знакового конструкта. Эти две линии могут вполне сочетаться в рамках одной и той же культурной традиции. Например, в культуре ислама с одной стороны сильнейшим образом выражена сакрализация сокровенного то есть умолчания(б), а с другой стороны - мощнейшая сакрализация знака, письменной культуры, письменности и Текста с большой буквы.

Наращивание цепей дуальных расчленений и распад синкретизиса, умножение числа феноменологических ниш, разворачивание семиотических систем для онтологизации новообразуемых смыслов и становление субъектной самости - всё это аспекты единого культурогенетического процесса.

Ранний архаический предмет несет в себе всю целостность космоса. Хотя делают вещи люди, Но человек здесь выступает как агент бессознательных первотектональных упорядочивающих

интенций, понимаемых как внеположенная субъекту божественная трансцендентно-сакрально-континуальная воля, закрепляемая в традиции. Изначально, именно боги обжигали горшки. Затем, постепенно, по мере дробления сакрально-всеобщей семантики, заключённой в «первых поколениях» вещей, первотектонально-трансцендентные (божественные, или «нуминозные» по Юнгу(7)) коннотации неуклонно убывают и, в конце концов, иссякают. И тогда сущность предмета оказывается сводимой к эмпирической единичности. Место синкретического божественного Единого занимает конгломерат дискретных единичных и конечных предметов и смыслов. Эти состояния отмечают начало и конец всякой макрокультурной традиции. Процесс движения между этими состояниями маркируется дрейфом фронта рефлексии, семиотизирующего и вводящего в поле самосознания культуры феноменологические блоки, отпадающие от Единого(первоначального синкрезиса. Когда единичное заполняет и запруждает собой всё, блокируя путь к экзистенциальному переживанию первотектональных космологических первооснов, возникает острый культурный кризис, знаменующий *исчерпание системного качества данной культуры*, завершение исторического опредмечивания её эйдоса.

Нельзя не отметить, что изоморфная связь знаковых подсистем культуры, и прежде всего языка, с её (культуры) системным целым всегда манифестирует их общую эйдетическую природу. То есть изначально предзаданность границ и направления развития. Так, согласно теории Б.Уорфа, развитой им на культуре *хепи*, язык органически связан с мировоззрением, имеет структурно-семантическую организацию, объективация которой обуславливает изоморфную ей метафизику бытия; иными словами, язык

космогенетиченю. (8) А.В. Сёмушкин, соглашаясь с мнением В.Шедевальдта, по которому античный Логос в качестве интеллектуальной возможности уже существовал в предшествующем ему языке, считает, что «вся проблематика и понятийный аппарат зарождающейся философии как бы закодированы в языке Гомера и Гесиода; так что само происхождение философской рефлексии правомерно рассматривать как реализацию предысторической языковой возможности» (9)

Итак, с исчерпанием системного качества культурного эйдоса наступает эпоха обвальной профанизации как самих культурных смыслов и значений, так и их семиотических форм. Слова становятся не подлинными, все коды фальшивыми, значения извращёнными, а феноменологические ниши и онтологические координаты смыслообразования оказываются «сорванными» со своих привычных мест и хаотически смещаются в неопределённом направлении. Механизм возникающего в этой ситуации коллапса будет рассмотрен ниже в параграфе о культурной динамике. Сейчас же укажем, что такого рода ситуации в разном масштабе случались в истории многократно. Достаточно вспомнить великий цивилизационный слом в эпоху поздней античности и последовавшие за ним так называемые «тёмные века», ситуацию кризиса европейского средневековья накануне Ренессанса (XIVв), начало XX-го века, время «отречения от старого мира» когда авангард, устами Малевича объявил все вещи несуществующими. Сегодняшняя ситуация в культуре тоже во многом отвечает указанным характеристикам. Однако в связи с уплотнением исторического времени и синхронизацией и наложением разнонаправленных тенденций она требует особого анализа.

Можно ли вырваться из этого трагического круга. Думается, что нет. Хотя бы потому, что механизм переноса партисипационного переживания с прафеномена на объект\знак – медиатор с его *последующим отчуждением*, запускающий цепочку семантической прогрессии, которая в конечном счёте приводит рефлектирующее сознание к эйдетическим границам культурной системы, действует *универсально*.

Современная семиотика с определённой доказала, невозможность существования как исчерпывающе полного контекста, так и однозначно завершённого текста. Действительно, никогда нельзя с полной уверенностью сказать, познан ли предмет целиком, или осталось ещё нечто невыделенное из синкрезиса и соответственно не осознанное и несемиотизованное. В этом смысле процесс семиозиса поистине бесконечен. Однако для культурологического подхода важно определить где пролегает граница *адекватного соотношения* знака и означаемого, в рамках продуктивно функционирующей феноменологической ниши, а где начинается поле дурной бесконечности вторичного и третичного знакотворчества по поводу базового значения. Замыкаясь на себе, язык не просто начинает жить самостоятельной жизнью, - он начинает отрицать тот прафеноменальный субстрат, на которой он возрастает и инобытийственным выражением которого он является. В этом случае базовое значение теряет безусловность и становится одним из возможных в ряду других.

Уточним: феноменологическая ниша представляет собой стандартно репродуцируемую в культурной традиции связку отношений некоего объекта и комплекса смыслов, связанного с его контекстуальным функционированием в культуре: формы осмысления, онтологический и социальный статус и т.д. Этот

устойчиво воспроизводимый комплекс: феномен-контекст опредмечивает целостный эйдос, из системы которых строится структура культурного целого. Такая ниша сама служит онтологизирующим топосом, наделяющая безусловными значениями всё что в неё попадает. Неопределившиеся в своём культурно-онтологическом статусе значения и сущности как бы санкционируются и конституируются, попадая в сферу действия феноменологической ниши, осмысляясь посредством её семиотизирующих механизмов и обретая, таким образом, подлинность существования, приобщаясь к эйдосу.

Примером смещения феноменологической ниши в культуре может служить ситуация, сложившаяся в современном искусстве. Феноменологическая ниша изоискусства формировалась в соответствии с функцией сакрализованного моделирования образа пространства, кодирующего общекультурные смыслы в визуальной форме. Соответственно, вокруг этого, постепенно вычлняющегося рода деятельности, формировался соответствующий контекст, предполагающий онтологическую автономность и феноменологическую самодостаточность продукта творчества (произведения), иерархическую (в соответствии с общекультурными принципами) шкалу критериев качества, сакральные ожидания, интимность субъектно-объектного диалога (зритель-произведение) и другие, вплоть до шлейфа магических коннотаций. Сейчас сам исходный феномен - самодостаточное произведение - заменяется чем-то иным: редуцированный фрагментом, высказыванием, жестом, знаком, позой, служащим манифестацией некоей позиции, не имеющей собственного эстетического смысла. В то же время контекст подачи остаётся прежним. Таким образом, феномен, не являющийся произведением присваивает не без пользы для себя

(точнее для автора) все его контекстуальные атрибуты, включая и изначальный инерционный импульс сакрально-серьёзного отношения. Само же искусство в этой ситуации оказывается как бы «вытолкнутым» из своей «законной» ниши и маргинализированным.

Такого рода смещение ниш чрезвычайно характерно для современности. В постмодернистской ситуации вместо познающего субъекта, имеющего твердые координаты самого себя и ясно определенные принципы познания возникают безличные скорости, интенции, «направленности на...» и т.д. Субъект стал перманентным медиатором. Медиация стала восприниматься не как переход, «от...к...», где истина (объект партисипации) находится на одном из берегов, а как базовое состояние, как постоянная сфера пребывания. Берегов больше нет. Это, несомненно, новое качество культурного сознания.

§7. Семиотический цикл.

Итак, процесс семиозиса в культуре непосредственным образом связан с движением фронта рефлексии. Начальной точкой этого движения в рамках взятой за целое отдельной культурно-исторической традиции, является первично нерасчленённое синкретическое состояние - ситуация максимального доминирования бессознательных форм активности. Конечная же точка связана с достижением предельно раздробленного конгломерата дискретных и замкнутых на себе феноменов, кодификация которых приобретает самодовлеющий характер, сваливаясь в дурную бесконечность семиотизации по поводу семиотизации (т.е. бесконечно продуцируя «знаки знаков» и «образы образов»)

Наблюдая за движением фронта рефлексии, можно в общем виде описать основные фазисы семиотического цикла, в полном или редуцированном виде протекающего как в макрокультурных исторических образованиях, так и в локальных культурных традициях.

Повторим ещё раз: семиотический код, соответствующий новообразованному смыслу находится и устанавливается не сразу. Изначально полагается более широкая семиотическая сфера. В ней смысловой феномен получает несобственные, замещённые номинации, данные как отпадения от уже имеющих в культуре устойчиво конституированных смысловых конструкций. Эта изначально размытая сфера производных значений по поводу какой-либо внешней (иноположенной) ей смысловой структуры постепенно сужается: вычленяясь из «родового» синкрезиса. Феномен послойно отчуждается от обобщённо коннотативных значений и обретает, наконец, своё собственное завершённое инобытие в виде адекватного и автономного семиотического конструкта. За рабочий критерий адекватности здесь можно принять, во-первых, сам факт установления устойчиво закрепляемой в культуре стандартной связи между самим феноменом и его семиотическим эквивалентом. И, с другой стороны, замещение во вторичной рефлексии партисипации к *самому феномену* на партисипацию к его *знаковому модусу*. Таким образом, *семиозис всегда догоняет*.

Действительно, всякий феномен получает имя в культуре значительно позже, чем обнаруживаются его реальные феноменологические проявления. Тут напрашиваются уже ставшие банальностью примеры, о том, в частности, что у древних греков не было понятия совесть, что, однако, не означало их поголовной

бессовестности. А представления о нервах и нервной деятельности вошли в культуру, обретя собственное языковое оформление лишь на рубеже XVIII-XIX вв., отчленившись от более «крупных» синкретических категорий типа *душа, дух, ум, природа* (в значении сущности индивидуального характера) и др. Эстетический аспект культурной деятельности человека значительно старше понятия *искусство*. Последнее же, в свою очередь, старше теории искусства. То же можно сказать о политике, религии, науке и т.д. и т.п. Число примеров во всех срезях культуры и на всех её уровнях бесконечно. Семиозис, таким образом, предстаёт как производная, «догоняющая» фаза авторефлексии культуры, оформляющая новообразуемые смыслы, вспыхивающие в сознании в результате перманентного распада синкретических блоков, в их знаковое инобытие.

Рассмотрим вкратце основные фазы семиотического цикла. как развитие темы смыслогенеза в культуре с акцентировкой его семиотического аспекта. 1. _

1. *Целостное нерасчленённое апофатическое переживание.* Синкретическое *я(10)* первично определяется по отношению к синкретическому же *другому*. После априорного акта отчуждающей рефлексии следует «взаимоузнавание» инвариантных первотектональных структур: в ментальности субъекта и в самой объекте (прафеномене), ситуативно восстанавливающее всеобщую онтическую связь. В акте партисипации ситуативно снимаются субъектно-объектные отношения. Партисипация, напомним, заключается, в частности, в растворении переживающего сознания в единой инвариантной первотектональной структуре, которая выступает *метакодом* как для субъекта, так и для объекта. При этом, в ситуации ещё не начавшегося семиозиса, все онтологические

модусы объекта и все гносеологические потенции субъекта находятся как бы в активированном состоянии. Переживая партисипацию к прафеномену как к нерасчленённой целостности, сознание в потенции способно онтологизовать его смыслы в предельно широком спектре. Реально же границы этого спектра определяются, с одной стороны, объёмом и «конфигурацией» культурного опыта субъекта (о детерминирующих факторах см. в предыдущей главе) и, с другой стороны, - эмпирически конечными параметрами прафеномена как *дискретной единичности*.

2. Партисипационное единство распадается под действием отчуждающей рефлексии. Здесь рефлексия уже не носит априорного характера. Она - элемент экзистенциального опыта. Происходит осознание дуализации субъекта и объекта. При этом сама рефлексивная интенция расщепляется на *объективирующую и субъективирующую*. Первичная синкретическая природа прафеномена дробится на разводимые полюса: «что есть феномен как таковой» и «что есть феномен для меня». Неосознанность этого разделения или выражение его в замещённых формах смущать не должно. Эта конкретизирующая дуализация смыслообразовательного потенциала прафеномена в гравитационном поле первотектональных интенций, т.е. проекция его в систему координат, основанную на трёх осях: сакральное\профаническое, имманентное\трансцендентное и дискретное\континуальное, задаёт потенциальные пределы феноменологической ниши объекта и, соответственно, определяет его эйдетический смысловой субстрат, выступающий основанием для его будущего базисного семиотического эквивалента.

3. *Первичная семиотизация в замещённой форме.*

На этой стадии собственная феноменологическая (и соответственно, семиотическая ниша как бы предсуществует, но ещё не обрела положенного существования. Феномен ещё осознаётся и осмысливается как отпадение от генетически предшествующей синкретической целостности и о-значается в её (этой целостности) знаковых формах. Феномен как бы плавает в неустоявшихся кодификационных границах, являясь как бы частью своеобразного «семантического облака», окружающего конституированную нишу исходного (генетически предшествующего) феноменологического целого. Пока феномен не имеет самостоятельной ниши и существует как «отпадение от ...», он выступает непосредственным объектом партисипации, которая через него направлена на партисипацию - природняющее переживание к исходной синкретической целостности. Здесь феномен служит своего рода инструментом или формой ретроспективной канализации природняющего переживания (партисипации), стремящегося удержать его виталистическую энергию в максимально нерасчленённом синкретическом состоянии. Поэтому в культуре всегда работают механизмы сдерживания распыления эманации партисипационной энергии путём блокировки умножения числа новых феноменов и сущностей. Среди обыденных проявлений этой тенденции можно указать универсальную тенденцию к описанию неизвестного через известное.

Но процесс дивергенции необратим. По мере вычленения собственного адекватного кода, т.е. выявления собственной ниши и отпадения неадекватных т.е. несобственных знаковых конструктов происходит диалектический переход (смещение) партисипации от феномена, как такового, к его знаковому инобытию. Эта стадия процесса необычайно продуктивна, ибо феномен, ещё не растратив энергии первичного непосредственного переживания, не обретя ещё

в полной мере собственного имени и, соответственно, определённой колеи функционирования в культуре, способен к порождению чрезвычайно широкого спектра смыслов. Сознание же, на этой стадии пребывает в пограничном состоянии, где «несобственность» знакового воплощения феномена, с одной стороны, сохраняет его первотектональную энергию и, с другой стороны, служит его полноценным заменителем в партисипационном переживании.

4. *Обретение адекватного кода.* Здесь осуществляется выход из синкретизиса, автономизация феномена и определение его семиотических границ. Феномен, занимая собственную нишу в культуре, становится её частью и, в то же время, объектом функционально-прагматического оперирования. Процесс смещения партисипационного переживания от феномена как такового к его знаковой ипостаси достигает *равновесия*. Это, с позволения сказать, момент истины. Имеет место наиболее полное соответствие первотектональной структуры в модальности единичного феномена и опосредующего её материала. Достигается ситуативный синтез идеи и материала (эйдоса, формы и знака). Кодификационные формы на этой стадии семиозиса конституируются культурой как *безусловные*. На этой стадии создаются классические образцы, поскольку происходит заполнение (опредмечивание) эйдетической ниши базовым смысловым субстратом, где имя (семиотический эквивалент) выступает неотъемлемой частью его онтологии.

В качестве примера вспомним хотя бы о значении и статусе *имени* в культуре. Даже современное рационалистическое сознание не смогло в полной мере свести имя к чисто условной реперезентации. Шлейф магических или квазимагических коннотаций, указывающих на онтологическую единственность имени и его носителя никогда полностью не устраним. А о формах

выражения этого онтологического единства в древних и средневековых культурах написано уже очень много. Характерно, что интерес к этим проблемам актуализуется на исходе средневекового мировосприятия, когда ощущение онтологической единственности имени и его носителя пребывает в кризисе. Проблематика философии имени остро переживалась отечественной религиозной и философской мыслью с начала XXвека. Об этом писали Флоренский, Лосев и другие авторы.

5.Окончательное смещение партисипационного переживания к знаковой структуре. Происходит полная объективация знаковой структуры феномена во вторичной рефлексии, т.е. в рефлексии по поводу самого знакового конструкта. С этого момента семиотический образ феномена начинает жить своей независимой жизнью и изменяется в соответствии с собственными (имманентными) законами знаковых систем. Нарушается классическое единство идеи и материала нарушается. Разрушается и безусловность значений. Морфология синтетических смыслов сменяется самодовлеющей морфологией знаковых структур. Иначе говоря, знаковый конструкт рефлектируется в своей имманентной морфологии и сам начинает выступать в качестве исходного прафеномена давая начало бесконечному процессу семиотической прогрессии, продуцирующей «знак знака» и «образ образа». Этот процесс нетрудно проследить на примере любой культурной традиции, в частности, художественной.

6.Знаковая структура окончательно замыкается на себе.

Имеет место своеобразное вращение в нишу. Семантико-семиотические связи стандартизуются и рутинизируются. Знаковый конструкт используется уже чисто инструментально, как типовая матрица или блок того или иного текста культуры.

Партисипационное переживание уже не способно «прорваться» к исходным прафеноменам хранящим животворящую энергию первотектонального синкретизма. Канализация партисипационного импульса «размазывается» по многочисленным опосредующим звеньям. Единичный объект уже не переживается вовсе, а будучи полностью замещён своей рутинизованной и профанизованной семиотической номинацией, воспринимается информационно, т.е. фиксируется внешним атрибутирующим слоем сознания. Весь предшествующий опыт смыслообразования отходит в область культурно-бессознательного. Таким образом подготавливается материал для следующего глобального витка, где подлежащий упорядочению отчуждённо-хаотизованный универсум будет представлен уже не природным материалом, а *самой культурой*. (См. о фронте рефлексии) На этом этапе семиозис, наконец, окончательно догоняет прогрессию апофатического переживания и упирается в границы паттерна культуры. Наступает эпоха самоописания и саморефлексии культуры по всем направлениям. Семиозис заполняет все некодифицированные ниши. Это стадия трактатов и компендиумов. Денотат знака исчерпывается. Отрываясь от базового смысла на критическую дистанцию самодовлеющий семиотический конструкт обречён на *обесмысливание*. Языковые игры внутри замкнутых на себя семиотических систем, в стремлении породить продуктивные смыслы из самих себя, сколь бы изошрёнными они не были, никогда не спасают положения для культуры в целом. Рано или поздно, имманентная комбинаторика знаковых форм переходит в дурную бесконечность необязательных знаковых игр, болезненно скрывающих онтологическую опустошённость культурного сознания. Обычно этот процесс протекает в форме локальных

смысловых инверсий и смещения базовых смыслов по отношению к феноменологическим нишам.(11) В результате остаются пустые оболочки феноменологических ниш как руинически мерцающие в мире текуче-релятивных и неустойчиво конвенциональных смыслов. От великих богов остаются ничего не говорящие имена и бледные тени, указывая на близкий переход к новому культурному паттерну. Правда, этот переход осуществляется, как правило, уже другим культурным субъектом (коллективным) с другим опытом культурно-бессознательных установок, т.е. с другой «конфигурацией» ментальности, определяющей первичное смыслонаделение исходных прафеноменов.

§8. Механизм стилеобразования в искусстве в контексте семиотических аспектов культурогенеза.

Всё изложенное выше носит обобщённо-теоретический характер, относясь к сквозным и универсальным характеристикам культуры как системного целого. Работает ли этот инструментарий в сфере интерпретаций локальных подсистем культуры? И если работает, то как? Через какие категории и гносеологические установки осуществляется «спускание» основных парадигматических тезисов на живой и конкретный материал?

Попытаемся, в качестве опыта такого рода «спускания» рассмотреть некоторые аспекты *стилеобразования в искусстве*, взятые под углом зрения вышеописанных механизмом формирования *языков культуры*.

Подход к означенной теме содержит в себе двойную проблему или, иначе говоря, задачу с двумя неизвестными. С одной стороны, многосерийные дискуссии об определении стиля, как явления и как термина тихо сошли на нет, оставив после себя живописный

ландшафт концепций и суждений, в котором каждый волен определяться в соответствии со своими собственными интуициями. С другой стороны, популярное сегодня выражение «язык культуры» также относится скорее к образным, чем к понятийным определениям.

Причины угасания интереса к проблеме стиля вполне понятны. Дело, разумеется, не только, и даже не столько в традиционной уже неспособности и внутреннем нежелании современной гносеологии устанавливать чёткие границы понятий и ясно определять их содержание. Стиль в традиционном понимании - это прежде всего атрибут формы, а современное искусствознание расставило познавательные акценты таким образом, что в центре внимания оказывается не мир форм, а мир значений. А форма понимается как один из моментов (условий) их образования. Не более того.

Тем не менее, даже для постмодернизма, превратившего художественный стиль в типовую языковую матрицу, не говоря уже о традиционных направлениях в искусстве, не может быть безразлично что и как говорить языком стиля. Чтобы изъясняться на языке надо им владеть. А владеть - это прежде всего значит понимать.

Проблема понимания, в свою очередь, никак не может удовлетвориться ни простым перечислением, даже в максимально систематизированном виде, формальных признаков стиля, ни хождением по типологическому периметру. Классификационные определения типа: «стиль эпохи», «стиль школы», «стиль страны», «стиль местности», «стиль мастера» и т.п., так же, как и набор тех или иных эмпирически выявляемых характеристик не отвечают на главный вопрос: что такое стиль *вообще*? Думается, что для того чтобы нащупать путь к ответу на этот вопрос, необходимо

кардинально поменять гносеологический ракурс или, образно говоря, «зайти с другого конца».

Традиционно исследовательская мысль связывала содержательную основу представлений о стиле с миром ставших, явленных, о-формленных феноменов. Впрочем, современные исследователи часто говорят о стиле, как о «внутренней форме» произведения. Но эта перспективная точка зрения ещё не стала доминирующей (и вряд ли станет, хотя бы в силу инертности мышления) и пока не внесла ясности в вопрос.

Они, эти дискретные, единичные о-формленные феномены, подвергаясь типологизации и систематизации, брались за отправную точку построения обобщённых *понятийно-логических* определений стиля. Однако между миром эмпирически познаваемых феноменов и миром идеальных структурно-эйдетических матриц(12) лежит не просто уровневая, но онтологическая граница. Это значит, что движение мысли, описывающей и систематизирующей эмпирические характеристики феноменов в той или иной точке исторического континуума и схватывание их, этих феноменов эйдетической матрицы лежат в принципиально разных эпистимологических плоскостях. Поэтому, движение «от феномена» может привести только к ползанию по границе и никогда не приведёт к пониманию *субстанциональных основ* стиля. Не принимать же всерьёз словарные определения типа «исторически сложившаяся устойчивая общность образной системы, средств и приёмов художественной выразительности, обусловленная единством идейного содержания».(13)

Действительно, даже самая глубоко видящая, но идущая «от феномена» интуиция способно дать понимание стиля только применительно к той или иной культурно-исторической ситуации.

Дальнейшее расширение круга анализа неизбежно приводит к «выплёскиванию» за пределы статичных формальных определений, к очередной смене эстетических доминант, «растягиванию» исходных стилевых определений, спорам об «измах» и, наконец, выдумывание новых гибридных номинаций в погоне за «расползающейся» реальностью. Так, П.Франкль и П. Клопфер придумывают свои «пары» наподобие вёльфлиновских, Э.Кон-Винер, параллельно с Вёльфлином пытается вывести опять же эмпиричесцкий алгоритм исторического самодвижения стиля (конструктивная, деструктивная и орнаментальная фазы), Д.С. Лихачёв сочиняет новые названия стилей типа «абстрактный психологизм», «монументальный историзм», «психологическая умиротворённость»(14) и т.д. и т.п. Остаётся с умудрённым видом констатировать, что чистых стилей вообще не существует, границы между ними эластичны и трудноопределимы, стилям свойственно переплетаться между собой, так что лучше вообще, лишняя раз ругнув теорию стилей за формализм и механистичность, обойтись другими терминами: направление, язык, манера, форма, творческий метод и др. Выходит, что стиль - это что-то вроде национального характера: все знают, что он есть и, в то же время, научно определить его невозможно.

Итак, попробуем двигаться не от феномена, т.е. не от эмпирики художественного произведения. Культура, как совокупное смысловое пространство, формируемое внебиологической активностью человека, представляет из себя, образно говоря, ткань, целостная текстура которой состоит из отдельных нитей - *культурных кодов* или языков. Существеннейшая разница заключается, однако в том, что отдельна извлечённая из ткани нить не даст нам представления о целом, а каждый отдельно взятый язык

культуры структурно изоморфен целостности культурного универсума и может служить его *частной моделью*. А стиль, в свою очередь, как бы его не трактовать, - это в любом случае, *способ образования и выражения смыслов*, а стало быть, один из языков культуры.

Если стиль - это подсистема языков культуры, то что можно сказать о самой систем как целом? Не притязая на академическую обязательность (такие притязания сегодня вызывают изначальную антипатию) можно сказать, что целокупное пространство тезауруса культуры выражается в относительно *взаимопроницаемых фрактальных по отношению к целому* подсистем кодов, эксплицирующих экзистенциальные интенции, ориентиры и состояния ментальности. Следовательно, всякий язык культуры это прежде всего код, продуцирующий оппозицию *знак - означаемое*, уже самим фактом своего самообнаружения указывающую на подспудно мерцающую за ней синкретическую основу - первичный акт апперцепции дискретного *нечто*, вызывающего к жизни то или иное ментальное состояние.

Каждый из элементов этой оппозиции имеет свою сложную природу и многоуровневую диалектику, но воздержимся от «проваливания» в чисто семантологические и семиотические аспекты проблемы. Зададим иной вопрос: что понимается под фрактальными отношениями? Фрактальность - это прежде всего структурно-функциональное подобие между образованиями различных уровней. Это означает, что всякая автономная структура, стремящаяся к организации в самостоятельную подсистему, несёт в себе структурно-функциональные характеристики целого - макрокультурной матрицы (паттерна). (См. ссылки 8 и 10 к данной главе) Здесь надо оговориться, что структурная определённость и

целостность паттерна культуры никак не противоречит феноменологической открытости самого её предметно-смыслового тела, как завершённость структуры кристаллической решётки не препятствует физическому разрастанию самого тела кристалла, присоединяющего к структуре всё новые и новые «секции».

Что это означает практически? Язык, независимо от частного содержания высказываний уже самим своим структурно-семантическим потенциалом предполагает развёрнутое описание *всего универсума*, образ которого конструируется в данной культуре.

Например, частные коды повседневности, такого типа как свадьба, похороны, торжественное собрание, заключение сделки, праздник и др. есть редуцированные формы, восходящие к архаическому ритуальному воспроизведению космического порядка и вся структура этого ритуала в свёрнутом, фрагментированном и формализованном виде присутствует, в той или иной степени, даже в самых схематизованных и рутинных формах обыденной ритуалистики.

Таким образом, сколь не пугающе дробной была бы дивергенция языков культуры, принцип их системного охвата лежит на путях *выявления характера фрактальных отношений*, которые связывают всякую отпадающую подсистему, стремящуюся оформить себя как целое, с первоначальным синкретическим ядром, несущим в свёрнутом виде все атрибуты последовательно разворачивающего культурного универсума.

Экзистенциальным импульсом этого процесса разворачивания выступает динамическое проецирование вовне *первичных ментальных интенций*. Результатом их проецирования в эмпирический материал жизненной среды и выступает *культурный код* - феномен, динамически развивающийся на основе своей

двуединой природы (знак - означаемое) Веером расходящиеся от первоначального синкретического ядра подсистемы кодов образуют семантическое тело культуры в совокупности представляющее собой *системную экспликацию* этого самого ядра, где каждая подсистема, структурно подобна целому и связана с ним фрактальными отношениями.

Теперь пришло время локализовать тему. Из всего множества культурных кодов (языков культуры) выделим группу, за которой стихийно закрепилось определение «стиль». Стиль речи, стиль жизни, стиль мышления и т.д. и т.п. и, наконец, стиль художественный. Если мы попытаемся определить, что же собственно есть стиль, и какими характеристиками культурного кода он обладает, то сразу становится ясно, что здесь мы имеем дело с явлением исключительно глубокого онтологического порядка. Стилевые характеристики явно присутствуют уже на уровне самого различения знака и значения. Так, говоря например, о стиле письма, мы уже понимаем, что стиль выражения мыслей посредством лексических и грамматических средств отличается от стиля графического начертания букв. Это два разных стиля, которые уже на этом уровне сосуществуют не только как нечто разное, но и как вполне самостоятельные формы моделирования автономных и ничем друг другу не обязанных смысловых конструкций. Двуединая природа кода дробится и воспроизводится на более глубинном структурном уровне: для семантической стороны письма смысловая доминанта лежит собственно в содержании сообщения, а графика написания - инструментальная форма, низведённая до роли необязательной (казалось бы) смысловой компоненты. И наоборот, для содержания, выражаемого графически-начертательной стороны письма - информационный смысл сообщения – также (разумеется, в

идеале) лишь формальный повод, дополнительная смысловая компонента.

Графическая орнаментализация шрифта в средневековой миниатюре вне зависимости от содержания письма сама по себе есть вполне автономный культурный код, моделирующий главные структурные закономерности смыслообразования в этой культурной традиции и воспроизводящий в своём материале хоть и редуцированный, но достаточно содержательный модус картины мира. Такого же рода ситуацию можно наблюдать, и в культуре ислама, где доминантным смысловым каналом выступает стиль начертания (почерк) особенно в тех случаях когда семантическим содержанием сообщения выступают известные с детства каждому мусульманину сентенции из Корана или других священных текстов. Сходным, хотя и не во всём, образом, обстоит дело и с дальневосточной иероглификой, где смысловые нагрузки того *что* написано и *как* написано часто оказываются взаимоуравновешенными. Вообще, «сглаживание» доминант в первичных оппозиционных структурах смыслообразования выступает для таких культур одной из основных форм блокировки распада синкретизиса как процесса ветвления автономных типологических линий, разворачивающихся в имманентном пространстве того или иного материала. Китайский иероглиф, независимо от конвенциональных значений, всегда восходит к первичной космологической знаковости. Для примера можно привести объяснение начертания иероглифа «дао», которое учитель-даос преподаёт ученику. «В иероглифе «Дао» сначала пишут две точки: левая обозначает солнце, а правая - луну. Тут указывается на Великий Предел, объемлющий мужское начало *ян* и женское - *инь*. Эти две верхние точки символизируют на земле огонь и воду, а в

человеке - два глаза, в которых обретается «внутренний свет мудрости» Под точками пишется знак «единица», и он обозначает всё сущее в мире. Ниже пишется знак «самость», и это означает «я сам», ибо и небо, и земля, и луна, и солнце, и вся тьма вещей пребывают во мне самом, и Дао не отличается от нашей самости. Все вместе эти знаки образуют слово «голова», а голова - всему начало. Это значит, что постижение Дао - первейшее и самое доброе дело на земле. Под конец мы пишем знак «идти», а идти значит что-то осуществлять. Мы претворяем Дао в самих себе, и Дао претворяется в целом мире. Таков смысл слова Дао.» (15)

Далее начинается образование смыслов на *пересечении* этих суперпозициональных принципов, но важно, что уже на этом структурно-онтологическом уровне присутствует *стиль*, как нечто вполне явленное. Следовательно, слагаемые стиля, его структурный геном следует искать в более тонком аналитическом срезе. На этом, с позволения сказать, атомарном уровне можно условно смоделировать *вторичное расчленение элементов оппозиции*: семантика сообщения дробится на «чистую идею», восходящую к *непосредственному и некодифицированному* ментальному состоянию и идеализованный субстрат формы - тем или иным образом абстрагированное представление. А знаковая форма, в свою очередь, дробится на «семантический повод» отсылающий к «чистой идее» и на собственное (имманентное) содержание самой формы знака. На этом уровне дробления в бинарную структуру «знак - означаемое» «вклинивается» концепт знака и запускается бесконечный круг смыслообразования по принципу «двойной предикативности» по Ч.С.Пирсу. - репрезентант репрезентанта - знак знака и образ образа. Но нас сейчас интересуют другие аспекты.

Сколь не сложным, умозрительным и трудно представимым было бы вышеописанное расчленение, где в рамках эмпирически целостной «атомарной» структуры бинарная конструкция преобразуется в четверичную, а её элементы отражаются друг в друге по принципу дополнительности, именно здесь и коренится принцип образования структурно-генетических кодов, рождающих затем в проекции на материал стилевую форму, как *особенный модус* всеобщего языкового паттерна для данной макрокультурной системы.

Перед нами *четверичная* структура, элементы которой лишь умозрительно выделяемые как нечто разное, связаны мощнейшими гравитационными силами комлементарного притяжения. Устойчивость этой комлементарной структуры обеспечивается противовесной симметрией компонент и доминант тех субстанциональных первоэлементов, которые описываются «простыми» вопросами *что* и *как*. Что же такое *что* и что такое *как*? Или, иначе говоря, как соотносятся между собой доминанты и компоненты в *функциональном аспекте*?

Что - это единичный объект, в его семантической дискретности. Взятый сам по себе, он есть абстрактный семантический субстрат, отсылающий к всеобщему, к некоему общему классу предметов или явлений.

Как - это семантическая *модальность*. Это конкретизация всеобщего, локализованная частными свойствами и оценками, внесение во всеобщее ограничений особенного. Полагание дискретизованного всеобщего в модальности единичного и особенного создаёт завершённую семантему. (Это построение - не калька с гегелевской концепции понятия, хотя бы потому, что оно относится не только к области чистого мышления.)

Здесь, разумеется, возникает вопрос - можно ли говорить о такого рода четверичной структуре применительно, например, к таким «несемантическим» искусствам как музыка, архитектура, орнамент и некоторые другие? Думается, что можно. Даже там, где отсутствуют знаково выявленные семантемы всегда присутствуют своеобразные *предсемантические интенции*. Всякий дискретизованный объект восприятия, даже никоим образом не о-значенный подобен камню, брошенному в воды культурного опыта. Любые знаковые пустоты для субъекта восприятия наполнены семантическими ожиданиями. Сколь не редуцирована была бы семантика, лежащая в основе сколь угодно схематизованного орнамента, она никогда не элиминируется полностью, служа отправным толчком цепи ассоциаций. На этом, кстати, во многом и строится эстетический эффект восточного орнамента. Даже в самой «чистой» абстрактной картине глаз подсознательно ищет обрывки семантем и всегда их находит. Семантическими ассоциациями наполнено и всякое упорядоченное сочетание звуков. Можно сказать, что ни один дискретизованный объект, как элемент структурированной формы не существует вне семантических ожиданий.

Характерно, что искусствоведческая мысль устойчиво стремилась отыскать общий знаменатель больших стилевых форм в тех областях, где собственно семантическая составляющая максимально элиминирована, а на первый план выступает форма как «чистая» интенциональность. Так, общей основой больших исторических стилей часто полагалась архитектура, как наиболее «очищенный» от всякого нарративизма вид пространственных искусств. (16)

Далее - уровень *первотектона* (См. гл.2) Напомним, что на первотектональном уровне синкретизма, *форма и содержание*

выступают в непосредственном тождестве. Так, например, вертикаль, как первотектональная фигура, будь она в функции изобразительного элемента, морфемы письменного знака или архитектурной формы в любом случае не *о-значает*, а *непосредственно выражает* идею сакрального, метафизического, симультанного, трансцендентного и др. Круг не обозначает, а непосредственно осуществляет разграничение внешнего и внутреннего пространства и т.д. Не разделяются на уровне первотектона, также *объект\знак объекта и его оценка*. Вернее, там нет ни того, ни другого, а есть единая семантико-аксиологическая матрица. Такие, восходящие к архетипальному синкретизму формы мышления сохранились, в «достилевом» обыденном сознании, где, к примеру, образ отца, восходя к первотектональному образу демиурга, априорно наделяется принципиально неотторгаемыми положительными коннотациями, и на этом основании выводится за рамки всеобщих, установленных социумом моральных законов. То же и с образом матери (первотектональный образ богини-матери), харизматического деятеля (культурный герой) и т.д.

Если семантический субстрат (содержание, *что*) и его онтологическая модальность (форма, *как*) не разделяются, как и не разделяются собственно онтологический (объект) и аксиологический (оценка), то на этом первотектональном уровне культурный код имеет не условный, а *безусловный* характер, поскольку её образующие морфемы и семантемы не просто «подогнаны» друг к другу, но находятся в первичном единстве. Это мир целостных первоэлементарных смыслов. Здесь - отправная точка ветвления всех кодовых систем культуры, каждая из которых развивается в сторону замыкания в автономную подсистему. (Дальнейшие судьбы этой дивергенции, связанной со сложнейшей

диалектикой аналитических и синтетических процессов мы здесь не рассматриваем).

Теперь - самое главное. Где механизм перехода от метакода к коду, от всеобщего к особенному, от универсального первотектонального метаязыка к конкретному стилю, от некоей инвариантно-абстрактной картины мира вообще к её особенной историко-стилевой версии?

На уровне первотектонов - мир непосредственных, самоидентифицируемых первосмыслов. На следующем (описанном выше) уровне - четверичное членение составляющих, первичное растождествление субстратов формы и содержания, знака и означаемого, морфем и семантем, объекта и оценки. Прежде всего надо ответить на вопрос, почему такое членение стало вообще возможным? Ответ - в природе первотектона, который никоим образом не сводится к статичному семантическому значению, а есть, как уже говорилось выше, *структурный принцип образования этих значений*, или иначе говоря, принцип проявления всеобщей *онтической связи* между эмпирически взаимоотноотчуждёнными объектами. Это значит, что на уровне четверичной структуры всеобщее, т.е. первотектональный метакод едва вступая на путь семантического опредмечивания уже включает в себя определения *особенного, имманентного*, что и позволяет выстраивать вариативно-комбинаторный набор смысловых позиций. Но это ещё не стиль. Это пока лишь ещё довольно абстрактное начало развития всякого самостоятельного культурного кода вообще. А на следующем «этаже» - на уровне простого бинарного членения (см. выше) мы уже наблюдаем стилевые характеристики во всей их полноте. Что же происходит между этими «этажами»? Как и из чего рождается стиль? Именно стиль, а не всякий частный язык культуры как таковой.

Стиль, как принцип многослойного смыслообразования, моделирующего целостную картину мира непременно имеет в своей основе *первотектональный каркас внеконвенциональных смысловых констант, который опосредуется той или иной вариацией суперпозициональных отношений в рамках четверичной структуры.* Практически это означает, что в основе всякого стилевого принципа лежит такая синкретическая сцепка *что и как*, которая восходит к исходным первотектональным очевидностям и вследствие этого носит *безусловный* характер. (Это определение относится далеко не к всякому языку культуры, который может носить производный и оттого полностью конвенциональный характер, будучи оторван от архетипической основы многочисленными звеньями культурно-смысловых опосредований) Далее, и это пожалуй, самое важное, этот инвариантный каркас, обретая определённую смысловую конкретизацию на уровне четверичной структуры, пресуществляется в *конфигурацию оппозитарных отношений между семантикой сообщения (означаемое) и имманентной семантикой самой знаковой формы*, притом, что каждая из этих составляющих дробится внутри себя, в результате чего, собственно говоря, и образуется сама указанная четверичная структура.

Эти отношения могут принимать форму разветвлённых бинарных структур, которые можно типологизовать как либо *антиномические* (когда оппозиитарность не снимается) либо как комплементарные (когда оппозиитарность снимается, и происходит продуктивный синтез смыслов, когда доминанта и компонента находятся в максимально согласованном и уравновешенном состоянии) Эта комплементарная сцепка - согласование на микроэлементарном уровне того *что* и того *как* и есть *субстрат стиля*. Или иначе говоря, стиль рождается в результате приведения в рамках

культурного кода идеи сообщения (т.е., условно говоря, содержания) и её знаковой формы в согласованно-комплиментарное состояние. Только в этом случае локальные языковые заготовки (смысловые возможности) способны самоорганизоваться собственно в язык культуры, моделирующий культурное целое в имманентном пространстве того или иного материала и, таким образом, стать на путь отпадения от целого, воспроизводя при этом его генотип и алгоритм во всех надстраиваемых смысловых структурах.

Кроме антиномических и комплементарных указанные отношения могут иметь и другие суперпозиции: неполная комплементарность, зеркально-симметричный параллелизм (прямое подобие) в различных комбинациях и количественных градиентах этих состояний.

Суть же комплементарности состоит в том, что на уровне четверичной структуры взаимодополнительное согласование морфем и семантем рождает смысловой *синтез*, который как бы возвращает первичную и абстрактную архетипическую схему к *самой себе*, но уже на следующем уровне содержательного наполнения, то есть чистой свёрнутой интенциональной структуре, каковой является первотектон как таковой, придаётся конкретность и смысловое богатство. Если такой синтез происходит и уровни смыслообразования оказываются согласованными, то рождается именно стиль, то есть такой язык культуры, который на всех дальнейших уровнях своего разворачивания в имманентном материале той или иной эмпирической сферы сохраняет неразрывную связь с первотектономальной основой, обеспечивающей целостность лежащей в основе стиля картины мира и вообще сбалансированность центробежных (движение к ассимиляции

семантического материала) и центростремительных (сохранение интегрированного состояния исходного набора) интенций.

Эмпирически гармоническая согласованность элементов стилевой формы может быть обозначена простой связкой «если... - то...», где взаимообусловленность композиционных и морфологических отношений внутри целого базируется на единстве структурных модулей формо- и смыслообразования. Если складки одежды святого на иконе подчинены одному строю и порядку, то у стоящего рядом их ритм, пластика и фактура при всех *частных* отличиях должны соответствовать тем же модулям формообразования. В ином случае ломается единство стиля. Если же имеет место контраст, сознательное противопоставление форм и смыслов, то этот «контрапункт» должен был оформлен так, чтобы иметь возможность *быть синтетически снятым на другом смысловом уровне этого же самого произведения*, что, собственно и являет собой частный случай комплементарности, как принципа структурирования и образования смыслов.

В тех случаях, когда комплементарного состояния не достигается и развитие формально-смыслового ряда отрывается от первотектональной очевидности, мы имеем дело либо с несостоявшимся стилем, либо с суммой локальных высказываний сугубо конвенционального, а потому неустойчивого и частного характера. Формальный строй таких высказываний формируется не от архетипального фундамента, а где-то на «пятом» или «десятом» этаже, т.е. из таких семантико-морфологических элементов-заготовок, которые не вырастают из интенций первичных ментальных состояний и экзистенциальных ориентиров, а берутся откуда-то уже в готовом виде. Так рождаются неустойчивые стилевые гибриды типа искусства северной Индии в эпоху

эллинистического влияния или искусство государств Средней Азии до прихода ислама, мигом внёсшего «стилевую» ясность во все стороны жизни и искусства. В этом же ряду - многочисленные внутренне неорганичные, а потому неустойчивые влияния между различными художественными системами и традициями, многообразно описанные историей искусства.

Здесь трудно удержаться от короткого замечания о том, что ясность и выраженность стилевых форм искусства (и не только искусства) выступает нагляднейшим планом выражения структуры и состояния, не говоря уже о содержании, *общей парадигмы данной культурной традиции*. А последняя, в свою очередь, базируется на оптимальном или неоптимальном соотношении доминанты и компоненты в *принципах оперирования бинарными оппозициями*, что лишней раз доказывает структурный изоморфизм культуры на всех её срезах и уровнях. Впрочем, эта тема требует отдельного разговора. Во всяком случае, можно определённо сказать, что варваризация классических стилей - включение в него посторонних и случайных элементов, рассогласование структурных уровней, гибридизация и непонимание («нечувствование») смысловых функций стилевых элементов - верный индикатор размывания базовой парадигмальной матрицы культурного целого в направлении от центра к периферии.

На уровне отдельного произведения рассогласование уровней выражается в *нарушении внутренней стилевой логики смыслообразования*. Роман не может начинаться как у Достоевского и кончаться как у Чейза, греческий фронто́н нельзя украсить готическими фиалами, если абрис лица трактуется как ломанная линия, то и абрис плеч не может быть плавным овалом и т. п. Такого рода фигуры можно рассматривать как *языковые конструкции*,

содержащие высказывания определённого содержания, отсылающие, например к идее множественности картин мира и релятивности её элементов, но стиля здесь нет. Стилль - это всегда выражение единой и целостной картины мира, а потому расцвет стилей и стилевого мышления падает на новоевропейскую эпоху, когда на пике своего развития оказалось *самодостаточное* произведение. Завершённость и содержательная полнота картины мира в европейском станковизме и архитектуре XVIIв. и расцвет больших «исторических стилей» - явления одного порядка.

Итак, художественный стилль - это принцип многоуровневой организации формально-смысловых элементов, берущих начало от первичного первотектонального паттерна картины мира и приводящего последующие слои его семантического опосредования в непротиворечиво-комплементарное состояние с этой базовой первотектональной структурой. Полученная в результате стилевая форма моделирует целостную и самодостаточную картину мира в том или ином материале (музыка, живопись, архитектура, скульптура и др.) Эта стилевая версия универсума структурно изоморфна картине мира, моделируемой всей культурной традицией в целом и связана с ней фрактальными отношениями. Принцип фрактальности действует и внутри самой стилевой формы: часть несёт в себе все структурные характеристики целого. (Специалист может определить готику по обломку).

Подытоживая, можно сказать, что онтологические слагаемые стиля, связывая воедино принцип языка культуры вообще и его конкретную предметно-знаковую версию, оформляется в триаду: «что» - *первотектональные семантемы*, на основе которых строится любой язык культуры вообще, *особенный принцип структурной организации* этих семантем, определяемый *суперпозиционными*

отношениями в рамках вышеописанной бинарно-четверичной структуры и третье - *имманентный материал* той или иной эмпирической сферы: визуальной, аудиальной, вербальной и т.д.

Данные определения, разумеется, носят обобщённый характер и в строгом смысле может быть отнесено разве что к «чистым» классическим стилям. Это, своего рода лабораторная модель идеального стиля вообще. А в реальности, почти всегда между уровнями смыслообразования, нарастание которых связано с центробежным процессом ассимиляции нового материала, происходит рассогласование, которое выражается, прежде всего, в смещении смыслового содержания от безусловного к конвенциональному, что, в свою очередь означает, что связки знак-означаемое не очевидны и самодостаточны, а нуждаются в дополнительном конституировании в рамках данного культурного контекста.

Общая схема стилового цикла может выглядеть следующим образом: (здесь важно соотнесение с изложенной выше общей схемой семиотического цикла) первоначальный прорыв к первотектону - ситуация нерасчленённости формы и содержания. На основе их имманентной дуализации рождается конфигурация структурообразующих элементов, которая и выступает паттерном стиловой формы. Далее в процессе о-значения по ходу проецирования (экспликации) в материале возникает сначала *нетождество*, затем *параллелизм* и затем *диспараллелизм*. Этот диспараллелизм (рассогласование), отталкиваясь от онтологического нетождества знака и означаемого содержательно разворачивается в соответствии со спецификой материала, контекстом окружающих культурных традиций, степенью дифференцированности общего

культурного контекста и ментальности и других более частных факторов.

Нарастание диспараллелизма приводит к тому, что конвенциональность оккупирует максимальное языковое пространство, исходные первотектональные очевидности вытесняются в область бессознательного и, оставаясь как бы в «пассивном залоге» стилевой формы не работают в качестве активных языковых фигур, картина мира дробится и усложняется, её понимание, прочтение и переживание оказывается обусловленной критическим количеством дополнительных конвенциональных условий и в итоге стилевая картина мира утрачивает самодостаточность и стиль умирает. Иногда быстро, иногда медленно. Иначе говоря, первотектональная картина мира, которую бессознательно взыскует сознание субъекта, как творящего, так и воспринимающего, оказывается критически размытой, утопленной и растворённой в многочисленных слоях опосредующих значений, согласование которых обусловлено многочисленными и необязательными конвенциями. И тогда стиль, как язык культуры становится остро неадекватен.

Глядя на поздние фазы стилей, хочется сделать наблюдение, что структурная матрица (эйдос стиля) не выдерживает напора материала, который в силу центробежного императива пытается ассимилировать до последней возможности. Помпезная перегруженность ваз «роскошного стиля», натуралистическая избыточность познеэллинистической скульптуры, переусложнённая до зашифрованности иконография позднего средневековья, английский готический интерьер XVI -XVIIвв, и многое, многое другое демонстрирует богатый набор различных типов подобных ситуаций. По сути, выходов из неё может быть три. Первое -

самоконсервация и искусственное ограничение от дальнейшей ассимиляции материала. Это - хождение по кругу и удовлетворение инновационными находками порядка «третьего знака после запятой». Таким путём пошёл академизм в европейской живописи, в таком положении оказался стиль модерн после Первой мировой войны, такими же изолятами являются многие искусственно поддерживаемые народные промыслы, сам факт существования которых обусловлен непоколебимой традиционностью и чистотой стиля и т.п. Другой выход - сохранение базовой стилевой матрицы при комплексной замене (как правило, постепенной) опосредующей её семантики. Круг языческих богов заменяется изофункциональным кругом христианских святых. В пьесу, построенную по правилам классицизма, вторгается романтический герой, (например, «Горе от ума» Грибоедова) не нарушая при этом общего строя классицистического стиля, а просто заменяя классицистического героя. Африканские христиане, соблюдая все правила иконографии, изображают Христа негром. Вчерашние полуфеодалные варвары, не меняя традиционной структуры социальных отношений и ценностей, камуфлируют их декорацией демократических институтов. Впрочем, это уже пример не из области искусства, хотя логика процессов здесь единая для всех срезов жизни. И третий выход - собственно переход к новому стилю.

Здесь важно отметить, что большие новые стили никогда не выводятся из старых эволюционных путём. Новый стиль может использовать лишь семантический материал своего предшественника, что может породить для эмпирического наблюдателя некие эволюционистские иллюзии. На самом же деле, новый стиль всегда начинается с деструкции (по крайней мере, в ментальности) предшествующих семантических цепей и прорыву к

синкретическому первотектональному паттерну. Стилевая матрица рождается *не по частям, а сразу*. Его опредмечивание в материале и формальная самокорректировка может быть растянутой во времени, а сам эйдос стиля, как и кристаллическая решётка обнаруживает свою структуры целиком и сразу. О развитии стиля можно говорить, *когда стиль уже есть*. Структура греческого архитектурного ордера, со всей своей антропной космологией, сложилась не как последовательное суммирование элементов и не выводилась путём «ползучей» эволюции ни из Крита, ни из Египта. Развитие принципов ренессансной живописи было развитием именно *уже этих, данных в структурной целостности принципов*, а не выведение их из каких-то других. Стиль модерн вообще, собственно говоря, принципиально не развивался - всё уже было явлено в первые десять лет. И так далее, и так далее. Кроме того, и восприятие стилевой формы всегда *симультанно*. Взгляд (если речь идёт о визуальных искусствах) прежде всего схватывает именно структурные, сами по себе трудно вербализуемые отношения между элементами и лишь затем начинает выстраивать последовательность аналитических наблюдений, который, заметим, лишь в *своей совокупности* могут служить доказательством. что перед нами, например, памятник, относящийся к стилю классицизма или барокко.

В связи с отмеченным выше значением конвенциональности в стилевом смыслообразовании, надо сказать, что именно *порог конвенциональности* определяет исторический и феноменологический масштаб стиля. Что такое порог конвенциональности? Это тот уровень смыслообразования (опосредующей семантизации), когда непосредственные и самоочевидные первотектональные смыслы трансформируются в значения, обусловленные контекстом культуры, то есть, становятся

конвенциональными. В картинах Ж. де Ла Тура сакрально-бытовой синкретизм ещё непосредственно восходит к первоначальной топике «матричных» смысловых ситуаций, поэтому неважно кто их репрезентирует: то ли библейский персонаж, то ли просто слепой старик, то ли ангел, то ли просто девочка. То же и у Рембрандта. А вот у какого-нибудь Манфреди зрителю уже не понятно без специальных объяснений, кто перед ним: Соломея, (почему-то с мечом), или Юдифь, (почему-то с блюдом). Конвенциональная иконография интернациональной готики, аллегорическая риторика барокко и т.д. и т.п. А вот в зодчестве барокко, в отличие, скажем, от эклектики, восходящие к первотектональной геометрии первоэлементы архитектурных форм, вероятно в силу «очищенности от нарратива» ещё не утратили своего непосредственного смыслообразовательного потенциала. Они еще просматриваются и «вопиют», сквозь слои репрезентативных трансформаций. Кстати, первотектональные первосмыслы обнажаются и тогда, когда мастер в силу тех или иных причин (иногда такой причиной является его гениальность) выпадает из традиционной стилевой матрицы и оказывается один на один со своими экзистенциальными интенциями, устремлёнными во «внестилевую» семантический космос. Тут можно вспомнить мучительные борения вертикали, горизонтали и примиряющей их дуги перекрытия в проектах Новой Сакристии во Флоренции Микеланджело и ещё более - его же позднейшие рисунки и скульптуры.

Итак, как уже говорилось, чем яснее стилевая форма даёт представление о первичных вне- и доконвенциональных первосмыслах, образующих целостную картину мира в данной культурной традиции, тем крупнее и исторически долговечнее стиль. Тем больше сфер и видов искусства, (и не только искусства), он

охватывает. Соответственно, большие стили отличаются от малых прежде всего глубиной прорыва к первотектону. Малые стили берут начало на более опосредованных уровнях и оттого их смыслообразовательный потенциал уже и локальнее. Поэтому процесс мельчания стилей, нарастающий параллельно с их дивергенцией связан, прежде всего с *замыканием культуры на себе*, произошедшем в Европе в эпоху Ренессанса. Образование стилей начинается уже с «удобрённой» почвы и новые стилевые формы оказываются всё более обусловлены этими «почвенными» связями. Прорывы к первоосновам происходят либо на уровне *отдельной личности*, ибо именно личность с ренессансной эпохи становится полноценным и самодостаточным субъектом творчества, либо носит характер «ментальной революции», расчищающей семантически перегруженное пространство культуры. Это и обнажённый геометризм Леду, и космический «мантризм» и диалектичность полифонической структуры баховской фуги, и архетипальный демиургизм Сезанна и, конечно же пассионарную революцию форм раннего авангарда, чей прорыв к первичным первотектональным слоям был сродни высвобождению энергии атомного ядра.

На основании всего вышесказанного можно заключить, что стиль многослоен и с точки зрения её восприятия можно выделить следующие уровни.

Первый из них - это *априорное психофизиологическое воздействие формы как таковой*. Это скрытые за многоуровневыми семантическими опосредованиями первичные импульсы и реакции, вызываемые проекцией на сознание(точнее, подсознание) «чистых» первоэлементов формы: цвета, звука, конфигурации и др. Этот уровень предельно абстрактен в своей чистой досемантической интенциональности и наиболее близок к первотектональному слою

ментальности, так как содержит не сами смыслы и значения, а лишь становящиеся и определяющиеся интенции и условия их образования.

Следующий уровень - *бессознательный культурный код*. Речь идёт о тех смыслах, которые автор, так или иначе принадлежа к конкретной культурной традиции, невольно закладывает в знаковую структуру стиля. Здесь художественный стиль ещё не выделяется отчётливым образом из множества других языков культуры, ибо аспект собственно *эстетический* ещё подчинён аспекту *текстовому*. То есть, содержанием здесь является, прежде всего, самокодификация культурной традиции в знаковой форме, а её онтологическая этой знаковой формы, которая может быть по преимуществу эстетической или какой либо иной - это уже вопрос последующих аналитических процедур и выявления гносеологических и ценностных доминант.

Третий уровень - *это сознательно закладываемый автором культурный код*. Здесь дивергенция стилевых форм достигает уже такого уровня, где можно говорить о чёткой функциональной специализации языков культуры, как в структурно содержательном, так и в социальной аспектах. Стиль художественный здесь наличествует как нечто вполне самостоятельное. Моделирование картины мира осуществляется в соответствии с *эстетическими* принципами, определяющими и структуру, и морфологию, и семантику, и внутреннюю логику культурного кода (языка). Выявление этого уровня позволяет говорить, что имеет место описание мира в его эстетической модальности с помощью соответствующей системы кодов. Сознательно закладываемый код сам по себе многослоен. Сюда относятся и рационализованные и постулируемые профессиональной традицией формы композиционной организации материала и функционально-жанровая

программа и риторические фигуры, и экзотерические и эзотерические смысловые ряды и др. Однако мы не имеем возможности на этом подробно останавливаться.

И, наконец, ещё один уровень стилевой формы, лежащий несколько в ином ряду, связан с *фигурами умолчания*. То, о чём культурный код умалчивает не менее важно, чем-то, о чём он говорит. Смысловая ткань стиля как языка культуры плетётся не только из активных форм, но из тех «пустот» и «лунок», которые ими образуются. Человеческая ментальность - не аристотелевская *tabula rasa*. В сфере культурно-бессознательного априорно присутствует императивная интенция к восприятию и описанию мира в соответствии с конкретной первотектональной моделью, набор семантико-аксиологических элементов которой инвариантен при всём многообразии структурных версий. Языки культуры разворачивают эту абстрактную синкретическую модель до максимально возможной полноты и охвата всего доступного данной культурной традиции материала, сохраняя при этом тип структурно-смысловых отношений первоначальной матрицы. Поэтому пространство культуры и её языков - это не метафизически пустой ньютоновский космос, инертный по отношению к дискретным объектам. В пространстве культуры нет пустых мест. Каждая точка культурного топоса «беременна» смыслом изначально, независимо от того подлежит ли она дальнейшей семантизации или нет. Фигуры умолчания стилевой формы всегда чреватые смыслом (по Платону). А сама типология этих фигур умолчания может быть вчерне представлена так.

Комплементарные фигуры. Нужно ли доказывать, что архитектурный образ формируется не только самими конструктивными и пластическими элементами, но конфигурацией

тех цезур, которые извлекаются ими из физического пространства? Модуль античного (и всякого другого) ордера - это не только сами колонны, но и интерколумний. Полусфера купола овеществляет одну из комплементарных половин целостной сферы мироздания. И все эти неназванные, физически неопределенные формы, тем не менее, не менее предметны в своих смысловых функциях, восходящих к первотектональным семантемам. (17) То же и в живописи. Например, центр композиции может быть пустым с точки зрения фигуративной изобразительности. Но центр никогда не бывает пустым по смыслу. Потому, что центр - это центр, особо отмеченная зона. Там взгляд всегда обнаружит силуэтную конфигурацию бессознательно руководствуясь хотя бы по «эффектом вазы». А каково значение пауз в музыке! А интервалы в поэзии. Всё это говорящие «пустые» ячейки целостной и непрерывной смысловой структуры, диалектически комплементарные её дискретно о-значенным элементам.

Другая группа фигур умолчания может быть охарактеризована как *подразумеваемые смыслы*. Простейший пример: мы говорим «Я сегодня ездил на Таганку» или «Совет закончился в три». При этом мы не уточняем, что Таганка - это станция метро в городе Москве и т.д., а что совет - это не булевтерий, не тайный совет Звёздной Палаты и не сталинская тройка, а нечто совсем иное и что «три» означает три часа и т.д. Когда Тацит писал о германцах, что земля у них распределяется «по достоинству», он вероятно, хорошо представлял, что имеет в виду. Нам же остаётся гадать, о каком достоинстве идёт речь: о достоинстве земли или о достоинстве её владельцев. Множество древних текстов, как письменных, так и изобразительных понятны на уровне дискретных значений - слов или образов. Но подразумеваемые смыслы утратились, просочились

сквозь сито о-значенных форм, что нельзя не учитывать при герменевтическом анализе стилевой формы. На полускрытом присутствии подразумеваемых смыслов строится талант обобщения, где *предельная конкретность переживания целого*, позволяет давать части и детали лаконичными намёками, где не-сказанность не равна пустоте. Достаточно вспомнить, в этой связи хотя бы живописную манеру Веласкеса или Халса, рисунки Ватто или Серова, принципы архитектурного обобщения формы у Врубеля, где в нескольких штрихах уже присутствует вся развёрнутая полнота формы и т.д.

Наряду с подразумеваемыми смыслами в языке культуры и во всяком художественном стиле можно если не всегда выявить, то по крайней мере, установить наличие, смыслов *сознательно табуированных*. Здесь - вновь развилка. С одной стороны, совершенно очевидно, что стиль, как и всякий язык культуры, с необходимостью предполагает *правила и законы смысло- и формообразования*. А установление правил - это всегда выбор. Если мы признаём, что «следует делать так», значит мы тем самым, в той или иной степени жёсткости, утверждаем, что по-другому делать нельзя. Почему - следующий вопрос. Главное, что нельзя. Стиль, как сомоорганизующая подсистема культуры, заботится о своей самоидентификации, как о плане выражения, по возможности, целостной и непротиворечивой картины мира. И так самоконституирование стиля автоматически табуирует иноположенные ему принципы и приёмы и формообразования соответственно смысловые блоки, могущие быть ими выражены. В эпоху господства канонического мышления такая табуация носила сакрально-магический характер, позднее - эстетико-идеологический.

Вторая группа сознательно табуируемых смыслов связана с принципиальной возможностью их выражения на языке данного

стиля, не нарушая при этом самой его структуры, принципов и внутренней логики, но нежелательности их экспликации в силу тех или иных конвенциональных соображений - вкусовых, идеологических, этических и т.д. Так, например, тема чувственной любви не была недоступна и принципиально невыразима с точки зрения стилевых возможностей литературы викторианской эпохи. Нельзя сказать, чтобы эта тема была полностью вытеснена и из общей картины мира. Однако, в силу пуританских этическо-вкусовых конвенций действия героев редко заходят дальше стыдливого поцелуя. (Единственной женщиной в авантюрном(!) романе «Остров сокровищ» (1883) оказывается мать главного героя и т.д.) Рутинизуясь, по мере традиционализации стиля, сознательно табуируемые смыслы переходят в бессознательно табуируемые. Последние часто наследуются тем или иным стилем(и всяким языком культуры вообще) от своих историко-генетических предшественников. Именно груз бессознательных табуаций делает продуцируемую стилевой формой картину мира вопиюще неадекватной реальности и служит побуждением к расчистке семантического поля и прорыву вглубь к исходным очевидностям. Кризис Ренессанса, трагические тупики Маньеризма и последовавший за ним караваджистский и барочный «прорывы» - достаточно наглядная иллюстрация этих процессов.

И наконец, говоря о фигурах умолчания, так или иначе участвующих в образовании стилевой формы, нельзя не сказать о тех формах и смыслах, которые субъект данной культуры *просто не видит*. (О причинах такого «не видения» было сказано выше) Речь, конечно же, идёт не о физическом процессе отражения изображения на сетчатке глаза. Речь идёт о материале, который ускользает от апперцепции и не становится для субъекта *фактом сознания*. Это то,

что лежит за пределами конфигуративной структуры (выкройки) макрокультурного паттерна (эйдоса). Схватить эти формы и смыслы значило бы для культурной традиции взломать самоё себя и вырваться за собственные пределы, неизбежно утратив при этом свою самоидентификацию и системное качество. Собственно говоря, неудивительно, что субъект той или иной культуры «чего-то не видит». Культурный опыт - это съёмная накладка на некий «объективный» эмпирическо-физикалистский инвариант картины мира. И время, и пространство - *референции культуры и за пределами культуры мы, та ничего не можем о них сказать, кроме того, что они существуют*. Впрочем, даже такая предельно абстрактная констатация может быть рассмотрена как уступка старомодному объективизму. Сколь-нибудь сопоставимые с современными представления о времени и пространстве, по крайней мере в Европе, зарождаются не ранее XIIIв. и контролирующее непротиворечивость картины мира сознание ещё долго не пускало в неё то, что для нас кажется очевидным. В средневековье не видели, что брошенный вверх камень летит вниз по параболе, а не под острым углом, как утверждал Аристотель. Живописнейшему из романтиков XIXв, Делакруа лишь к концу жизни удалось *увидеть*, что падающая тень может быть прозрачно-фиолетовой, а в пейзажах импрессионистов обывательская публика отказывалась узнавать реальные формы и состояния природы.

Заблокированные для восприятия и выражения смыслы образуют как бы внешний пояс, окутывающий культурную матрицу и служащие той «тангенциальной» по Т. де Шардену силой, задающей её пределы и конфигурацию и, соответственно, границы и потенциал её языков и стилей.

Подводя итог нашим схематизаторским построениям, можно сказать, что процесс стилеобразования начинается с переживания такого ментального состояния, когда мерцающая в подсознании возможность новой версии картины мира не имеет адекватных языковых форм выражения в культуре. Ментальное состояние принимает вид *вектора* (интенции - «направленности на...») и тогда происходит прорыв к синкретическому состоянию *непосредственного тождества* морфем и семантем, сопровождаемый более или менее глубокой деструкцией предшествующих смысловых конструкций. Это первая ступень опредмечивания идеи. Далее выстраивается субстрат творческого принципа (геном стиля, ключевой смыслообразовательный код) на основе особенной конфигурации структурных производных изначальной бинарной модели. Так рождается первичный неразвёрнутый паттерн будущей картины мира. Далее этот паттерн, содержащий, прежде всего, *сам принцип* образования форм и смыслов проецируется в материал (в ту или иную сферу - живопись, музыка, литература и т.д.) и разворачивается в нем, образуя феноменальное поле стиля, как особенного языка описания и моделирования картины мира.

Всё, что было сказано выше касалось собственно *онтологии* стиля как языка культуры. Эти определения стиля как явления и как понятия носят с неизбежностью обобщённо-схематичный и, можно сказать, статично-метафизический характер. Чтобы перейти, как говаривали раньше, от метафизики к диалектике, необходимо хотя бы вкратце затронуть и *эпистемологический* аспект.

Стиль, как язык культуры, то есть одна из форм знакового опредмечивания смысла, включён в *общий перманентный культурногенетический процесс*, одним из нагляднейших

индикаторов которого служит процесс *дифференцирования*. И диалектический динамизм этого процесса не позволяет оперировать статичными и константными состояниями. Поэтому та чистая «лабораторная модель» стиля, которая была предложена выше нуждается в, как минимум в некоторых коррективах эпистимологического характера.

Становление и развитие всякой языковой системы - это не просто её разворачивание в отношении к статическому сознанию абстрактного субъекта, а *эволюция форм полагания описываемой ей картины мира, данная в последовательном ряду изменений ментальных состояний*.

Отправной точкой этой последовательности выступает такая ситуация, когда переживающее сознание осуществляет *партисипацию* к языковой системе. Принимая эту систему за целостный и самодостаточный, а главное *императивный и единственный* репрезентант картины мира, субъект растворяется в ней, становясь *агентом традиции*. Здесь - царство безусловного нерелективного, восходящего к архаического синкретизму тождества знака и означаемого. Онтологические представления носят непреложно-императивный характер. **Субъект знания - транслятор онтологического императива.**

Как тут не вспомнить М.Хайдеггера с его интересом к досократикам, т.е. к такому типу мироощущения, которое ещё не познало грехопадения рефлексии и мнение ещё не отслоилось от истины. В этот же ряд можно поставить и наблюдения за «стилем» мышления носителей обыденного сознания, сохраняющего в себе наиболее характерные черты архаической синкретичности. Обыденный человек, как правило, вещает как бы от имени Господа Бога, ни на секунду не сомневаясь в непреложности и

императивности своих представлений. Позиция «как я мыслю, так и есть» принципиально нетрансформативна.

Языковая система, и соответственно стиль, эволюционирует от описания мира к описанию ментальных состояний. При этом, содержательный аспект значений эволюционирует от безусловных и непосредственных к всё более и более конвенциональным. От архетипа к символу, от символа к аллегории, от аллегории к метафоре, от метафоры к субъективной ассоциативности т.д. Онтология картины мира движется от объективистской императивности к субъективному ментальному состоянию. Процесс стилеобразования, таким образом, оказывается параллелен процессу становления субъектности. Раньше язык овладевал человеком, теперь человек самоопределяется в пространстве языков. Раньше бог выбирал человека, теперь - человек бога.

Изначально, когда стилевая форма полагается как единственно возможная и императивная, знак настолько слит с означаемым, что носит субстанциональный характер. Затем, в ходе процесса распада синкрезиса и дифференцирования смыслов и умножения стилевых систем, субстанция распадается на модусы. Язык стиля из императивного становится релятивным. Важно, что при этом меняется и сам предмет описания. Описывается не императивно непреложная онтология реальности, а ментальное состояние субъекта, неуклонно отпадающего от *онтического абсолюта*. Стиль, как язык культуры, становится инструментом выражения (или описания) некой условной и субъективизованной версии картины мира или её локального фрагмента. Чем дальше заходит культурная эмансипация личности, тем инструментальнее и прагматичнее становится язык стиля, всё более сводящийся к набору приёмов. Чем слабее нить санкционирующей традиции, связывающей творческое

сознание с сакрализованным императивом, тем мельче, локальнее и уже спектр смыслов, способных быть выраженными стилевой формой. Здесь субъект и традиция заняли позицию диалектической антитезы. Не случайно все большие стили в новоевропейском искусстве от Ренессанса до романтизма родились в ситуации **полуотпадения** личности от традиции, создав уникальный по продуктивности синтез полупобеждённого общекультурного императива и полупобедившего самочинного творца-демиурга. Язык стиля, хотя и выражал ещё общекультурные и общеконвенциональные смыслы, стал уже неотделим от личности. Тогда уже (или ещё?) можно было сказать, что «Le style c'est l'homme» («Стиль - это сам человек») (Ж.Бюффон). А дальше нарастающий релятивизм картин мира и соответственно стилевых форм сам подсказал выход из тупика субъективистского мельчания. Стиль-онтология окончательно преобразился в стиль-состояние, стиль-настроение. XXв, особенно вторая его половина выявили этот процесс со всей определённойостью. Ещё Пикассо менял стили последовательно, а современные постмодернисты, исповедуя принцип номадичности (необязательно строго по Ж. Делёзу) оперируют стилями так же просто как иностранными языками. Когда у художника созерцательное настроение - он импрессионист, когда трагическое - экспрессионист, разыгрывается фантазия - сюрреалист и т.д. Онтологический статус картины мира, моделируемый стилевой формой уходит глубоко в подсознание, в «пассивный залог». Элементы стиля здесь - это не более чем языковые матрицы, которые хотя и несут в потенциально-свёрнутом виде снятое содержание онтологически полной и императивной картины мира, но оказываются подчинены совершенно другому контексту - контексту манифестирования ментального состояния субъекта.

Нельзя не отметить и то, что по мере развития стилевого (языкового мышления) и нарастания релятивности смыслов, меняется и **само содержание понятия содержания**. В процессе абстрагирования содержания от формы, смещается его *онтологический топос*. Чем глубже уходят в подсознание прямое и непосредственно восприятие форм с их первотектональными смыслами, чем более расшатывается первичное синкретическое единство структурной ячейки и заполняющего её семантического или внесемантического материала, тем более содержание содержания смещается от дискретных элементов стилевой структуры в сторону *самих принципов структурирования*, типа и характера их конфигуративной организации. Элементы становятся рутинными, многократно опосредованными, заменяемыми и релятивными, т.е. превращаются в типовые матрицы языка, а сам стиль характеризуется, прежде всего, типом межэлементарных связей, принципами внутренней композиции. Иначе говоря, топос представлений о содержании дрейфует от формы и её элементов как таковых к принципам её организации. Конкретно в истории художественных стилей это выражается, в частности, в стремительно нарастающей, по крайней мере, с середины прошлого века эклектики и самого принципа эклектического комбинирования неуклонно утверждающегося в художественном сознании. В этом же ряду стоит и утрата художественным произведением своей смысловой самодостаточности и обусловленность его содержания контекстуальными отношениями, когда произведение (или артефакт) становится структурой в структуре, а стилевые характеристики определяются не его (произведения) собственным формальным строем, а именно типом установления текстуально\контекстуальных связей. Похоже, что столкнувшись именно с этой ситуацией,

традиционное искусствознание признало проблему стиля окончательно запутанной и махнуло на неё рукой.

Напрашивается обращение к Гегелю. Стиль начинается со *стиля-в-себе*. Это стиль до стиля. Пользуясь случаем, оговоримся, что на уровне непреложно-императивной картины мира, стиль как язык её описания при минимальной релятивности языковых элементов и максимальной их сакральной слитности с означаемым никоим образом не осознаётся субъектом данной традиции как *собственно стиль*. Стиль, как представление или понятие, сколь не многообразны и противоречивы его толкования *никогда не бывает принципиально единственным*. Что бы мы не говорили о стиле, мы всегда предполагаем возможность его сопоставления с другим стилем. Если стиль единственен, то это не стиль, а универсально императивный язык культуры, который можно назвать стилем либо с исторической дистанции и опять же в контексте сравнения (например, стиль древнеегипетского искусства можно сравнивать с шумерским и т.п.), либо в гегелевском духа как *стиль-в себе*. То есть это стиль, который ещё не знает, что он стиль.

Далее, от по мере нарастания описанного выше диспараллелизма, стиль уходя от прямого и императивного манифестирования смыслов, и определяясь по отношению к *другому*, осознаёт себя как *стиль-для-себя*. Этот перелом происходит в эпоху начала параллельного сосуществования стилей XV-XVII вв. Здесь и происходит то счастливое полуотпадение, оставившее нам Большие Стили, которых больше никогда не будет.

И наконец, предельная субъективизация высказываний о картине мира, релятивность стилевых форм и смещение представлений о содержании в область обусловленных контекстом как внутренних, так и внешних структурно-композиционных связей рождает *стиль-в-*

себе-и-для-себя. На этом цикл завершается, границы *идеи стиля*, не выдерживая внутреннего растяжения трещат и ломаются, а само содержание представлений о стиле размывается, перестаёт что-либо говорить и становится неактуальным. А онтологическое определение стиля как закреплённой в традиции знаковой системы, описывающей и моделирующей целостный универсум культуры в его определённом семантическом модусе и материале - есть уже определение по понятию, но не по объективности.

Финал, вполне в духе Гегеля - «достойно смерти всё живущее». Стиль - это всё таки не Абсолютный Дух, а всего лишь одна из его конечных форма. Взыскующий самоидентификации дух уходит в другие сферы, а стиль остаётся предоставлен «своей собственной диалектике». Если применительно к более ранней ситуации ещё можно было хоть как-то разобраться в проблеме больших и малых стилей, то теперь стилем называют всё, что угодно: и редуцированные формы традиционных стилиевых форм, и вообще всякие частные позы, высказывания и фрагменты, к ним отсылающие, и контекстуальные связки с цитатами, и сам принцип отношения к выстраиванию релятивных семантических цепей и т.д. и т.п. Иерархия стилей необратимо распалась и все они могут равноправно бытийствовать в режиме ползучего доразвития (или латентного существования), а наиболее содержательные аспекты теоретических дискуссий по поводу стиля относятся уже к области славного прошлого, что очевидно уже даже и без игры в гегельянство.

ГЛАВА 4 СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ КАТАЛОГ

§1. Постановка проблемы.

Образ культуры в любой её точке стереометричен. Всё отражается во всём, и каждый феномен как бы растворяется в бесчисленном количестве разнонаправленных связей и отношений. Любые аналитические процедуры силу своего линейного характера способны лишь к выделению отдельных плоских проекций неуловимого стереометрического целого, которое никоим образом не желает сводиться к механической сумме этих отдельных аналитических проекций. Стереометрическое целое культурного феномена отличается от своей понятийной модели, сконструированной из частных аспектов, как организм от механизма. Однако сам линейно-последовательный характер направленного во времени потока мышления не позволяет нам вырваться за пределы аналитически-проекционного способа моделирования наших представлений. Даже если обратиться к интуитивно-симультаным формам восприятия реальности, известным как *наитие*, *откровение* или *инсайт*, то всё равно, любой дискурсивный способ полученного в результате знания будет неизбежно носить всё тот же линейно-последовательный характер. Интуитивный способ понимания более адекватен предмету, ибо онтологически параллелен самой целостной природе феномена. Но при этом, полученный опыт не может быть адекватно транслирован вовне, не подвергаясь линейно-аналитическому переводу в дискурсивные формы той или иной языковой системы. Таким образом, этот опыт, при всей его экзистенциальной значимости и переживаемом субъектом императивной безусловности остаётся

опытом индивидуальным и не может быть адекватно преобразован в опыт социальный.

Далее, прежде чем поставить вопрос о том, что можно предпринять в этой ситуации, следует определить свою позицию по отношению к вечному и проклятому вопросу: рационален или иррационален окружающий нас мир. Причём, речь идёт не о решении этого вопроса - как свидетельствует многовековой опыт, доказательного решения здесь не существует, а именно об определении позиции. Из наблюдения за последовательным крушением всяческих рационально объясняющих мир систем всегда можно сделать два различных вывода. Один провоцирует очередную волну иррационализма, как правило, сопровождаемую мазохистским самоуничижением человеческого духа, «похоронами бога» и развенчанием его псевдонимов. Другой вывод, напротив, связан с констатацией ограниченности знания, а кризис парадигм и методологий рассматривается в контексте недостаточной рациональности самого мышления, при том, что сама эта рациональность как таковая признаётся неотъемлемым качеством реальности. Есть и третий вариант. Мир признаётся *частично рациональным*. В «неклассической» картине мира этот самый мир как целое не существует. Есть фрагменты, локусы, срезы и аспекты, для ориентирования в которых, мышление строит всякий раз особую «региональную онтологию».

Здесь не место затевать длительную дискуссию. Ограничимся лишь одним штрихом. Если мир дезинтегрирован и не существует как целое, то не существует как целое и параллельно ему дезинтегрированное мышление. Это нельзя не признать, если считать, что мышление само является частью реальности и единственно ей, а не созерцает эту реальность из какого-то

запредельного пространства. Иначе говоря, признавая рациональность установок и инструментов мышления, мы обязаны признать соответствующую рациональность самоорганизации внешней реальности. В противном случае, откуда бы взялась рациональность мышления, если мир как таковой иррационален? С другой стороны, как бы не было дезинтегрировано аналитическое сознание посмодернистских мыслителей, оно, тем не менее, остаётся вполне определённым образом интегрировано в рамках личности, как целого, что в случае необходимости может быть подтверждено психиатрической экспертизой. И что с того, что характер этой интегративной связи, как правило, не осознаётся самим субъектом? То же можно, на наш взгляд, сказать и о культуре в целом. По нашему мнению, интегративные связи между различными «региональными онтологиями» существуют, иначе культурный универсум распался бы на изолированные фрагменты не теоретически, но и практически, а этого все же не происходит. Некие нерелефлексивные (или, по крайней мере, трудно рефлексируемые) принципы смыслополагания, группирующие «смысловые облака» вокруг сквозных семантических инвариантов продолжают связывать бесконечно дробящиеся, умножающиеся и разбегающиеся линии культурной феноменологии.

Далее, если мы осмелимся признать, что недостатком рациональности страдает всё-таки наше сознание, а не сама культурная реальность, то возникает вопрос - не менее вечный и проклятый: что принять за то всеобщее основание, из которого можно было бы вывести всё пугающее многообразие этой самой реальности? Осознавая всю рискованность постановки самой задачи (автор несколько не сомневаемся, что его немедленно обвинят в очередной попытке подобрать отмычку ко всему) мы всё же, хотя бы

в рабочем порядке, выдвигаем системно-культурологическую гипотезу, где всеобщим принципом является смыслообразование, основанное на типологии и комбинаторике структур, образуемых бинарными расчленениями первоначальных синкретических образований и возникающими между этими структурами отношений. Из предшествующих разделов становятся ясны как сами содержательные грани концепции, так и её методологические основания, не сводимые, разумеется, к одним лишь структуралистским методам, но опирающиеся также и не классическую диалектику, и на разнообразные «диалогические» концепции гуманитарной мысли XXв.

Любые объясняющие теории, построенные на принципе бинарных оппозиций от спекулятивной диалектики Гегеля до классического структурализма или юнгианства, рано или поздно, подвергались жестокой и обоснованной критике. Но, критикуя системы, никто не опроверг самого принципа бинарных расчленений как *метакода культуры как целого*. Всеобщепозиционную сущность культуры можно просто не замечать. Это с успехом получалось у Ветхого Адама, погруженного в архаическую нерасчленённость. Но с утратой интеллектуальной девственности игнорировать тотальный дуализм, объединяющий объективную самоорганизацию внешнего мира и упорядочивающие механизмы мышления становится всё труднее. Изощённый интеллект склонен скорее делать вид, что не замечает этого дуализма. Строя неосинкретические модели с неопозитарными отношениями и табуируя то тот, то другой вид расчленяющих процедур неклассический дискурс загоняет этот дуализм вглубь, как бы затеняя его и придавая ему скрытую форму. Этот дуализм, который можно лишь весьма ограниченным образом завуалировать на

понятийно-содержательном уровне и совершенно невозможно ни в малой степени исключить из самого языка, подспудно присутствует даже в самых «текучих», самых «амбивалентных», самых «интерсубъективных» моделях, выстраиваемых постструктуралистами и деконструктивистами в рамках неклассических парадигм.

Признавая безусловную эвристическую ценность этих парадигм, мы всё же не склонны бежать от бинарной структурности в стремлении слиться с тотальной текучестью смысла. Тем более что убежать от него, как нам представляется, невозможно. Впрочем, мы знаем только три способа: вернуться в утробу матери, вернуться в природное (докультурное) состояние или достичь божественности, в которой снимается весь опыт культуры со всеми её расчленениями. Пока ни один из этих путей не представляется реализуемым, остаётся либо совершать интуитивные трансцендирующие «скачки» и постигать мир в симультанном откровении, примиряясь с тем, что это постижение не выходит за пределы индивидуального экзистенциально-духовного опыта - на такой путь наставляют нас различные мистические, оккультные, восточные (в широком смысле магические или неомагические) традиции, либо идти путём рационалистического дискурса, где принцип линейной последовательности форм сознания и языка сочетается с дуалистическим изоморфизмом этого сознания (и шире, ментальности вообще) с самими структурами мира.

Соединение принципа структурной дуализации с принципом линейно-аналитической последовательности и составляет дискурсивно-методологическую основу интерпретации культурных феноменов, которая может быть названа *принципом структурно-семантического каталога*.

§2. Структурно-семантический каталог.

Сам механизм смыслообразования, основанный на дуальных расчленениях был, в общих чертах уже рассмотрен выше. Сейчас же нас будет интересовать поиск способа условно-аналитического членения стереометрического и поливалентного в своих внутренних связях культурного целого на выражаемые в линейном дискурсе понятийные проекции, которые при этом были бы по своей структуре изоморфны и параллельны целому.

Думается, что своеобразный «шурф» в толщу культурно-смыслового слоя может быть «просверлен» путём выстраивания последовательной цепи дуальных оппозиций, выстраивающей ряд семантической прогрессии, которая связывает базовые первосмыслы с «верхней точкой», откуда берёт начало анализ. Образ этой цепи, в определённом смысле, корреспондирует с бриколажем по Леви-Строссу, где глобальные и неразрешимые оппозиции (типа: *земля - небо* и т.п.) заменяются на более частные и конечные. Цепь снижающей прогрессии, в конце концов, приводит к такой оппозиции, которая может быть имманентно снята в содержательном синтезе. При этом на каждом уровне, т.е. на каждом звене цепи возникает *специфическая структурная ситуация* или, иначе говоря особые структурные отношения между элементами набора оппозиций, всякий раз определяющие конкретные формы смысловой связки.

Сам путь семантической прогрессии, связывающей всеобщие трансцендентно-первотектональные (неснимаемые) оппозиции с их единичным имманентным выражением в структуре дискретного культурного феномена мы будем называть структурно семантическим каталогом.

Как и всякое, вновь вводимое, определение принцип семантического каталога нуждается хотя бы в коротком пояснении.

Стереометрический характер формирования пространства культуры создаёт необозримо пёструю и многомерную картину с бесконечным ветвлением бриколажных цепей и многоуровневых семантико-семиотических конструкций. В связи с тем, что симультанная картина культурного целого в принципе не может быть схвачена в линейном по своей природе дискурсивном мышлении, последнему ничего не остаётся делать, как выявлять линейные ряды и цепи. При этом всеобщий принцип аксиологической дуализации может образовывать различные типы структурно-бинарной последовательности: «горизонтальную» - семантические перемещения в границах какого-либо одного феноменологического среза культуры. Т.е. речь идёт о перекодировках какой-либо смысловой структуры в пределах одной знаковой системы, соответствующей этому «горизонтальному» срезу. Пример - изменение кода полового дифференцирования в формах костюма по ходу его исторической эволюции (диахронный ряд) или, ещё проще, - всякий перевод с одного языка на другой (синхронный ряд).

Второй вариант последовательности допускает не только перемещения в горизонтальном срезе (с ветки на ветку), но и в срезе вертикальном (от ветки к корню и обратно). Так, например, фундаментальная оппозиция «своё – чужое», в зависимости от приоритетного объекта партисипации может кодироваться на различных онтологических уровнях культуры - от механического накопления собственности и символов обладания ей на социально-бытовом уровне до ксенофобии и экзистенциальной партисипации к «своим» богам на уровне общей картины мира. Цепи вертикально-

последовательной прогрессии, тянущиеся от первотектонов к обыденным феноменам культуры могут быть прослежены во всех направлениях. Даже такой банальный и, казалось бы, не нуждающийся в объяснениях лейтмотив обывательской психологии, как откладывание не только денег, но и наиболее ценных и качественных вещей «на чёрный день», образ которого функционально совпадает с инверсионным ему образом «лучшей жизни» (которая, естественно, никогда не наступает), нежелание использовать эти вещи по их прямому утилитарному назначению может быть интерпретирован как специфический способ *трансцендирования*. Вещи, не говоря уже о деньгах, превращаются из имманентных прагматических инструментов реального жизнеустройства в репрезентантов трансцендентного, своеобразных посланников хилиастического будущего, причём даже не столь важно какого: райского или адского. Здесь в каждом конкретном случае, эта цепочка, начиная от псевдорационалистических объяснений этого явления самим исследуемым субъектом до инвариантных первотектональных первооппозиций, манифестирующих механизм трансцендирования как таковой, образует, всякий раз особый рисунок промежуточных звеньев и особую типологию структурных ситуаций, складываясь совокупно в образ динамически направленной смысловой прогрессии.

Аналитическое моделирование непрерывной вертикальной последовательности становится возможным при условии фиксации сущностного снятия, а не формального исчерпания того или иного набора дуальных оппозиций, образующих предметное поле исследования.

Например, в структуре изобразительной композиции, выступающей независимо от намерений автора, системой

визуальной самокодификации культурного целого (в полном или редуцированном виде), диагональ, как чистая форма, выступает динамическим снятием статической оппозиции вертикаль - горизонталь со всей совокупностью содержащихся в ней смыслов.(См. раздел 2) Семантический результат этого снятия транслируется на следующий структурный уровень, где он семиотизируется, «обрастая» фигуративной изобразительностью. Эта изобразительная конструкция, в свою очередь, включается в структуру оппозиционных отношений на следующих формально-образных уровнях: уровень статико-динамической организации, уровни тонально-силуэтной и цветовой композиции, уровень фактурного решения живописной поверхности, уровень, собственно сюжетных связей, уровень иконографических коннотаций и другие. Само же направление линейного «нанизывания» уровней может быть предельно разнообразным, в зависимости от конкретных задач анализа. Также как и собственно эстетическое восприятие произведения может начинаться с любого из его структурных уровней, отталкиваясь от точки синтетического снятия положенных оппозиций в имманентной структурной ситуации.

Итак, диалектическая прогрессия последовательно снимаемых дуальных смыслополаганий оказывается принципом вертикально-сквозного перемещения по семантическому древу культуры. При этом отдельно рассматриваемый феномен, взятый за дискретное целое оказывается как бы средокрестием текстуально\контекстуальных отношений. Если внутренняя структура феномена принимается за текст, то контекстуальное пространство, дискретным фокусом которого этот текст разворачивается в двух перпендикулярных направлениях. Это, с одной стороны, контекст «вертикальной» цепочки прогрессии

семантико-семиотических связок и, с другой стороны, это контекст «горизонтального» среза культуры, задающий специфические параметры структурно-смысловой ситуации существования данного феномена. Надо ли говорить, что, будучи условно отрезанным от этих контекстуальных связей, феномен превращается в «вещь в себе»? Но и полное размывание границ между текстом и контекстом с заведомо условным «фреймированием» (по Деррида), в сущности, приводит к тому же самому. В конце концов, проблема определения текстуально\контекстуальных отношений опять-таки сводится к нахождению гносеологической середины между дискретным и континуальным и имманентным и трансцендентным. И здесь, как нам представляется, взаимоперпендикулярность «вертикального» и «горизонтального» контекстуальных срезов и способна выделить в своём пересечении некий базовый феноменологическо-смысловой субстрат в виде указанной выше структурной ситуации. Иначе говоря, всякий единичный и дискретный феномен, попадая в это аналитическое поле даётся в виде открытой и динамически становящейся структурной ситуации, имманентные свойства которой определяются на пересечении перпендикулярно-разнонаправленных контекстуальных рядов. Упрощая, можно сказать, что динамически становящаяся сущность феномена определяется ответом на два вопроса: фокусом каких смысловых интенций он выступает в синхронном ему «горизонтальном» срезе культуры и, с другой стороны, какое место занимает данный феномен в сквозной цепочке семантической прогрессии, связывающей слои культурного смыслообразования по вертикали.

«Горизонтальный» вектор текстуально\контекстуальных отношений можно, в целом, охарактеризовать как направление *имманентной контекстуализации*, поскольку связь текста

(феномена) и контекста (окружающего культурного-смыслового пространства) преимущественно *типологическая*. Иначе говоря, феномен, взятый в тех или иных своих качествах, оказывается носителем неких дискретных и особенных значений в общем типологическом ряду.

«Вертикальный» же вектор, напротив моделирует *трансцендентный* аспект контекстуализации, выявляя трансцендирующую направленность, лишь ситуативно опосредуемую последовательно нанизываемыми на единую феноменологическую ось структурными ситуациями, т.е. *имманентными семантическими значениями*.

Именно это вертикально-сквозное направление и будет, прежде всего, интересовать нас в контексте прояснения механизма применения принципа структурно-семантического каталога для интерпретации конкретных феноменов культуры. При этом, чтобы дать начало цепочке герменевтической редукции оппозитивных структур смыслообразования, ведущих в толщи культурных слоёв, необходимо, как впрочем и при всяком культурологическом анализе, суметь проблематизировать самые что ни на есть ординарные ситуации. Эти ситуации, которые для рядового субъекта данной культуры являются естественными и потому не нуждающимися в объяснениях, как правило, и таят в себе фундаментальные и тщательно скрываемые культурой от ее субъектов системные основания. По сути, война рационализирующей герменевтики с культурно-бессознательным, обогащая сознательный опыт познающего, неуклонно разрушает синкретические основания данной культурной традиции, приближая исчерпание её исторического качества. Такова суровая диалектика познания.

Итак, *структурно-семантический каталог* - это *вертикальная линейная цепь, связывающая универсальные, предельно*

синкретические по своим имплицитным смыслообразовательным потенциям первотектональные оппозиции я - другое и отпадающую от неё координатно-оппозитную триаду: имманентное\трансцендентное, дискретное\континуальное и сакральное\профаническое с конечными, актуально переживаемыми и единично опредмеченными в конкретном культурном контексте оппозициями, образующими контекстуально открытые структурные ситуации.

Универсальность бинарной структуры всяких культурных феноменов и смыслов и, соответственно бинарный характер всяких дискурсивных гносеологических установок, позволяет обеспечить вполне надёжную связь предмета и метода исследования. Впрочем, такая изоморфная связь вряд ли может быть с безусловностью обоснована, а только постулирована, как и всякая любая исходная гносеологическая установка.

Методологическая важность концепции структурно-семантического каталога чрезвычайно важна. Поэтому мы не можем позволить себе, ограничившись лаконично изложенной теоретической схемой, обойтись без более или менее развёрнутого примера её применения.

§3. Городская мифологема в зеркале художественного сознания.

(Опыт анализа с применением принципа структурно-семантического каталога.)

Если исходить из утвердившегося представления о том, что архаический миф выступает метатекстом по отношению ко всем последующим текстам культуры, то мифологема города может быть рассмотрена как одно из наиболее широких полей в которых, всеобщие культурные смыслы находят своё частное выражение в

специфических знаковых системах. Хотя, данный пример – не более, чем частный случай, одно из направлений археологизирующего движения по звеньям структурно-семантического каталога.

Фундаментальный для всей человеческой истории процесс разделения города и деревни длился на протяжении тысячелетий. Его завершение и, соответственно, окончательное становление города как *города* происходит лишь в эпоху средневековья. Однако постепенное вычленение города из поселений городского типа начиная с Иерихона и Чатал-Хююка и складывание первичной оппозиции: *город - не-город* уже позволяет говорить, или, по крайней мере предполагать, что образ города и соответствующий круг стандартизуемых семантико-аксиологических связей занял значимую нишу уже в самых архаичных слоях культурной памяти человечества. Несмотря на скудность прямых исторических свидетельств, можно предположить, что с эпохи зримого начала процесса разделения города и деревни (ок. V - IV тыс. до Р.Х.) начинают формироваться и семантико-аксиологические константы того смыслового пространства, в котором структурируется и эволюционно разворачивается *мифологема города*.

Необходимо оговориться, что далее речь пойдёт именно о мифологеме города, а никак не о самом городе. Это значит, что предметом рассмотрения будет выступать город в контексте *автомодели* культуры, а не как историческая реальность с её конкретной социально-экономической, демографической, архитектурной и прочей спецификой. Соотнесение *автомодели* культуры с её историко-эмпирический образом - совершенно иная тема. Поясним значение термина *автомодель культуры*. В этом понятии обозначается рационально сконструированный образ культуры, формирующийся в её собственной рефлексии.

Автомодель возникает в результате соединения рефлектирующей и проектирующей активности социального сознания, оформляющего суммативный опыт бытия в некое мифологизированное (или идеологизированное) целое. Исторически автоматодель культуры возникает не ранее осевой эпохи и широко утверждается с поляризацией полюсов *должного и сущего*. С этого момента можно говорить о двух образах культуры. Первый – её автоматодель, то есть то, как культура желает и действительно видит самоё себя. И второй – скрытый от носителей этой культуры её *действительный* образ, формируемый на основе самоорганизационных процессов и просматривающийся, как правило, уже с определённой исторической дистанции. Эти образы не только принципиально различны, но и образуют диалектическую антиномию *автомодель – самоорганизация*. Последнее утверждение справедливо вне зависимости от того, насколько неполон или относителен действительный образ культуры. (Концепция термина *автомодель* разработана совместно с И.Г.Яковенко)

Итак, даже при самом общем обзоре вышеозначенного смыслового пространства, становится очевидно, что образ города присутствует уже в самых древних семантических слоях культурогенеза. Наряду с образами земли, источника, пещеры, морского дна, образ города соотносится с рождающим чревом Великой Матери и, в широком смысле, с женским началом вообще. Эта связь, неоднократно отмеченная в работах Юнга, обычно интерпретировалась им как символическое соотнесение города с матерью, дающей приют и безопасность своим жителям-детям. Поэтому рея и Кибела, а также изофункциональные им женские образы носят корону с зубцами наподобие городских стен. Однако, если символы выступают как закрепление в культуре магических,

или, точнее, магическо-прагматических связей и отношений, то связь образа города с материнским началом имеет более глубокие основания, чем некие необязательные с современной точки зрения образные ассоциации.

В ряду номинаций, обозначающих первичное, нерасчленённое состояние универсума наряду с кругом мандалой, первосуществом и некоторыми другими присутствует также и понятие «уроборос» (См.гл.1). Круг устойчивых значений, связанный с этим понятием группируется вокруг представлений о пребывании ребёнка в чреве матери. Напомним: последователи аналитической психологии выделяют здесь такие моменты как невинный инцест с матерью, гермафродитизм и прасексуальность. Выход из уробороса являет распад первичной целостности и, соответственно, первичный акт становления индивидуального сознания. С этого момента осознающий себя субъект обречён пребывать в мире дуальных оппозиций и строить свою собственную стратегию бытия с этим бинарно-конфликтном пространстве. Проецируя, заявленный в гл.1 тезис о единстве онто -, фило- и культурогенеза на историко-культурный материал, можно попытаться выявить изоморфизм исторически эволюционирующей мифологемы города и универсальной прамифологемы, связывающей природное, индивидуально-психическое и социо-культурное в человеческой ментальности. Напомним основные черты этой прамифологемы иллюстрирующей универсальный триадический принцип: выход из уробороса, связанного с образом Великой Матери - это прорыв от нерасчленённой и непротиворечивой бессознательной природной стихийности к дуалистически разорванному миру культуры. Здесь матриархат как стадия как стадия эволюции психического соответствует матриархату как стадии эволюции историко-

культурной. Далее, выделенное из лона матери сознание находится по отношению к нему в подчинённом и беспомощном состоянии. Затем, обретая всё большую самостоятельность, сознание соотносится с богом спутником Великой Матери, её любовником и, наконец, её оппонентом. На этой стадии взрослого я (в терминах аналитической психологии) культура, в лице своего обретающего автономность субъекта, замыкается на себе. А образ Великой Матери на этой стадии, претерпевая инверсию, начинает соотноситься, главным образом, с негативными значениями дикой природы (в значении хаоса), смерти, крови и т.п. Необходимость аксиологически непротиворечивой конденсации этих значений (образ матери всё-таки изначально выступает как носитель положительных значений и до конца от них не отделим) порождает образ Мачехи. Сюжетное разнообразие конфронтационных отношений с Великой Матерью, развёрнутое в древневосточной и античной мифологии сводимо, в целом, к следующим позициям: бегство от Матери, противостояние ей и отказ от её любви. Здесь первичная метаоппозиция *я - другое*, являющаяся общей отправной точкой для любых цепей структурно-семантического каталога, первичным образом оформляется в более конкретную и разветвлённую структуру. (Например, одним из ответвлений, восходящим к мифологеме Великой матери является мотив враждующих близнецов.)

В самых древних слоях культурной памяти, сформировавшихся ещё, по-видимому, до разделения города и деревни, образы города и Великой Матери объединены глубочайшей магической связью. На этой стадии культурогенеза синкретизм ещё настолько всеобщ, что *изоморфное* во многом совпадает с *изофункциональным*. Образ города может выступать как магический коррелят или инополагание

образа Великой Матери, как его объективированное бытие в переживании социального коллектива.

Одним из ключевых медиаторов между этими двумя образами служит первотектон круга. (См. гл.2), образующий, в совокупности своих морфологических и символических коннотаций самостоятельное звено структурно-семантического каталога. Образ круга как бы прокладывает между образами Великой матери и города опосредующий слой смысловых корреспонденций. Помимо хорошо известных значений круга как формы, разграничивающей внешнее и внутреннее пространство, важно напомнить, что круг, как первотектональная модель структурирования культурных смыслов гораздо более, чем стадиально наследующий ему правильный четырёхугольник, связан с природным началом. В этом смысле круг знаменует ранние стадии перехода от природного к культурному. И если связь круга с женским началом почти универсальна для всех архаических традиций, а изображение города в виде круга сохранилось вплоть до современной картографии, то перед нами, несомненно, не игра мёртвых символов или необязательных метафор, а основополагающая смысловая структура, простирающаяся сквозь многослойные ряды последующих семантических трансформаций.

Разделение города и деревни породило город в собственном смысле и в собственной форме. Этот шаг к собственно цивилизационному способу бытия означал окончательный выход сознания из первичного синкретизиса материнского уробороса. Однако нет большего заблуждения, чем полагать, будто при этом природное, или точнее, предкультурно-синкретическое начало оказалось где-то позади. Город, в отличие от деревни, которую, в каком-то смысле, можно назвать воплощением концентрированной

природности, задаёт доминанту собственно *культурных* принципов и механизмов упорядочивания бытия. А компонента природного в этом случае выступает, своего рода, сублимированной основой всякой осмысленной культурной активности. Ментальность городского жителя оказалась, таким образом, полем динамического развития культурных принципов, отвоёвывающих себе жизненное пространство, дробя первичный синкретизм на отдельные автономные феномены и сущности.

Но великая метакультурная драма материнского уробороса, драма Великой матери и восстающего против неё ребёнка, потеряв с распадом синкретизма самотождественную форму, зафиксировалась в вышеозначенной мифологеме и скрылась за сублимативными слоями культурной памяти. Покинув сферу вневременной эйдетической актуальности, *миф материнского уробороса* актуализовался через своё инобытие, т.е. через историю культуры, канализуясь и воспроизводясь через *единосущный* ему феномен города. А оппозиция Мать - дитя (имеется в виду та стадия мифа, когда уже достигнуто состояние дуальности) трансформируется в оппозицию: *город - субъект городской среды*. Так оформляется следующий уровень структурно-семантического каталога. Каждый уровень вертикальной цепи содержит в себе развилку, т.е. множество направлений отслеживания дальнейшего наращивания структурных звеньев. Поскольку мы сочли целесообразным рассматривать не формы сублимативного проявления указанной праимифологемы в реально историческом городском бытии, а выявить её структурно-семантические трансформации в автомодели городской культуры, то достигнув точки развилки, мы выбираем тот путь дальнейшей прогрессии, который связан со становлением *художественного сознания*, как одно из вернейших индикаторов

становления этой самой автомодели. (Имеется в виду, прежде всего, искусство изобразительное) Добавим, что этот выбор ни в коей мере не говорит о каком-либо особом пристрастии автора к чисто искусствоведческой проблематике как таковой в контексте культурологического анализа. Направление анализа вполне могло бы быть и другим. Просто, как представляется, становление визуальных смысловых конструкций автомодели культуры в силу доминирующей в культурологии традиции литературоцентризма (в широком смысле - логоцентризма) исследовалось значительно меньше, чем её вербальные формы. Нам же представляется интересным проследить процесс становления художественного сознания как зеркала разворачивания мифологемы и представить этот процесс в виде последовательной прогрессии звеньев структурно-семантического каталога.

Прежде всего, напомним одно из важнейших общетеоретических положений: если применительно к исторически отдалённым временам говорится о распаде синкретиза, то это вовсе не означает, что синкретизм с какого-то момента перестаёт существовать вообще. Можно говорить лишь о начале процесса распада. Синкретизм перестаёт существовать как тотальность, но продолжает занимать доминирующее положение в ментальном и бытийственном пространстве, лишь постепенно уступая отдельные участки этого пространства семантически автономным и семиотически оформляемым сущностям. Этим, в частности, и можно объяснить, что в искусстве, как в универсально семиотической системе отдельный феномен оказывается значительно старше чётко выделившихся и осознавших себя как таковых форм художественного сознания.

Итак, самоопределившись в оппозиции к деревне, город осознал себя как город и вступил в цикл самостоятельного существования. При этом, комплекс уробороса и связанная с ним семантика сублимировалась, частично и фрагментарно высвечиваясь в различных срезях культурного сознания. В Ветхом Завете о городах часто говорится как о женщинах. К комплексу уробороса восходят также и образы братоубийц-градостроителей Каина и Ромула.

Отталкиваясь от древнейшей магической семантики и используя её как основу, городское сознание стало на путь моделирования собственно городской мифологемы, что соответствует психической стадии пробуждения самоосознающего я. Начиная разговор об этой самой городской мифологеме, следует помнить, что, выделяя и рассматривая те или иные её аспекты (морфологический, функциональный, структурный) как нечто различное, мы способны построить лишь умозрительно-механистический образ целого. Такой образ, представляющий из себя суммативный набор автономных аспектов, никоим образом не может быть признан адекватным исследуемому феномену, поскольку природа последнего синкретична. Но, как нельзя вторично войти в утробу матери, так нельзя и возродить синкретические формы рефлексии. Поэтому придётся удовлетворяться проекцией синкретического феномена, выстраиваемой в понятийно-терминологическом поле рационально анализирующего сознания.

Прежде всего, следует отметить, что древние города всегда строились на основе некоей сакральной топологии, происходящей из магической традиции данного народа. Расположение города в целом и его отдельных частей - ворот, храмов, цитаделей - никогда не было случайным или чисто утилитарным. Духи местности, демоны стихий, племенные боги покровители, зачастую сохраняющие

тотемистические корни - все эти персонажи сакрально-магического космоса, взаимодействуя и борясь друг с другом, порождают сложную и непостижимую рациональным сознанием духовно-энергетическую «розу ветров» или, иначе говоря, некую систему координат сакральной топографии, где гетерогенность топографических зон связана со «сферой влияния» запредельных сил. Разнонаправленность и разнохарактерность мистических энергий, несомненно определяет большую вариативность моделей поведения городского жителя, по сравнению с жителем сельским. Это очевидно, хотя в традиционной системе научной аргументации доказать это невозможно. Во всяком случае, можно утверждать, что гетерогенность духовно-энергетического пространства городской среды постоянно ставит городского жителя в позицию *выбора*. Содержание выбора варьируется широко: от выбора бога (духа)-покровителя (объекта партисипации), до выбора товара или женщины. И, несмотря на все привносимые культурой регламентации, это постоянное пребывание в ситуации выбора неуклонно педалирует становление автономной самости субъекта. Вполне очевидно и то, что в относительно гомогенном духовном космосе деревни этот процесс жёстко блокируется.

Одним из первичных актов самоопределения сознания в дуальном мире является семантико-аксиологическое зонирование пространства в оппозиции: центр - периферия. Полагая сам город в качестве центра по отношению к сельской периферии, городское сознание зонировует и само внутреннее пространство городской среды. Формируется единый семантический ряд в виде фрактальной триады: город - храм - дом. При этом семантической номинацией города как целого часто выступает периметр городской стены. Характерное для Междуречья расположение храма внутри города

(обычно в центре), разумеется, не может быть признано типичным для всех домонотеистических культур, включая античность. Однако храм, как бы он пространственно не соотносился с городом, всегда выступает элементом урбанистической среды. Элементы этой триады, составляющие необходимый и достаточный набор компонентов полноценной городской среды, сакрализуются и контаминируются в магической символике надмирного центра. Этот центр уподобляет их себе и претворяет в центры мира земного.(1) На этой ступени формирования городской мифологемы происходит смещение фронта развития от одной универсальной первотектональной модели к другой: от круга - к правильному четырёхугольнику.

Если следовать К.Леви-Строссу, то культура возникает там, где появляется правило. В случае с правильным четырёхугольником это не просто игра слов. Снимая (в гегелевском смысле) все значение круга, связанные с разграничением и замыканием пространства, правильный четырёхугольник моделирует гораздо более гетерогенную среду. Вертикаль и горизонталь, образующие прямой угол - структурный первоэлемент четырёхугольника, соотносится с элементами важнейшей антиномии культурного бытия: сакрального/профанического. Вертикаль и горизонталь выступают как первичная визуально-наглядная модель семиотизации этой оппозиции. Правильный четырёхугольник приобретает, таким образом, черты знака-акциденции самой культуры, как рукотворного, регулярного начала, противостоящей стихийным формам природы. (Здесь и далее см.гл. 2) При внешней устойчивости и завершённости, отражённой во многих символических системах, внутреннее пространство правильного четырёхугольника органично для дальнейшего членения и

зонирования на изоморфные фрагменты, а также, для содержательной семантизации этих внутренних зон. Не случайно, именно правильный четырёхугольник однозначно утвердился в качестве формата в изобразительном искусстве. По ходу дела заметим, что в культурах устойчиво синкретических, типа индийской или китайской, квадрат ещё сохраняет архаические коннотации, связанные с женским началом и стихией земли. Что же касается четырёхугольника неправильного, то он практически всегда, как уже отмечалось, соотносится со значениями болезненного, ущербного, недоформированного.(2)

Прямоугольный принцип лёг в основу структурирования городского пространства. Это и сами призматические и кубообразные городские постройки классической древности, своей лапидарной рукотворностью и гигантизмом бросающие вызов природной стихийности. Это и постепенно утверждающийся и оформленный в гипподамовой системе(3) принцип прямоугольной планировки, веками полемизировавший с произвольной неупорядоченной застройкой. Это, наконец, и сам городской перекрёсток с его амбивалентной символикой двойственного богоявления(4), не говоря уже о разнообразных значениях крестообразной формы как таковой. Не случайно, что универсальным модулем, канализирующим фрактальные отношения в триаде: город - храм - дом стал куб, простейшая из совершенных и совершеннейшая из простейших фигур, полагаемая в качестве таковой вплоть до эстетики Гегеля. Выступая то как самостоятельный элемент семантического ряда, то как общий коррелят по отношению к другим элементам, куб явлен не в форме отвлечённого нематериального представления, а в соединении с другим равноположенным образом - камнем. Так, изначальная

абстрактная схематическая структура, опосредуясь материалом, наполняется символическими коннотациями. Так, например. В исламской архитектуре кубическая часть здания представляет космос, с четырьмя угловыми опорами (арканами), т.е. его элементами – принципами и явленного, и незримого мира. Производный от куба восьмигранник соответствует аспектам божественных качеств (ас-сифат), а купол отражает синкретическое (недифференцированное) единство.

Конечно, и в деревне могут стоять каменные постройки, может и город быть деревянным, но вместе с тем, устойчивая связь семантики камня с образом города несомненна. Твёрдость и надёжность камня корреспондирует с идеей вечности и нетленности города, имеющего часто божественное происхождение. (О божественном происхождении города часто говорится, например, в Библии и не только) Правильно обработанный камень соединяет идею целенаправленного созидательного ритма с идеей преодоления хаоса, тлена и разрушения. В ряду первотектнональной семантики числа 4 и квадрата, образ кубического камня связан с переживанием божественно-совершенного и окрашивается сильнейшим религиозно-этическим чувством, выступая, таким образом, активнейшим партисипационным медиатором. Выступая в этом качестве как элемент многочисленных иконографических формул, он тесно переплетается, а порой и отождествляется с образом Храма. Последнее справедливо, по крайней мере, для авраамических культур.(5)

Ещё раз вернёмся к одному из важнейших положений: семиотизация или «имянаречение» - это оформление выделяющихся из синкретизиса потенциальных смыслов феноменов и блоков, онтологизирующихся посредством семиозиса, именно как

феномены культуры. Дискретизируясь и автономизируясь, они вступают с отделившимся синкретическим первооснованием в дуальные отношения (например, по принципу: часть\целое). Но взятые сами по себе как целое они, в свою очередь, выступают как сущности синкретические и подлежащие дальнейшей членящей семиотизации.

В этой связи, очевидно, что город эпохи классической древности, отделившись от деревни и заняв, таким образом, свою автономную нишу в культурном космосе, сам по себе, как целое, представлял собой феномен глубоко синкретический. Это означает, что рефлексия городской ментальности по поводу города *как такового* ещё находится в стадии становления и выражается в несобственных формах. Образ города, как явления *особенного* теряется и растворяется в семантических рядах магически-синкретического континуума. Его, собственно города, духовная энергия, ещё слабо оформленная в понятиях и образах, расплывается и «растаскивается» сакральными персонажами древних магических сценариев - царями, богами-покровителями с их священными именами и ипостасями. Город осознаётся едва ли не прежде всего как место локализации центрального храма, места обитания богов и, следовательно, центра освоенного мира. В такой структурно-смысловой ситуации город может выступать как вторичной замещающей номинацией храма. Изображения самого города в древнем искусстве (напомним, что мы решили проследживать цепь структурно-семантического каталога именно в этом направлении) всегда лапидарны и схематизованы.

Иное дело - изображения городских богов, связанных с ритуальным комплексом центрального городского храма. Не случайно в древности самым страшным наказанием считалась не

физическая расправа с той, или иной частью населения побеждённого города, а переселение (изгнание) городских богов. Лишаясь богов, город лишается храма. А без храма - город уже не город. С храмом он теряет не только невосполнимый элемент целостной городской среды, но, прежде всего, некий метафизический витальный стержень, сакральную основу бытия, центрирующую духовную жизнь каждого городского жителя.

Итак, на ранней, синкретической стадии формирования городской мифологемы рефлексия городского менталитета по поводу самого города носит ещё неразвёрнутый, подчинённый характер. И, конечно же, здесь не может быть и речи о сколько-нибудь адекватном отражении этой ещё только становящейся мифологемы в художественном сознании, хотя бы потому, что последнего ещё просто не существовало в собственных формах. Не было его и тогда, когда на заре христианской эпохи мифологема города стала обретать собственную семантику, подытоживая громадную работу, проведённую античностью по дроблению древнего синкрезиса.

Здесь уместно вспомнить об одном парадоксе культуре, о котором мы уже вскользь говорили в предыдущих разделах и о котором ещё предстоит вспомнить в связи с предстоящим впереди разговором о механизмах культурной динамики.

Ностальгия по утраченному раю непротиворечивого, не-дуального существования - неустранимый фон человеческого бытия. Отсюда постоянное стремление Традиции, воплощающей древнюю ритуально-магическую целостность или, по крайней мере, смутное воспоминание о ней, блокировать и сузить инновационное поле культуры с его разворачивающимися системами автономизирующихся кодов, дробящими и «растаскивающими» энергию сакрального

Единого (духовного Абсолюта). Под действием стабилизирующей интенциональной константы (см. выше) одна из сильнейших тенденций человеческой ментальности нацелена на сохранение status quo и минимизацию изменений сложившихся смысловых и бытийственных структур. Иногда необходимость изменений осознаётся только при угрозе полной катастрофы и хаотизации. Дилемма: изменение или смерть - сквозной мотив историко-эволюционного процесса.

Пронизывая все духовные учения от Платона и Конфуция до Будды и даосизма и от Заратуштры до ветхого Завета, эти реставрационно-ностальгические мотивы вынуждены оформляться в кодификационных системах современной и порицаемой ими культуры. И сколь не велика была бы тяга к молчанию и благородной апофатике, уста пророков раскрываются, дабы укорить профанизирующуюся культуру в отпадении от Традиции, репрезентирующей Единое. И тут оказывается (вот уж поистине, «слово изреченное есть ложь»!), что, выступая от имени священной Традиции и, по сути, воплощая её в себе, мыслители, называя, имянарекая и описывая феномены отпадения, уже этим самым их семантизуют и онтологизуют. Причём они, мыслители, невольно освящают эти профанные феномены ореолом своего священного авторитета и косвенно вписывают их в освоенный космос сакрально Традиции (с каким аксиологическим знаком - неважно, ибо, конституируясь в бинарных смысловых структурах эти феномены в любом случае приобретают ценностную амбивалентность как качество, приспособляющее их к потенциальным инверсионным перекодировкам) Новообразованная сумма инновационных феноменов культуры, таким образом, обретает онтологический статус и получает импульс к дальнейшему разворачиванию. Так,

порывы вернуться назад парадоксальным образом динамизируют культуру.(6)

Чем чаще в Ветхом завете встречаются осуждающие сентенции по поводу недостойного образа жизни жителей того или иного города и, соответственно, самого города как такового, тем выше и значительнее специфическая самость города в ветхозаветной сакральном космосе.

К началу христианской эпохи город уже вполне оформился как самостоятельная модель мира. Это означает, что отправной точкой дальнейшего имманентного разворачивания этой мифологемы является её *внутреннее расчленение*. Это расчленение выражается в рождении концепции двух градов: града земного и града небесного (небесного Иерусалима), выступающих номинациями полюсов важнейшей для христианства вертикальной оппозиции: мира дольного и мира горнего. Это ознаменовало важнейшую фазу в цепи структурно-семантического каталога – отчётливый выход феномена из синкретического состояния и предварительное обретение самостоятельной феноменологической ниши, отмеченной собственными, хотя ещё и очень внутренне синкретическими семиотическими формами. Формируя собственную феноменологическую нишу, образ города вступает в сферу имманентного саморазвития своей мифологемы путём её внутреннего структурирования в бинарно-оппозитных отношениях.

Одно из самых ранних оформлений концепции двух градов мы находим в «Откровении» Иоанна Богослова. Град небесный есть отрицание града земного. Если град земной наполнен разнообразием и контрастами (торговая площадь часто помещалась прямо напротив центрального храма), то град небесный предельно целостен и гомогенизован. В эмпирическом городе элементы сакрально-

магических семантических рядов типа дом-храм-город, а также семантические ряды, так сказать, произвольно-комбинаторного характера, включающие и связывающие отдельные элементы городского сакрального космоса: стена, лестница, башня и др. обнаруживают тенденцию к профанизирующему «расползанию» и обособлению в своей утилитарной функциональности. Не таков Град Небесный. В его целостном пространстве все частные оппозиции и различия максимально сняты, а в идеале, даже и не намечены. Великий, исходящий от бога Град видится автору «Откровения» в целостной и совершенной форме куба из «чистого золота» или «прозрачного стекла» со стороной двенадцать тысяч стадий. («Длина и ширина и высота его равны» - Откр. 21.16.) Помимо подробно описанных стен, улица - единственный выделенный в тексте элемент городской среды. «Улица города - чистое золото, как прозрачное стекло.» (Откр.21.21.) Кроме единственной улицы в святом городе, похоже, нет ничего выделенного - ни площадей, ни дворцов, ни перекрёстков, ни башен и т.д. Нет даже храма, ибо в этом порыве сакрализующей гомогенизации храм непосредственно отождествляется с самим Богом. «Храма же я не видел в нём; ибо Господь Бог Вседержитель - храм его.» (Откр.21.22.) В святом граде нет даже смены дня и ночи - «ворота не будут запираются днём, а ночи там не будет»(Откр.21.25.) Так заявляет о себе сознание, ориентированное на сакрально-синкретический Абсолют, начинающее строить автомобиль культуры под семантической оболочкой образа города, беря за основу его метафизически идеальный прообраз. Реальный город ещё почти не имел своих форм отражения в автомобиле культуры, а Небесный Иерусалим уже был доподлинно описан во всех деталях. *Должное в культуре всегда первичнее сущего. И автомобиль*

культуры всегда начинается с семантизации и семиотизации Должного. Вместе с тем, описание городских стен отличается вполне земной рациональностью и конкретностью. Возможно, это связано с тем, что стена здесь понимается не только как, но и как онтологическая граница Святого Града и приобретает, в этой связи функции медиатора. При всей нагруженности сакральной семантикой, в самой структуре этого описания обнаруживается бессознательный компромисс с топикой земного, реального города.

Итак, полюса основополагающей для христианской культуры оппозиции града земного и града небесного наметились вполне определённо. Однако, как и в любой бинарно-структурной ситуации, онтологическое разведение полюсов оппозиции не может быть абсолютным. Эти полюса неизбежно связываются сначала бессознательными, а затем всё более отрефлектированными формами смыслопорождающей медиации. Ментальность городского жителя становится ареной противостояния двух градов. Но диалектика культуры приводит метафизическое и идеологически декларированное противостояние в план взаимодействия. Так, град небесный, как воплощение сакрального, противопоставляя себя граду земному, как воплощению греха и суеты, уже самим фактом противопоставления онтологически-симметрично *уравнивает* себя со своей полярной противоположностью. И чем ригористичнее заявляет свои аргументы доктрина инополагания, тем выше статус и значимость града земного. Забегая вперёд обобщим: сущее в культуре всегда онтологизуется в оппозиционном инополагании к предсуществующему должному, где между этими полюсами разворачивается поле инверсионно-медиативных структурных отношений.

Если в «Откровении» Иоанна медиационные мотивы лишь слабо мерцают, то в «Граде Божьем» Августина они выражены со всей определённойностью. Между двумя градами, по Августину, не существует герметично-непроходимых границ. Общество праведников, составляющих божий град, смешано с царством земным, пересажено в нечестивую среду падших ангелов, еретиков, язычников, неверующих и отступников. Все частные акциденции двух градов: божественно и человеческое, абсолютное и преходящее, трансцендентное и имманентное проникают и пронизывают друг друга. А конфликт двух градов выносится за пределы земной истории в некое надмирное метафизическое пространство. Пространство это есть, прежде всего, пространство человеческой души. А институционализированным медиатором, т.е. проводником в блаженное и вожденное не-дуально-гомогенизованное бытие (в христианских понятиях - Спасение) выступает церковь. Здесь на стадии становления полюсов и определения их в своих семантико-семиотических нишах (о чём свидетельствует начало медиационных процессов - разворачивания срединного смыслового поля), вертикальное движение структурно-семантического каталога являет следующую «горизонтальную» развилку. В различных культурах существуют различные парадигмы работы с бинарными оппозициями. Где-то доминирует инверсионный путь, где-то - медиативный, который в свою очередь подразделяется на различные версии. Подробнее об этом будет сказано далее, во второй части книги. Мы лишь укажем, что, выбирая дальнейшее направление движения, мы останавливаемся на традиции и материале западноевропейского культурного круга, поскольку именно в западной культурной парадигме процесс медиации наиболее последовательно и полно выявляет,

рефлектирует и семиотизирует весь последовательный ряд ново образуемых смысловых структур и позиций. В этом, в частности её коренное отличие от традиции восточнохристианской. Например, возвращаясь к нашей теме, вспомним, что по давней традиции западного оккультизма каждый земной город имеет своего небесного (астрального) двойника. Так, Э.Сведенборг утверждал, что существует не только Небесный Иерусалим, но и Небесный Лондон. Православная традиция не допустила бы подобных вольностей. Здесь меж двумя градами - пропасть. Град небесный тем выше и прекраснее, чем дальше он отстоит от какого-либо сходства с градом земным. Только в напряжённом конфликтном состоянии инверсионной перекодировки ситуативно опустошённое сознание вдруг «узнаёт» в городе зла его противоположность, или наоборот. В медиационной (западной) культуре канализация снятой антиномии на следующий онтологический уровень дуализации сопровождается семантизацией и семиотизацией всего окружающего прафеноменального поля. Соответственно развиваются и институализуются разнообразные формы культурной рефлексии. Одним из её видов выступает изобразительное искусство, внутри которого, как из синкретической целостности постепенно вычленяется автономное художественное сознание. В восточнохристианской же традиции, по крайней мере, на протяжении средневековья (да и не только средневековья) инверсионная парадигма устойчиво воспроизводила синкрезис и апофатику. Поэтому формы художественного сознания выступали как бы не в собственной форме. (Вспомним пресловутое: «Поэт в России - больше, чем поэт.»)

Итак, обращение к западному материалу диктуется тем, что именно на Западе художественное сознание развилось до

автономного субъекта-медиатора между всеми глобальными оппозициями культуры и, в том числе, между оппозицией двух градусов, образующей одну из несущих («арматурных») конструкций автомодели всей культуры как целого.

Существенно отметить, что художественное сознание в данном дискурсе никоим образом нельзя рассматривать в качестве стороннего наблюдателя, фиксирующего процессы, находясь за их рамками. Находясь внутри культуры и будучи участником её структурообразующих процессов, художественное сознание с самого начала пробуждения в нём становящейся субъектности (изначально коллективной), становится непосредственным участником драматического бегства культуры от себя к себе и возникающих при этом коллизий.

Вернёмся к основной линии. В средневековье универсальным медиатором между земным и небесным полюсами универсума служила церковь. Поэтому, дальнейшее разворачивание мифологемы двух градусов в автомодели культуры даны ещё не в формах художественной практики, а в богословском рассуждении. В соответствии с культурной парадигмой Запада, после доктринального разведения и онтологической поляризации образов двух градусов, происходит семантизация промежуточного медиативного поля. Земной и небесный градусы постепенно сближаются, вследствие чего градус земной поэтапно сакрализуется, а градус небесный соответственно приобретает всё более имманентные черты. Последнее выражается, в частности, в том, что от надкультурной (по понятию) тотальности чистого божественного духа сакра небесного града неуклонно дрейфует в область Священной истории *самой культуры*, освящая и нормативизуя её земные реалии.

У Григория Великого ум, символом которого служит образ города, это уже не просто ум созерцающий, но ум деятельный. И этот деятельный ум руководствуется уже не столько мистической интуицией, сколько рациональной этикой стоиков.(7) Комментируя фрагмент об ангелах в 15 гл. Евангелия от Луки, Григорий Великий делает интереснейшее замечание: «Какой прок нам рассказывать это об ангельских душах, если мы не постараемся по должном размышлении вывести из этого нечто для нашей пользы.»(8) Григорий не мыслит небесный град вне его проекции на град земной. Показательно то переплетение идущей из глубины Традиции магической семантики с элементами рационализма, которым пронизаны рассуждения Григория. Так, с одной стороны, говоря, что небесный град строится из душ, прошедших испытания земной жизни, Григорий придаёт им совершенную форму *правильной каменной квадры*. С другой стороны, видя небесный град как церковь, он заменяет идеал абстрактной любви на восходящий к принципам рациональной этики мотив терпимости членов церкви по отношению друг к другу. При этом особо подчёркивается (совершенно не в духе традиции) необходимость терпимого отношения старших по возрасту к младшим.

Каролингская эпоха сделала следующий решительный шаг в семантизации и семиотизации медиативной зоны. Град небесный и град земной встретились в образе *мифологизированного Рима*. Разрабатывая идеологию слияния власти земной и власти небесной в лице Карла Великого, Алкуин реабилитирует унаследованную от античности светскую государственность, воплощённую в образе Рима. (9) Притом, что в указанную эпоху была освоена лишь ничтожная часть античного наследия, а реальный папский Рим имел весьма мало общего с его идеальным двойником -

мифологизированным Римом, именно последний стал воплощением высшей земной истины. Идеализация и мифологизация образа Рима послужила оправданием всей римской культуры. Образ-медиатор сакрального Рима функционирует, как и положено, в обе стороны. С одной стороны, град небесный всё более видится сквозь призму сакрализованной античности (платоновское государство разума по Алкуину). С другой стороны, земные города устремляются к сакральным высотам града небесного, соотносясь с образом «нового Рима». Показательно, в этой связи, что каролингские поэты, называя Аахен «новым Римом» и воспевая его достоинства, обращаются к образцам римской поэзии (Овидий, Вергилий, Сикул). С разворачиванием медиативной зоны между двумя градами связано и то, что именно в каролингскую эпоху входит в традицию изображение евангелистов на *фоне городской среды*. Восходящие к позднеантичным иконографическим формулам с их сценографическим построением архитектурного задника, эти изображения часто могут рассматриваться и как вполне самостоятельные. Если последнее утверждение может показаться спорным, то значимость самого факта утверждения городского мотива, как визуализации идеи небесной гармонии и разумного порядка, вряд ли подлежит сомнению. Но это ещё не собственная рефлексия художественного сознания. Не развившись ещё до самостоятельного медиатора, оно лишь объясняет и иллюстрирует, а не констатирует и выражает, являясь, иными словами пока ещё только *визуальным планом выражения логоцентрической доктрины*. Если универсальным медиатором выступает церковь, языком медиации является богословие, репрезентирующей проекцией которой предстаёт филология, то изобразительное искусство может лишь смиренно пересказать на своём языке то, как

эта медиация осуществляется, ничего сознательно не добавляя от себя. Характерным примером может служить миниатюра из «Библии аббата Вивиана» (Тур.845 - 846гг.), изображающая историю перевода Библии св.Иеронимом. Смысл этой трёхъярусной композиции напрямую связан с идеей медиации двух городов посредством подвижнической миссии Иеронима, обличённой в форму филологического знания и боговдохновенной проповеди. Изобразительность здесь выступает пока только как средство нарративизации сюжета и визуализации символов.

Итак, встреча двух градов произошла. Но произошла она, лишь в сфере идеальных смысловых фигур автомодели культуры. Содержание медиативной зоны развернулось лишь в границах сакральной нормативности церковной идеологии. В реальной городской культуре практическим медиатором служил городской собор. Многослойный семантический комплекс собора служил своеобразным окном, связывающим город земной, часто не без оснований соотносимый с царством порока, зла и несправедливости с горними чертогами Небесного Иерусалима. Художник-мастер, в целом, ещё остаётся агентом Традиции. Он лишь с той или иной мерой субъективности оформляет и высказывает то, что мыслит и чувствует (точнее должен мыслить и чувствовать) каждый горожанин. Однако в становящемся художественном сознании не может не нарастать ощущение, а затем и осознание широты и универсальности своих медиативных возможностей. Не случайно сгущение изобразительных форм приходится именно на границы медиации: портал, алтарная преграда, кафедра проповедника, стена и окно самого собора, и некоторые другие.

Здесь необходимо отметить особую роль *символов*. Символ, являясь продуктом распада магических семантических рядов,

формируется в собственном, завершённом виде в христианскую эпоху. В синкрезисе древней и отчасти античной культуры элементы этих семантических рядов не обозначали и не символизировали, а непосредственно выражали и манифестировали заключённые в них смыслы. Работал принцип, так сказать, прямой связи, верифицируемый действительностью практической магии и прямого интуитивного переживания и схватывания сущности, репрезентируемой визуальным образом. С распадом синкретического космоса оппозиции стягиваются к полюсам. Два мира: земной и божественный (в христианской традиции) разведены и отражаются друг в друге. Это взаимоотражение рождает *символ, как семантический квант медиации*. Но в силу распада магического континуума и роста рефлексии, символ приобретает уже не безусловную, а конвенциональную природу, продуцируемую уже самим морфологическим несходством символа и символизируемого. Символическое сознание мучительно цепляется за иссякающие флюиды магического, стремясь генерализовать и интегрировать духовную сферу субъекта культуры, прозревающего неизреченную божественную суть сквозь условно-отчуждённую инобытийственную оболочку символических фигур. Символ явился *компромиссом* на путях распада синкрезиса. Компромисс этот был шатким и динамичным. Попытка ограничить нарастающую семиотизацию новоотпадающих от синкрезиса феноменологических ниш модульной сеткой символических форм оказалась тщетной. Иного, собственно говоря, и не могло быть. Непреодолимый рост рефлексии умножает и рекомбинирует символические ряды. Столь свято хранимая духовная энергия и мироупорядочивающая потенция символа дробится, мельчает, а сам символ постепенно десакрализуется. Символическая форма эмансипируется от

содержания и из транслятора сакрального смысла превращается в *типовую матрицу языка*. Усложняются иконографические программы. В развитой католической иконографии Небесный Иерусалим соотносится уже с четырьмя различными уровнями символической интерпретации. Но главное даже не в этом. Разрастающийся мир символических форм провоцирует расширение системы наблюдений художника. Привлекая для нужд символической риторики всё более широкий материал видимых форм, культура как бы «официально» онтологизует, включая в сакральное поле символа. Таким образом, с этих форм снимается печать профанности, своеобразной «недобытийственности» и невключённости в автомобиль культуры. Следовательно, снимается и блокировка на их видение и изобразительную интерпретацию. Так, символическое мышление, само того не подозревая подпитывает почву для становления альтернативного медиатора - *художника*. Одним из индикаторов этого процесса стала тенденция к изменению изображения города от выражения внеположенных сакральных коннотаций к воспроизведению, сначала компромиссному и фрагментарному, реальной городской среды или отдельных её элементов. Примером встречи двух градуса в медиативном поле уже собственно художественного сознания (или, по крайней мере, где-то по близости) может служить фреска Амброджо Лоренцетти в палаццо Публико в Сиене. В этой росписи, изображающей аллегория доброго и дурного правления, образ города стоит как бы на полпути из Небесного Иерусалима в реальную Сиену. Художественное сознание, всё более полно выражая универсалии позднесредневекового видения мира, дрейфует в сторону имманентизации смыслового поля медиации. Язык аллегорий и символов ещё доминирует. Но вместе с тем, изображение городской

среды уже столь конкретно, что именно с этим произведением часто связывают рождение городского пейзажа, как самостоятельного жанра. Городская жизнь во всём многообразии её проявлений осваивается художником и занимает место в мире изображаемого. И хотя поводом служит выражение некоей высшей моральной сентенции, реалии городской жизни, обретя законное место в системе изображения, живут уже вполне самостоятельной жизнью. Вместе с тем, фигуры Ромула и Рема, помещённые у ног правителя, символизирующего Сиену, ещё указывают на римское происхождение города. (Небезынтересно, что образ города в данном случае символизируется именно мужской фигурой). Семантическое содержание оппозиции двух градов низведено с уровня вселенского до уровня гораздо более узкого и приземлённого, так сказать, социально-политического. Да и в самой символической программе просматриваются аристотелевские основы суждений о государственной мудрости, ставшие известными благодаря комментариям Альберта Великого и Фомы Аквинского. Эти смыслы, впрочем, ещё не изображаются, а лишь читаются с помощью изображения. Однако, самосознание художника уже настолько возросло, что он крупно выводит свою подпись прямо под изображениями членов городского совета.

Итак, накануне Ренессанса городская мифологема завершила тот этап своего развития, который отражался в синкретических, подчинённых и несамостоятельных формах. Возвращаясь к исходной «психоаналитической» модели, пройденный этап можно описать следующим образом: выйдя из материнского уробороса и начав осознавать себя, как отделившееся я, ребёнок тянется к матери, стремясь вновь с ней соединиться. Наконец, идея, что мать есть необратимо отчуждённое *иное* осознаётся и конституируется.

Стремление преодолеть отчуждение и вернуться переходит из области бессознательного в область *осознанной культурной программы*. Идеальное состояние непротиворечивого бытия облекается уже не в смутный призрак докультурного рая (в библейских понятиях - мир до грехопадения), а оформляется в образах Священной Истории. Питаясь магическими флюидами единосущного уробороса, эта «программа возвращения» основывается на структурах и материале уже собственно культурного опыта, источником которого является сакрализованное прошлое, а проводником в него - сакральная Традиция. Мифологизированное прошлое - ближе к материнскому лону. Именно туда стремится бежать городское сознание, обречённое нести крест авангарда цивилизации. Но ребёнок уже не только открыл глаза, но и стал всё более доверять своим зрительным впечатлениям. Адаптация к реальному дуализованному универсуму культуры - это, в частности, и открытие визуального богатства его образов, форм и красок. Призывный магнетизм первичного уробороса ещё императивен, но ребёнку уже кажется, что он знает, какой должна быть мать, и какой путь ведёт к воссоединению с ней. Ребёнок верит своим глазам. Так рождается Художник, а художественное сознание становится и медиатором, и чувствилищем, и поводырём городского менталитета.

Новый виток начинается с Ренессанса. В кватроченто «небесный град» окончательно переместился из сферы надмирного духовного центра в пространство Священной Истории и однозначно оформился в античном облике. Устремляясь в сакральный хронотоп античного рая, ренессансное сознание полагало свою современность прямым продолжением вожденной античности. Так направлялся вектор трансцендирования. Античность выступала не только

семантико-онтологическим медиатором между двумя градами. Она осуществляла ещё и продуктивный аспект медиации, будучи, с одной стороны, предметом мифотворческой ностальгии и, с другой стороны, источником образцов и моделей для новационно-проективного поля культуры. Если град небесный уже совпал с градусом земным в благословенной античности, то почему бы ренессансному Разуму, наследующему этой самой античности, не воплотить это единство вновь? И Разуму кажется, что он располагает для этого всем арсеналом средств. Ребёнок уже не столько тянется к матери, сколько пытается притянуть её к себе.

В 1517 году был опубликован диалог под названием «Scimmia» Андреа Гуарна да Салерно. В нём приводится разговор между апостолом Петром и архитектором Браманте у врат рая. Браманте предлагает отремонтировать и архитектурно оформить дорогу в рай, «неровную и неудобную для подъёма». Со свойственной ему широтой и размахом, Браманте готов взяться за перестройку и реконструкцию всего рая и возвести в нём новый архитектурный комплекс «с красивыми и удобными жилыми помещениями для праведников». Подъём же в обитель вечного блаженства будет осуществляться по широкой винтовой лестнице. Эта лестница будет столь широка и удобна, что «души стариков и расслабленных смогут подниматься вверх сидя на лошади.»(10)

Поистине, небеса не слишком высоко!

Не стоит, по-видимому, перечислять причины, по которым ренессансный Разум проявил себя прежде всего в художественном сознании. Нет смысла и напоминать общеизвестную картину становления форм этого сознания в означенную эпоху. Однако, в контексте нашего исследования необходимо отметить следующее. Окончательно отколовшись от общекультурного синкрезиса,

художественное сознание определилось как некое монадическое целое, дискретное и автономное по отношению к культурному целому и синкретическое внутри себя. Художественное сознание, таким образом, впервые берёт на себя функции *целого*. Так и синтез двух градусов осуществляется не в культуре в целом, а в рамках художественного сознания, отражающего и репрезентирующего течение этих общекультурных процессов. Особенность ренессансной ситуации заключалась ещё и в том, что художественное сознание, осознавая свои *собственные задачи*, как выражение задач *общекультурных*, не желает признавать между ними границ. Оно стремится при любой возможности осуществить разумно-эстетическое мироустройство в смежных областях, от синкретической слитности которых оно само недавно отчленилось. Вспомним, в этой связи, сколь легко и органично переходит утопия градостроительная (Дони, Филарете и др.) в утопию социальную (Кампанелла).

И всё-таки, для ренессансного сознания, те уровни реальности, которые лежат за пределами собственно художественно-проектного творчества, понимаемо, правда, предельно широко, не связаны с партисипацией личного я. Поэтому они и понимаются как вторичные, перефирийные и, по большому счёту, не подлинные.⁽¹¹⁾ Поэтому, в соответствии с положением (необязательно чётко формулируемым) о том, что критерий истины лежит внутри её самой, для ренессансного разума безусловной верификацией *практического* соединения двух градусов служило не реальное существование такого города - с реальным воплощением было туговато, а завершённость, непротиворечивость и принципиальная осуществимость самого проекта. Полагая себя как целое, художественное сознание строит собственную целостную модель

мира. И здесь, что чрезвычайно важно, с неизбежностью происходит самореконструирование или регенерация бинарного стержня мифологической структуры. Иными словами, синтезированный в ренессансном проекте универсальный город – разумно организованный, лишённый противоречий космос, снимающий средневековую оппозицию двух градусов, неизбежно предполагает «своё другое», свою противоположность, разворачиваемую в художественном образе. Так, на другом полюсе художественного сознания, которое с этого момента, в соответствии с логикой вертикального восхождения по звеньям структурно-семантического каталога, берётся за целое, в противовес гармонической утопии «слияния» начинает смутно мерцать образ города зла, города-мертвеца, воплощения пустоты. На сцене мифологической драмы появляется тень Мачехи. Помня, что универсум, моделируемый художественным сознанием, взятый как целое, изначально столь же синкретичен, сколь и само это сознание, попробуем проследить некоторые ключевые моменты дальнейшего развития мифологемы.

Когда Платон говорит о том, что «Приятно было бы видеть город, имеющий облик единого дома.»(12), то здесь чувствуется живая ностальгия по синкретически гомогенному космосу. В нём стержневые элементы триады: дом - храм - город, а также их коррелятивные семантические элементы: окно, стена, дверь, врата, лестница и некоторые другие - связаны не только структурно-морфологически, но и магически-функционально замыкаясь, в конце концов, на самом человеке. В этой связи понятна и другая мысль Платона, высказанная в «Законах». Платон считает, что каждый житель идеального города должен иметь два жилища: одно в центре города и другое на окраине. Когда Л.-Б.Альберти, пытаюсь войти в

ту же реку, из которой, образно говоря, вышел Платон, говорит, что «Дом есть маленький город, а город - величайший дом»(13), ситуация в культуре уже радикально и необратимо изменилась. Получив в наследство «волшебный конструктор» первотектональных морфологических матриц, ренессансное сознание получило в придачу и «инструкцию» в виде безошибочных формул априорной магической (по генезису) интуиции. Порвав древнюю связь с «родовыми» инстинктами, разуму ничего не остаётся делать, как рассчитывать только на свои собственные возможности. Черпая модели и образцы в сакрализованной античности, разум берёт (вынужден брать) за точку опоры *эмпирическое наблюдение*. Опьянённый иллюзией всемогущества, ренессансный разум рождает *механистический синтез*. Как ни старались бы авторы ренессансных градостроительных проектов более или менее осознано воспроизвести древние магические структуры в топике идеального города, (например, Сфорцинда Филарете) всё это - уже только символы и почти ничего кроме символов. Проектное сознание тасует и комбинирует первотектональную геометрию и её ближайшие производные (круги, звёзды, октагоны и др.) экспериментально ища потерянный магический код. При этом, не желая признавать никаких критериев истины, лежащих за пределами собственно проектно-творческого сознания, ренессансный разум всё менее соотносит проект с реальностью. Если кватрочентистские проекты ещё считались со здравым смыслом и практической целесообразностью, то в более поздних проектах причудливый симбиоз сакрально-символического и механистически-рационального скатывается во всё более отчаянную утопию.

Освоение и природнение антиклизированного урбанистического парадиза происходит нелегко. В рельефах Райских Врат Лоренцо Гиберти мир фантастической античной архитектуры обозревается с почтительного расстояния. Даже будучи максимально приближенной (в сценах «История Иосифа», «История Иакова и Исава», «Встреча царя Соломона с царицей Савской») она выглядит холодной и отчуждённой. Сказочное великолепие идеального города трансцендентно природно-человеческой реальности. Человек в рельефах Гиберти органичен природной среде с её формами и ритмами. Такой человек не только не может жить в идеальном городе-конструкте, но не может даже и войти в него, ибо сразу выявится его иноприродность, несоразмерность человеку. Зато увиденная издали, как чистая идеальная форма, фантастическая архитектура вполне способна воплощать визуальный образ идеального города. Архитектурное пространство зрелого Донателло (рельефы Падуанского алтаря) более «приспособлены» для человеческого пребывания. Однако и они, в той или иной степени, производят впечатление сконструированной перспективной коробки. Люди в ней не живут, а всего лишь заполняют её. Причём, пафос антиприродной урбанистической рукотворности доходит до того, что даже солнце и облака приобретают черты какой-то искусственно созданной конструкции. Такую же вдохновенную самонадеянность, поднимающегося над природой, урбанистического разума иллюстрирует следующий отрывок из сочинений Альберти.

«... Если бы природа небесную полусферу разделила на две части отвесным и прямым сечением с востока на запад, то это дало бы два парных свода... Если природа равномерно расчертит и разрежет небесную полусферу от восточного угла до угла южного, а затем от южного до западного, а от последнего до северного и от северного

опять-таки до исходного восточного угла, то в середине остаётся свод...»(14)

И всё-таки, человек, пусть даже самый что ни на есть ренессансный, вживлённый в перспективную коробку разумно, на античный лад, организованного космоса, продолжает жить своей противоречивой и непредсказуемой жизнью. Так, у того же Донателло сакральная репрезентативность морализующей сцены нарушается стихийными ритмами и ракурсами городской толпы.

Пока ренессансный разум не оставляет попыток вдохнуть жизнь в тот или иной образ идеального города, утопия и антиутопия синкретически нераздельны. Точнее, антиутопия ещё только слабо мерцает холодком необживаемых антикизированных городских пространств и интерьеров. (Отметим попутно, что на севере Европы, где античность не могла стать универсальной базой медиации, находились совершенно иные решения. Достаточно вспомнить «парящие» тесные нидерландские интерьеры, взмывающие с двух-трёхэтажной высоты к таким заоблачным далям, что из окон видится сам Небесный Иерусалим.

Но чем отвлечённее, безнадежнее и умозрительнее становится градостроительные проекты позднего Ренессанса, чем более явно рушится «великая античная мечта», тем яснее проступают черты города-призрака (Мачехи). В полном соответствии с логикой саморазвития мифологемы, оппозиционные значения распадающегося синкрезиса максимально разводятся. С одной стороны, в художественном сознании всё шире отражаются и укореняются разнообразные и противоречивые реалии городской жизни. К тому же градо-мироустроительный порыв ренессансного гения не был безрезультатным. Некоторые проекты всё же, хотя бы частично, воплощались. А к числу крупных успехов, несомненно,

следует отнести архитектурное и общекультурное преобразование Рима. Но, с другой стороны, чем более разворачиваются имманентные эмпирические характеристики идеального города на земле, тем полнее и отчётливее выявляются черты его трансцендентного антипода - города теней. В этом инфернальном городе архитектура всегда фантасмагорична и дисфункциональна. Символика архитектурных форм (арка, лестница, окно, мост, башня и др.) либо переусложнена, либо субъективирована. Причудливо разнесённые в пространстве архитектурные элементы: лестницы и пандусы, ведущие в никуда, таинственные дворцы и башни – не редко можно увидеть на картинах и рисунках маньеристов. Люди в таком иррациональном архитектурном пространстве даже «выталкиваясь» на передний план, выглядят стаффажно и отчуждённо.

Показательно, что импульсы конфликтного переживания образа мёртвого города (Мачехи) совпадают, в целом, с фазисами творческой и социальной эмансипации художника-субъекта, протекающей в логике дальнейшего распада синкретизиса. (За синкретическое целое на этом уровне структурно-семантического каталога берётся, как уже было сказано, художественное сознание ещё не отделившееся от Традиции.) Не случайно, что первая встреча с Мачехой, наполненная чувством тревоги, разочарования и меланхолии была осуществлена именно маньеристами.

Одним из наиболее ярких воплощений города-призрака, несомненно, являются «Темницы» Пиранези. Это и неудивительно, поскольку к тому времени образ небесного града уже настолько «заземлился», соотносясь с вполне реальным Римом, Парижем, Венецией, Севильей и т.д., настолько, при этом, усложнился и

развернулся в своём содержании, что на другом полюсе ожидалось нечто равнозначное.

Основная проблема, однако, даже не в этом. Дело в том, что сакрализирующие интенции художественного сознания (остающиеся отчасти актуальными вплоть до XXв), а уж тем более, спроецированные в область столь значимого и сакрально отмеченного топоса, как образ небесного града, не могут не войти в противоречие с неостановимыми тенденциями имманентизации и жизненной конкретности. Город-мать являет себя уже не столько «вообще и навсегда», сколько «здесь и теперь». Она, к тому же, оказывается, обладает своим «имманентным» характером и проявляет его часто в далеко не симпатичных формах. Так намечается следующий этап распада целого и определяется ещё одна смысловая ось в структурировании мифологемы города в европейском художественном сознании. У того же Пиранези в «Видах Рима» трепетный сакральный пафос сочетается с жадным любопытством археолога-энциклопедиста. А в резких чёрных режущих форму тених, как в зияющих дырах уже угадывается образ мёртвого города. В век Винкельмана и Руссо художественное сознание уже не могло эксплуатировать пуссеновские формулы вселенской гармонии, объемлющие героическую природу и героическую личность в героически-античной урбанистической среде, или поблизости от неё. Каналетто, ещё мучительно вглядываясь в панорамы Венеции, пытается ухватить искорки сакрального переживания, неумолимо покидающие пустую и холодную оболочку внешней, доходящей до фотографизма, достоверности. Град небесный вновь ускользнул в сферу идеального, где ему, собственно, и положено пребывать, оставив на земле юбер-роберовские руины, величественные, но бесконечно

чужие, безжизненные и безразличные к тем смертным, что обустроивают среди них свою тихую, не героическую, но всё же, по-европейски достойную жизнь.

По мере освоения художественным сознанием всё новых и новых сторон городской жизни, сакральное дрейфует в область эмпирического. Живое частное наблюдение визуализуется в ореоле сакральных коннотаций и переживаний («предимпрессионизм» городской ведуты Ф.Гварди и др.) При этом, старая система сакрально-символических конвенций постепенно забывается и мистифицируется. Помнится только, что за внешней оболочкой предметного мира «что-то есть». В этом, теряющем твёрдые координаты мире, городская среда превращается в театральную сцену, где вижу люди-маски, играющие роли в пьесе обмана и не подлинности. Примеры самозабвенной мистифицирующей игры, как симметричной реакции на выходящую за пределы привычной сетки координат реальность, широко представлены во всех срезах культуры. От костюма до стилистики светского разговора, от волшебной стихии карнавала и пьес Гоцци и Гольдони до парадоксально-абсурдистских гримас «паллагонианского барокко» и т.д.

Мифологема города входит в следующую фазу. Набор дуальных оппозиций уже столь богат и вариативен, а реальность городской жизни, отражаемая в искусстве уже столь обширна, что образ города, как гегелевский дух, уже способен терпеть внутри себя противоречия, тем более, что художник, как носитель познающего себя городского духа всё более выявляется как автономный субъект. Вместо однополярного смыслового ядра, окружённого полем производных и дополнительных значений, образ города поднимается до рефлексии своей существеннейшей черты - идеи

относительности всех ценностей. Если раньше образ города связывался с творческой личностью изоморфизмом негэнтропийных моделей, единством принципов упорядоченности, то, начиная с эпохи Романтизма, и художник, и город оказываются предоставлены своей собственной сложной диалектике, с её непредсказуемой амбивалентностью и локальными инверсиями. Повзрослевший ребёнок вступает в конфликт с матерью, которая всё более принимается за Мачеху. С распадом макрокультурных нормативных систем, отчуждённо-конфликтное романтическое сознание окончательно порвало последние связующие нити. Художник окончательно выдавил из себя агента Традиции, а город окончательно выдавил из себя нормативность идеала. Художник-романтик, как субъект культуры, становится уже не только медиатором, но и *прямым воплощением одной из сторон в становящейся оппозиции:* - город. Осознав себя самостоятельным субъектом, художник романтической эпохи наделяет статусом субъекта и город, как оппонента в культурном диалоге. Диалектическая оппозиция спускается, таким образом, на следующий уровень семантизации. Будучи осознан как субъект, город наделяется всеми атрибутами субъекта: дуализмом души и тела, непредсказуемостью поведения, родовой памятью и т.д. Отсюда сквозной мотив поиска «городской души», тянувшийся от романтиков до Шпенглера и дальше. Скрываясь за прихотливыми оболочками романтических и постромантических символов, городской дух вступает с человеком (художником) в сложную игру по малопонятным правилам. Лики матери и мачехи то сливаются, то коварно подменяют друг друга. Думается, нет нужды останавливаться на столь известных примерах, как «Собор парижской Богоматери» В.Гюго или «Медный всадник» Пушкина,

увязанный в единый культурный феномен с иллюстрациями А.Бенуа.

В динамичном процессе пересечения и взаимоналожения различных установок и тенденций в искусстве XIXв., в сложном «нахлёсте» традиционных и новационных волн, романтический способ медиации посредством амбивалентных символов то уходил вглубь и размывался, то делался заметным вновь. Во всяком случае, эпоха позитивизма, в целом, положила конец романтическому типу медиации, предложив взамен слабую полуосознанную сакрализацию единичных ситуаций в жанре реалистического городского пейзажа и бытописательства. Параллельно шла эклектическая игра в «конструктор» из десимволизированных и деидеологизированных архитектурных форм. Отметим, что символисты, за исключением, может быть самых поздних - Энсора и Мунка, как правило, избегали городских мотивов.

Художественный образ города взбунтовался против своего творца.(А может быть - наоборот). Выяснения отношений с матерью, выразившиеся в иконо- и богоборческой бомбёжке идеального города, закончились тем, что из-под его руин показался город-монстр, город-тиран, город-убийца. Семантика, отчуждаемая от образа идеального города, как в гальванической ванне притягивалась к другому полюсу, оказываясь строительным материалом города зла. И с этим городом зла, волей-неволей, приходится искать пути контакта и сосуществования. Идут мучительные поиски медиации. Простейший способ - обозревать бездушное и бесчеловечное индустриальное чудовище и общаться с ним через переводчика в форме старой доброй смеси академических и романтических образно-стилевых штампов.(Лондонский цикл

Гюстава Доре) Этакый мистер Пиквик, гуляющий по Лондону под руку с Марксом-обличителем.

Формула медиации, найденная импрессионистами, несомненно, гораздо более содержательна. Для обезбоженного ума XIX в. образ небесного града может более или менее серьёзно воплотиться только в семантике *праздника*. Этот, более «горизонтальный» путь канализации мифологического мышления не был разрушен. К тому же, тоска по Небесному Граду подогревалась пугающей конкретностью города-монстра. Праздничный Париж импрессионистов - это Град Небесный, образно низведённый до жуирского парадиза, размещённого в здесь-и-теперешнем Париже, но остро верифицируемый новооткрытыми *художественными средствами*. Идея чудесного праздника жизни доносится, прежде всего, через саму живописную ткань с её пантеистической одухотворённостью каждой клеточки бытия.

Однако сладить с таинственной и непредсказуемой в своих капризах городской душой нелегко. Сознание художника то погружается в тактильное созерцание, пытаясь прощупать забытые святые истины на стенах древнего собора, сквозь протеистическую игру света и тени, (серия видов Руанского собора Клода Моне) то отгораживается от непостижимого городского тела завесой красноватых туманов (его же лондонские пейзажи). Часто художник вынужден бежать и прятаться в с трудом отвоёванные и освоенные клеточки городского пространства. Это театр Эдгара Дега, Мулен Руж Тулуз-Лотрека. В рамках таких локальных культурных клеточек художник ещё способен перевести напряжённую контрастность городского бытия из экзистенциальной в художественно-эстетическую сферу. Действительно, дух, развившийся в эмансипированном художественном сознании способен терпеть

внутри себя противоречия. Однако, чем сильнее талант художника, тем тяжелее задача. Многих город-тиран поверг в бегство: кого в города поменьше и поспокойнее, вроде Арля или Экса, кого на лоно природы, а кого - аж на Таити. Вообще, первые рейды, почуявшего неладное, городского сознания в царство «трижды блаженных жителей сёл» восходит едва ли не к Ренессансу, если не к самому Платону. Но это - особая тема.

Пора отметить, что эпоха позитивизма завершила большой цикл эволюции мифологемы города. Последний шлейф традиционной медиации между двумя градами *посредством художественного сознания окончательно заменился медиацией между амбивалентно-синтетическим образом двух градов в одном, с одной стороны, и самим художественным сознанием, с другой.* Иллюзии возможности постижения городского бытия с его контрастами, тайнами и парадоксами, руководствуясь научным, в духе Шерлока Холмса, методом, продержались недолго. Быстро освоив городскую феноменологию в её экстенсивном направлении, взяв за отправную точку *сакрализованную ситуативность и эмпирическую конкретность* реалистического видения, художественное сознание стало на путь *динамичной архаизации*. Цикл завершился. В момент рождения урбанистической культуры Золотой век вновь отбрасывается в прошлое. В замятинской антиутопии в центре «идеально упорядоченного» города помещается площадь Куба. Но архаизация идёт и дальше. Вернон Ли впервые внятно связывает смутные образы городской души с духом места – архаическим *genius loci*.

В начале 20-го в. художественное сознание находит две основные формулы медиации в диалоге с городом-субъектом. Один из них - *машина*. Помимо иллюзии буфера, смягчающего

отчуждение, машина ввела художника в искус угнаться за калейдоскопической динамикой городской жизни, создать искусство, параллельное самой урбанистической сущности современного города. Машина, то тяготеющая к антропоморфности (М.Эрнст, Дж. де Кирико и др.), то рождённая от плоти самого города, в зависимости от успешности медиативной задачи, то вызывает вопли восторженного обожания, то приступы разочарования, страха и ненависти. На путях любви к культурному буферу из всего железного и движущегося, художественное сознание, подчас, становилось заложником городского динамизма. Альянс с машиной-медиатором по законам центробежной динамики потянул художественное сознание, желающее жить параллельно с техноцивильзацией на грань искусства, а затем и за его пределы. Оставался, в какой-то степени, почти жульнический приём - сделать машину дисфункциональной (Дюшан, Татлин, Швигерс и нек.др.) Тема машины-медиатора, причудливо варьируясь, маятниковыми периодами доходит и до сегодняшнего дня.

Второй тип медиации, продиктованный урбанистической эпохой, связан с тем, что художественное сознание «испускает из себя» особого героя-трикстера. будучи одновременно и модусом и целостным воплощением художественного сознания, трагически закинутого в поле неограниченной свободы, герой-трикстер универсально медирует между игрой и реальностью, между любыми семантико-аксиологическими оппозициями многоликой городской среды. Кроме того, в отличие от машины, трикстер связывает актуальную реальность, историческую традицию и метафизическую мифологию, осуществляя, тем самым, медиацию и в культурно-историческом аспекте. Отказываясь от претензий на параллелизм с бурно меняющейся современностью, медиация

посредством героя-трикстера обращена в область вечного, где в неизменных трансцендентно-эйдетических структурах всё уже предсуществует. Меняется лишь внешне заполняющий материал. Надо ли напоминать, какое значение имеет в искусстве XX в. тема шута, клоуна и комедианта. У Пикассо, например, трикстер последовательно воплощался в образах комедианта, Минотавра и, наконец, самого художника.

Что же касается массового искусства, мимо которого нельзя пройти, во всяком случае, говоря о второй половине нашего века, то оно, подчас, являет примеры поразительно целостного синтеза архаичнейших мифологем, развёрнутых в пространстве современной урбанистической среды. Это и понятно. Искусство, не слишком дорожащее своим субъектным я само обрекает себя на погружение в архаику с её коллективно-бессознательными формами репродуцирования и восприятия. Так город, в современном массовом кинематографе предстаёт перед героем, как природа перед первобытным охотником. В нём живут самые разнообразные по силе и характеру духи. К каждому из них нужен особый подход. В городе, как и в диком, незнакомом лесу можно запросто погибнуть, но можно и неожиданно набрести на неслыханную удачу. Словом, город, как и пронизанная магическими флюидами некультуренная природа - это такое волшебное место, где возможно всё. Топосы такого города и сюжетные траектории героев моделируются в тесном соответствии со сказочно-мифологическими схемами. Это особенно ярко выражается в американском кинематографе. Естественно, что отсутствие развитой фольклорной традиции восполняется её наиболее прямолинейной проекцией в современность. Город, как и всякая целостная мифологическая модель мира, строится в виде трёх зон по вертикали. Сабвэй,

канализация, подземные сооружения - обиталище зла, тьмы и порока - от inferнальных монстров до вполне земных бандитов, воинствующих панков, наркоманов и прочей сволочи. Последние этажи небоскрёбов - этакий урбанистический Олимп - содружество сильных мира сего, пристанище заоблачных и трудно достигаемых хозяев жизни. Последние, кстати сказать, как и положено, в язычестве, отнюдь не являются образцами этики и справедливости. Здесь семантико-аксиологические инверсии между верхом и низом - обычное дело. В срединной зоне, в зримом наземном теле города располагается привычная среда жизни героя-медиатора. Из этой точки и начинается трудное и опасное путешествие в горизонтальном и вертикальном направлении с помощью поводырей - дополнительных медиаторов за похищенной Кассеем-Черномором, то бишь главарём наркомафии, невестой или чего-нибудь в этом роде. Все эти аналогии достаточно очевидны и, сами по себе, не столь интересны. Важно, однако, отметить, что при всей кажущейся универсальности и цельности результата, путь мифологической реконструкции как адаптирующего средства между сознанием городского субъекта и обезличенной урбанистической средой, предложенной массовой культурой не может удовлетворить потребности собственно художественного сознания. Ибо чем ближе к мифологическому синкрезису, тем решительнее убывает художественно-эстетическое начало - органическая стихия проявления творческой свободы художника. Мифологическая схема, отчасти примеряя художника к городу, умаляет его, столь дорогой ценой завоёванную свободу. Свободу, вызвавшую бурную эйфорию новорожденного демиурга и в то же время, острое и трагическое чувство отчуждения.

Мифологема города прошла полный цикл развития, вернувшись в архаику, где место природного синкрезиса занял синкрезис измельчённо дробных и текучих в своей атомарности культурных смыслов и феноменов, прошедших сквозь фронт рефлексии и оставшихся за его пределами в сфере культурно-бессознательного. Прогнозы относительно дальнейших перспектив структурных трансформаций исходной мифологемы - тема специальных исследований.

§4. Принцип иерархии.

Применение принципа структурно-семантического каталога опирается, прежде всего, на изоморфизм ментальности и реальности в рамках общекультурного целого. Этот изоморфизм и проистекающая из него *фрактальность* различных структурно-онтологических срезов как ментальности, так и реальности основан на едином механизме образования последовательных семантико-семиотических цепей бинарных смысловых конструкций, выстраиваемых по принципу *трансцендирующей прогрессии партисипационного переживания*. При этом всеобщей формой организации этой прогрессии выступает *принцип иерархии*. Потенциальная энергия партисипационного переживания, условно взятая за некую конечную величину, как бы растягивается, рассредотачивается по цепочке промежуточных значений, связывая крайние точки по направлениям первотектональных интенций: имманентное\трансцендентное, сакральное\профаническое и дискретное\континуальное. Соответственно, по этим же направлениям и выстраивается прогрессия значимости переживаемых смыслов. Всякое отдельное значение или даже целостный феномен, взятый в том или ином его модусе,

представляет собой, в этом смысле, отпадение от генетически предшествующего более синкретического прафеномена или как зафиксированное в материале *снятие бинарно-оппозитной структуры предшествующего уровня*. Путь выстраивания таких структурно-смысловых цепей по направлениям первотектональных векторов и может быть назван принципом иерархии. Этот принцип иерархии без преувеличения можно назвать одной из ключевых форм культурогенеза на всех уровнях от социализации отдельного субъекта до арматурных опор цивилизации вообще.

(Априорный характер принципа иерархии подтверждается, в частности, исследованиями в области когнитивной психологии. Так, опыты Макнамары показывают, что в сложных объектах испытуемый изначально выявляет более и менее значимые элементы, устанавливая между ними иерархические отношения)

Можно сказать, что посредством иерархически организованных семантических опосредований культура саморазворачивается, как бы шаг за шагом вклиниваясь в первородный антропогенетический зазор между человеком и миром. Тело культуры, как ствол дерева, помимо колец эволюционных циклов в горизонтальном срезе, соткано из вертикальных нитей, иерархически связывающих корни ствол и крону единой направленностью трансцендирующего порыва и партисипационного переживания.

Принцип иерархии - эффективнейший инструмент втягивания человека в культуру. Ребёнок, осваивает мир через усвоение его иерархических структур, часть из которых носит всеобщий, а часть локальный (субкультурный) характер. Именно с первоначальной рядоположенностью и неиерархизованностью значений связана специфическая свежесть, непосредственность и парадоксализм

детского мышления. Сходным было и мышления на ранних этапах культурогенеза. Сопротивление синкретизма семантическим расчленениям и структурной дуализации блокировало становление иерархических цепей. При этом важно отметить, что направления распада синкретизма и выстраивание этих иерархических цепей происходило в соответствии с той или иной культурногенетической парадигмой. Например, на востоке, где культурногенетическая стратегия тяготела к гипостазированию социального Абсолюта, как универсальной формы бытия самореализации культуры, была выстроена чёткая иерархия социальных рангов при сохранении глубокого синкретизма в менее значимых областях.

По таинственным каналам культурной памяти человек наследует пустые борозды и колеи иерархических линий, прочерченные в его ментальности в определённых направлениях. Культура заполняет эти предуготовленные каналы семантическим материалом наставляя человека на конкретный путь трансцендирующей медиации с миром, выводя из экзистенциально тупика отчуждённости, но делая его, при этом, своим рабом, приковывая к иерархизирующей традиции. Включённость в иерархические цепочки - основа правил игры, по которым культура играет с человеком. В этом смысле, ребёнок или архаический человек подобен начинающему игроку за шахматной доской, за первоначальным состоянием безграничной абстрактной свободы следует её последовательное сворачивание с каждым следующим ходом. Другого в культуре не дано. Последовательное движение по цепочке иерархически организованных бинарных структур в направлении их окончательного снятия в «последнем синтезе» - единственный путь к всеобщему для отпавшего от этого всеобщего имманентно-точечного я-сознания. А сам этот вожденный синтез

(обретённый рай) может располагаться только *за пределами культуры*. Под этим углом зрения могут быть рассмотрены все многочисленные методики и формы полного или частичного бегства из культуры, суммативно определяемые как ИСС (изменённые состояния сознания). Полное бегство из культуры, впрочем, достигается только в случае смерти, означающей полное снятие имманентного (дискретно-профанно-телесного) и переход в трансцендентное состояние. Исследование путей трансцендирующего бегства из пространства культуры могло бы стать интереснейшей темой отдельной книги. Теперь же укажем лишь на то, что приобщение неопита к той или иной методике или форме наиболее прямого трансцендирования посредством ИСС, или без такового, всегда начинается с разрушения сложившихся в его ментальности иерархических структур, привнесённых культурной традицией. От христианского «станьте как дети» до чань-буддийской «шокотерапии» и даосских призывов уподобиться не родившемуся младенцу, хитроумных опрощающих процедур кастанедовского дона Хуана, йогической медитации и мн.др. - прослеживается одна задача - превратить сознание неопита в *tabula rasa*, очистив его от культурных иерархий.

Всякая иерархическая цепочка, *взятая за целое*, не есть условный фрагмент некоей бесконечной и бессмысленной длительности. Она всегда носит *структурный характер*. Замыкающие значения, как правило, скрытые в области бессознательного выступают полюсами бинарной структуры, отношения между которыми строятся по уже обозначенной схеме инверсионных и медиативных отношений.

Хитрость культуры заключается в том, что переживающее я-сознание бессознательно полагает себя за точку отсчёта, тогда как в

действительности оно (это сознание) способно проследить цепь семантической прогрессии, всегда находясь где-то в её середине. Такая иллюзия сознания проистекает из того, что оно партисипационно связывая себя из каким-либо из полюсов оппозиции, переживает эту связь как безусловную и окончательную. Генетизация семантики этого полюса разрушает партисипационное единство и вновь выбрасывает *я-сознание* в область отчуждения. В том, в частности и проявляется партисипация, что человек, полагаящий своё переживающее *я* как самую непосредственную, достоверную и беспредпосылочную форму бытия вообще, переносит эти акциденции на объект партисипации, с которым переживающее *я* слито в ситуативном акте онтического единения. Иначе говоря, объект партисипации полагается столь же онтологически беспредпосылочным и непосредственным, как и само переживающее сознание субъекта. И из этой точки, ошибочно принимаемой за начало, но в действительности всегда являющейся серединой, стартует выстраивание производных бинарных семантических структур, организуемых в иерархические цепочки.

Рассматривая под этим углом зрения историю культуры, можно наблюдать как вследствие неизбежного смещения координат исходной точки рушатся иерархические системы всех уровней: космологические и географические представления, сам европейский антропоцентризм, сословно-корпоративные иерархии социально-политических образований и вплоть до нового и новейшего богоборчества, несколькими волнами прокатившегося по культуре XX в.

На современной ситуации следует остановиться особо. Сегодня, очевидный распад иерархических систем и структур во многих ключевых областях культуры дал повод говорить о наступлении

«новой первобытности», где в эклектично-мозаичном культурном пространстве господствуют горизонтально-сотовые связи, всеобщий релятивизм и относительность всех значений и ценностей. Не оспаривая наличия этих, безусловно, значимых и, в известном смысле, доминирующих тенденций, выскажем по этому поводу несколько замечаний.(15)

Сознанию, увлечённому той или иной культурной парадигмой свойственно несколько увлекаться и забываться. Сконструированный в соответствии с этой парадигмой образ реальности, т.е. автомобиль культуры, принимается в этом случае (практически всегда) за саму реальность во всей её полноте и целостности. Какие-то срезы и элементы этой реальности уходят в тень бессознательного, какие-то сознательно игнорируются, а какие-то, что называется, не видятся в упор. Так частные автомобили, вырабатываемые в тех или иных субкультурных кругах понимаются втянутыми в их орбиту субъектами как всеобщие и универсальные со всеми вытекающими из этого мировоззренческими трансформациями, чреватые как смешными, так и печальными последствиями. Так, в современном постмодернистском дискурсе соответствие какого-либо положения внутренней логике этого дискурса (правилам игры) понимается как достаточное основание его феноменологической верификации.

Полное размывание иерархических структур миру никоим образом не грозит. Оттого, что определённый субъектный слой в определённых сферах своего мышления и деятельности частично (не более!) вышел на горизонтально-сотовые доминанты смыслообразования и партисипационно связав с ними свое переживающее я, перестав замечать иерархические основы как всеобщего так и своего собственного бытия (взять хотя бы рутинный

социально бытовой аспект), последние от этого не перестали существовать вовсе. Поэтому вопрос, по нашему мнению, стоит следующим образом: не как жить в неиерархизованном мире, который вот-вот нагрянет, а каким образом связать иерархизованные и неиерархизованные локусы культуры в интегрированное (хотя бы в коммуникационном смысле) целое.

Что же касается самого процесса распада иерархических структур в определённых локусах культуры, который, безусловно, носит объективный и закономерный характер, то он, как нам представляется, вызван достижением европейским (в широком смысле) сознанием последнего (на сегодняшний день) фазиса *адаптации к пограничному состоянию*, которое ещё недавно (в начале века) переживалось столь мучительно. Вместо бесконечного чередования партисипации к дискретным и единичным значениям с последующим болезненным отчуждением, приводящим, в конечном счёте, к очередному крушению ценностей и похоронам бога, европейское сознание (впрочем, только его «постмодернистская», в расширенном понимании, часть) обрела выход посредством партисипации *не к значению как таковому, а к самому акту перманентного движения между смыслами*. Партисипационная парадигма сознания *я-значение* сменилась парадигмой *я-медиатор*. движение, дрейф, путешествие сознания по смысловым структурам и шире, культурным системам, понимается как форма не грозящая отчуждением партисипации, где экзистенциально-психический поток индивидуального сознания оказывается органичной формой бесконечно-текучей медиации, где ничто дискретное не принимается в качестве безусловной ценности и партисипационно не природняется. Текущее *я* в текущем феноменологическом пространстве культуры не знает тягости и трагедии отчуждения и

выброшенности в мир. В самом деле, если убежать из культуры нельзя, то остаётся сосредоточиться на самом процессе бега. При этом, бег по-горизонтали интереснее, ибо он, в отличие от вертикальных трансцендирующих цепочек, *бесконечен*. Можно сказать, что сознание, с помощью иерархического вертикализма достигло условного потолка и переориентировавшись, стало стелиться вдоль этого потолка, рисуя всевозможные фигуры на его поверхности. В этом принципиальное отличие современной ситуации от всех предшествующих много численных «революционных сломов» в истории культуры, когда на смену одним иерархическим системам приходили другие, воспроизводя всё те же исходные первотектональные структуры в иной семантике. Не следует, в то же время забывать, что необходимым условием для осуществления этой горизонтально-текущей *я-медиационной* парадигмы является та самая предельная измельчённость и атомизация культурно-феноменологического материала, которая всегда даёт о себе знать в закатные эпохи. Только в этом новообразованном культурном синкрезисе с его «однородной плотностью» возможно лёгкое медиационное плавание и маневрирование, где ни на что не наталкивающееся сознание может себе позволить ничего не принимать всерьёз. Такое состояние феноменологического и смыслового пространства культуры по определению не может длиться не только вечно, но даже и относительно долго. Но прогнозы - не наша сфера.

§5. Гносеологические парадигмы.

Изложенные в начале главы теоретические положения, связанные с концепцией структурно-семантического каталога могут иметь широкое применение в области интерпретации самого

широкого круга культурных явлений. Это применение, однако, требует исключительной корректности в процессе движения по звеньям семантических цепей, где не учтены развилки, особенно близких к первичным, первотектональным основаниям, способно привести к фиктивному результату.

Одной из таких корневых развилки является исторически сформированное различие *гносеологических парадигм*, во многом определяющих *системное качество ментальности* той или иной культурной общности, в рамках которой складываются уже следующие уровни различий и смысловых конструктов.

Разговор о гносеологических парадигмах можно, в какой-то мере, считать продолжением проецирования общетеоретической концепции в область интерпретации конкретных историко-культурных процессов. Речь пойдёт о теоретической модели перехода структур ментальности в формы их культурной экспликации.

Тема гносеологических парадигм отсылает нас к извечному спору Платона и Аристотеля, выходящему по своему содержанию, не говоря уже о выводах, далеко за пределы чисто философской проблематики. С Аристотелем связана теория логики *готовых форм*. С Платоном - теория логики *формообразования*. По Аристотелю, с абстрагированием, предполагающим отвлечение свойств от вещей и последующим наложением формы на материал, происходит вычленение неких общих свойств и их формализация. Форма таким образом отрывается от *субъективного мыслительного контекста* и становится безлично-стандартным орудием «каталогизации» феноменов, независимо от собственной эволюции мышления оперирующего ей субъекта. Аристотель заложил основу той объективистской логики форм, которая стала доминирующей в

культуре европейского круга. Такая гносеологическая парадигма стала возможной благодаря тому, что культура впервые сделала решительный шаг к замыканию на себе. То есть, она впервые приняла дуальность существования как неизбежность и стала опираться в поисках выхода на свой собственный опыт, оформленный в понятийных построениях.

Культурный опыт стал пониматься как самостоятельная и самодовлеющая акциденция бытия, а не как компромиссное замещение прямого внекультурного переживания. Исходя из этого, эта гносеологическая парадигма, которую мы будем условно называть рационалистической онтологизовала мировой дуализм и принялась, с помощью логических построений наводить диалектические мосты на пути к вожденной целостности. По ходу дела, динамическая прогрессия бинарных структур, посредством семиотизации каждого промежуточного синтеза с его последующим рефлексивным отчуждением, объективировала все сущности, включая и самого человека. И хотя на сегодняшний день, казалось бы отрефлектированно уже абсолютно все, вплоть до механизмов саморазрушения - все равно фаустовский дух Европы всякий раз с удивлением обнаруживает себя, на излете очередного витка рефлексии, в пограничном несемантизованном пространстве. В аристотелевской (рационалистической) парадигме европейская культура не только осознала себя самое и свои возможности. Она выявила своё специфическое *системное качество*, сделав стратегический выбор, отказавшись от альтернативных парадигм. То же можно, в равной степени сказать и о других культурах, выбравших (разумеется бессознательно) иные пути. Выбирая гносеологическую парадигму, то есть специфические принципы дискретизации и семиотизации природного континуума на пути

преодоления дуальности, та или иная культура полагает и свой *предел*. Иначе говоря, способ освоения реальности, посредством того или иного способа оперирования бинарными структурами задает и *границы* этого освоения. То есть, та или иная культура может разворачиваться лишь в пределах некоего эйдоса, границы и объем которого изначально определены (предопределены) доминирующими принципами смыслообразования. Последние же, в свою очередь, задаются специфическими суперпозициями, где статичными инвариантными элементами являются первотектональные матрицы, а динамично-вариативным началом - роза ветров интенциональных констант. Внешние мотивы выбора гносеологической парадигмы может наблюдаться в этнических, географических и иных факторах. (Причём, по ходу «отрыва» от природы и замыканию культуры на себе, значение природных факторов - географических, климатических и, в последнюю очередь, этнических - убывает) Но за всем этим стоит историческая логика *комплементарности*. Культура, завершившая цикл саморазвития и исчерпавшая свой эйдос, неизбежно впадает в саморепродуцирование по законам дурной бесконечности. А при изменении общеисторического контекста, который, особенно в современную эпоху, обычно не заставляет себя долго ждать, эти культуры впадают в стагнацию и распад.

Обратимся к Платону. Гений этого мыслителя расцвел в уникальной ситуации. С одной стороны, культура еще хранила живые воспоминания по своему ритуально-магическому лону, с его культом природной, восходящей к инстинкту, интуиции и целостного, нерасчлененного, параллельного природе знания. С другой стороны, культура уже настолько развернула свои кодификационные системы, что была уже способна адекватно

отрефлектировать многие из своих состояний и, в том числе, ностальгию по утраченному Единому. В лице Платона культура еще не готова примириться окончательно с дуальностью бытия и принять за подлинную реальность свои понятийно-знаковые построения. Блокируя отпадение объекта от познающего субъекта, Платон предлагает гносеологическую парадигму, *консервирующую синкрезис субъективного и объективного*. Но этот синкрезис, предполагающий, тем не менее, дуализацию, как бессознательный внутренний момент, устремляется к будущему синтезу.

Нерасторжимость объективной и субъективной составляющей в ситуации взаимодействия сознания и объекта символически обозначается Платоном как «метаксю» (между). «Как только глаз, приблизившись к чему-то ему соответствующему, порождает белизну и среднее ощущение - чего никогда не произошло бы, если бы каждое из них не сошлось с тем, что ему не соответствует. Тотчас же они несутся в разные стороны: зрение к глазам, а белизна - к цвету соучастника этого рождения. Глаз наполняется зрением и видит, становясь не просто зрением, но видящим глазом, что же касается второго родителя, то он, наполнившись белизной, уже становится, в свою очередь, не белизной, но белым предметом - будь то камень или любая вещь окрашенная в этот цвет. Также и прочее: жесткое, теплое и все остальное, коль скоро мы будем понимать это таким образом, не может существовать сама по себе, о чем мы в свое время уже говорили, но все многообразие вещей возникает из взаимного общения и движения, причем невозможно, как говорится, твердо разграничить, что здесь действующее, а что страдающее. Ибо нет действующего, пока оно не встречается со страдающим, как нет и страдающего, пока оно не встретится с действующим". (16)

С позиций культурного сознания, всякий изначально данный в отчуждении внеположенный к опыту феномен, есть лишь абстрактное *нечто*, то есть некое бытие вообще, где отсутствие всяких конкретных определений тождественно потенциальному бесконечному числу смыслов. Далее действующее и страдающее онтологизируется в акте взаимодействия. Действующий субъект самоосознается в акте рефлексии. Страдающее, посредством этой рефлексии переходит из абстрактно-природного в-себе-бытия в конкретный феномен культуры и *для-культуры*.

Из всего множества смыслов, потенциально заключенных в объекте онтологизируются лишь те, которые соответствуют (см. цитированный выше отрывок) структуре и семантическому объему опыта воспринимающего субъекта. А опыт этот, в свою очередь, определяется системным качеством культурной традиции, к которой этот субъект принадлежит. Системное качество культуры, в свою очередь, определяется, прежде всего, специфическим набором первотектональных суперпозиций. Поэтому, «соответствие» - в акте взаимодействия - это не просто механическое взаимоувязывание или взаимоотражение изоморфных первотектональных структур в акте субъектно-объектного полагания. Это онтологизирующее отчленение от объекта, с его бесконечным потенциалом имплицитного первотектонального смыслогенеза, определенного и конкретного комплекса смыслов. И вот только этот-то комплекс смыслов и соответствует определенной комбинации первотектональных суперпозиций, организующему опыт субъекта. Последующее расщепление целостного переживания на объективирующую и субъективирующую рефлексии, отчуждающая семиотизация и вторичная партисипация к самому семиотическому коду завершает формирование продукта взаимодействия как *факта культуры*.

В аристотелевской парадигме, сознание субъекта, всякий раз рефлектируя себя как замкнутое, о-пределенное целое, выступает инструментом разворачивания объективных системных принципов культуры, стремящейся феноменологически заполнить свой эйдос. И, соответственно, индивидуальный культурный опыт есть ни что иное, как частный модус опыта общекультурного. И этот индивидуальный опыт, будучи изоморфен общекультурному, совпадает с ним в своих возможностях и ограничениях. Это обстоятельство вкупе с приятием дуализма, как фундаментального атрибута культурного бытия диалектически предопределило становление европейского типа сознания с её проблемой Свободы и постоянным стремлением к выходу за пределы.

Надо сказать, что вышеописанный механизм соответствия характеризует гносеологические установки той или иной культурной традиции тем отчётливее, чем более сложные комплексы смыслов даны в первоначальном взаимодействии. Что же до актов более однозначных, например простых ощущений и т. п., не несущих целостного образа первотектональной структуры, так сказать, не самодостаточных фрагментов бытия, то их онтологизация не слишком богато варьируется в различных культурах. Такие акты лишь ситуативно актуализуют относительно слабую партисипацию к стандартизованной семиотической конструкции, рутинизовавшейся и отошедшей в область бессознательных кодификационных форм.

В связи с этим, творчество (в широком смысле), может быть определено как *нестандартная для данной культурной традиции семиотизация результата переживания индивидуальным сознанием первичных первотектональных структур*. Или, иначе говоря, творчество - это семиотизирующая индивидуализация

партисипационного переживания, глубина которого задаётся уровнем семантической генетизации, т.е. степенью приближения к корням семантического древа культуры - всеобщим и инвариантным первотектональным структурам. Через творчество, в таком понимании, культура расширяет сферу применения своих принципов смыслополагания, наращивая тем самым, своё семантико-семиотическое тело. Многообразие индивидуального опыта и всех форм культурной активности - это подвижная мембрана самоорганизующегося культурного целого, непрестанно движущаяся к своим эйдетически предсуществующим границам, заполняя отведённое пространство в отведённые историей сроки.

В рационалистической (аристотелевской) парадигме активность субъекта изначально ограничена определенными отчужденно-объективными «выкройками», готовых форм и категорий. Эти «выкройки», восходя к абсолютной первотектональной «метавыкройке», выступают ее конечной, развернутой в историческом времени, версией, и соответственно, обладают набором специфических качеств. Эти качества - детерминативные константы культуры, или, иначе говоря, конфигурация выкройки, определяется структурой и объемом смыслополагания первотектональных моделей «нулевого цикла», продуцируемых в особенной для этой данной культуры системе семиотических кодов, внешний контур "выкройки"- граница эйдоса данной культуры. Субъект, в этом случае, может своей познающей и практической активностью лишь заполнять несемиотизованные фрагменты и локусы предзаданного эйдетического чертежа. В лучшем случае можно добраться к границам.

Платон развивает существенно иную парадигму. Ее можно определить как перманентно трансцендирующую или *трансцедентальную*. (17)

Согласно трансцедентальному принципу (по Бадеру) в концепции платоновского «метаксю» содержится принцип генетизации всех стандартно семиотизованных (застывших) расчленений: бытие-мышление, субъект-объект и т.д., поскольку происходит актуализация тех мыслительных процессов, которые привели к их порождению.

В аристотелевской парадигме сознание изначально предстает как бы пустым *tabula rasa*. Заполняющий сознание материал расчленяется, выделяются сущностные определения, принципы и характеристика воспринимаемого объекта. Эти идеальные структуры наделяются статусом объективного бытия. Далее, по Аристотелю, эти выделенные в рефлексии общие понятия синтезируются в суждении по поводу конкретного единичного объекта.

По Платону же, еще до процесса познания и, соответственно, до расщепляющей субъектно-объектной рефлексии, у нас существует некоторое предзнание *pro-idenai* по поводу того, чему надлежит стать объектом знания. Именно это предзнание выступает ключом и, как это не парадоксально звучит, бессознательным внесемиотическим кодом упорядочивающим взаимоотношения с индивидуальным сознанием и окружающим миром.

Пожалуй, наиболее ярким примером такого бессознательно-внесемиотического кода может служить сон. Разумеется, нижеследующие рассуждения ни в коей мере не следует рассматривать как покушение на изложение новой версии теории сна. (Единой теории сна, на сегодняшний день, кстати, не

существует.) Это - не более чем частные наблюдения в контексте основной темы. Итак, сон не кодифицирован в знаках и, потому уже не есть *текст*. В силу этого, он не может быть не только тождественен, но и сколько-нибудь адекватен любым формам последующей текстуализации. Во сне нет дуализма дискретного и континуального, поскольку ввиду отсутствия рефлексии в обычном её понимании, череда дискретных семантических значений и смысловых фрагментов дана в нерасчлененно-целостном текучем потоке непосредственного переживания. Причем, эмоционально-психологическая модальность этого переживания продуцирует иные смыслополагающие отношения между вещами, чем в бодрствующем сознании. Иными словами, предмет в его отношении к субъекту перестает быть самим собой и укладываться в стандартные, задаваемые культурой, онтологические и аксиологические схемы. Бодрствующее сознание воспроизводит такую онтическую схему, где есть я - субъект, есть изначально отчужденный объект, путем семиотизирующей рефлексии превращаемой в объект-для-меня и для-культуры. После чего сознание имеет дело уже не с объектом, как таковым, а с совокупностью стандартизованных семиотических кодов, образующих как бы культурную ипостась объекта, подлежащую дальнейшим операциям интерпретациям, функциональному использованию и другим прагматическим процедурам. Во сне же нет субъекта и объекта, а есть некий синкретический феномен: *я - переживающий нечто*. Здесь субъективное воление совпадает с объективным внешним императивом в едином потоке переживания - взаимодействия, попытки контролирующих центров психики рефлексировать поток этого взаимодействия и, тем более, корректировать его с позиции рациональной логики бодрствующего сознания (инструмента

индивидуально-самостной воли) с одной стороны, приводят к ощущению неподлинности, искусственности этого вмешательства («я стреляю, а он не падает») и, с другой стороны, никогда не достигает цели, поскольку любые волевые импульсы осмысления сами включаются в нерасчленённую и спонтанную текстуру сна. Активизация таких попыток обычно приводит к пробуждению.

Интересно отметить, что попытка рационального сознания прорваться сквозь нагромождения семиотических форм к исходной очевидности попадает в зеркально противоположную ловушку.(18) Важно отметить, что во сне всякие манипуляции с элементами семантического потока (условно говоря, протообъектами) неизбежно вызывают параллельные изменения в субъекте, как на уровне содержательно-смыслового понимания, так и на неотделимом от него уровне эмоционально-психологического самоощущения. Здесь ментальность, находясь в погранично-нерасщепленном состоянии со-формирует смысл вещей, со-формируясь вместе с ними под действием всеобщей первотектональной природы, императивно осуществляющей это параллельное со-формирование. Бодрствующему же сознанию, обреченному пребывать в дуальном пространственно-временном континууме, надлежит обнаружить (определить) эти смыслы в том или ином хронотопе: в предзаданной точке пересечения координат времени и пространства. Неудивительно, в этой связи, что многие культурологические и историко-этнографические исследования наводят на мысль о том, что человек древности постоянно в сонном или полусонном состоянии. В архаическом сознании еще доминировал природно-магический синкретизм. А сам человек, как уже отмечалось, ещё не в полной мере выступал субъектом своих мыслей и поступков. Его едва пробудившаяся самость была еще во

многом фокусом приложения внеположенных духовных сил. Их мощный императивный импульс растворял рефлектирующее я. Как известно, животные не ошибаются. Древние люди ошибались редко. Становление самости вытягивает человека из растворения в природно-магическом континууме с его безошибочно-сонным предзнанием вещей. «Пробуждение» сознания формирует субъекта культуры с ее жесткой дуалистической диалектикой табу и нормы, конечного и бесконечного, своего и чужого, жизни и смерти. Несомненно, именно рефлексия по поводу конечности человека как единичного и конкретного я дало сильнейший импульс к становлению личного самосознания, ибо лишь в пограничной ситуации человеку открывается трагическое тождество-нетождество бесконечной духовной потенции и конечность реальной экзистенции.

Однако вернемся к Платону. «...Мы непременно должны знать равное само по себе еще до того, как впервые увидим равные предметы и уразумеем, что все они стремятся быть такими же, как равное само по себе, но полностью этого не достигают.» (19)

Если платоновское пред-знание (пред-идея) есть не то, что иное, как высвечивание в индивидуальном сознании всеобщих первотектональных пра-моделей и принципов, то вполне понятно, почему реальные предметы, данные в эмпирическом опыте их «не достигают». Ибо определившееся в семиозисе обретает конечность и, соответственно, отпадает от бесконечного. Это предзнание относится не только к вещам, но и к самим принципам познания. На основании вышесказанного можно заключить, что природа этих принципов первотектональна. В ментальности субъекта бессознательно самополагается тот или иной первотектональный смыслообраз (демиург, трикстер и т.д.) Это содержательно-ролевая

интенция, накладываясь на стадиальные характеристики эволюции мышления субъекта, определяет основные черты его гносеологической и практической активности. Внешним показателем выступают формы партисипации. Таким образом, универсальные и абсолютные первотектональные модели первично овнешняются путем *модального самополагания* в погранично-нерасчлененном семантическом пространстве (метаксю). Здесь ментальная структура субъекта узнает себя в структурах внешнего мира как изоморфное не-тождество, партисипируя к Единому (трансцендентно-всеобщему). В ходе последующих отчуждений рефлексии и семиозиса это состояние разрушается. Формально, вышеописанное состояние может быть рассмотрено как действие ретроспективной интенциональной константы, стремящейся заблокировать семиотизирующую рефлексию и, выйдя, таким образом, к прямому переживанию первосмыслов и первоидей.

Именно с этой ситуацией, по нашему мнению, связана платоновская концепция «анамнезиса», связанная с осмыслением особых психических состояний («упражнения в смерти»), когда снимаются все понятийные и, соответственно, языковые различия и совпадение знания с пред-знанием осуществляется в виде прямого непосредственного переживания-откровения (истиноблага) вне всяких кодификационно-рефлексивных оформлений. При этом важно платоновское *pre idenai* не может быть редуцирована к формам и элементам эмпирического опыта.

Оно онтологизуется из первотектональных структур самого мышления, предлагая после семантических возможностей, которые, в ходе рефлектирующего семиозиса, опосредуются конкретным материалом и организуются в ту или иную версию картины мира. Однако, предзаданность и невыводимость самих структурных

принципов мышления, приводящих ментальность субъекта в состояние интуитивно-апофатической партисипации к первотектональным основам не означает их статичности. Здесь эволюция смыслополагания в культуре осуществляется также в своем прогрессивно-поступательном режиме, но уже не посредством единичного субъекта, *а в нём самом*. Эволюция культуры и эволюция мышления субъекта в этой гносеологической парадигме совпадают. Платоновская парадигма стабилизирует партисипацию, поскольку знание переживается, всякий раз именно как свое знание, достигнутое не с помощью отчужденно-безличных инструментально-технологических форм, а рожденное из самой специфики организации индивидуального мышления, в тот или иной момент его имманентной эволюции. Вот здесь-то и может быть поставлена важнейшая задача достичь выхода из состояния изоморфного не-тождества первотектональных структур, сливающихся на границе субъективно-объективного взаимодействия, в их *полное тождество*. Или, иначе говоря, достичь совпадения изоморфного с изофункциональным и прийти, таким образом, к единству теоретического и практического разума. Этой задачей и определяется акаузальная динамика мышления в этой парадигме.

Дуальность бытия, по крайней мере, в его эмпирических определениях, снимается, знание носит симультанный характер. И тогда, в семантическом пространстве, где все каузальные и диахронные оппозиции оказываются снятыми, пред-знание идеи совпадает с ее *пост-знанием* и, по Гераклиту, «путь вверх-вниз один и тот же». А по Мейстеру Экхарту «Глаз, которым я смотрю на Бога, есть тот же глаз, которым Бог смотрит на меня».

Семантизация объекта в этой парадигме, осуществляется не в категориальном описании, а путем со-творения или смыслополагающей экспликации бессознательно предзаданной первотектональной модели. В этом опредмечивании бесконечного конечным партисипация к не-дуальному состоянию переводится в план *актуальной мыслительной активности*. При этом перед субъектом открывается потенциальная возможность пережить и освоить в природнении весь смысловой космос культуры вообще, а не только тот, что задан «правилами игры» той культурной традиции, к которой принадлежит этот субъект. Но здесь на пути партисипации к трансцендентному, т.е. самопознанию в Боге, лежит не только ограниченный культурный опыт субъекта, но и ограниченная специфика его культурно-бессознательного, в которой преломляются и модулируются всеобщие первотектональные схемы. Объём и содержание социо-культурной памяти, бессознательная культурно-ролевая ориентация, этнической, половой и возрастной фактор и, наконец, особенности индивидуальной психофизиологии и психологии - вот основные моменты, определяющие специфику границ. Пока человек есть существо культурное, они не могут быть преодолены до конца. Однако, на протяжении веков и тысячелетий в рамках, условно говоря, платоновской парадигмы, которую можно, опять же условно, назвать интуитивистской, небезуспешно разрабатывались методики освобождения и очистки сознания во имя растворения в трансцендентном.

Переживание истинного блага, о котором уже говорилось, непосредственно увязывается с платоновским принципом генетической очевидности. В отличие от гносеологических процедур, осуществляемых в рамках статичных и объективированных семиотических конструкций (гипотезы, схемы,

аксиомы, постулаты, модели и т.д.), постоянно требующих углубления и усложнения уровней рефлексии, платоновская генетическая очевидность полагает беспредпосылочное начало, уже самим фактом своего самополагания обосновывающая не только себя самое, но и все производные от нее идеальные структуры. В этом акте самополагания беспредпосылочного начала, лежащим, безусловно, вне поля эмпирической временной процессуальности, осуществляется не только ситуативное снятие субъектно-объектных отношений,

но и импульс к *трансцендированию этого снятия*, это связано с тем, что априорное единство мышления и внеположенного к нему мира идей, соотносимое Платоном с идеей Блага, на стадии до семиотического переживания выступает как *абсолютная* по своим семантизирующим потенциям, форма. Этот момент переживания освобождения творческой энергии человека почти во всех развитых культурных традициях связывается с идеей единения с Богом. Здесь субъекту открывается первотектональная структура мироздания, но не как объективно-внеположенная, а как вырастающая из беспредпосылочных принципов его собственного мышления, при этом, эта целостно переживаемая структура мироздания дана как надзнаковая, надсемиотичная, а потому, абсолютно трансцендентная. Кодификация - семиозис - есть не что иное, как проецирование трансцендентного в область имманентного. Трансцендентные первотектональные первосмыслы имманентизируются, опредмечиваясь, о-значаясь, о-пределяясь в пространстве культурного космоса, разворачивая его структурный и содержательный план. Так конкретная культура следуя своей природе, разворачивает свое предметно-смысловое поле путем отслаивания конечных положенностей от трансцендентной

первотектональной метаструктуры. Но трансцендирующий импульс, действует в ментальности как постоянный фон, поскольку в переживании истинного благо все многообразие знаний о бесконечном числе предметов и форм дано в единстве и дано *актуально*. Именно в рамках этой гносеологической парадигмы полагается принцип познания Бога через познание себя. Это и понятно, ибо в отличие от парадигмы аристотелевской, где Бог рассматривается как внеположенный к человеку метаобъект, здесь снятие субъектно-объектных отношений по описанной выше схеме обеспечивает возможность встречи человека не только с Богом, как универсальным разумным принципом самоорганизации космоса, но и со своей собственной душой. Под душой в нашем контексте можно понимать сумму индивидуальных культурных потенций, опредмечиваемых не эмпирически, но идеально, а потому выступающих адекватным модусом трансцендентной метакультурной потенции Бога. Не буду, в этой связи, приводить слишком напрашивающиеся примеры многочисленных коннотаций представлений о душе с представлениями о сне и т.п. состоянии. Напомним только, что у самого Платона душа понимается как принцип отношения к Богу и представляет собой систему актов духовной активности. А сам Бог, в свою очередь - акт абсолютного предзнания, снимающий как все предыдущие, так и последующие различия. И, наконец, как пишет Ф.Бадер, "Когда человек говорит: «Я все про себя знаю», - это значит, что человек познал Бога, или, что он лжет.» (20) Ср. у Мэнцзы: «Кто познает свою природу, познает Небо.» Акт самопознания Бога в себе связан не только с выходом за пределы своего психического я. Эта, так сказать, имманентная самотрансценденция направлена, так же на преодоление человеком тех названных выше органических

ограничений, накладываемых культурой. Опосредованные культурой биологические и психофизические особенности отдельного человека, вкупе с бессознательно усвоенными им формами собственно культурного смыслополагания и есть то, что традиционно называется природой этого самого человека. Именно познание и последующее снятие этой субъективной природы и позволяет эксплицировать некий идеальный *я - центр* за пределы индивидуально-психологического. В природно-императивном переживании полагания этого эксплицированного *я - центра* субъекту открываются новые формы организации сознания, которые будучи изначально чистой идеальной смыслообразующей потенцией должны быть опредмечены и реализованы именно *этим и никаким другим субъектом*. Семантические версии опредмечивания - поле творческой свободы индивида. Чем дальше субъект «выпрыгивает» из своей психической и культурной имманентности, тем сложнее и мучительнее идет поиск языковых форм для последующей рефлексии и кодификации полученного знания. Это неизбежный момент всякого подлинно творческого процесса.

Что же до методов достижения самого исходного имманентно-трансцендентного состояния, (уже упомянутые выше ИСС) то они варьируются в истории культуры чрезвычайно широко: от платоновского анамнезиса до йогической медитации, от чань-буддийского «шокового просветления» до православной исихии и столпничества и других форм религиозной аскезы. Творческий инсайт и даже разнообразные виды наркотизации, в сущности, из того же ряда.

Обе рассмотренные выше гносеологические парадигмы, первая из которых названа аристотелевской, а вторая - платоновская, в своих крайних проявлениях совпадают. В негативном аспекте,

нагромождение пустых семиотических форм и тотальная формализация вполне тождественны культивированию апофатической прострации. А в позитивном аспекте, в акте продуктивного культуротворчества, дуализм апофатического и катафатического достигается уже, так или иначе, на уровне вторичной рефлексии. Ни та, ни другая парадигма нигде и никогда не явлена в чистом и абсолютном виде. Каждая из них может проявляться в форме доминанты той или иной культуры, но непременно в диалектическом сочетании со своей противоположно-комплементарной компонентой. В связи с этим, аристотелевскую парадигму можно соотнести преимущественно с *западным* типом культуры, а платоновскую - с *восточным*. Из исторического процесса взаимодействия этих комплементарных парадигм, направленного к конечному синтезу следует, что ни о какой онтологической инородности и пропасти непонимания между Востоком и Западом, которую, в такт обыденному сознанию, любят подчёркивать некоторые исследователи, конечно же, говорить не приходится. И уж тем более, непродуктивным представляется подход, оценивающий ту или иную парадигму как «правильную» или «неправильную». Каждая парадигма типа культуры несет правило в самой себе и не может опровергаться никоим иным внеположенным ей правилом. Истинность и позитивность культурной парадигмы определяется самим фактом ее исторической реализации, т.е. тем, что она *была и есть*. В этом смысле, бесконечные споры между апологетами Востока и Запада выглядят непростительной наивностью. Уж если говорить о критериях продуктивности, то следовало бы выявлять не степень чистоты проявления доминирующей в той или иной культуре парадигмы, а условия оптимального его соотношения с комплементарной

компонентой. Нетрудно заметить, что в культурах, так сказать, равновесных, или представляющих собой переусложненную амальгаму автономизованных промежуточно-производных форм, наблюдаются такие черты, как неустойчивость, аутичность и весь комплекс историко-культурных свойств и форм, связанных со значениями вторичности и качественной невыраженности.

Действительно, чтобы воссоединиться с Единым, нужно сначала от него отпасть. И чем сильнее отпадение, тем сильнее эйфория единения. И неизвестно еще, что мучительнее для человеческой природы: блуждание автономизованной человеческой самости в лабиринтах перманентно репродуцируемого отчуждения (Запад), или блокировка автономизации этой самости во имя растворения в синкретическом Абсолюте (Восток). Во всяком случае, в образе двух вышеописанных культурных парадигм, мы имеем дело с двумя базовыми парадигмами самополагания человека как субъекта культуры. Основной задачей этого самополагания является космизация и освоение дуального универсума и достижение выхода из этой дуальности как идеально-целостного непротиворечивого состояния.

Начиная с античной эпохи, западная и восточная гносеологические парадигмы разделились исторически. Это означает, что с определением приоритетных направленностей трансцендирования и оперирования с бинарно-оппозитными структурами в целом, сложились две базовые формы исторического бытия человека. За расчленением рационалистической и интуитивистской гносеологических парадигм стоят такие позиции, как структура культурно-бессознательного, аксиологические ориентации в триаде синкрезис – анализ – синтез, отношения к инновативным процессам и многое другое, что, в конечном счёте, и

определяет исторические судьбы народов. Проще говоря, этносоциологические стратегии определяют и парадигмы исторического бытия. А их дальнейшее членение - важнейший детерминирующий фактор и, в значительной степени двигатель истории культуры.

ГЛАВА 5.

МЕХАНИЗМЫ СМЫСЛОГЕНЕЗА В МИРЕ ИСКУССТВА.

§1. Процесс культурной динамики и преемственность художественных циклов.

В предыдущих главах мы неоднократно вскользь касались проблемы культурной динамики. Без отдельного, хотя бы краткого, изложения *общей* формулы этого процесса, к анализу характера динамических процессов в сфере искусства переходить нельзя.

Осознавая всю сложность и многоаспектность проблемы культурной динамики, ограничимся лишь предельно схематизованным концептуальным «скелетом», освещая только те грани вопроса, которые корреспондируют с нашей общей концепцией культурогенеза.

* * *

Ключевым моментом, задающим бесконечное самодвижение культурогенетического процесса, является *первотектональная потребность* или априорное и неустранимое стремление всякого субъекта культуры достичь переживания истинного на путях направленного к первотектональным прамоделям трансцендирования. Но семантико-семиотическое тело культуры образует между двумя точками, одна из которых - первотектональные матрицы нулевого цикла, а другая - актуально переживающее *я-сознание*, многоступенчатую иерархию опосредующих форм, смыслов и значений. Большая часть этих опосредующих звеньев скрыта в области культурно-бессознательного. Осознанный индивидуальный социокультурный опыт субъекта (или группы) как надводная часть айсберга, возвышающаяся над громадой бессознательных детерминаций, является наиболее активной и подвижной сферой формирования экзистенциальных ориентаций, поскольку именно с ней связаны дрейфующие координаты фронта рефлексии. С наращиванием опосредующих звеньев и разворачиванием семантико-

семиотического тела культуры первичная энергия партисипационного переживания истиноблаго, посредством онтического единения с трансцендентными первотектонами как бы растрачивается, размазываясь по опосредующим структурам в результате последовательного чередования циклов смещения партисипационного переживания от прафеномена к его знаковому эквиваленту. В результате, субъект культуры оказывается неспособен «дотянуться» до первотектональных основ, ввиду критической загромождённости сферы культурно-бессознательного и неадекватности форм индивидуального культурного опыта задачам трансцендирования. Культура оказывается в плену глобального противоречия. Возникая как *надприродное средство восстановления онтического субъектно-объектного единства*, культура, превращаясь в самоорганизующееся целое, обретает собственную (имманентную) телеологию, стремясь к всеохватному саморасширению, самовоспроизводству и усложнению своих структур. Кстати, именно отсюда проистекает своеобразный *закон оцеливания средств*, наблюдаемый во всех частных срезах культуры, когда бесконечность цели, «по проекту» долженствующей быть конечной, как бы «незаметно» заменяется бесконечностью (как правило, дурной) средств, к этой цели приводящих (т.е. в действительности, никогда не приводящих).

Итак, глобальное внутреннее противоречие культуры выражается в том, что она, с одной стороны по своей генетической природе есть средство преодоления экзистенциальной субъектно-объектной отчуждённости, а с другой стороны, она всегда стремится к самодовлеющему разворачиванию в парадигме имманентного целеполагания. А если учесть, что каждая отдельная культурная традиция, как в макроисторическом, так и в узко-локальном

понимании, разворачивается в пространстве некоей предсуществующей эйдетической конфигурации, т.е. способна ассимилировать и осваивать лишь специфическую типологию материала и осуществлять смыслополагание лишь в чётко определённых направлениях и модальностях, то со всей ясностью обрисовывается вопрос о *пределах*. Предел для каждой культурной целостности наступает с качественным (а не количественным!) исчерпанием соответствующего принципам смыслополагания материала и достижением, таким образом, границ эйдоса. Другого материала для смыслообразования, потенциально заключённого в прафеноменальном континууме данная культура *просто не видит*. Исчерпанию материала соответствует критическая загруженность сферы культурно-бессознательного и семиотическая перенасыщенность сферы осознанного культурного опыта. (См. о последних фазах семиотического цикла.) В результате, неспособность субъекта данной культурной традиции осуществить продуктивную партисипацию с полноценным трансцендированием и переживанием истиноблаго. сигнализирует о наступлении критической для этой культуры точки в указанном выше глобальном противоречии. Проще говоря, культура впадает в кризис, когда её субъект оказывается оторван от трансцендирующей партисипации к первотектонам, за счёт критического умножения опосредующих звеньев. Внешне это проявляется в таких явлениях как «усталость» культуры, утрата идеалов и стимулов, апатия и, в конечном счёте, - нежизнеспособность.

Ответом на такого рода ситуации служит обвальный сброс опосредующих промежуточных звеньев. Субъект, неспособный выстроить ясную и психологически комфортную (или, хотя бы приемлемую) картину мира ввиду оторванности от

первотектональных основ, впадает в состояние *глобальной инверсии*. Это означает, что переживающее *я-сознание* скачком перестраивается от партисипационной направленности к упорядоченным и упорядочивающим структурам культуры в направлении партисипации к *самому процессу их разрушения*. Значения истинноблага в этом случае, связываются с экзистенциальным переживанием процесса деструкции, каждый акт которой как бы расчищает путь к первотектонам.

В результате такой глобальной инверсии происходит сквозная деструкция семантико-семиотических звеньев сферы культурно-бессознательного, как и сферы осознанного культурного опыта, сопровождаемая огромным выбросом энергии деструктивного характера. При этом, сам исторический субъект этой инверсии, как правило, сгорает в этой отчаянной партисипации к хаосу. Во всяком случае, окунувшиеся к стихию контркультурной партисипации редко бывают способны пройти через обратную инверсию и вернуться в лоно культуросизидательного смыслополагания, тем более, что образ новой реальности после слома и обвала всегда выглядит пугающе новым и непривычным. Участники бунта редко переживают его окончание. Революции пожирают своих детей. Нигилисты (и в литературе и в жизни) убеждённые, что прежде чем строить, надо сперва сломать, умирают недоломав. Теоретики «светлого будущего» главное внимание уделяют формам и методам борьбы с настоящим, отделяясь, по поводу этого самого будущего самыми туманными и невразумительными словами. Ещё бы! Разве можно имманентизовать трансцендентное по определению?!

Художественный авангард начала века справился с деструктивной задачей куда успешнее, чем с созидательно-проективной. Старый мир был разрушен до основания. А затем? С

космическими полётами супрематических конструкций и переходом всего человечества в некое новое качество как-то не получилось. Строить на обломках пришлось уже другим, а главное - строить стали не то. Совсем не то. Думается, Маяковский был обречён застрелиться. Не важно, по какому конкретному поводу.

Партисипация к хаосу, точнее к самому процессу хаотизации - это простейший путь *имманентного трансцендирования* (см. выше). Это путь ретроспективного трансцендирования, конечной точкой которого бессознательно полагается возврат в непротиворечиво-континуальное докультурное состояние с его прямым переживанием реальности и спонтанно-аффективными реакциями. Поэтому деструкция семантико-семиотического тела культуры направлена, прежде всего, против системы норм и табуаций, а главным механизмом послойной деструкции выступает принцип инверсии смыслов при минимизации медиативных процессов, поскольку медиация порождает новые смыслы, в то время как сознание требует избавиться от старых. В идеале, обвальное раскультуривание достигает таких архаических глубин, где ослабляется действие самых первичных культурных норм и табуаций - инцест, каннибализм и даже поедание экскрементов. Распадаются все иерархии, прежде всего социальные.

Характерно, что идеи деструкции важнейших институтов культуры, прежде всего, семьи, государства, частной собственности и религии присутствуют, в той или иной форме, во всех без исключения социалистических учениях от средневековых ересей (и даже ранее) до марксизма. А проект бесконечного блага всё время крутится вокруг идеи абстрактного равенства. Социалистическая идея это своеобразный внутренний код самоуничтожения культуры, извечно соблазняющий человека «удрать» из культуры наипростейшим

путём деструктивного трансцендирования в погоне за иллюзией возврата в «непорочное» - докультурное, предельно гомогенизованное бытие. Плата за этот соблазн велика. Благо, понимаемое как конечное и достигаемое конечными средствами, оборачивается своей противоположностью. Проекты всеобщего, абстрактно понимаемого равенства и столь же абстрактно понимаемой свободы на практике реализуются с точность до наоборот. Из культуры удрать нельзя, разве что на короткий миг партисипации к хаосу, чтобы в следующий момент погибнуть. Культуру нельзя и обмануть.

Надо ли вспоминать, что попытки реализации социалистического проекта всегда оборачиваются прямо противоположным результатом: формированием предельно иерархизованного и агрессивного теократического государства (в предельном выражении - имперского типа) с такой мощной социоцентрической нормативностью, что кажется, что культура, таким образом сознательно наказывает взбунтовавшихся мечтателей, навязывая им свои наиболее жестокие и антигуманные формы организации.

В результате обвальной расчистки «обнажаются» первотектональные уровни. Открывается путь к наиболее непосредственному переживанию истиноблага, вызывающей несколько болезненную эйфорию. Однако такое состояние длится недолго. Первотектоны, обладая колоссальной «валентностью» вновь присоединяют к себе семантические блоки. Культура вновь начинает выстраивать системную иерархию опосредующих звеньев. Но присоединяемый материал носит уже *качественно иной характер*. Вновь присоединяемые семантемы - это не те же самые формы, которые отпали в результате сброса. В результате структурной перегруппировки элементов, новообразованные

семантические блоки представляют собой как бы уплотнённо-снятые матрицы опыта предшествующей культуры. Структуры морфологически упрощаются и уплотняются. Уплотняются и заключённые в них смыслы, усиливая соответственно смыслопорождающую валентность и потенцию. Образно говоря, на смену первичным ещё хранящим морфологическую связь с природой орудиям, приходит конструктор из деталей и заготовок правильных форм, способных при своей морфологической простоте комбинируясь создавать разнообразное множество фигур и конструкций. И так от уровня к уровню, от слоя к слою. Понятно, что при этом, перейти от каменного топора к конструктору, от антропного античного ордера к неостановимому вертикализму готической тяги эволюционным путём невозможно. Между античностью и зрелой христианской культурой должны были пролечь тёмные века, между позитивизмом XIX в. и постмодернизмом современной эпохи - нигилизм Ницше и эпоха авангарда и социальных революций с их архаизирующей мифологией, Реформация должна была начать с революционного, доходящего до безбожия, отрицания предшествующей духовно-религиозной традиции и т.д. и т.п.

Вся история культуры членится большими и малыми циклами периодических сбросов и восстановлений семантико-семиотического тела культурных целостностей, где каждый последующий виток на микроэлементарном уровне наследует уплотнённый опыт прошлой распавшейся целостности. Так рождается образ спирали развития, сочетающей в себе как циклизм, так и поступательность.

Все описанные выше механизмы в полной мере действуют в локальных сферах культуры и, в частности, в процессе исторической преемственности художественных циклов.

Здесь, как и в любой другой частной области, своеобразным *regretium mobile*, задающим бесконечное самодвижение культурно-генетического процесса, выступает первотектональная потребность, т.е. антропологически детерминированная установка субъекта на *трансцендирующую партисипацию* к первотектональным прамоделям или, проще говоря, стремление человека описать и освоить мир в первотектональных образах, интенциях и отношениях. И в сфере изоискусства, как формы *визуального кодирования смыслов*, процесс разворачивания семантико-семиотического тела культуры последовательно наращивает слои опосредующих звеньев между первоначальной первотектональной базой и переживающим *я-сознанием*. Так, например, в академической системе обучения рисунку, первоначальная редукция видения формы до простейших геометрических моделей тянет за собой в качестве «гарнира» к первотектональной очевидности целый пласт всевозможных правил и установок, обусловленных гораздо более поздними и условными историческими напластованиями.

С наращиванием опосредующих звеньев первичная энергия первотектональной потребности, как уже говорилось, «размазывается» по этим промежуточным слоям и сфера культурно-бессознательного оказывается критически загромождённой. Например, художник-реалист XXв. бессознательно стремясь, как и всякий художник новоевропейской эпохи, к созданию своей авторской вселенной (хоть бы и в максимально вторичных, зависимых и редуцированных формах у мастеров второго и третьего эшелонов) он вынужден «тащить» внутрь художественного

пространства огромный семантический балласт в виде множества необязательных и излишних с точки зрения первотектонального фундамента этой авторской вселенной изобразительных элементов. Когда Г.Курбе рискнул убрать ненужную с точки зрения художественной логики тень (картина «Здравствуйте господин Курбе.»), это вызвало скандал. Нужна была гениальность Сезанна, чтобы смять этот профанный, переполненный пустыми и отпавшими от первоначал мира вещами мир в сплошной глинистый ком и начать заново лепить из него новую вселенную с мировыми горами и людьми-тотемами.

Чтобы перевести разговор из области абстрактных теоретических схем в область наглядной культурной реальности, обратимся к одному из наиболее заметных и значимых примеров такого рода процессов, а именно, к цивилизационному кризису средиземноморской цивилизации в эпоху перехода от поздней античности к христианству. Здесь процессы, протекающие в искусстве и художественной культуре могут служить индикатором процессов общекультурных, фиксируя все их стадии, включая поздние стадии перенасыщения культурного пространства семантико-семиотическим материалом с их последующим обвальным сбросом, откатом сознания к архетипам и выстраиванием на их основе новой культурной системы.

Закат античной эпохи, как грандиозного по этно-географическим масштабам и исторической протяжённости цивилизационного витка, в силу непреложных законов культурной динамики *не мог не завершиться* глобальным сбросом семантических пластов культуры. Ментальность субъекта претерпела глубочайшую расчистку, где деструкция зримых форм культуры была показателем, или внешним планом выражения

параллельно идущего процесса расчистки и опрощения сферы культурно-бессознательного. Чтобы выстроить вертикально ориентированный христианский космос по оси, отмеченной фундаментальной оппозицией добра и зла, задающей онтологическую основу для синкретического собирания под этой маркировкой всех смыслов вселенной, предельно атомизованный и дискретно дробный, утративший свои сакральные основания «горизонтальный» космос поздней античности должен был быть разрушен. Характерно, что в Европе это разрушение дошло до самых глубинных уровней. Можно сказать, что здесь античная культурная традиция была деструктивирована до состояния валентных микроэлементов. Последней неразложимой архитектурной формой стала ордерная конструкция. Варваризация классической латыни остановилась на уровне простейших синтаксических построений, а лучшими латинистами в Европе в VI в. были ирландские монахи, знавшие Священное Писание лучше самого Григория Великого. Римское право растворилось в конгломерате варварских Правд. Изобразительные формы редуцировались не только до наивного нарративизма в передаче сюжетной идеи, но и до схематического геометризма в самой морфологии изображений.

«Геометрическая редукция» античной изобразительной системы со всей наглядностью выявляется в памятниках монументальной живописи. Точка равновесия между христианской сюжетикой и античной системой изображения, достигнутая в таких памятниках как Санта Мария Маджоре (Рим. 432-440) или мавзолей Галлы Плацидии (Равенна. Середина V в.) не могла держаться долго. Если в этих памятниках античная форма ещё только внутренне напрягается, но ещё не «сыпется», то в мозаиках церкви Косьмы и Дамиана (Рим. 526-530 гг.) паллиативность художественного языка выражена уже

совершенно отчётливо. Особенно показательна в этом отношении фигура Христа из центральной части композиции апсиды. Поримски мясистое лицо сирийского типа, римский же ораторский жест, но уже совершенно немыслимый для античного мастера наивно напряжённый и лапидарный заворот складок, переходящий справа внизу в уже не имеющего никакого отношения к античному пониманию формы геометризованному зигзагу. А облака, на которых стоит Иисус, и вовсе парадоксальным образом напоминают образцы модернистского искусства.

Откат к геометризму - вернейший признак предельного обнажения архаического первотектонального уровня ментальности. Это активно-агрессивная молодость культуры, ориентированная на бурное и быстрое присоединение к этому первичному архетипальному уровню опосредующих семантических слоёв. С «геометрического стиля» начинал и Египет и весь передний Восток, и сама античность. (Вспомним геометрический стиль) К чистой первотектональной геометрике «спускалось» культурное сознание во времена цивилизационных сломов и переходов к новым циклам, будь то архитектурные фантазии Леду накануне французской революции или построенные на заново сакрализованной геометрике проекты мастеров раннего авангарда.

Цивилизационный слом между античной и христианской эпохой был грандиозен по своим масштабам. Грандиозной была и коллизия культурного сознания. Погрузившись в провал деструкции, культура будто бы сошла с ума. Мозаичист, унаследовав традицию использования чёрного, красного и золотисто-жёлтого цветов кладёт красный цвет на волосы, а чёрный - на щёку, даже не думая проверить себя натурными наблюдениями. Григорий Турский - один из наиболее набожных и рассудительных

авторов своего времени иногда пишет так, как с нашей точки зрения, мог бы писать человек с повреждёнными мозговыми центрами. Дело не только в лобовой нарративности ничего не оставляющей от классической композиции античного романа. В ряде эпизодов (отдельных рассказах) нарушается причинно-следственная связь и естественная временная последовательность действия, так что местами трудно даже понять, что же, собственно, происходит. В книжной миниатюре деградация античной изобразительной системы, осуществляемая старательными раннесредневековыми копиистами, доходит до трогательного абсурда. Занавески, которые на оригинале должны были быть симметрично завязаны вокруг колонн, обычно фланкирующих на заднем плане центральные фигуры плана переднего(или находящиеся на одном с ними плане) теперь иногда завязываются в воздухе(!), то есть вокруг пустоты, перед этими самыми колоннами, капители которых приобретают подчас просто пугающий декорум. Изящно изогнутый античный дельфин, подпирающий пюпитр, непостижимым образом превращается в стоящую на хвосте вытянутую палкой рыбу. И так далее, и так далее.

Античная культурная традиция как *органическое целое* умерла окончательно. Единственная тонкая нить преемственности - школа. Как ребёнок, получивший в руки конструктор, строители наугад комбинируют отдельные элементы и модули античной архитектурной системы. В ранних постройках - церквах и баптистериях эти элементы можно встретить в самых неожиданных местах с самых причудливых комбинациях, вне явной связи с их традиционными функциями. Лишь постепенно почти стихийное нанизывание-нагромождение тяжеловесных объёмов на горизонтальную ось доходит до упорядоченной композиции в

архитектуре церквей и аббатств. Но ещё при Карле Великом строители Аахенской капеллы, копируя византийский октагон раввенской церкви Сан-Витале сочли возможным поместить в арочные проёмы второго и третьего ярусов по паре колонн (для подпорки?), что никогда не пришло бы в голову ни античному, ни византийскому зодчему.

Число примеров из различных областей культуры можно умножать почти бесконечно. Смысл их, однако, в том, что именно эта деструктирующая атомизация античной традиции обусловила выстраивание на основе её измельчённых, но чрезвычайно валентных элементов *принципиально нового* синтетического культурно-цивилизационного качества. Умершая в своей органичной целостности античность, послужила, грубо говоря, наилучшим «удобрением» для изначально абстрактной и феноменологической неразвёрнутой христианской доктрины. Христианство, как восходящая и овладевающая умами идея синтезировалась с «мясом» - атомизованным конгломератом культурного слоя античности. Трагедия деструкции и раскультуривания обернулась органичностью рецепции; крупные и многосоставные блоки античного культурного тела не могли бы быть «прожёваны» - адаптированы молодой и ригористически радикальной христианской парадигмой. В результате, европейская ментальность стала на путь *продуктивного синтеза христианства и античности посредством снятия оппозитарности в зоне имманентного с последовательным выведением трансцендирующего импульса на следующий уровень семантико-семиотической прогрессии.*

Вышеописанный механизм культурной динамики, неизменно включающий в себя фазу кризиса перенасыщения сферы культурно-

бессознательного и коррелирующего с ней эмпирического пространства актуальной культуры, фазу деструктивного сброса до архаических оснований и фазу активного инновационного смыслообразования действует с регулярной повторяемостью как в широких цивилизационных масштабах, так и на более локальных уровнях. Протекая в различных историко-культурных ситуациях, эта инвариантная схема меняет лишь свои частные параметры - глубину деструкции, широту охвата, временные сроки и т.д. Этот механизм может действовать как в масштабе больших исторических циклов, так и в масштабе локальных культурных традиций. И в этом ряду, традиции художественные - являют весьма наглядный пример. Переусложнённость символического строя и иконографических программ в позднем средневековье, особенно в эпоху интернациональной готики вызвало сброс и деструкцию изобразительной системы накануне Ренессанса (разумеется, не столь глобальный и заметный), но без которого между ренессансным и позднесредневековым художественным самосознанием не пролегла бы столь очевидная граница отчуждения. Расчистки до архетипа не произошло - опорные конструкции ренессансного мироощущения были взяты из имеющихся в культурном пространстве традиций - прежде всего античных. Обошлось без болезненной архаизации и партисипации к хаосу. Первотектональные матрицы открылись для новых смыслообразовательных функций уже в семантизованном, опосредованном виде. Но векторы интересов художественного сознания, переосмысляющего античные традиции (Впрочем, не только античные. Помимо неоплатонизма, не следует забывать и о герметизме, каббалистике, алхимии и других традициях, широко интерпретируемых ренессансным сознанием) определённо указывают магистральные первотектональные направления: числа и

их отношения, геометрические модули, ясное выявление базовых ролевых функций в построении сюжета и трансформацию исходных античных и христианских мифологем в новую антропоцентрическую модальность.

Аналогичная, хотя и гораздо менее масштабная ситуация наблюдается в позднем барокко, когда безудержное наращивание семантического материала вплотную подошло к границам самого культурного топоса барокко с его смыслообразовательными формулами и принципами отношения человека с миром. Здесь опрощающее движение к архетипу было ещё менее глубоким и веером рассредоточилось по ряду художественных направлений, одним из которых был классицизм с его ясной геометрикой архитектурных форм и садово-парковых композиций и заострённой однозначностью ролевых функций литературных образов.

Корреляции динамических процессов, протекающих в художественном сознании с процессами общеисторическими и, в частности, с социально-политическими - особая тема. Очевидно, что такие корреляция являются достаточно тесными. Вполне можно сказать, что здесь динамика художественных циклов выступает внешним планом выражения динамики циклов общеисторических. (Геометрическая редукция архитектурных форм у Леду не случайно предварила тотальную архаизацию ментальности в эпоху ВФБР.)

В этом смысле чрезвычайно показательна эпоха рубежа XIX-XXвв. Стиль модерн и тесно связанный с ним символизм был арьергардным сражением традиционной художественной культуры - последней отчаянной попыткой создать целостную картину мира, ничем при этом не жертвуя, т.е. во всей её смысловой полноте и богатством форм. Но вместо синтеза всерьёз и надолго получился блистательный, но недолговечный эклектический компендиум. При

этом, характерно, что модерн перенёс акцент с созерцательного на мироустроительное начало. Это уже симптом обвального сброса. А авангард 10-х годов не замедлил этот сброс осуществить. Напрашивающийся пример - кубизм, демонстрирующий возврат сознания к лапидарной архетипальной геометрии.

В России радикальность художественного авангарда с очевидностью соответствует глубине и радикальности цивилизационного и социо-культурного излома. Авангардное сознание, откатившееся к таким архаическим глубинам, что нацелено не на *моделирование*, (как, например, в Ренессансе) а на *непосредственное творение мифа*, стремится сначала к упрощению, а затем и к полному, по возможности, уничтожению всяких знаковых систем, всякой определённой кодификации вообще (абстракционизм Кандинского, словотворчество футуристов и Хлебникова, Малевич и др.) Оставаясь формально в пределах искусства (или вплотную подходя к его пределам), авангардное сознание движется либо к функционализму и утилитаризму (Родченко), либо хоть и дисфункциональным, но самодостаточным в своей беззнаковости объектам (угловые рельефы Татлина и т.п.) Партиципация к хаосу налицо. «Тащи рояль на улицу!» - призывает Маяковский. Что на нём предстоит играть - совершенно неясно. Но главное - «Чтоб шум, чтоб гам!» А далее всё происходило в точном соответствии с логикой фаз вышеописанного механизма культурной динамики, как в области искусства, так и в во всём остальном. «Обнажённые» первотектоны быстро «обросли» новым-старым материалом и начался новый-старый исторический цикл от рабовладельческой деспотии древневосточного типа в эпоху Сталина до позднего средневековья, окончившегося с распадом СССР. Сплетаясь, главным образом, на формальном уровне, в

причудливую амальгаму с элементами более поздних традиций, той же логике подчиняется и искусство. С концом советского средневековья мир оказался расколдован, «духовность», как в советском, так и в антисоветском варианте умерла, носители спиритуального, в серьёзном понимании, отношения к искусству оказались в маргиналах, а само искусство стало, почти как на Западе, одним из видов социальной деятельности по производству определённого товара.

Разумеется, описанные динамические процессы действуют и в западном искусстве на всём протяжении XXв. И минимализм, и неогео и концептуализм, сменённый постмодернистской эклектикой - всё это прекрасно раскладывается по фазам. Но такие факторы, как качественно иной уровень теоретической рефлексии внутри самого художественного сознания, профанация ценностей и игровой характер творческой деятельности, интеллектуализация восприятия, предельная автономизация творческой индивидуальности, смещение содержательного центра с проблемы формы на проблему интерпретации, ускорение культурно-динамических процессов и музеефикация культурного наследия, где всё становится современным - словом всё то, что в корне отличает нынешнюю художественную ситуацию от предшествующих эпох, в значительной степени лишает процесс -- преемственности художественных циклов его изначального *экзистенциального содержания*, сводя его, по сути, к игровому моменту спонтанного дрейфа в стилевом и смысловом пространстве. Не всё ли равно, что происходит с формами и значениями, если они всё равно десакрализованы. В современной ситуации проблема преемственности художественных циклов осложняется ещё и тем, что культурные процессы окончательно утратили даже

относительную линейность. Однако описанная модель культурной динамики тем не менее продолжает работать, как на собственно художественном, так и на общементальном уровне, вплетаясь в своеобразный палимпсест законов, определяющих многослойный образ современных культурных ситуаций.

§2. Смыслогенез и исторические парадигмы изобразительного искусства.

Нижеследующий очерк ни в коей мере не следует рассматривать как очередную попытку переписать историю изоискусства. Речь идёт лишь о выявлении некоторых граней динамических процессов внутри сферы искусства, которые могут быть рассмотрены как план выражения общекультурных смыслогенетических процессов. Эти грани либо не проблематизовались вообще, либо не получали достаточной интерпретации в рамках других теорий и концепций.

Ставя вопрос вышеозначенным образом, нельзя обойти ключевой и бесконечно сложный вопрос о субстанциональных основах искусства вообще и изобразительного, в частности. Сложность эта связана ещё и с тем, что искусство как явление выглядит более изменчивым и протейистичным в своих социокультурных функциях чем иные сферы культуры. В самом деле, споры о том, что есть искусство, а что не есть искусство, слышатся гораздо чаще, чем споры о том что, есть, например, религия, а что - не религия, что есть экономика, а что - не экономика и т.д. И уж тем более, почти невозможно встретить такие определения, как «антинаука» или «антифилософия», в то время, как слово «антиискусство» иногда звучит и теперь.

По-видимому, строя условную модель ограниченного множества феноменов культуры, относимых к сфере изобразительного искусства, можно двигаться путём последовательной локализации, отслеживая, какие родовые субстанциальные признаки переходят от наиболее универсальных общекультурных уровней на уровни собственно художественной реальности и как они при этом опосредуются и конкретизируются. Разумеется, такой путь возможен только в случае признания изоморфно-фрактальной связи между системой культуры в целом и её частных подсистем.

Изложенные выше принципы смыслообразования посредством аксиологической дуализации и бинарного структурирования, а точнее, лишь отдельные их аспекты, соотносятся с наиболее общим и универсальным уровнем общекультурных смыслогенетических процессов. Это - уровень *системы культуры вообще*. Движение к подсистеме начинается с выделения из этой всеобщности *визуального комплекса культуры*. Это ещё не искусство, это мир *всех видимых и различаемых* культурным сознанием форм, наделяемых тем или иным функциональным смыслом. Как и всякий феномен культуры, феномен визуальный, будь то артефакт или осмысленный сознанием природный объект, наследует *субстанциальные атрибуты всякого культурного феномена вообще*. Это - *знаково-медиативная функция*. (См. о предметах\знаках – медиаторах)

Визуальный комплекс, выделяясь из общекультурной целостности принимает на себя такие её субстанциальные функции, как знаковость и медиативность. При этом, всякий визуальный смысл определяется, как и всякие другие, в координатном поле сакрального/профанического, имманентного/трансцендентного и дискретного/континуального. Далее, можно говорить о следующих

уровнях локализации. Мир визуальных феноменов делится прежде всего на два подмножества: первое - мир *природных объектов* осмысленных культурным сознанием и мир *собственно артефактов*. Последний, в свою очередь распадается на *дискретные объекты самой предметно-визуальной среды культуры и собственно мир изображений*. А из последнего исторически вычленяется *собственно художественный предмет*, (художественное изображение), то есть предмет, специально создаваемый и бытийствующий в культуре (во всяком случае, по своему базовому смыслу) как самодостаточное произведение изобразительного искусства. Только с пробуждением имманентных и хотя бы относительно автономных возможностей упорядочения образа реальности *непосредственно визуальными средствами*, где содержание этой упорядоченности стало, опять же хотя бы бессознательно, связываться с *морфологией самих визуальных структур*, стало возможным экспликация и становление того комплекса явлений, которые впоследствии рефлексировались как «красота», «гармония», «художественность», «прекрасное» и т.д. вплоть до «изящных искусств.»

Такого рода вычленение из синкретической всеобщности отдельных подсистем означает пробуждение и становление их *имманентной природы, или, иначе говоря особенной специфики опосредования универсальных культурных функций*. Если таковой универсальной функцией для всякого феномена культуры выступает знаковость и медиативность, (практически все частные функции, которыми наделяется искусство, коммуникативная, познавательная и многие другие, может быть возведена к этим метафункциям), то возникает вопрос: каким образом они (эти функции) реализуются в

мире феноменов визуальных и более узко, - собственно художественных?

В конечном счёте, и знаковость и медиации служат цели упорядочения ментально-культурного пространства или, иначе говоря, замены стихийной гетерогенности природы на структурно-концентрированную гетерогенность культуры. К субстанциональным свойствам искусства, сколь бы разнообразно его не понимать, можно отнести его *медиативную функцию*. Сознание, симультанно схватывающее или аналитически выявляющее дистанцию в степени и характере упорядоченности между эмпирической реальностью и её идеальной моделью, визуализованной в художественной форме, как бы выходит за свои границы и оказывается в зоне медиации, обогащаясь новыми смыслами или их элементами.

Самый архаичный и самый синкретический уровень культурной активности - ритуально-магический - оперируя ещё, по преимуществу, не имманентными свойствами дискретизуемого материала, а всеобщими энергетическими стихиями, не способен пробудить и выявить принципы *собственно визуального упорядочения*. Эта визуальность ещё не осознала своих собственных способов гармонизации и есть ещё, говоря гегелевским языком *художественность в-себе*.

Автономизация визуального комплекса по мере распада синкретизис пробуждает имманентную субстанцию гармонизации зрительного плана культуры, в том числе и посредством дискретных *изображений*. Тот момент, когда изобразительный ряд, стал выполнять, хотя бы частично и бессознательно *самостоятельную, то есть достигаемую собственно визуальными средствами, упорядочивающую функцию*, можно считать *точкой рождения*

изоискусства, как такового. Нужно оговориться, что мы никоим образом не собираемся принимать точку рождения за точку самосознания. Всякий феномен осознаёт себя в адекватной рефлексии не в момент рождения, а скорее ближе к смерти. Поэтому если искусство осознало себя в качестве автономной и никому ничем не обязанной сферы только в новоевропейское время, то из этого не следует, что оно не имело своей имманентности в эпохи своей меньшей вычлененности из более синкретичных образований.

В чём же состоит эта имманентность? Каков характер специфического опосредования универсальных смыслогенетических функций?

Прежде всего, всякая автономизирующаяся подсистема культуры, должна иметь в своей основе *некую неснимаемую оппозицию*, обеспечивающую возможность *бесконечного продуцирования бинарных расчленений в прогрессии структурных уровней.* О том печальном моменте в истории, когда продуктивно-содержательное развитие переходит в дурную бесконечность формальных версификаций - разговор особый.

Такой неснимаемой оппозицией для изоискусства служит оппозиция *изобразительного и выразительного.* Принцип кодирования смыслов в художественной форме требует установления *структурных отношений внутри её самой,* поскольку без структурности не существует упорядоченности. Необходима такая структурообразующая диалектическая дуализация, которая, с одной стороны, связала бы общекультурное и внутрихудожественное (системное и подсистемное) и, с другой стороны, образовала бы базовые онтологические полюса художественной формы как *имманентной целостности.* Полюсами такой метаопозиции в

искусстве, практически на всём протяжении его существования стали *изобразительное и выразительные начала*. Изобразительность онтологически связывает семантику с предметными характеристиками внешнего мира, попадающими в поле культурной рефлексии. Выразительное начало определяет формы *инобытийственности* этой предметности в структуре художественной формы. Линия, штрих, мазок, пятно и пр. трансцендентны семантическому образу. Причём, эта оппозиция изобразительного и выразительного выступает «брыколажной» версией глобальной метакультурной оппозиции *имманентного и трансцендентного*, «спущенной» (или спроецированной) в визуальное пространство. В результате такого «спускания» абстрактная интенциональная направленность смыслообразования, задаваемая диспозиционными координатами имманентного и трансцендентного обретает *конкретное содержание*. Изобразительность, связанная с *единичной предметностью* соотносится с началом имманентным. Выразительное же начало, связанное с всеобщими принципами упорядоченности, соотносится, в свою очередь, с трансцендентным. Оппозиция изобразительного и выразительного, пронизывая самые глубинные, «атомарные» уровни художественной формы и самого динамически меняющегося творческого сознания, выступает *внутренним источником саморазвития искусства*. В моделировании визуального кода, создающего собственную автономную смысловую реальность изобразительное начало связано с миром дискретных семантических значений, а выразительное - с миром трансцендентно-континуальной стихии языка. Квантом конкретного изобразительно-выразительного синтеза может служить единичный художественный образ. Отвлекаясь от бесчисленных определений этого феномена,

попробуем дать его рабочее определение, вытекающее из данного контекста. **Художественным образом можно считать такую знаковую структуру, где характер синтеза изобразительно и выразительного начал способны дать представление о формальных и содержательных принципах кодирования общекультурных смыслов в данной традиции.** При этом, разумеется, сам характер такого визуально кода носит художественный, т.е. визуально упорядоченный характер.

Завершённая художественная форма не только воспроизводит бинарные структуры общекультурных смыслов в системе специфических визуальных кодов, но и стремится *снять их* (в гегелевском смысле) в своём интегрированном смысловом поле. Это выражается, в частности в том, что система явленных восприятию художественных образов как бы нивелирует оппозиитарность между базовыми оппозициями культуры: имманентного и трансцендентного, сакрального и профанного, дискретного и континуального.

Этот вопрос имеет самое непосредственное отношение к проблеме *синтеза в искусстве, которая, в свою очередь, самым непосредственным образом соотносится с механизмом смены художественных парадигм и их исторической динамикой.* Важно отметить, что синтез в искусстве никогда не бывает полным, как это обычно представляется авторам и современникам. Они, переживающие синтез, как органическую целостность и пребывающие в состоянии экзистенциального с ним единства в принципе не могут ни увидеть, не помыслить, что либо, лежащее за его пределами. Однако, в исторической перспективе всякий синтез никогда не включает в себя *весь* смысловой потенциал синтезируемых семантических элементов, Синтезируются лишь те

смыслы и значения, которые вычленены и отрефлексированы в данной культурно-исторической ситуации. Другие же невычлененные, неставшие и потенциальные смыслы, продолжая подспудное движение по своим имманентным смыслогенетическим траекториям живут как бы своей собственно, подчас скрытой жизнью и, рано или поздно, взламывают синтетическую оболочку ставшей формы. Эти скрытые смысловые возможности образуют *синкретический потенциал*, выступающего основой для следующего уровня аналитического вычленения новых значений. Эта амбивалентная причастность художественного произведения и к синтетическим, и к синкретическим качествам и определяет, в конечном счёте, знаменитое «неравенство» художественного произведения самому себе и, соответственно, его бесконечную содержательную разомкнутость.

Кроме двух сакраментальных вопросов - «что?» (изобразительное начало) и «как?» (выразительное начало) есть ещё и третий вопрос - «зачем?»

Здесь мы сталкиваемся, говоря астрофизическими терминами, с реликтовым излучением большого взрыва. Распадающийся мифоритуальный комплекс, напрямую оперировавший фундаментальной оппозицией сакральное/профанное генетически передал её всем отпадающим от него подсистемам. А каждая из них дала ей свои собственные опосредования. Комплекс сакральных ожиданий, связанный с функцией преобразования, упорядочения и положительно отмеченного трансцендирования лёг в основу феноменологической ниши искусства вообще и изобразительного, в частности. За всеми оценочными оппозициями типа: красиво - безобразно, художественно - нехудожественно, достойно - недостойно и мн. др., среди прочего отчётливо просматривается универсальная

антиномия сакрального и профанического. Только современная эпоха вытолкнула искусство из этого коннотативного поля. Но здесь - ситуация уникальная, как ни уникальны все ситуации в культуре. В наше время, когда природа перестала существовать как таковая, а культура в полном смысле стала «второй природой», то есть дискретизованные и автономизованные сущности, феномены и смыслы слились, наконец, в новый синкретиз (неосинкретиз) и начался, как бы новый макровиток эволюции. В ситуации, в чём-то когерентной первобытности, мы вновь не имеем строго вычлененных, автономных и институционально ограниченных подсистем. Нет более искусства, по инерции суммативно, в духе современного неосинкретизма, именуемого таковым, а есть неосинкретический визуальный комплекс, где как минимум, на трёх материках - авангард, профессиональное традиционное изоискусство и массовая художественная культура, (постмодернизм пытается всё это синтезировать) бытийствуют совершенно разные формы культурной деятельности. Разные как по субъекту деятельности, так и по её формам, конкретным культурным задачам и результатам, да и вообще не имеющим между собой подчас ничего общего. Не случайно профессиональные художники и авангардисты прекрасно сознают, что у них «разные профессии». Так авангардное творчество, не создающих самодостаточных художественных произведений, отбрасывающее сам принцип образности, оперирующее высказываниями, позами, жестами и различного рода контекстуальными позициями скорее следует всё же называть не искусством как таковым, а визуальным творчеством, визуальной практикой или как-нибудь ещё. При этом авангард охотно использует недоломанные стенки феноменологической ниши традиционного(не в архаическом смысле) искусства с его

сакральными, профетическими и упорядочивающими коннотациями в своих социальных (если не сказать, коммерческих) целях. Однако не будем забегать вперёд.

Подытоживая вышесказанное, скажем, что базовые субстанциональные основы изоискусства могут быть соотнесены со следующими аспектами: аспект *генетический* адресует к распаду всеобщего для культуры мифо-ритуального лона и закреплению сакрально-негэнтропийных коннотаций, шлейфом тянувшихся вплоть до нашего века,

аспект *функциональный* заключается в проецировании универсальной культурной функции - знаковой медиации в область визуального.

Аспектом же обеспечивающим этот процесс является аспект *структурно-онтологический*, определяющий имманентность художественной сферы и основанный на неснимаемой оппозиции изобразительного и выразительного.

Итак, за первую и важнейшую координату анализа можно принять *исторически дрейфующий фронт, отделяющий сферу искусства от общекультурного целого*, которая будет определять, среди прочего, и *границы* искусства как явления в каждой конкретной исторической ситуации. Вторая же координата связана с поиском позиции *внеаходимости* по отношению к исследуемому явлению, где определённость базовой онтологии сочетается с наблюдением динамики историко-эволюционных изменений. Такой исторически динамичной пограничной полосой между общекультурным и внутрихудожественным в нашем контексте может служить *фронт распада синкретизиса* - процесс, носящий в истории культуры универсальный характер и неизменно отражающий

меняющиеся взаимоотношения между культурой как целым и её частными сферами.

Медиативная роль искусства связана с тем, что оно стремится к максимальному нивелированию диспараллелизма имманентного и трансцендентного, сакрального и профанического, дискретного и континуального. Художественная форма, создавая но свою собственную целостность, снимает все ставшие и становящиеся в культуре бинарные расчленения, как бы вновь воспроизводя интегрированное смысловое поле, т.е. иначе говоря, всякая целостная художественная форма в известном смысле воспроизводит (регенерирует) синкрезис на своём локальном уровне. С этим свойство художественной формы связано и знаменитое «неравенство» художественного произведения самому себе и его смысловая разомкнутость.

Связь перворитуального визуально-знакового комплекса с магией, в структурном, генетическом и прагматическом аспектах общепризнана. Важно, в этой связи отметить, что как первичная форма визуального упорядочения пространства, зрительный ряд ритуально-магического действия стал постепенно расчленяться на два русла, Первое, как уже упоминалось, связано с практическим упорядочением самого предметно - средового пространства. Историческая эволюция этого направления сформировала такие виды творчества как архитектура, дизайн, прикладное искусство и др. Второе же направление, базируясь на трансцендентно знаковой природе архаического объекта-медиатора, породило такой класс феноменов, сущностью которого является относительно автономное упорядочивающее моделирование визуальных версий культурного пространства посредством *зрительных кодов*. Отсюда и берёт начало собственно

изобразительное искусство, дальнейшие формы становления и автономизации которого и станут для нас предметом анализа. На первичной *магическо-функциональной* стадии визуально-знаковый комплекс ещё не знает даже расчленения на изобразительную и выразительную компоненты. Позиции *что* и *как* по отношению к архаическому изображению неразделимы в целостном акте магической медиации. Изображение онтологично, постольку, поскольку оно магически функционально. Визуальный комплекс изначально полностью подчинён магическим функциям. Постепенно, «де факто» обособляясь, этот комплекс сам в себе, т.е. условно взятый как целое, ещё полностью синкретичен. Первые признаки расчленения изобразительной и выразительной компоненты и есть пробуждение собственной имманентной онтологии изобразительного искусства. Искусство, или правильнее сказать, предшествующий ему визуально-знаковый комплекс ещё не знает своих собственных задач. Он - одно из магических средств медиации с миром, один из планов выражения космоорганизующего ритуала. Пока внутри этого комплекса знаковое не отделилось от морфологического - магическая функция действенна. Их растождествление - отправная точка генезиса изобразительного искусства как такового. Что же до ситуации ритуально-магического синкретизма, то следует иметь в виду, что в нём те феномены, которые современное сознание рассматривает как художественный предмет, ничего не изображали и, тем более, не украшали. Они непосредственно выступали *магическим репрезентантом* соответствующих реалий. Можно предположить, что визуальные качества, которые современное сознание рассматривает как эстетические были связаны с *магической функциональностью*, и служили одной из форм её достижения. Нужно отметить, что этот

генетический фактор связи искусства с магическим началом лёг в основу его имманентной онтологии. «Реликтовое излучение большого взрыва» перворитуала сохранилось навсегда. Не случайно разделение магически-сакрального и операционно-технологического было осознано сравнительно поздно. А о магическом воздействии искусства, правда, больше в беллетристическом ключе, пишут и по сей день. Смутная память о былом синкретическом единстве не была полностью уничтожена даже современной тотальной десакрализацией культуры. Коннотативное поле, связанное со значениями магического, мистического, трансцендентного, профетического сопутствуя феномену искусства на всех этапах его генезиса, за долгие века сформировало вокруг него особую *феноменологическую нишу*. Напомним, **феноменологическая ниша представляет собой стандартно репродуцируемую в культурной традиции связку отношений некоего объекта и комплекса смыслов, связанного с его контекстуальным функционированием в культуре: формы осмысления, онтологический и социальный статус и т.д.** Конфигурация этой ниши окончательно сложилась в XVIIIв., а в результате последующего растяжения и ломки потеряла свои очертания в современную эпоху. Но об этом - ниже. Сейчас же важно отметить, что чем архаичнее и ближе к первичному ритуальному лону те или иные структурно-смысловые расчленения, тем более они значимы и более устойчиво воспроизводимы в последующем развитии, как бы они не прятались за многослойными замещениями и опосредованиями. Так, расчленение первичного визуально-магического феномена на знаковую и морфологическую составляющие дало начало «проклятому» дуализму формы и содержания. Но именно это расчленение и дало, в то же время,

изначальный внутренний импульс диалектической динамики саморазвития искусства как такового.

Принцип смыслообразования, основанный на магически функциональных семантических рядах с неизбежностью предполагает постепенное вычленение неких универсальных структурных модулей. Эти модули или инвариантные схемы, выраженные, прежде всего в ритмических и симметричных отношениях, абстрагируясь от единичного материала, выступают визуальными кодами снятого опыта природной самоорганизации, проецируемого в сферу культуры. Становление и формализация этих визуальных модулей и принципов зрительной организации и есть, собственно говоря, сомообнаружение собственной сущности изобразительного искусства.

Перейдём к рассмотрению историко-эволюционного аспекта парадигматики художественного мышления. Содержание этих парадигм будет определяться характером сомоорганизационных интенций искусства как такового в соотношении с особенностями общекультурной ситуации.

Как уже отмечалось, в доисторическую эпоху предискусство в форме визуального ритуально-магического комплекса пребывало, так сказать, в состоянии в-себе-бытия, выступая подчинённым орудием магических задач. Поэтому, исторически изначальную парадигму художественного творчества (которое, разумеется, ни в коей мере нельзя называть творчеством в современном понимании) можно определить как МАГИЧЕСКИ-ФУНКЦИОНАЛЬНУЮ. В широком смысле, эта парадигма распространяется и на эпоху древних цивилизаций классического Востока. Следуя направлениям распада архаического мифо-ритуального синкрезиса, элементы сакрального визуального комплекса дрейфуют и расплываются,

прирастая к отпадающим и автономизирующимся культурно-смысловым блокам. При этом, эти элементы выступают интегрирующей центростремительной интенцией, под действием которой отдельные предметы: керамика, стены, оружие, одежда и пр. приобретают сакральные корреляции с тотальной магической космологией перворитуала. Не для того египетский мастер покрывал кресло драгоценным орнаментом и священными иероглифами, чтобы украсить его, а затем, чтобы оправдать его, так сказать «креслость», утилитарность, единичность, бытийственную фрагментарность. Мифо-ритуальным космологизмом пронизано всё визуальное творчество древних цивилизаций, будь то минойская керамика или китайские сосуды эпохи ранней бронзы. Показательно, что с точки зрения человека древних цивилизаций, истинными авторами этих визуальных магико-космологических предметов и изображений были сами боги. (См.гл.2) Человек же выступал почти бессознательным средством, инструментом опредмечивания божественной воли. В области искусства, как и в других сферах жизни, человек древних цивилизаций не осознавал себя полноценным субъектом своих мыслей и поступков. Исключительно важно, что в древнейшую эпоху негэнтропийно-магические принципы были если не полностью тождественны, то, во всяком случае, параллельны репрезентирующему их предмету. Соответственно, имманентный и трансцендентный аспекты бытия растождествлялись весьма незначительно. В эпоху великого цивилизационного прорыва, с возникновением письменности и государственности, бурное нарастание отпадающих и профанизирующихся слоёв бытия способствовало активизации этого растождествления. Это, в свою очередь, вызывало прогрессирующий диспараллелизм между сакрально-знаковым комплексом,

репрезентирующим трансцендентное и миром профанной единичной предметности, репрезентирующей имманентное. Иначе говоря, катастрофически разрастающийся мир автономных предметов и смыслов настолько явственно стал проявлять свою самостоятельную бытийственность (в том числе и рационально-утилитарную), что сакрально-ритуальное сознание не располагало достаточно вариативным набором магических формул для вписания этих феноменов в целостное поле ритуально-магического. Да и сам ритуал, по своей природе, противостоит дроблению и распаду на фрагменты и частные версии. Впрочем, в действительности именно это и происходило. Во избежании обвального распада, вслед за атомизирующимся миром, ритуальное сознание прибегает к *опосредующей медиации*. И одним из основных метаисторических медиаторов выступает вычленяющееся из синкретического визуального комплекса *изобразительное искусство*. На путях решения медиативных задач, искусство постепенно выявляло универсальные законы визуальной упорядоченности и структурирования, связывающие трансцендентно-ритуальные, органически-природные по генезису модули и константные отношения с разнообразнейшей имманентной феноменологией предметного мира. Устанавливается изобразительный канон - стержень всего древневосточного искусства и ключевое средство устранения диспараллелизма всеобщего и единичного, сакрального и профанического, выработанное уже *внутри самого искусства*. Именно в каноне можно увидеть пробуждение собственных сил искусства на путях упорядочения визуального образа мира. Но распад синкретизиса тогда находился ещё в начальной стадии. Центростремительные силы сакрально-магического были ещё чрезвычайно сильны. *Конвенциональность* изобразительных кодов

ещё только начинает разворачиваться. Магический континуум культуры ещё многое делает понятным без лишних слов и специальных объяснений. Поэтому искусство, на этом этапе пока не имеет своего *особенного языка*. Визуальная знаковость, не обретя автономности самостоятельного языка - это всего лишь, так сказать, диалект, находящийся на полпути отпадения от общекультурного семиотического тела. Там где знак не вполне отделился от означаемого, там нельзя говорить и о развитых формах символа. А канон, - модульная сетка, трансформирующая впечатления действительности и мыслеформы в упорядоченную иерархию сакральных смыслов, будучи абстрагирован от материала, имеет математическо-геометрическое выражение. Основы канона восходят к всеобщим первотектональным, а не специфически художественным структурным отношениям (золотое сечение, схемы центрально-осевой симметрии и др.) Древний Восток был, своего рода экспериментальной лабораторией, где вчерне проигрывались стилевые и типологические модели.

Вспомним, что внешней, т.е. общекультурной задачей искусства было осуществление медиации между расходящимися по мере распада синкрезиса имманентным и трансцендентным началами бытия путём вторичной сакрализации отпадающих и профанизирующихся феноменов в синтезируемой целостности художественной формы. Характер задач медиации способствовал постепенному становлению специфического художественного языка: композиционных формул, стандартных стилевых приёмов, иконографических клише и др. А разворачивание самостоятельных качеств художественной формы в контексте задач медиации шёл параллельно направлениям распада общекультурного синкрезиса.

* * *

Важнейшей рубежной фазой в этом процессе стала *античность*. Глобальная оппозиция, оформляющая линию фронта распада общекультурного синкрезиса пролегла для античного человека *между природой и культурой*. Здесь надо оговориться, что определение какого-либо крупного историко-культурного явления в рамках некоего единого статичного качества чревато методологическими ловушками в духе наивной поступательности и «выстраивания в затылок». На деле, всякое качество всегда является лишь условно остановленным моментом взаимодействия восходящих и нисходящих тенденций. Всякое новое системное качество никогда не занимает всего ментального и культурного пространства, а всегда делит его с компонентой качества предшествующего.

В этом плане, античность явило ситуацию поистине уникальную, как ни уникальна всякая историческая ситуация. Культура осознала свою иноприродность через постижение основополагающих антропных принципов, лежащих в её основании. Эти принципы были отрефлектированы и направлены на *вторичную космизацию отчуждённой природы*. Эта космизация носила, прежде всего, экстенсивно-морфологический характер. Это означало, что выработка общекультурных модулей и морфем-медиаторов прямо подпадало под ведомство становящегося художественного сознания, которое впрочем, тогда ещё не осознавало себя в полной мере таковым.

Утверждение, что античная вселенная - это антропо-телесный космос - общеизвестная банальность. Но именно в этом и состоит секрет уникального совпадения задач общекультурных с задачами собственно художественными. Античная культура осуществляла экспансию в природу, прежде всего путём её морфологического

очеловечивания. Не случайно, одним из основных модулей антропизации пространства стал греческий архитектурный ордер, не говоря уже о протагоровском «человеке, как мере всех вещей» и пр. и пр. Внутри *самой культуры* ещё господствует синкретизм. Искусство, оказавшись на переднем крае водораздела, стало с неизбежностью определяться в своей самости. Этого, однако, нельзя сказать о художнике. Его автономное становление отнюдь не сопутствует автоматически вычлениению искусства, как самостоятельной сферы культуры, а существенно отстаёт от последнего. Художник - ещё почти ремесленник, мастер-исполнитель. Его рукой движут если не исключительно боги (как в классической древности), то по крайней мере, полубоги или герои. Вот где, в частности, приходится вспоминать о наличии компоненты предшествующего исторического качества в ментальности и культуре. Художник не осознаёт себя демиургом – свободным творцом художественной формы. Он лишь прислушивается и вдохновенно угадывает приходящие как бы извне коды и импульсы и опредмечивает их в материале в меру своего мастерства. Отрефлектированный и рационализированный аспект творческого процесса - это пока ещё только «техне» - система инструментальных принципов и приёмов. Визуальная красота, гармония, мера - формы сакрального смыслополагания, выявленные искусством, стали духовными скрепами всей античной культуры. Гегель был тысячу раз прав, утверждая, как это ни тривиально, что античность была эпохой религии красоты. Другой религии, в смысле всеобщего сакрального принципа, по сути говоря, не было. Мифология, поставляя искусству сюжетно-тематический и символично-иконографический материал, обеспечивала надёжную коммуникативность со зрителем. Эта внеположенность системы

образов по отношению к собственно художественному сознанию тоже уникальным образом играло чрезвычайно продуктивную роль. Гармония не существует сама по себе (особенно в ещё сильно синкретизованном сознании античного мастера.) Гармония всегда дана в некоем материале, тем более, что гармонизирующий импульс направлен вовне - в природу. Разумеется, природу здесь никоим образом не следует рассматривать в упрощённом понимании. (Проблема античного понимания природы в её исторической эволюции глубоко и подробно разработана А.Ф.Лосевым в его «Истории античной эстетики» и ряде других работ).

Мифологическая система образов не сковывала свободу мастера. Такое утверждение было бы наивнейшей модернизацией. Напротив, миф создавал семантическое поле художественного формообразования и смыслополагания. Не художник сам упорядочивает мир, а Геракл борется с Гидрой. Мастер только запечатливает это генеральное сражение за судьбу культуры в образах. Осознавая себя участником этой космологической битвы на стороне антропного начала против природного хаоса, мастер и зритель переживает глубочайшую сакральную партисипацию. Чем совершеннее антропные модули и принципы организуют и упорядочивают косный материал, тем сильнее эйфория причастности к божественному созиданию.

Особая ситуация равновесия восходящих и нисходящих тенденций обусловили феномен античной классики. Распадающийся синкретизис высвободил энергию созидательного порыва антропной экспансии. Этот порыв оказался опосредован в первую очередь, становящейся и автономизирующейся художественной формой. Античная классика стала первым (и, в известном смысле, последним) блестящим опытом решения искусством своих

генеральных медитативных задач. Родившись на полпути распада синкрезиса в точке равновесия центробежных и центростремительных сил, произведения классического периода оказались содержательно разомкнутыми во все смысловые пространства, на пересечении которых они возникли. Очеловеченный бог и обожествлённый человек встретились посередине разделяющей их дистанции. Человек единичный, человек эмпирический стал адекватным планом выражения антропно-божественного образа. Этот антропно-божественный образ опредметив константные принципы и морфологические модули - пропорции и отношения, соединил их как всеобщее и трансцендентное с единичным и эмпирически имманентным. Тем самым был продемонстрирован триумф антропной формы, ставшей метаязыком культуры, над хаосом отчуждённой неосвоенной природы. Искусство, в эпоху античности, начавшее процесс своего активного становления, достигло *первого синтеза*.

Каноны и константные пропорциональные отношения уже не служили формами магической связи и трансформаций как в древневосточных традициях. Они как бы выростали из морфологической природы самого материала. Поэтому визуально-художественная организация этого материала стала экспликацией его морфологической сущности. В этой точке было достигнуто единственное в своём роде единство художественных принципов упорядочения (выступающих модусом принципов общекультурных) и самого синкретического природно-культурного материала, данного, главным образом, эмпирически-чувственно. Никогда больше в истории не была достигнута столь полная и органичная общекультурная медиация художественными средствами, а имманентный и трансцендентный аспекты бытия не были столь

органично соединены в художественной целостности антропно-морфологических принципов и материала чувственного космоса.

Совпадение задач общекультурных с задачами художественными было фактором, несомненно, сдерживающим дальнейший распад синкрезиса. Поэтому, открытия, сделанные искусством на пути собственного становления, равно как и понятия их обозначающие: мера, красота, гармония - не были осознаны как *специфически художественные*. Искусство ещё не отделилось от *техне*, так сказать, «де юре» и процесс художественного творчества осуществляется ещё под эгидой внеположенных искусству установок, сколь бы формальный характер эти установки не носили. Постепенное замыкание искусства на своих внутренних задачах: развитие комплекса выразительных средств, расширение сюжетно-тематических линий, усложнение структур визуального опыта и системы наблюдений - всё это, в конечном счёте, и сместило хрупкое равновесие имманентного и трансцендентного, общекультурного и внутрихудожественного.

Вычлняясь из общекультурного синкрезиса, художественное сознание обрело, говоря в духе Гегеля, свою собственную диалектику, первое проявление которой выразилось в своеобразном головокружении от успехов. Эйфория открытия и освоения искусством небывалого по широте поля формально-технических возможностей увлекло античного мастера в погоню за горизонтом в горизонтальном срезе культуры. Выступая, своего рода, передовым авангардом (не в современном, разумеется, смысле) культуры в её противостоянии с отчуждённым миром природного хаоса, искусство ещё подчинялось законам *синкретического целого*. Доминирующий в принцип эмпирического сенсуализма, пронизывающий античную ментальность направил художественное сознание на бесконечное

расширение семантического материала с параллельным наращиванием арсенала выразительных средств. Сознание мастера направлено на определение границ и предельных возможностей формально-стилевых и технических приёмов. Благо, центростремительно организующая сила синкретической традиции создаёт для этого надёжный противовес. Отсюда рождается «натурализм» эллинистической скульптуры с её переусложнёнными и помпезными композициями, «маньеризм» ваз роскошного стиля, обытовление сакральных образов (особенно в римском искусстве) и др. Прорвав ауру целостного единства универсально-космического и собственно человеческого, незримо окружавшую скульптуры мастеров классики, лисипповский Апоксиомен указал своей вытянутой рукой путь в дурную бесконечность - в бесконечность освоения всё более дробящихся и мельчающих реалий эмпирического универсума. И когда генерализующая оппозиция: природа - культура на закате античности стала приближаться к исчерпанию и снятию, полусвободное художественное продолжало по инерции растекаться вширь. Несмотря на великие образные открытия античный художественный гений не способен был прорваться к иной парадигме, базируясь на принципе художественной сакрализации *эмпирического опыта*. Культурно-генетическая компонента Востока брала своё. Предмет в античности ещё не был, а главное *не мог быть онтологизован* вне сакрально-магических коннотаций, которые постепенно отступающая магия кодировала в символических отношениях. Магико-символические модусы видимого мира не позволяли античному мастеру построить визуально-пластический образ межпредметной среды, к чему толкало его развитие системы эмпирических наблюдений. Следовательно, не могли быть развёрнуты и художественные

средства интегрирования изобразительного пространства. Предмет в античном искусстве так и остался изолированным и заключённым в оболочку всё более смутных символических значений. Художественное освоение визуальных характеристик дискретного предмета достигло такого уровня, когда его имманентная онтология перетекает в онтологию межпредметной среды. Несмотря на отчаянные и гениальные прорывы так называемого «античного импрессионизма», проблема интеграции межпредметной среды осталась неразрешённой. Естественно, блокировка дальнейшего освоения визуально-эмпирических аспектов предметности при иссякании сферы её символических значений вызывает эффект *дезонтологизации*. Действительно, размывание символических корреляций, смещение связи между изображением и значением от онтологически безусловной к конвенционально-принудительной, не могло, в конечном счёте не дезонтологизировать сам предмет, поскольку античное сознание в принципе не могла принять и художественно сакрализовать эмпирический предмет *как таковой*. Отсюда - игровой, не подлинный статус предмета в позднеантичном искусстве. Вспомним «Пир Тримальхиона», а также особое значение маски как медиатора в мире протеистически изменчивых сущностей позднеантичной культуры.(1)

Искусство стало то ли жертвой, то ли участником, то ли одной из причин генерализующего устремления античной культуры к охвату эмпирического космоса по горизонтали, тогда как подхлёстываемый этим процессом дальнейший распад синкретиза с необходимостью перемещал линию фронта распада (проходившего между природой и культурой) теперь уже *внутри самой культуры*. Это было признаком наступления новой эпохи. Новая ментальность

не только выростала из предыдущей, но диалектически ему противостояло. Не случайно Платон - гениальный визионер трансцендентного, осуждал современную ему живопись за «натурализм», который, впрочем, и самих художников не слишком радовал. В иллюзорном натуроподобии Платон видел уклонение от эйдетических праформ во имя фиксации единичных и ситуативных имманентных характеристик. Эту линию, на закате античности подхватил Плотин, двигаясь параллельно становящемуся христианскому этико-монотеистическому миропониманию. В этой ситуации принципы морфологической упорядоченности, которыми оперировало античное искусство, проецируясь на бесконечно дробящийся и умножающийся мир дискретных феноменов эмпирического опыта потеряли способность осуществлять продуктивную медиацию. Одна из сторон медиации - трансцендентно-сакральный аспект бытия - растворился и потерял онтологические очертания. Древний ритуал как абсолют магической практики растратил свою первородную энергию в погоне за отпадающими феноменологическими слоями культуры. Новый Бог ещё не родился и интегрировать трансцендирующие векторы культуры было некому. Снятие оппозиции: природа - культура означало, что законы морфологической упорядоченности потеряли свой источник. Вместе с тем, все принципиально значимые для античной культуры аспекты природного универсума уже были освоены и отнологизованы в антропном космосе. Дальнейшее инерционное движение в этом направлении давало какой-то неожиданный и даже пугающий результат в виде, с позволения сказать, некоей *отрицательной онтологии*. Т.е. предмет стал являть себя в таких своих свойствах и аспектах, которые никак не могли быть органично вписаны в смысловой континуум античной

культуры. Так рождались болезненные шедевры типа портрета императора Константина. Но как правило, искусство, потерявшее свой предмет в его онтологической ясности и исчерпавшее арсенал средств упорядоченности вместе с целью было обречено на деградацию. (Тема «музеефикации» формально-стилевого и образного потенциала античного искусства на его поздних стадиях начиная с эллинизма, в которой современные постмодернисты усматривают аналогию с сегодняшней ситуацией - отдельная линия исследования.) Так завершился цикл МОРФОЛОГИЧЕСКОЙ парадигмы искусства античной эпохи, задав образец жизненных циклов для всех последующих парадигм и отдельных традиций, уступив место парадигме СИМВОЛИЧЕСКОЙ.

* * *

Надо оговориться, что в дальнейшем мы опустим проблемы парадигматической эволюции искусства Востока, поскольку она обуславливается принципиально иной, а именно, противоположной Западу механике распада синкрезиса, которая, в свою очередь, базируется на ином характере оперирования бинарными оппозициями. Рассмотрение этой «обратной» механики требует отдельного развёрнутого разговора. Какой бы жестокой критике не подвергалась бы старая логическая триада: тезис - антитезис - синтез, но нельзя не признать, что в определённых аспектах интерпретации заменить её нечем, кроме, разве что самого отказа от целостных моделей объяснения.

В триаде: синкрезис - анализ - синтез дуализованная фаза анализа, проецируясь в историческом времени, приобретает вид оппозиции тезиса и антитезиса. Тезис античной морфологической парадигмы вычленился из синкрезиса Древнего Востока. Соответственно, парадигма антитезиса, диалектически отрицая

тезис, в ряде своих существенных черт созвучна предшествующему античности качеству. Древневосточная и христианская парадигмы оказываются, в определённой степени параллельны, хотя этот параллелизм и не стоит преувеличивать.

Переходная эпоха так называемых тёмных веков была отмечена обвальным сбросом структурно-семантических звеньев культурного сознания и подсознания. (См. предыдущий параграф.) Обнажились первотектональные матрицы первичного культурогенеза. Варваризованное художественное сознание как и в гомеровскую эпоху стало изъясняться на языке упрощённой геометрики и лапидарной нарративности. Традиция умерла, а наблюдения не достоверны. Однако, первотектональные матрицы культурного смыслообразования по своей валентной природе энергично присоединяют новые семантические блоки. Но что принципиально важно, эти блоки при всей их дробности и атомизованности - уже не те первичные семантемы морфологической космизации, с которыми имело дело античное сознание. Они представляют собой уже снятый опыт античной культуры, разложенный на валентные первоэлементы. (См. выше) Это не первозданный природный материал, а уже первично окультуренный набор элементов, из которого строятся структурные новообразования. Впрочем, такой механизм культурной динамики свойственен, прежде всего, западнохристианской традиции, которая и будет в дальнейшем находится в центре внимания. Именно христианский Запад наиболее последовательно осуществлял процесс распада синкретизиса, а с этим-то процессом и увязывается предлагаемый принцип эволюции художественных парадигм. Что же касается восточнохристианской традиции, то поскольку античность там так до конца и не умирала, то и не мог быть,

соответственно, осуществлён полноценный переход в новое качество. Диффузное смешение недоразложенных и недопереваренных элементов античной культуры с элементами культуры христианской, породило своеобразного кентавра, все силы которого уходили на мучительное самоподдержание и саморепродуцирование. Оговоримся, однако, что полагание этой закономерности общеисторического характера никоим образом не может служить основанием для умаления высочайших эстетических качеств искусства византийского круга. В целом же, общая направленность византийской культуры в сторону деградации в кристально ясной диалектической оппозиции с поднимающимся из варварства Западом, в общеисторическом масштабе, более чем очевидна.

Итак, в чём же состоят особенности новой христианской парадигмы анитезиса? В целом её можно определить как парадигму *символическую*. Её формирование, как уже отмечалось, было задано смещением фронта распада синкретизиса от оппозиции *природа-культура* внутрь самой культуры. В результате этого «горизонтальному» эмпиризму античности была противопоставлена метафизика вертикально организованной христианской вселенной. Установив систему нормативной этики как важнейшую экспликацию сакрально-трансцендентного абсолюта, монотеистическое сознание стянуло все смыслополагающие механизмы культуры к полюсам метафизической оппозиции *добра и зла*. Внешне целостный христианский космос оказался поделённым внутри себя между Богом и Дьяволом. Именно в этом и заключалась одна из ключевых проблем христианства: и его ахиллесова пята и внутренний источник саморазвития. Христианский монизм возводился на манихейском, т.е. *дуалистическом* (в широком

смысле) фундаменте.(2) Поэтому последний и был столь остро порицаем и ненавидим. Однако сущностно избыть манихейские корни с помощью одних только монотеистических идеологем, вырабатываемых догматическим богословием было не возможно. Требовалась основательная медиация, охватывающая все срезы культуры. Естественно, что природа как таковая средневекового человека уже не интересовала, ибо была лишена своей онтологической имманентности. А опыта практического освоения природы вещей во всех направлениях, накопленного античностью, хватило на несколько столетий.

Для античного искусства этическая проблематика была если не безразлична, то, по крайней мере, малозначима. Грубо говоря, и «плохие» и «хорошие» стояли по одну сторону глобальной оппозиции, представляя антропные принципы космического порядка перед стихиями природного хаоса. В античных скульптурных композициях, изображающих сцены битвы, персонажи обеих сторон одинаково прекрасны (вспомним, хотя бы Пергамский алтарь). Экспрессия и зооморфизм не делают кентавров в сцене кентавромахии безобразными ни физически, ни, тем более, этически. Они уже вошли внутрь культуры и «морфологически» на её стороне. Неважно кто кого побеждает: «хорошие» ахейцы «плохих» троянцев в бою за тело Патрокла, или наоборот. Не знающий языка античного символизма, пожалуй сразу и не разберёт где есть кто. Неважно даже, что думал по этому поводу сам мастер - таков *императивный код культуры*.

А вот в искусстве христианском дуализация по этическим определениям всегда предельно ясна даже для полного профана в вопросах символики. Нарративизм, облечённый в форму апокалиптического визионерства приобрёл черты нагляднейшей

стилевой риторики. (Тимпаны романских соборов, например, Сен-Лазар в Отене). Соотнесённость всякого единичного смысла (персонажа, позиции, действия и т.д.) с миром божественным или миром дьявольским - первейшее и базовое различие. Для его оформления мобилизован весь арсенал выразительных средств. Причём, мобилизован в самом буквальном смысле. Как и в эпоху Древнего Востока, искусство оказалось призванным решать внеположенные ему задачи. теперь оно должно было осуществлять медиацию между сакральным божественным и тварным миром, попутно семантизуя и осваивая промежуточную нишу между этическими полюсами культуры, на которых держался христианский космос. Своими же собственными задачами искусство могла заниматься лишь в контексте этой главной проблемы. С одной стороны, опыт вычленения и автономизации искусства уже не позволял как в древности полностью вписать его в синкретический храмовый комплекс, хотя средневековые попытки сделать церковь абсолютным и всеохватным медиатором была едва ли самым мощным в истории порывом к возрождению синкрезиса. Однако, возрождение синкрезиса - дело принципиально неосуществимое. Можно бросить все силы на консервацию амальгамы собственно синкретических и синтезируемых смыслов и форм, блокируя аналитический вектор культуры путём постулирования границ. Эта тенденция прослеживается во всех срезях средневековой ментальности: от жёстко закреплённых границ корпоративно-сословных ячеек общества до не менее жёстких пресечений всяческих «мутаций» изобразительного канона. Но здесь приходит на память поразительная фраза одного из учеников Конфуция, который вспоминал, что учитель приносил жертвы духам предков, с таким старанием, как будто они были живы. Вот оно - роковое «как

будто». Древние боги были живы, императивно направляя мысли и поступки людей своими непререкаемыми голосами. Древний изобразительный канон ещё хранил шлейф магических флюидов. Канон средневековый устанавливался церковью как будто от имени Бога. Служа кодом апофатической медитации канон, если не удавалось приблизить человеческое сознание к Богу, то по крайней мере, тормозил дальнейшее отпадение. Любые попытки возродить устойчивое синкретическое единство носят внешний и иллюзорный характер. Устремляясь назад, культура невольно создаёт инновационное поле. Таков парадокс логики развития. Однако, автономность и осознание собственных задач и возможностей, к которой столь явственно двигалось античное искусство, были принесены в жертву задачам общекультурным в новой ситуации. Теперь эти общекультурные задачи отнюдь не совпадали с внутрихудожественными. Вряд ли удастся лучше сформулировать стержневую установку, чем это сделал Григорий Великий, который отвёл изобразительному искусству роль Библии для неграмотных.(3) Иные его функции были оттеснены и минимизированы. Антропные основания были глубоко сублимированы, хотя ни в коей мере не отринуты вовсе. Эти антропные основания культуры не исчерпываются телесностью, но и не могут существовать вне её. Сколь не велики были бы расхождения по вопросам изобразительности (т.е. изобразимости или неизобразимости сакрального) между западным и восточным богословием (а также и внутри каждой из этих традиций), в целом, христианская культура была логоцентричной, уступая в этом качестве лишь исламу. Это значит, что все иные знаковые комплексы выступают в логоцентричной иерархии как отпадение от Слова. В культуре, где человек верит прежде всего не глазам, а Слову, так изобразительное

искусство неизбежно занимает вторичное и подчинённое место. Как и в классической древности комплекс выразительных средств стал определяться задачами медиации между сакральным и профаническим. Но источником иконографического канона, стилевых форм и пасьянса сюжетно-тематических формул выступала уже не магическо-ритуальная традиция, а церковь, чётко отразившая принципы сакрального смыслополагания и взявшая на себя роль общекультурного медиатора. Поэтому, сколь бы были стилистически или типологически близки средневековые формы риторической и нарративной репрезентации к древневосточным - это, в любом случае, иной уровень.

Среди прочего, это связано со стадияльно более зрелой фазой становления *символа*, как одного из важнейших средств медиации. Собственно, именно в монотеизме символ обрёл окончательно ставшую собственной форму, ибо как явление универсальное и метаисторическое он также проходил стадии постепенного вычленения из синкретизма. Природа символа христианской эпохи, в отличие от эпох предшествующих, заключалась, в частности, в том, что он с одной стороны, связывая творца и творение с помощью скрытых конвенциональных смысловых фигур, в то же время указывал на инобытийственную, вторичную и, в конечном счёте *неподлинную природу* тварного мира. Именно отказ существу миру в праве на собственную онтологию, привел к смещению связи между изображением и значением от форм единственности и подобия к форме конвенциональной принудительности. Если коннотативная связь по морфологическому или функциональному сходству или по аналогии признаков ещё несла заряд древних магических отношений с их *непосредственной коннотативной связью семантических рядов*, то христианский символ устанавливает связь между

морфологически разведёнными формами изображения и значения посредством *Слова*. Только через приобщение к Слову человек узнаёт скрытый смысл вещей, подлинный и священный. Катафатизовав, таким образом, магические отношения, христианство добило древнюю магию, а точнее вытеснило её на дальнюю периферию.

Христианский символ всецело конвенционален. Он исключает прямое включение в поле сакральных отношений. Ключ к источнику духа лежит в искусстве прочтения замысловатой диалектики несходных подобий. (Учение Псевдо-Дионисия Ареопагита хотя и не было безоговорочно принято, но духовную доминанту эпохи выражало чрезвычайно ясно.)⁽⁴⁾ Искусство прочтения открывается в Слове, которое изрекается и приходит в мир через церковь. В христианском символизме визуальный образ оказывается непосредственно не связан с денотатом, по крайней мере, морфологически, поскольку сакральный денотат выражается адекватно лишь Словом, а Слово конечных и единичных визуальных корреляций просто не имеет. Становление символа в его собственно медиативной форме связано с распадением магических семантических рядов и синкретических связей, где смысловые позиции не символизировались, а непосредственно выражались. Взаимоотражение онтологически поляризованных миров: горнего и дольного с неизбежностью рождает медиацию морфологически несходных, подчёркнуто инобытийственных, а потому неизбежно конвенциональных образах. Язык символической риторики не был непосредственно связан с имманентными задачами изобразительного искусства в смысле его генеральной установки на визуальное упорядочение картины мира. Тем не менее, символическое начало оказалось глубоко имплантировано в систему

художественного языка на долгие столетия. Более того, символические коннотации надолго определили контекст восприятия художественного произведения, изначально наделяя это восприятие ожиданием неких иносказательных смыслов. Символические отношения не были непосредственно связаны с системой визуальной организации пространства, с принципами формообразования и кодирования мыслеформ в изобразительных структурах. В христианском средневековье эти имманентные основы изобразительного искусства были сублимированы и иногда прорывались наружу в виде эпизодических мутаций канона или даже таких заметных явлений как романский или готический натурализм.

Но законы культурной динамики неумолимы. Дробящийся и умножающийся мир символических конструкций неизбежно расширяет поле изобразительного, привлекая для нужд символической риторики всё более широкий материал эмпирических форм. Культура от имени церковной традиции как бы наделяет их статусом бытийственности, заключая в сакральную нишу символа. С этих форм снимается печать профанности и отменяется блокировка на их включение в область изобразительного. Культура, глазами человека начинает видеть и изображать то, что до этого было заблокировано для видения ибо не вписывалось в конструируемый культурой образ универсума. Так сакрально-символическое мышление, само того не желая, расширяет сферу изобразительности.

Параллельно нарастает и саморефлексия художественного сознания и отпадение самого художника от коллективного опыта, данного в традиции. Впрочем, зримые результаты этого процесса проявились позже. В средневековье мастер ещё, в целом, агент

традиции. Но естественный порыв неуклонно эмансипирующегося художественного сознания к своим собственным основаниям был обращён к античности. Порциями осваивая античное наследие, средневековые едва ли не каждые сто лет, начиная с падения Рима, репетировало Ренессанс.(5)

* * *

Вполне очевидно, что Ренессанс явился синтезом античности и христианства как в общекультурном, так и в собственно художественном аспекте. Это был второй после античности глобальный синтез в истории искусства, комплементарно соединивший противопоставленные в исторической последовательности тезис античности и антитезис христианства. В понятия, описывающих процессы, протекающие в самом художественном сознании этот общекультурный синтез был представлен как синтез *красоты и добродетели*. Красота пропитывалась моралью, а мораль обретала моральные формы. Проблема взаимоувязывания этих ключевых категорий пронизывает сочинения ренессансных авторов. Впрочем, шлейф этой проблематики тянулся по, крайней мере, до XVIIIв. При этом, если восстановление в правах антропных оснований изобразительности и визуальная гармония форм переживалась искусством как возврат к своим собственным исконным основаниям, то аспект этический впервые обрёл собственные визуально-выразительные, а не символические формы в системе художественного языка. Материалом для этой перекодировки этических смыслов в визуальные фигуры стал целый ряд новооткрытых феноменов: мимические и пластические формы выражения душевного состояния, новые типы сюжетных отношений и другие ранее заблокированные для видения аспекты реальности. В этом смысле,

одной из важнейших интенций ренессансного художественного сознания было стремление к формированию единой композиционной среды непрерывного межпредметного пространства. Если изобразительное искусство вообще есть форма кодирующей визуализации общекультурных смыслов, полагаемых в оппозиции хаос - порядок, то изобразительное пространство есть *проекционный экран* этой кодировки, её, так сказать, рабочее поле и, в этом смысле, вернейший индикатор смены парадигм.

Ренессанс совершил то, на чём остановилась зашедшая в тупик античность. Он прорвал *изолирующую оболочку символической трансценденции вокруг единичного предмета*. Благодаря этому открылась к освоению новая сфера визуального смыслополагания и упорядочения образа пространства во взаимодействии предмета и среды. Пространственные локусы средневековой изобразительной композиции были дискретны. А единичный предмет или образ в идеале представлявший собой сумму иконографической атрибутики, тяготел к форме типовой языковой матрицы с максимально статичной суммой значений. Образная выразительность служила дополнительным, хотя и немаловажным приложением, выражая эмоционально-чувственную составляющую восприятия. Такой визуальный текст прежде всего читался и дешифровался, отсылая к всеобщим сакральным смыслами, лишь вторичным образом воспринимался как визуально-образная модель пространства.

Средневековый символизм постепенно и нехотя сдавал свои позиции. Непрерывное пространство прямой глубинной перспективы в Ренессансе ещё символически связано с относительно дискретными уровнями пифагорейских сфер.⁽⁶⁾ Однако система координат визуального кодирования поменялась существеннейшим образом. Закон целостной формы, принцип композиционной

гармонизации охватил уже всё изобразительное пространство. По мере эмансипации этого пространства, оформления его границ и вступления в сферу самостоятельного существования, принципы внутренней упорядоченности связывают в единую композиционную систему центр и периферию, часть и целое, а ренессансный художественный образ органично и равновесно сочетает в себе всеобщее и единичное, постепенно осваивая характеристики особенного.

Мысля себя актуальным продолжением священной античной истории, куда был перенесён «де факто» спущенный с небес метафизический идеал, ренессансное сознание, интерпретируя общекультурные задачи в контексте задач собственно художественных, почувствовало силы для эстетического преобразования мира. Искусство в Ренессансе не только достигло небывалой дотопе степени выделенности и автономизации. Оно впервые осознало себя самодостаточным и изоморфным, а главное, *изофункциональным культурному целому*. Поэтому, центростремительные силы распадающихся синкретических связей оказались направлены не на обуславливание художественной формы некими внеположенными задачами, а напротив, - на бурную экспансию искусства в соседние сферы культуры.

О причинах кризиса ренессансного сознания написано очень много. Нет смысла это пересказывать. Отметим лишь наиболее важные в нашем контексте моменты.

Как христианство, в своё время, не могло стать окончательным синтезом Востока и Запада, так и Ренессанс не мог стать окончательным синтезом античности и христианства. С одной стороны, этот синтез дал грандиозные результаты: в эпоху Ренессанса и Реформации родился новоевропейский человек -

аристотелевский «homo politicus» с христианской душой. Не говоря уже о всемирном значении даже частично осуществлённого ренессансного эстетического проекта. Но с другой стороны, дальнейший распад синкрезиса выявил новые блоки неосвоенной реальности, столкновение с которыми раз рушило гармонизованный антропоцентризм ренессансного синтеза. Как две совмещённые половинки аккуратно разрезанного яблока могут на некоторое время создать иллюзию целого, так и ренессансный синтез в глазах ренессансной же личности казался чем то не только великолепным, но и долговечным. Но не успел ренессансный разум создать и четвёртой части запланированного, как половинки яблока, поименованные красотой и добродетелью, стали предательски смещаться. Сила ренессансного художника была, среди прочего, в том, что овладение новым комплексом выразительных средств и обретение новых степеней свободы органически сочеталось с творчеством внутри традиции и от её имени. Конечно же, художник уже давно обрёл своё имя, но сам он репрезентировал не им самим открытые и заявленные ценности и формы. Всё это санкционировалось традицией. Инновационное поле понималось не как самостоятельная существующая антитеза традиции, а лишь как разворачивание последней в новом материале. Мастера Ренессанса соревновались не в своеобразии индивидуальных систем художественного языка, а в наилучшем приближении к Природе, видимой сквозь призму благословенной античности. В Ренессансе художник и традиция - по одну сторону баррикад. По другую - неисчисленный, неизмеренный, неупорядоченный и негуманизованный природно-культурный универсум. Причём, в этом отчуждённом хаотизованном универсуме природное выступает

уже не в образе первородных стихий, а видится уже сквозь призму сублимированного культурного опыта, прежде всего, античного.

В этой ситуации можно наблюдать один из универсальных механизмов культуры: принципы структурного упорядочения и смыслополагания после разрушения построенного на их основании предметного тела культуры, послойно откладываются в сфере культурно-бессознательного, чтобы в последующую историческую эпоху стать основанием-компонентой новой культурной парадигмы. Ренессансный гений не восстаёт против законов традиции. Он, самоопределяясь в её пространстве, сам устанавливает формы её интерпретации, опираясь не на мощное основание ретроспективного идеала. Важно помнить, что представления о неограниченной духовной свободе и полной самостоятельности ренессансного разума, равно как и его безудержном эмпиризме, одномоментно порвавшим связи со средневековым спиритуализмом - это миф, повторяемый сегодня разве что в популярно литературе для обывательской аудитории.

Духовные опоры и синкретические скрепы традиции были представлены в ренессансном сознании не только пресловутым неоплатонизмом, но и герметизмом, каббалистикой, алхимией, астрологией, эзотерическим символизмом и магией тайных обществ.(7) Самостоятельность ренессансной личности проявилась в том что в отличие от средневекового мастера, осознававшего себя проводником, исполнителем, агентом традиции, ренессансный человек присвоил себе право самостоятельно интерпретировать традицию, комбинировать и структурировать её составляющие, выступая от её имени. Раскол между художником и традицией едва только наметился в позднем Ренессансе. Данные в традиции мироустроительные идеалы глобальны в своём синкретизме. Они

интегрируют множество мотивационных полей культуры фокусируя их духовные потенции путём объединения в единые семиотические конструкции. К примеру, переживание какого-либо из частных значений категории *vertu*, возводило партисипацию к единому и синкретическому духовному корню, обозначенному этим понятием. Ренессансный художник творит сам, но от имени традиции и провозглашаемых ею ценностей. Избывая традицию в инерционном движении к дальнейшей автономизации ренессансный гений оказывается в своеобразном безвоздушном пространстве (поздний Микеланджело). Только в этой ситуации мог родиться блистательный и скоротечный феномен Высокого Ренессанса. Но, с неуёмной жадностью, наблюдающий, измеряющий, исчисляющий и исследующий глаз Леонардо да Винчи, постоянно стремящийся заглянуть за любые горизонты есть тот инструмент, посредством которого культура, сознательно локализовавшись в эмансипирующемся художественном сознании, осуществляет дальнейшее разложение синкретизиса и выделение автономных феноменов. Пока трещина между мастером и традицией была ещё не заметна, художник, говоря словами Станиславского, любил не себя в искусстве, а искусство в себе. Но уже маньеризм явил прелюдию трагического бунта творческой индивидуальности. Параллельно этому проявилась и дезинтеграция изобразительного пространства, как сферы изоморфной культурному целому и отражающему процессы, происходящие в последнем. С разрывом межпредметных композиционных связей центрического характера, установленного ренессансной художественной системой, единое изобразительное пространство вновь начинает дискретизоваться и фрагментироваться. Образ в маньеризме замыкается на себя. Одним из первых памятников такого рода - роспись виллы а'Кайано

Понтормо. Можно вспомнить, в этой связи, и холодную замкнутость маньеристического портрета с отведённым взглядом. Но в отличие от поздней античности, отдельный предмет в маньеризме не выступает изолированным квантом смыслового пространства. Он всегда несёт на себе ауру разорванных связей - композиционных, цветовых, пластических и др. Отдельный образ уже выступает, таким образом, редуцированной моделью среды. Первый импульс отпадения художника от традиции и попытка установления с ней *равноправного диалога* происходит на её (традиции) территории. Своей территории в культуре у художника ещё нет. Реплики художника - это пока только контрдоводы, капризы и суждения по поводу традиции и продуцируемых ею ценностей высказываемые на её собственном языке. Полемика художника с традицией - это механизм её самоотрицания, где роль разрушающей стороны более или менее осознано играет все более осознающий свою самость, художник. Отсюда те пресловутые болезненные искажения классических ренессансных форм в маньеризме. Однако, время самодвлеющей индивидуальности ещё не наступило. Пока этико-эстетический синтез ещё не исчерпал своих негэнтропийных потенций в культуре, художник и традиция продолжают пребывать в синкретическом единстве. Но синтез неумолимо распадался.

Собственно говоря, причиной распада ренессансного синтеза, как впрочем, и всяких других синтезов в культуре явилось то, что в синтезе соединяются крупные блоки *синкретического материала*. Т.е. пласты и блоки феноменов и сущностей, составляющие синтез, не прошли к моменту синтезирования стадии автономизации, обретения собственных семиотических форм и соответствующей культурной ниши и других моментов аналитической фазы культурогенеза. Иначе говоря, всякий синтез распадается оттого, что

входящие в него элементы синтезируются по тем своим признакам и качествам, которые эксплицированы и отрефлектированы культурой. Другие же признаки и качества продолжают и дальше вычлениваться из синкретического состояния рано или поздно взламывая установленную оболочку синтетической формы. Освоение художественным сознанием многообразия видимого мира расчленило изнутри синкретический идеал ренессансной красоты и гармонии. Осмысление растабуированного к восприятию и отображению мира социальных отношений и ситуаций дробила синкретизис этического абсолюта, а ресурс переживания его синтетического единства с визуальной красотой оказался конечен.

* * *

Ситуация распада ренессансного синтеза определила своеобразие культурной ситуации XVIIв. Распадение это с определённой выявило три направления: барокко - синтез, ориентированный на духовную традицию христианства с его фатализмом и спиритуальной экзальтацией, классицизм - синтез, ориентированный на античность в её аполлоническом понимании. Третьим, в конечном счёте, наиболее продуктивный вариант синтеза стала, так сказать прямая магистраль, связанная, главным образом, с бессознательным отказом от *ретроспективных идеалов и установок*. В искусствоведческих терминах это явление обычно суммарно именуется «искусством реальности» или «внестилевой линией» (в терминах Е.И. Ротенберга.) В круг «искусства реальности» традиционно входят великие и малые голландцы, испанская школа во главе с Веласкесом, братья Ленэн и ряд других имён связанных в своём творчестве с принципами караваджизма.

Ренессанс уравнивал и привёл к синтезу два базовых топоса европейской культуры: античную мифологию и корпус священных текстов христианства. Эти макрокультурные топосы служили своеобразной системой координат смыслообразования, таким полем с размеченными зонами, нишами и ячейками, определяющими семантико-семиотическую форму культурных феноменов и отношений, равно как и их ценностную модальность. Для искусства, помимо сюжетно-тематической и иконографической канвы, эти топосы формировали, более или менее опосредовано, и само *мотивационное поле* полагания художественных смыслов, даже если эти смыслы воплощались уже в ином материале. В качестве примера можно вспомнить по античному многозначительную статуарность и «колоннообразность» крестьянских образов Луи Ленэна, сакрально-бытовой синкретизм Жоржа де ла Тура и др.

К XVIIв. универсальные смыслополагающие возможности в рамках этих макрокультурных топосов стали иссякать. Ниши и ячейки стали тесны. Под давлением инновационного поля, дробящего синкретизм и выделяющего всё новые и новые автономные феномены, эти ниши и зоны не могли более растягиваться. Разрывы и трансформации стали неизбежны. Инстинктивно стремясь к сохранению цельности мироощущения, художественное сознание обращается к *ретроспективным формам синтеза*. Такими формами стали барокко и классицизм. В обоих этих направлениях была сделана ставка на смыслообразовательный потенциал базовых топосов античности и христианства. Так, в барокко расширяющееся в культуре поле сенсуалистического мировосприятия семантизовалось в русле античного дионисийства (Рубенс) или религиозной экзальтации (Бернини) В классицизме

становление историзма протекало через преломление античных и библейских сюжетов (Пуссен), а этика гражданского самосознания оформлялась в понятийной сетке античных представлений об общественном долге и добродетели.

Очевидна и ретроспективная корреляция стилевых форм. В своём стремлении к сгущению форм, неостановимому движению, размыканию композиционного пространства, к усложнённым иконографическим программам и риторическим фигурам, барокко «ритмуется» с готикой. Не говоря уже об экзальтации и стремлению к стремительному духовному порыву и боязни композиционной пустоты и межпредметных пауз в пространстве изображения. В свою очередь, классицизм, эксплуатируя аполлоническое начало античной культуры (проблема чувственно-экстатической компоненты античности была внесена в эстетику Лессингом лишь в эпоху второй, «винкельмановской» волны классицизма), изъяснялся композиционно-пластическими формулами ясной гармонической упорядоченности и подчинения части целому. Это вполне органично сочеталось с античными этическими принципами примата общественного над индивидуальным. И барочный сенсуализм и классицистический интеллектуализм по инерции соотнося метафизический идеал с сакральным прошлым, искали в ретроспективном синтезе не формальное, а содержательное разрешение актуальных проблем сложившейся культурной ситуации.

Распад синкретических блоков идёт, условно говоря, от содержания к форме. Сначала размывается, дробится и трансформируется денотат, оставляя в предметном теле культуры пустеющую знаковую оболочку. Лишь после этого, по истечению инерционной фазы распадается и сама эта семиотическая оболочка. В

соответствии с этой закономерностью происходила и постепенная формализация синтетического антично-христианского семантического материала. Шлейф продуктивного смыслообразования в рамках этого материала, выражая ретроспективную тенденцию в культуре вообще и в искусстве, в частности, тянулся вплоть до XIX в., а в некотором смысле и доньше, то активизируясь, то затухая в полемике с доминирующей с эпохи Просвещения новационно-прогрессивной линией.

Но, признаки истощения продуктивных возможностей ретроспективной линии наметились ещё в XVII в. Окончательное становление станковой картины, как самодостаточной автономной модели универсума, складывание регулярного картинного поля, протекало в тесном параллелизме со становлением автономного самосознания художника как демиурга-творца этой самой автономной модели мира. Свобода мастера в художественной визуализации вновь осваиваемых, отпадающих от синкретиза феноменологических слоёв не вступала ещё в зримый конфликт с общекультурными конвенциями, восходящими к ретроспективному идеалу. Инерционная скрепляющая оболочка сакрально-символических коннотаций и образно-иконографического строя ещё не противоречила собственно художественным формам визуального упорядочения вычленимых и становящихся срезов реальности. Шлейф символических значений не препятствовал, к примеру, переживанию эйфории открытия визуально-эмпирической предметности и эстетики межпредметной среды в голландском натюрморте. Собственно говоря, процесс формализации и постепенного выдавливания этих внеположенных к визуальной форме привносимых извне интегрирующих смыслов коннотативно-символического характера на периферию художественной системы

есть один из важнейших индикаторов обособления и эмансипации изобразительного искусства, как такового. Ситуация, когда собственно художественные негэтропийные задачи были лишь на полпути отчленения от задач общекультурных, а само искусство поднявшись на следующий виток самоопределения, оказалось на взлёте своих выразительных возможностей, не разорвав, при этом пуповину универсальных коммуникационных каналов с культурным целым, определила золотой век европейского станковизма в XVIIв.

Смещая сакральное отношение с сюжетно-тематической семантики в сторону собственно визуальной образности, художественное сознание XVIIв. достигло, прежде всего у мастеров, так сказать, срединно-перспективной линии, счастливого равновесия смыслообразовательных принципов. С одной стороны, реализация художественных смыслов преимущественно протекало уже на своей собственной территории - через выявление имманентных визуальных качеств самого изобразительного пространства. Т.е. ключевые векторы смыслообразования проходили уже через собственно *художественное* моделирование межпредметной среды, а основными конструктивными элементами комплекса выразительных средств выступали сами зрительные аспекты этой самой среды.

Так, эмпирически-ситуативное наделялось статусом сакрального и значительного, а стихия материальной предметности, вбирая в себя универсальные негэтропийные смыслы, сильнейшим образом одухотворялось. И чем более эта одухотворённость перетекала из символических ячеек и иконографических рамок в сферу чисто художественного выражения, тем более инструментальным становится использование этих всё более формализующихся смысловых структур. Так, панпсихизм

Рембрандта будучи духовным открытием общекультурного масштаба, формулируется уже в такой системе языка, где доминирует уже собственно визуально-выразительные средства: композиционная режиссура, визуально-предметное воздействие одухотворённой стихии света, онтологизирующей все единичные элементы предметной среды, освоение пластики и мимики человеческого лица. Здесь распад синкрезиса на короткое и счастливое мгновение зафиксировался гениальной кистью Рембрандта на полпути между моделями универсально-всечеловеческой характерологии и психологии отдельной личности. При этом, оболочка антично-христианской сюжетной топики хоть и использовалась инструментально, но была безусловно необходимейшим средством медиации и каналом трансляции собственно художественных смыслов вовне. В этом же русле осуществлялась и сакрализация бытовой повседневности, достигаемая художественными средствами в бытовом жанре. Собственно, именно искусство и стало одним из каналов придания бытовой реальности статуса подлинной отрефлектированной бытийственности, которого до XVIIв. в культуре не существовало. Вписание этого среза реальности в сакральную сферу изобразительного сняло с быта печать профанности и синкретической «недоонтологичности». В целом же, перетекание сакрального отношения в область имманентно зрительного в искусстве XVIIв. - процесс более чем очевидный. (Характерный пример - постепенное элиминирование «внешней» мифологической сюжетно-тематической канвы в творчестве Веласкеса.)(8)

Распад ренессансной синтетической парадигмы и динамическое равновесие центростремительных (нисходящих) и центробежных (восходящих) тенденций вызвало к жизни новую парадигму -

ДЕМИУРГИЧЕСКУЮ. Своеобразное состояние «полуотпадения» художника от традиции, с одной стороны, пробудило у него идею самоосознания себя как самостоятельного творца *авторской вселенной* и, с другой стороны, эта авторская вселенная всё еще выростала из духовного лона традиции, по крайней мере, на уровне ценностных установок и позиций, а также общепринятых критериях художественности, приложимых к любой индивидуальной манере. Начальная фаза демиургической

парадигмы носит, что вполне ест естественно, имплицитный характер. Её экспликация протекала в форме всё большего освобождения индивидуальной художественной воли от традиции, по мере дробления и мельчания последней. Едва ли не последней попыткой широкого компромисса между традицией и капризами индивидуальной художественной фантазии стал скоротечный феномен рококо.

Если XVIIв. имел дело с глобальными идейно-духовными и стилевыми категориями, то в веке XVIII их дискретизация и аналитическая рефлексия - неизбежные процессы, сопутствующие распаду синкретиза - породили множество новых стилевых и жанрово-тематических форм. Складывалась ситуация, в которой художник *уже обязан* был делать самостоятельный выбор. При этом, сакрально символические коннотации выдохлись и измельчали окончательно, а эмпирическая предметность лишь у немногих мастеров утвердилась в качестве самодовлеющей художественной ценности, окончательно порвав со всякими внеположенными смыслами. (Шарден) Однако в целом, символическое сознание сдавалось неохотно, мучительно цепляясь за всё более мелкие и частные нормы, идейно-идеологические установки и идеальчики, необратимо и лавинообразно отваливающиеся от некогда великого

синтеза. Этот тип художественного сознания всё время стремился привнести в искусство какое-то дополнительное, особо значимое содержание, оправдывая, тем самым, нарастающий визуальный эмпиризм художественной формы. Искусство, с этих позиций, всегда было что-то должно. Наглядная моралистика, воспитание вкусов и нравов, различного рода просветительские задачи и пр. — всё это рассматривалось как необходимое приложение к художественной форме. Весь этот идеологический балласт, так сказать, метаболический продукт распада ренессансного синтеза, духовная связь с которым ещё не была полностью потеряна, плюс воспоминания о том, что предмет всё таки значит нечто большее, чем его эмпирический образ (правда, уже почти не помнилось, что именно) в сочетании с естественным стремлением к дальнейшему разворачиванию имманентных аспектов художественного языка, привело к сложной и запутанной ситуации, где предмет и образ вновь начали терять чёткие онтологические координаты. Художественное сознание XVIIIв., начиная уже с Ватто, часто балансирует на грани реальности и игры, или точнее, пытается найти спасение в такой пограничности. Вместе с тем, в эпоху Просвещения в основных чертах завершается важнейший процесс «затвердевания» границ и конфигурации той самой социокультурной ниши искусства, о которой упоминалось в начале. Стенки этой ниши оформились за счёт институционализации форм художественной практики, закрепления и стабилизации связанных с ней системы социальных отношений. Иначе говоря, институционализация и стабилизация культурной ниши манифестировало некую пиковую точку в автономизации и саморефлексии искусства как *специфической сферы культуры*. Академическая система художественного образования, выставочная

деятельность, представления о критериях профессионализма, система ангажементы и художественного рынка, появление науки эстетики и первые шаги научного искусствознания, художественная критика как медиатор между искусством и обществом - эти и другие факторы, получив статусное оформление в культуре, определили, в конечном счёте образ этой самой собственной ниши искусства в общекультурном целом. Все сохранившиеся к этому историческому моменту качества, выработанные предшествующими эпохами, оказались закреплены в окончательном образе искусства как такового.

Это прежде всего относится к сакральным ожиданиям, имманентно присущим художественной форме, к определённой позиции в отношении хаоса и порядка, традиционно выражаемой в презумпции красоты, к необходимости манифестирования некой социальной позиции, традиционно соотносимой с ценностями этического характера. Кроме того особо следует выделить закрепившуюся презумпция автономности выразительного языка искусства по отношению к иным знаковым системам в культуре. Соответственно, актуальной стала и задача проведения чётких границ искусства, как внешних, так и внутренних. Мысля в парадигме аналитического рационализма, Лессинг писал: «Я утверждаю, что назначением искусства может служить только то, для чего приспособлено исключительно и только оно одно, а не то, что другие искусства могут исполнить лучше него. (9) Столь же определённо о задаче художника высказывался и Гёте, полагая, что она состоит в том, чтобы «...уметь проводить границу между той областью искусства, в которой он работает, и всеми остальными (...) воздвигать любое искусство, любой его жанр на собственной его

основе и по мере возможности изолировать каждую художественную область.»(10)

Последнюю существенную достройку социо-культурной ниши искусства внёс романтизм, придав образу художника устойчивую социально-асоциальную амбивалентность (в широком смысле, эта амбивалентность восходит к оппозиции культурный герой - трикстер) и закрепив её в наборе божественных мифов об отверженном гении.

Все дальнейшие трансформации культурной ниши искусства, сколь далеко бы они не заходили, так или иначе, соотносятся с этими позициями, сформированными в «момент кристаллизации». Романтизм вывел, наконец, демиургическую парадигму из имплицитного состояния, открыто заявив о новом статусе художника и его неотъемлемых правах. Художник романтической эпохи уже настолько эмансипировался от традиции, что осознал себя самостоятельным хозяином творимого им образного пространства. Это особенно ярко отразилось в том, что основные составляющие былого синтеза - добро и красота развелись настолько, что стали возможны уже и аксиологические инверсии. Если в XVIIIв. возрастающий интерес к безобразному выражался в стремлении к расширению растабуированного к наблюдению и освоению материала через *включение его в систему высокого стиля* и облагораживающего художественного языка, то романтизм знает уже и порочную красоту и добродетельное уродство как таковые. Конечно интегрирующая сила традиции ещё жива. Сильна ещё и ретроспективная тяга к по иску идеала в прошлом. Но ни о каком органичном синтезе уже и речи быть не может. И отчаянная ностальгия по такому синтезу остаётся неутолённой. Символизм романтиков - нагляднейший пример динамических процессов в

парадигматике искусства и компромиссов, порождаемых этой динамической ситуацией. Само стремление художественного сознания к возвращению в синтетически целостное состояние через обращение к символическим формам смыслообразования соответствует ретроспективной интенции ментальности и ведёт, вроде бы, в спасительное лоно освящённой веками традиции. Но само содержание символических смысловых конструкций уже иссякло и размылось. Их духовная сила перетекла и трансформировалась в собственно формально-визуальные коды упорядочения, материалом для которой стала эмпирическая реальность, сакрализуемая уже всё более в виде единичных и конечных фрагментов. Поэтому, практически все ретроспективно-ностальгические линии искусства эпохи романтизма и середины XIX в. - назарейцы, прерафаэлиты, Энгр и нек.др.- стремясь к большей духовной насыщенности своих произведений, реанимировали, прежде всего, *стилевые формы* прошлых эпох, которые сами по себе выступали ассоциативным транслятором символических коннотаций. Парадоксальность компромисса заключалась в том, что стремясь интегрировать распадающуюся картину мира и заново онтологизовать протеистически изменчивую и дробную среду с помощью всеобщих символических отношений, романтическому сознанию пришлось строить эти символические отношения и структуры заново. Как нельзя дважды войти в одну и ту же реку, так нельзя возродить и возродить уже распавшийся символический универсум. И обращение к средневековому спиритуализму, и широкий интерес к мифологии вообще, и перемещение идеала красоты, ранее прочно связываемый с греческой классикой, в более ранние исторические

эпохи, как и всякие иные попытки опереться на прошлое, декларируя движение

назад, как это всегда бывает в культуре, объективно толкали вперёд.

В данном случае все эти ретроспективные экскурсии художественного сознания на деле расширяли базу для самостоятельного творчества в рамках демиургической парадигмы.

Все новообразованные системы символов неизбежно носили узкоконвенциональный характер. Сам символ, по ходу своего собственного жизненного цикла мельчал в своей медиативной функции сначала до системы аллегорий, затем далее до всё более и более условных метафор, и наконец, до абсолютно конвенциональных и необязательных индивидуально-авторских иносказаний. (См. о семиотическом цикле) Энергия духовного переживания, транслируемая через символ и направленная на трансцендирование сакрального смысла за пределы изображаемой предметности, стала растекаться в горизонтальном направлении вслед за расслаиванием синкретизиса и автономизацией всё новых и новых срезов культуры. «Напяливаясь» на дробящиеся и расплывающиеся феномены, символическое содержание становится всё более условным и необязательным: символические формы пустеют и вырождаются в обратной пропорции к нарастанию *сакрализации эмпирического*. Романтику ничего не оставалось делать как используя инерционные «символические ожидания» сознания, заполнять опустевшие оболочки собственными креативными построениями.

Важнейшей определяющей чертой демиургической парадигмы, оформившейся в эпоху романтизма было то, что в силу логики процесса перманентного расслаивания синкретизиса, *линия фронта распада смещается внутрь уже ранее отпавших и*

синкретических в себе (т.е. взятых как целое) сфер. Т.е. теперь уже само искусство, достигнув определённого уровня эмансипации, входит в стадию внутренних расчленений. Дело даже не в том, что искусство во многих своих аспектах становится предметом теоретической рефлексии. Главное то, что художественное пространство визуально кодируя культурные смыслы с возрастающей полнотой и разнообразием, уже само стало ареной столкновения и диалектического противостояния начал, лежащих по разные стороны линии распада. Иначе говоря, распад синкретизиса дошёл уже и до самого искусства начав членить и трансформировать систему художественного языка, чего ни при каких обстоятельствах не могло произойти ранее. В результате, к примеру, образы зла, ранее вписанные в систему художественного языка, с его гармонизованной стилевой правильностью, стали жить своей собственной жизнью. Вот почему Гойя так «плохо» рисовал. Хаос, дезинтеграция, энтропия отныне обрели права гражданства внутри самого изобразительного пространства.

Когда скоро художник осознал себя свободным демиургом, располагающим полным арсеналом выразительных средств для создания собственной модели вселенной, то Большой Демиург, который не только умён, но и хитёр, готов предоставить своему младшему инобытийственному брату такую возможность. Но вместе с ней - соответствующий набор внутренних диалектических оппозиций, как механизм автономного саморазвития. Теперь художник получил не только право, но и обязанность самостоятельно разбираться с этими оппозициями в процессе построения авторской вселенной. Все эти оппозиции, в сущности сводятся всё к той же метаоппозиции: хаос - порядок, которая в актуальном для художника контексте культуры представлена

многослойным набором локальных и замещённых форм. Художник теряет ориентиры и начинает метаться. Те у кого хватило смелости не удрать подальше от линии фронта на относительно спокойную территорию ретроспективного традиционализма, в полной мере испытали на себе муки и коллизии Бога-отца. Творчество художника ещё оставалось неотчуждённой духовной акциденцией его личности, образным мир был ещё прямой экспликацией внутреннего мира автора. Во всяком случае, такой была установка восприятия. На этой стадии распада синкрезиса, художник ещё непосредственно отвечает за то, что происходит в его картинах. Проблема дезинтеграции художественного пространства автоматически становилась проблемой дезинтеграции личности. Тяжкий крест ответственности за то, что происходит внутри художественного пространства окончательно (или почти окончательно) «съехал» из области безличной традиции и обрушился на плечи художника. К тому же, эмансипация искусства и художника, как носителя художественного сознания в общем социо-культурном контексте не могло не обострить ситуацию отчуждения. Искусство, говорящее устами художника и художник, говорящий от имени искусства - это не одно и то же. Авторская вселенная условна и, по большому счёту необязательна. Искусству уже не до задач общекультурной медиации. Хотя, на уровне ностальгических деклараций они в той или иной форме провозглашаются иногда и по сей день. Даже постмодернизм на словах похоронивший всякие профетические претензии искусства, сам внутренне не свободен от бессознательной макромедиативной программы. В целом же, не следует забывать, что из очевидного факта уникальности и неповторимости всякой культурной ситуации следует не менее очевидный вывод, что

искусство уже никогда не будет занимать в культуре такое место, которое оно занимало в эпоху Рафаэля или Веласкеса.

Искусство в стадии зрелой и отрефлектированной демиургической парадигмы занято, прежде всего, наведением порядка в собственном доме - интеграцией художественного пространства и упорядочением системы языка. Вариантов предлагается всё больше, стилевые и жанрово-тематические формы продолжают умножаться. Одновременно разгораются безнадежно путаные, но чрезвычайно жаркие и нервозные споры о целях, образцах, авторитетах, формах и идеалах. Это сигнализирует о том, что распад синкретизиса внутри самого искусства набирает обороты. Прямым следствием этого процесса является дальнейшее обособление искусства в общекультурном контексте, обнаруживающее первые признаки будущей изоляции. Нарастает конвенциональность художественных смыслов, проблема формы как *категории выражения* приобретает всё большую остроту. Именно форма, как система выразительных средств становится теперь доминирующим каналом *трансцендирующей партисипации*, сменяя в этом качестве почти *полностью исчерпанную семантику изобразительности*. Это явление, знаменующее начало фундаментальной инверсии внутренних доминант искусства было увидено ещё Гегелем(11), но зримое выражение оно приобрело лишь начиная с импрессионистов.

Предоставляя художнику всё большую свободу творчества внутри своей авторской вселенной, культура, или тот, чьим инобытием она является, соответственно, ограничивает коммуникативные возможности искусства и его медиативные потенции. Обратное воздействие искусства на общекультурный контекст становятся существенно скромнее. Это и понятно - мало ли

что может натворить новоявленный демиург, взявший старт марафона оригинальности. Действительно, индивидуальная неповторимость, ещё не обратившаяся в ходе эволюции в свою противоположность, самоопределяясь в здоровой полемике с традиционализмом, могла на сравнительно долгое, по европейским меркам, время стать скрепляющим духовным ориентиром для растерянного художественного сознания. Эмансипация творческой личности зашла уже столь далеко, что уже и сам конфликт отчуждения между художником и обществом стал полноправной темой искусства, органично семантизуя полюса хаоса (иррациональный социум) и порядка (сама личность художника-демиурга) всё более понимаемая в модусе *воления*. Только на этом уровне расчленения синкретизиса этот конфликт мог стать предметом художественного отображения. Отношения художника и социума и раньше не были идиллическими. Всякий, кто хоть немного знаком с историей искусства, вспомнит бесчисленное количество примеров страданий и унижений, выпадавших на долю великих мастеров (не говоря уже о не великих). Фидий, умерший в тюрьме, обвинённый в присвоении казённого золота, напряжённые отношения с заказчиками мастеров Ренессанса, трагические судьбы маньеристов, Пуссен, удирающий от парижских интриганов со связкой книг в руках, Веласкес, даже посмертно оскорбляемый самодурством чванливых грандов и тысячи других примеров вопиют о трагическом выпадении творческой личности из «правил игры» современного ей социального порядка. Но только в эпоху зрелой демиургической парадигмы искусство стало «официально» требовать жертв, а сам акт жертвоприношения, приобретая всё более мазохистские черты, стал едва ли не главным ритуалом, космизирующим пространство авторской вселенной. Но по иронии

духа, сама сакраментальная фраза «искусство требует жертв» превратилась в одну из расхожих пошлостей, из которых строится современный, впрочем, уже изрядно надоевший, обывательский миф самооправдания «маленького человека» перед «высоким» искусством. Впрочем, это отдельная тема.

Существенно, однако то, что демиургическая парадигма в XIXв. поставила художника перед выбором - либо традиционалистская ретроспекция и самозапрятывание в опустевших оболочках окончательно десакрализуемых стилевых форм прошлого, либо участие в параде индивидуальностей и гонке новаторства, по траектории дальнейшего освоения вновь открывающихся срезов реальности, отпадающих от синкрезиса. Правда главным поставщиком этого нового материала выступает уже не прямое эстетическое восприятие, как это было в эпохи большого синкретизма, а позитивная наука. Впрочем, тема отношений науки и искусства, чрезвычайно интересная сама по себе в логике закономерностей распада синкрезиса, могла бы составить дополнительную и вполне самостоятельную линию исследования.

Если до XVIIв. все указанные парадигмы искусства носили тотальный характер, то к веку XIX внутреннее дробление искусства внутри себя породило сложную амальгаму творческих установок. Выделяя демиургическую парадигму как доминирующую, разумеется, не следует забывать, что она проявлялась на фоне альтернативных парадигм рецессивного характера. Выделение же демиургической парадигмы в качестве доминанты, связано с тем, что выделение и автономизация всех феноменов и сущностей, включая, прежде всего, и саму личность, в которую постепенно, по мере распада синкрезиса диалектически «перекачивается»

содержание объективных культурных смыслов, является стержневой линией европейской цивилизации вообще.

Связь сравнительно короткого периода расцвета реализма 1850-х - 1880х гг. (собственно только этот период и можно назвать реализмом в собственном смысле слова.) с общекультурным контекстом эпохи позитивизма общеизвестна. Отметим только, что в означенное время реалистическое искусство довело до конца процесс избывания символических смыслов эмпирической предметности, а сама эта предметность в полной мере перетянула на себя энергию сакрального переживания. Эмпирически воспринимаемый мир конечных и единичных явлений получил сакрализованное имя «правды жизни». Эта правда жизни, а точнее, правда явления стала на короткое время точкой опоры, позволяющей создать иллюзию синтеза морфологических и этических смыслов в рамках единой художественной системы. Идеал жизненной правды (верности натуре) оказался достаточно конкретным, чтобы определиться с мерой уклонения и, в то же время, достаточно абстрактным, чтобы дать художнику возможность на сознательном уровне изучая природу – на бессознательном - моделировать своё авторское художественное пространство.

Изжив формулы репрезентативной риторики и выражаемые ими сакральные смыслы, художественное сознание оказалось один на один с эмпирической реальностью. И художник реалист, работая в русле демиургической парадигмы, которая, разумеется, не исчерпывается реализмом, обладал богатым арсеналом выразительных средств, чтобы компенсируя вялость сакрализации единичных предметов и ситуаций, превратить эту эмпирическую реальность в этакый театр жизни и истории. В этом театре авторская режиссура моделируя и комбинируя визуально-семантические блоки

и элементы, организует конкретный ситуативный материал. Казалось бы, искусство снова оказалось «у себя дома», освободившись, по крайней мере, внутренне, от всяких безусловных обязательств по отношению к внеположенным ему сферам культуры, обретя относительное единство предмета и языка. Почувствовав широту открывшихся возможностей, искусство даже стало осуществлять некоторую экспансию в соседние области, опираясь на принципы и методы научной позитивности. (Надо отметить, что именно наука была в эту эпоху *единственным универсальным медиатором*.) Исторические живописцы стали предлагать свои версии истории, психологический портрет стал материалом прикладного человековедения, не говоря уже о социологическом аспекте тематической картины. Профаническая единичность отдельных феноменов и ситуаций успешно преодолевалась путём «типизации», «художественного обобщения», «выявления характерного» и прочих фигур изобразительной поэтики, служащих своеобразным протезом утраченного символизма в парадоксальном, по сути, стремлении *отпавшей единичности вернуться к своему всеобщему*. Партисипация к миру эмпирических единичностей стала восприниматься определённым типом художественного сознания как канал бегства от своих внутренних противоречий и от прежде всего от тяжкого креста самой демиургической парадигматики творчества. Из этого состояния художественной ментальности вырос, в частности, натурализм.(12)

Однако, в силу ряда обстоятельств, такое благополучие не могло длиться долго. Расползаясь вширь и осваивая, так сказать, горизонтальный срез бытия, искусство тут и там стало наткаться на границы. Стали обнаруживаться такие области смыслов, которые

принципиально не могли быть визуально перекодированы в соответствии с принципами видимой достоверности. Если, к примеру, психологические особенности личности могли ещё быть, и не без успеха, выражены языком позы, мимики, жеста, организации предметной среды, колорита и освещения - т.е. набором композиционно-пластических и живописных средств при сохранении общей внешней достоверности образа то, скажем, психоаналитический портрет уже никоим образом не выводится из формы усюв, нюансов освещения, мимики и пр. Изобретение фотоаппарата, отрезавшее искусству путь назад, а точнее, вбок, сделало это столкновение с неосвоенным и неосваваемым в рамках позитивного видения ещё более острым. Но хотя фотоаппарат и подстегнул динамику процесса, его значение всё же не стоит переоценивать.

Гораздо более важным представляется то обстоятельство, что сфера бессознательного культурного опыта субъекта (в частности, художника), как это всегда происходит к концу очередного культурно-исторического цикла, оказалась отчаянно загромождённой. (См. предыдущий параграф.) В силу этой загромождённости перестали ощущаться первичные базовые первотектональные модели визуально-морфологического упорядочения образа пространства. Нелегко быть демиургом в рамках реалистической системы. И чем более неадекватным становился язык системы для выражения разблокируемых, по мере дальнейшего распада синкретиза, феноменов, тем явственнее расходились пути этой системы и художника-демиурга. Ещё недавно эйфорически переживавшее партисипацию к сакрализованной «правде жизни», художественное сознание с ужасом и брезгливостью отшатывается от этой самой «правды». (13)

Началась послойная расчистка завалов бессознательного культурного опыта. Каждая ступень этого процесса последовательно эмансипировала те или иные элементы комплекса выразительных средств как от предмета изображения, так и от самих задач изобразительности. Художник уже слишком много знает и о действительности, и о границах её изображения, и о самом себе. Демиург более не изображает, он творит и моделирует мир, в котором семантические блоки изобразительности становятся лишь поводом для разворачивания комплекса выразительных средств, репрезентирующих лицо демиурга. Начался процесс важнейшей для всей истории искусства инверсии: комплекс выразительных средств стал пониматься как автономная сфера упорядочения, сама по себе *фрактально коррелирующая с культурным целым*. Отсюда - острейшая рефлексия и рационализация этого комплекса как собственного содержания искусства. При этом, семантика изобразительной предметности всё более смещается к инструментальной функции, т.е. занимает то место, которое до инверсии занимал комплекс выразительных средств. Таким образом, процесс историко-диалектического взаимодействия изобразительной и выразительной компонент искусства, дойдя в середине XIXв. до точки равновесия стал переламываться.

Открылась следующая фаза демиургической парадигмы, связанная с тем, что фронт распада синкрезиса стал расчленять уже саму *двуединую природу искусства*, аналитически автономизуя его семантический и семиотический аспекты. Здесь однако, стиль и метод ещё выполняли для художника-демиурга роль интегрирующей медиации и зоны партисипации, ибо марфон оригинальности и парад демиургов ещё не дискретизовал эти синкретические формы единства предмета и языка.

Вообще, послойная деструкция сферы бессознательного культурного опыта и сопутствующие ей инверсии осуществляются в форме последовательных компромиссов. А компромиссы, нацеленные на золотую середину, часто бывают продуктивны. Так, импрессионисты, опираясь на вполне традиционное понимание принципов цветовой гармонии, дали ей возможность жить самостоятельной жизнью в форме тонкого онтологического равновесия предмета и среды. А сакрализованная, таким образом, сама живописная ткань, возникающая по поводу (ещё один компромисс) достаточно внешнего сюжетно-тематического ряда, подняла искусство импрессионистов до высот пантеистической одухотворённости. Только в поле трагически распадающегося компромисса между *я-демиургом* и отпадающей косной реальностью могло развернуться искусство таких авторов собственной вселенной как Ван-Гог и Сезанн.

Глобальным компромиссом был и символизм и тесно связанный с ним стиль модерн. Здесь была осуществлена последняя крупномасштабная попытка осуществить всеобщий художественно-жизнестроительный синтез, ничем при этом не жертвуя - сочетая инновационность с эклектическим ретроспективизмом. Но здесь автономность творческой личности уже несёт отчётливый привкус трагической отчуждённости. Эклектические экскурсии в прошлое служат своеобразным наркотиком, притупляющим боль отчуждения, но спасения в них нет.(14)

Последствия инверсии были необратимы. Художник-демиург всё более партисипируясь в своём творчестве к комплексу выразительных средств с его моделирующими возможностями, осознал в качестве важнейшей задачи индивидуализацию художественного языка, как ключевой атрибут образа авторской

вселенной и, следовательно, как основную верификацию его собственных демиургических возможностей. Стиль и метод, остававшиеся островками нераспавшегося синкрезиса традиции и служившие медиативными коридорами для художника, стали всё более выступать некими формальными оболочками, конвенциональными, а позднее - игровыми инструментами. Впрочем, этот процесс совершался не одномоментно. Так или иначе, на этом уровне распада синкрезиса рухнул его последний бастион - подточенный со всех сторон, размазанный в субъективных представлениях *идеал красоты или прекрасного*.

Только дух может терпеть внутри себя противоречия - утверждал Гегель. Призыв Валери покончить с диктатурой красоты - эта не банальная неудовлетворённость тем или иным исторически приходящим её пониманием. Это свидетельство того, что художник-демиург осознал себя носителем того самого автономного и самодостаточного духа, который уже способен терпеть внутри себя противоречия. Теперь уже ничто не сдерживало обвальную деструкцию семантических звеньев культурно-бессознательного опыта, сопровождающейся архаизацией моделирующих принципов и эйфорией пересоздания мира. Если, например, на кубистской стадии деструкции цели искусства хотя бы по инерции и, главным образом, на уровне слов, ещё связывались с поисками прекрасного, то дальнейшая архаизация моделирующего сознания достигла столь глубоких уровней, что всякое целеполагание в категориях визуально-прекрасного избылось окончательно. Опуская трюизмы по поводу кризиса искусства в XXв., хотелось бы заострить внимание лишь на тех моментах, которые имеют непосредственное отношение к описываемым процессам. Кризис искусства в XXв. вызван кризисом демиургической парадигмы, перешедшей в начале

века в свою позднюю, так сказать, «формализующую» фазу. Продвижение фронта расщепляющей дуализации дошло до радикального расчленения самой двуединой природы искусства как формы визуальной кодировки мыслеформ. Распалась сама синкретическая сущность визуального кода, представленная единством изобразительного и выразительного начал (см. выше) (Нагляднейшим образом этот момент окончательной эмансипации комплекса выразительных средств от изобразительной компоненты представлен в абстрактном искусстве.)

Таким образом, метаисторическая траектория распада синкретизиса завершилась. Сложилась *принципиально* иная ситуация. Окончательно расчленив искусство как специфическую сферу культуры, фронт дуализации, продвигаясь дальше пролёг *между художником и его собственным творчеством. Отсюда берёт начало новая парадигма - КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ.* (Слово «концептуальная» в данном контексте не имеет никакого отношения к концептуализму, концепторам и всему, что с этим связано.) Сущность концептуальной парадигмы заключается в том, что продукт творчества уже не выступает прямой и единственной экспликацией особенностей личности художника. «Остранение» - один из самых характерных терминов в искусстве и эстетике модернизма. Остранение стало, своего рода, *формой негативной медиации между автором и произведением, а концептуализация стала, в свою очередь, инверсией остранения.* Не следует, однако, забывать, что становление концептуальной парадигмы шло изначально внутри парадигмы демиургической, неся шлейф собственных последней моделей самосознания и ценностных ориентаций. Если в авангарде начала века некий безличный принцип формообразования в самосознании художника ещё слабо

просматривался за всепокрушающей мироустроительной волей творца-демиурга, то начиная примерно с 20-х годов тенденция перекладывания ответственности за характер и результаты творчества на некие инородные рациональному интеллекту силы, становится всё определённое. (Мы не рассматриваем здесь те феномены и направления в искусстве XX века, которые связаны с периодическим обращением к классическим формам и традициям, связывая их в широком смысле с ретроспективной парадигматикой творчества)

Рефлексия по поводу этих сил породила поддержанный философией культ интуиции, который и не снился романтикам, апологию бессознательного, череду садомазохистских расправ со здравым смыслом, манерные игры в иррационализм и пр.

Становлению концептуальной парадигмы сопутствовала кардинальная переполюсовка ключевых позиций. Прежнее художественное пространство, построенное на основании изобразительно-выразительных кодов рассыпалось, а художнику, чтобы прорвать столь вожделенную, но как оказалось, не столь уж комфортную клетку индивидуальной неповторимости и творческой свободы (всё более переходящей в произвол, ибо где нет правил, там нет и свободы)(15) приходилось всё более редуцировать самодостаточные художественные произведения до локальных визуальных высказываний, или , как принято говорить, жестов. Комплекс выразительных средств вкупе с техническими материалом, оторвавшись от компоненты изобразительного, выявил *новый синкретиз* и зажил своей самостоятельной жизнью. Образовался новый язык смыслополагания который можно сравнить с литературным языком, из которого удалены все имена существительные по причине неподлинности и профанности

выражаемых ими значений. Сверхцель самовыражения имела обратной стороной стремление вырваться из изолирующей ниши искусства и оказать воздействие на внешний культурный контекст. Искусство, доразложив синкрезис и исчерпав тем самым, свои *имманентные* парадигмы, стало терять и свои имманентные качества, «вылезая» из исторически сложившейся культурной ниши. Так художник, собственно говоря, уже перестающий быть художником в собственном смысле слова, стал озабочен наведением медиативных мостов с новооткрывшимся синкрезисом. Как первобытный шаман, он осуществляет магические процедуры и камлания с целью иррациональным образом преобразовать реальность. Авангард пронизан магией. Причём наиболее близкий аналог – магия детская. Лэнд-арт, боди-арт, перфоменс, хэппенинг, минимализм, кинетическое искусство, различного рода инсталляции - это та же мучительная (несмотря на самодовольство) попытка вспомнить великие заклинания, магически преобразующие мир, с которой дети, повинувшись архаическим импульсам культурной памяти, совершают столь же иррациональные и необъяснимые процедуры, стремясь интуитивно восстановить скрытую онтическую (см. гл.1.) связь всего со всем. При этом, самодовлеющая интеллектуализация творческого процесса, активно нараставшая с того момента, когда категория прекрасного уже стала нуждаться в наукообразных подпорках, явно не способствовала этим парамагическим формам медиации. Пришлось выпихивать этот распоясавшийся интеллектуализм в особую резервацию - в область критики, синкретически сочетающей функции герменевтики, интерпретации и сотворчества. Причём, сотворчества вполне параллельного - опусы комментаторов искусства столь же магичны, сколь и соответствующие формы визуального творчества. Запертый

в клетку интеллект пожрал сам себя. Как изобразительность в искусстве, семантический материал языка стал инструментальным материалом для выстраивания магических формул.

Чрезвычайно важно иметь в виду, что современный синкретизм отличается от первоначального тем, что если последний представлял собой первозданные неосвоенные стихии природы: воды, камня, дерева, психики и др, то первый скорее подобен рассыпанному конструктору готовых форм и смыслов. Осознание этого факта связано с началом эпохи постмодернизма, который есть не просто стиль или направление, а общее умонастроение времени.

Мало будет сказать, что постмодернизм, играя смысловыми и формальными матрицами, безразличен к выстраиванию целого. Провозглашая на словах свободу каждого играть по собственным правилам, он боится целого, отражая тем самым одну из важнейших тенденций современности - снятие принципа *иерархического монизма*, служившего стержневой метаструктурой европейского сознания на протяжении всей его истории. На наших глазах отношения горизонтальной рядоположенности приходят на смену отношениям вертикальной иерархичности, (хотя масштаб этого процесса не стоит преувеличивать) а постмодернизм как идеологическое оформление этого процесса превращается из интеллектуальной моды в диктатуру.

Однако, всё это уже достаточно далеко от непосредственных проблем искусства. Следуя предмету исследования, наш дискурс по инерции вышел за пределы его феноменологической ниши. По сути дела, думается, что главная проблема понимания современных процессов в искусстве заключается в том, что имея дело уже с *совершенно другим явлением*, научная мысль продолжает использовать прежний понятийно-терминологический

инструментарий. Кроме того, помимо *инерции слов*, существует ещё и бессознательная инерция *общих эпистемологических установок*, идущая от традиционного понимания искусства с набором его социальных и коммуникативных функций, сакральными ожиданиями и т.д. Можно сказать, что искусствоведческая мысль, в целом, продолжает обитать в той нише из которого искусство (если не считать его традиционных и практически не развивающихся форм) уже ушло, по сути перестав быть искусством в его прежнем понимании. Преодоление этой эпистемологической инерции возможно в случае выхода на *метакультурологический уровень*, где развёрнутая в истории динамика смыслогенетических процессов видна как бы с птичьего полёта.

Вообще, метакультурологическую точку зрения можно сравнить с позицией космонавта, обзревающего морское дно, рисунок которого, надо сказать, существенно отличается от того, что созерцает рыба, блуждающая в камнях и кораллах. Точка зрения рыбы, по своему тоже важна и интересна. Но космонавт видит рыбу, а рыба космонавта – нет. Поэтому, для рыбы взгляд космонавта абстрактен и бесполезен, а в самом его существовании есть даже что-то обидное...

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В точных науках, в частности в физике, известна ситуация, когда на определённой стадии аналитического погружения в предмет инструментарий воздействует на объект таким образом, что выделить объект *как таковой* становится практически невозможно. В своё время, связанный с этим феномен «исчезновения материи» вызвал шок и пересмотр ключевых параметров картины мира. Современная физика уже вполне спокойно говорит о восстановлении роли и значения субъективного фактора в исследовании и моделировании процессов, протекающих на сверхтонких уровнях. Но в целом, новоевропейская эпистемологическая парадигма, предполагающая гносеологически активного субъекта, познающего онтологически пассивный объект продолжает довлеть и доминировать в научном сознании, или даже подсознании. Платой за это выступает явление, которое можно обобщённо назвать феноменом *исчезновения субстанции*. И феномен этот, в виде почти неразрешимой методологической проблемы со всей очевидностью проявляется и гуманитарных науках. На каком-то уровне анализа – будь то философия или лингвистика, этнография или искусствоведение, - когда расчленяющая и типологизирующая рефлексия вторгается в область первичных *прафеноменальных синкретических связей*, предмет исследования будто исчезает: имеющиеся в арсенале исследователя категории и термины оказываются слишком общи, грубы и вообще неадекватны предмету, ввиду своей *денотативной определённости*. А если вместо научных терминов пользоваться образными и метафорическими фигурами, то происходит субъективирующее распыление смысла по необязательному ассоциативному полю.

Правда, здесь есть уже шаг в сторону *археологизации* эпистемологических подходов, ибо коонотативно-образная смысловая канва генетически ближе к самой природе исследуемых прафеноменов. Не случайно ряд мыслителей, таких как, например Юнг и отчести Хайдеггер сознательно склонялись к образному, а не строго научному языку изложения. Однако всякий, желающих докопаться до корней, до глубинной природы тех первоформ и первосмыслов из которых в дальнейшем плетётся стереометрическая ткань культуры, вынужден, так или иначе, лавировать между Сциллой и Харибдой, т.е. между диспараллельным предмету строгим научным дискурсом и необязательными образно-ассоциативными построениями, тоже по сути, весьма далёкими от адекватных предмету архаических форм его описания.

Куда легче “обживать” ветвисую крону древа культуры, путешествуя с ветки на ветку. Здесь, в мире “десятых производных” всего хватает: и терминов, и методов, и инструментов. Мир слов здесь настолько богат, что в нём можно комфортно жить, вообще не соприкасаясь с *предметом*, поскольку слово здесь *первичнее предмета*. Но если взять на себя смелость заняться предметом, возникшим *раньше слов*, прафеноменом, чья сикретическая природа не схватывается в аналитической рефлексии и неадекватна понятийному дискурсу, то здесь мысль сталкивается с труднейшей проблемой ибо в европейском научном дискурсе отсутствует инструментарий для описания синкретических сущностей. И проблема эта во всей своей остроте встала перед автором данной работы. Именно попытка найти золотую середину в вышеозначенной антиномии дискурсов диктовала необходимость введения новых терминов, понятий и определений. Осознавая, что они, всё равно, суть *слова*, т.е. компромисс между необходимым и

невозможным, автор всё же надеется, что эти терминологические инновации если не решат проблему схватывания синкретических феноменов, то, по крайней мере, привлекут к ней внимание. А от проблемы этой не уйти в любом случае, если мы хотим что-то понять про *саму культуру*, а не ограничиваться бесконечными пересказами на тему о том, что такое культурология и чем она занимается.

Обращение к основам, к первым генетическим уровням - дело не только сложное, но и неблагодарное. Сегодня любой подход изначально уязвим для критики. А уж тот, который притязает на раскрытие системных связей - особенно. Вспоминается китайская поговорка: когда дураку показывают на луну, он смотрит на палец. Я нисколько не против созерцания пальца. Это тоже, по своему важно и интересно. Но хочется, всё же увидеть и луну. Рефлексия метода важна, но не ради самого метода. Поистине печально видеть, как сороконожка не только споткнулась, задумавшись, как идёт двадцать третья нога, но уже и завязалась в три узла и забыла куда и зачем шла. Философия успела многое совершить, прежде чем уподобилась такой сороконожке. Было бы обидно, если бы культурология “догнала” бы её на этом поприще, не успев ещё толком сделать ничего столь же значительного.

Пусть постмодернисты презрительно отвергают системные методы. Пусть прорывы к первичным матрицам смыслообразования будут чреваты редукционизмом. Пусть сложные и протеистичные синкретические феномены описываются, за неимением других, громоздкими тяжеловесными терминологическими конструкциями. Пусть в систему не будет, хотя бы на данном уровне разработки концепции, включён диссистемный материал. Пусть рационалистические обобщения вызывают скепсис по поводу

“очередной отмычки ко всему”. Пусть, наконец, возникнет ещё множество естественных и справедливых упреков и замечаний. Но при всём этом, автор убеждён в следующем: данная концепция позволяет адекватно объяснять широкий ряд конкретных культурных явлений, которые *не объясняются другими концепциями*, предложенная система метакультурологического дискурса является целостной и непротиворечивой внутри себя, а это, в свою очередь, означает, что содержательно отвергнуть её можно лишь *предложив альтернативную целостность выстроенную на сопоставимых базовых основаниях*. Пока что этого не произошло, хотя ряд критических замечаний, высказанных по поводу идей и положений данной работы, (изложенных в публикациях и выступлениях) был принят автором с вниманием и благодарностью.

Перечислим ещё раз, в виде краткого резюме, основные итоги и инновативные моменты диссертации.

Исходной философской посылкой, позволяющей рассматривать культуру и ментальность как целостную систему, выступает принцип *структурного гомоморфизма*. Напомним, что эта посылка является постулативной, ибо в принципе не может быть выведена ни из какого частного и локального материала. Это логика *топоса* по Аристотелю, или “целое прежде частей”, как говорят эстетики. Исходя из вышезаявленного тезиса, целокупное пространство, так сказать, наличной культуры и ментальности предстаёт в виде *пространства смыслов*. Последнее рассматривается как *самоорганизующаяся система*. В рамках такого подхода снимается вопрос о первично-вторичных отношениях между мышлением субъекта и объективными самоорганизационными процессами. Причинно-следственные связи в гомоморфных структурах заменяются *когерентными*. Единицей

самоорганизации культурно-ментального пространства является *смысл*. Последний определяется как синкретический медиатор между мышлением субъекта и внеположенной ему объективностью, а сами смысловые первичные структуры носят эйдетический характер, последовательно опосредуясь конкретным семантическим материалом. Метакодом структурирования выступает принцип *аксиологической дуализации*.

На этих основаниях базируются положения и выводы *метакультурологического* характера.

Это, прежде всего, постулат о *единстве оното-, фило-, и культурогенеза*. Последнее означает, что культурогенез не исчерпывается событием, отнесённым в некое далёкое доисторическое прошлое, а есть *перманентно длящееся состояние*, переживаемое и проживаемое всяким субъектом с момента рождения. (Подобной точки зрения придерживается, в частности, А.Флиер) Здесь особое *философско-культурологическое* значение приобретает концепция *родовой травмы*. Здесь ключевыми пунктами выступает во-первых, выброс новорожденного из утробы в *конфликтно-дуализованный мир культуры* и, во-вторых, изофункциональный этому явлению выброс предчеловека из непротиворечивого континуума природы в пространство *истории*. Из этой ключевой для культурогенеза точки разворачивается *универсальный триадический принцип*. Сущность его заключается в следующем.

Выпадение из непротиворечивого континуального состояния (внутриуробное\природное) порождает метаоппозицию *я – другое.*, которая в свою очередь является основанием всех последующих расчленений культурно-смыслового пространства.

Пребывание переживающего сознания в априорно дуализованном мире культурных положенностей онтологически продуцирует отчуждение и связанные с ним психоэмоциональные реакции. И прежде всего – неустранимое, непреодолимое стремление к выходу, к бегству из этого конфликтного, разорванного пространства. Из этого фундаментального конфликта рождается *метамифологема рая первозданного – рая потерянного – рая обретённого*. Первый и третий элементы метамифологемы выступают образами окончательного снятия дуальности и возвращения\обретения *непротиворечиво-континуального* состояния. Однако, пока человек остаётся существом культурным, он обречён на пребывание в состоянии дуальности. В этом и трагизм культурного бытия, и источник его саморазвития.

Инструментом, посредством которого переживающее я стремится вырваться за пределы дуальности, является механизм *транскендирования и партисипации*.

Дуализованное пространство смыслов не является аморфным и изначально бесструктурным. Возникающие в нём структуры определяются *априорными интенциями*, формирующими некоторую сетку координат дальнейшего смыслообразования. Эти априорные интенции могут быть обозначаны в виде *неснимаемых оппозиций*: *имманентное\транскендентное, дискретное\континуальное и сакральное\профаническое*, которые организуют первичные семантемы в смысловые конструкции как *содержательные элементы культурного опыта*.

Важнейшим терминологическим нововведением выступает *первотектон*. Под первотектонами понимаются априорные экзистенциальные интенции смыслообразования (некие универсальные антропологически заданные направленности на...),

частично соотносимые с юнговскими архетипами. Первотектоны представляют собой *снятый опыт природной самоорганизации, оформленный в виде синкретических кодификационных матриц, априорно присутствующих в человеческой ментальности на психофизиологическом уровне*. Содержательное опосредование этих первотектональных интенций элементами материала эмпирического опыта организуется в четыре базовые группы, называемые «нулевым циклом опосредования». Это:

числа - наиболее абстрактная форма ритмического членения первоначального континуума;

визуальные фигуры – инвариантные модели морфологических структур в культуре;

ролевые образы – инварианты социально-поведенческих типов и функционально-деятельностных ориентаций общественного субъекта

и, наконец, *мифологемы*, которые представляют собой базовые структурные топосы и модели социокультурных и межсубъектных отношений.

В контексте метакультурологического анализа процессов структурирования и функционирования бинарных отношений в системной связке *культура – ментальность*, была затронута проблема бессознательного, проблема семиотических аспектов культурогенеза, проблема партисипации и ряд других. Здесь одним из ключевых инновационных моментов выступает - *принцип структурно-семантического каталога*.

Последний служит способом увязывания *стереометрической природы* пространства культурных феноменов и *линейного характера дискурсивных описательных моделей*. Структурно-семантический каталог есть методологический принцип

исследования генетической связи уровней смыслообразования в культуре, опирающийся на бинарный гомоморфизм самой культурной реальности и гносеологических установок описывающего её сознания. *Структурно-семантическим каталогом можно назвать сам путь прогрессии, связывающей всеобщие трансцендентно-первотектональные (неснимаемые) оппозиции с их единичным имманентным выражением в структуре дискретного культурного феномена.* Метод структурно-семантического каталога в рамках данной работы спроецирован на ряд конкретных культурных ситуаций, связанных, главным образом, с проблематикой *искусства и художественной культуры.* В целом, однако, нельзя не отметить, что концепция структурно-семантического каталога подлежит дальнейшей разработке, как в общетеоретическом плане, так и в плане её применения в герменевтическом анализе конкретного культурного материала. Здесь приведена, в известном смысле, лишь предварительная черновая модель этого сложнейшего методологического механизма *археологизации смысла,* которая, тем не менее, представляется автору вполне работоспособной.

Не менее важным нововведением является рассматриваемый в контексте проблемы бессознательного феномен *фронта рефлексии* и связанное с проблемой семиозиса понятие *семиотического цикла.*

Предлагаются также общетеоретические подходы к рассмотрению проблемы культурной динамики как циклического процесса, связанного с послойным опосредованием первотектональных интенций неизбежно приводящих к *периодическим сбросам* и деструкциям смысловых цепей и более или менее глубокой расчистке сферы ментальности с последующим началом следующего цикла смысло\культурогенеза.

Притом, что развёрнутые в диссертации общетеоретические и методологические построения применимы к весьма широкому и разнообразному спектру культурного материала, приоритетной сферой их приложения в данной конкретной работе была, прежде всего, *сфера искусства и художественной культуры*. В этом можно увидеть некоторую антитезу традиционному для отечественной мысли лого- и литературоцентризму, ещё довольно сильно проявляющемуся в культурологических работах. Кроме того, чрезвычайно важным представляется наведение мостов между культурологией (в данном случае *метакультурологией*) и науками об искусстве – эстетикой и искусствознанием. Культурология получила бы великолепный материал для апробации своих интерпретационных моделей (которые, признаем честно, нередко грешат схематизмом и оторванностью от реальности), а науки об искусстве обогатились бы новыми эпистемологическими подходами и проблемными ракурсами.

Подчеркнём ещё раз, что необходимость введения новых терминов и понятий диктовалась необходимостью описать явления, для исследования которых предшествующей научной традиции просто не существовало. Следуя принципу *структурно-генетической редукции*, автор пытался осуществить специфические герменевтические процедуры, направленные на выявление первичных синкретических феноменов, при максимальном абстрагировании («забвении») их замещённых, многократно опосредованных языковых репрезентантов. В каком-то смысле, данная установка созвучна гуссерлианской феноменологической редукции, хотя и протекает в иных формах и даёт существенно иные результаты. Такого рода структурно-семантическая редукция,

выявляющая некие генетические очевидности, в принципе не может обойтись без новых терминов.

Центральным интерес исследования был связан с самими первоосновами, порождающими истоки смыслогенетического процесса и в гораздо меньшей степени его позднейшие результаты, как-то многообразные взаимоотношения производных конструкций автономизованных культурных форм. Бесконечное обсуждение соотнесений, пересечений, взаимоотражений и взаимодействий этих ставших форм, таких как религия, искусство, экономика, массовая культура, политика, обыденное сознание и прочее, представляется занятием достаточно бесплодным и схоластичным. Хотя бы потому, что здесь возникают нескончаемый терминологические споры, тупиковые вопросы о границах и так далее. *Чем более генетически поздний объект культуры становится предметом анализа, тем в большей степени этот анализ увязает на уровне слов.* В XVII веке Декарт призывал к определению смысла понятий. Сегодня, эта задача на фоне неосинкретических тенденций вновь становится актуальной. А если следовать призыву Конфуция исправлять изолгавшиеся имена, то придётся, скорее, придумывать новые.

Вместе с тем, в работе не содержится полемики с предметными исследованиями, представленными широким кругом выходящей в последнее время литературы. Задачей работы было через обращение к истокам культурно-генетических процессов выявить *системные основания культуры* в её изоморфной связи с ментальностью. Именно это и составляет главную цель и главный итог всей работы.

Думается, что этап предварительного накопления материала в рамках культурологических исследований подходит к концу. Культурология сегодня способна не только определить, наконец,

свой предмет, но и предложить по его поводу системно-интегративные концепции. И в этом смысле, всякий исследовательский опыт, независимо от его конкретных результатов, представляется безусловно позитивным хотя бы как приглашение к дискуссии.

ПРИМЕЧАНИЯ.

Введение.

1. См. например Ионин Л.Г. Социология культуры. М., «Логос» 1996.
2. В своих поздних работах М.Ю. Лотман достиг глубокой органистичности и синтетизма, отойдя от известной структуралистской механистичности работ 70-х гг.
3. См. напр. Тарский А. Введение в логику и методологию дедуктивных наук. М., 1948, а также работы львовско-варшавской школы.
4. Ахиезер А.С. Россия: критика исторического опыта. М., 1991.
5. См. напр. Лурье С. Метаморфозы традиционного сознания. СПб., 1994.
6. Мы не склонны разделять распространённое мнение о том, что предмет и метод в философской системе Гегеля не совпадают.
7. Тенденция напрямую выводить философские построения высокого уровня абстрагирования непосредственно из социально-исторической эмпирии проявляется и в наше время. Достаточно вспомнить формирование философских воззрений французских постструктуралистов под впечатлением событий 1968г.
8. Разумеется, мы не упускаем из виду динамику изменений (в том числе и технологических) в доисторических культурах, которые собственно и подготовили великий цивилизационный прорыв. Мы просто отталкиваемся от того, что все эти изменения проходили в границах некоего всеобщего состояния мировидения и жизнеустройства.
9. Термин *культурно-бессознательное* впервые введён автором в статье «Культурософия: категории и понятия», («Философские исследования» №1 1994.) написанной совместно с И.Г.Яковенко

Глава 1.

1. См. напр. Дольник В.Р. Вышли мы все из природы: Беседы о поведении человека в компании зверей и детей. М., «Линка Пресс», 1996.
2. Термин *самоорганизация* – редукционистский иероглиф, используемый в тех случаях, когда авторы не желают или не имеют возможности чётко определить своё отношение к традиционному *основному вопросу философии*. Строго говоря, само собой ничего не организуется. Однако, основной вопрос философии в XX веке с его релятивистскими умонастроениями явно потерял актуальность и самоопределение по отношению к нему необязательно. Не желая выводить собственно философский аспект проблемы на первый план, автор считает возможным употребление термина *самоорганизация*, осознавая всю его философскую двусмысленность. Что же касается основного вопроса, как такового, то по мнению автора, он в принципе решён Гегелем. Впрочем, специально отстаивать эту точку в заведомо неразрешимом споре автор не берётся.
3. Необходимо уточнить понимание термина *эволюция*. Эволюционный процесс понимается не в форме постепенных переходов в линейной последовательности от низших форм к высшим. Эволюция – это прежде всего развёрнутое во времени опредмечивание идеально предсуществующих форм (условно говоря, *эйдосов*), отношения между которыми при общей тенденции к структурному усложнению могут складываться в каждой отдельной ситуации гораздо более нетривиальным образом, чем простая линейная прогрессия тех или иных качеств. Тогда их динамические траектории опредмечивания этих эйдетических форм во времени могут приобретать черты, описываемые *циклическими* или *векторными* моделями. Что же

касается «ползучей» эволюции количественного наращивания тех или иных определений, то она имеет место в рамках внутреннего разворачивания, т.е. феноменального опредмечивания каждого эйдоса.

4. См. Клягин Н.В. Происхождение цивилизации. М., 1986.
5. Следует оговориться, что окончательно сформировавшееся в эпоху Канта и ставшее традиционными для европейского научно-философского дискурса определение *субъектно-объектные отношения*, предполагающие гносеологически активного субъекта и онтологически статичного объекта, применительно к нашему контексту нуждаются в существенных коррективах. Проекция витально-бессознательных упорядочивающих интенций человеческой ментальности вовне устанавливает с внешним феноменом *онтологически симметричные* отношения. Это значит, что внешний феномен наделяется теми же признаками субъектности, что и сам субъект. Отсюда – давно изученное антропологами, этнографами и историками религии явление тотальной одушевлённости локальных и дискретных феноменов реальности у первобытных народов. Атавизмами(только ли?) такого отношения к реальности насквозь пронизан язык: как обыденный, так и научный, что создаёт глубокое и не до конца осознанное противоречие со всей новоевропейской антропоцентрической парадигмой. Впрочем, современная семиотическая и постструктуралистская критика ориентирована на замену субъектно-объектных отношений *субъектно-субъектными*, что само по себе весьма примечательно.
6. Термин *уроборос* восходит к гностикам и символически изображается в виде дракона, кусающего свой хвост. Этот змей, согласно гностикам, "проходит сквозь все вещи". В широком смысле уроборос символизирует время и циклическую непрерывность жизни.(См.

Testi, Gino. Dizionario di Alchimia e di Chimica antiquaria. Rome, 1950) У алхимиков уроборос был одним из символов Меркурия (ртути). Совокупно, значения уробороса, реконструируемые из различных символических традиций, группируются вокруг значений недифференцированности, неизменного закона, всеобщей связи вещей, самооплодотворения, первобытной идеи самодостаточной природы, вечно возвращающейся к своему началу.

7. Автору как-то довелось услышать, высказываемую с неких научных позиций уверенность, что крик новорожденного младенца - это, якобы, крик радости, что, прямо скажем весьма сомнительно. Впрочем, это суждение восходило к эпохе казённого оптимизма и, вероятно имело не столько научные, сколько идеологические основания.
8. Термин *онтическое* употребляется вне обязательного согласования с хайдеггеровской традицией употребления, хотя и принципиально ей не противоречит.
9. *Лаут Р.* Трансцендентальная позиция Мюнхенской школы: Пер.// РЖ. Общественные науки за рубежом. Философия / ИНИОН. 1992. № 5/6. С. 25-44.
10. Здесь вполне применим описанный Юнгом (и не только им) закон стремления определённого типа сознания, фрустрированного сверхзависимостью от некоего заданного извне принципа, к противоположному, где это противоположное морфологически подобно и в чём-то даже изофункционально тому навязанному принципу, от которого сознание стремится освободиться.
11. См. *Абаев Н.В.* Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае. "Наука" Новосибирск. 1989.
12. Так, в частности Э. Гуссерль, пытаясь уйти от проклятого вопроса, сосредоточил внимание на мире сознания и его структурах,

формирующих результаты познавательной деятельности. Преобразовав субъекта в “трансцендентальное эго”, а всякий объект в “интенциональный объект”, положенный сознанием как его коррелят, Гуссерль “с другого конца” вплотную подошёл к давнишним солипсистским формулам, во избежании которых указанный субъект (“трансцендентальное эго”) был “размножен” до сообщества многих “трансцендентальных эго” (т.е. других людей). А само знание приобрело, таким образом, статус “интерсубъективного”.

13. Категория *инверсии* достаточно хорошо разработана в точных науках, прежде всего в математике. Её употребление в паре с категорией *медиации* применительно к описанию гуманитарных явлений стало обретать чёткие концептуальные формы сравнительно недавно. Так, применение этой категориальной пары к анализу исторических процессов содержится в работах А.С.Ахиезера. (См. указ.)
14. Пример – восточные культуры, в частности буддизм. Апафатизуя переживания и культивируя внезаповые формы трансцендирования, они стремятся к блокировке распада синкретиза. Но культуру не обманешь. Уж если “попал в культуру”, то путь один – вперёд к дискретизации, семиотизации и т.д. Поэтому, провозглашая по сути рецессивные, ретроспективные и антицивилизационные цели, эти традиции всё равно движутся в указанном направлении.

Глава 2.

1. Лейбниц В. "Новые опыты о человеческом разуме." М.-Л., 1936. с.93.
2. Шеллинг Ф. "Система трансцендентального идеализма." Л., 1936 с.378.

3. В этой связи интересно привести слова А.Бергсона об интеллекте и инстинкте. Это «два расходящихся, одинаково красивых, решения одной и той же проблемы.» (Творческая эволюция. С.128.)

4. Среди работ последнего времени, посвящённых теме универсальноно-числовой основе гармонической упорядоченности и соответствующих семантических построений обращает на себя внимание примечательная и, к сожалению, мало замеченная статья П.П.Трохимчука "Гармония от Пифагора до наших дней." //Образ и смысл в античной культуре. М.,1990. В аспекте естественнонаучном, по поводу концепции числа как предиката (атрибута) субстанции см. напр. Г.Башляр Новый рационализм. М.,1987., В частности, на с.87.- "Химическое вещество, химическая субстанция есть не что иное как тень числа."

5. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Ранняя классика. - М., 1963. с.534.

6. Шпенглер О. Закат Европы. - М., - Пг.,1923. с.70.

7. Достаточно указать, что первые десять цифр в греческой или двенадцать в восточной символической традиции служат выражением духовных сущностей. Аналогичные представления, впрочем, легко обнаруживаются и в других традициях.

8. М.Шнайдер пишет: "извечная дуальность Природы означает, что ни одно явление не может представлять законченной реальности, а лишь одну её половину. Каждая форма имеет дополняющее её соответствие: мужчина/женщина; движение/покой; развёртывание/свёртывание; правый/левый; - объединяемые совокупной реальностью. Синтез есть результат соединения тезиса и антитезы. И подлинная реальность - лишь в синтезе. Schneider, Marius. El origen de los animales-simbols en la mitologia y la escultura antiguas. Barselona,1946.

9. По мнению М.Элиаде троичные (трёхуровневые) космологические модели являются чрезвычайно древними, так как они наблюдаются уже у пигмеев племени семанг в Малайе и у других народов, находящихся на самой ранней стадии культурного развития. (Eliade, Mircea. Images et Symboles. Paris, 1952.)

10. Обожествление чисел в пифагорействе общеизвестно. (Пифагор считал, что «всё расположено в соответствии с числами») Платон же рассматривал число как сущность гармонии, а гармонию как основу космоса и человека, утверждая, что ритмы гармонии «того же рода, что и периодические колебания нашей души.» О мистической философии чисел см. напр. Ghika, Matila. Philosophie et mystique du nombre. Paris, 1952.

11. Использование термина «снятие» в смысле гегелевского «aufhebung» здесь носит самый прямой и непосредственный характер. Абстрактная смысловая направленность вертикальной линии (тезис) обретает конкретное содержание через полагание своей противоположности (отрицания) – горизонтали (антитезис). Диалектическое снятие этого противопоставления достигается в содержательном синтезе исходных абстрактных направленностей. Этот синтез, соответственно, воплощается в целостной конструктивно-синтетической форме - прямой угол или крест.

12. Мы убеждены, что вертикально-горизонтальные ориентиры и координаты видения есть функция культуры, а не психофизиологии зрения. Последняя выступает лишь инструментом априорной когнитивной установки, становление которой происходило достаточно долго. Об этом можно судить на основании исследования первобытного мышления, в частности, памятников палеолитического визуального комплекса. В этой связи можно вспомнить беспорядочные каракули, относимые к

раннепервобытному ритуально-магическому комплексу. В этих каракулях не заключено ни изобразительного, ни тем более декоративного, ни, по-видимому, даже символического значения. Здесь мы имеем дело с первым криком новорожденного культурного сознания, которому ещё нечего сказать, но которое уже делает первый шаг к выпадению из состояния растворённости в природном континууме. Отметим также хорошо известный факт, связанный с тем, что новорожденный младенец видит мир перевёрнутым и лишь впоследствии в результате работы определённых центров мозга он переориентирует картину. В культурах, где синкретизм сохранился как системное качество, значения первичных форм, отходящих в область бессознательного, расчленены и противопоставлены друг другу в значительно меньшей степени. Так, в культуре Китая комплекс значений, связанных с семантическим разведением вертикали и горизонтали, гораздо более слитен и взаимообратим.

13. Среди работ последнего времени, посвящённых генезису современной рамы, помимо исследований семиотической школы см.напр. Ehlich W. Bilderrahmen von der Antike bis zur Romanik. Dresden,1979.

14. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М.,1970,с.281.

15. Своеобразную интерпретацию первично-неупорядоченных графических первоэлементов в ракурсе проблематики светознергетических основ формообразования предложил В.И.Тасалов в статье "Лист зелёный - лист белый.Космогенез культуры как идеальная светознергетическая форма." //Вопр.искусствознания №2-3./94.

16. Ср. у С.М.Эйзенштейна: «Произведение искусства - искусственное произведение - построенное по тем же законам, по которым построены явления неискусственные – «органические»

явления природы,...» «И в этом случае не только правдив реалистический сюжет, но и формы его композиционного воплощения правдиво и полно отражают закономерности, свойственные действительности» Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа //Избранные произведения.М.,1964-т.3 с.46.

17. См. Bader F. Wissens- und Gottesargumente als Letzbegründungsargumente bei Platon, Descartes und Fichte.- Habilitationsschrift. - Grobenzell,1984.

18. См. A.Laming-Emperaire, Le signification de l'art rupestre paleolithique. Methode et applications, Paris'1962.

19. См. у Б.А. Успенского «...Это связано, между прочим, вообще со сложным вопросом, в каких случаях древний художник считает себя частью картины, а в каких он смотрит на неё извне. По-видимому, у первобытного художника автор картины вместе с изображением составлял как бы одну систему «человек-картина». В других же случаях художник изображает мир с точки зрения абстрактного стороннего наблюдателя (и в этом случае он может изобразить и себя самого в картине).» Успенский Б.А. Комментарии в кн. Л.Ф.Жегина «Язык живописного произведения.» М., 1970.с.122.

20. По этому поводу В.Н.Топоров пишет «Введение сюжета в изображение стало возможным благодаря организации изобразительного пространства, которая как бы задавала «грамматику» этого пространства и распределяла веса разным его частям. Когда в таком образом организованное пространство вводились объекты, они более или менее автоматически приобретали определённые предикаты, названия действий или операций (которые могли свёртываться в атрибуты), составившие

основу для возникновения сюжета.» См. Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов. // Ранние формы искусства. М., 1972. с.96.

21. Пока произведение искусства хоть в какой-то степени являлось носителем сакральных коннотаций, сознание автора не желая примириться с отчуждением, всякий раз находило соответствующие эпохе формы медиации. Так если в иконических изображениях медиативную функцию выполняли семантические формы периферии изобразительного поля, то в новоевропейской картине такую роль часто выполнял автопортрет автора, вводимый, также, соответственно на периферию. Причём, композиционная эволюция таких автопортретных изображений от осторожных и полускрытых форм у Ван Эйка через Мазаччо, Боттичелли Дюрера и Рафаэля к Веласкесу в общем соответствует нарастающей сакрализации имманентного и автономного изобразительного пространства.

22. Среди публикаций последнего времени, связанных с этой темой см. Б.Раушенбах. К проблеме пространства в живописи. // Вопр. искусствознания. 4/94.

23. Наглядные примеры такого рода изображений приводит Б. Успенский. См. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.

24. Об этом см. напр. статьи С.М.Эйзенштейна «Монтаж», «Вертикальный монтаж», «За кадром» и др. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. М., 1964-1970. Т.1-6.

25. Интересный компаративный анализ такого рода изображений можно найти у К.Леви-Стросса, посвятившего симметричным структурам архаических изображений целую главу своей *Структурной антропологии*. (М., 1983.)

26. Глазычев В.Л. Гемма Коперника. М., 1989. с.130.

27. Точный расчёт золотого сечения сделан в середине XIXв. Цейзингом.

28. Сохранилось любопытное наглядное пособие древнеегипетского мастера - дощечка с изображением Тутмоса III(?), покрытая сеткой квадратов, показывающих образец пропорциональных соотношений сидящей человеческой фигуры.

29. Для того, чтобы в этом убедиться, достаточно открыть любое из достаточно многочисленных исследований по теме пропорций и изобразительных канонов в древнем, античном и средневековом искусстве. Так, Э.Мёссель выявляет структурно предшествующее изображению пропорциональное членение изобразительного поля не только в скульптурных рельефах античности и средневековья, но и в памятниках кватроченто: у Полайоло, Гирландайо, Дюрера. См. Э.Мёссель *Пропорции в античности и средние века*. М., 1936.

См., также, у М.Алпатова « Чувство картины, как своеобразного предмета было очень развито в эпоху Возрождения. Мастера этой эпохи рассматривали картинную плоскость не как нейтральную и ровную во всех своих частях плоскость. Они хорошо знали, что сама картина, безотносительно к тому, что будет на ней изображено, это как бы поле, заряженное внутренними силами и в этом смысле, обладающее своей композицией.» Алпатов М. *Композиция в живописи*. с.50. Ср. у П.А. Флоренского о линиях «разделки» в иконописи: «Эти линии - схема восстроения в сознании созерцаемого предмета, а если искать физические основы этих линий, то это силовые линии, линии натяжений, т.е., иными словами, не складки, образующиеся от натяжения, ещё не складки, но складки лишь в возможности, в потенции, - те линии, по которым легли бы складки, если бы стали складываться вообще». Флоренский П.А. *Обратная перспектива*. - Труды по знаковым системам, вып.3, с.383-384).

30. Геральдические и символично-эмблематические функции ромбических фигур весьма многообразны, а особенности их семантико-символических корреспонденций - небезынтересны. Так, например, в романике покоящийся на своём углу квадрат служил символом солнца, которое обычно символизировалось образом круга.

31. По Юнгу, неправильные четырёхугольники выражают тенденцию к равновесию числа 4, приспособляясь к направлению главной оси. Доминирование горизонтальной линии свидетельствует о «рациональном» интеллекте, тогда как преобладание вертикали указывает на духовный иррационализм. К сожалению, идеи Юнга о связи числа и геометрической формы, где содержание последней определяется не только количеством элементов, но и их конфигурацией и направлением, не были оформлены им в связную теорию.

32. Подробнее см. Успенский Б.А. *Семиотика искусства* М.1995.

33.. Об этом см. подробнее Saunier, Mark. *La Legende des symboles, philosophiques, religieux et maconniques*. 2nd edn. Paris,1911.

34. Впрочем, принцип десятиричного деления окружности, положенный в основу архитектурных и декоративно-орнаментальных пропорций в широком ряде традиций вряд ли можно счесть абсолютно случайным. Подробнее о принципе десятиричного деления окружности как о модуле пропорционирования см. Э.Мёссель Указ.

35. Платон. Соч. М., 1971,3,ч.1,с.479.

36. там же с.501.

37. См. напр. Гейзенберг В. Развитие понятий в физике XX столетия. *Вопросы философии*,1975,4.с.88.

38. Лосев А.Ф. *Античный космос и современная наука*. М.,1927,с.18.

39. См. Асмус В.Ф. Платон. М.,1963,с.133.

40. См. работы Леклера, Лайблина, Франка, Румпфа, Делашё и др.

41. См. Nilsson M. The Minoan-Mycenaean and its Survival in Greek Religion. Luna, 1950. p.404.

42. Об этом см. подробнее "Мифы народов мира" М., 1982. Т.2., С. 25-28. 26. Характернейший литературный пример - Тевье Молочник у Шолом Алейхема, для которого верификация всякой обыденной ситуации, не говоря уже о тех, где надо было принимать какое-либо решение, неизменно происходила через соотнесение со Священным Писанием по принципу прецедентной аналогии.

43. См.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М.: Худ. Лит., 1965.

44. См. Frye N. Anatomy of Criticism. Princeton, 1957.

45. См. Durand G. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. P., 1969., а также, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. P., 1979.

46. См. Цивьян Т.В. мотив первожертвы в основном мифе // Проблемы реконструкции языка и культуры. М., 1986.

47. См. Ратцель Ф. Народоведение СПб., 1903. Т.1. С.55.

Глава 3.

1. Бл.Августин Исповедь. Богословские труды, сб. 19. М., 1979. с.189.

2. Цит. по Карапетьянц А.М. Концепция судьбы у китайских философов. // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994.

3. Чарльз Сандерс Пирс (1834-1914) - один из основоположников семиотики. Его идеи оказались значимыми как для самой семиотической теории, так и для семиотической критики. Пирс понимал семиозис как постоянное движение знака. Семиозис, по Пирсу, включает в себя две в равной степени важные части: производство знаков и их интерпретация. Сам процесс семиозиса имеет три позиции: доступный восприятию элемент - замещающий

объект или знак или *репрезентант*, ментальный образ этого объекта - *интерпретант* и, наконец сам объект, или *референт*. Объект (референт) принципиально субъективен и определяется воспринимающим субъектом. Пирс определяет знак следующим образом: «Знак, или репрезентант, есть нечто соотнесённое с иным в каком-либо отношении или по какому-либо признаку. Знак адресован, то есть создаёт в уме человека эквивалентный или, возможно, более сложный знак. Последний есть интерпретант первого. Знак замещает нечто, а именно свой объект. Он замещает его не во всех отношениях, но в соотнесении с той идеей, которую я называю базисом, или основанием знака. (Pierce C.S. *Logic as Semiotic: The Theory of Things.*) Интерпретант, по Пирсу, всегда динамичен. Обретая форму, ментальный образ сам становится знаком - репрезентантом, который, в свою очередь получает новый интерпретант - образ образа. Процесс семиозиса, таким образом предстаёт бесконечным *perpetuum mobile*. Поэтому, в частности, теория Пирса расходится с бинарными моделями Соссюра, например с парой означаемое/означающее. По Пирсу знак появляется исключительно с возникновением интерпретанта. «Знак - это репрезентант с ментальным интерпретантом.»

4. Феодинанд де Соссюр (1857-1913) в отличие от Пирса исследовал не динамические процессы, а статические состояния знаковых структур. По Соссюру, для понимания законов функционирования знаков в языке необходимо отвлечься от его эволюции и ситуативных контекстов его использования. В центре внимания, таким образом, оказывается общая система структурных закономерностей и отношений между языковыми знаками вне их динамического развития. Хотя исследования Соссюра посвящены в основном, языку, он предвидел, что его метод может быть

использован более широко: «Можно, таким образом, мыслить себе науку, изучающую жизнь знаков внутри жизни общества... Лингвистика только часть этой общей науки.» (Saussure F.de. Cours de linguistique generale. Paris,1960.S.33.) Позднее модель Соссюра была распространена на всю сферу знаковых систем в культуре. Так, Ролан Барт выдвинул задачу семиотического исследования «любой системы знаков, независимо от материала и границ: образов, жестов, музыкальных звуков, предметов и всех возникающих здесь сложных ассоциаций...» (Barthes R. Elements of semiology. Trans.A.Lavers,C.Smiht.N.Y.,1968. P.9.) В «Основах семиологии» Барт рассматривает знаковые аспекты одежды, пищи, мебели, дорожного движения и др.

5. Необходимо пояснить, что выражение «архаический человек» здесь и в других местах текста понимается расширительно. Имеется в виду не только человек доцивилизационной эпохи или современной нам первобытности. Черты архаического мышления отступали в область бессознательного в течении долгих веков и тысячелетий, во много являясь доминирующими ещё в эпоху ранней государственности и периодически выступая наружу в эпохи цивилизационных сломов и обвального «раскультивания». Поэтому, связывая образ архаического человека, прежде всего с доцивилизационным субъектом, мы считаем возможным, с необходимыми оговорками, распространить это определение и на определённый тип «родового человека», реализующего архаизирующие, по отношению к стадияльно последующим, принципы жизнеустройства, основанные на традиционализме, магической (нео, псевдо, или квазимагической) парадигме отношения с миром, стихийном политеизме, социо-культурном локализме, патриархальности и т.д.

6. Примером сакрализации сокровения в исламе может служить и идея сокрытости глубинного смысла Корана, и сокрытие внешности женщины, и ограждение и без того малопроницаемых стен комплекса сакральной архитектуры дополнительным каменным кожухом в виде внешней обрамляющей стены и мн. др.

7. Термин «нуминозность» в значении божественности и сакральной отмеченности, используемый Юнгом, впервые был введён Р.Отто.

8. *Whorff B. Language, Thought and Reality. Cambridge, 1956. С. 57.*

9. *Сёмушкин А.В. У истоков европейской рациональности. М., 1996. С.46.*

10. Говоря о синкретическом я, мы имеем в виду первичную спонтанность континуального виталистического потока экзистенциально переживающего сознания не знающего даже таких базовых расчленений как тело - душа, внешнее - внутреннее, своё - чужое и т.п.

11. Признаки такого рода состояний видны невооружённым глазом при рассмотрении всех без исключения «закатных эпох» как в локальном, так и в макроисторическом масштабе от поздней античности до позднего средневековья, от маньеризма до модерна, от авангарда начала нашего века до постмодернизма современной эпохи и т.д. и т.п. Обычно на смену такому состоянию, где мир раздробился на критическое количество дискретных феноменов, образовавших «горизонтальный» континуум, а все имена «изолгались», а все знаки исказились, где все стало текучим, не подлинным и условным приходит ретроспективное (по форме!) опрощение под знаменем новой культурной парадигмы.

12. Эта концепция идеальной предзаданности эмпирических форм культуры иногда, казалось бы неожиданно всплывает в самых различных срезах научного дискурса. Например, у К.Леви-Стосса

читаем: «Совокупность обычаев одного народа всегда отмечена каким-то стилем, они образуют системы. Я убеждён, что число этих систем не является неограниченным и что человеческие общества, подобно отдельным лицам, в своих играх, мечтах или бредовых видениях никогда не творят *в абсолютном смысле* (курсив мой - А.П.), а довольствуются тем, что выбирают определённые сочетания в некоем наборе идей, который можно воссоздать». (Леви-Стросс К. Печальные тропики. М.: Мысль, 1984. С.78.) Интересно, что далее Леви-Стросс указывает на возможность построения своеобразной периодической системы таких стилей наподобие периодической системы химических элементов Менделеева.

13. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. М.: Сов. Художник, 1965. С.158.

14. Лихачёв Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.

15. Восхождение к Дао. Составитель В.В. Малявин. М.1997. С.65.

16. Так например, согласно Е.И. Ротенбергу «исторический стиль» есть «законченная форма, равноуниверсальная для всех видов пространственных искусств, обеспечивающая синтез этих искусств на основе архитектуры.» (Е.И. Ротенберг . Западноевропейское искусство XVIIв. М., Искусство, 1971. С.41.

17. Об имманентной смысловой наполненности архитектурных форм см. напр. Боков. А.В. Геометрические основания архитектуры и картина мира. М., 1995.

Глава 4.

1. Подробнее см. М.Элиаде. Космос и история. М., 1987. С. 33.

2. Подробнее см. напр. Paneth, L La Symbolique des nombres dans l, Inconscient. Paris,1953.

3. Ввиду ограниченности объёма текста мы вынуждены опустить отдельное рассмотрение формирования городской мифологемы по линии Аристотель - Гипподам.
4. См. Jung, C.G. *Symbols of Transformation (Collected Works, 12)* London, 1953.
5. См. Шукуров Ш.М. Храм и храмовое сознание. Вопросы искусствознания. 1/93. а также Mc Kelvey R.S. *The New Temple. The Church in the New Testament*, Oxford, 1969.
6. В качестве примера исследования, приводящего к такого рода выводам можно указать на анализ платоновского диалога «Федр», проведённого Ж.Деррида, где среди прочего становится ясно, что порицая (по хорошо понятным основаниям) письменную культуру, Платон сам, при этом, находится внутри этой самой письменной культуры с её специфическим письменным стилем мышления, методом и материалом. См. Derrida J. *La pharmacie de Plato*. // Derrida J. *La dissemination*. P, 1972.
7. См. Mahl, S. *Quadrige virtutum*. S. 24.
8. Gregorius Magnus. *Homiliarum in Evangelia Librum*. 11, 34, 11. -In: Pl, T. 76.
9. См. Wallach L. *Alcuin* - , P. 24-26.
10. Andrea Guarna da Salerno. *Scimmia. Introduzione e tradizione di Eugenio Battisti*. Roma. 1970. p. 119.
11. Возможно, это обстоятельство следует учитывать, объясняя столь подчас разительный контраст между этико-эстетическими идеалами и реальным социально-бытовым поведением, часто наблюдаемым у представителей ренессансной культуры.
12. Платон., Соч. в 3-х томах. М., 1968-1971 гг.)
13. Альберти Л.-Б. *Десять книг о зодчестве*. Т. 1., 1935.
14. Л.-Б. Альберти. *Указ. соч.* с. 99.

15. В западной науке складывается некое стандартное сопоставление типа общества организованного вокруг некоторой большой скрепляющей идеи и обществ, ориентированных на доминирование горизонтальных сетевых отношений. Представляется, что с точки зрения корректности цивилизационного анализа само сопоставление такого рода проблематично, поскольку здесь имеет место симметризация явлений относящихся к различным онтологическим срезам, каждый из которых, в свою очередь, требует основательной категориальной коррекции.

16. Платон. Сочинения. В 3т. М., 1970. С. – 244-245.

17. Аналогичная позиция по отношению к Платону в новейшей философии разрабатывается Мюнхенской школой трансцендентальной философии. По этому принципу, в частности, Ф. Бадер выстраивает линию Платон – Декарт – Фихте.

18. Так Э.Гуссерль, говоря о необходимости восстановления исходных очевидностей сознания (понимания, зрения, восприятия и т.д.) полагал, что это позволит отрефлексировать сами средства объективации и нивелировать сам бессознательный и неконтролируемый объективизм. Однако, в результате рефлексивно-систематизирующей процедуры в рамках феноменологической установки происходит не многим более, чем простая смена предмета рефлексии. И как бы сознание не старалось, следуя методу феноменологической редукции, восстановить непосредственное и незамещенное переживание идеального первосмысла, все равно в него, тем или иным образом, внедряется объективирующая рефлексия с ее неизбежной дуализацией. Субъекту кажется, что он непосредственно переживает то, что объективно существует в реальности, а на самом деле *это* опять оказывается ни чем

иным как «отпавшим» от протеистического подлинника, рефлексивный слепок в виде семиотическо конструкта.

19. Платон. Собр. Соч. В 4 т. М., 1993. Т. 2. С.29.
20. Bader F. Указ. С.76.

Глава 5.

1. Эволюция онтологического статуса вещи в античности от вещи-бога через вещь-героя к вещи-маске исследована в статье Л.Акимовой «Античный мир: вещь и миф». Вопросы искусствознания. №2/3 1994.
2. См. Пелипенко А.А. Яковенко И.Г. Манихейская революция. «Мир психологии» № 1999.
3. «Изображения употребляются в храмах, дабы те, кто не знает грамоты, по крайней мере глядя на стены, читали то, что не в силах прочесть в книгах.» MGN, Epist. II,195, письмо к Серену Массильскому (IX,208). Цит. по Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1986. С.12
4. «... мы по мере сил наших от священнейших изображений восходим к тому, что ими означается, - к простому и не имеющему никакого чувственного образа.. Ибо ум наш не иначе может восходить к близости и созерцанию небесных чинов, как при посредстве свойственного ему вещественного руководства: т.е. признавая видимые украшения отпечатками невидимого благолепия.» Прсевдо-Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. - Migne. PG. T.3 Col.140C. С.4.
5. Среди множества исследования на эту тему, одним из наиболее авторитетных продолжает оставаться классическая работа Э. Панофского Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., «Искусство» 1998.

6. Об этом см. Panofsky E. *Die Perspektive als symbolische Form. - Vortage der Bibliothek Warburg, 1924-1925.*
7. Понимание значения этих компонентов ренессансной культуры существенно изменилось благодаря работам Ф.А.Йетс (Yates F.A. *Collected Essays. Ideas and Ideals in the North European Renaissance* & L.,1984., *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition.* L.,1961.) См.также Walker D.P. *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella.* L., Warburg Inst, 1958. , Hartlaub G.F. *Giorgiones Geheimnis.* Munch.,1925. и др. работы указанных авторов.
8. См. Е.И. Ротенберг. *Западноевропейская живопись XVIIв.* М., 1989.
9. Лессинг Г.Э. *Лаокоон, или о границах живописи и поэзии.* М., 1957. С.452-453
10. Гёте И.В. *Об искусстве.* М., 1975. С.121.
11. «Здесь видимость предметов как таковая составляет подлинное содержание, но искусство, запечатливая мимолётный внешний вид, идёт ещё дальше, независимо от предметов, изобразительные средства становятся сами по себе целью, так что субъективное мастерство и применение художественных средств сами возводятся до уровня объективных предметов художественных произведений... Подобно тому как дух, мысля, постигая, воспроизводит для себя мир в представлениях и мыслях, так теперь главной задачей становится (независимо от какого-либо предмета) субъективное воссоздание внешнего вида с помощью чувственного элемента красок и освещения.» (Гегель Г.В.Ф. *Эстетика.* М., 1969. Т.2. С.311.)
12. Э. Фромантен, характеризуя современное ему искусство писал: «Кажется, что механическое воспроизведение действительности

стало теперь последним словом опыта и знания, а сущность таланта сводится к соревнованию с механизмом в точности, определённости и силе имитации. Всяческое вмешательство личной восприимчивости кажется излишним.» (Фромантен Э. Старые мастера. М., 1966. С. 182.)

13. Ж. Орье в статье об Эжене Карьере писал: «Эту омерзительную реальность, от которой несомненно часто страдала его тонкая душа поэта, он пытается завуалировать, представить её окутанной тайной. Он умышленно - и с этим следует его поздравить - удаляет от нас природу, ненавистную природу, жизнь - грязную, пошлую и злую жизнь». (Aurier G.A. Oeuvres posthumes. Paris, 1893. P.279.)

14. По словам Леконта де Лиля, «античность входит в современность лишь через археологическое и историко-филологическое изучение её памятников; она осваивается нынешней культурой именно как внешний по отношению к ней объект, а не как её собственное достояние, действующий кодекс или эталон для воспроизведения.» (Цит. по Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве. М., 1994. С.93.

15. В этой связи интересно привести высказывание Пикассо «Со времени Ван Гога мы все самоучки, можно даже сказать примитивы. Традиция впала в академизм, и нам приходится заново сочинять весь язык, и каждый живописец нашего времени имеет право сочинять этот язык от а до z. Поскольку твёрдые законы больше не в ходу, художникам нельзя применять априорные критерии. В каком-то смысле - это освобождение, но в то же время это странное ограничение: когда художник начинает выражать свою личность, он столько же приобретает в области свободы, сколько теряет в строе и порядке. И очень вредно не иметь возможности быть зависимым от

какого-либо закона. (F.Pillot, Gh. Lave, Vivre avec Picasso, Paris, 1965, p.99.)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абаев Н.В.* Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае. “Наука” Новосибирск. 1989.
2. *Августин.* Исповедь. Богословские труды, сб. 19. М., 1979.
3. *Автономова Н.С.* Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. М., 1977.
4. *Акимова Л.* Античный мир: вещь и миф. Вопросы искусствознания. №2/3 1994
5. *Аладжалова Н. А.* Психофизиологические аспекты ритмической деятельности головного мозга. М., 1979.
6. *Алексеев В.П.* К происхождению бинарных оппозиций в связи с возникновением отдельных мотивов первобытного искусства // Первобытное искусство. Новосибирск, 1976.
7. *Алпатов М. В.* Композиция в живописи. Ист. Очерк. М. – Л., 1940.
8. *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве. М., 1935.
9. *Аристотель.* Аналитика – Первая / Пер. Б.А. Фохта. М., 1952.
10. *Аристотель.* Аналитика – Вторая / Пер. Б.А. Фохта. М., 1952.
11. *Аристотель.* Категории / Пер. А.В. Кубицкого. М., 1939.
12. *Аристотель.* Метафизика / Пер. А.В. Кубицкого. М.; Л., 1934.
13. *Аристотель.* О душе / Пер. П.С. Попова. М., 1937.

- 14 *Аристотель Психологические сочинения / Пер. В. Снегирёва.* Казань, 1885.
- 15 *Арнхейм Р. Образ и мысль. Сб. Зрительные образы, феноменология и эксперимент.* Душанбе. 1971-1974. Вып. 1-2.
- 16 *Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие.* М., 1974.
- 17 *Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства.* М., 1994.
- 18 *Асмус В.Ф. Платон.* М., 1963.
- 19 *Ахиезер А.С. Россия: критика исторического опыта.* М., 1991.
- 20 *Ахундов М.Д. Концепции пространства и времени: исторки, эволюция, перспективы.* М., 1982.
- 21 *Барт Р. Мифологии.* М., 1995.
22. *Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса.* М.: Худ. Лит., 1965.
- 23 *Башляр Г. Новый рационализм .* М., 1987.
- 24 *Боков А.В. Геометрические основания архитектуры и картина мира.* М., 1995.
- 25 *Бюхер К. Работа и ритм.* М., 1923.
- 26 *Вебер М. Избранные произведения.* М., 1990.
- 27 *Вейль Г. Симметрия.* М., 1968. Изд. в оригинале 1952.
- 28 *Виппер Б.Р. Статьи об искусстве.* М., 1970.
- 29 *Восхождение к Дао. Составитель В.В. Малявин.* М., 1997.
- 30 *Вундт В. Сознание и внимание // Хрестоматия по вниманию.* М., 1976.
- 31 *Гегель Г.В.Ф. Наука логики. Т. 1-3, М., 1970-1972.*
- 32 *Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа // Гегель. Сочинения. Т. IV. М., 1991.*
33. *Гегель Г.В.Ф. Эстетика.* М., 1969.
34. *Гейзенберг В. Развитие понятий в физике XX столетия. Вопросы философии.* М., 1975.

35. *Гёте И.В.* Об искусстве. М., 1975
36. *Глазычев В.Л.* Гемма Коперника. М., 1989.
37. *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М., 1987.
38. Городская культура: Средневековье и начало нового времени. Л., 1974.
39. *Григорян Б.Н.* Философская антропология. М., 1982.
- 40 *Губман Б.Л.* Западная философия культуры XXвека. Тверь: «Леан», 1997.
41. *Гуссерль Э.* Амстердамские доклады. Феноменологическая психология // Логос. 1992. №3.
- 42 *Гуссерль Э.* Кризис европейского человечества и философия // Вопр.философии. 1986. №2.
- 43 *Гумилёв Л.Н.* Этногенез и биосфера Земли. М., 1994.
- 44 *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1984.
- 45 *Данков Е.* Симметрия, отражение, развитие: Пифагорейская модель динамической гармонии мира // Вестник Моск. ун-та. Сер.8, Философия. 1976. №2.
46. *Дильтей В.* Типы мировоззрения и обнаружение их в метафизических системах // Новые идеи в философии. Сб. №1. СПб., 1912.
- 47 *Дольник В.Р.* Вышли мы все из природы: Беседы о поведении человека в компании зверей и детей. М., «Линка Пресс», 1996.
- 48 *Евсюков В.В.* Мифы о вселенной. Новосибирск, 1988.
- 49 *Золотарёв А.М.* Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964.
- 50 *Иванов Вяч. Вс.* Чёт и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978.
51. *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. М., 1975.

- 52 История ментальностей. Историческая антропология: Зарубежные исследования в обзорах и рефератах. М., 1996.
- 53 *Ионин Л.Г.* Социология культуры. М., «Логос» 1996.
- 54 *Иорданский В.Б.* Хаос и гармония. М., 1982.
- 55 *Карапетьяну А.М.* Концепция судьбы у китайских философов.// Понятие судьбы в контексте разных культур. М.,1994.
М., 1986.
- 56 *Князева Е.Н. Курдюмов С.П.* Синергетика как новое мировоззрение: диалог с И. Пригожиным. // Вопр. Философии. 1992. №12.
- 57 Краткий словарь терминов изобразительного искусства. М.: Сов. Художник, 1965. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. М.: Сов. Художник, 1965.
- 58 *Крючкова В.А.* Символизм в изобразительном искусстве. М., 1994.
- 59 Культурология XXвек: антология. Философия и социология культуры. М.: ИНИОН, 1994.
- 60 *Кэмпбэлл Дж.* Герой с тысячью лиц. Киев: София, 1997.
- 61 *Ламонт К.* Иллюзия бессмертия. М., 1984.
- 62 *Ларичев В. Е.* Колесо времени. Новосибирск, 1986.
- 63 *Лаут Р.* Трансцендентальная позиция Мюнхенской школы: Пер.// РЖ. Общественные науки за рубежом. Философия / ИНИОН. 1992. № 5/6. С. 25-44.
- 64 *Леви-Брюль Л.* первобытное мышление. М., 1937.
- 65 *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 1983.
- 66 *Лейбниц В.* Новые опыты о человеческом разуме. М.- Л.,1936.
- 67 *Леруа-Гуран А.* Религия доистории // Первобытное искусство. Новосибирск, 1971.
- 68 *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957.

- 69 *Лихачёв Д.С.* Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.
- 70 *Лосев А.Ф.* Античный космос и современная наука. М., 1927.
- 71 *Лосев А.Ф.* Философия имени. М., 1927.
- 72 *Лосев А.Ф.* История античной эстетики: Ранняя классика. - М., 1963.
- 73' *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* О семиотическом механизме культуры // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Т. III. Таллинн, 1993.
- 74 *Лотман Ю.М.* Несколько мыслей о типологии культур // *Языки культуры и проблемы переводимости.* М., 1987.
- 75 *Лукаевич Я.* Аристотелевская силлогистика с точки зрения современной формальной логики. М., 1959.
- 76 *Лурье С.* Метаморфозы традиционного сознания. СПб., 1994.
- 77 *Массон В.М.* Первые цивилизации. Л., 1989.
- 78' *Мелетинский Е.М.* Возникновение и ранние формы словесного искусства // *История всемирной литературы.* Т. 1. М., 1983.
- 79 *Мелетинский Е.М.* Поэтики мифа. М., 1976.
- 80 *Мёссель Э.* Пропорции в античности и средние века. М., 1936
- 81 Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Сов. энцикл., 1980-1982.
- 82 Мифологии древнего мира. М., 1977.
- 83 *Мид М.* Культура и мир детства. М.: Прогресс, 1988.
- 84 *Оппенгейм А.Л.* Древняя Месопотамия. М.: Наука, 1990.
- 85' *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., «Искусство» 1998.
- 86 *Пелипенко А.А. Яковенко И.Г.* Культура как система. М., 1998.
- 87 *Пелипенко А.А. Яковенко И.Г.* Манихейская революция. «Мир психологии» №2 1999.

- 88 *Пелипенко А.А.* К проблеме историко-культурного генезиса интуиции // Мир психологии. №4. 1996.
- 89 *Пелипенко А.А.* Культурная динамика в зеркале художественного сознания // Человек 1994. №4.
- 90 *Платон.* Сочинения. В 3 т. М., 1970.
- 91 *Платон.* Сочинения. В 4 т. М., 1993.
- 92 *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. М., 1986.
- 93 *Псевдо-Дионисий Ареопагит.* О небесной иерархии. - Migne. PG. T.3 Col.140C. C.4.
- 94 Проблема человека в западной философии. М., 1988.
- 95 Работы М.Вебера по социологии, религии и идеологии. М., 1985.
- 96 *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986.
- 97 *Раушенбах Б.* К проблеме пространства в живописи. //Вопросы искусствознания. 4/94.
- 98 *Ратцель Ф.* Народоведение СПб., 1903. Т.1.
- 99 *Ротенберг Е.И.* Западноевропейское искусство XVIIIв. М., Искусство, 1971
- 100 *Ротенберг Е.И.* Западноевропейская живопись XVIIIв. М., 1989.
- 101 Самопознание европейской культуры XIXвека. М.: зд-во полит. Лит., 1991.
- 102 *Сёмушкин А.В.* У истоков европейской рациональности. М., 1996.
- 103 *Сильвестров В.В.* Философское обоснование теории и истории культуры. М., 1990.
- 104 *Соссюр Ф.де.* Труды по языкознанию. М., 1977.
- 105 Сумерки богов. М., 1989.
- 106 *Тарский А.* Введение в логику и методологию дедуктивных наук. М., 1948.

- 107 *Тасалов В.И.* Лист зелёный - лист белый. Космогенез культуры как идеальная светознергетическая форма. // *Вопр.искусствознания* №2-3./94.
- 108 *Тэйлор Э.Б.* Первобытная культура. М.: Политиздат., 1989.
- 109 *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1987.
- 110 *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс-Культура, 1995.
- 111 *Топоров В.Н.* К происхождению некоторых поэтических символов. // *Ранние формы искусства.* М., 1972.
- 112 *Токарев С.А.* Ранние формы религии. М., 1990.
- 113 *Трохимчук П.П.* Гармония от Пифагора до наших дней. // *Образ и смысл в античной культуре.* М., 1990.
- 114 *Тэрнер.* Символ и ритуал. М., 1983.
- 115 *Успенский Б.А.* Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры; Т. 2. Язык и культура. М.: Гнозис, 1994.
- 116 *Успенский Б.А.* Комментарии в кн. Л.Ф. Жегина «Язык живописного произведения.» М., 1970.
117. *Фихте И.Г.* Факты сознания. СПб., 1914.
118. *Флиер А.Я.* Культурогенез М., РИК 1995.
- 119 *Флоренский П.А.* Обратная перспектива. - Труды по знаковым системам, вып.3..
- 120 *Флоренский П.А.* Пифагоровы числа // Труды по знаковым системам, №5. Тарту, 1971.
- 121 *Фрейд З.* Я и Оно . Труды разных лет. Тбилиси, 1991.
- 122 *Фрейд З.* Психо-аналитические этюды. Минск, 1997.
- 123 *Фрейд З.* Психология бессознательного. М., 1989.
- 124 *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978.

125 *Фролов Б.А.* Познавательное начало в изобразительной деятельности палеолитического человека // Первобытное искусство. Новосибирск, 1971.

126 *Фролов Б.А.* Палеолитическое искусство и мифология // У истоков творчества. Новосибирск, 1973.

127 *Фромантен Э.* Старые мастера. М., 1966.

128 *Фуко М.* Археология знания. Киев, 1996.

129 *Фуко М.* Слова и вещи. М., 1977.

130 *Фрэзер Дж. Дж.* Золотая ветвь. М., 1980.

131 *Цивьян Т. В.* Мотив первожертвы в основном мифе // Проблемы реконструкции языка и культуры.. М., 1986.

132 *Человек. Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии.* Т.1. М., 1991; Т. 2. М., 1995.

133 *Шеллинг Ф.* Система трансцендентального идеализма. Л., 1936

134 *Шпенглер О.* Закат Европы. Т.1. М., 1993.

135 *Шубников А.В., Копчик В.А.* Симметрия в науке и искусстве. М., 1972.

136 *Шукуров Ш.М.* Храм и храмовое сознание. Вопросы искусствознания. 1/93.

137 *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения. М., 1964-1970.

138 *Элиаде М.* Космос и история. М., 1987.

139 *Элиаде М.* Священные тексты народов мира. М., КРОН-ПРЕСС. 1998.

140 *Юнг К.Г.* Аналитическая психология. М.: Мартис, 1995.

141 *Юнг К.Г.* Архетип и символ. М., 1991.

142 *Юнг К.Г.* Душа и миф. Киев – Москва. 1997.

143 *Юнг К.Г.* Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб., 1994.

144 *Юнг К.Г.* Психология бессознательного. М.: Канон, 1996.

145 *Юнг К.Г.* Сознание и бессознательное. СПб.; М., 1997.

- 146 Юнг К.Г. Человек и его символы. М., 1997.
- 147 Юнг К.Г. АИОН. Исследование психологии самости. Рефл-бук: Ваклер, 1997.
- 148 Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1991.
- 149 *Andrea Guarna da Salerno*. Scimmia. Inroduzione e tradizione di Eugenio Battisti. Roma.1970.p.119.
- 150 *Aurier G.A.* Oeuvres posthumes. Paris,1893.
- 151 *Bader F.* Wissens- und Gottesargumente als Letzbegründungsargumente bei Platon, Deskartes und Fichte.- Habilitationsschrift. - Grobenzell,1984.
- 152 *Bann S.* The Clithing of Clio. Cambridge; N.Y., 1984.
- 153 *Barthes R.* Image – Music – Text. N.Y., 1977.
- 154 *Barthes R.* Elements of semiology. Trans.A.Lavers, C.Smiht.N.Y.,1968.
- 155 *Barthes R.* *Critique et verite*. P., 1966.
- 156 *Barthes R.* *Systeme de la Mode*. P., 1967.
- 157 *Bruns G.* Structuralism, Deconstruction and hermeneutics // *Diacritics*. 1984.
- 158 *Bodkin M.* Archytipal Pattern in Poetry. N.Y., 1934.
- 159 *Campbell J.* The Masks of God. V. I-IV. N.Y., 1969-1970.
- 160 *Clark H.* The Psychology of Religion. N.J., 1960.
- 161 *Deleuze G.* *Lugique du sens*. P., 1969.
- 162 *Derrida J.* *Dessemination*. Chicago, 1982.
- 163 *Derrida J.* *Living on: Border Lines. Deconstruction and Criticism*. N.Y, 1979.
- 164 *Derrida J.* *L' orogine de la geometrie de Husserl*. P., 1962.
- 165 *Derrida J.* *La voix et le phenomene*. P., 1967.
- 166 *Derrida J.* *Of Grammatology*. Baltomore, 1976.
- 167 *Durand G.* *Les structures atropologiques de l'imaginaire*. P., 1969.

- 168 *Durand G.* Figures mythiques et visages de oeuvre. P., 1979.
- 169 *Eco U.* Theory of Semiotics. Bloomington, 1976.
- 170 *Ehlich W.* Bilderrahmen von der Antike bis zur Romanik. Dresden, 1979.
- 171 *Eliade M.* Images et Symboles. P., 1952.
- 172 *Gregorius Magnus.* Homiliarum in Evangelia Librum. 11,34,11. -In: Pl, T.76.
- 173 *Guenon R.* La symbolisme de la croix. P., 1931.
- 174 *Ghika M.* Philisophie et mystique du nombre. Paris, 1952
- 175 *Ferguson G.W.* Signs and Symbols in Christian Art. N.Y, 1954.
- 176 *Frye N.* Anatomy of Criticism. Princeton, 1957.
- 177 *Hartlaub G.F.* Giorgiones Geheimnis. Munch., 1925.
- 178 *Jung C.G.* The Archetypes and the Collective Unconscious / Trans. By R.F.C. Hull. Princeton: Univ. Press, 1968.
- 179 *Jung C.G.* Symbols of Tranformation // Collected Works. V. 12. L., 1956.
- 180 *Jung C.G.* The relation between the Ego and the Unconscious. In: Two Essays on Analytical Psychology // Collected Works. V.7. L., 1953.
- 181 *Lacan J.* Ecritics. P., 1966.
- 182 *Laming-Emperaire A.* Le signification de l'art rupestre paleolithique. Methode et applications, Paris. 1962.
- 183 *Lauth R.* Die Frage nach dem Sinn des Daseins. Munchen, 1953.
- 184 *Lauth R.* Die transzendentalphilosophische Position der Munchener Schule: Munchen, 1981. Handscrift.
- 185 *Malinowski B.* Magic, Wissenschaft und Religion. Frankfurt, 1973.
- 186 *Mc Kelvey R.S.* The New Temple. The Church in the New Testament, Oxford, 1969.
- 187 *Natorp P.* Platos Ideenlehre. Marburg, 1903.
- 188 *Neumann E.* The Origins and History of Consiousnes. Princeton, 1973.

- 189 *Nilsson M.* The Minoan-Mycenaean and its Survival in Greek Religion. Luna, 1950
- 190 *Norris Ch.* The deconstructive Turn. L.; N.Y, 1984.
- 191 *Paneth L/* La Symbolique des nombres dans l, Inconscient. Paris, 1953.
- 192 *Panofsky E.* Dei Perspektive als symbolische Form. -Vortage der Bibliotek Warburg, 1924-1925.
- 193 *Pierce Ch. S.* Logic as Semiotic: The Theory of Things // Semiotics: An Anthology. Bloomington, 1985.
- 194 *Pierce Ch. S.* Collected papers. Cambridge, 1935-1966.
- 195 *Pillot F. Lave Gh.* Vivre avec Picasso. Paris, 1965.
- 196 *Thier A.* Word and Reflection: Modern Language Ntheory and Postmodern Fiction. Chicago, 1985.
- 197 *Thomas W.* Primitive behavior. N.Y, 1937.
- 198 *Radin P.* The Trikster. L., 1956.
- 199 *Rank O.* Die Lohengrinsage. Scriften zur angewandten Seelenkunde. Dresen, 1911.
- 200 *Rank O.* Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung fur die Psychoanalyse. Zurich, 1924.
- 201 *Rotman B.* Signifying Nothing: The Semiotics of Zero. N.Y., 1968.
- 202 *Saussure F.de.* Cours de linguistique generale. Paris, 1960.
- 203 *Schneider, Marius.* El origen de los animales-simbols en la mitologia y la escultura antiguas. Barselona, 1946.
- 204 *Sonnleitner Ch.* Philosophie als Interkommunikation: Zu den Zeitschriftplanen J.G. Fichtes (1799-1801) und den systematischen Bedingungen des rationalen Diskurses. S. 1., 1993. Handschrift.
- 205 *Testi, Gino.* Dizonano di Alchima e di Chimica antiquaria. Rome, 1950
- 206 *Walker D.P.* Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella. L., Warburg Inst, 1958.
- 207 *Whorff B.* Language, Thought and Reality. Cambridge, 1956.

- 208 *Whittick A.* Symbols, Signs and their Meanings. L., 1960.
- 209 *Wissler C.* An Introduction to the social Antropology. N.Y.,1929.
- 210 *Worf K.* Symmetry und Polaritat // Studium Generale. Berlin. 1949.
- 211 *Write H.* Topic of Discourse. Baltimore, 1978.
- 212 *Yates F.A.* Collected Essays. Ideas and Ideals in the North European Renaissance & L.,1984., Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. L.,1961.