

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Устин А. К. В квантовых глубинах культуры (вместо предисловия)</b>	3
<b>Предисловие автора</b>	57
<b>I. Терминологический вопрос о нигитологии культуры</b>	85
<b>II. Предпосылки и основания нигитологии культуры.</b>	103
2.1. Имплицитная нигитология культуры	103
2.2. Ментальная природа небытийных черт культуры	121
2.3. Проявленность неявленного в языке	137
<b>III. Этика и экзистенция нигитологических сущностей</b>	166
3.1. Модусы небытия в религиозно-этическом дискурсе как оценочные метафоры	166
3.2. «Воля к ничто»: категории безобразного и ужасного	179
3.3. Имитации реальности в постсовременности	193
3.4. Соприкосновения человека с небытийными характеристиками культуры как условие целостности самосознания	207
<b>IV. Эстетическая и семиотическая активность пустоты</b>	225
4.1. Творение <i>ex nihilo</i> как образец чистого творчества	225
4.2. Семиотическая универсальность пустоты в искусстве	233
4.3. Нигитогенность искусства XX столетия и постсовременности	273
4.4. Концептуализация пустоты и высвечивание симулякров поэтическими средствами постмодернизма	309
<b>V. Нигитология и онтология культуры</b>	341
5.1. Онтологическая асимметрия современной культуры	341
5.2. Инструментальный характер понятия «пустота» в онтологии культуры	356
5.3. Художественное инобытие как нигитологическая модель бытия культуры	375
<b>Заключение</b>	391
<b>Библиографический список</b>	400



*Устин А. К.*

### **В квантовых глубинах культуры (вместо предисловия)**

Точка, смерть, пустота и ничто – не пустые звуки. Они касаются оголенных струн онтоэкзистенции, затрагивая ее главную суть. Не только физический, но и духовный космос всей своей массой зиждится на их мерцательной «подложке» и всякий миг рождается из нее, как из своего рода «материнской платы». «Образ пустоты – верно замечает Н. Р. Саенко – это скорее не «минус образ»: с одной стороны – конец, а с другой – начало. Некая нулевая отметка мирового порядка, его исходник, дно, первооснова». Необъяснимое, почти мистическое происхождение внегенетической культуры своими корнями органически вырастает из смерти, небытия и нигитологии похоронного обряда. «Главное в культуре – это отношение к смерти», считал Гумилев. Вообще, всякая феноменология, по Н. Р. Саенко, является «из ничего» и в «ничто» забвения и/или вечного циклического перерождения возвращается.

Стоглазый Аргус пустоты, всегда готовый взорваться инфернальной сингулярностью, глядится на нас подслеповатым взглядом то ли из «шевелиющегося» природного хаоса, то ли из полых структур рефлектирующего разума. Пластичный разум способен в силу своего предназначения и рецепционной пустоты «обтечь» любой предмет на своем пути сапиентизации и сделать его максимально интеллигибельным и дискурсивно комфортным. Ментальность, подчиняясь жесткому антропному принципу, силуэтно повторяет контуры дуального, свето-теневого концепта Природы. Отсюда следует лишь идентифицировать интегральную модель «формы на форме», природной и человеческой, удвоенной для усиления эффекта саморефлексии. Она – едва ли не единственная цель звездного неба над головой и этой мыслящей головы.

Секрет лишь в том, что саморефлексия осуществляется не только и не столько на материализирующей, «левополушарной» поверхности, но и – в несколько видоизмененной и предварительной форме – на идеальной глубине культуротекста, на правополушарном **уровне замысла** – там, где кипит «в человецех» негасимый котел «жизни» и «смерти», «любви» и «ненависти» – неизменных актантов культурной антропологии. Структурная концепция Семиосферы, включающая ментальный компонент, покоится именно на этих ядерных, вариационно-комбинационных элементах не только вербального, но и невербального искусства, а, заодно, мышления и культуры в целом. Текто-динамические онтоэкзистенциальные пэттерны, пустотные, дейктоподобные, с помощью операционального культурогенного дейксиса идентифицированные, кардинально меняют картину мира уже тем, что материализуют у супраприродной сферы **уровень глубины**. Ее «ликворная» среда – нигитология, растекающаяся подобно океанской воде, между континентами смыслов, чтобы нести на себе исполинские геокультурные плиты. «В мифах пустота обрамляет мир: она его начинает и заканчивает, более того, профанный мир в мифе взвешен над пустотой. Пустота...структурирует космос, дает возможность вещам сохранять устойчивую форму» (Н. Р. Саенко).

Безличностная, «с пустыми глазницами» смерть, обладающая универалистской семиотичностью, всегда и везде значительнее жизни. Ставя в ней последнюю точку, она бытие не завершает, своим операциональным скальпелем она распахивает его во всю семантическую ширь и глубину. Повисающие в воздухе смыслы никто не прочитывает, пока они не отгранены последней гранью *ничто*, так как содержание мессиджа в текстовом отправлении обнаруживается лишь после каденции точки. Ничто не случится, никакой смысл не свершится, если не будет поставлен летальный предел. Композиционная «бритва» конца восстанавливает и возвращает с начала авторский по-

сыл. Чем он кардинальнее и короче, тем более крутой дугой выгибается семантика «отрубаемого» коммуникативного фрагмента. И тем фатальнее искривляется его гравитационное пространство, обнажая плазменную энергетику парадоксального замысла.

В образцово-показательном моцартовском творчестве филигранные фракции сверкающих гранул музыкальной мысли напоминают нам о слепящей красе ночного неба, а не об израненной плоти земного страдальца. Универсально-космическое преобладает здесь над земным и частным. Гениальная моцартовская фразировка — не актуализирующая «грамматология» по-школярски построенной эстетической фразы. Она несет в себе «пиротехнические» детонации раскручивающегося в ушах, глазах, в мозгах слушателей «рубато» жизни, любви и смерти. По пристрастию именно к этим «гравитационным сгусткам» судьбы узнается азартирующий гений, тасующий их, подобно заправскому игроку в захлебе творческой экзальтации. Вихревое шифтерное движение компонентов дейктической триады классической культуры искрится от «коротких замыканий» формальной калибровки, рождая огнедышащую лаву шедевров — как и Гераклитов поток, «мерами вспыхивающую и мерами угасающую».

Ментальная игра, сопряженная с дифракцией истины на минисоставляющие, вообще свойственна искусству, «разлагающемуся в рефлексии», как остроумно выразился Хабермас. Но чтобы набрать требуемую высоту, с исходного пьедестала «нулевой степени письма» — как бы межеумочного интеллектуального положения, гений прежде «ныряет» в предельные глубины бытия к его экзистенциальным первоконцептам. Степенное хабермасовское «саморазложение» искусства Моцарта не привлекает. Его творчество — не мерное философско-семантическое «квантование» эстетической ткани. Короткое моцартовское падение «смертной точки» подобно падению лезвия гильотины исторгает душу из музыкальной плоти, выпуская наружу радуж-

ные фонтаны смыслов. Создается впечатление, что Моцарт работает не с музыкальными вариациями, а с мириадами незримых «точек-тире», «ноль-единицами» – с сущностью и ее отделением от синкретической плоти, чтобы усеченный фрагмент оформился как интеллигибельная данность. И чем больше космических взмахов этой провиденциальной «бритвы» (просим не путать ее с «бритвой» Оккама: мы оперируем масштабным культурологическим, а не узко-философским дискурсом), тем яростнее становится познающий разум. Бриллиантовое сверкание моцартовских творений исходит от головокружительного «стоноверчения» всеми смысловыми гранями музыкальной идеи одновременно, а в отличие от такого же – внешне, только *внешне* блестящего Россини («они бегут, они текут, как поцелуи молодые!» – восторгался Пушкин его стремительными звуками), – еще и таинственным мерцанием мистической глубины. Оно такое динамично-стремительное во всех эмпиреях музыкальной фабулы, что кажется, сама жизнь им хороводит. Или Зиждитель вдувает в бездыханную глину горячий пламень будущей судьбы. Первейший гений человечества разве мог обладать иной демиургической мощью преобразования хаоса в космос?

Возможно, о чем-то далеко похожем говорил и Ролан Барт: «Структуралистская деятельность включает в себя две специфические операции – членение и монтаж. Расчленить первичный объект, подвергаемый моделирующей деятельности, значит обнаружить в нем подвижные фрагменты, взаимное расположение которых порождает некоторый смысл; сам по себе подобный фрагмент не имеет смысла».

Из чего тогда, спрашиваем мы в связи с универалистской концепцией Н. Р. Саенко, проистекает почти невероятная способность критического разума объяснить момент космического моцартовского первотворения? Из каких таких эволюционно взаимоналагающихся «интегральных схем» состоит «разум природы» и разум человека –

это нерасторжимое синкретическое чудо Семио- и Ноосферы? Какова скрытая до поры, до времени от досужих глаз ее незримая ментальная пружина, промысел и динамика, которыми воспользовался супергений? Пора уже ответить на структуральные вопросы Антония Сальери. Человек с рождения до смертного часа пребывает в комфортной семиотической колыбели – кем дешифрован ее едва доступный для декодирующего интеллекта матричный Монокристалл? Кто и когда всерьез задавался сальериевскими вопросами? И далее. Геокосмическая среда человека, звездная и духовная, сплошь заполнена пустотой – к чему она здесь, изобильная? Таит ли она в себе семена жизни и смерти или скрывает, по преимуществу, движущие пружины культуротворения?

Без постановки жизненно важных вопросов культурологии, без развертывания вглубь ее титанической перспективы, разве можно что-то всерьез утверждать о значимости обсуждаемой темы?

В культурокреации «Голгофа» – «динамит» сюжетологии. Слишком расточителен в средствах оказался даже Борхес, который свел четыре десятка «сквозных тем» мировой литературы к «квадрату основания», типа «Как человек пошел на войну, и что из этого вышло?» и еще трех таких же фабульных вопросов. На кодирующей глубине классического текста обнаруживается, что «стволовой» язык культуры, в отличие от языка «поверхностной» повседневности, пользуется вариационными кодовыми прописями, состоящими из *трех* первоконцептуальных онтоэкзистенциалов, полых по своей сути, – символов жизни, любви и смерти. Но и это не предел сюжетно-структурной минимизации. Примитивный, безглубинный и бесповерхностный алгоритм современности и постсовременности – культурная глубина мелочного межевания не различает – основан на голом бинаре лево-правых ячеек единой универсализированной позиции. В плане генетического кода они тождественны и напоминают архе-

бином древнего текста, в котором маятник сюжета своим опасным лезвием качается между «бедой» и «противодействием».

Воспользуемся на сей счет готовой цитатой Н. Р. Саенко. «Вслед за Гегелем можно сказать, что сознание преодолело ряд ступеней своего формообразования и вернулось к своему «абстрактному» началу, но только в перевернутом виде». Кодировочная механика древности, классики и современности зависят не от эволюционных метаморфоз так называемой «логико-диалектической триады» а от естественной мутации *логико-дейктической* триады, составляющей основание «стволового мышления», этого поистине океанского «Левиафана» под названием ментальность, основная и наиболее значимая часть которого скрыта «под ватерлинией».

При всей своей приверженности к Гегелю никто и никогда не интересовался ее эволюцией, иначе бы слом третьего, синтезирующего, общественно гармонического элемента, подобный слому «Третьей печати» Апокалипсиса, был бы кем-то давно замечен – не логиками и философами, так социологами и политологами, поскольку этот армагеддон, почище ядерного, касался именно всех без изъятия. Соответственно этой логической разрухе порушилась наша земная планида. Так называемыми диалектиками «третьепечатный» слом и вовсе почему-то был выпущен из виду, так что они с эротическим исступлением, достойным лучшего применения, не уставали гладить один и тот же плавник. Даже когда его, целого, уже «перестало» существовать.

Не то чтобы диалектики ошибались – они изначально торговали пустотой. И ничего нельзя сказать против их религии ввиду предписанной веротерпимости, как и против всякой религии вообще, равно как и против их символа веры и земного бога – заплюют и затопчут во храме. И это не «фантомное» страдание по привычке – это холуйское страдание по кумиру. В преступной веренице не свергнутых со своего пьедестала идолов, развернувших культуру вспять, стоят не



только Ленин, Сталин, Гитлер и Муссолини. В «нюрнбергский» ряд обязаны войти, и когда-то обязательно войдут, те дезориентирующие пустоцветы на теле гуманистической мысли, которые клинически не менее, а, возможно и более опасны, чем вышепоименованные. Этих, по крайней мере, низвергают. Те же, окруженные сияющим нимбом прогресса, в плебейской памяти неистребимы.

Сушая неправда, что мир мыслит «по Гегелю», едва отличая его при этом от русского писателя, стоящего у основания декадентства: мышление – феномен культурогенный, а не гегелегенный! Прежде всего, чтобы пока не касаться глубинно-генетических принципов, он мыслит заместителями имен – местоимениями. Через их полые линзы, словно через телескопическую трубу, он смотрит на реалии мироздания. Культура специально для обыденного человека-массы, а вовсе не ради вездесущего логика, подготовила в своих генетических недрах элементарный мыслительный механизм. Тот самый, с кнопками «сено-солома», который хваткий модернизм сначала ловко освоил на практике, а затем с барского плеча передал «человеку улицы», полагая его наивысшим достижением своего инженерно-изобретательского искусства.

Значит, в ноомассиве, скрытом «под ватерлинией» культуры, таится реальная ментальная глубина? Та чарующая и захватывающая, которую мы обозначили, удачно или неудачно – пусть другие поправят, метафорой «стволовое мышление». Именно в этом специфическом срезе творивший до Гегеля Моцарт олицетворяет как бы всю всечеловеческую ментальность сразу. Если хотите, а автор данного предисловия на таком «лютеровском» тезисе настаивает, повторяя, как заклинание *Ich stehe hier und kann nicht anders!*, – всю философию вместе взятую, поскольку моцартианский космос шире и глубже, универсальнее и уникальнее, светлее и прозрачнее всех остальных виртуальных моделей, когда-либо созданных на Земле. Это ли не свиде-

тельство креативной мощи планетарного разума, куда мелким петитом входит и философия?

Природа же, действительно следуя схемам диалектики, слава богу, дискурсивно мыслить не может. Иначе бы она обратилась в Сатурна, пожирающего своих детей. Это – по поводу Гегеля, аналитически не отсекающего в данном пункте дух от природы, тем самым перепутав грешное со святым, а не Моцарта, благоразумно развернувшего свое эстетическое полотно над солнечным сверканием первозданной природы.

Однако сейчас речь идет не об эволюционном дейктогенезе «золотой платформы ментальности», спрятанной на глубине (самом увлекательном и интересном из того, что только существует в очеловеченном мироздании), или о ее эпицентральной позиции в истории культуры и человека. Мы думаем о предельных мыслительных универсалиях, которые диалектикам и не снились. И тут тема медиативного «ноля» рецензируемой и функциональной «единицы» рецензирующего парадоксальным образом схлестываются воедино, указывая на скрытую от посторонних глаз генетическую глубину, которая ревностно хранит в себе настоящее сокровище: дейктический механизм текстопорождения. Однако органическая амальгама двух прежде разнонаправленных гносеопарадигм отвлекает от сути дела.

Чтобы, продвигаясь далее, уяснить себе *социальную* значимость темы пустоты, укажем на жаркий общественный спор вокруг нее в связи с выходом «Прогулок с Пушкиным» Абрама Терца-Синявского, вызвавших едва ли не «никонианский» раскол в среде отечественной интеллигенции. Мы считаем, что большой удачей русского гения при всем его обильном естестве, приданном природой, обществом и воспитанием, было отказаться от его чрезмерной гипертрофии, чтобы впустить в себя и творчески переработать гималаи и гималаи общечеловеческой культуры. И затем возвратиться обратно в

культурный фонд, обладающий функциями хранения, памяти и переработки по тем же шифрующе-дешифрующим символам жизни, любви и смерти – центральным знакам культурной антропологии.

При их эволюционном семантическом насыщении в течение долгих столетий познания и культурной «возгонки» они доводятся до предельного смыслового расширения как чисто «синтаксической» единицы культуротекста и «схлопываются» затем под гравитационным давлением предельного словарного смысла в монолитный бинар. Коллапсируя, «жизнь – смерть», «любовь – смерть» дают единую, двухтактную Позицию модернизма, немедленно запускающую текстообразовательный алгоритм. Бинар древности и, особенно, современности – это семиодейктическая абстракция, «печатный станок РНК», а не живая материя; механистически мультиплицирующаяся «ризома», а не двухслойный эстетический «пирог» полнодизимензионального классического искусства, вкушаемый не голым рассудком, а всеми перцептивными чувствами сразу.

Вот почему в путешествии по солнечной Вселенной культуры своим проводником мы выбрали Вольфганга Амадея Моцарта, подобно тому, как в продвижении по сумрачному Аду Данте выбрал Вергилия. Еще почему? В своей неизбывной любви ко всему человечеству, начиная с сестренки, отца, матери и близких друзей, Моцарт очистил «магический кристалл» информации от собственной «налипчивой» психологии. И тогда, о, чудо, в эти прозрачные друзья стал заглядываться Бог и, как в зеркало, смотреться свет Божьего дня. Путем наложения алгоритмического текста главы музыкального модернизма Арнольда Шенберга на классический текст музыкального супергероя Моцарта культура расструктурировалась донага со всеми своими тайными прелестями.

Таким образом в астрофизике когда-то были открыты протуберанцы на Солнце путем наложения одного космического объекта на

другой. Мы же открыли радиоАбсолют под полыхающими протуберанцами эмоциональности. И именно он более всего интересен своим протоплазменным культуротворением. Увлекательнее всего, что уже осуществлено на «поверхности», даже наши самые любимые: Гомер, Рафаэль, Шекспир, Моцарт, Пушкин, Цветаева и Мандельштам, вместе взятые, равно как и многие другие, которых, признаемся, мы любим не намного меньше.

В этом свете, и свет этот будет еще прицельнее направлен на анализируемый объект, монография Н. Р. Саенко относится к категории фундаментальных исследований и выгодно отличается своим актуальным научно-теоретическим содержанием и прагматико-прикладным материалом. Перед нами основополагающий по многим научным параметрам труд состоявшегося философа – теоретика и исследователя. Н.Р.Саенко поставила перед собой и успешно решила весьма сложную и насущную для современной философии культуры задачу, которая до недавнего времени многими специалистами считалась невыполнимой в теоретическом и в практическом аспектах. Эта новая, актуальная и фундаментальная проблема теоретической и прикладной философии культуры называется концептуализацией нигитологии как самостоятельной культурологической области исследований.

Н. Р. Саенко предлагает новый творческий подход к обобщению и систематизации теории и практики описания нигитологической культурной сферы. Это обусловлено общенаучной важностью и своевременностью, а также социальной значимостью и востребованностью изучения нигитологической проблематики в быстро изменяющемся мире. Настоящее состояние культурологической науки требует обобщения теории и практики исследований роли негации, ничто, конца, смерти и пустоты на всех уровнях их философско-художественного проявления. Не менее продуктивным, и при этом специфически-

профессиональным делом для актуализации интегральной культурогемы «ноль – единица» стало бы указание едва ли не на «всемирное землетрясение», вызванное перед началом «гробовых» 90-ых выходом в свет «Конца истории» Фукуямы. При рассмотрении этой искусственной сенсации речь могла бы пойти не столько о медиаторе Кожеве или о самом глашатае конца света, сколько, опять-таки, о Гегеле и его концепции диалектики, тараном «железной» логики которой был проломлен хребет не одному цветущему государству. И тем более о ложно понятой концепции эволюции Духа. А далее – о реальном, нелинейно-синергетическом развитии мировой истории. О «стволовом мышлении», не видящем разницы «между Гегелем и Гоголем», и развившейся на основе ментальной эволюции логико-дейктической триады. Той самой, которая пышно расцвела на дейктической диаде древности «**беды и противодействия**» и по прошествии четырехсот лет трагически возвратилась к своим истокам.

А еще дальше – о тектонике культурных плит, о настоящем половодье ментальной разрухи, вызванной еще при жизни метафизика сломом третьего, синтетического элемента логической триады, и еще много-много о чем. Возможно, именно поэтому бывшие приверженцы Гегеля Шопенгауэр, Кьеркегор и Ницше не взялись за прочистку Авиговых конюшен метафизической логистики, а отвели европейский культуропоток совсем в другую – в противоположную сторону. В своей неосознанной Геракловой мощи они направили ментальное русло через литургическую ширь эмоциональной души хомо сапиенса, а не через его разум, вот уже 70 тысяч лет усыхающий подобно шагреновой коже. Своими аналитическими «перфораторами» («отбойными молотками») они стали крушить закосневшую кору головного мозга своего современника, добиваясь от него податливой пластики. Непомерное прусско-пангерманское тщеславие обращенного вспять лже-

пророка привело затем к ужасающим деструктивным последствиям по всей Ойкумене.

Обширное и глубокое междисциплинарное постижение указанной концептуальной сферы успешно проведено Н. Р. Саенко на стыке целого ряда смежных наук. Это, прежде всего, философия, культурология, логика, а далее – лингвистика, вообще филология, включающая теоретическое и практическое литературоведение, но также семиотика, пусть даже без глубинно-генетической дейктики, как своей суверенной первоосновы, искусствоведение и проч. и проч. – всех потенциальных ресурсов не перечислить.

Уникальное теоретическое значение концепции Н. Р. Саенко своими телескопическими радиальными проекциями уходит в ширь, даль и глубь теории познания, в гносеологию и онтологию сущего, в эпистемологию и семиотику культуры. Результаты исследования могут быть приложены, помимо банального уровня наблюдаемых очевидностей, к единой теории культурного поля, к универсальной теории мышления, антигегелевской в своем существе, к дешифровке культурогенной структуры порождающего разума и культурного Пракода, являющихся в своем синкретизме оборотными (комплементарными) сторонами друг друга.

Далее – к изначально моделирующей, глубинно-генетической дейктосемиотике, действующей не как пресловутые «вторичные моделирующие системы» Московско-Тартуской семиотической школы, которые уже в своем пиартителе содержат неприкрытый абсурд (модели разума – «вторичные»?!), и не как полные откровенного мистицизма ««порождающие» уровни фено- и генотекста» Юлии Кристевой, по сути своей не объясненные никак. Как в отечественной семиотике не было объяснено более чем загадочное «вторичное моделирование». Привычно как-то стало, увы, в научной среде в откровенных

ситуациях концептуальной нескладицы хранить вид снисходительно-го всепонимания: мол, не нужно тут никаких пояснений: *sapienti sat*.

Чтобы избежать целого ряда подобных фатальных просчетов, возникающих на нечетком разделении интенционально-глубинного Ratio и поверхностно-исполнительского Emotio, непременно должна возникнуть дейктосемиотика, равно как и дейктокультурология будущего. Они начнут строиться не на том дейксисе, который и поныне циркулирует в научном каноне: синтаксическом, текстолингвистическом, в лучшем случае психолингвистическом, а на специфически кодовом, культурогенетическом и ментальном, то есть на мышление- и культуурообразовательном дейктогенезе. В основании последнего, тем самым лежит отнюдь не поверхностный фактор огромной статистической массы материализирующих дейктем-местоимений, которые в реальном художественном тексте занимающих до четверти его словесного состава и создают некое подобие беспрерывно действующего «смыслопереработочного конвейера».

Этот механизм активной семантизации действует в лексико-синтаксическом текстостроении, когда с каждым употреблением банального местоимения смысловой объект поворачивается к читателю новой семантической гранью, а с помощью других местоимений осуществляется необходимая актуализация и сегментизация текстового пространства. Здесь другая – «крупнокаратная» кодовая калибровка. Она создает совершенно иное представление о культууростроительстве, осуществляемое с помощью глубинно-генетического жеста – главного актора *логико-дейктической*, а не логико-диалектической триады. И нас здесь интересуют принципы низового «стволового мышления», а не кабинетного гегелевского. И такие принципы строения культурогенного разума, которые бы своей оборотной стороной демонстрировали эволюционное шествие по странам, континентам и ментальным пространствам Генетического Кода культуры. От движе-

ния одного единственного элемента которого рождаются, цветут и «схлопываются, подобно мыльным пузырям, культурные миры и эпохи.

В целях упрощения понимания функциональной сути ментальной «дейтотектоники» можно без большого ущерба для формы и содержания на первых порах представить результирующие из нее науки как *тектосемиотику* и *тектокультурологию*. Их смысл тем самым передается может быть еще лучше, хотя структуральная специфика и генезис при этом теряются. Предназначение обеих – создать обратимую мономатрицу культуросинтеза и культуроанализа с помощью одних и тех же универсальных знаков, форматирующих культурное поле – «ноль-единицы». Неустанно форматирующих в диахронии и синхронии, на генетической глубине и материальной поверхности – везде, где заявил о себе культуротворческий разум. Как и физический космос, культурогенная вселенная ячеиста и содержит в динамике своего кругооборота перемежающиеся пусто-заполненные ячейки.

Жест – знак, вообще говоря, самодостаточный. На нем целиком держится «здание» культуры и именно он, а не какое-то другое явление, создает в этом здании иерархическую, глубоко разветвленную и тонко нюансированную систему смыслоснабжения, проходящую по артериям и капиллярам его архитектоники. Однако, добавленный к функциональной «единице» мыслеактивный «ноль» делает онтологическую картину мира объемно-стереоскопической. Это происходит в силу принципа: «пустота – зеркало Абсолюта».

Однако дело не только в этом, а в еще чём-то более важном. Не ошибался классик, когда делал одно из самых кардинальных (или тривиальных) заявлений о том, что язык является непосредственным бытием мысли. Кто бы с ним спорил: так думают все от детсада до Сократа. Дальше него рискнул пойти Вильгельм Гумбольдт, заявляя, что характер сознания и мышления в целом определяется национальным



языком, что всякая этнопсихология гнездится у лексико-грамматических и образно-стилистических корней государственного языка. Однако классик не понял главного: если бы роденовский или иной какой-то Мыслитель на деле воспользовался гегелевской аксиомой, то тут же попал бы впросак.

Этому коммуникативному парадоксу нас научило наблюдение над банальными местоимениями – заместителями имен. Эстетический текст превращается в бредовое нагромождение непроходимых понятий, если пользоваться одними именами без субститутов. Мы бы обязательно в этом месте привели, скажем, какой-нибудь убедительный пример из Шекспира, если бы не навечно врезавшийся в память якобсоновский анализ одного пушкинского стихотворения. В нем без всяких имен и даже намеков на их присутствие возникает головокружительное чувство любви. Только из геометрических фигур и шифтерных отношений дейктических заместителей любящего и «предмета» его любви. Динамика отношений и есть суть художественного мышления, равно как и «нехудожественного». Или еще более категорично: *мышление есть отношение*, добавим разве что термин «бинарное». В целом – это артикуляционная жестика от слова «указательный жест», поднимающая шифтерную семантическую круговерть.

Странно, вдруг подумалось нам, что дейкто-семиотический «*dance macabre*», как последнее, на что еще способно познание, мы начали не с ослепительной высоты пушкинской поэзии, а с весьма прозаического анализа функционирования местоимений на интенциональной глубине и поверхности *вообще-текста*, а не текста гения. Справедливости ради следует признать, что при открытии существования глубинного – интенционального – уровня у культуры пришлось возвратиться к уровню гения, поскольку без него никак. Но это было потом. Через сугубую прозу зато был установлен культуротворящий Уровень За-мысла, то есть За-мышления текста. Попытаемся еще раз

восполнить наш непростительный промах. Чего такого не видел Гегель, а за ним и его последователи, что открыла нам целинная глубина замысла текста, банального или гениального – все одно?

Так вот, если бы мыслящий человек всерьез задумал воспользоваться ходульной истиной классика, то у него бы просто-напросто решительно ничего не вышло: именно непролазные языковые дебри, которые какой-нибудь национальный «Вебстер» количественно исчисляет миллионом вербальных единиц, как раз и препятствуют скоростному интеллектуальному процессу, тем более, если удвоить-утроить их с учетом полисемии достаточно большого процента густых «языковых деревьев». Как всегда у Гегеля, вроде бы все правильно и ничего не правильно, и гегелевский рецепт мыслить посредством языка оказывается сущим блефом из-за невероятной громоздкости, непостижимости, неподатливости и нерасторопности языкового органа мышления. По крайней мере, если подобное мышление в каком-то черепашьем темпе и возможно, то во всяком случае компьютерной оперативности здесь никак не добиться.

Каким тогда образом человеческий мозг значительно превосходит по многим параметрам даже самый «скорострельный» компьютер, пусть не по скорости, так по качеству выдаваемой мыслительной продукции?

Мы все время твердим о том, что антропомозг эффективно использует какую-то свою систему молниеносной операциональности. И она складывается из целой совокупности незримых, или упорно не идентифицируемых языков, как то: из жестового языка, или дейксиса, когда жест воспринимается в максимально широком диапазоне культуротворения, а не в примитивно-площадном понимании, типа фиги, касания пальцем виска или выброса руки в требуемом направлении при объяснении, куда человеку идти. (Знаменитый выброс правой руки для приветствия фюрера пусть навсегда останется на свалке *linguae*

Tertii imperii мировой истории!) Далее – психомимический музыкальный язык, этот изумляющий «Санскрит» Вселенной. Он объединяет в себе все мыслимые и не мыслимые (неподотчетные рассудку) коммуникативные коды, органически сливая разум человека с Матерью-Природой.

Получается, что волновой диапазон человеческого мыслепередатчика, работающего на перемежающейся «ноль-единице», исходит откуда-то оттуда – с небес? По меньшей мере, из Космоса заброшен его разум и заброшена жизнь. Но это – не романтический образ, как и «рождение искусства из духа музыки» Фридриха Ницше. Метафорическая символика его состоит только в том, что он не объяснил нам, как коллективному Сальери, откуда происходит сфера ментальности – техно-семиотически или хотя бы примитивно-структурально. Между тем можно преобразовать его основополагающую формулу в гораздо более масштабный вид: культура и разум рождаются из духа музыки. А когда соединяешь весь лингвокультурный комплекс вместе, то тут не до романтики. И не только потому, что у всякой мысли есть музыкальный посыл. Мозг работает на квантово-волновом эмиттере дейктонигитологии и ни на каком ином. То есть на мыслительной единице и ее квантовании, на паузе и рождении следующей ментальной фигуры.

На третьем курсе философского образования мы бы привели в качестве образцового примера похожее действие «тезиса – антитезиса», но только не сейчас. Образно говоря, обобщенный «философский факультет» не удосужился уяснить сначала себе, а впоследствии разъяснить другим, посредством какой языковой мыслетехники изъяснялось целое большое столетие и какими *кодовыми прописями* оно исписывало вдоль и поперек свои мудреные и немудреные тексты.

Между «элементарным» жестом и квантово-волновым посылом музыки, как между двумя крайними полюсами, лежит непознан-

ная бездонь кодоструктур генетического происхождения, которые на «видимой» стороне ментальности строят культуру, а на «невидимой» – ее *культуротворящий Разум* и, вице верса, свой шифрующе-дешифрующий Код. Три Духа «в одном флаконе» – примерно так. Трудно излагать неизлагаемое и тем более никем не изложенное. Первый, кто «расколдовал» пустоту, был жест. Его поначалу угловатые, полужверинные движения – суть первые «черты и резы» на холсте расцветной цивилизации, в то время как пустота делает картину мира глубокой, мерцательной, головокружительной, как звездное небо.

Вот как автор книги Н. Р. Саенко не деликатно по-женски, а по-мужски кардинально скручивает «в бараний рог» сложный культурный хронотоп, чтобы затем развернуть его перед глазами своих изумленных читателей – как несметную «скатерть-самобранку» в требуемом аналитико-холистическом качестве. «Человек в его человеческой специфике всегда выражает и продуцирует себя в вещах-текстах. Поэтому единственный подход к нему и его бытию – через созданные и создаваемые им художественные тексты. Что касается сознания, оно не может быть дано как вещь, а лишь в знаковом выражении, реализации в текстах и для самого себя, и для другого сознания. Бытие же как предмет строгой науки феноменологии находится не где-то в потустороннем мире, а самом сознании. Такая слегка упрощенная логическая цепочка приводит нас к тому, что и бытие актуализируется в художественном тексте»<sup>1</sup>. Оставим этот филигранный пассаж как некое предварение исследовательской темы без всякого толкования. Нас интересует в ее монографии нечто другое. «Мы считаем, что постсовременная культура в ее артефактах и смыслах – не нечто негативное или противоположное, но совсем иное по сравнению с классической, а

---

<sup>1</sup> Саенко Н. Р. Онтологическая поэтика пустоты. М: Российская Академия естествознания, 2010. С. 6.

значит требующее и иных подходов, критериев оценки и способов понимания. В частности, нам не представляется возможной интерпретация бытия постсовременной культуры исключительно с помощью диалектики или термодинамики. Культура сегодня – не система, а ризома; сосюрровский закон неразрывности означающего и означаемого нередко нарушается; культурогенез в постсовременности – это «скольжение по поверхности» – ускорившийся процесс бесконечного создания форм. Мы отказываемся говорить о состоянии постсовременности как о деградации. Объясниться можно в ницшеанской манере: наш взгляд на культуру не пессимистичен, но трагичен» (Н. Р. Саенко). Очень весома здесь проявленная солидарность по многим основополагающим взглядам, в том числе, например, по взгляду на ту же давно изжившую себя гегелевскую диалектику. Но красота стиля и элегантность высказываний данного фрагмента создают эффект «элегантной Вселенной» культуры, как ее, соответственную физикалистскую, выстраивают популярные на Западе Брайен Грин и Стивен Хокинг.

Мы нарочно берем в руки их книги по физической Вселенной и предположенной элегантности не находим вообще – они, мол, и так гении. Об этом можно было бы поспорить, действительно ли гении экспериментальной, а то и элементарно условно-гипотетической науки могут превосходить гениев гуманитарных. Скажем, на показательных минус-плюс-примерах Эйнштейна, которого «в сравнениях пышных оболгали», и вечно юного Моцарта. Впечатление создается такое, что первый все же больше пользовался чужими умственными ресурсами, нежели своими – Столетова, Максвелла, Майкельсона, Милевы Равич, Пуанкаре, «второзелонного» Лоренца, еще до Эйнштейна успевшего попользоваться энциклопедическим интеллектом гениального первопроходца физической относительности (Пуанкаре) и т.д. и т.п.

Не худо, когда на тебя работает патентное бюро науки. Но дай нам Бог пищу, которую никто не ел, и пиво, которое никто не пил! Этого требует всеобъемлющая научная парадигма, по молодости лет не терпящая фарисейства в своем еще только воображаемом Кодексе чести – кодексе строителей Вавилонской Башни интегративного познания взамен разрушенной Культурной.

Во имя юной науки культурологии, не обретшей пока своего суверенного вселенского пространства и законодательной по отношению к любым остальным направлениям мысли моделирующей мощи, можно было бы проговорить об этом все оставшееся время, отпущенное заседанию Совета. Здесь есть что сказать ради научной справедливости и ради высоких прерогатив культуры – той самой, с которой физики, в особенности физики-ядерщики, эти ландскнехты атомного разрушения, усиленно стягивают пословичное «одеяло» на себя, оголяя культуру, когда при слове «культура» некоторые особо нервные типы стали хвататься за пистолет. Понятно, увы, и то, что маниакальный блеск оружейного плутония до сих пор завораживает глаз пещерного обывателя. Хотя, надо признать, в смысле народоуничтожения современные геополитические техники истребительнее термоядерных.

Но главное: шаблоны, трафареты и лекала, по меркам которых скроена потребительская цивилизация, немилосердная к человеку, знает только культура и лишь она одна может создать своего рода «Тесеев проект» выхода из кризисного Лабиринта. А никак не физики, удел которых – «персть земная» и тлен, за последней гранью которых ни жизни, ни культуры не существует. Если мировоззренчески обозначить дело физиков XX века как поиск «глубины материи», то «глубина культуры» гносеологически моделируется с совсем иного ракурса – планетарного ракурса культурогенного разума. Не физика, в конце всех концов, рассудочно породила культуру, а животворящая куль-

тура – физику со всей ее сериальной техникой «цепных реакций», умозрительно заимствованной у культуры, деструкцией «смыслового центра», комплементарностью, неравновесностью нелинейных процессов и проч. и проч.

При этом мы говорим не о возврате культуре ее имманентных дейкто-генетических ценностей, временно использованных негуманитарными гносеологическими секторами единой человеческой Семисферы. Как культура еще долго несет на себе бремя генетического тождества с Природой, так и любое научное направление, будь оно хоть трижды ядерным или квантовым (т.е. как бы в высшей степени эвристически суверенным, вследствие этого – кичливым и заносчивым), ощущает на своем теле совершенно отчетливые «родимые пятна» культуры. Насколько деятели других творческих направлений не любят признаваться в прямом плагиате у культуры и не говорить ей за это «спасибо», мы знаем по истории модернизма, который почти в буквальном смысле выдернул алмазную матрицу культурокреации из-под еще дышащего тела классики, простодушно удивляясь затем, отчего его художества обладают такой «кричащей», такой «гомерической» экспрессией.

Напротив, если снять с Моцарта его роскошную королевскую мантию, то на интенциональной глубине его божественного мелодического текста можно раскопать казуистические козни все того же рационально-рассудочного модерниста. Как «черт из табакерки», он выглядывает из любого опуса этого сверхчеловеческого супергения, захватывая дух своими непредсказуемыми «телодвижениями». Непредсказуемость – главнейшая черта модернизма, но оказалось, что она же ничуть не менее важная черта классики, из деликатности к слушателю представляющейся такой естественной, наивной и само собой разумеющейся. Если бы модернизм принимался всерьез, то уже давно было бы кем-то замечено это «железное» взаимосовпадение, намертво

цементирующее фундаменталистские качества обоих менталитетов – по преимуществу креативного и по преимуществу вторично-интерпретативистского.

В том и состоит ойкуменический семиопринцип нашего «фирменного» техно-топологического «наложения» Шенберга на Моцарта.

Нам же было явлено кардинальное разделение совокупного «тела» культуры на потаенный «низ» и открытый «верх». На основополагающее Ratio, неизменное при всех парадигмальных ситуациях, и искрометное Emotio культуурообразовательной «поверхности». Минимум пять лет Пушкин вынашивал стратегическую программу Болдино-30, о чем свидетельствуют записи на конверте письма Петру Вяземскому, прежде чем выплеснуть в одно мгновение ослепительный фейерверк пьянящих эмоций, терпких земных запахов, глобальных смыслов и радужных колористических оттенков в пустынные, безучастные небеса...

Однако мы отвлеклись. В цитированном фрагменте содержится, помимо всего прочего, огромный мировоззренческий комплекс, и некоторые его положения никак нельзя пропустить без внимания. В частности, нас подкупило рачительное отношение интерпретатора к культурным артефактам. Так поступают заправские хозяйки у себя дома, в данном случае «хозяйки культуры», которым дорого абсолютно все, что существует в ее среде, а за ее пределами ничего и не существует – лишь безвидная пустота и «шевелиющийся хаос». Причем делается решительное заявление об адвокатуре явления, смысл которого до сих пор неочевиден для интеллигентского большинства: (пост)современность.

Замечательно в данном ключе звучат слова Н. Р. Саенко, принимающей богодухновенный мир, как он есть: «Мы отказываемся говорить о состоянии постсовременности как о деградации» – sic! Но еще лучше бы было, если бы это кардинальное, спасительное для мно-



голикого Протея культуры заявление исходило из понимающей, а не только по-христиански доброй души. И опять мы несправедливы по отношению к автору монографии и запросто предполагаем в ее арсенале наличие культурологических знаний, еще не актуализированных в массовом сознании тех, кто имеет дело с познанием культурной семиотики и дейктокультурологии: **глубинно-генетического механизма культурообразования.**

Был бы известен этот незримый кодовый передатчик культуро-строительной ментальности, объединяющий все человечество, его культуротворческие порывы и совокупные ментальные модели, не пришлось бы составлять подобные отчаянные манифесты. И модерн бы не выглядел как иссохшийся – от избытка мудрости или глупости – осенний лист, одиноко качающийся на холодном ветру времени.

Но разве ушедший под занавес недоброй памяти век что-то, вообще, понял в модернистской технике письма? Томас Манн, к примеру, попытался создать «грандиозное исследовательское полотно» на заданную тему под сакраментальным названием «Доктор Фаустус», как бы в продолжение бессмертного «Фауста» Гете. Известно, что для указанной цели он пригласил консультантом первого философа большой драматической эпохи и главного теоретика музыкального модернизма, поскольку тот проходил основательную выучку в Венской школе музыкального экспрессионизма, конкретно – у того новатора, которого нобелевский лауреат выбрал в качестве главного героя – Арнольда Шенберга (наряду с Фридрихом Ницше), а когда тот уехал преподавать в Берлин, то продолжил свое ученичество у его верного сподвижника Альбана Берга, и что из того получилось?

Такого брейнстормингового Шестиднева культуротворения гуманитарная история не знала и уже больше никогда знать не будет. И при этом «в четыре руки» сыграли бессмыслицу, еще большую, чем отец более чем оригинальной додекафонной и атональной системы, о

музыке которого какой-то современник выразился в том смысле, что «если это музыка будущего, то он не желает жить в таком будущем».

Не разобравшись что к чему, прозаик и философ выбросили на мировой рынок прогрессивных идей гнилую кучу эстетических дикостей, устроив веселую перепутаницу – забавную для ранга нобелевских лауреатов! – модерниста с фашистом, креативной культуры с кровавой политикой, навесив весь груз планетарной ответственности за злодеяния практикующих тоталитарных режимов на худосочную выю декадента. Еще и умудрились поссориться с метром музыкального декаданса и своим безропотным протагонистом Шенбергом, жившем тут же через дощатую ограду забора тесной колонии немецких интеллектуалов. Воистину, «кого бог хочет наказать, того лишает разума». Или – объединяющего языка, как в случае попытки построения Единой Парадигмальной Пирамиды. Какого языка, по крайней мере – какого именно из всех?

В «разбегающейся» инфляционной, Лингвовселенной наличествует целый пул иерархически взаимосоотнесенных языков: кодифицирующий язык текста с его подразделением на язык материализующей поверхности и глубинно-генетический язык Уровня Замысла, который всегда с нами на марше при построении любой стратегии культурной артикуляции. Тем более что он же заодно и декодирующий, угодный критическому духу Сальери.

По нашему убеждению, креативный мир текста, как формы и содержания культурного контента, т.е. вообще культуры – стереоскопичен: в нем существует глубина и поверхность, идейная сфера и ее выражение, равно как и динамика эволюционирующих кодов в процессе продвижения рационализируемых смыслов.

В познавательном плане свой актуальный поиск мы вели от приземленных функций сугубо связующих повторяющихся средств языка до высших культурологических обобщений, а далее – до зако-

номерностей культурогенного мышления, включающих непротиворечивые формулы ноосферного разума. В процессе ментальной эволюции оттолкнувшись от примитивных жестов базисный язык культуры – суверенный, моделирующий, основополагающий, владеющий на своей глубине двумя-тремя кодовыми переменными, – оказался недоступным для гегелевского типа анализа.

Реализация текстового замысла, конкретно говоря, осуществляется с помощью МДМПТ – местоименно-дейктического механизма построения текста. Местоименный знак – знак полый и виртуальный, выражающий себя в прежде всего в межфразовой коннекции, а также в когезивно-когерентной субституции и репрезентации, а совокупно – во фронтальном со- и противопоставлении артикуляционного *мира указания* онамасиологическому миру называния.

Стратегическая «калька» интенциональности чертится между тем совсем иначе, уже не говоря о том, что по времени намного дольше. КДМПТ – культурогенно-дейктический механизм построения текста состоит из двух десятков актуализирующих подструктур глубинно-генетического уровня культуры, характеризующегося минимумом средств и максимальной эффективностью действий. Краеугольным среди них является генетический код культуры, состоящий всего из двух или трех кодирующих элементов соответственно исторической эпохе: Гелио-, Гео- или Гомоцентризму (два – первый и последний, генетические коды совпадают). Далее идет структура творческого акта, креативная строчка, текстообразовательная серия, «структурологический» (т.е. не психобиографический) замысел, контрастация, экстерьер и интерьер культуротекста и так далее. Все эти языки пребывают в ореоле дейктических знаков мышления, а в целом – Культуры, Семио- и Ноосферы.

Плюс музыка, этот изумляющий «санскрит» Космоса, поскольку в основании гомоморфной планетарной мысли, равно как и движе-

ния надстроенных над ней гипотетических «небесных сфер», лежит мелодическое начало. Музыка – это как бы «стволовое мышление» в действии. Она знает коды, недоступные любому другому искусству – сверхкоды вселенской ментальности. В ее органной клавиатуре, как и в сложноустроенной «клавиатуре культуры», – одни черно-белые клавиши. Банальным фактором всеприсутствия она объединяет Универсум, культурный и геокосмический. Ее звуковая бессловесность, устраняющая на своем пути доступа к реципиенту любые психические преграды и конфликты словесной полисемии, позволяет как в зеркале отразить не только противоречивую психологию разумного человека – этого «неразумного дитя» природы, но и вышеуказанные семиотические среды, в виде «матрешек» надстраивающиеся над человеческой особью: Ментальную сферу, Семиосферу, Ноосферу, Геокосмическую среду и Космический Универсум.

Музыка – парадигмальный модуль лингвопредела. Если попытаться на основе вышесказанного построить некую всеобщую «культурогенную теорию относительности», то она непременно должна была бы содержать в себе этот семиосемантический компонент: отсутствие предела и горизонта. Музыка – стихия беспредельная и бескрайняя, универсальная и вседоступная, пластичная и экспрессивная, светлая и гармоническая. Безотчетными волнами она входит в наш организм минуя контролирующий рассудок.

Помимо «демократической» общедоступности музыкального языка, что сильно роднит его с языком дейксиса-жеста и целым рядом других объединяющих социум функциональных свойств, он характеризуется одним совершенно уникальным парадоксом: философским подтекстом своего звучания, так как это все же язык человеческий, грубо говоря, – камертонный медиатор между разумом и средой. Философия Моцарта, явленная, к примеру, в его Двадцатом фортепьянном концерте или в любом другом его опусе, дала нам больше пара-

доксальных знаний о мире, милых, простых и малопривычных, чем все остальные философии вместе взятые. Плюс к тому, в каком божественном сосуде преподносится такая земная философия!

Одно худо, что он не изучал Гегеля – он тогда еще не появился на свет. Зато, проходя начала арифметики, он, будто чувствовал, что они являются первоосновой его будущего музыкального искусства, расписывал математическими формулами любое предметное пространство, которое ему попадалось, – пол, столы, стулья, выходя далее на стены квартиры и далее на потолок с подстановкой столов и стульев. Предвосхищая, как и Шекспир, еще не забрезживший модернизм, он под веселое настроение впадал в его самую крайнюю форму. Просто брал игральную кость и записывал на ее плоскостях музыкальные ноты. Бросая ее на пол, он составлял из тех, которые выпадали наудачу на верхней грани, настоящие алеаторические ряды, точно такие, какие в двадцатом веке будет составлять, к примеру, Веберн, Штокхаузен и огромная масса их последователей.

Слава Господу, что ему не пришлось изучать точно так же тогда никому не ведомого Фрейда, который его *postmortum* все же достиг самым катастрофическим образом в лице Дэвида Вейса. В своей беллетристике «Возвышенное и земное» он доказал, что моцартовская сверхгениальность все-таки проистекает из любовной сцены в каком-то темном закоулке Лувра, на которую семилетний малыш нечаянно наткнулся в поиске выхода из его запутанных лабиринтов. Правда небезизвестный Варгафтик (от нем. «истинно», «истинный») произвел ее генезис из еще более омерзительной сцены. Ужаснейшего случая, когда слуга зальцбургского епископа Колоредо спустил его с лестницы пинком под то самое место, и он сильно ударился головой о дверной косяк – «оттуда и пошла моцартовская гениальность!», с серьезным видом утверждал Варгафтик.

И поскольку музыкальная мелодия выступает в роли «триггера» любой последующей мысли, то еще смелее можно говорить в этом же ключе о заглавной роли гуманитарного знания по отношению к дискурсивной деятельности науки, а не наоборот. Не столько бессловесность, сколько безавторитетность культурологии приводит ко всем тем позорным просчетам в сфере гуманитарного и негуманитарного дискурса, которые, как мы только что наблюдали, непростительны для него.

И вся наша критика вообще вызвана теми же мотивами полного отсутствия царицы наук культурологии на королевской сцене истории. В качестве иного гуманитарного образца следовало бы привести «спусковую» мыследеятельность Шекспира, в числе последователей которого можно найти крупнейших философов его времени – Бэкона и Декарта. Своим набатным «**Быть** или **не быть?**» он учредил гранитные основания не только классического, но и модернистского искусства. Ведь принципы «стволового мышления», а кроме него ничего в мышлении и не существует, всегда одни – дуально-бинаристские.

Социально ориентированный тернар возник с Ренессансом и с Ренессансом канул в небытие.

Не совсем безупречно, надо к слову заметить, в фантастических произведениях строится встреча землянина с инопланетянином. Не с математико-физикалистских формул и миропредставлений следовало бы начинать давно ожидаемый Линкос-Контакт. Общий, объединительный язык у галактических жителей уже есть, он – ритмомелодический. Мы все время старались показать, что он содержательно-значимый, а, значит философский, безупречнее всего отражающий мудрость планеты. Математика точно так же строится на основе музыки, как и музыка на основе математики. Однако последняя стремится создать в своем максимальном приближении трудно дешифруемые концепты.

Любой, даже самый непослушный разум, в буквальном смысле даже «разум» животный, даже «разум растительный» реагирует на музыку, а не на математику. Мы не говорим о последних музыкальных экспериментах над фауной или флорой. Нам достаточно вот чего. Когда пел или играл на своем легендарном форминге Орфей, ему внимали не только люди. Сама природа ему внимала – цветы, облака, камни, деревья. Это и есть метафора цивилизационного междуконтакта. Но больше всего в данном вопросе нас интересует едва ли не полное сходство по всеприсутствию, пластике и универсализму жестового, дейктического – *земного* языка с языком музыкальным геокосмическим. Тектокультурологии необходим не ходульный Эйнштейн, а новый Вернадский!

Тем более обидно, что не в вольготных калифорнийских условиях, а на выжженном тропическим зноем аламогордском плато пустынных Скалистых гор, в паре-тройке сотен миль от немецких изгнанников ядерщики успешно закончили свой планетарный эксперимент по созданию атомного сверхоружия в момент, когда послевоенный мир лежал в развалинах и разрухе. Так угасает гений под напором фанатичной толпы, гений, который «попадает в цель, которую никто не видит», в отличие от простого таланта, «попадающий в цель, в которую никто попасть не может» (Шопенгауэр). Сравнительный эксперимент, поставленный над кризисным человечеством земным или инопланетным суперразумом, закончился не в пользу разума, а в пользу саморазрушения. Больше интеллектуального, чем реального.

Еще раз об интеллектуальных промашках. Когда в конце всей своей жизни духовный пантократор Европы Адорно попытался подвести умозрительный итог нелинейной разрушительной эпохе в своем грандиозном философском *tutti* под названием «Негативное мышление», то и из этой занимательной затеи вышел грандиозный скандал. Вместо разгадки строгой семиотики последовательного культурогене-

за, чтобы в конце всех концов разъяснить, где именно произошел тот самый слом ментального механизма, отчего целое столетие пошло враздрай, а то даже преподнести своим многочисленным поклонникам разгадку структуры Семио-ноо-сферы в силу принципа прямого действия: “Hic Rhodos, hic salta!”, первый философ планеты погрузился в беззубую социологию. Его тривиальная наука была вызвана, к слову, ничем иным, как душевным подъемом европейского студенчества образца мая-1968, разгулявшегося под окнами его уютной профессорской квартиры и перевернувшего все представления о былом «общественном договоре». И если это не интеллектуальный позор Абендлянда, тогда что такое позор вообще?

Как те доисторические бизоны или динозавры, прошли по каменистым тропам разрушенного континента великие титаны мысли. Так и ушли за портал эпохи, за которым все еще слышны ропот и боль, неутолимые в тысячелетиях.

Какой-то неправдоподобный «фашист» получился у Томаса Манна в том «величайшем антифашистском эпосе» и в «широчайшем исследовательском полотне», который радостно приветствовали *соцлагерные* комментаторы от идеологии. Прославленный писатель еще в начале всех начал сделал между тем по его поводу громогласное заявление, волной прокатившееся по средствам массовой информации планеты: дескать, впервые, садясь за письменный стол, он знал, о чем писать. Наверно, возможно еще и потому, что, выгибая гордую лауреатскую шею перед нацистами, когда просил их за сына Клауса о коллаборационистской возможности издавать при фашистском режиме свой журнал, он тогда уже понял, что и они тоже «люди», эти нелюди.

Но не нам их судить, блистательных нобелевских лауреатов. Равно, как и тех из них, которых мы еще не упоминали. Ни любимца публики Германа Гессе, в момент надвигающейся грозовой атмосферы тридцатых подавшегося на зеленые холмы Индии к духовному гу-



ру Сиддхартхе Будде. А в момент, когда алым цветом цвела кровь человеческая на полях сражений Европы – Сталинград, Курская дуга, поворотный Сорок третий и прочее, вовсе удалился от мира сего в «башню из слоновой кости» для самозабвенной игры «интеллектуальным бисером».

Все тот же Манн бравадно начинал свою сакраментальную Фауст-фантазию от твердынь Сталинграда-1943, однако впоследствии почему-то забыл о поворотной вехе в истории человечества.

Не так уж хочется помнить и о концептуальной фрустрации многих иных. К примеру, Хейзинга, прекрасно разработавшего в своем знаменитом «Хомо люденс» концепцию игрового происхождения культуры, но почему-то доведшего ее генеалогию лишь до XVIII века. И остановившегося, как вкопанный – как та Валаамова ослица, перед огненным заревом века Двадцатого, когда и только когда модернистский «человек-масса» разыгрался всерьез. И даже создал для своей игровой утехы что-то наподобие детского пульта с двумя игровыми кнопками – левой и правой, соответственно обеим «ячейкам» его текстообразовательного алгоритма, чтобы им воспользовались еще и все, кому не лень, по типу: «живи и давай жить другим».

Опять-таки, Зигмунд Фрейд своей «глубинной психологией» пытался подложить ад животных страстей под головокружительное по совершенству Здание всечеловеческой культуры. И т.д. и т.п.

Однако прервем скорбный *index vigoium obscurogum* интеллектуальной хрестоматии человечества, неожиданный и для нас самих. Вникая в заведомо неблагодарную тему, мы не могли подозревать о такой длинной-предлинной веренице предавших культуру – предавших культуру репрессии.

В XX веке всё гуманитарное направление в целом обошло по какому-то негласному соглашению центральный вопрос конечного бытия завершившейся эпохи: что такое модернизм с генетической

точки зрения? С точки зрения семиотических принципов его текстостроительства? Свой он или чужой? Вместо того, чтобы принять и обогреть это «блудное дитя», как свою «родную кровинку», как плоть от плоти и кровь от крови великой классической культуры, как это наконец сделала за всех нас Н. Р. Саенко, высоколобые интеллектуалы продолжали смотреть на него, как на генетического ублюдка.

В противном случае солидарности с ним синергетического апокалипсиса прошлого века возможно бы не произошло, поскольку все, как один, сплотились бы в антибольшевистский, антифашистский Единый фронт защиты культуры, невзирая на лица, а они, паче чаяния, оказались, мягко говоря, чересчур разнообразными, если не сказать неприемлемыми для мыслителей классического образца.

Ужасна эта череда повальных фрустраций, подобных какой-то «летучей пандемии» ментального ступора. Лучше бы ее не касаться вовсе. Когда всего-то на всего требовалось вооружиться любым более менее эффективным искусствометрическим инструментом и начать свои кропотливые раскопки в штольне археологии знания. Прежде чем приступить к описанию интерьера ментальной истории, мы, например, воспользовались типологическим тестом «Как отличить гения от негения?» С порога было известно, что они отличаются друг от друга по предсказуемости/непредсказуемости. Прямо-таки океанской волной прокатилось такого рода тестирование по всем слоям общества и вдруг оказалось, что самой предсказуемой является речь женщин-телефонисток. Еще хорошо, что она не докатилась до сумасшедшего дома, где грань между больным и гением была бы окончательно нивелирована.

Изначально мы задали себе другой кардинальный вопрос: «Как отличить гения от гения?». И здесь получилось рассортировать весь короб структуральных ментальностей не только гения, не только негения, но и всего культурного мироздания. Для успеха земного духов-

ного зодчества какое-то Провидение заложило в его фундамент в качестве жертвы неупокойные души тех и других.

Теперь же не до казуистических головоломок. Аварийных проблем ментального семиозиса набралось столько, что впору кричать «Аларм!».

Однако и в науке, а не только в интуитивистском искусстве не раз случались такие же крутые виражи, когда до вершины оставались считанные метры, но сил на них у первопроходцев истины уже не хватало. Карл Юнг, в значительной мере порвав с психоанализом, занял поначалу наиболее выгодный плацдарм для дальнейшего стратегического маневра, направленного в глубь познания. В качестве составных элементов его инновационного «коллективного бессознательного» он назвал «смерть», «наводнение», «змея», «пожар», «отец» и многое прочее, но далее допустил потерю темпа в «Тевтобургском лесу» науки и боевого духа в целом.

И тогда уникальная с виду система оказалась сродни «китайской энциклопедии животных Борхеса»: молочный поросенок, жареный поросенок, поросенок, изображенный на картинке, поросенок, разбивший вазу, и тому подобное. Когда оставалось всего лишь структурировать все эту верно угаданную, но чисто статичную глубину, чтобы сделать ее операционально-мобильной или, иначе говоря, семиотически «профпригодной». Не считать же, в конце концов, таковой фрейдовские id, ego и superego – эти заведомо несемиотизируемые «бельэтажи» подсознания, или, чего доброго, его откровенно фаллический «код», который к строгому кодированию культурной вертикали не имеет ровно никакого отношения. Разве что – к поклонникам «фаллофонолингвологоцентризма».

Прикованные к гениталиям, как Прометей к Кавказской скале, австрийские психиатры загасили у людей последнюю искру сознания, приготовив их к безропотному следованию в концлагеря.

Чтобы «расколдовать» дрожащую в страхе и безысходности человекомассу, и нужен был как минимум такой Антипрометей психоанализа, как Юнг. Кто-то ведь обязан был начать наконец тотальное расструктурирование ментальной действительности в канун нелинейного Апокалипсиса – Юнг в этой миссии не состоялся.

По нашему убеждению, тут все дело в мышлении. Фундаментальный вопрос негативного мышления состоит в следующем – данный экскурс, увы, совершенно необходим. Предупреждаем, что здесь не сразу можно уклониться от банальностей.

Как известно, мышление движимо противоречием. Это выражается в том, что на всякий положительный тезис находится – здесь мы с диссертанткой в плане качественной маркировки бинарных «ячеек» в корне не согласны – свой отрицательный антитезис. Подобным манером хомо сапиенс мыслил, мыслит и будет, пожалуй, мыслить всегда, точно так, как человек не перестанет ходить на двух стопах. «Золотое правило» мышления является абсолютным. Эпоха модерна мультиплицировала эту негативирующую «синкопу» в сглаженный от гравитационной маркировки дуальный алгоритм «ризоматического» текстотворчества – нет более смысла с кем-то о чем-то спорить.

Главное здесь в другом. Третий, синтезирующий, общественно согласованный компонент, пристанище Бога и common sense, возник, как короткая вспышка молнии, на мгновение осветившая земную юдоль в «бисквитную» эпоху Средневековья и Возрождения, когда идейно эти суверенные модусы ментальности шли «ноздря в ноздрю»: неукротимая индивидуальность и вера. Позже «защитный зонтик» элементарной ментальной экологии человека стал отчего-то излишним. Следует особо отметить, что первоначальная классическая кодификация возникла из типологии «Не убий!» Христа и Шекспира, на

столетия пронизав культуру до генных волокон, до воображаемого «подрамника».

Так что с точки зрения «стволового», то есть народного, равно как и демократического, мышления совершенно неправ Гегель, проносивший «тезис – антитезис – синтез» практически на одном дыхании. Если даже в природе это так, то в Духе это абсолютно не так, и в узкий «лаз» между «тезисом-антитезисом» и «синтезом» могут входить огромные временные и мировоззренческие эпохи. Модальные плоскости двух разработочных элементов и результирующего третьего находятся в полярно разведенных измерениях. Потому-то модерн не заметил общественно-ориентированный «синтез», что в прямом мыследействовании его атомарному индивидууму, раненному социумом и едва выживающему в его зле, не до сантиментов в «войне всех против всех».

Из поучительной басни о животном, питающемся желудями дуба и одновременно подрывающем его корни потому, что оно не привыкло смотреть горе, проистекает проблема соотнесения плоскостей вертикали и горизонтали в культуре. Выше мы говорили о том, что культура возвела-таки до небес, несмотря на все исторические катаклизмы, свой грандиозный Вавилонский зиккурат, завершающим этажом которого стала нигилирующая Интерпретация модернизма. Так вот, не то здесь суть важно, что интерпретации без демонтажа этой единственно осуществленной грандиознейшей башни в истории человечества не бывает: ведь главное свойство аналитического, тем более потребительского ума – это ребяческая страсть «развинчивать» всё на консумативные детали.

Но как при этом разрушился язык культуростроительства?

Он на деле разрушился до неузнаваемости, до невозможности межкоммуникации разных поколений и даже до кардинального нарушения вербальной связи атомарных человеческих особей меж собой,

принужденных отныне каждый свой шаг сопровождать пояснительным языковым манифестом. Как бы так: модернизм ободрал словарный элемент до смысловой наготы, тем самым – до пещерной, до «ядерной» энергетики. Ободрал все эти запыленные гирлянды предикативных атрибуций, со времен царя Гороха хранившиеся как драгоценное сокровище в запасниках культуры и диктовавших ее антропогенное поведение. Точнее, культурогенное поведение антропоида. Все эти дигесты, палимпсесты и Четы-Миней архисмыслов, рожденных в труде и борьбе человека за выживание.

Они больше не нужны. Вот именно их и сбросили в пучину истории авангардисты с «парохода современности», а не конкретных Моцарта с Пушкиным. *Этих* они выжали, как лимон, пока не уяснили себе секреты их кодотекстового шифа. Неожиданно на выходе получился орущий «стадион метафор» – свежайших метафор, а не приготовленных к сдаче в утиль. Возиться со всей немислимой по объемам, прямо-таки диковинной предикатурой и атрибутурой стало действительно невмоготу.

Устав от беспросветности Триадической Истины, человечество легло в дрейф бинарного мыследействования. И далее должно сказать. Бифокальный окуляр, через который новый, цивилизаторский вид человека стал смотреть на Среду и Сородича, сродни двухлинзовому зрению зверя. Это крайне негативная (основанная на негативном мышлении) метаморфоза культурогенного рассудка. Экологические кризис, информационный и демографический взрывы, невиданные социальные потрясения, выливающиеся в кровавые войны и революции, интенсивная трансформация общественных институтов, даже всей социокультурной сферф в целом приводят к расширению зон нестабильности, пустоты и неустойчивости, окружающих человека, меняют его самогшо и его взгляды на цели и смысл бытия.

Дейктотектоника, стоящая на грани живого и неживого, может помочь, в отличие, например, от анорганной физико-химической синергетики или бескрылого экзистенциализма, проникнуть в тайны жизнеспособности социальных систем на контрасте нежизнеспособности систем мертвой материи. Это необходимо для придания жизнеутверждающих черт *порядка* нарастающему хаосу последней исторической эры, по своим делам вполне достойной именоваться синергетически нелинейной. Не зря мы столько критического внимания уделили клинико-хирургической *санации* умоисступления современной эпохи, не оглядываясь на критический кантовский образец.

Обращенное в текстотехническую серию, оно выглядит примерно так, как у Мандельштама (вспомним для этого разве что то, о чем говорилось выше в отношении языкового модернизма: он играет тематическим «боекомплектом», а не неподъемными ремами): «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...». Что такое «Гомер» для эрудированного человека, как не половина гуманитарной культуры? Что такое «бессонница» для сограждан сталинской эпохи, в «кандалах цепочек дверных» ждущих команды «на выход»? И что такое «тугие паруса» для трепетной романтической души? То есть идет глобальное сегментирование бездонных и бесконечных смыслов и низвержение их в «мальстрем» двухячеечной модернистской Позиции. На арене истории ныне и присно – «голый Бинар». Он действует неслабее ядерных «изделий». Тем более, что оба строятся по одному и тому же типу «цепной реакции». Тернарный гуманизм давно канул в Лету.

Нелегкая это задача – «срастить двух столетий позвонки», которая выпала на долю нашей исследовательницы. Поэтому о семиотических проблемах мышления приходится говорить снова и снова. К примеру, о *сроках пригодности* не только материальных, но и ментальных предметов.

Действительно, все на свете имеет естественный предел. Уходя в пустыню своей задумчивости, об этом не успел поразмыслить Иисус Христос, чтобы составить для человечества такой ментальный канон, которым можно было бы пользоваться с поправкой на изменчивость во все грядущие времена. Несмотря на то, что в реальных ситуациях он всегда поступал адекватно – об этом чуть ниже. Как и все на свете, логико-диалектическая триада (о ее аналоге – триаде логико-дейктической здесь пришлось бы говорить пространнее, поскольку о ней вообще ничего неизвестно) имеет свои «сроки давности» – свое начало и конец. Начало уходит в средневековую эпоху, которая открыто стала провозглашать любовь к ближнему, вместо стародавней вражды и ненависти. Вспомним наиболее характерную сцену из Библии, когда жестокий, как удар камня, иудейский закон предписывал побивать камнями падшую женщину.

Альтернативная правоприменительная практика гласила: **жизнь** или **смерть!** Своим вопросом к собравшейся для расправы толпе: «Кто из вас безгрешен, пусть первый бросит в нее камень!», молодой Христос провозгласил *любовь* вместо мести. Благодаря мощному беллетристическому началу Священного Писания и его замечательной образности, европейская культура успешно освоила новый тернарный принцип мышления, проникший во всю ее глубину. Нравственная структура «Гамлета», этого «набата пробуждающейся совести», как Козинцев охарактеризовал его главную суть, – из той же самой, священной ответственности человека перед Богом за свой моральный выбор. Ретардация гамлетовского действия происходит не от «бесхребетности» шекспировского протагониста, только что вернувшегося из эпицентра протестантского религиозного движения Виттенберга. Так только могут искренне полагать те, кто всегда держит, как некогда в Колизее, большой палец правой руки книзу.



Конец «божественной Троице» положил нигилистический модернизм, завершающий свои силлогизмы негацией и не знающий никаких иных вариантов. В его массовидной мультиплицирующей серии вроде бы сглаживаются, как мы только что говорили, антагонистические противоречия между ее смысловыми элементами, но, если внимательно присмотреться, это вовсе не так. Каждый смысловой элемент на самом деле обладает исходной (дремучей, «пещерной»), полносемантической, полнотезаурусной мощью и представляет из себя как бы потенциальный семиотический «боекомплект», который в полном «ядерном» (тематическом) снаряжении отвечает другому такому же арсеналу противоударных комплексов во фронтально разворачивающейся стихии сериальной коммуникации. И так до «дурной» *вариационной бесконечности* – чем не «цепная реакция» событий?

Сокрушительных событий, произошедших в сфере языка, культура до сих пор не знает и знать не хочет против всей очевидности. Вот откуда у нас эта трагическая аллюзия «мещанина во дворянстве» Журдена, так и не усвоившего, что он говорит на языке прозы. Освободившись от надзора опостылевшего («фашиствующего»: во французской семиометрии язык – это диктующий свои условия «фашист») предиката, модернизм стал играть тезаурусными темами напрямую – в их **натуральной** и **абсолютной** наготе. Теперь вспомним, во что и как играли в Высоких Альпах отшельники из романа «Игра в бисер» Германа Гессе. Понятно, что виртуозно перебрасывались циклопическими глыбами из самых разных сфер знаний. Откуда, интересуемся мы тогда, в высокогорном «берхтесгадене из слоновой кости» возникло эта исключительная эзотерика? Выдернув центральную кибернетическую плату из генетического «поддона» классики, прозаик немедля употребил в дело фантастические свойства ее «ядерного» потенциала. Отсюда оставался один шаг до *семиотики глубины*, однако ни сам Гессе, ни

сонм его многочисленных поклонников последний, спасительный дюйм не преодолели – даже в беллетристической, а не в строго научной версии. Тартуской семиотической школе этот роман следовало бы поставить себе в эпитафию, чтобы аутентично диагностировать под культурными стратами свой так и не обнаруженный, но очень глубокомысленный «аттрактор».

Если поставить теперь культуру как бы «в торец», чтобы увидеть все ее ментальные узлы и сочленения, то финальная концепция логики получается в общем и целом антигегельянской, и по поводу последней у Н. Р. Саенко есть свой, совершенно особый, в каком-то смысле уникальный, взгляд, с порога отрицающий гегелевскую диалектику под углом зрения ее собственной нигитологии. Как и всегда в ее текстах, он изысканно-элегантно представлен. «Чтобы несколько более адекватно смыслить суть зла, надо, прежде всего, отставить в сторону органичную для нашего мышления логику противоположностей, ту самую диалектику, которая, кстати говоря, уже оставлена современной философией. Структуры диалектики в рациональном мышлении, по-видимому, являются следом архетипов языческой мифологии, в то время как христианству соответствует другой тип – *отпадение*. Для архетипа отпадения гораздо сложнее найти адекватные мыслительные схемы, нежели для архетипа противоположностей. ... Таким образом, зло в нашем мире являет себя как некий вектор смещения, мутагенный процесс, в который, как в воронку, втягивается все сущее, такое, причастное небытию зло являет лики куда большего разрушения, чем зло-противоположность. ... в механистических процессах явственнее, чем в чем-либо другом, начинает проступать некая воронка, втягивающая в себя все, что находится в орбите. Механическое начало в универсуме, неразрывно связанное со структурами мат-

ричного самовоспроизведения, запускает в действие мутагенный процесс, в который постепенно сползает вся реальность»<sup>2</sup>.

Он, этот взгляд, возможно, одинокий в гуманитарной литературе, так как он истинно «матричный». Автор вообще склонна видеть современный культурный процесс в виде противоположения не голого гегелевского бинара «тезиса» и «антитезиса», а как бы в виде противоположения исходного «позитива» и некой «черной дыры» системного нигитологического отрицания, заглатывающей любой и всяческий «позитив» культуры. Масштаб подобного кластерного мышления, в общем-то, нам понятен, поскольку мы сами оперируем не меньшими планами, – иначе в инструментальной культурологии нельзя – но как-то, признаемся, все же непостижим. Просто об этом надо подумать, чтобы осмыслить границы его применения. Чисто в метафорическом плане подобное «кесарево сечение» эпохальной ментальности вполне доходит до нас, но ведь Н. Р. Саенко, вслед за М. Мамардашвили с его «Дьявол играет нами, когда мы мыслим не точно», владеет отнюдь не риторикой, а строгой методологией, в данном, как и в нашем совместном случае, точно так же фронтально-антигегельянской.

А если это интуитивно сказано в духе дейктотектоники, то мы всячески приветствуем ее вселенское послание *urbis et orbis*.

Так вот, спрашиваем мы, почему фундаментальные вопросы негативного мышления, которым мыслил двадцатый век и до истечения времен будет мыслить последующее человечество, обязалась по зову своего сердца решить вовсе, казалось бы, профессионально не подготовленная к подобному рыцарскому подвигу молодая леди из российской глубинки? Замыслившая его, судя по срокам, в критический момент «бульдозерной» перестройки, когда девочку-подростка охватил, надо полагать, не просто легкий метафизический испуг, а ни-

---

<sup>2</sup> Саенко Н. Р. Нигитология культуры (опыт построения). Волгоград, 2010. С. 106 – 107

гитологический ужас вселенского небытия. Когда над женщиной нависли сумерки глухого безвременья, а бывший дамский угодник превратился в дамского насильника и убийцу. Его ведь должен был совершить во славу науки переживший все катаклизмы нелинейного века и сверх всякой меры пропитанный его негативной синергией прославленный метафизик на склоне своих Мафусаиловых лет.

В таком случае получается, что «Негативное мышление» Н. Р. Саенко – это достаточно ответственная редакция постгегельянской концепции логики, не так ли?

О многих других компонентах нигитологического арсенала мы по ходу анализа говорили прежде. Кто сможет свести их в единое целое, чтобы культурология, как величайшая из всех наук, жила и процветала в невыносимых условиях «негативной» цивилизации и обрела, наконец, порождающую «генетическую глубину», откуда всё произошло и всё происходит, и свою «периодическую систему» исторического прогнозирования? Тектонигитология способна стать в них «краеугольным камнем» Ментального Абсолюта. Она концептуально завершит величественную архитектуру гелио-, гео- и гомоцентризма, воздвигнувшуюся над кодовой «гомеомерией» идеи и реализации. Здание культуры построено, оно уже даже разрушено. Сегодня предлагается начать все с нуля!

Трудный критический опыт нигитологии мы произвели не только ради автора монографии, но и ради Моисея Самойловича Кагана, кто едва ли не единственный проник в сумрачную глубину дейк-тического указания, с трудом постигаемую даже самим автором. Так что данный анализ – дар его великой человеческой тени, и сейчас незримо присутствующей среди нас. Давая этот трудный анализ, мы хотя бы в какой-то мизерной мере пытались походить на его беспримерное великодушие в научной и человеческой сфере.

Но чтобы мир культуры стал максимально свободным и открытым, а его ревнители не впадали в грех эзотерического отшельничества – подобно ядерщикам, высокие пьедесталы которых обнесены колючей проволокой режимной недоступности, не позволяющей над собой ровно никакого общественного контроля, и, далее, никогда даже мысли не допускали о создании какого-нибудь секретного «гуманитарного супероружия», поскольку оно намного истребительнее термоядерного, и, вообще, чтобы в принципе мыслящее человечество вышло, наконец, из катакомб своего полуживотного подсознания, в фрейдистских глубинах которого все еще неслышно гудят для собратьев по разуму освенцимские печи, очертим инновационный **Кодекса культуролога** следующим образом: «Ментальный универсум культуры».

Земной ее осью должен стать человек солнечный, человек совершенный – моцартианский человек.

В этом свете культура – поскольку это слово везде и всюду будет ключевым понятием – представляет собой синергийно-семиотическое образование наивысшего кодирующе-декодирующего порядка, созданное человеком и его бинарно устроенным эволюционирующим разумом. Раскатываясь от горизонта до горизонта сапиентной истории, на своем структуральном срезе она как бы «выставляет» для удобств своего пользователя подобие операционального модуля и импульсного монитора.

Сказанное, однако, касается только одного компонента – «ноля». С первых строк предисловия мы пытались, как могли, подладить под него свою функциональную «единицу», подверстывая под это дело весь планетарный и космический культурогенез. В отличие от «оранжерейных» условий, созданных Н. Р. Саенко для точного попадания в вакуумный «ноль», как в желанную цель, которую «никто не видит», исследователь интегральной нигито-дейктической проблема-

тики не сможет сыскать ровным счетом ничего по теме кибернетической «единицы». Элементарные разработки по дейксису здесь не в счет: они начаты со стороны банального языка, а не с головокружительных вершин ментальности. Бартовская «Нулевая степень письма» здесь точно так же никак не пригодится. Вечно восторгаясь «звездным небом над головой», человечество не пришло даже к мысли, что точно так же страстно, как когда-то Паскаль, Кант или Фламарион, можно восторгаться сверкающей Семиосферой над собой. Так что налагать «структуру присутствия» на «структуру отсутствия» («единицу» на «ноль»), или наоборот, ученой придется в полном одиночестве. На худой конец, можно порекомендовать еще неизданную «Структуру разума» – культурогенного и культуротворящего, разумеется, а не музейно-гегельянского.

Своей оборотной, «следов'ой» стороной живая эволюционирующая ментальность демонстрирует последовательный (поэтапный) расклад Генетического Кода культуры. Возможно о существовании именно подобного «Пра-кода» подозревал универсалист Умберто Эко?

Но и этой вселенской перспективе осуществления Объединенной Парадигмы грозит, судя по всему, непреодолимая преграда в виде всяческого виртуального «спама», который, мы уверены, будет также преодолен, как с успехом преодолевается на победоносном марше юной культурологии пустопорожний «спам» – голливудский, отдельно эйнштейновский, в целом физикалистский, квантово-механический, психоаналитический, ложнологический, музейно-метафизический, химико-синергетический, постмодернистский, маскультовский и прочий иной.

«Ваши ядра пусты, точно кольца у ножниц», заметил бы по такому невеселому поводу прозорливый Андрей Вознесенский – по поводу повальной утраты рыцарской «боеспособности» его создателей

по отношению к своему предмету. Тут должен быть негибкий и глубоко верующий в гуманитарный прогресс исследователь типа Н. Р. Саенко. Мы вовсе не утверждаем, что в ее руках формула трехмерного ментального Универсума, как на то претендует популярная формула физики, или теперь уже совсем нечто парадоксальное, рожденное гениальным петербургским затворником, который заявил – ни больше, ни меньше – о возможности «управления Вселенной» с помощью расчисленной им пустоты.

Но если кто-то и обретет такую вселенскую силу, то только всевластный культуролог. В темпе не «догоняющего апостериори» – коллективистический способ мышления физиков-математиков слишком подозрителен в своем авантюрном тоталитаризме, а демиургической властью гуманитария-одиночки. Его индивидуальной компетенцией, соответствующей компетенции грандиозной гуманитарной культуры, от века к веку наращивающей ценность своих бессмертных артефактов, в то время как «точная» наука даже не по часам, а по минутам ее утрачивает, перманентно вылезая из стремительно устаревающих данных, будто змея из своей собственной шкуры.

Кстати, насколько древней и издавна успешно решаемой является не эпиграмматическая разгадка пустых колец творческой импотенции или загадка «гипотезы Пуанкаре» по расчету тороидальной поверхности (пустотной по существу: из 8-ми инвариантных геометрических фигур Вселенной половину составляют кольцеподобные формы), которую Григорий Перельман решил столетие спустя после ее опубликования, а загадка *философского* полого кольца, или, попросту говоря, метафизического «бублика», можно увидеть из еще одной цитаты, которой мы и ограничимся, хотя цитировать это исследование хочется до бесконечности.

«Анализ форм небытия в культуре это исследование того, чего реально не существует, но имеет свои яркие проявления и оказывает

сильное воздействие на всю жизнь человека. Сложившийся парадокс можно наглядно представить в виде метафоры кольца, заимствованной у А.Кожева (в сноске указывается, что Кожев в свою очередь почерпнул идею этой иллюстрации в древнекитайской философии – А.У.). Кольцо состоит из металла – «тела» изделия. Можно определить его удельный вес, состав металла, изучить его форму и т.д. Но только сочетание определенной формы металла и отверстия – пустоты посередине – позволяет нам назвать это изделие кольцом. Только сочетание физических качеств тела с невидимой душой, психикой позволяют нам говорить не о животном вообще, а о человеке. Только сочетание форм бытия и небытия позволяют понимать культуру как нестатичное и сложное образование» (Н. Р. Саенко).

Здесь комментариев, не уступающих доводам Перельмана, напрашивается не меньше, чем к предыдущему фрагменту, однако мы зададим лишь один вопрос по существу: почему то, что происходит в физике или астрофизике, ядерной физике или квантовой механике, это – важно, а то еще более актуальное, грандиозное и наукоемкое, что в течение тысяч и тысяч лет происходило и происходит в культуре, в том числе и обнаружение «скрытых размерностей» культурной глубины, важным не считается? Может быть потому, что шиллеровско-бетховенское «Обнимитесь, миллионы!» выкрикнуто на весь мир симфонически недоходчиво? Ну, что ж, предельные, геокосмические принципы великой культурной интеграции философия действительно не разъяснила, к чему теперь пенять? Планетарный разум един по своим структурным проявлениям. Черно-белая клавиатура ментальной глубины альтернативно допускает лишь эти два оттенка мышления. Какой бы ново-явленный «гиперинтеллектуал» в науке ни объявился, скажем, какой-нибудь «отмороженный» Нью-Нью или Штейн Эйн, он будет подчиняться «золотому правилу» интегрального мышления, в котором пока что Моцарт законодатель, а не какие-



нибудь деятели естествоведческой области. Именно исходя из *его* нравственно-творческой шкалы будет объявлен судьбоносный «мене текел» любому другому интеллекту, как бы высоко он ни заносился в своем мирском или милитаристском честолюбии.

С имени «Моцарт» начнется расчистка старых базальтов под Новый Луксор ментальности. Как будет выглядеть этот Храмовый Комплекс будущего, зависит только от культурологов и ни от кого другого. Дух их всесветной литургии никто другой пока не постигает.

С этого рубежа и обязана теперь начать свое триумфальное шествие слишком поздно появившаяся на свет культурология, для которой, объединительной, в ее догоняющем апостериори «несть ни еллина, ни иудея». Мы старались здесь показать, что Гомер и Нильс Бор, Макс Планк и Дарвин, Рафаэль, Шекспир, Моцарт и Христос, Будда и Магомед, Пушкин и Хлебников, наша любимая Цветаева и любимый Н. Р. Саенко Рильке и проч. и проч. мыслили *трафаретно-схематически* одинаково, что немало порадовало бы пушкинского Сальери, хотя результаты бинаристского мышления получились от этого полярные, поскольку каждый из них стоял на своем ментальном меридиане. Между Моцартом и приехавшим к нему проситься в ученики Бетховеном, между Пушкиным и Лермонтовым и т.д. (подобных примеров «тьма тьмущая») временн'ое расстояние – вытянутой для дружеского рукопожатия руки.

Хотя под этими парами эстетической оппозиции произошел разлом геокультурных континентов, решительно оставляя ее первый член в классике, а второй – в модернизме. Если Пушкин по сверкающему склону Эльбруса восходил к солнцу Геоцентризма, то по противоположному темному, как темна и неисповедима душа человеческая, склону все той же любимой горы поэтов в юдоль модернизма спускался Лермонтов. Между датами их смерти – четыре года. Даже в структурно-кодовой антиномии обоих заведомых классиков Шекспи-

ра и Гете обнаружился тот же эпохальный геотектонический разлом. То есть, когда Гете был прозван нами «модернистом», тут не было никакой терминологической обмолвки. Таким параллелям посвящена едва ли не лучшая половина нашего докторского исследования «Дейктическая концепция текста, мышления и культуры»<sup>3</sup>.

На типологическом «спиле» Древа Культуры, который пришлось предпринять ради установления истины, нами были обнаружены его «годовые кольца».

На сей счет Н. Р. Саенко предоставляется полный «картбланш». Чтобы придти к решению «последних вопросов» бытия, а то и к взаправдашнему «управлению» Вселенной культуры, ей придется предпринять несколько иную процедуру наложения одного метафизического объекта на другой, чем это предпринимали мы, совмещая Шенберга и Моцарта, Гете и Шекспира, Мандельштама и Пушкина, Фидия и Малевича. Ей предстоит гораздо более изощренные типологии, к примеру, соизмерение функциональной «структуры присутствия» с порождающей «структурой отсутствия» путем все того же наложения кодо-дейктической «единицы» на абсолютный «ноль», запустив коллаидерный процесс аналитической культурокреации.

То есть как бы симитировать сингулярность ментальной культуры и в лабораторных условиях, «на кончике пера» осуществить Большой Взрыв инфляционной Лингвовселенной. Произвести его строго в теории, потому что подобные «полевые» опыты с реальной культурой недопустимы даже в эксперименте. Увы, мы уже достаточно наслышаны о том, чем заканчиваются такого рода испытания в физико-математических науках. Да и сами ядрешки все чаще стали прибегать к услугам имитационного Суперкомпьютера.

---

<sup>3</sup> Устин А. К. Дейктическая концепция текста, мышления и культуры. Диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии. Пятигорск, 1998.

Это и будет сенсационный Биг Бэнг наисовременной науки культурологии с ее эффективным инструментальным набором дейктических и нигитологических средств. У культурологии должен быть свой операциональный арсенал, – вот он, пожалуйста!

Тем самым она обретет насущную возможность кардинально переформатировать свое культурное поле, чтобы сделать его пригодным для дальнейшей эпистемологической «вспашки». Дейктический знак неисчерпаем. Как атом. Как нигитологическая пустота. Еще в седые времена сапиентизации порождающий «ноль» захватил функциональную «единицу» в качестве своей органической («гермафродитической», сказали бы древние греки) «половинки» при конструировании ментальной культуры.

Поэтому мы и ходили вокруг да около одного и того же хронотопа: места и времени слома классического семиозиса, места и времени «квантового скачка» ментальности. Вокруг ее предполагаемого перехода на другую – запасную орбиту, которую Божий Промысел держал про запас на тот случай, если хомо сапиенс устанет от своей слишком сапиентной цивилизации. Этот *experimentum crucis* «посильнее «Фауста» Гете». В нем автор беспощадного эксперимента напустил на испытываемую человеческую особь искус вседозволенности, а в результате получил дымящиеся трубы Освенцима. И заполучивший прерогативы Креатора автор не только вследствие этого сжег одну из самых прославленных семейных пар на аутодафе своих безбожных опытов, но, помимо Филемона и Бавкиды, он еще погубил самых дорогих для Маргариты человеческих существ: невинное дитя, прижитое с Фаустом, ее родного брата, саму Маргариту и проч. Фактически, по статистике фаустианское число убийств равняется с гамлетовским, но *nota bene* у шекспировского героя не было ни одного неоправданного убийства. Для какого-то критика данный факт покажется сущим пустяком, но лично мы вывели отсюда нравственный характер гетев-

ской эпохи. Мы и структурно-семиотический модуль эпох вывели вдобавок отсюда.

Итогом последнего суперэксперимента в сфере крестных нравственных испытаний, в котором были задействованы все общественные направления, стал Первый нелинейный век.

Мы желали тем самым со всей строгостью установить природу указанного ментального «скачка», чтобы быть уверенными в том, что монография безупречно ориентирована по «странам света» ментальности, как по «странам света» культуры. Что, наконец, и это самое важное, ее аргументативные иллюстрации, взятые из модернистской поэтики, тем более – из поэзии «московского концептуализма», по поводу которого до сих пор ломаются критические копья, истинностны. Именно на сломе культурогенеза обнаруживается аутентичное строение семиотического организма ментальности. Его «анатомия», равно как и «физиология», – едина и неделима, вот только облакаются они в разные лики и формы в зависимости от конкретной эпохи. Тогда и спорный «московский концептуализм» – это все та же «плоть от плоти...» и далее по тексту.

Мы боялись за автора монографии, что она не вхожа в глубинные парадигмы мышления. Тем более что последняя фаза культуротекстостроительства сильно мимикрировала. Вместо глубинно-генетического модуля появился технологический алгоритм, безглубинный и бесповерхностный. А на место Разработки классического типа (креативной разработки древнего Мифосюжета) с неистовой силой подверсталась Индивидуалистическая Интерпретация, модернистская и постмодернистская по своему выражению, что для нас «масло масляное» с точки зрения основополагающего Генетического Кода. Божественная, промыслительная «Троица», единственно достойная миссии разумного человека, возвратилась в Прокрустово ложе мыследейственной двоицы.

Из этого «*circulum vitiosum*», как из какого-то злого «магического круга», человеческому сообществу уже, по-видимому, не выбраться до конца своих дней. Так что все мы давно, вот уже второе, если не третье столетие подряд, в этом баснословном узилище работаем, думаем и пишем свои незадачливые кодифицирующие «прописи» Высокое классическое искусство вбивала эти кодо-генетические «прописи» в текстовой инвариант для вящей убедительности дважды: сначала в «нижний этаж» интенциональности, а затем в «верхний этаж» исполнения.

И когда мы в качестве иллюстративной подкладки под глобальную метафизическую концепцию нигитологии увидели неординарный модернизм, мы с облегчением выдохнули: «Слава богу, наконец!». Блестящая интуиция Н. Р. Саенко и на этот раз сработала безупречно. Наконец, и родной нам по группе крови модернизм удостоился чести быть принятым в высокую философию в ранге компонента не простой, а весьма изощренной парадигмы. Прецедент был бы тривиальным, если бы он сподобился чести быть рассмотренным сам по себе: таких ситуаций предостаточно. Но здесь – совсем иное дело, здесь он выступает едва ли не как «*primus inter parus*», и это очень радует. Почему? Просто наука, гуманитарная в особенности, слишком засиделась в теплых лагунах Античности. Если не Античности, то Ренессанса. Направляющий «аттрактор» Н. Р. Саенко – ярая современность и постсовременность и только она, спроецированная на классическую сетку семиогенеза, поможет раскрыть нам промысел безграничного культурного пространства и установить от края и до края обжитой Ойкумены могущественный «символ веры» антропогенной ментальности.

При общей понятийной запутанности здесь можно позволить себе и подсказку: он поддается записи с помощью вариационно-комбинационной техники переменчивой «ноль – единицы». Кодоза-

писывающая пара необходима тектокультурологу, как воздух, как простой и надежный ключ для «коллайдерного» проникновения в самую суть первозначковой культурокреации. Это – не мифические «бозоны Хиггса», способные якобы одним махом разрешить все загадки физического Космоса, а таких только за последнее столетие успел набегать «легион».

Креативный Жест, который еще до спасительной Семиосферы берегающе-созидательно облек культуру со всех сторон, точно так же пустотен и потому всемогущ. Именно он расписал первые узоры на «морозном стекле» цивилизации. Не только первые, но и все остальные, разве что не все они очевидны непосвященному глазу. (Правда, мы когда-то были уверены, что их расписал один германский «дед Мороз» имперского толка. А продолжил разрисовывать Маркс, а на завершающем этапе – Ленин и Сталин. Такая революционная побасенка реально «сильнее «Фауста» Гете»!)

Образ самой исследовательницы Н. Р. Саенко складывается в этом свете такой. Манипулируя с микромиром культурной кодификации – в строгой академической форме и белоснежных перчатках, как и полагается ученому-экспериментатору, она прозревает через герметическую призму своей «сингулярной» науки почти невероятную панораму созидания и деструкции, культурного расцвета и социальных бурь на политической поверхности планеты.

Это еще одна нежелательная параллель с физическим «вакуумом» и с опасным экспериментированием физиков в сфере элементарных частиц. Разница лишь в том, что культуролог способен лишь, слава богу, наблюдать, а не запускать, подобно ядерщикам, деструктивный процесс аннигиляции физической и духовной материи.

Наступившая эра должна, наконец, стать гуманитарной и по магистральному исследовательскому направлению, и по моральному качеству. Если она не запрограммирована на гибель. И в этой пер-

спективе следует приветствовать любое ее основоположение, тем более то, которое стартует с ее культуропорождающего рубежа, когда мир земной цивилизации вновь оказался безвиден и пуст. Не следует завидовать соискательнице, закладывающей символический камень в ее основание. Пожелаем только, чтобы он оказался действительно одним из краеугольных кирпичей того научного мироздания, которое в самом срочном порядке следует возвести на месте бывшей культуры. Труд по его возведению призваны осуществить мудрые и многоопытные мужи науки. Равно, как и жизне- и культуропроизводящие женщины, не только все активнее подключающиеся к этому благородному делу, но и захватывающие инициативу. Саенко из их славной когорты.

Конститутивная гуманитарная парадигма, создаваемая объединенными усилиями специалистов в области культуры, готова осветить нам путь в «темные века» тотальной переоценки ценностей, проникнув в сферу поведенческой морали нового биологического вида хомо сапиенса, практикующего brutальные цивилизационные техники потребительства. Постигнув генетические коды воплощенной им культурной глубины, страдательный человек уже будет знать соответственные коды и логические матрицы авторитарно-олигархического консьюмеризма. Указанные трафареты и лекала поведенческого менталитета следует тщательно усвоить уже хотя бы потому, что именно по ним культура создала себе генетического мутанта на завершающем отрезке своей многоэтапной и самоубийственной эволюции.

Тем самым культура, равно как и мышление, есть тотальное синерго-информационное образование, вышедшее из примарного ноосферного разума, и вызывающее вероятностный, синергетически обусловленный процесс кристаллизации человеческой ментальности на базе исходного гуманитарного знания, которое предшествует экспериментам и технологиям точных и естественных наук.

Оно, как и все виды искусства, действует посредством минимального и предельно абстрагированного кода в момент созидательного наложения активной материализующей идеи на исходную порождающую пустоту.

Язык сапиентизирующей культуры поглотил в своей первоизданной прозрачности, исходящей из такого ясно устроенного природного первоисточника, все остальные когнитивные языки эпифизического человеческого социума. И он же завершил на глазах одного поколения кодовый переход от конструктивной культуры к деструктивной цивилизации, сделав рецидив варварства неотвратимым.

При указанном уровне дейктической аналитики отсутствует, к сожалению, общественное мужество прозреть культуру «до дна» и заглянуть под поверхностные страты ее лингво-информационной презентации.

Тотализирующий принцип Н. Р. Саенко способен обнажить ее «золотое сечение». А, заодно, и тот инструментальный праКод культуры, который в близком или далеком будущем станет операциональной базой *доказательной культурологии*. Ясно сейчас, что «квантовый трансмиттер» ее аналитического органа работает в импульсном диапазоне «ноль-единицы».



## Предисловие автора

События последних десятилетий и постсовременное состояние культуры выявили абсолютно новые тенденции, которые невозможно интерпретировать как варианты универсальности или реанимацию старых культурем. Ещё романтизм и модерн имели настолько мощные потенциалы, что даже вторая половина XX столетия была сильно подвержена их влиянию с заметными ориентациями на темпоральность и идеи цикличности и ритмичности культурной истории. Незавершённость романтической и модернистской эпох уже не подвергается сомнению и отмечается философами и социологами культуры как имманентная их характеристика<sup>4</sup>. Поэтому в XX веке речь нередко шла о «возврате», «повторении» или «нео» (новом средневековье, неоархаике, неомифологизме, археоавангарде), что создавало контекст для понимания, перекодирования и утверждения универсалий культуры.

В последнее десятилетие XX столетия и в первое XXI мы наблюдали формирование таких характеристик, которые истолковывать, как реанимацию старых форм не можем. Кроме того, целый ряд явлений постсовременной культуры обрели отрицательные, деструктивные характеристики не в качестве периферийных, но трансформировавших их сущность. Обозначим эти тенденции пока в обзорном порядке. Постсовременный человек утратил ощущение целостности Я<sup>5</sup>, но это не оценивается им как кризис или необходимость обретения (возврата или восстановления) твёрдой идентичности. Напротив, что-

<sup>4</sup> См.: Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. 1992. № 4 С. 40–52; Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Пер. с итал. Е. Костюкович. СПб.: Симпозиум, 2005; Giddens A. The consequences of Modernity. Cambridge: Polity Press, 1990.

<sup>5</sup> См. об этом, например: Захарова Е. В. Феноменология недостаточности бытия // Философские науки. 2010. № 10. С. 30–36; Сайкина Г. К. «Невозможная возможность» метафизики человека: «работа» по преодолению разрыва «эмпирического» и «онтологического» человека // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2010. № 1. С. 145–154; Гуревич П. С. Расколотость человеческого бытия. М.: Институт философии РАН, 2009.

бы сегодня заниматься саморазвитием, необходимо избавиться от оставшихся склонностей к последовательности, постоянству, осмысленности и объяснимости своих поступков. В условиях зыбкости критериев реальности, ее принципиальной аструктурности и хаосомности, индивид превращается во «фрагментированного дивида» (Ю. Кристева), его существование лишается цели, цельности и смысла. «Тем не менее, экзистенциальный вакуум и лиминальность как способ его преодоления – живая повседневность современного человека, одновременно задействованного в чрезвычайно дифференцированных социальных и культурных отношениях...»<sup>6</sup>

Знаковая структура единиц речи постсовременного человека постепенно редуцируется или разрушается (означающее и означаемое утрачивают связь друг с другом). Теоретические построения Ж. Бодрийяра, которые он сделал, объясняя культурные механизмы симуляции, реализовались не только во множестве деталей повседневности, моды, рекламы, но и в культурном институте семьи, феномене образования, а также в духовной жизни человека (мы имеем в виду имитации дружбы, веры, прощения, любви, творчества). Виртуализация реальности провоцирует радикальные изменения также социальной и политической сферы<sup>7</sup>.

Постмодернистское искусство, с одной стороны, ощущая утрату смысла, системности в современной культуре, изображает пустоту и использует пустоту как означающее, а с другой – является генератором ощущения пустоты у реципиента.

В духовно-экзистенциальном измерении данная ситуация породила состояние внутренней пустоты<sup>8</sup>. По этой причине понятие

---

<sup>6</sup> Мамонова В. А. Внутренний диалог в полночь экзистенции (часть 1) // Теоретический журнал *Credo new*. СПб, 2010. № 4(64). С. 85.

<sup>7</sup> См. об этом, например: Вирильо П. Машина зрения. М.: Наука, 2004; Вирильо П. Информационная бомба. Стратегия обмана. М.: Гнозис, Фонд «Прагматика культуры», 2002.

<sup>8</sup> Это состояние и ранее рассматривалось философией культуры, получая различные метафорические имена: «экзистенциальный вакуум» (В. Франкл), «абсурдность существования» (А.

«небытие», адекватно отражающее стихийные настроения современности, и, с нашей точки зрения, перестаёт быть понятием только логики и онтологии, а входит в философию и теорию культуры как самостоятельная категория. Культурная ситуация второй половины XX века и последнего десятилетия – «эра пустоты» (Ж. Липовецки), «эпоха после добродетели» (А. Макинтайр), «эпоха симуляции» (Ж. Бодрийар), «общество спектакля» (Ги Дебор), «текущая современность» (З. Бауман) – эксплуатирует различные модусы небытия с целью самосознания, самоанализа. Нужно заметить, что образы небытия, начиная с середины XX века, начинают терять резкие негативные характеристики, становясь сначала (в контексте очередной моды на Восток) нейтральными, а затем и приобретая возможность отражать продуктивность, свободу и творчество. «ПОСТ-культурой названо то подобие (симулякр) Культуре, которое интенсивно вытесняет Культуру в современной цивилизации (особенно активно начиная с середины XX столетия) и которое отличается от Культуры своей сущностью. Точнее отсутствием таковой. <...> Это «культура» с пустым центром, оболочка культуры, под которой – пустота. Естественно, в свете современной физики и философских теорий, использующих опыт восточных культур древности, уже вряд ли было бы правомерным считать пустоту негативной категорией...»<sup>9</sup>. По нашему мнению, одной из первых причин указанной перекодировки является снижение степени значимости пространства в бытии культуры<sup>10</sup>. Время и скорость становятся факторами, более значимыми, чем пространство и место,

---

Камю), «онтологическая покинутость» (М. Хайдеггер), «недостоверность одинокого бытия» (Ж. Батай), «метафизическое одиночество» (М. Мамардашвили).

<sup>9</sup> КорневиЩе: Книга неклассической эстетики / редкол.: В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская. М.: ИФ РАН, 1999. С. 242–243.

<sup>10</sup> Напрямую это заявляют философы, описывающие виртуальную реальность. Например, концепция дромократии (власти скорости) Поля Вирильо, который утверждает превалирование «сейчас» над «здесь» в культуре «третьего интервала», связанной со скоростью света, с которой совершается коммуникация в виртуальном пространстве. См. также: Гашкова Е. М. Культура отсутствующего пространства: от антропо- к киберцентризму // Виртуальное пространство культуры. Материалы научной конференции 11–13 апреля 2000 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 12–14.

поэтому мы можем предполагать преобладание темпоральности в восприятии реальности постсовременным человеком. Это видно в быстрой сменяемости стилей, направлений, парадигм, а затем даже не в сменяемости, а в хаотичном сосуществовании всего со всем.

В состоянии постсовременности человеку не с чем сравнивать свое желание или мысль, ведь абсолютная истина не просто отрицается, она прекратила свое существование. Как можно человеку идти в неправильном направлении, когда культура не определяет правильного? Растущая степень релятивизации сознания и поведения обеспечивает условия «ценностного зияния» и действительного существования «пустого места, которое невозможно заполнить». При этом нам кажется уже неактуальным говорить об изменении системы ценностей. Хотя Э. Фромм и писал об этом всего тридцать лет назад<sup>11</sup>, эти явления в прошлом. Современный человек не выбирает между «иметь» и «быть», так как у него есть эффектная альтернатива – «казаться», «изображать себя», «позиционировать себя», ведь его ощущения реальности в большем своём объёме перемещены в пространство экрана. Поль Вирильо называет это пространство «горизонтом прозрачности». Квадратный горизонт экрана (телевизора, монитора) «провоцирует смешение близкого и удаленного, внутреннего и внешнего, дезориентирующий общую структуру восприятия»<sup>12</sup>.

Исчезновение чувства уверенности и надежности, которое в своё время придавал культурный канон, выражается в постсовременной культуре прежде всего в возникновении чувства опустошенности внутренней и отчуждения от таких же пустых форм во внешней действительности. Непостоянство, недолговечность, неустойчивость (Э. Тоффлер) обнаружили в том, что ещё в XIX столетии казалось вечным и незыблемым. Если древние греки считали, что о небытии ска-

---

<sup>11</sup> См.: Фромм Э. Иметь или быть / пер. с англ. Э. Телятниковой. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008.

<sup>12</sup> Вирильо П. Машина зрения. М.: Наука, 2004.

зять нечего, то современный человек много говорит о нём, часто не сознательно транслирует смыслы небытия в обычной речи, повседневном поведении, потому что проблема небытия актуальна не только для художника или философа, но и для обывателя.

Человек, создав глобальный механизм порождения вторичности (тиражирования) и искусственности, который успешно и безостановочно работает, сегодня уже не может покинуть пространство симуляции (чтобы узреть или воспринять первичность). Ускоряющееся и увеличивающее интенсивность производство копий (у многих из которых нет образцов) упраздняет строгость оппозиций в картине мира, не даёт возможности выбора из бесконечности вариантов из-за отсутствия критериев. Поэтому человек вынужден некритически принимать (и потреблять) все варианты. В синергетике такое состояние культуры называется хаосом<sup>13</sup>.

Для нас принципиальным является культурологическое освещение трансформаций бытия культуры, так как разрастание хаоса в культурном пространстве, во-первых, чревато обесмысливанием единиц языка культуры, превращением их в симулякры; во-вторых, создает благоприятные условия для арт-экспериментов с реальностью, человеком, текстом и знаком. Кроме философской и обыденной ориентаций на небытие, в XX веке и постсовременности также сформировался целый спектр художественных экспликаций пустоты.

Философская рефлексия по поводу симуляции, виртуализации реальности, а также изменения статуса негации в постсовременности заставляют говорить о необходимости развития новой концепции нигитологии культуры. Мы считаем, что постсовременная культура в ее

---

<sup>13</sup> Хаос это фаза повышенной нестабильности структурно-формообразующих и смысловых начал в системе, трудноопределимости возможностей взаимодействия элементов внутри системы (и с другими системами), в которых создается особая ситуация поиска и «повышенной креативности», активизирующая процессы самоорганизации. См.: Астафьева О. Н. Преодоление оппозиционной бинарности // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 395.

артефактах и смыслах – не нечто негативное или противоположное, но совсем иное по сравнению с классической, а значит требующее и иных подходов, критериев оценки и способов понимания. В частности, нам не представляется возможным интерпретация бытия постсовременной культуры исключительно с помощью законов диалектики. Культура сегодня – не система, а ризома; сосюрковский закон неразрывности означающего и означаемого нередко нарушается; культурогенез в постсовременности – это «скольжение по поверхности» – ускорившийся процесс бесконечного создания форм и импульсов к возникновению новых смыслов. Мы отказываемся говорить о состоянии постсовременности как о деградации. Объясниться можно в ницшеанской манере: наш взгляд на культуру не пессимистичен, но трагичен.

Нас равно интересуют как этика ничто так и семиотика пустоты. Нигитология культуры, опытом построения которой является наша работа, – это вхождение в бессознательное культуры, поиск невыразимого, неозначенного во всей системе её знаков. Это оказывается необходимым и возможным в виду образовавшегося многообразия форм и характеристик небытия в бытии культуры.

Для чего философии и культурологии нужно изучать образы небытия, ничто, пустоты? Дело в том, что понимание характерного для культурной эпохи акцента на одном из основных смыслов, или – напротив – смещение этого акцента, – служит ключом к изучению основных онтологических и гносеологических проблем культуры. Современность асимметрично увлечена негативными сущностями, «оборотными сторонами». Акценты, расставленные в основном над темами небытия и в постмодернизме, достаточно яркие, чтобы изучать их как неслучайные. Темы смерти, насилия, разрушения, конца света, внутренней пустоты, одиночества, бессмысленности, абсурдности, утраты, апатии и т. д. – центральные в постмодернистских философии, искусстве и повседневности.

Анализ форм небытия в культуре это исследование того, что реально не существует, но что оказывает сильное воздействие на всю жизнь человека. Сложившийся парадокс можно наглядно представить в виде метафоры кольца, заимствованной у А. Кожева<sup>14</sup>. Кольцо состоит из металла – «тела» изделия. Можно определить его удельный вес, состав металла, изучить его форму и т. д. Но только сочетание определенной формы металла и отверстия – пустоты посередине – позволяет нам назвать это изделие кольцом. Только сочетание физических качеств тела с невидимой душой, психикой позволяют нам говорить не о животном вообще, а о человеке. Только сочетание форм бытия и небытия позволяют понимать культуру как нестатичное и сложное образование.

Дополнительный аспект актуальности нашего исследования состоит в том, что онтологические и метафизические понятия крайне редко используются в культурологическом дискурсе. При внедрении философских категорий «небытие», «ничто», «инобытие» и понятия «пустота» в теорию культуры, мы должны помнить об имеющейся у них амбивалентной смысловой активности, которая может восприниматься как парадоксальная (мы имеем в виду смысловые коннотации, сохранившиеся у этих образов от архаического мировоззрения и состоящие в одновременном приписывании небытию свойств первоначала, первоосновы и абсолютного конца и уничтожения).

Кроме того, наш интерес обусловлен попыткой обнаружения принципов новой онтологии культуры и того понятийного аппарата, который формируется в этой проблемной сфере теории культуры в данный момент. Современная философия нуждается в новых способах работы с языком, поскольку в эпоху постсовременности именно язык определяет метод познания. Философия ставит перед собой во-

---

<sup>14</sup> А. Кожев в свою очередь почерпнул идею этой иллюстрации в древнекитайской философии.

прос о соотношении языкового описания с онтологической структурой описываемого мира. Нами предприняты шаги по определению места понятий «небытие», «ничто», «пустота» в современной философии и теории культуры и выявлению узловых метафор, позволяющих понять, какими принципами руководствуется философский дискурс в схватывании отсутствующего, непроявленного, вечно становящегося в бытии культуры.

Можно выделить несколько парадигмальных областей дофилософского и раннефилософского понимания небытия: 1) небытие – источник всего, порождающее начало, первобытие, первопотенция (индуизм, даосизм), 2) небытие – отсутствие бытия (диалектические концепции античности), 3) небытие – поглощающая, ничтожащая, мощная деструктивная сила, опасная и агрессивная (мифология), 4) небытие недоступно человеку, оно – абсолютная потусторонность, нейтральная по отношению к человеку и сверхчеловеческая (М. Экхарт), 5) апофатическое отождествление небытия с Богом («Ареопагетики», Иоанн Скот Эриугена, Я. Беме).

Разработка вопроса о небытии в качестве самостоятельного понятия была впервые предпринята на Древнем Востоке. В Упанишадах небытие («пракрити») – это пассивное, хаотическое начало, выступающее наряду с бытием («пурушей») источником всего существующего. В даосизме (в «Книге о Пути и Силе») небытие (пустота) является порождающим началом, неким пределом, заключающим в себе все потенции мира.

В античной философии, в отличие от древневосточной, не встречается исследования небытия в качестве самостоятельного понятия. Небытию приписывается определенный статус только в связи с понятием «бытие». Такое понимание небытия особенно характерно для Парменида, Анаксимандра и Аристотеля. Известен тезис Парменида: «Бытие есть, а небытия нет». Бытие есть то, что целостно, сис-



темно, неподвижно, вечно: «...если существует нечто помимо сущего, то оно не есть сущее. Но не-сущего нет по всей целокупности вещей»<sup>15</sup>.

Можно сказать, что вся история древнегреческой философии – это исследование вопроса о бытии (здесь мы опираемся на точку зрения М. Хайдеггера, данную им в труде «Европейский нигилизм»<sup>16</sup>). Обращение к бытию, а не к небытию, инспирировано, на наш взгляд, идеей тождества мышления и бытия, которая является стержневой для всей древнегреческой философии. Бытие определяется структурами мышления, оно есть то, что человек может помыслить. Следовательно, то, чего человек не может постичь силой собственного разума, не существует.

Разработка концепции небытия встречается в философской системе Г. Гегеля, поскольку он выводит бытие за пределы индивидуального сознания, придавая ему всеобщий характер. Бытие становится у Гегеля абсолютным понятием и отчасти поэтому оно отождествляется с ничто: «абсолютное понятие предстает как бездна небытия, в которую погружается само бытие»<sup>17</sup>.

Г. Гегель определяет бытие вообще как «неопределенное непосредственное». Неопределенное есть и бескачественное бытие, «абстрактная непосредственность». Чистое бытие в своей неопределенной непосредственности равно лишь самому себе. Оно «не имеет никакого различия ни внутри себя, ни по отношению к внешнему». Это бытие в себе, или в-себе-бытие. Чистота этого бытия связана с отсутствием различимого определения, содержания, отличия от него его иного. «Бытие есть чистая неопределенность и пустота – в нем нечего созер-

<sup>15</sup> Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. М.: Наука, 1989. С. 278.

<sup>16</sup> См.: Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Проблема человека в западной философии. М.: Прогресс, 1988. С. 261–313.

<sup>17</sup> Hegel G.W.F. *Glauben und Wissen : oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivität in der Vollständigkeit ihrer Formen als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie*. Hamburg: Meiner, 1962. S. 127.

цать...», в нем нечего мыслить. «Бытие, неопределенное непосредственное, есть на деле ничто и не более и не менее, как ничто». «Ничто, чистое ничто; оно простое равенство с самим собой, совершенная пустота, отсутствие определений и содержания; неразличенность в самом себе». Гегель под объективным мышлением как единством бытия и ничто понимает именно мир человеческой культуры. Бытие и ничто в системе Гегеля выступают не просто как абстрактные понятия. Вся история человечества как история мышления есть история бытия и ничто, позитивной негации, единства бытия и небытия<sup>18</sup>.

Гегелевское учение о ничто было воспринято и проинтерпретировано русско-французским философом А. Кожевым<sup>19</sup>, чьи работы относятся больше к области философии культуры, чем к логике и философии сознания.

Если немецкая классическая философия решает вопрос небытия в границах логики и абстрактной онтологии, то в последующих философских системах категории ничто, небытия и пустоты оказались предметом крайне заинтересованного обсуждения именно в философии и теории культуры, её субъекта, динамики, форм существования, сущности. В качестве самостоятельных авторских концепций понимания небытия можно выделить учения С. Кьеркегора, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, С. Булгакова<sup>20</sup>, Н. А. Бердяева, Э. Гуссерля, К. Ясперса, М. Хайдеггера, Ж. П. Сартра.

Датский философ С. Кьеркегор, в отличие от Гегеля, отказывается от интерпретации ничто как абстрактного понятия. Он связывает понятие ничто с судьбой человека, с его индивидуальными переживаниями. В центре его внимания оказывается проблема не всеобщих форм мышления, а личного существования человека. Именно поэтому

<sup>18</sup> Гегель Г. Сочинения. В 14 т. М.: Соцэкгиз, 1929-1959. Т. 1. С. 139-140.

<sup>19</sup> См.: Кожев А. Атеизм и другие работы. М.: Праксис, 2006.

<sup>20</sup> См. об этом: Гарина О. Г. Проблема ничто в теоретической философии С. Н. Булгакова. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Саратов, 2006.

в своей философской системе С. Кьеркегор связывает понятие ничто со страхом и отчаянием. Анализируя понятие страха в связи с христианским учением о первородном грехе, С. Кьеркегор пишет, что сущностью страха является само ничто: «Страх и ничто постоянно соответствуют друг другу»<sup>21</sup>.

В связи с этим закономерен интерес русского философа Л. Шестова к представлениям о ничто С. Кьеркегора: «Первородный грех, падение первого человека как результат страха пред Ничто есть основная идея названной книги Киргегарда» – утверждал Л. Шестов и заключал: «Надо думать, это – самая дорогая, самая нужная, самая заветная и наиболее глубоко пережитая им в его исключительном духовном опыте идея». Соглашаясь с С. Кьеркегором, Л. Шестов добавлял уже от себя, что о ничто как о жесткой, подавляющей свободу личности силе «мы принуждены говорить, что оно существует, ибо, хотя его нигде нет и нигде разыскать его нельзя, оно загадочным образом врывается в человеческую жизнь, калеча и уродуя ее, как рок, судьба, жребий, *Fatum*, от которого некуда уйти и нет спасения»<sup>22</sup>; и далее, резюмируя позицию датского романтика и в основном с нею солидаризируясь: «Ничто, которого нет, пришло вслед за грехом в жизнь и покорило себе человека. Спекулятивная философия, сама порожденная и раздавленная первородным грехом, не может отогнать от нас Ничто. Наоборот: она его призывает, она связывает его неразрывными узами со всем бытием. И пока знание, пока умное зрение будет для нас источником истины, Ничто останется хозяином жизни»<sup>23</sup>.

Увлечение Востоком в западном романтизме привело к сильнейшему влиянию дзенского, индуистского, буддистского учений на

<sup>21</sup> Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. С. 191.

<sup>22</sup> Шестов Л. Киргегард и экзистенциальная философия. (Глас вопиющего в пустыне). М.: Прогресс-Гнозис, 1992. С 84, 87.

<sup>23</sup> Шестов Л. Указ. соч. С. 231–232.

европейскую философию культуры. Одним из результатов восточного влияния стало мировоззрение А. Шопенгауэра. Проблема небытия осмысливается философом в связи с понятием «воля к жизни». Поскольку воля к жизни для А. Шопенгауэра выступает как стремление к жизнеутверждению и познанию мира, то ничто есть негация воли к жизни, ее отрицание, отсутствие: «Социальное бытие и само человеческое существование помещаются Шопенгауэром в мир «неподлинного бытия» представлений, определяемого миром Воли – истинно сущим и самотождественным. Жизнь во временном потоке представляется цепью безотрадных страданий, сплошным рядом крупных и мелких невзгод, то есть жизнь всего лишь эпизод, нарушающий покой абсолютного бытия. Жизнь может и должна заканчиваться стремлением к подавлению «воли к жизни», превращением в ничто. Только в единстве со смертью жизнь может реализоваться как целое. Небытие является основой для дальнейшего существования»<sup>24</sup>. Ю. Н. Солонин так описывает существо философской концепции одного из последователей А. Шопенгауэра – Ф. Майнлендера: «Жизнь бессмысленна и ничтожна во всех своих формах. Космос, с которым она слита, всеми своими проявлениями устремлен к одной цели – к смерти. Таким образом, если существует смысл бытия, то он в достижении абсолютно Ничто, в отрицательности, в аннигиляции жизни, и логическим воплощением такой позиции является самоубийство (которое Майнлендером и было осуществлено)»<sup>25</sup>.

Ф. Ницше показывал, как существенно в истории культуры проявляются силы негативного (хотя сами эти силы объявляются философом полностью бессодержательными), каким неизбежным явля-

---

<sup>24</sup> Schaefer A. Die Schopenhauer Welt. Berlin: Berlin-Verl., 1982, S. 141.

<sup>25</sup> Дудник С. И., Солонин Ю. Н. Парадигмы исторического мышления XX века: Очерки по современной философии культуры. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 46.

ется их действие в любом обществе<sup>26</sup>. Его интересует, можно ли познать, то есть теоретизировать негативное? Каким образом негативное трансцендирует, то есть развивается, выходя за рамки породивших его условий? Природа ничто, считает немецкий философ, несозерцательна и нереальна, однако может быто опосредована и представлена, как «внешне», объективно, так и «внутренне», субъективно, в порядке мышления, образуя особые «феномены негативности». Отказ Ф. Ницше от «удвоения мира» как «величайшей метафизической иллюзии» явился импульсом для перевода содержания понятий «нигилизм», «негативное» в плоскость онтологического анализа. Согласно Хайдеггеру, система Ницше является резким отрицанием онтологического значения ничто.

Отметим, что изначально онтология строилась без отсылки к такому существу, как человек, тем более, культура. Человек и культура онтологически оттенялись, заслонялись другими сущностями – мышлением, Богом, вещью, Ничто. Человек больше воспринимался как «вещь среди вещей», являющаяся, правда, носителем частички мирового разума. Стоя напротив бытия, человек всегда воспринимался вещным. Телесность оказывалась лишней. Мышление вводилось в онтологию для обозначения умопостигаемого характера бытия, но напрямую не связывалось с человеком и человеческим мышлением, а понималось в рамках логики трансцендентального субъекта. По сути, до XX века мы не знаем онтологической проблематики, напрямую связанной с человеком и культурой. Классическими вопросами онтологии были вопросы о соотношении бытия и мышления, бытия и вещи. Так, даже И. Кант, обосновывая сведение известных «всемирно-исторических» философских проблем к проблеме «Что такое человек?», не включал онтологию в суть человека. Философия XX века,

---

<sup>26</sup> См. об этом: Мурзин Н. История и ничто. М.: ИФРАН, 2010.

вопрошая о бытийствующем статусе человека и культуры, выделила их из всего сущего.

Понятие о небытии включается как в модель, так и в картины мира. Но что собой представляет небытие, вписанное в модель действительности и пустота как составной концепт картины мира? Теоретической основой для решения этой проблемы, на наш взгляд, служит концепция Ж.-П. Сартра, изложенная в его работе «Бытие и ничто. Эссе феноменологической онтологии». В основе концепции Сартра лежит достаточно широкое толкование сферы небытия, к которой он относит любые суждения, свойства, понятия, если в них можно обнаружить момент негации.

Чётко и полно соотношение бытия, небытия, свободы и творчества раскрыл Н. А. Бердяев в книге «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» (1916). В понимании творчества философ исходил из убеждения, что оно не детерминировано внешними причинами и потребностями мира. Настоящее творчество есть творчество из ничего, есть эманация свободы. В творческих актах есть элемент свободы, недетерминированный даже Богом. Более того, он приписывает человеку божественное могущество творить «из ничего». Центральной темой философии Н. А. Бердяева является человек, человек свободный, творческий, а таким он является лишь в свете божественного, точнее божественного «ничто». Бог сотворил мир из ничто, следовательно, Богу предшествует первичный принцип, не предполагающий какой-либо дифференциации, какого-либо события. Это и есть ничто. Бог свободен. И человек свободен. Бог помогает человеку стать добрым, но он не в состоянии контролировать ничто, принцип свободы.

А. Бергсон в книге «Творческая эволюция»<sup>27</sup> (1907) называет идею небытия «скрытой пружиной, невидимым двигателем философ-

---

<sup>27</sup> См.: Бергсон А. Творческая эволюция / пер с фр. В. А. Флеровой. М.: КАНОН-ПРЕСС, Кучково поле, 1988.

ской мысли». Бергсон выступает против иллюзии, посредством которой мы идем от пустоты к полноте, от беспорядка к порядку, от небытия к бытию. Нужно перевернуть восприятие, идет ли речь о пустоте материи или о пустоте сознания, ибо «представление пустоты есть всегда полное представление, которое делится при анализе на два положительных элемента: идею замены – четкую или расплывчатую; чувство, испытанное или воображаемое, желания или сожаления»<sup>28</sup>.

Проблема ничто исследуется другим известным немецким философом-экзистенциалистом – К. Ясперсом в его работе «Психология мировоззрений». Согласно К. Ясперсу, нигилизм или «воля к ничто» свойственен существованию человека. Человек может желать ничто как небытия своего существования, но это не будет подлинным нигилизмом. Поскольку желая «ничто», человек всё равно окажется в той или иной системе ценностей, в том или ином мировоззрении, которое будет нигилистическим<sup>29</sup>. Стремясь к ничто, человек, таким образом, всё равно придёт к определённому бытию. Таким образом, ничто – это ощущение недостаточности бытия. Достаточность же бытия или подлинное ничто открывается человеку только в «пограничных» ситуациях, которые К. Ясперс называет «просветлением экзистенции»<sup>30</sup>.

В целостной философской системе А. Ф. Лосева для нашего исследования важным является учение о сущности, бытии и небытии вещи в культуре<sup>31</sup>.

В работах М. Хайдеггера создана фундаментальная онтология культуры. Философ трактует человека и бытие его культуры как зазор в нечеловеческом бытии. Человек только тогда бытийствует, когда ему открывается ничто. «Человеческое бытие может выступать в от-

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> См. об этом подробнее: Jaspers K. *Psychologie der Weltanschauungen*. Berlin: Springer, 1971.

<sup>30</sup> См.: Jaspers K. *Philosophische Weltorientierung*. Berlin: Springer, 1956. S. 52.

<sup>31</sup> См.: Лосев А. Ф. *Самое само* // Лосев А. Ф. *Самое само: Сочинения*. М. : ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 423–634.

ношении к сущему только потому, что выдвинуто в Ничто»<sup>32</sup>. Так видно, что в онтологии М. Хайдеггера вопрос о ничто решается в экзистенциалистском ключе, то есть как касающийся человека и его отношения к самому себе. Философ анализирует отношение ничто к человеку как экзистенции и выясняет результаты и смысл переживания ничто. Фактически М. Хайдеггер настаивает на ценностном содержании ничто, ведь в переживании ничто человек осознает себя как отличное от всех других, вычленяет себя не только из мира природы, но и из всего человеческого рода.

Учение М. Хайдеггера о ничто оказало сильное влияние на диалектическую теологию П. Тиллиха, который включил это учение в свою систему онтологии. Приведём суждение П. Тиллиха, содержащееся в его трактате «Мужество быть» и раскрывающее широкий спектр использований понятий отрицательных сущностей: «Небытие — одно из самых трудных и самых употребляемых в философии понятий. Парменид сделал попытку устранить это понятие как таковое. Но ради этого он был вынужден принести в жертву жизнь. Демокрит вернулся к этому понятию и отождествил небытие с пустотой для того, чтобы сделать движение мыслимым. Платон использовал понятие небытия, так как без него противопоставление существования и чистых сущностей непостижимо. Различение материи и формы у Аристотеля предполагает небытие. Именно оно помогло Плотину описать то, как человеческая душа утрачивает самое себя, и оно помогло Августину дать онтологическое истолкование человеческого греха. Псевдо-Дионисий Ареопагит положил небытие в основу своего мистического учения о Боге. Якову Беме, протестантскому мистiku и предтече „философии жизни“, принадлежит классическое утверждение о том, что все сущее укоренено в Да и Нет. Небытие предполагается как в учении Лейбница о конечности и зле, так и в кантовом анализе ко-

---

<sup>32</sup> Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 26.



вечно-нечного характера категориальных форм. Диалектика Гегеля делает отрицание движущей силой в природе и истории; а представители «философии жизни», начиная от Шеллинга и Шопенгауэра, используют понятие «воля» в качестве основополагающей онтологической категории, поскольку именно воля обладает способностью отрицать себя, не утрачивая себя. Понятия процесса и становления у Бергсона и Уайтхеда подразумевают небытие наравне с бытием. Современные экзистенциалисты, особенно Хайдеггер и Сартр, поместили небытие («Das Nichts, Le neant») в самый центр своей онтологии; а Бердяев, следуя за Дионисием и Беме, разработал онтологию небытия, которая обосновывает «меоническую свободу для Бога и человека»<sup>33</sup>. Поэтому П. Тиллих отмечает, что небытие не есть понятие, подобное другим. Оно есть отрицание всякого понятия; «но как таковое оно есть неустранимое содержание мысли и, как о том свидетельствует история мысли, наиболее важное содержание после самого бытия»<sup>34</sup>. Бытие, считает философ, несет небытие «внутри» себя в качестве того, что вечно присутствует и вечно преодолевается.

Как видим, философская проблема небытия связывалась с понятиями «абсолют», «сознание», «Бог», «свобода», «творчество». Частичные отступления от диалектического видения соотношения бытия и небытия привели к тому, что вопрос небытия переместился в пространство философии культуры (модусы небытия рассматривались либо как причины и условия бытия культуры, либо как результат бытия человека в культуре, либо как специфические формы бытия культуры). Для теории культуры, на наш взгляд, продуктивными являются концепции Ж. П. Сартра и М. Хайдеггера, в которых утверждается, что ничто/небытие и пустота не противоположны бытию, а есть особые виды бытия, «пастух» которых – человек. Кроме того, во второй

<sup>33</sup> Тиллих П. Избранное. Теология культуры. М.: Юрист-гардарика, 1995. С. 28–29.

<sup>34</sup> Там же.

половине XX в. появились работы, принадлежащие уже культурологической исследовательской сфере.

Для Ж. Батая<sup>35</sup> весьма важны связи между нигилистическими представлениями и нравственностью, психологическим. Выражением этой связи может служить следующая цитата из работы «Внутренний опыт»: «Я существую, вокруг меня простирается пустота, мрак реального мира. Я существую, оставаясь слепым, в тоске Другой – совсем другой, а не Я, ничего из того, что чувствует он, не чувствую Я»<sup>36</sup>. Ж. Батай вводит понятие «суверенность», которое означает снятие границ субъективности, трансгрессия в священное место первоисточка. Это тот путь преодоления отологического нигилизма, который условно можно назвать «опытом взглядывания в бездну». Это путь удостоверения своего бытия актом выхода за те пределы, которые это бытие очерчивают. Его сущность можно описать следующим образом: Я есть то, чем я не являюсь. Моё присутствие в мире может быть обосновано не иначе как через определение области моего отсутствия. Моё бытие лишь постольку есть, поскольку есть небытие, его окружающее. Обоснование онтологической достоверности человека осуществляется посредством экстатического переживания уникальности его внутреннего опыта, в котором окружающий мир утрачивает свои свойства внешней реальности, трансформируясь в совокупность внутренних состояний человека. Мир перестаёт быть как самостоятельный онтологический феномен. Теперь он выступает как небытие моей суверенности, в котором она (суверенность) черпает средства своего самообоснования.

Важным в становлении основ для нигитологии культуры оказывается структуралистское понимание пустоты как подвижной точки, нулевого, плавающего элемента, не имеющего сущностной значи-

---

<sup>35</sup> См.: Батай Ж. Ненависть к поэзии. М.: Ладомир, 1999; Батай Ж. Проклятая часть: Сакральная социология. М.: Ладомир, 2006.

<sup>36</sup> Батай Ж. Внутренний опыт. СПб.: Аксиома/Мифрил, 1997. С. 82.

мости, но вокруг которого располагается вся структура. В концепции Фреге нуль определен в качестве нехватки тождества с самим собой. В человеческом бытии нуль, пустота как нехватка тождества человека с самим собой выстраивает всю его конституцию и способ жизни. Ж. Делез, обращаясь к структуралистскому пониманию пустоты, считает, что пустота не является небытием, бытием негативного, а есть объективное бытие проблемы. Именно поэтому он оправдывает слова М. Фуко: «Возможно мыслить лишь в этой пустоте, где уже нет человека. Ибо эта пустота не означает нехватку и не требует заполнить пробел. Это лишь развертывание пространства, где, наконец, снова можно мыслить»<sup>37</sup>. Согласно Ж. Делезу, субъект всегда следует за пустым местом, подчинен пустой клетке.

В нашей работе большое внимание уделяется концепциям Ж. Бодрийяра<sup>38</sup>. Так, в анализе имитации реальности культуры мы используем подход Бодрийяра, который заключается в том, что он попытался объяснить симулякры как результат процесса симуляции, трактуемый им как «порождение гиперреального» «при помощи моделей реального, не имеющих собственных истоков и реальности»<sup>39</sup>. Под действием симуляции происходит «замена реального знаками реального», в результате симулякр оказывается принципиально несоотносимым с реальностью напрямую, если вообще соотносимым с чем-либо, кроме других симулякров. Чтобы стать законченным, или, как предпочитает его называть Бодрийяр, «чистым симулякром», образ проходит ряд последовательных стадий:

«он является отражением базовой реальности;

он маскирует и искажает базовую реальность;

<sup>37</sup> Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 1999. С. 169.

<sup>38</sup> См.: Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М.: Добросвет, 2000; Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 2001; Бодрийяр Ж. Соблазн. М.: Ad Magdinem, 2000; Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: «Добросвет», 2000.

<sup>39</sup> Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции // Философия эпохи постмодерна. Минск: Красико-принт, 1996.

он маскирует отсутствие базовой реальности;  
 он не имеет никакого отношения к какой-либо реальности;  
 он является своим собственным чистым симулякром»<sup>40</sup>.

В результате возникает особый мир, мир моделей и симуляк-  
 ров, никак не соотносимых с реальностью, но воспринимаемых гораз-  
 до реальнее, чем сама реальность, – этот мир, который основывается  
 лишь на самом себе, Бодрийяр называет гиперреальностью. Всем этим  
 правит симуляция, которая выдаёт отсутствие за присутствие и сме-  
 шивает всякое различие между реальным и воображаемым. Ж. Бод-  
 рийяр замечает: «Всё схватывается через симуляцию. Пейзажи – через  
 фотографию, женщины – через сексуальный сценарий, мысль ж через  
 письмо, терроризм – через моду и масс-медиа, события – через теле-  
 визор. Кажется, что вещи существуют единственно ради этого стран-  
 ного предназначения»<sup>41</sup>.

В работах У. Эко<sup>42</sup> анализируются общекультурные и совре-  
 менные процессы, связанные с различными способами коммуникации,  
 раскрываются механизмы создания гиперреальности, построения ги-  
 пертекстуальности и симуляции в культуре. Вводя в понимание куль-  
 туры методы интерпретации текста, Эко отмечает, что при деконст-  
 рукции текста появляется ощущение его опустошенности: текст пред-  
 полагает свободное пространство для мышления, сам по себе не имеет  
 никакого смысла.

Книга французского философа Ж. Липовецки «Эра пустоты»  
 имеет подзаголовок «Эссе о современном индивидуализме». Одним из  
 следствий процесса персонализации Липовецки считает массовое  
 опустошение, всеобщее равнодушие. «Важные оси современности –  
 революция, дисциплина, секуляризация, авангард – упразднены бла-

---

<sup>40</sup> Гараджа А. В. Критика метафизики в неоструктурализме (по работам Ж. Дерриды 80-х годов). М.: ИНИОН, 1989. С. 17.

<sup>41</sup> Бодрийяр Ж. Америка. СПб.: «Владимир Даль», 2000. С. 98 – 99.

<sup>42</sup> См.: Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТО ТК «Петро-  
 полис», 1998; Эко У. Полный назад! «Горячие войны» и популизм СМИ. М.: Эксмо, 2007.

годаря гедонистической секуляризации. С технологическим и научным оптимизмом покончено, так как многочисленные открытия приводят к гонке вооружений, уничтожению окружающей среды, усугубляющемуся одиночеству людей; никакая политическая идеология более не в состоянии воспламенить толпы; постмодернистское общество больше не имеет ни идолов, ни запретов; у него нет ни величественных образов, в которых оно видит себя, ни исторических замыслов, которые мобилизуют массы. Отныне нами правит пустота, которая не является ни трагической, ни апокалиптической»<sup>43</sup>. Ж. Липовецки сравнивает две «пустыни». Первая – это массовое опустошение в культуре XIX и XX столетий в виде геноцида, систематического уничтожения сельского хозяйства, Хиросимы, Вьетнама, экологической войны, гонки ядерных вооружений. Философ выстраивает внушительный список разнородных явлений и событий, которые его печалят. «В наше время, когда уничтожение приобретает планетарный масштаб, и пустыня – символ нашей цивилизации – это трагедийный образ, который становится олицетворением метафизических размышлений о небытии. Пустыня побеждает, в ней мы видим абсолютную угрозу отрицательного начала, знак смертоносной работы XX века, которая будет продолжаться до его апокалиптического конца»<sup>44</sup>. Второй «пустыней» – ранее не известной, не являющейся предметом нигилистических или апокалиптических рассуждений («это тем более странно, что она молчаливо присутствует в ежедневной жизни – вашей, моей, – она в сердце современных метрополий»<sup>45</sup>), – Ж. Липовецки называет апатию, равнодушие и нарциссизм современного субъекта. Пустыня парадоксальная, без катастроф, трагедий и помутнения разума, переставшая ассоциироваться с небытием или

---

<sup>43</sup> Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. СПб.: «Владимир Даль», 2001. С. 23–24.

<sup>44</sup> Липовецки Ж. Эра пустоты. С. 58.

<sup>45</sup> Там же.

смертью. Автор озабочен тем, что «все институты, все великие ценности и конечные цели, создававшие предыдущие эпохи, постепенно оказываются лишенными их содержания. Что это, если не массовое опустошение, превращающее общество в обескровленное тело, в упраздненный механизм?»<sup>46</sup> Однако Ж. Липовецки отказывается от вечных сетований по поводу западного упадничества, конца идеологий и «смерти Бога», философ считает, что «постмодернистская пустыня так же далека от «пассивного» нигилизма и от мрачного смакования всемирной тщеты, как и от «активного» нигилизма с его саморазрушением»<sup>47</sup>.

В философии культуры С. Жижека<sup>48</sup> обнаруживаются интерпретации художественных текстов, политики и повседневности с описанием внутренней и внешней поверхностей пустых знаков. У Жижека как одного из продолжателей структурализма Лакана тоже много построено на пустоте и нулевом элементе<sup>49</sup>. Размышляя о революции, он отмечает, что, например, социалистический «новый Человек» априорно позитивно не задан, а представляет собой пустое место, которое заполняется позитивным содержанием только во время революционного штурма. Кроме этого, онтологически интересными могут быть его тонкие замечания о том, что наличие сегодня продуктов, лишенных своей субстанции: кофе без кофеина, безалкогольное пиво, сливки без жира, но переживаемых как реальные, поддерживает реальность как таковую. Он упоминает о феномене «реалити-шоу», но в них люди играют самих себя (игра без игры?). Можно задать вопрос: не будет ли потребление человеком пустых суррогатов реальности превращать человека в такой же пустой суррогат: человека без чело-

---

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> Там же. С. 60.

<sup>48</sup> См.: Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального / пер. с англ. Артема Смирного. М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002; Жижек С. Кукла и карлик. М.: Европа, 2009.

<sup>49</sup> См.: Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального II: Размышления о Всемирном торговом центре – третья версия [Электронный ресурс] // <http://www.anthropology.ru/ru/texts/zizek/reflections.html> (дата обращения: 02.02.2010).

века, и будет ли при этом поддерживаться человеческая реальность и реальность человека?

Наша работа не лежит в русле истории философии, поэтому названные авторские концепции нам необходимы не для системного описания, а для полемики и развития мысли. Мы активно обращаемся к философии культуры второй половины XX столетия и современности, которая интересуется «негативными» феноменами и оперирует «негативными» категориями. Дискуссия на тему онтологии / нигитологии в отечественной философии культуры развернулась в переходную эпоху (от тысячелетия к тысячелетию, от современности к пост-современности). В «Трактате о небытии»<sup>50</sup> (1990) А. Н. Чанышева звучат основные положения: небытие существует; небытие абсолютно, в то время как бытие относительно; небытие первично по отношению к бытию.

М. К. Мамардашвили считал, что «философия всегда строила отрицательную онтологию человека, онтологию отсутствия; онтологию того, что никогда не было, не будет, а есть сейчас... У человека нет возраста, человек всегда в состоянии рождения, вот что обычно имеется в виду под категорией ничто в отрицательной онтологии»<sup>51</sup>.

Метаморфозы бытия и небытия в культурогенезе мы начали описывать, благодаря смысловому импульсу, полученному от работ М. С. Кагана<sup>52</sup>. Хотя М. С. Каган подробно анализирует судьбу понятия «небытие» в истории философии, вместе с тем считает неправомерным распространение небытийной характеристики на сознание «современного человека» вообще и, соответственно, на «современное искусство» вообще, «ибо в том же буржуазном обществе на Западе и в нынешнем российском – быстро обуржуазившемся – обществе имеют

<sup>50</sup> Эта работа написана в 1962 г.

<sup>51</sup> Мамардашвили М. К. Необходимость себя // Лекции. Статьи. Философские заметки. М.: Издательство «Лабиринт», 1996. С. 355.

<sup>52</sup> См.: Каган М. С. Метаморфозы бытия и небытия // Вопросы философии. 2001. № 6. С. 6–14.

место не только принципиально ориентированное на Бытие сознание и его художественные проявления, но и искусство, ищущее в обращении к Бытию спасение от абстракционистского саморастворения в Ничто и, тем самым, как показала практика, от полного самоотрицания»<sup>53</sup>.

Исследования культуролога М. Н. Эпштейна, во многом повлиявшие на построение нашей концепции, посвящены: новому образу человека в электронно-виртуальной вселенной, а также меняющемуся контексту и смыслу традиционных понятий гуманитаристики<sup>54</sup>; отрицательной эстетике, апофатизму, метафизическим особенностям русской литературы и культуры<sup>55</sup>; новой философской артикуляции<sup>56</sup>.

Многообразие форм небытия в художественном пространстве в широкой междисциплинарной перспективе, охватывающей философию, эстетику, теорию и историю литературы и искусства, посвящена концепция неопределенного в культуре М. Ямпольского<sup>57</sup>. Философ показывает, как в творческом процессе культуры работают категории неопределённости: «бесформенность», «хаос», «ничто», «случайность».

Также в отечественной философии развивается авторская концепция Н. М. Солодухо<sup>58</sup>, в которой значительное место занимает решение проблем человека и его культуры в контексте философии не-

<sup>53</sup> Каган М. С. Метаморфозы бытия и небытия: Онтология в системно-синергетическом осмыслении. СПб.: Изд-во «logos», 2006. С. 25.

<sup>54</sup> См.: Эпштейн М. Н. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

<sup>55</sup> См.: Эпштейн М. Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы. М.: Высшая школа, 2006.

<sup>56</sup> См.: Проективный философский словарь: новые термины и понятия / под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. СПб.: Алетей, 2003.

<sup>57</sup> См.: Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

<sup>58</sup> См.: Солодухо Н. М. Бытие и небытие как предельные основания мира // Вопросы философии. 2001. № 6. С. 176–185; Солодухо Н. М. Философия небытия. Казань: Изд-во Казанского гос. технического ун-та, 2002; Солодухо Н. М. Онтологическая неопределенность небытия // XXI век и будущее России в философском измерении: Материалы Второго Российского философского конгресса (7–11 июня 1999 г.). В 4 т. Екатеринбург: 1999. Т. 1. Ч. 2.; Солодухо Н. М. Понимание онтологического статуса небытия // Известия Казанского гос. архитектурно-строительного ун-та. 2006. Т. 5. № 1. С. 126–128; Солодухо Н. М. Этические принципы философии небытия // Вестник Казанского технологического ун-та. 2010. № 3. С. 370–376.



бытия. Философ ставит и предлагает решения следующих вопросов: «Погружение человека в Ничто», «Сознание как субъективная реальность», «Негационный характер индивидуальности человека», «Метаморфозы небытия в творческой деятельности» и др.<sup>59</sup>

В. А. Кутырёв – автор известных работ, посвящённых радикальной критике постмодернизма как реальности культуры (по выражению автора, «транспостмодернизма») и постмодернистской философии культуры, в которой бытие и небытие входят в состояние смысловой инверсии<sup>60</sup>. Кутырёвым исследуются процессы, происходящие в «предметном мире»: влияние экспансии техники и экономики на духовность человека ведёт к её истощению, превращению личностей в акторов, агентов, в «человеческий фактор» и, постепенно, к демонтажу естественных форм продолжения их рода – замене социальным и биотехническим конструированием. Считаем закономерным, что написание подобного портрета человека (не-человека) постмодернизма выводит философию культуры на уровень крайнего нигилизма. В. А. Кутырёв называет настоящим «криком о небытии» влияние на судьбу человека информационной реальности. Постмодернизм, деконструкция и грамματοлогия применительно к человеку видятся философу идеологией снятия, элиминации, включения в виртуальный мир, «в котором от людей остаются складки и сингулярности. В лучшем случае – персонажи»<sup>61</sup>.

В концепции С. А. Лишаева составлена типология диалогов с небытием, причем проиллюстрированная фрагментами литературных произведений. В третьей части его книги «Эстетика Другого» он системно и подробно даёт общую характеристику безобразного и, что самое ценное, настаивает на получении человеком опыта переживания

---

<sup>59</sup> См.: Солодухо Н. М. Философия небытия. Казань: Изд-во Казанского гос. технического ун-та, 2002. С. 72 – 96.

<sup>60</sup> См.: Кутырёв В. А. Человеческое и иное: борьба миров. СПб.: Алетейя, 2009. С. 11.

<sup>61</sup> Кутырёв В. А. Человеческое и иное. С. 10. См. также: Кутырёв В. А. Бытие или ничто. СПб.: Алетейя, 2010.

«бесформенности», «без-образности», не-мирности, хаотичности, чуждости при встрече с безобразным предметом. «Безобразное – это хаос (Небытие), нашедший себе выражение не в чём-то «беспредельном», не в неопределенности пространства, а в определенной вещи и форме»<sup>62</sup>. Углублением онтологии культуры является деление небытия на положительное и отрицательное. «*Небытие положительно присутствует в вещи* (и мы это чувствуем, непроизвольно отвращаясь от такого предмета): оно присутствует в дисгармонии ее элементов, в своеобразном сочетании «моделирующих» ее цветовых пятен. В характерном рисунке её движения и т. п. *Безобразным будет для нас предмет, чувственная форма которого служит не выражению смысла, а, напротив выражению бессмыслицы*, в безобразном под личиной некоего «что прячется «ни-что»-Небытие; *здесь оформленность*, которая сама по себе есть хотя бы минимальное выражение смысла, оказывается орудием бессмыслицы, здесь формой утверждается бесформенность, здесь форма служит отвержению Присутствия как способа осмысленного существования (существования в оформленном осмысленном мире). Безобразная вещь для нас есть «хаос, приобретающий огранку, форма, несущая в себе бес-форменное, «чужое». Безобразное – воплощенное противоречие: образ без-образного, чувственная данность нечувственного, *Небытие в его положительном присутствии*»<sup>63</sup>. Весьма убедительным является объяснение, почему безобразное нас страшит: «Присутствие Небытия – угроза моей способности присутствовать, а потому безобразная вещь не только отталкивает от себя, но и страшит»<sup>64</sup>.

Отрицательное небытие С. А. Лишаев связывает с «расположениями» тоски, хандры и скуки. «Мир в ситуации тоски (скуки, хандры) не спасён в опыте (не очищен катарсически) данностью Другого

<sup>62</sup> Лишаев С. А. Эстетика Другого. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. С. 218.

<sup>63</sup> Лишаев С. А. Указ. соч. С. 218.

<sup>64</sup> Там же. С. 219.

как Бытия, но в то же время он и не гибнет под натиском Другого как Небытия, он сохраняет свою формальную определенность. В полном тоски, пустом мире сохраняется формальное соответствие означающего – означаемому, языка – миру; в тоскливом расположении человек присутствует в мире, но не понимает – «зачем». Другое в опыте тоски выступает как Ничто...»<sup>65</sup> По С. А. Лишаёву, небытие есть отвержение бытия, ничто есть лишенность бытия. «Ничто-в-мире» – это способ пустого, формального присутствия, присутствия без смысла, без бытия как того начала, которое придает существу смысл.

В отечественной философии культуры проблемами онтологии культуры и человека в избранном нами ракурсе занимались П. П. Гайденок<sup>66</sup>, В. Д. Губин<sup>67</sup>, Г. К. Сайкина<sup>68</sup>. Образы небытия в авангардизме и постмодернистском искусстве подробно анализировались М. Липовецким, В. В. Бычковым<sup>69</sup>, Н. Б. Маньковской, М. Ямпольским, И. И. Ильиным, А. В. Венковой. Проблемы нигилизма в европейской и русской культуре разрабатывают А. И. Пигалев<sup>70</sup>, П. А. Сапронов<sup>71</sup>, В. Г. Косыхин<sup>72</sup>. Религиозные интерпретации модусов небытия проанализированы в исследованиях Ю. М. Дуплинской. Различные аспекты соотношения образов смерти и небытия описаны в работах В. В. Савчука, А. В. Демичева, М. С. Уварова. Решая вопросы бытия человека и культуры, Г. Л. Тульчинский вводит понятия «онтофания свободы», «добытийное», «внебытийное». Д. В. Воробьев изучает мен-

---

<sup>65</sup> Там же. С. 67.

<sup>66</sup> См.: Гайденок П. П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. М.: Республика, 1997.

<sup>67</sup> См.: Губин В. Д. Жизнь как метафора бытия. М.: Рос. гос. гуманитарный ун-т, 2003.

<sup>68</sup> См.: Сайкина Г. К. Человек в тени бытия: трудности диалога философской антропологии и онтологии [Электронный ресурс] // Antropolog.ru (дата обращения: 02.11.2010).

<sup>69</sup> См.: КорневиЩе: Книга неклассической эстетики; Бычков В., Бычкова Л. XX век: предельные метаморфозы культуры // Полигнозис. 2000. № 2. С. 63–76; № 3. С. 67–85.

<sup>70</sup> Пигалев А. И. Философский нигилизм и кризис культуры. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1991.

<sup>71</sup> См.: Сапронов П. А. Путь в Ничто. Очерки русского нигилизма. СПб.: ИЦ "Гуманитарная академия", 2010.

<sup>72</sup> См.: Косыхин В. Г. Онтология и нигилизм: от Хайдеггера к постмодерну. Саратов, 2008; Косыхин В. Г. Нигилизм и диалектика. Саратов: Научная книга, 2009.

тальную специфику ничто. Ф. И. Гиренок, основатель философского направления «археоавангард», объясняя специфику языка философии, создавая новую антропологию, активно использует понятия «пустота», «симуляция», «ускользание бытия» и т. п.<sup>73</sup> Кроме того, Ф. И. Гиренок экологические проблемы («опустынивание земли») причинно соотносит и считает вторичными по отношению к процессам «опустошения человека»<sup>74</sup>. П. В. Шубина рассматривает пустоту как онтологическую и гносеологическую категорию, выявляет инструментальные функции пустоты в семиотическом и постструктуралистском анализе культуры и субъективности<sup>75</sup>.

В настоящее время понятие «нигиология» активно разрабатывается в трудах современных зарубежных философов и культурологов. К их числу следует отнести одного из ведущих японских эстетиков Т. Имамичи (труд «Кризис морали и проблемы метатехники»), а также таких известных французских философов, как Ж. Лоран, В. Карро, С. Жовье<sup>76</sup>.

Спектр исследований по проблеме образов и тем ничто в культуре был представлен на выставке и симпозиуме «Big Nothing. Противоположные подобию человека» (Баден-Баден, 2001). Также семиотика отсутствия является главной темой книги Брайана Ротмана «Означая ничто: семиотика нуля»<sup>77</sup>.

---

<sup>73</sup> Гиренок Ф. И. Философский манифест археоавангарда [Электронный ресурс] // <http://www.antropolog.ru/doc/persons/fedor/girenok4> (дата обращения: 02.11.2010).

<sup>74</sup> Гиренок Ф. И. Ускользящее бытие. М.: Рос. акад. наук, Ин-т философии, 1994. С. 269.

<sup>75</sup> См.: Шубина П. В. Пустота как онтологическая и гносеологическая категория: способы говорить об отсутствии в западноевропейской философии: дис. ... канд. филос. наук. Архангельск, 2005.

<sup>76</sup> Данные авторы занимаются проблемой онтологизации «возможных миров» в современной культуре. См.: Laurent J. Les corps tranquilles. Paris: Stock, 1991; Carraund V. Causa sive ratio: la raison de la cause, de Suarez a Leibniz. Paris: Pressed Univ. de France, 2002; Chauvier S. La querelle des arguments transcendants. Caen.: Presses Univ. de Caen, 2000.

<sup>77</sup> Rotman Brian. Signifying Nothing. The Semiotics of Zero. New York: St. Martin's Press, 1987.

## I. Терминологический вопрос о нигитологии культуры

Сетования по поводу ненужности и обилия появляющихся новых терминов и концептов в философском дискурсе видятся нам признаками сохраненной (не смотря на заявления о смерти философии) жизненной силы философии. Например, Вл. Соловьев также реагировал на концепцию «меонизма» Н. М. Минского. Соловьёв, критикуя меонизм, показав, что мысль об абсолютном в его отрицательном определении не нова и является «*idée fixe* всего восточного умозрения», рекомендовал Минскому «вместо его измышленного «мэона»» использовать особое название каббалистов «эн-соф»<sup>78</sup>. Здесь нужно учитывать, что философский разум, в отличие от разума научного, призван удерживать в своём вопрошании не физику, а метафизику опыта, т.е. то, что мы чувствуем, желаем, во что верим. «В XX в. философия, кажется, окончательно онемела. Для того чтобы ухватить суть эпохи, она обратилась к вещам, которые, как заметил Р. Музиль, трудно выразить словами. «О чем невозможно говорить, о том следует молчать». От этих слов Витгенштейна, брошенных в первой четверти нашего столетия, до мысли Хайдеггера, нуждающейся в словах-пристройках для того, чтобы сделать себя понятной, проложена тропа невольников «воли к воле». На этой тропе стоят опознавательные знаки: «Бессознательное» (Фрейд, Фромм, Юнг), «Бытие» (Хайдеггер), «Единое» (Тейяр), «Жизнь» (Швейцер), «Смысл» (Налимов)»<sup>79</sup>. Перечисленные Ф. И. Гиренком понятия являются «предельными» или «завершающими», выражающими суть уходящей и наступающей эпох, обозначающими «конечный пункт познания». В этом пункте «вступает в силу и властно повелевает нами призыв к недоказуемому,

<sup>78</sup> Соловьев Вл. Собр. соч. СПб., 1912, т. 6, с. 267

<sup>79</sup> Гиренко Ф. И. Ускользящее бытие. С. 113–114.

тот пункт, который – в силу прогресса доказуемости – никогда не фиксирован безусловно»<sup>80</sup>. Здесь, по Г. Зиммелю, проходит верхняя граница, где фрагментарное знание восполняется завершающими понятиями, образуя некую картину мира, соотносимую с целостностью жизни.

Многочисленные (но всегда самобытные и неповторимые) попытки философии говорить о невыразимом связаны с трудностями, о которых Ж. Батай писал: «Погрязая в философии, я пытаюсь выразить в возможных терминах то, что могла бы выразить одна лишь поэзия, которая является языком невозможного»<sup>81</sup>. В выборе пока ещё редко употребляемого термина «нигитология» мы руководствуемся интересом к судьбе «предельных» понятий в современной онтологии и их активному внедрению в теорию и философию культуры. В виду повышающейся степени релятивизации современной культуры, разрушения традиционных ценностных систем, и концепт, и феномен небытия, должны быть поняты по-новому. Мы живём в эпоху, которая подобна «кипящему котлу вечно неготового бытия»<sup>82</sup>, поэтому анализировать, описывать и интерпретировать природу и сущность «недобытия», «инобытия», «забытия» и, наконец, «небытия» – значит изучать бытие современной культуры как становящееся, но не ставшее. «Отныне значимо только бытие, которое отстранилось от сущего и возвещает о своём неопределённом пребывании через отсутствие, которое Хайдеггер сделал осязаемым. Мышление, которое следует за этой судьбой – судьбой забытости бытия, как его постигла западноевропейская философия, выполняет функцию катализатора»<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> Зиммель Г. Философия денег // Теория общества: сборник / пер. с нем., англ.; вступ. статья, сост. и общ. ред. А. Ф. Филиппова. М.: «КАНОН-пресс-Ц»; «Кучково поле», 1999. С. 310.

<sup>81</sup> Батай Ж. Ненависть к поэзии. С. 231.

<sup>82</sup> Терещенко Н. А., Шатунова Т. М. Постмодерн как ситуация философствования. СПб.: Алетейя, 2003. С. 26.

<sup>83</sup> Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2003. С. 107.

«Почему в мире есть нечто, а не ничто, почему вообще в мире существует порядок или хоть что-то упорядоченное, а не хаос?» – с этого вопроса начинается философская мысль. «Философия начинается с удивления, и это настоящее удивление не тому, что чего-то нет. Скажем, нет справедливости, нет мира, нет любви, нет чести, нет совести и т. д. Не этому удивляется философ. Философ удивляется тому, что вообще что-то есть. Ведь удивительно, что есть хоть где-то хоть когда-то хоть у кого-то, например, совесть. Удивляет не её отсутствие, а то, что она есть. Не отсутствие чести удивительно, а то, что она есть. Или не отсутствие морали. То есть удивительно, что есть нечто. Что под этим понимается? Порядок. Нечто упорядоченное. Удивительно, что есть нечто, а не хаос. Потому что должен был бы быть хаос»<sup>84</sup>. Современный человек потому и утратил способность удивляться (эмоциональная аморфность не является сегодня романтической маской, это искренняя апатия), что хаос распространен повсеместно, формы бытия разрушаются, уступая многообразию видов небытия (пустоты, симуляции, виртуализации). Мы наблюдаем быстрое укоренение культа новизны. Смыслы, знаки и вещи меняются с такой скоростью, что мы не успеваем удивиться их бытийствованию, приобретая привычку считать их несуществующими.

Мы помним почти догматическое заявление М. Мамардашвили: «Дьявол играет нами, когда мы мыслим неточно»<sup>85</sup>. В то же время специфика философского опыта состоит в принципиальной ненакапливаемости. История философии как научная сфера, действительно, систематизирует и собирает концепции. Сама же философия начинается всегда заново в каждом философе или с каждой эпохой. Философский опыт нужно создавать так, будто ты первый философ в исто-

---

<sup>84</sup> Мамардашвили М. Введение в философию // Философские чтения. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 23.

<sup>85</sup> См.: Мамардашвили М. К. Дьявол играет нами, когда мы мыслим неточно // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. М.: «Прогресс-Культура», 1992. С. 126–142.

рии, а в абсолюте – так, будто ты первый (и единственный) человек. Философский опыт обладает имманентностью изначальной первичности, для него никогда нет ничего, не нуждающегося в перепроверке.

Взглянуть на реальность так, будто видишь её впервые, более того, будто ранее никто на реальность не смотрел – такой философский труд и отвага провоцируют поиск или продуцирование адекватных собственному неповторимому мировоззрению слов. Значимым признаком начала новой традиции в философии является новый тип философской речи или письма. Изменяется философское письмо, и становится ясным, что мы встретились с новыми убеждениями и иным мировоззрением. Например, «дефисное» письмо М. Хайдеггера – это не «фирменный знак» философа, а инструмент вслушивания в язык и хождение путями, намеченными языком. Новые философы создают языки, на которых вслед за ними говорит мир (так было с терминологией, введенной К. Марксом, символами, созданными Ф. Ницше, терминами, популяризованными благодаря З. Фрейдю и К. Г. Юнгу, авторски смоделированными лексемами М. Хайдеггера, многочисленными колоритными метафорами французских постструктуралистов). «Словотворчество, терминообразование всегда играло особую роль в философии, которая занята поиском таких концептов, категорий, которые освобождают мысль от плена повседневного языка и предрассудков здравого смысла. Мыслить – это значит заново создавать язык, «поперечный» житейскому языку, критически очищенный от захватанных значений, клише, автоматизмов сознания, резко остраивающий, деавтоматизирующий их. Творчество мыслителя стремится запечатлеть себя в конструкции странных диковинных слов, которые откликнулись бы на «бытийные» слова – трудновыразимые понятия и смыслы, лежащие в основе мироздания»<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Проективный философский словарь. С. 5–6.



Большинство научных терминов во всех областях знания является по происхождению метафорическим (например, «форма», «структура», «грудная клетка», «магнитное поле», «черная дыра», «созерцание», «мировоззрение», «предвидение» и т.п.); суть дела, однако, в том, что научное мышление быстро их деме­тафоризирует и превращает в термины со строго фиксированным значением – потому-то Гегель определял философские категории как «стершиеся метафоры», а Сартр остроумно назвал философский язык «словарем увядших метафор». Проблема эта станет еще в нашей работе предметом рассмотрения, поскольку метафора творит из материала бытия разнообразные формы небытия. Выбор современной философией того или другого языка стал в XX в. проблемой методологической рефлексии, связанной с пониманием самой сущности философствования.

В наше время язык философии при его изучении чаще всего получает научную интерпретацию и превращается в понятия и терминологию. Может быть, почти так же часто, хотя в большинстве случаев неосознанно, он перетолковывается в мифологию и поэзию. Латентного потенциала философских единиц речи всегда достаточно, чтобы провоцировать самые разнообразные интерпретации. «Миф и научный термин вырастают на почве, которую обработала философия, даже быстрее, чем сад зарастает травой; без всяких усилий со стороны философа его слово может превратиться в мифологию или методологию почти сразу же в момент его произнесения»<sup>87</sup>.

Философия, как и любая дисциплина, не может развиваться без обновления своей концептуально-терминологической системы. Для философии XXI в. очень актуально звучит рекомендация Ф. Ницше: «Философы должны не просто принимать данные им концепты, чтобы чистить их и наводить на них лоск; следует прежде всего самим их

---

<sup>87</sup> Бибахин В. В. Язык философов // Бибахин В. В. Слово и событие. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 10.

производить, творить, утверждать и убеждать людей ими пользоваться»<sup>88</sup>. По мере развития философия может столкнуться (а сегодня это, безусловно, и произошло) с принципиально новыми, иными типами объектов, требующими иного видения реальности по сравнению с тем, которое предполагают сложившаяся картина мира и категориальный аппарат. Новые объекты могут потребовать и изменения метода познавательной деятельности. Поэтому отношение к смысловой наполненности категорий философии, скорее, должно быть гибким, не препятствующим естественному эволюционированию философского языка. На наш взгляд онтологическое понятие «небытие» постепенно обретает право на функционирование в области теории и философии культуры, и при этом содержательно трансформируется, о чём писал М. С. Каган: «Если натурфилософия, начиная с Парменида, абсолютизировала такой тип отношений бытия и небытия, какой свойствен природе, то антропологически ориентированная философия [...] сводит онтологию к осмыслению другой сферы сущего – эмоционального восприятия человеком мира. Но от того, что анализ этих состояний называют «онтологией», он не становится ею в точном смысле. Онтология должна сделать по отношению к понятию «небытие» то же, что синергетика сделала с понятием «хаос»: освободить его от сохранявшейся с мифологических времен абсолютной отрицательности»<sup>89</sup>.

Внедряя в философию культуры онтологические понятия, мы подразумеваем их частично измененное содержание. Так, ничего невозможно сказать об абсолютном (чистом) небытии, поэтому речь в монографии идёт о *небытийных характеристиках бытия культуры* (данное выражение в виду его оксюморонной природы мы можем приравнять к терминологической метафоре). Чистое небытие есть

---

<sup>88</sup> Цит. по: Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. и послесл. С. Н. Зенкина. М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб: Алетейя, 1998. С. 14.

<sup>89</sup> Каган М. С. Метаморфозы бытия и небытия: Онтология в системно-синергетическом осмыслении. С. 82–83.

отсутствие, отрицание, несуществование. В онтологизированном виде оно может представать в большом спектре временных бытийных проявлений (то есть «прорывов» в бытие и заимствования у бытия форм). Основными небытийными характеристиками бытия, которые обнаруживаются у форм культуры, субъекта культуры и культурных процессов, мы называем: нелинейность, нецелостность, симулятивность, ризоматичность (асистемность, принципиальная незаконченность), потенциализм, ситуативность, отсутствие (упразднение) центра. Данный перечень принципиально открыт, так как в него могут включаться (и исключаться из него) любые свойства и понятия при обнаружении в их смысловой структуре или функциональной сфере момента негации.

Понятием «*ничто*» мы можем оперировать, когда анализируем феномен сознания, представления о трансцендентном, об абсолюте, боге, свободе, то есть о том, что обладает повышенной степенью субъективности бытия. Маркером ничто, с нашей точки зрения, становится обращение к апофатическому способу его назвать или как либо зафиксировать, ведь катафатика дарует ничто форму или маску бытия и тем самым переводит его в разряд небытийных характеристик бытия культуры.

*Инобытие*, по Гегелю, это обретенное бытие в другом (в другом месте и времени, в другой форме, на иной основе) или видоизмененное бытие, отличное от прежнего состояния. Инобытие – это «превращенная форма» бытия – предметное бытие культуры по отношению к человеку<sup>90</sup>. Инобытие обозначает процесс превращения одной формы бытия в другую, «зазор» между бывшей и становящейся формами. Но, если применительно к природе это понятие широко не распространено – здесь взаимопревращения бытия и небытия не нуждаются в такой специфической форме, как инобытие определенного бытия, то в культуре эта форма получает самую широкую реализацию,

---

<sup>90</sup> Вещный мир вещает о человеке. Предметы – инобытийные портреты своего хозяина.

ибо все ее предметное бытие – от одежды человека и его дома до художественных образов и техники – есть не что иное, как инобытие человека.

Бытие культуры, на наш взгляд, не является неподвижным, а с течением времени переходит в одну из форм своего инобытия, некоторые из которых человеческое сознание склонно воспринимать как абсурд, небытие, смысловую пустоту. Приемы намеренного построения инобытия (в нашей работе мы рассматриваем художественные приёмы) позволяют прояснить, оживить бытие культуры. Инобытийные явления разрушают привычку взгляда как на обыденность, так и на сакральность. Парадокс, неожиданность, абсурд выводят человека в ситуацию первотворения, или, по крайней мере, первовидения. Г.Г. Почепцов называет структуру инобытия «мягкой», в отличие от «жесткой» структуры действительного бытия<sup>91</sup>.

*Нигитогенез* – процесс внедрения элемента негации в различные явления бытия культуры, превращение бытийных сущностей или фрагментов реальности в небытийные черты бытия культуры. Также художественное продуцирование суггестивных образов пустоты, небытия, ничто.

*Пустота* – явление эстетической (чувственной) природы, а также концепт, который создается и используется в художественных практиках и в интерпретациях культурных форм. В этом же смысле понятием «пустота» оперируют в этическом дискурсе (в первую очередь нигилистическом, экзистенциалистском), в психологии и психиатрии<sup>92</sup>. Феномен, понятие и образ пустоты занимают в нигитологии культуры особое место.

---

<sup>91</sup> Почепцов Г. Г. Семиотика. М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 2002. С. 203.

<sup>92</sup> См.: Соколов С. Е. Человек в пустоте, пустота в человеке // Вестник психотерапии. 2006. № 16. С. 136–146, Соколов С. Особенности работы с пациентами с ощущением внутренней пустоты // 10 лет психоанализа в России: материалы международной конф. СПб., 2000.

«Пустота» – категория одновременно онтологическая и гносеологическая, с помощью которой можно создаётся вариант культурологического понимания языка и сознания как присутствия отсутствия, дающего быть другому засчет своего небытия. «Пустота» в нашей концепции это понятие, заимствующее свои характеристики у понятия Платона «хора»<sup>93</sup>. Образ, который Платон приводит, уточняя понятие хоры – образ плавящегося золота, – способствует разрешению вопроса о том, является ли хора только объемлющим пространством. Она и материя, но в особом смысле: как переплетение нитей, как ткань, как канва, и в этом смысле готовая принять любую их форм, не превращаясь в форму, ускользая от нее. Чтобы дать место чему-либо, нужно отступить, посторониться, уйти, оставить место. Следовательно, дающее место само местом не является, оно расступается, чтобы образовать место, или отступает, чтобы его оставить. Поэтому образы объемлющего отсутствующего указывают всегда на некоторую небытийственность, но никогда – на ничто. Потому что ничто не может отступить, потесниться и дать место. Такова, как мы думаем, и хора Платона – всегда уже отступившая, уже отошедшая, отсутствующая, и потому неуловимая.

«Природа боится пустоты», «небытие нельзя мыслить», «Ex nihilo nihil» (из ничего ничего не возникает). Эти аксиомы традиционного сознания теряют убедительность, когда мы перестаем говорить о природе и начинаем говорить о культуре. «Прорывы», «проникновения» небытия в бытие культуры воспринимаются как перманентное становление или исчезновение, но никогда не ставшее (иначе это уже бытие с «затянувшимися ранами») и окончательно не исчезнувшее (иначе это ничто). С нашим понятием «небытийные черты бытия культуры» в постмодернистских идеях весьма сходны заявления об

---

<sup>93</sup> См.: Платон. Тимей // Платон. Собрание сочинений / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1994. Т. 3. С. 421–500.

ускользающей, бесконечно «откладываемой на будущее или в сторону» реальности.

Развернутый в нашей монографии нигитологический подход к пониманию культуры, делая ее предметом все многообразие необходимых и достаточных проявлений небытия и их взаимоотношений, а не только «абстрактно-чистое» небытие, требует, чтобы в систему онтологических категорий были включены дополнительные звенья, которые зафиксировали бы эти «странные» культурные формы. Такими категориями могут быть «квазибытие», т.е. «мнимое бытие», и «художественное бытие»: первая обозначает образное удвоение бытия (симуляция, имитация), выдаваемое за подлинно сущее и воспринимаемое как таковое; вторая – художественно-образное удвоение реального бытия, которое не выдает себя за подлинное бытие, но «честно», открыто утверждает иллюзорность изображаемого.

Таким образом, в нашей работе мы создаём предварительные условия для того, чтобы онтологические понятия с открытым содержательным пространством кристаллизовались в теории культуры до терминологического уровня и становились культурологическим инструментарием, применяемым для толкования постсовременного состояния.

Ускорение развития и расширения философской терминологии в конце XX – начале XXI в. – процесс не скрытый, состоящий из следующих периодов: 1) неприятия нового слова, критики его употребления в текстах, 2) популяризации (когда необычное слово, ранее гонимое, становится модным и употребляется не только в философских текстах, но и в СМИ, художественной литературе), а затем, наконец, 3) закрепления за концепциями и понятиями. Такие судьбы мы наблюдали у слов «ресентимент», «ментальность», «дискурс», «постмодернизм», «концепт», «симулякр», «след», «актор» и др. Абсолютная открытость и мобильность современных философских систем, на наш

взгляд, хорошо объяснены Р. Рорти, который обнадеживающе находит функцию философии в современной культуре: «Философия становится интерпретативной посредницей между различными областями культуры; пытается предотвратить трения между учеными, священниками и политиками. Не следует ... ожидать от философа, что он предложит некий готовый продукт. Философы занимаются тем, что производят поверхности, смазывают, если так можно выразиться, колеса»<sup>94</sup>.

Обычный путь терминов таков: от использования в конкретных текстах к фиксации и систематизации в словаре. Для терминологических лексем в философии важна даже не столько современность, сколько своевременность. Так, термин «нигиология» является относительно новой единицей языка философии. Содержание данного понятия сегодня не прояснено окончательно. Слово «нигиология» употреблялось в составе термина «смысловая нигиология» во второй половине XX в., отражая тенденцию трактовки «смыслов» / «смысла жизни», соответствующую философскому постмодернизму, парадигмам постструктурализма и деконструктивизма. В автономном значении мы встретили и позаимствовали его у Т. Имамичи, одного из немногих авторов, вписывающих споры вокруг бытия/небытия в культурологический контекст. «Поскольку ясно, что конечный вывод многих современных мыслителей не бытие, но ничто или непостижимое, как в случае Кэйдзи Ниситани, или абсолютное Ничто как Отрицание, как в случае Китаро Нисида, поскольку фактически на место онтологии, изначальной темы метафизики, теперь постепенно становится нигиология»<sup>95</sup>.

Кроме того, термин «нигиология» часто употребляется в работах В. А. Кутырёва, который отмечает, что ничтожащие тенденции в философии становятся влиятельными и значимыми на фоне и по ме-

---

<sup>94</sup> Философский прагматизм Ричарда Рорти и российский контекст / отв. ред. А. В. Рубцов. М.: «ТРАДИЦИЯ», 1997. С. 126.

<sup>95</sup> Имамичи Т. Указ. соч. С. 75.

ре вытеснения метафизического разума научным. Используя концепцию А. Ф. Лосева о трех тенденциях истории европейской философии (рационализм, меонизм<sup>96</sup>, имперсонализм), В. А. Кутырёв вспоминает также ироничное сравнение философии ничто с сибирской языческой традицией «дыромоляев», проведенное А. Ф. Лосевым. «На современном этапе, – пишет В. А. Кутырёв, – у высокопросвещенных поклонников ничто меонизм приобретает положительное значение. Ему находят союзников различные маргинальные философские течения, апофатические определения Бога в теологии, некоторые мистические воззрения и восточные мифологии»<sup>97</sup>. Так философ продолжает дело Парменида, который, надо признать, был более резок и называл мыслителей, утверждающих бытие небытия, «пустоголовым племенем».

Нам вполне понятна эмоциональная критика В. А. Кутырёва, однако согласиться с ней мы не можем. Дело в том, что философ сам выбирает категоричную формулировку: «В конце XX века образовалась среда, несоразмерная не только возможностям функционирования (нечем дышать, нет или слишком сильное притяжение), а самому субстрату человека. Она не просто слишком мала или слишком велика, а принципиально беспространственна, бестелесна. Это Double world – мир информации, виртуалистики, нанотехнологий»<sup>98</sup>. Во-вторых, В. А. Кутырёв определяет задачу философии в том, чтобы, учитывая завершенность метафизики, вырабатывать такой тип философствования, который отвечал бы новым реалиям и в то же время сохранял человека. В продолжение скажем, что такие уже неоспоримые аспекты современной культуры, как абсурдность, ризомоморфность, хаотичность, деструктивность, и заставляют нас искать соответствующий материалу анализа ключ интерпретации. Видимо, современному человеку (и в первую очередь философу) необходимо мужество,

<sup>96</sup> Меонизм (от греческого *me-on*, не сущее) – вера в ничто.

<sup>97</sup> Кутырёв В. А. Оправдание бытия (явление нигитологии и его критика). С. 19.

<sup>98</sup> Кутырёв В. А. Человеческое и иное. С. 9–10.



чтобы, подобно лирическому герою О. Мандельштама, сказать: «Твой мир, болезненный и странный, / Я принимаю, пустота!» Более того, нам близка позиция В. В. Биbihина, который рассматривал нигилистическое сознание как естественный для развития философии феномен: «Если философия не вызвана к жизни нигилистическим отрицанием мира и мезтью за его ускользание, то какой жизненный интерес мог заставить человека перейти от вещей с их красотой и богатством, от жизни полиса, от художественного и научного творчества к исканию неочевидных вещей?»<sup>99</sup>

Размышления же В. А. Кутырёва о необходимости оперирования новым термином «нигитология» кажутся нам очень продуктивными: «Отождествление учения о небытии с нигилизмом деформирует оба понятия. Ближе к сути дела термин «ничтоизм», однако с ним мы попадаем в один семантический ряд с атомизмом и меонизмом, то есть разновидностями трактовок бытия/небытия, а не обобщенным представлением о мире, которое дает онтология. Думается, что наиболее адекватным определением учения о небытии и ничто будет «ничтология» или, произнося это слово по-латыни и в корреляции с онтологией, нигитология. Буквальное соединение слов «nihil» и «logos» действительно дает нигилологию, но по-русски благозвучнее, а главное, более отвечает историко-философской традиции употребления (хотя по принципу противоположности), если произносить и писать «нигитология»»<sup>100</sup>.

Мы сужаем исследовательский взгляд до нигитологии культуры. В нашем употреблении «нигитология культуры» – это учение о культурогенезе, в котором феномен, образы, имена и превращенные формы небытия предстают изначальными; а необходимость «заполнять пустоты», «заделывать дыры», «затягивать разрывы», т.е. пре-

<sup>99</sup> Биbihин В. В. Указ. соч. С. 10.

<sup>100</sup> Кутырев В. А. Оправдание бытия (явление нигитологии и его критика). С. 20.

вращать небытие в бытие или разнообразными способами опредмечивать, оформлять небытие объясняется как главный мотив культуротворчества.

Как известно, в науке новые термины приживаются лишь тогда, когда они обозначают нечто такое, что нельзя обозначить с помощью старых терминов. Таким образом, формулируется вопрос: какие именно важные явления и процессы без введения нового термина «нигитология культуры» ускользают из поля зрения исследователя культуры? Отвечать на этот вопрос мы начали ещё в полемике с концепцией В. А. Кутырёва. Продолжая, должны отметить, что на наших глазах происходит радикальная трансформация реальности под воздействием современных технологий, телекоммуникационных и компьютерных систем, которые преобразуют восприятие мира и всю среду человеческого бытия. У нас нет термина, объединяющего очень важные процессы и явления в постсовременности, такие, как:

- переход от твёрдой идентичности индивида к «текучей» её форме, а в пределе к потере или разрушению идентичности;
- нарастание объёма симулякров как в сферах медиа, искусства, нравственности, религиозности, так и в обыденной жизни;
- активный интерес к негативным сущностям, проявляемый постмодернистским искусством;
- утрата человеком чувства онтологической безопасности;
- виртуализация общения;
- затянувшееся состояние лиминальности (как общекультурной, так и индивидуальной).

Кроме того, обыденные оценки, философская рефлексия и художественные свидетельства инаковости постсовременной культуры по сравнению с образом бытия классической и неклассической (конца XIX в.) культур заставляют нас обнаруживать сходные характеристики небытия и постсовременного состояния:

- вечно становящееся, но не ставшее;
- превалирующая темпоральность, вытесняющая пространственные характеристики (лишь в феномене пустоты не окончательно);
- перманентная и бесконечная потенциальность;
- аструктурность или структура с пустым центром.

Как назвать эти разнородные явления и события в культуре: «нигилизм», «негация», «самоотрицание», «отчуждение»? На наш взгляд, эти уже принятые термины отражают отдельные аспекты или конкретные процессы. Мы же преследовали цель – доказать генетическую связь этих процессов.

Нигитологическая парадигма, на наш взгляд, отвечает особенностям бытия культуры, т.к. проблематизирует характеристики, не присущие объектам природы, но имманентные единицам культуры (становление, нелинейность, нецелостность, хаотичность). Онтология небытия констатирует невозможность построения онтологической модели описания настоящего как человеческого бытия «здесь-и-сейчас». Человеческое бытие есть бытие только в неуловимо короткий момент времени. В основном же оно есть такое бытие, которому для того, чтобы быть, необходимо отрицать самое себя как некое наличное состояние и в совокупности рассмотрения являть себя как ничто<sup>101</sup>. Нигитология культуры есть, таким образом, констатация сложности, специфичности и абсурдности человеческого существования в пространстве разрыва между некультурой и культурой.

Однако для нас исходной аксиомой является утверждение, что онтология реальности и онтология культуры имеют отличающиеся определенности. Отношения бытия и небытия существенно различны в разных сферах действительности – в природе, в культуре, в общест-

---

<sup>101</sup> Это универсальная позиция, являющаяся наполнением архетипа «самость»: непреодолимое стремление к целостности и законченности сопровождается страхом, так как абсолютно ясно, что эти цели достижимы только через умирание, аннигиляцию. Вспомним древнегреческую поговорку «Нельзя сказать, счастлив ли человек, пока он жив».

ве, в человеке, – что исключает возможность дальнейшего развития единой для всех них системы категорий. Соответственно, и спор о первичности «бытия» или «небытия» не имеет смысла до тех пор, пока мы не выйдем за пределы их абстрактно-логического рассмотрения, для которого они просто и только антиномично соотносительны, и лишь идеологические соображения приводят к признанию первичности той или другой: для мифологически-религиозного сознания первично бытие Бога и небытие природы, а для атеистического сознания первично бытие космоса, природы, материального мира, ибо оно не признается плодом творчества какой-либо внеприродной силы. По нашему убеждению, нигитология становится подходом, высвечивающим небытийные особенности бытия культуры, то есть является не противоположностью онтологии, а её новым синтезированным вариантом.

М. С. Уваров поставил вопрос о соотношении понятий «нигитология» и «танатология»<sup>102</sup>. О совпадении нигитологии и танатологии пишет и В. А. Кутырев, только в более категоричной манере: «Но радуясь философии, утоляющей «жажду небытия», приветствуя торжество нигитологии, называйте это хотя бы соответствующим именем: философия смерти. Философия небытия – танатософия. Она больше не занимается бессмысленным делом поддержания здоровья, сразу прописывая одно назначение – в морг. И чем скорее, тем лучше»<sup>103</sup>. Не можем согласиться ни с деликатно-мягким предположением М. С. Уварова, ни с резкой критикой В. А. Кутырёва. Мы утверждаем в границах нигитологии культуры способность человека к тво-

---

<sup>102</sup> Непосредственно сам термин «нигитология» в работах М. С. Уварова не звучит. Но в танатологических исследованиях философа культуры мы находим большое количество деталей и пассажей, заставляющих нас интерпретировать культуру с нигитологических позиций. Например, применение греческого эллинистического математического символа «гномон» для интерпретации «физиогномики» Петербурга (Уваров М. С. Эклибрис смерти. Петербург // Фигуры Танатоса. № 3. Специальный выпуск: Тема смерти в духовном опыте человечества: материалы I международной конф., С.-Петербург, 2–4 ноября 1993 г. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1993. С. 72–77).

<sup>103</sup> Кутырев В. А. Оправдание бытия. С. 17–26.

рению *ex nihilo*, хотим системно показать, что истинно человеческое – это умение заполнять пустоты, оформлять пустоты, именовать пустоты, что и является, с нашей точки зрения, стержнем творческого (творящего) действия. Между бытием и небытием существуют промежуточные состояния, обозначение которых необходимо категориально зафиксировать в силу значительности культурных явлений, стоящих за этими плодами человеческой деятельности. В таком рассмотрении, например, этическая система выглядит как набор инструментов для подавления и сдерживания напора небытия (хаоса, деструкции, агрессии<sup>104</sup>); искусство – как способ высвечивать пустоту, придавать форму небытию; наука – как иллюзия понимания и объяснения небытия, управления силами пустоты. Нигитология культуры, таким образом, это обнажение основ культуры, выход на метуровень изучения этого феномена.

Перестройка оснований исследования означает изменение самой структуры философского поиска. Однако всякая новая стратегия утверждается не сразу, а в длительном диалоге с прежними установками и традиционными видениями бытия. Для современной культуры возникла насущная необходимость исследовать процесс порождения ускользающего, ветвящегося смысла, схваченность его в многозначности понятия. Нам необходимо искать или вырабатывать новые способы говорить о непроявленном, отсутствующем. И естественнонаучный, и гуманитарный дискурсы в настоящее время приходят к новой концепции первоначала или основания как бесконечно порождающей пустоты.

Так, главной идеей нигитологии культуры является усматривание перманентных метаморфоз небытия в процессе культурогенеза.

---

<sup>104</sup> Поэтому когда мы читаем у Р. М. Рильке: *Как мелки с жизнью наши споры, / как крупно то, что против нас! / Когда б мы поддались напору / стихии, ищущей простора, / мы выросли бы во сто раз*, то начинаем подозревать австрийского поэта в нигилизме. По крайней мере, усматриваем его отрицательную оценку морали.

Уместными кажутся нам признания С. Жижека, которые он сделал, размышляя о «страсти Реального», возникшей в современности. В начале 1990-х он был тесно связан со словенской политикой, и когда обсуждался вопрос о предоставлении ему портфеля в правительстве, по признанию философа, его интересовал только пост министра внутренних дел или руководителя службы безопасности – идея работы на посту министра культуры, образования или науки казалась ему крайне нелепой, не заслуживающей серьезного рассмотрения. «Подлинная страсть двадцатого века – проникновение в Реальную Вещь (в конечном счете, в разрушительную Пустоту) сквозь паутину видимости, составляющей нашу реальность, – достигает своей кульминации в волнуемом Реальном как окончательном «эффекте» всего, что популярно сегодня – от цифровых спецэффектов через реальное телевидение и любительскую порнографию к снафф-фильмам»<sup>105</sup>. Культура в узком смысле не удовлетворяет «страсти Реального» современного человека, т.к. он её подсознательно считывает как инобытие небытия<sup>106</sup>, просто «бытие небытия»<sup>107</sup>.

Выявление философского и культурологического смыслов терминологического выражения «нигитология культуры» являлось одной из задач в нашем исследовании, однако не главной. Введение новых терминов это сопровождающая изучение специфики бытия постсовременной культуры необходимость.

---

<sup>105</sup> Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального. С. 19.

<sup>106</sup> Широкое распространение в обыденной речи ироничных форм «культурка», «культурмультир», «ах, как не культурно!», «тоже мне, культурный!» подтверждает существование таких представлений.

<sup>107</sup> Термин «бытие небытия» предложен Р. Е. Соловьевым (Соловьев Р. Е. Судьба онтологии в «постметафизическую» эпоху // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2004. № 3. С. 9–11).

## II. Предпосылки и основания нигитологии культуры

### 2.1. Имплицитная нигитология культуры

Древнее мышление, находящееся в начале формирования жестких схем причинно-следственных связей и дуальности, сталкивается непосредственно с бесконечностью и неоформленностью не только реальности, но и, что важнее, смыслового пространства. Архаическое мировоззрение включает невидимое, неосязаемое, непознаваемое в корпус первичных, исходных сущностей, усматривая в них истинный источник бытия. О многих предельных понятиях, в частности, о первооснове всего сущего древнее сознание повествует в мифологических сюжетах, образах, символах. Существует достаточно распространённое философское мнение, что первобытное сознание не знало небытия, а скорее, инобытие. Исследователь сознания первобытных народов Г. Кунов отмечал: «дикарь не понимает творения из ничего; это для него нечто неуловимое: из ничего не будет ничего. Сотворение для него – исключительно придание новых форм, преобразование... Это относится ко всем так называемым диким или первобытным народам»<sup>108</sup>. А. М. Самозванцев подтверждает, что первобытный человек «никоим образом не мог себе представить» понятие «полного небытия», поэтому смерть для него – «никогда не небытие, а всегда инобытие», иначе говоря «всякое небытие есть смерть и рождение в ином месте и в ином облике», «переход в другое состояние», из которого душа умершего может возвращаться в мир живых; «грань между мирами мертвых и живых еще долгое время остается проницаемой как

---

<sup>108</sup> Кунов Г. Возникновение религии и веры в бога. М.-Л.: ГИЗ, 1925. С. 85.

в религии (в Египте, Индии, Китае и т. д.), так и в еще большей степени в народных верованиях»<sup>109</sup>.

Ясно, что такие заявления есть попытки показать отличие понятия «небытие» в современной онтологии от образа небытия в мифологических текстах. В них не учитываются разные природы этих феноменов: знание и ощущение. Кроме того, возможность мыслить небытие связывается только с высоким уровнем абстрактного мышления. Однако нас интересуют именно нелогические и не чисто онтологические интерпретации небытия, которые обнаруживаем в мифе. Данные допущения позволяют говорить о человеческом бытии и небытии, то есть становятся предпосылками онтологии культуры. В частности, М. С. Каган связывает культурный процесс абстрагирования мышления с переходом от мифологического небытия-пространства к религиозному и философскому небытию-времени<sup>110</sup>. Учитывая синкретизм мифологического мировосприятия, такой переход наблюдать весьма сложно, более того, в структуре образов небытия в мифе обнаруживаются одновременно зачатки временных и пространственных характеристик.

Небытие в древнем мировоззрении ощущается и изображается как абсолютное начало всего, сверхплотность, которая разворачивается формами бытия вследствие импульса (желания, напряжения, взрыва и т. п.) Многие мифопоэтические утверждения о небытии не находят себе эквивалента в научных исследованиях<sup>111</sup>, не могут быть переведены на язык теории. Мир понятных и видимых событий и вещей в

<sup>109</sup> Самозванцев А. М. Мифология Востока. М.: Алетей, 2000. С. 19–20.

<sup>110</sup> См.: Каган М. С. Метаморфозы бытия и небытия: Онтология в системно-синергетическом осмыслении. С. 17.

<sup>111</sup> Хотя сегодня появляются позиции ученых, объединяющие квантовую физику, астрофизику, философию и метафизику. См., например: Шарипов М. Р. Философские основания понятия пустоты (пустое множество) // «Академия Тринитаризма». М., Эл № 77–6567, публ. 12285, 22.07.2005. Кроме того, последние научные открытия физики и механики склоняются к тому, что абсолютная пустота, вакуум, эфир есть начало мироздания. Частицы Бозона Хиггса – это теория, ставшая мифологией и наоборот. Современная астрономия приняла концепцию Чёрных Дыр в разряд научных и актуальных.



мифе как бы зависает между конечным небытием и производящим всё Божественным Ничто, неопикуемыми в понятиях науки. Современные естественнаучные представления о материи и порядке материального космоса и мистико-богословский взгляд на абсолютное как трансцендентное творению Сверхсущее Небытие, пронизывающее все творение своими энергиями, очевидно, описывают одну и ту же реальность на разных языках в соответствии с «принципом дополнительности». Физика работает с вакуумом, логика с отсутствием, онтология с небытием. Роберт Антон Уилсон в «Квантовой психологии» пишет: «Многие исследователи в последние годы самым настоятельным образом советуют повнимательнее присмотреться к вакууму. То есть к космической пустоте, которая окружает все небесные тела. Эта пустота, как казалось ещё совсем недавно, может оказаться, вовсе не так пуста»<sup>112</sup>.

Рациональное сознание или не приемлет небытие, или признает за ним простые акции анигиляции. Но это – лишь аспект, наиболее нейтральная и семантически бедная часть того небытия, которое знала мифоритуальная традиция, в котором даже при очень слабом приближении обнаруживаются три модуса: «до-бытие» (великое ничто до сотворения), «пост-бытие» (страшное и негативное ничто после конца света) и «ино-бытие» (постоянно присутствующее ничто, обуславливающее полноту бытия). Темы небытия как первичности и небытия как результата разрушения/исчезновения универсальны, обнаруживаемы в каждой мифологии, к ним поэтому применима характеристика «архетипические».

Самые частотные мифологические упоминания о небытии возникают в изображениях ситуации «до-бытия», где небытие становится продуцирующим. Начальной категорией космогонии и исходным состоянием мифологической Вселенной был образ неупорядоченной

---

<sup>112</sup> Уилсон Р. Квантовая психология. Киев: «Янус», 1998. С. 34.

субстанции, соотносимой в мифах с бездной, пустотой, океаном, бесконечным пространством, мглой, мраком, водой. Перед нами парадокс архаического мышления: абсолютная непроявленность обретает образ, то есть она проявляется. Однако этот оксюморон (форма неформленности, явление неявленного) становится ключевым противоречием мышления о небытии в любую культурную эпоху. В мифах этот конфликт решается различными способами. Например, согласно полинезийской мифологии, во «время оно» существовало По, символизирующее изначальное ничто, постепенно преобразовавшееся в ходе космогонического процесса во Вселенную. Преобразование реальности небытия в реальность бытия становится, на наш взгляд, условием тождества бытия и сознания. Обмысливая небытие, позволяя ему быть предметом сознания, человек дарует ему статус бытия, а значит уничтожает его (здесь нам не удалось избежать еще одного оксюморона: ведь уничтожение небытия по сути означает возврат его в бытие)<sup>113</sup>.

Более рационалистическую попытку анализа категории небытия находим в древнеиндийской философии вайшешика, в которой различается относительное небытие – отсутствие чего-либо в другом, и абсолютное небытие – отличие одной вещи от другой. Относительное небытие выступает как несуществование до возникновения и после уничтожения, абсолютное – как отсутствие связи между двумя вещами.

Буддизм начинает с моралистических размышлений о суетности всех человеческих устремлений, чтобы прийти к онтологическим решениям о пустоте. В Великой Колеснице (махаяны) тема пустого, шуны, занимает центральное место: нет ничего, кроме пустого, в том

---

<sup>113</sup> Подробную иллюстративную сборку (с авторскими комментариями) фрагментов древнеиндийских, древнекитайских и древнегреческих мифологических текстов, посвящённых темам и мотивам небытия, см.: Солодухо Н. М. Философия небытия. Казань: Изд-во Казанского гос. технического ун-та, 2002. С. 97 – 107.

смысле, что реальность следует искать не в субстанциях, а только в отношениях. Шунья – неуничтожимая субстанция. В пустоте, не имея помех в виде каких-либо установок ума, все становится самим собой, проявляет свою природу. Три принципа Шуньи: все вещи пусты, бессущностны; все вещи временны; все вещи являют собой синтез пустоты и временности. Индус Канада, основатель учения «вайшешика», трактовал бытие как материальную субстанцию (дравья), как «вечное», которое «есть существующее и беспричинное», но при этом утверждал, что бытие «возникает из небытия и превращается в небытие», ибо в процессе развития «существующее становится несуществующим»<sup>114</sup>. Этому учению историк индийской философии С. Радхакришнан счел необходимым посвятить особый параграф «Абхава, или небытие». «Если бы вещи просто существовали и не имели начала, – передает он логику рассуждений вайшешиков, — то есть не находились бы в состоянии небытия, тогда все вещи были бы вечными. Если бы отрицалось предшествующее небытие, тогда все вещи и их перемещение следовало бы рассматривать как лишенные начала; если бы отрицалось последующее небытие, тогда вещи и их действия были бы неуничтожимы и бесконечны; если бы отрицалось взаимное небытие, тогда вещи были бы неразличимы, а если бы отрицалось абсолютное небытие, тогда вещи следовало бы рассматривать как существующие всегда и всюду». Когда вайшешика расширяет свой кругозор и пытается дать последовательное представление о жизненном опыте как целом, она развивает категорию абхавы – ибо «когда мы говорим о вещи, мы подчеркиваем факт ее бытия или становления, когда же мы говорим об отношении, мы подчеркиваем факт ее небытия или отрицания». Поэтому, «абхава – категория скорее логическая, чем онтологическая», и все же «существует тенденция рассматривать ее как что-

---

<sup>114</sup> См.: Гостеева Е. И. Философия вайшешика. Ташкент, 1963. С. 30–31.

то существующее наравне с бытием», заключает С. Радхакришнан<sup>115</sup>. Чрезвычайно характерен пример с глиной и горшком, постоянно используемый Канадой – так соотношение бытия и небытия выводит философию за пределы осмысления природы и включает в поле теоретического зрения человеческую деятельность, в которой, в отличие от природы, первично не бытие, а небытие.

Аналогична постановка вопроса в древнем даосском памятнике «Чжуанцзы»: «Существует бытие, существует небытие, существует еще не начавшееся бытие и небытие, существуют и никогда не начинавшиеся безначальные бытие и небытие». Таким образом, небытие противопоставляется бытию как рядоположенное проявление сущего что оставляет без ответа недоуменные вопросы о сущности того и другого: «Что же такое в действительности бытие? Что же такое небытие?»<sup>116</sup>. Вместе с тем, Е. А. Торчинов считает, что в даосских текстах «Дао-дэ цзин» и «Чжуанцзы» образ хаоса был предтечей категории «небытие»<sup>117</sup>.

В даосизме Коре (исходное понятие) – многогранное пространство, абсолютная пустота. Она же – источник всего происхождения, всеобщий мировой закон существования-несуществования материального «ци» в пустоте, ибо пустота – «телесность изначального «ци»». Все сущее не может не расплыться и не создавать великую пустоту, которая находится в постоянном круговороте. Великая пустота не может не содержать изначального «ци». Источником сущего в даосизме признаётся полнота непроявленного мира, Небытие, неявленное, ибо все явленное временно, частично. «Все вещи в Поднебесной рождаются из Бытия, а Бытие рождается из Небытия... Ибо Бытие и

<sup>115</sup> См.: Радхакришнан С. Индийская философия. В 2-х томах. М.: Миф, 1993. Т. 1. С. 192–194.

<sup>116</sup> Атеисты, материалисты, диалектики Древнего Китая: Ян Чжу, Лецзы, Чжуанцзы (VI–IV вв. до н. э.) / Вступ. ст., пер. и коммент. Л. Д. Позднеевой. М.: Наука, 1967. С. 143.

<sup>117</sup> См.: Торчинов Е. А. Даосизм: опыт историко-религиозного описания. СПб.: Лань, 1998. С. 420.

Небытие друг друга порождают, трудное и легкое друг друга создают, короткое и длинное друг другом измеряются, высокое и низкое друг к другу тянутся, звуки и голоса друг другу вторят, «до» и «после» друг за другом следуют. Вот почему мудрец действует недеянием и учит молчанием»<sup>118</sup>.

Принцип «Дао пусто, но в применении неисчерпаемо» отражается и в китайской лингвокультуре. Например, для обозначения понятия «пустота» находится, по крайней мере, пять иероглифов: КУН – «пустотность как наивысшая отрешённость от мирского»; СЮЙ – в «Дао Дэ Цзин» «метафизический характер пустоты как идеала познания»; Ю – «уединённость, скрытый, скрытое место»; ДУ – одиночество; ГУ – синоним ДУ<sup>119</sup>.

Небытие отождествлялось с безымянным (ибо, назвав что-то, мы награждаем его бытием) Дао, которое имело лишь отрицательные характеристики бестелесности, туманности и пустоты. Наиболее значимым для нас является то, что трактат «Дао Дэ Цзин» начинается так: «Дао, которое может быть выражено словами, не есть постоянное дао... Безымянное есть начало неба и земли, обладающее именем – мать всех вещей»<sup>120</sup>. И далее: «Смотрю на него и не вижу, а потому называю его невидимым. Слушаю его и не слышу, поэтому называю его неслышимым. Пытаюсь схватить его и не достигаю, поэтому называю его мельчайшим. Не надо стремиться узнать об источнике этого...»<sup>121</sup> Дао как основу мира можно считать неопределённым и в онтологическом, и в гносеологическом плане, так как оно отождествляется то с нематериальным и недуховным небытием, неисчерпаемой пустотой, то с исходным неопределяемым началом, ни назвать, ни

<sup>118</sup> Древнекитайская философия. Собрание текстов в 2-х т. М.: Прогресс, 1972–1973. Т. 1. С. 272.

<sup>119</sup> См.: Кравцова М. Е. Поэзия Древнего Китая. СПб., 1994. С. 204.

<sup>120</sup> Древнекитайская философия. Т. 1. С. 115.

<sup>121</sup> Григорьева Т. П. Синергетика и Восток (логика небытия) // Вопросы философии. 1997. № 3. С. 90–102.

воспринять которое человек не в силах. Трактовка Дао и в «Книге о Пути и Силе», и в даосизме в целом неоднозначна: у основоположника даосизма Лао-Цзы Дао главным образом определяется с материалистических позиций как естественный путь вещей, в позднем даосизме – это «небесная воля» или «чистое небытие».

Образ небытия как исток всего сущего характерен не только для древневосточных мифологии и философии. Так, в германоскандинавской мифологии фигурирует образ Гинунгагап, «Великой пустоты», хаоса, мировой бездны, предшествовавшей творению мира и людей, вместилища первопотенций, в котором становятся возможными последующее возникновение и упорядочивание мира.

Каббалисты понимают бесконечную, неограниченную субстанцию как Эйн-Соф («без конца»), которой нельзя приписать никаких атрибутов: Эйн-Соф в то же время является и принципом, который может быть раскрыт только путём исключения по порядку всех познавательных качеств. То, что остаётся после исключения всех известных явлений, и есть Эйн-Соф, или Великое Отсутствие, которое заполняло всё, пока не сжалось и не создало абсолютную концентрацию в самом себе, став хаосом, бездной, первозданным воздухом, азотом<sup>122</sup>. Первородное «ничто» в таком понимании – абсолютная концентрация, бесконечная плотность. Однако ни один предмет не обладает бесконечной плотностью, ибо имеет какой-то объём. В каббале это противоречие объясняется следующим образом: изначальный вакуум, или пустота, не абсолютны. Существовало некое море с прозрачными водами, внутри которого содержался свет. С его помощью и были созданы миры и иерархии. Но и он, как утверждается в сакральных текстах, меркнет перед величиим Небытия.

---

<sup>122</sup> См. об этом подробнее: Зогар. Комментарии и пояснения Дэниела Мэтта. М.; Киев: София, 2003.

Таким образом, мифологическое чувственное постижение смысла небытия отличается от рационального понимания небытия как отсутствия чего-либо и рассматривается как творческая потенция бытия. Сами смыслы в мифологической восточной культуре принадлежат небытию: «Смотри, где все темно, слушай, где все тихо: в темноте увидишь свет, в тишине услышишь гармонию», «Прислушивайся к молчанию в себе»<sup>123</sup>. Первичность небытия, ничто – древняя традиция, наиболее развитая в восточных мифологиях и философиях. В древнегреческой философии также рождается внимание к небытию, правда, высмеиваемое или замалчиваемое, ибо страх перед непроявленным, неоформленным был силен уже в мифологических взглядах (подтверждением чему является, например, первоначальная безобразность, непроявленность Пана).

«Хаос» – древнегреческое слово, в его этимологии просматриваются показательные интенции. Греческое *chaos* переводится как «зеваю», «разеваю», то есть обозначает прежде всего развернутое пространство, пустую протяженность, пустоту. Устремления древнегреческой культуры к «космосу» – ограничению и упорядочиванию – имели мощный противовес в виде интереса-страха, влечения-ужаса к хаосу, бесконечному, безобразному. Хаос рождается как зияние или пустое пространство между верхом и низом, между небом и твердью земли. С одной стороны, изначальность небытия в мифологическом сознании вызывает трепет и поклонение, является основой эсхатологических легенд. С другой стороны, хаос выполняет функцию структурирования Космоса.

Вернёмся к этимологии слова «хаос», чтобы увидеть, что «зевание/зияние», сочетающее в себе прапространственность и активность, указывает на тот первоначальный, исходный смысл атомистической пустоты, который мы можем обнаружить у пифагорейцев. Та-

---

<sup>123</sup> Григорьева Т. П. Указ. соч. С. 102.

ким образом, мифологические корни атомистической пустоты скрываются скорее в традициях хтонической дионисийской Греции, чем в классической Элладе с ее культом предела, формы, завершенности, космоса. Желание детерминировать себя, свой Космос – мир определенного, завершенного, с четко распределенными качествами и функциями различных областей пространства – относительно неопределенности Хаоса, «безвидного», то есть лишеного всех качеств и любых различий, подталкивает мифосознание к признанию разграниченности мира на сферы бытия и небытия. Хаос выталкивается за границу обжитого мира – «ойкумены», о нем не говорят, поскольку о том, в чем нет определенности, нечего сказать. Несмотря на это, Космос может существовать только благодаря наличию хаоса – как правое в противоположность левому. Итак, хаос – одно из порождающих начал мира.

Античный хаос – вовсе не отсутствие вещей, а такое состояние бытия, в котором отдельное перестает заявлять о себе, растворяясь во всем. Платон считал хаос неоформленной первоматерией, и его хора весьма близка подобному пониманию хаоса. Корень слова «хаос» имеет ещё один смысловой оттенок напряженного внимания («смотреть, ожидая», «искать взглядом», «зевать» по сторонам), а также лишённости и недостатка, бедности и нужды. Но хаос явно обладает существованием и активностью, хотя характеристики его бедны. Первоначальная его пустота была связана с бескачественностью, а точнее, с невозможностью отличить его компоненты друг от друга, гомогенностью, но затем ему приписываются другие качества, полностью вытекающие из этого первого определения. Так он становится бескрайним, ибо форма и границы присущи только бытию, плотному. Эта бесконечность, разомкнутость могут также трактоваться, как возможность включить все в себя, то есть бесконечное количество вариантов развития, и равное к ним всем безразличие.



Греческая наука в большей мере склонна доверять видимому миру, опираться на эмпирический опыт. Мифопоэтические образы и атрибуты хаоса сменяются философскими попытками вывести мышление из круга, в котором оно оказывается при попытке выбрать своим предметом небытие и пустоту. В философской поэме Парменида «О природе» описываются ловушки, в которых может оказаться разум даже на истинном пути. Те, кто соглашаются с тем, что «есть небытие и небытие необходимо существует», попадают в первую западню. Для них, названных Парменидом «пустоголовым племенем», неизбежна и вторая ловушка – допущение тождественности или нетождественности бытия и небытия. Таким образом, по Пармениду, небытие не существует, потому что оно немислимо. Как только небытие становится предметом мысли, оно начинает существовать, а значит, превращается в бытие. Парменид утверждал, что несущее – это лишь отрицание некоего сущего. Так, мы видим, что небытие не только мыслится и номинируется, но и вызывает определенные отношения, которые, в свою очередь, находят адекватное выражение в философских понятиях и поэтических образах.

Характеризуя древнегреческие раннефилософские вариации понимания небытия, мы также должны сказать о теории атомистов. Трактую существование небытия как пустое пространство, Левкипп и Демокрит, описывали первоначала мира – атомы (бытие) и пустоту (небытие). Демокрит считал, что все ощущаемые качества вещей (звуковые, цветовые и др.) возникают из соединения атомов лишь для воспринимающих и не являются таковыми по природе вещей. По свидетельству Секста, он говорил: «Лишь в общем мнении существует сладкое, в мнении – горькое, в мнении – теплое, в мнении – цвет, в действительности же существуют только атомы и пустота»<sup>124</sup>. Атоми-

---

<sup>124</sup> Цит. по: Чанышев А. Н. Курс лекций по древней философии. М.: «Высшая школа», 1981. С. 198.

сты поставили небытие в один ряд с бытием и свели к физической пустоте, то есть как бы подменили субстанцию модусом. В учении об атомах и пустоте Эпикура волновали не столько физические, сколько человеческие проблемы. Атомы у Эпикура постоянно отклоняются (в том смысле, что постоянно отличаются от не-атомов, то есть от пустоты) от ничто. Атом (а Эпикур прежде всего имел в виду человека) существует только в постоянном «отклонении», когда он, уподобляясь пустоте, остаётся самим собой. Погружаясь в пустоту, а не теряясь среди эмпирического многообразия случайных вещей, человек сохраняет возможность своего творческого существования.

Платон впервые разграничил бытие и небытие, отождествив небытие с вневременным миром. Платон увидел в ничто «всепринимающую природу», то невидимое и неосязаемое, лишённое всяких физических качеств начало, которое нельзя даже назвать, наречь каким-либо именем. Можно также привести свидетельство Плутарха о том, каким образом примиряет Платон свою философскую систему с существованием не-сущего: «Согласно Платону, между «не существует» и «является не-сущим» имеется различие, поскольку первое указывает на актуальное отсутствие, в то время как второе означает «инаковость»...»<sup>125</sup>.

Кроме того, этому философу приписывают мыслительный парадокс, который назван «борода Платона»: небытие в некотором смысле должно быть, в противном случае оно есть то, чего нет. Некоторые места «Софиста» Платон посвятил проблеме слова и мысли, вызываемым для бытия небытием. В. В. Бибихин пересказывает их: «Мысль – это слово, будь то говорящее молчание, когда мысль разбирается в самой себе, высказывание или именование. До произнесения слышимых звуков, до определения значений, когда мысль еще не зна-

---

<sup>125</sup> Цит. по: Диллон Дж. Средние платоники. 80 г. до н. э. – 220 г. н. э. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во Олега Абышко; Алетейя 2002. С. 233.

ет, *что* есть она, она уже говорит неслышимое *есть* или *нет*. Раньше явной речи совершаются исподволь утверждение и отрицание бытия и небытия. Ранние *да* и *нет* предшествуют всему настолько, что если бы мысль задумала увидеть и назвать что-то еще более раннее, она все равно начала бы своей первой речью, именовани<sup>ем</sup> сущего и ничто. Как бы глубоко человек ни заглянул в себя, он видит речь, язык, ответ да и нет на вызов бытия и небытия»<sup>126</sup>.

По Аристотелю, пустота возможна лишь в смысле причины движения. Аристотель отрицает существование небытия. Его существование запрещено основным законом бытия. Но в относительном смысле у Аристотеля небытие все же существует. Он признает, что в трех смыслах может идти речь о небытии. Так, первый смысл допущения небытия Аристотель связывает с категориями. Небытие не существует само по себе, оно в относительном смысле существует в некоторых категориях (например, не-белый, нигде, никогда и т. п.), но не в сущности – сущности ничто не противоположно. Второй смысл пустоты, по Аристотелю, – потенциальность полноты, третий – лишенность. Аристотель не допускает «свободной пустоты», не связанной ни с каким телом.

В становлении описанных противоположных позиций греческой философии принципиальную роль сыграло наличие в греческой лингвокультуре двух способов выражения отрицания: *ιν* (формальное утверждение несуществования, чистое не) и *μη* (не-определенность, не-оформленность с оттенком «уже не» или «еще не»).

Именно в мифологических и раннефилософских текстах пустота начинает обретать образный и понятийный рельеф. В мифах пустота обрамляет мир: она его начинает и заканчивает, более того – сиюминутный, профанный мир в мифе взвешен над священной вечной бездной, пустотой. Пустота выступает как один из важнейших компо-

---

<sup>126</sup> Библихин В. В. Язык философии. М.: Изд. группа «Прогресс», 1993. С. 7–8.

нентов космоса, поскольку именно благодаря ей все остальные его компоненты располагаются отдельно друг от друга, она структурирует космос, дает возможность вещам сохранять устойчивую форму. Такое понимание пустоты как вместилища всех вещей является наиболее древним и отождествляется на данном этапе развития человеческого знания об окружающем мире с пространством вообще. Именно на этом основании и строится вся античная художественная культура, в которой пространство просто не существует, не изображается. Ведь то, что ничем не заполнено, невозможно изобразить. В греческой живописи практически нет холодных голубых красок атмосферы, только теплое, плотное, реальное для чувств бытие здесь и сейчас, в любом его проявлении. Поэтому греческую культуру часто называют «культурой малого», она боится бесконечности, привязана к явленной вещи, к телесному.

Так видна следующая закономерность: в типах культуры, ориентированных на возвышение природы, на природоцентризм, которые человека рассматривают органически-натуралистически-телесно, которые видят целью и сущностью искусства мимесис, и признают живопись главным видом искусства, – в этих типах культуры теоретическое знание не впускает в себя понятия «небытие», тем более, «ничто» или отказывается от их использования. Наоборот, типы культуры, рождавшиеся в Древней Индии, Древнем Китае, и в европейском средневековье, которые сделали идеологической доминантой духовность, идею личностного спасения и противопоставили визуальности звучание – в этих культурах определяющим мировоззрением критерием является феномен времени. Соответственно, представление о сущем сводится к подчинению бытия небытию, и порождает проблему соотношения феноменов времени и небытия, которая волновала Августина: как же можно говорить о реальности настоящего момента време-

ни, если он, реализуя будущее, тем самым ничтожит себя, превращаясь в небытие прошлого?

Августин попытался разрешить противоречие, заключенное в Библейском описании сотворения мира Богом «из ничего». Ставя вопрос «Что делал Бог до сотворения неба и земли?», Августин искал непротиворечивый на него ответ: «Я называю Тебя, Боже наш, Творцом всего творения, и если под именем неба и земли разумеется все сотворенное, я смело говорю: Бог ничего не делал», однако простое логическое рассуждение заставляет его признать, что «не было ничего сотворенного до того, как было сотворено!» Более того, не было даже времени, ведь «время, – констатировал Августин, – создал Ты, и не могло проходить время, пока Ты не создал времени»<sup>127</sup>. По тому, как обращается Августин к Богу с этим вопросом, как мучительно ищет ответа на него, нам ясно, сколь трудно даётся понимание этого «ничто». Ибо понятие «ничто» – чистая абстракция, подобная математическому нулю; поэтому теологам и следовавшим за ними философам, утверждающим первичность небытия, т.е. ничто, оставалось лишь ссылаться на всемогущество Бога<sup>128</sup>.

Таким образом, мифопоэтическое и раннефилософское сознания сформировали основные модели понимания небытия, используемые в метафизике, логике и онтологии в поздних культурах. Так, можно констатировать большое сходство феноменологических изысканий и метафизических откровений дзен-буддизма. Влияние древневосточных мифологических представлений особенно заметно в неклассической и постнеклассической онтологии и философии культуры. В работах М. Хайдеггера, например, обнаруживаем и саморефлексию по этому поводу: «Японец: Конечно. Поэтому лекцию «Что такое метафизика?» мы в Японии поняли сразу, как только она дошла

<sup>127</sup> Августин Аврелий. Указ соч. С. 66.

<sup>128</sup> Гайденко П. П. Волюнтаривная метафизика и новоевропейская культура // Три подхода к изучению культуры. М.: Издательство МГУ, 1997. С. 394.

до нас через перевод, на который отважился японский студент, который тогда у Вас учился. Еще и сейчас мы удивляемся, как европейцы могли впасть в нигилистическое истолкование разбиравшегося в той лекции Ничто. Для нас пустота – высшее имя для того, что Вы скорее всего назвали бы словом «бытие»...»<sup>129</sup> При этом мы не можем заявлять прямых заимствований М. Хайдеггером положений и концепций восточной мысли, мы предпочитаем говорить о внешне сходном направлении мышления и вопрошания, использовании внешне похожих оборотов, речевых средств, нежели о заимствованиях в прямом смысле. Хайдеггер продолжает антитрадиционную для европейской философии линию, пытаясь переориентировать мысль на категории, не имеющие актуального значения в европейской культуре. Например, в упомянутой работе он говорит о том, что бытие невыразимо в языке, его открытость выражается через «чистый восторг зовущей тишины». Эти рассуждения весьма напоминают отдельные принципы философии дзен, так, частица «но» призывает взглянуть во внутреннее, сокровенное, в то, что за словами, что незримо присутствует в словах и сосредоточено в глубине молчания. И в восточной философии, и в философии Хайдеггера бытие (или ничто) не есть какая-то трансцендентная реальность. Бытие существует постольку, поскольку есть человек, который об этом бытии запрашивает, поскольку он не удовлетворён присутствием реальности, а пытается понять причину явленности всех вещей. Но при этом человеческое бытие может вступать в отношение ко всему существующему только потому, что выдвинуто в ничто: «Выдвинутость нашего бытия в Ничто на почве потаённого ужаса есть перешагивание за сущее в целом: трансценденция»<sup>130</sup>

Итак, в мифологической синкретической картине мира небытие связывается с осознанием самых масштабных, или предельных,

---

<sup>129</sup> Хайдеггер М. Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / пер. с нем. М.: Республика, 1993. С. 274.

<sup>130</sup> Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Хайдеггер М. Время и бытие. С. 24.

понятий: 1) первофеноменов пространства и времени; 2) первоначала и абсолютного конца бытия мира и человека; 3) абсолютного, трансцендентного. Долгий мифологический архаический период вырастил архетипический уровень мышления человека, что объясняет сохранность и устойчивость связей представлений о названных феноменах с понятием «небытие» и в современном мировоззрении.

Невозможность мыслительного абстрагирования в архаике подтверждается мифологическим представлением о небытии как о подлинном и высшем бытии. Мифологическое сознание должно было приписывать небытию потустороннего мира статус бытия, к тому же высшего и идеального, предвечного и вечного, и многие религии унаследовали такую «аннигиляцию небытия» от мифологии.

Именно поэтому стремление мифологического сознания придать богам абсолютную творческую силу, т.е. приписать им способность сотворения бытия «из ничего», наталкивалось на невозможность описать это «ничто», тогда как «небытие» чего-либо представить себе вполне возможно – как отсутствие уже имеющегося в опыте. Вот почему, хотя мифы часто говорят о создании богами мира «из ничего», в описании этого акта они либо подменяют «ничто» хаосом, либо признают все же наличие какого-то исходного «сырья» – воды, глины, камня, яйца, которому творческий акт лишь придает форму.

Взаимный интерес и диалог между восточной и западной культурами привели в XX в. к своеобразной неомифологической амбивалентности небытия. Соединение противоположных черт в одном образе обусловили также современное явление привлекательности (в основном эстетической, телесной, эротической) зла, деструктивности, уничтожения бытия и хаоса.

Мифологические образы небытия оказали влияние как на религиозную метафизику, на философскую онтологию, так и на художественное осмысление небытия. Влияние мифологической символики на

постсовременную философию нельзя, разумеется, понимать упрощённо, также как нельзя утверждать прямое внедрение каких-либо идей китайских, индийских или японских мыслителей в европейские философские системы. В гораздо большей степени речь идёт о влиянии стиля мышления, выражающегося в создании специфических познавательных установок.



## 2.2. Ментальная природа небытийных черт культуры

Попытки признать и исследовать бытие духовного мира человеческой культуры и бытие сознания в основном заканчивались введением нового термина в философский дискурс (бытие-для-себя, субъективная реальность) и объяснением отличий этого бытия от неоспоримого бытия природы (объективной реальности, бытия-в-себе).

Такие конструкции и оказали в своё время влияние на онтологию культуры. Картина становится более ясной, если мы, так, как это сделал, например, М. С. Каган<sup>131</sup>, начнём говорить о характеристиках небытия, выявленных у феноменов мысли, сновидения, фантазии, бреда.

Мышление человека исходит, раньше всех своих операций, из решения – «есть» предмет или его «нет» (обратим внимание, что речь идет именно о мышлении, т. к. чувственность имеет дело только с бытием, память, воображение, фантазия, – наоборот, только с небытием, мышление же человека и в филогенезе, и в онтогенезе выработало способность абстрагироваться и от реальности бытия, и от квази-реальности небытия, которое в памяти и в воображении предстает в формах бытия), а тем самым соотносит бытие и небытие – относительное или абсолютное (ничто). Появление идеи «ничто» в онтогенезе сравнительно позднее, поскольку оно доступно только абстрактному мышлению.

Ничто есть абсолютная несущность, его осознание наиболее приближено к абстракции чистого сознания. Ибо существует сознание чего-либо, а когда мы мыслим ничто, говорим о сознании ничто, то вынуждены искать практики приближения к «эпохе» (Э. Гуссерль),

---

<sup>131</sup> См.: Каган М. С. Метаморфозы бытия и небытия: Онтология в системно-синергетическом осмыслении. С. 30.

«представлению, независимому от закона основания» (А. Шопенгауэр). Вопрос об отношении идеи ничто к реальной действительности в неявной форме был поставлен в начале XX в. А. Бергсоном («Творческая эволюция»), а затем М. Хайдеггером («Нигилизм, nihil и ничто», «Что такое метафизика?») и Ж. П. Сартром («Бытие и ничто»).

Термин «ничто» нередко используют для обозначения пустоты, что, на наш взгляд, некорректно. Считая пустоту чувственно проявленной, а ничто, напротив, абсолютной непроявленностью, мы все-таки вынуждены в процессе нахождения совпадений восточного и западного мировидений использовать слово «пустота», подразумевая всё-таки абсолютную непроявленность ничто.

Для восточной мысли сознание предстает всеобъемлющей открытостью, пустотою, полостью, «животворною утробой мира»; оно подобно опрокидываемому сосуду, изливающему вовне свое содержимое, и это содержимое, конечно, всегда ускользает от статичного, внешнего рассмотрения. Главное свойство сознания на Востоке – это глубина, вертикаль зрения. В опыте заключен другой опыт, в мире таится другой мир, каждое мгновение существования может оказаться дверью в иное бытие. В трактате «Гуань-цзы» читаем: «В сознании как бы сокрыто еще сознание. Это сознание в сознании подобно мысли, предваряющей слова и образы»<sup>132</sup>. «Яйцо Брахмы» символизировало бесконечную вставленность миров и сознаний друг в друга. Можно вспомнить изделия китайских резчиков из слоновой кости, так называемые «шары в шаре»: это несколько резных шаров, вставленных друг в друга; аналогичным образом создавались китайские «сады в саду». Для русской матрёшки, кстати, за образец взяли также японскую игрушку – даруму, куклу-неваляшку, которая по своим истокам была изображением древнего индийского мудреца Дарумы (санскр.

---

<sup>132</sup> Штейн В. М. «Гуань-цзы». Исследование и перевод. М.: Издательство восточной литературы, 1959. С. 26.

Бодхидхарма), в V в. перебравшегося в Китай. Его учение в средние века широко распространилось в Японии. Дарума призывал к постижению истины через молчаливое созерцание, и в одной из легенд он – пещерный затворник, располневший от неподвижности.

В буддистской философии утверждается, что основа, исток и истина любой (физической, духовной) реальности, слияние с которой – единственная цель мучительных жизней, познания и развития – не может быть ни определена, ни описана, ни объяснена словами, звуками, жестами, прикосновениями. Даже великий Будда, размышляя о шунье (сверхпустоте), не дает «какого-либо определенного наставления»<sup>133</sup>. Многочисленные и разнообразные вербальные изыски его учеников и последователей<sup>134</sup> – попытки высказаться о ничто и даже не путеводитель, а путь к нему, разрушающий привязанности сознания и устанавливающий неподвижность и отстраненность мышления. Следовать этим путём, отбросив структуры причинно-следственных соответствий – задача неразрешимая и невыносимая для западного познания, не видящего себя и не существующего за пределами (без опор) логики. «У Гегеля ум конституирует строение реальности, а у Нагрджуны – фальсифицирует её» – пишет ведущий исследователь философии мадхьямики Т. Р. В. Мурти<sup>135</sup>. Тем не менее, лежащее на поверхности противоречие восточной и западной философий сознания не отменяет, а лишь оттеняет глубинное, сущностное сходство между ними. Не имея возможности (культурного контекста, ожидания культурной среды, духовной силы, традиции, наставников, права, свободы) отказаться от слова, западный мыслитель прибегает к его символической (в предельном случае – апофатической) ипостаси. Например,

<sup>133</sup> Алмазная Сутра // Наука и религия. 1991. № 12. С. 53.

<sup>134</sup> Л. Мьяль исследует разветвленную систему уподоблений шуньи в Праджняпармите (Мьяль Л. Шуньята в семиотической модели дхармы // Ученые записки Тартуского ун-та. Тарту, 1988. С. 52–57). В. Васильев пишет о четырех истинах и 18 видах пустоты в догматах буддизма (Васильев В. Буддизм, его догматы, история и литература. СПб, 1857. Т. 1. С. 122).

<sup>135</sup> Murti T. R. V. The Central Philosophy of Buddhism. L., 1955. P. 304.

«Бог мудр без мудрости, добр без доброты, всемогущ без могущества». Поэтому ничто – это не пустота, но некая сущность в абсолюте (абсолютно нейтральная, абсолютно непроявленная, абсолютно сакральная и т.д.)

Но на философию сознания, безусловно, оказала влияние и европейская мистика, например, немецкая мистическая традиция, начатая Майстером Экхартом, который вводил термин «ничто», закладывая в него значение наивысшей полноты и первоисточника.

Такое же значение имеют в восточной философии категории «покой», «пауза», «молчание». «Покой есть главное в движении» – говорил Лао-цзы. Но это не европейское понятие покоя как частного случая движения (покой относителен, а движение абсолютно). Это покой, который уже содержится в движении, как ничто таит в себе всё, всю полноту. «Наполнены смыслом пустое, незарисованное пространство в живописи, недомолвка, недосказанность в классической японской поэзии, паузы, застывшие позы в театре Но и Кабуки»<sup>136</sup>. Пауза, по мнению японских исследователей, выражает физиологическое осознание красоты в японском искусстве.

Молчание это не просто отсутствие слов, оно в восточной культуре очень насыщено, оно может быть агрессивным, сильным, злым. Общение может быть молчаливым и более информативным и значимым, чем речь. Слова и другие знаки это внешние средства для выражения углубленного, внутреннего, уникального и поэтому они почти всегда несовершенны (исключением, пожалуй, является символ, каким его трактуют А. Ф. Лосев и П. Флоренский), они носят общий характер (то есть обитают между людьми и всеми наблюдаемы, воспринимаемы, впускаемы), но при этом ими трудно высказать уникальную сущность каждой отдельной вещи, а подлинный путь к всеобщему, согласно восточной метафизике, прежде всего через пости-

---

<sup>136</sup> Деррида Ж. Указ. соч.

жение единичного и уникального. Я. Кавабата в своей Нобелевской лекции приводит слова мастера икэбаны И. Сэнго: «Капля воды или крохотное деревце может вызвать в памяти огромные горы, полноводные реки. В одно мгновение можно пережить таинства бесчисленных превращений».

В восточном варианте мировидения и достижения трансцендентного особенно значимым нам кажется дзен-буддистское состояние сатори (просветления) – способность видеть элементы реальности – и самые заурядные, и самые значительные, – так, как будто в них проявилась органическая взаимосвязь, как будто у них единое корневище, спрятанное в глубине почвы и не видимое глазом. Эта связь соединяет вещи не горизонтально, а вертикально: через каждую отдельную вещь и до абсолютного предела, где связь эта начинается. «Вещи рассматриваются от начала, от бытия и одновременно происходит понимание того, что в них указывает на то, что выше их, на основу своего бытия, но делают это так, что эту основу нельзя увидеть иначе чем сквозь ту сущность, которую она обосновывает. Человек непосредственно «видит» и понимает, что вещи «существуют» как раз благодаря тому, что они не существуют, и своим бытием обязаны этому небытию как собственной основе и началу»<sup>137</sup>. В дзен-буддизме способность к созерцанию тренируют с помощью таких практических упражнений: охватывать взглядом цветущие луга, людей и стада животных так, чтобы за лесом увидеть деревья, и наоборот – составлять целое по отдельным предметам и сохранять представление о нем. После видения в идеальном мыслительном пространстве чистого бытия можно представить себе сам мир, пустые пространства, а затем – бесконечность и таким образом усилить свои способности к созерцанию.

В философии же даосизма и в художественном творчестве даосов важное значение имеет принцип «пустого сердца» – такого со-

---

<sup>137</sup> Херригель О. Дзен в искусстве стрельбы из лука. СПб.: Наука, 2005. С. 41.

стояния, когда имеющиеся знания не вызывают помех для расширения восприятия, т. е. когда прошлый опыт не трансформирует, не искажает новых впечатлений, «не предшествует вещам», не опережает данные органов чувств своими готовыми установками, жесткими стереотипными оценками. Пустое сердце художника открыто всему и принимает в себя окружающее, радостно «узнавая», как всегда-свое. Подобно Дао, оно становится пустым и переполненным одновременно, и поэтому продуцирует художественные образы. Творческая способность художника, таким образом, напрямую зависит от его духовного навыка, от умения почувствовать вещь «изнутри», или ощутить себя этой вещью или предметом.

В таком ракурсе рассмотрения сам разум человека, видимо, имеет родственность с ничто или коррелирует с ничто, то есть не рожден, не сотворен, лишен какой-либо формы, изначален. «Твой разум пуст, но это не пустота небытия, а разум как таковой, – свободный, трепещущий, блаженный; это само сознание. Всеблагой Будда»<sup>138</sup>. Поэтому в мировоззренческих практиках Востока и Запада обнаруживается «шаг в ничто», который является не финальным, а нацелен вывести субъекта на «стартовую площадку» рождения мысли – в состояние, когда мысли ещё нет, но она готова появиться, то есть в состояние творящего изначального ничто.

Несмотря на кардинальное отличие восточного и западного типов мышления, оба они включают в себя временный выход в ничто, так как процесс мышления – это процесс порождения бытия небытием. Надо также отметить, что диалог бытия и небытия является механизмом продуцирования импульсов для мышления. Например, в за-

---

<sup>138</sup> Тибетская «Книга мертвых». Бардо Тхедол / пер. А. Боченкова. М.: Эксмо, 2009. С. 23.

падном типе культуры работа сознания нацелена на «заделывание дыр бытия», «дыр, оставленных причинно-следственными агрегатами»<sup>139</sup>.

Здесь уместно напомнить, что два влиятельных направления философии начала XX в. – феноменология (Э. Гуссерль с идеей «эпохе») и экзистенциализм (Ж.-П. Сартр с идеей «неантизации»), утверждают двигательную силу ничто для механизма мышления, или вообще для существования самого сознания. Формируется утверждение, что сознание не творит ничто, но им само творится (использует в качестве импульса своего развития). Если принять данный тезис, то ничто оказывается состоянием за пределами каких бы то ни было суждений и утверждений, потому что оно по отношению к содержанию сознания и к смыслам оказывается метафеноменом или даже трансцендентностью.

Взаимопорождение ничто и сознания обуславливает опыт характерного мыслительного затруднения перед определением небытия, ничто и пустоты. Крайнюю степень такого затруднения обнаруживаем уже в триедином тезисе древнегреческого софиста Горгия:

- 1) ничего не существует;
- 2) если что-то и существует, то оно непознаваемо;
- 3) даже если оно и познаваемо, то такое познание невыразимо<sup>140</sup>.

Наиболее ранним указанием на нерелевантность мышления ничто являются известные строки Парменида: «Можно лишь то говорить и мыслить, что есть: бытие ведь есть, а ничто не есть...»<sup>141</sup> Здесь под именем «того, чего нет» мышление обретает особого рода опыт затруднения и составляющий этот опыт предмет, ведь если предполо-

<sup>139</sup> Мамардашвили М., Пятигорский А. М. Символ и сознание. М.: Школа; «Языки русской культуры», 1997. С. 82.

<sup>140</sup> См.: Морозкина З. Н. Софист Горгий и его учение о бытии // Античность и современность. М.: Наука, 1982. С. 130.

<sup>141</sup> Парменид. О природе // Фрагменты ранних греческих философов / Отв. ред. И. Д. Рожанский М.: Наука, 1989. С. 296.

жения о совпадении или хотя бы взаимопорождении сознания и ничто отчасти верны, то, чтобы мыслить ничто, сознанию нужно либо раздвоиться, либо «вывернуться наизнанку» (как глазу увидеть себя, а не своё отражение или изображение?) Однозначность принятого Парменидом решения не соотносить мышление с отсутствующим, но признать его тем же, «что и быть», имело известные последствия для метафизики, оставшейся в целом верной логике Парменида. Решение Парменида исходит из важнейшей его интуиции: «То же самое мысль и то, о чем мысль возникает»<sup>142</sup>. Отождествление мыслимого и существующего имеет свои следствия. Формальное распространение этого положения на то, «чего нет», ничтожит саму мысль: из интенции в направлении ничто мысль не возвращается, чтобы облечься в слово или изображение.

Как точно отметил Ф. И. Гиренок, Платон, ссылаясь на Сократа, указывал, что реальность идей (благо, красота, ум и т. д.) человек воспринимает также, как огонь, воду и землю. «Люди не могут понимать мир так, как его понимают боги. Люди не боги и понимают мир содеянным, сделанным. В том числе мы понимаем этот мир не идеями, а тем, что сделали в себе, т. е. собою сделанными»<sup>143</sup>. Радикального успеха данная манера мировоззрения достигла у немецкого философа XVIII в. Иоганна Готлиба Фихте, который сказал, что началом бытия является Я, причем именно потому, что любой исследовательский проект и любая инвентаризация имеющихся у исследователя исходных данных начинается с констатации существования Я исследователя. Известные замечания И. Г. Фихте в «Перспективах метафизики» иронично, но точно интерпретируются русским поэтом-концептуалистом Д. А. Приговым:

*Бог объясняет милиционеру:*

---

<sup>142</sup> Там же. С. 297.

<sup>143</sup> Гиренок Ф. И. Ускользящее бытие. С. 84.



*«Как же, извините, отличать  
Вас от не-Вас?» «А тем, что  
Я есть, а не-Я не есть».*

Но в противоположность мировидению И. Г. Фихте вспомним еще раз, что восточное мироощущение таково, что в глубине своей все предметы причастны ко всеобщей первооснове бытия. Поэтому человек может преодолеть разобщенность Я и не-Я, субъекта и объекта, человека и природы, внутреннего и внешнего, и пережить свою сопричастность всему сущему как в пространстве так и во времени. В Китае такое отношение человека к миру – условие всякого подлинного познания и творчества. При этом делается невозможным подход к чему-либо в мире как к «безгласной вещи»<sup>144</sup>, служащей лишь какой-нибудь внешней по отношению к ней цели. Художник и философ вступают в диалогические отношения с предметом своего созерцания. Следовательно, художественная одаренность может быть определена как способность человека прозревать в вещах некоторое внутреннее, «сверхчувственное» содержание и адекватно выражать его в чувственно воспринимаемых образах. Причем способность эта проявляется на основе непосредственного переживания человеком своего онтологического единства со всем существующим в мире<sup>145</sup>.

Относительно понимания природы ничто и природы «дискретной» действительности возможны две основных точки зрения: либо дискретна действительность, либо она не дискретна, но дискретно ее постижение. Либо ничто существует действительно, служит реальной причиной дискретности нашей действительности, разделяя ее на от-

---

<sup>144</sup> См.: Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 363.

<sup>145</sup> Вполне по-постмодернистски цитируя китайское мировоззрение, русский рок-поэт Б. Б. Гребенщиков поёт в своей песне «Туман над Янцзы»: *Мы все теперь братья, / Мы все здесь семья; / Так кто из нас ты / И кто из нас я?... / А я хожу и пою, / И все вокруг Бог; / Я сам себе сущий / И сам себе йог....*

дельные части-фрагменты-предметы и состояния предметов. Либо ничто существует лишь в сфере сознания в виде идеи-конструкта<sup>146</sup>, является непосредственным результатом дискретности постижения и неразрывнейшим образом связана с нашей способностью мыслить предметы как нечто конечное и, безусловно, различное (друг относительно друга). При этом конечность, различие и разделенность – суть безусловные следствия этой дискретности, существуют лишь в сфере сознания, тогда как действительность не содержит в себе ни того, ни другого, ни третьего.

Итак, в силу дискретности моего постижения действительности, я постигаю не полностью, но вырываю какой-то фрагмент постигаемой мной недискретной действительности. Затем вырываю второй фрагмент, третий, четвертый. Но всякий раз упускаю при этом другую какую-то часть, а именно ту ее часть, что обеспечила плавность бы их перехода друг в друга и являлась генетической связью будто бы разрозненных элементов реальности. Другими словами, если бы в своем постижении действительности мы действовали бы ее не дискретно, то картина мира не просто представляла бы собой бесконечное и синкретичное, но и вообще не существовала бы как «картина», а человек был бы погружен в неизобразимый мир, так как сама изобразительная человеческая способность диффузно была бы растворена в реальном.

Какова роль ничто как конструкта в сознании?<sup>147</sup> Ничто заменяет собой выпавшие в процессе дискретного восприятия звенья, которые обеспечивают целостность реального. С другой стороны, именно ничто как элемент сознания служит условиями разрывов между воспринимаемыми элементами мира.

---

<sup>146</sup> Подробнее об этом см: Воробьев Д. В. Роль ничто в реальности умственных построений: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. – Н. Новгород, 2010.

<sup>147</sup> Развёрнутый ответ на данный вопрос представлен в диссертации Д. В. Воробьева «Роль ничто в реальности умственных построений».

А. Бергсон совершенно справедливо отметил, что метафизика «склонна наделить истинное бытие существованием логическим, а не психологическим и физическим», и сам продемонстрировал это следующим рассуждением: существование при таком абстрактно-логическом ходе мысли «предстанет передо мной как победа над небытием... Я представляю себе всякую реальность распростертой на небытии, как на ковре: вначале было небытие, а в придачу явилось и бытие; или, если нечто всегда существовало, то нужно, чтобы небытие всегда служило ему субстратом или вместилищем и, следовательно, вечно ему предшествовало»<sup>148</sup>. Вместе с тем, дальнейший логический анализ приводит к выводу, что «идея абсолютного небытия... есть псевдоидея, не более чем слово», точно так же, как синонимичное ей «ничто»<sup>149</sup>.

Ключевым направлением в феноменологии стали проблемы сознания и языка. Как мыслятся феномены? Какие трансформации претерпевают, переходя из пространства мышления в пространство языка? Чтобы уловить сначала суть феномена, а затем его изменения, нужно «пропустить его через момент остановки», «эпохе», в орбите нашего исследования – через ничто, как элемент сознания. «...Отныне искать смысл не значит разбирать по частям осознание смысла, а значит расшифровывать выражения смысла в сознании»<sup>150</sup>. Э. Гуссерль отверг привычные стереотипы, догмы, предлагая воздержаться от суждений, теоретизирования, чтобы дать возможность «эйдосу» самовыразиться. Феноменолог предлагал довериться тому, что японский философ XX века Нисида Китаро назвал «чистым опытом»<sup>151</sup>, логикой ничто, абсолютной непредвзятости – как условия видения истины.

<sup>148</sup> Бергсон А. Указ. соч. С. 268–269.

<sup>149</sup> Там же. С. 274, 287.

<sup>150</sup> Рикер П. Герменевтика и психоанализ. Религия и вера. М.: Искусство, 1996. С. 54.

<sup>151</sup> См.: Нисида Китаро. Толкование красоты // Мисима Ю. Голоса духов героев. СПб.: Летний сад, 2002. С. 243.

Своеобразное решение проблемы сознания и ничто предлагает Ж.-П. Сартр в работе «Бытие и ничто. Эссе феноменологической онтологии». Описывая то, что происходит с бытием в акте сознания (разрывы естественной, каузальной цепи в бытии, появления в нем «трещины»), Сартр вводит понятие неантизации (от лат. «ничто»). Неантизация – не просто отрицание или уничтожение данного, но как бы окутывание его «муфтой» сознания, или ничто, в сартровской терминологии: «...иное, или относительное не-бытие, может иметь подобие существования только в качестве сознания»<sup>152</sup>. Ж.-П. Сартр утверждает: «...сознания разделены непреодолимым «ничто», – непреодолимым потому, что оно есть одновременно и внутреннее отрицание одного сознания другим, и фактическое ничто в промежутке между двумя внутренними отрицаниями»<sup>153</sup>.

Поль Рикер в работе «Конфликт интерпретаций» предлагает исходить из следующей формулировки: «Сознание – это движение, которое постоянно отвергает собственную исходную точку и только в конце обретает веру в себя. Иными словами, сознание – это то, что получает свой смысл только в последующих образах, то есть это некий новый образ, который может обнаружить смысл предшествующих образов задним числом»<sup>154</sup>.

Таким образом, многообразные религиозные и философские попытки определить сознание в широком спектре качеств называют нестатичность, отрицание, подвижность или отсутствие границ. Считаем это основанием видеть частичные совпадения сознания и ничто. Ни одно, ни другое не могут быть окончательно определены, обрести статичность, эксплицироваться, зафиксироваться. Проявляясь, сознание и ничто, перестают быть сознанием и ничто. Австрийский поэт

<sup>152</sup> Сартр Ж.-П. Бытие и Ничто. Заключение // Философский поиск. 1995. № 1. С. 80.

<sup>153</sup> Сартр Ж.-П. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм // Проблема человека в западной философии. М. Прогресс, 1988. С. 224.

<sup>154</sup> Рикер П. Указ. соч. С. 19.

начала XX века Р. М. Рильке, хорошо ощутив чреватость ничто, а также способность сознания наполняться силами движения при попытке объять ничто, пишет в «Часослове»:

*Но погружаясь в себя, до тьмы исподней,  
ощупью он ищет пищу,  
мой Бог. Во мне темнея, словно в яме,  
он – молча алчущее корневище.  
И попросту из теплоты Господней  
расту, на самом дне шуриа ветвями*<sup>155</sup>

В рассмотренных нами случаях понятием ничто характеризуется отсутствие специальной экспликации для той или иной сущности. М. Хайдеггер в своём эссе «Слово» считает это загадкой поэтического слова «такого рода, чей сказ давно уже возвратился в молчание»<sup>156</sup>. Далее М. Хайдеггер приводит стихотворение Гёльдерлина, строки которого иллюстрируют и наши предположения о роли и месте ничто в структуре сознания и мышления:

*Раз я из странствий шёл назад  
Добыв богатый нежный клад  
Рекла не скоро норна мне:  
«Не спит здесь ничего на дне»...*<sup>157</sup>

Так, мы предполагаем в сознании два разных ничто: то, что мыслится и именуется как ничто (то есть предмет сознания), и та область сознания, где продуцируется бытие мысли-образа, мысли-имени (своеобразные паузы или перерывы между уже оформленными или оформляющимися конструктами сознания). Первый тип ничто испытывает на себе сильное влияние второго. «Малопонятные нам явления такого типа, как предчувствия, телепатия, озарение, могут быть ин-

<sup>155</sup> Рильке Р. М. Часослов // Рильке Р. М. Избранные сочинения. М.: Радуга, 1998. С. 152.

<sup>156</sup> Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 302.

<sup>157</sup> Цит по: Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С.

терпретируемы как взаимодействие психики человека с флуктуациями Семантического вакуума»<sup>158</sup>. Неявленное и невысказанное, не объективированное и не получившее какую-либо форму составляет важную, специфически человеческую часть бытия культуры. Ощущая, думая и говоря о таких феноменах, как время, сон, смерть, пространство, память, забвение, наконец, само сознание, мы больше умалчиваем или укрываем, нежели проявляем. В этом отношении показателен приём апофатики (к размышлению над которым мы уже прибегали), применяемый при создании «портрета» абсолюта. Также первичная (или истинная) реальность, обнаруживающая себя во всем многообразии существования, но недоступная прямому наблюдению (*Земля же безвидна и пуста, и тьма над бездною*. Быт: 1), может быть описана, видимо, только «негативно», апофатически, то есть в отказе от использования бытийных форм.

В русской религиозной философии культуры обнаруживаем критику и отторжение восточных утверждений продуктивности ничто в сознании. Русские христианские мыслители начала XX столетия, сравнивая буддизм и православие, отмечали нравственную несостоятельность первого именно по причине ориентации буддизма на божественное ничто, на уничтожение своей личности и личностных качеств, то есть на процесс самоопустошения. Н. С. Трубецкой и С. Булгаков пишут о разнонаправленности нравственно-креативных векторов христианства и буддизма. Состояние нирваны Трубецкой рассматривает как убийство в себе сознания своей индивидуальности и, тем самым, как прекращение какой-либо психической жизни. Резкая критика буддизма, которую предпринимают представители русской религиозной философии, не охватывает собой весь христианский взгляд на взаимоотношения сознания и ничто. Так, другой русский

---

<sup>158</sup> Налимов В. В., Дрогалина Ж. А. Реальность нереального. Вероятностная модель бессознательного. М.: Изд-во «Мир идей» АО АКРОН, 1995. С. 94.

философ начала XX в. Семён Франк пишет: «Созерцательное знание без насилия... Оно есть немое, молчаливое, несказанное знание. Но это и значит, что оно есть знание непостижимое, – реальности в её подлинной – именно металогической – природе»<sup>159</sup>.

Автономное изучение и философское описание ничто скорее всего невозможны, для этого подходят лишь религиозное и мистическое мировосприятие. Возможно лишь изучение осознания ничто, ощущения ничто, изображения ничто. Переход к ничто не может быть осуществлен, он может быть лишь понят или помыслен. Ничто не дано нам в опыте<sup>160</sup>, так как находится на границе реального/нереального. Однако мы обнаруживаем в истории культуры ритуальные, религиозные и эстетические попытки приобрести опыт ничто (ритуал камлания, шаманские ритуалы транса, мистериальное воплощение эсхатологических мифов и мифов об умирающем и воскресающем боге). Важно то, что перечисленные феномены, обладая маргинальной сущностью, собственно и обуславливают бытие культуры человека. Каждое явление культуры, созданное человеком с целью «прорваться» к ничто, было своеобразным зерном, из которого выросли целые категории мышления в культуре. Так, осознание индивидуальной смертности (оформленное, с одной стороны, эсхатологией, а с другой – циклическими мифами) породило раннее трагическое мироощущение, ставшее универсальным и фундаментальным.

Итак, мы предполагаем, что ничто – это категория ментального мира, осмысление которой неминуемо при решении вопросов бытия культуры и человека. И для восточной, и для западной философии сознания понятие «ничто» является необходимым. По восточным меркам, сознание достигает идеала, становясь ничто, растворяясь в нём, с западной точки зрения, необходимы соприкосновения, диалоги

<sup>159</sup> Франк С. Л. Непостижимое // Франк С. Л. Сочинения. М.: Правда, 1990. С. 495–496.

<sup>160</sup> Исключение составляет опыт встречи с Другим, являющийся всё-таки опытом трансценденции. Специально этому вопросу посвящен § 4 второй главы нашей диссертации.

и временные встречи с ничто для возникновения импульсов мышления.

Так, оказывается ничто, являясь импульсами мышления, фактически продуцентом сознания, само творится сознанием. Роль дискретности в постижении недискретной действительности состоит, таким образом, в «выделении» разного рода отдельных фрагментов-частей, которые представляются в нашем сознании посредством конструкторов предметами и их состояниями.

Ничто «существует» лишь в форме ментальной конструкции, а не в форме предмета действительности. Причинами возникновения ничто в сознании являются память, предвидение, фантазии, вдохновение и дискретный характер мышления. Роль идеи ничто для философии культуры, выявления субъекта культуры и особенностей его сознания видится нам крайне важной.



### 2.3. Проявленность неявленного в языке

«Прорывы» небытия сквозь поверхность бытия проявляются во всех измерениях человеческого существования, принимая различные культурные и языковые формы, отражаясь в разнообразных фигурах человеческого мышления. Язык является, по меткой дефиниции В. В. Бибикина, «первичной репрезентацией мира»<sup>161</sup>, он воссоздает бытие в форме его символического подобия, каковое есть его инобытие.

Целый корпус инобытийных проявлений в культуре составляют пустотные формы и формы пустоты. Пустоту мы видим «третьим нулевым составляющим» пары «бытие – небытие». Пустота принадлежащий сфере бытия, но обладает категориальными признаками небытия. Большинство форм существования пустоты в культуре порождаются языком и искусством.

На наш взгляд, особенно ярко пустота оформляется в феномене языка дзэн – особого, уникального языка абсурдных высказываний. Высказывания строятся в виде алогичных предложений – коанов. Это загадки, лишённые рациональной отгадки, или не имеющие отгадок в принципе. Основной мотив мировоззрения дзэн – это внеязыковой опыт, восприятие мира вне логического осмысливания, без словесной коммуникации.

Структуры и движения языкового и неязыкового сознания, а также глубинная индивидуальная и коллективная психология детально проиллюстрированы в цикле А. Милна о Вини-Пухе, влияние традиции дзэн на который очень заметно. Переводчики, интерпретаторы, семиотики, культурологи, психоаналитики, структуралисты и пост-структуралисты именно поэтому обращаются к тексту этой сказочной истории за эмпирическим материалом. Так, у исследователя

---

<sup>161</sup> См.: Бибикин В. В. Язык // Новая философская энциклопедия. М.: Мысль. Т. 4. С. 506.

А. О. Сотникова, выбравшего для анализа историю про Вини-Пуха, «...в которой Пух и Пятачок отправились на охоту и чуть не поймали Буку», чтобы объяснить природу и силу фикций сознания, читаем: «Когда сознание порождает, запускается механизм обратной связи, порождающий ситуацию, в которой реальный субъект становится зависимым от фикции, происходит эсхатологическое самоубийство: воля, порождающая небытие, тем самым, «множит себя на ноль». Небытие же, напротив, обретает реальную силу. Она может создавать и расширять свою ойкумену, порождать целые вселенные. Она может заставить сознание забыть обо всем, что не связано с виртуальной вселенной. Она может убивать, устраивать войны. Небытие в зрелом состоянии может быть чем угодно: богом, дьяволом, причиной поклонения или страха. Небытие может быть инструментом для решения практических задач (внутри своего мира)»<sup>162</sup>. Ничто как категория ментального мира наделяет некоторыми своими свойствами в семиотическом (языковом) пространстве человеческой культуры феномен пустоты.

В русской лингвокультуре концепт «пустота» в своём смысловом ядре содержит в основном отрицательные коннотации. С другой стороны, «пустым временем» называлось праздничное время (*праздничный* – исконно русск. – порожний), время, свободное от работы, но для мифопоэтического сознания это время исполнения акта первотворения, т. е. это время абсолютного начала, абсолютно пустое время-пространство, и одновременно праздничный хронотоп, который чреват рождением-заполнением. Праздник – время, когда смерть предшествует рождению, когда опустошение некоего мифического сосуда есть одновременно наполнение чаши на праздничном столе и распространение изобилия во всем мире. Конечно, такие мифопоэтические

---

<sup>162</sup> Сотников А. О. Реальность «не сущего». Онтология воображаемого: воображение в научном познании и творчестве // Человек. Природа. Общество. Актуальные проблемы: материалы 13-й международной конф. молодых ученых (26–30 декабря 2002 г.). СПб.: Изд-во СПбГУ, 2002. С. 144.

построения нельзя не соотнести с идеями обязательности стадии небытия в механизме и коллективного культурного мышления, и индивидуальной экзистенции.

Словарная фиксация основных значений лексемы *пустота* подтверждает присутствие отрицательности/отрицания (не-, ни-), лишённости (без-, бес) в описании пустоты:

1. **Ничем не** заполненный...
2. ... **не** сплошной.
3. **Бессодержательный // Не** имеющий... // **Не** удовлетворяющий
4. ... **не** заслуживающие... , **неосновательные, неверные.**
5. **Незначительный, ничтожный.**

Материал словаря подтверждает предположение о маргинальной сущности феномена пустоты, который определяется через отрицание бытийных структур, сам присутствуя в бытии культуры и языка.

Атрибутивные лексемы, из которых складывается описание пустоты: *страшная, тянущая, темная, холодная* – выводят нас в проблематику боязни пустоты. Языковое отражение наивной философии небытия носит явные следы архетипических представлений, которые сопровождают и восприятие модусов небытия. Лексические атрибуты концепта «пустота» открывают проблематику двух пустот, классифицируемых по признаку «положительный» – «отрицательный». Выделяемые в соответствии с этим две пустоты обладают мощным «фасцинирующим» эффектом: навязчиво повторяемые или избыточно варьируемые слова не только прочно укореняют в языковом сознании ту или иную характеристику пустоты, гарантируют устойчивость первого впечатления, но и индуцируют в сознании и в эмоциональной сфере некую аналогичную структуру с чертами иконичности. Эти черты возникают потому, что пустота может рассматриваться только

через другие соотносимые с ней и противопоставляемые ей понятия, поскольку не имеет в культурном контексте другого наполнения, чем то, которое ей «оставляет» ее оппонент. Несмотря на способность принимать любой вид, наполняться любым смыслом, изменяться, это понятие является одной из констант любого культурного пространства. Чем более динамично развивается та или иная культура, тем большее количество соответствий, или, правильнее, несоответствий, бинарных оппозиций, включающих в себя понятие пустоты, она рождает и сталкивает между собой.

Несовпадение дискретности речи и сознания с предполагаемой континуальностью реального определяет двусторонний характер знаков пустоты в семиотическом поле культуры. Такой знак, с одной стороны, лишён значения, обладая своеобразной формой, но, с другой, – не лишён смысла или его потенциальности. Язык в ситуации семиотизации пустоты становится перед выбором: выражать лакуны, возникающие в сознании, или называть видимую пространственную пустоту (недостаток, отсутствие чего-либо). Плотин писал об этом: «Двоица занимает уже второе место, так как происходит и получает определенность от одного, сама же по себе без него не может иметь ни бытия, ни определенности»<sup>163</sup>.

Небытие по природе своей умозрительно. М. Хайдеггер отмечает, что «бытие означает присутствие», таким, указание на отсутствие может означать небытие объекта. Объект перемещается в область семантического небытия – происходит «исключение объекта из личной сферы говорящего»<sup>164</sup>. Умозрительная пустота, в отличие от физической, наполняясь (смыслом), не перестает быть пустотой, а становится абстракцией.

---

<sup>163</sup> Эннеады, V 1.5 // Плотин. Избранные трактаты / пер. под. ред. Г. В. Малеванского. М.: Русская музыка, 1994. Т. I. С. 16.

<sup>164</sup> Апресян Р. Г. Сила и насилие слова // Человек. 1997. № 5. С. 135.

Обдумывание и ощущение пустоты имеют разные процессуальные характеристики. Обдумывая пустоту, мы облачаем внешнюю пространственность, вещьность в формы пустотности, собственно творя пустоту. Здесь рождается парадокс: Я втягивает в сознание (в себя) пустоту путём мысли: «Я в пустоте». Ощущение пустоты («внутри меня пусто», «я опустошен», «я выжат, выжжен, уничтожен» и т. п.) – это скорее внедрение несотворенной и необдуманной, внесознательной (сверхчеловеческой) пустоты в сознание и эмотивную сферу (в «ум и сердце»). Таким образом, «Я в пустоте» и «Внутри меня пусто» – очень далёкие друг от друга состояния субъекта культуры.

Н. Гартман описал поразительное приспособление сознания к внешнему миру, без которого мир не мог быть представлен как внешний: «Представления – не суть в пространстве, но в представлениях есть пространство: то, что в них представляется, представляется как пространственная протяженность. Представляемая пространственность и есть пространство созерцания»<sup>165</sup>. Нам думается, что более всего это касается пустого пространства, ведь вещи, тела, заполняющие пространство, отвлекают внимательный взгляд от него самого, как бы уничтожают его суть, в то время, когда феномен пустого пространства нуждается в том, чтобы он мыслился: вне сознания он «растворяется», становится неотделимым от физической материи.

Человек, сосредотачивая внимание на обособленной вещи, искусственно выделяет ее из универсума, в обособлении от которого вещь в реальном не существует, и существовать не может, будучи связана со всем бесчисленным количеством связей. Это означает, что выделяя одну вещь, человек в своём представлении как бы замещает для вещи окружение и контекст, вещь существует в обособленном выделенном модусе (как бы зависая в пустоте), поддерживая свое сущест-

---

<sup>165</sup> Цит. по: Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Изд-во «Прогресс», 1995. С. 444.

вание творческой активностью выделившего ее сознания, также как вне выделения ее существование поддерживает реальность. Даниил Хармс в тексте «О явлениях и существованиях № 2» так пишет об этом: *«Вот бутылка с водкой, так называемый спиртоуз. А рядом вы видите Николая Ивановича Серпухова... Но обратите внимание на то, что за спиной Николая Ивановича нет ничего. Не то чтобы там не стоял шкаф, или комод, или вообще что-нибудь такое, – а совсем ничего нет, даже воздуха нет. Хотите верьте, хотите не верьте, но за спиной Николая Ивановича нет даже безвоздушного пространства, или, как говорится, мирового эфира. Откровенно говоря, ничего нет»*<sup>166</sup>. Далее, подробно описывая эту абсолютную пустоту вокруг и внутри Николая Ивановича, Хармс объясняет ее тем, что *«нас интересует только спиртоуз и Николай Иванович Серпухов»*. Так человеческое сознание, уделяя внимание какому-то одному предмету, другие предметы ничтожит. Получается, что сознание чего-то непременно сопровождается (обуславливается) негацией всего остального, по крайней мере, в первые мгновения восприятия и осознания. Интересным эмпирическим материалом здесь могут стать архаические магические рисунки, детские рисунки и наивное искусство. В детских рисунках, например, изображенный объект находится вне реального контекста, это будто бы не объект, а концепт (понятие дерева, понятие дома, понятие человека и т.д.) Причём, нет не только реального контекста, но вообще никакого: предмет «парит» в пустоте.

Так онтология пустоты формирует своеобразную гносеологическую проблему – проблему отдельности вещей. В мире все взаимосвязано, если в мире и существует какая-то обособленная вещь в полном смысле слова, то эта вещь – сам мир. Но человек рассматривает мир как состоящий из счетных вещей с достаточно определенными

---

<sup>166</sup> Хармс Д. Полет в небеса. Стихи. Проза. Драма. Письма. Л.: Советский писатель, 1991. С. 317.

границами. Эту проблему Д. Хармс также раскрывает в произведении «Мыр»:

*«Я говорил себе, что я вижу мир. Но весь мир был недоступен моему взгляду, и я видел только части мира И все, что я видел, я называл частями мира. И я наблюдал свойства этих частей, и, наблюдая свойства частей, я делал науку. Я понимал, что есть умные свойства частей и есть не умные свойства в тех же частях. Я делил их и давал им имена. И в зависимости от их свойств, части мира были умные и не умные.*

*И были такие части мира, которые могли думать. И эти части смотрели на другие части и на меня. И все части были похожи друг на друга, и я был похож на них. И я говорил с этими частями мира.*

*Я говорил: части гром.*

*Части говорили: пук времени.*

*Я говорил: Я тоже часть трех поворотов.*

*Части отвечали: Мы же маленькие точки.*

*И вдруг я перестал видеть их, а потом и другие части. И я испугался, что рухнет мир.*

*Но тут я понял, что я не вижу частей по отдельности, а вижу все зараз. Сначала я думал, что это НИЧТО. Но потом понял, что это мир, а то, что я видел раньше, был не мир.*

*И я всегда знал, что такое мир, но, что я видел раньше, я не знаю и сейчас.*

*И когда части пропали, то их умные свойства перестали быть умными, и их неумные свойства перестали быть неумными. И весь мир перестал быть и умным и неумным.*

*Но только я понял, что я вижу мир, как я перестал его видеть. Я испугался, думая, что мир рухнул. Но пока я так думал, я понял, что*

*если бы рухнул мир, то я бы так уже не думал. И я смотрел, ища мир, но не находил его.*

*А потом и смотреть стало некуда.*

*Тогда я понял, что, покуда было куда смотреть,— вокруг меня был мир. А теперь его нет. Есть только я.*

*А потом я понял, что я и есть мир.*

*Но мир – это не я.*

*Хотя в то же время я мир.*

*А мир не я.*

*А я мир.*

*А мир не я.*

*А я мир.*

*А мир не я.*

*А я мир.*

*И больше я ничего не думал»<sup>167</sup>.*

Целостность мира, остающаяся за скобками мгновенного осознания чего-либо, все же существует. Невозможность впустить в сознание мир целиком не отменяет желания и мечты познать абсолютную целостность. Но результаты этих интенций в культуре нередко обретают апофатическую окраску. Вместе с исчезновением разделения на части исчезают и границы, пределы, уходит «определ-ение», что и обуславливает стратегию определять целостность через ничто, которое возможно при освобождении от власти языка. «...Чистая мысль вольна, тем более она свободна от зависимости у омертвелых языковых форм, как только может быть свободна духовная стихия»<sup>168</sup>.

<sup>167</sup> Хармс Д. Указ соч. С. 313–315.

<sup>168</sup> Бибихин В. В. Язык философии. С. 19.



Какова реальность вне человеческого сознания и вне языка – это постичь невозможно, ибо мы начинаем ходить по кругу: «сознание – реальное – реальность – сознание». Поэтому вполне правомерно предполагать, что реальное континуально или однородно, то есть не имеет пустот и разрывов. И только оптика нашего зрения, не видящего наполняющие пространство частицы, а также дискретности в языке заставляют наше сознание творить пустоту в картине мира. Так пустоты в языке и сознании переносимы на реальное и реальность.

Согласно концепции Р. Джакендоффа, которую он излагает в труде «Семантика и познание», необходимо различать реальный мир как источник наших знаний и мир отраженный, или мир, проецируемый нашим сознанием, формируемый под влиянием неосознанных процессов организации получаемой извне информации. Наивной и достаточно широко распространенной идее о том, что передаваемая языком информация есть информация о реальном мире, Р. Джакендофф на основе данных психологии противопоставляет тезис о связи передаваемой языком информации с миром отраженным, поскольку люди могут говорить о вещах лишь в той степени, в которой они достигли ментальной репрезентации. «Бытие – небытие» в таком рассмотрении уже не может оставаться оппозицией. Это круг: как может *быть* небытие; когда мы мыслим или называем небытие, оно уже становится бытием? Значит ли это, что подумать о пустоте значит её сотворить? Или: подумать о пустоте значит её уничтожить, то есть превратить в бытие? Еще более сложным представляется нам феномен забывания, который мы считаем необходимым условием существования памяти. Что значит помнить все? Это значит, никакой памяти во все нет, нет отбора, есть лишь перманентная фиксация всего, автоматическая или божественная, будто поток реальности вливается в сознание человека.

Знаки пустоты сначала искусственно (конвенционально), затем реально наделяется силой (суггестией)<sup>169</sup>. Проявляется же эта сила как «прагматический эффект» (перлокутивный эффект, по Остину), лишь благодаря человеческому восприятию, сознанию и творчеству. На тему языка как негационного орудия у И. Бродского есть множество высказываний, достаточно привести одно из его Нобелевской речи: «Кто-кто, а поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка; что не язык является его инструментом, а он – средством языка к продолжению своего существования.... Человек... впадает в зависимость от этого процесса (стихописания), как впадает в зависимость от наркотиков или алкоголя. Человек, находящийся в подобной зависимости от языка, я полагаю, и называется поэтом»<sup>170</sup>. Это основное эстетическое и этическое кредо Бродского: поэт – орудие языка. Из этой одержимости языком вытекает и апофатизм Бродского, поскольку язык, будучи всем, представляет все иноположное языку как ничто, и всякая вещь, попадая в язык, называясь на языке, оказывается вычтенной из существования, оставляет в нем зияние.

*Воздух – вещь языка...*

*Оттого-то он чист.*

*Нет на свете вещей, безупречней*

*(кроме смерти самой)*

*отбеляющих лист.*

*Чем белее, тем бесчеловечней.*

От человека ничего не остается, кроме сказанных им слов; от вещей ничего не остается, кроме их имен. Но в конце концов, и от самих имен ничего не остается, кроме воздуха, «вещи языка». Превращая

<sup>169</sup> Здесь надо помнить, что и физическая пустота – вакуум – обладает силой.

<sup>170</sup> Бродский И. Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы. Минск: Эридан, 1992. Т. 2. С. 460, 462.

язык в орудие власти над миром, поэт апофатически распрямечивает сам мир, превращает его в знаки ничто. Полнота языка есть пустота мира, а потому она и равнозначна прозрачности воздуха и смерти.

Пустота, сама по себе являясь биполярным феноменом (творящим и ничтожащим), в мировосприятии и самоощущении современного человека вытесняет оппозицию «бытие – небытие». Поскольку пустота – это пространство безграничного семиозиса, она одновременно является, и максимумом и минимумом. Так, убедительными и дополнительно подтверждающими наши тезисы о силе и власти пустоты являются исследования Джорджио Агамбена. Исследователь, решая проблему изображения в христианской культуре бездеятельности Бога, ангелов и спасенных блаженных после Суда, неизбежно обращается к концептам «ничто» и «пустота». Интересной интерпретацией, предложенной Дж. Агамбена становится анализ многочисленных изображений пустого трона: «В иконографии власти, как светской, так и религиозной, эта исходная пустота славы, эта внутренняя взаимосвязь величия и бездеятельности нашла свое наиболее яркое символическое выражение в образе пустого трона»<sup>171</sup>. Дж. Агамбен заявляет единую природу божественного управления и профанного феномена власти (в разные её проявлениях – политическая, административная, экономическая, идеологическая, психологическое манипулирование и т.п.) Такие выводы обусловлены интерпретациями сакрального символа пустого трона: «Величие пустого трона оказывается тем совершенным шифром, на котором держится механизм Славы. Его цель состоит в том, чтобы захватить эту немислимую бездеятельность, представляющую собой высшую тайну божественного, поместив ее внутрь машины правления и превратив в тайный двигатель по-

---

<sup>171</sup> Агамбен Дж. Искусство, без-деятельность, политика // Социологическое обозрение. 2007. т. 6. № 1. С. 41-46.

следней»<sup>172</sup>. Дж. Агамбен предлагает увидеть, что спецификой человеческого существования и бытия его культуры является бездеятельность, которая и, с одной стороны, позволяет, а с другой, вынуждает человека создавать искусственное действие – творчество, политику. Пустой центр культуры человека – это разоблаченная её матрица. «Человек посвящает себя производству и труду, потому что в действительности по своей сущности он лишен дела, потому что он прежде всего животное субботы. И машина правления функционирует как раз потому что она завладела и поместила в свой пустующий центр бездеятельность – эту сущность человека»<sup>173</sup>.

Пустота в лингвокультуре второй половины XX – начала XXI веков не только оязыковляется, отображается языком, но и сама становится языковым средством отображения. Уверенное «проникновение» пустоты в сферу языка дополнительно подтверждает его онтологическую предрасположенность.

Женевская лингвистическая школа подняла вопрос о важности понятия «нуля» для анализа языка, рассматривая язык как систему взаимосвязанных синхронных противопоставлений и утверждая ассиметричный дуализм этой системы. Р. О. Якобсон в работе «Нулевой знак» вспоминает основное положение Ф. де Соссюра, согласно которому язык довольствуется противопоставлением наличия признака его отсутствию, и именно это «отсутствие», противопоставленное «наличию», иначе говоря, нулевой знак, послужило отправной точкой для развития ряда плодотворных идей Шарля Балли. Имеются в виду, прежде всего, его работы «Нулевая связка и связанные с ней явления» и «Нулевой знак», которые привлекли внимание к роли нулевого знака не только в морфологии, но и в синтаксисе, не только в грамматике, но также и в стилистике.

---

<sup>172</sup> Там же.

<sup>173</sup> Там же.

Чисто языковое сознание близко религиозному в стремлении видеть окружающий мир в знаках и знаки в окружающем мире. «Знак возникает из ничего, поскольку любая вещь, любой жест (звук тоже жест) или их отсутствие могут оказаться знаком»<sup>174</sup>. Начать шкалу, или лестницу знаковости мира необходимо с «минус-реальности» (Топоров) с минимума проявленности – с пустоты. Это самый зыбкий знак проявленного мира, он находится на границе его с непроявленным.

Пустота в языке выступает в двух ипостасях: как предмет выражения и как средство выражения (поэтому различаются два вида пустоты-отсутствия: отсутствие формы и отсутствие смысла). Пауза, молчание, обрыв, недоговоренность, как правило, имеют либо очень глубокий, не поддающийся ограничению, оформлению смысл, либо сильнейшую потенцию рождения смысла, либо «...значащее отсутствие (как минусовое число в математике): нет, но со сведением о том, чего нет»<sup>175</sup>.

Язык может выражать пустоту принципиально любого характера. Так физическая пустота, пустота в реальном пространстве обозначается просто словом, именем – *пустота, отсутствие, вакуум*. Ментальная пустота (отсутствие оформленных смыслов) может выражаться молчанием, паузой в речи, а отсутствие мыслей – нагромождением словесных форм. В языке также проявляется спонтанная или обдуманная пустота. «Понимание... приходит в интервале между словами, между мыслями, этот интервал – безмолвие...» (Кришнамурти). Слово – есть онтологическая пустота, слово пусто без человека. Звучащее или написанное на незнакомом языке слово теряет семиотичность и становится шумом. Формальная языковая пустота (молчание) не просто не выражает небытия, но наоборот – способствует восприятию, ощущению и осознанию полноты бытия. «...Когда мы молчим,

<sup>174</sup> Бибихин В. В. Слово и событие. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 54.

<sup>175</sup> Гачев Г. Д. Национальные образы мира. М.: Советский писатель, 1988. С. 377.

в нас бытие само вливается беспрепятственно золотыми лучами – и тогда мы истинно познаем, ибо внимаем. Когда же говорим, мы выталкиваем снаряды слов и расталкиваем грубо их локтями бытие, отталкивая его от себя»<sup>176</sup>. Поэтической иллюстрацией может стать стихотворение Г. Айги, в котором полнота бытия обнаруживается лишь в окружении тишины и пустоты:

*тишина  
где ребенок – неровная  
будто в пределах – из ломкости светотеней:  
пустота! – ибо мир Возрастает  
в нем – чтобы Слушать  
Себя  
Полнотой.*

Сделаем оговорку относительно того, что под молчанием мы понимаем отсутствие любых (звуковых, письменных и других, включая «иррациональные») сигналов о факте. С одной стороны, очевидно, что возможность передавать истину или лгать молча (без помощи каких бы то ни было сигналов) должна быть признана теоретически нереальной. С другой стороны, столь же очевидно, что эта возможность постоянно реализуется в жизни, и притом не только в частных обстоятельствах. Закрепившиеся в языке формулы «ложь умолчания», «красноречивое умолчание» и др. (утратившие свой изначально противоречивый смысл) далеко не полностью отражают распространенность и социальную значимость ситуаций, в которых молчание информативно. Сербский писатель Милорад Павич пишет о молчании как мощном средстве, работающем в направлении абсолюта: «Одинокие люди возделывают молчание, словно пшеничное поле: вспахивают, открывают его пространство, углубляют борозды, поливают, что-

---

<sup>176</sup> Гачев Г. Д. Указ. соч.

бы зерна взошли, чтобы колосья вытянулись как можно выше, ибо только молчанием можно достичь Бога, но не криком, хоть ты надорвись кричамши...»<sup>177</sup> Вероятно, преодолеть (объяснить) этот парадокс можно лишь одним способом: необходимо обнаружить социально информационные механизмы, позволяющие перекодировать эпизоды молчания в наборы семантически значимых единиц коммуникации, способные передавать истину и ложь. Но возможно ли такое перекодирование? Отвечая на этот вопрос, обратим внимание на двоякую (по меньшей мере) роль молчания в социально-информативных процессах. Его основная («изначальная») функция состоит в том, чтобы быть своего рода информационным вместилищем, той средой, вне взаимодействия с которой невозможна передача сообщения. Дискретность информационных процессов предполагает наличие различных по форме и продолжительности пауз, которыми перемежаются отдельные сообщения и их элементы. В этой своей функции молчание есть пустота, в которой разворачивается сообщение. Вторая (и, как можно полагать, производная) функция молчания состоит в непосредственной передаче истинной или ложной информации. Эта информационная омонимия обусловлена способностью любого знака, входящего в данную систему, функционировать в нескольких подсистемах, базирясь на разных кодовых зависимостях и выступая носителем разной информации. В данном случае речь идет о ситуациях, в которых отсутствие знака само по себе становится знаком, поскольку по своим субстратным свойствам обе разновидности молчания идентичны (как две ипостаси одного и того же «информационного вещества»), вторая нередко лишь имитирует первую<sup>178</sup>.

В поэтическом мировосприятии носителем духовных состояний (и даже истины – Ф. Тютчев в «Selentium!», взывая к молчанию,

<sup>177</sup> Павич М. Пейзаж, нарисованный чаем. Спб.: Издательство «Азбука», 2000. С. 68.

<sup>178</sup> См. об этом: Свинцов В. И. Отсутствие сообщения // Филологические науки. 1983. № 3. С. 69–75.

недоговоренности, тишине, предупреждает: «*Мысль изреченная есть ложь*») выступает пустота-молчание, которая вмещает всё. Энергия поэзии, например, состоит не в словах, а в «натяжении» между ними, в паузах, молчании. Например, Р. М. Рильке определяет тишину (пустоту, молчание) как возможность для музыки звучать.

*Музыкой первой потряс оцепенелую глушь.*

*Юного полубога лишилось пространство, и в страхе*

*Пустота задрожала той стройною дрожью,*

*Которая нас утешает, влечет и целит*<sup>179</sup>.

Арсений Тарковский пишет:

*Найдешь и у пророка слово,*

*Но слово лучше у него,*

*И ярче краска у слепца...*

Так, складывается суждение о том, что полноту и силу бытие обретает благодаря пустотам в нём, причем это характеризует и бытие культуры, искусства.

Формальная языковая пустота (молчание) не просто не выражает небытия, но наоборот – способствует восприятию, ощущению и осознанию полноты бытия. У пустоты как языкового средства («нулевая степень письма», молчание, умолчание, пауза) обнаруживаются имплицитные значения эмоциональной напряженности описываемой ситуации и расширения смыслового поля. Прагматический эффект использования форм пустоты выражен в высокой степени концентрации информации и увеличении степени свободы интерпретации.

В ситуации двойного отсутствия: формы и смысла – возникает абсолютное небытие. В этом случае семиотическое явление становится онтологическим. Однако необходимо оговориться, что практически

---

<sup>179</sup> Рильке Р. М. Первая Дуинская элегия // Рильке Р. М. Собрание сочинений в трех томах. Стихотворения (1906–1926). Харьков: Фолио; Москва: Аст, 1999. Т. 2.



всегда двойное отсутствие – не факт, а субъективная его интерпретация.

Французский семиолог Р. Барт свою книгу о семиотике назвал «Нулевая степень письма». В. Г. Гак использует это название для обозначения «особого типа семиотической асимметрии, ... когда в плане содержания переживаются глубокие чувства, но форма их выражения отсутствует либо она неадекватна»<sup>180</sup>. Вслед за В. Г. Гаком мы выделяем три типа «нулевой номинации». Первый заключается в неадекватности высказывания переживаемым чувствам или напряженности ситуации. «В момент большого душевного напряжения человек находит разрядку в том, что произносит совершенно банальную фразу (например, о погоде), либо не относящуюся к ситуации. «Нулевой» характер обозначения заключается в том, что, хотя само по себе высказывание осмысленно, но оно не соответствует ситуации, которая остается без адекватного обозначения»<sup>181</sup>. Второй тип нулевой номинации заключается, по В. Г. Гаку, в «глоссолалии»: повторение бессмысленного набора слов. Наконец, крайняя степень «нулевого письма», как считает В. Г. Гак, состоит в молчании, или чаще – в умолчании<sup>182</sup>. Умолчание реализуется в ситуации намеренного обрыва говорящим, пишущим речевой цепи, когда часть сообщения не получает вербального выражения. Однако, несмотря на формальную незавершенность высказывания, интенциональный смысл сообщения актуализируется в процессе восприятия и интерпретации текста полностью. Например, поэма поэта-концептуалиста Л. С. Рубинштейна «С четверга на пятницу» представляет собой коллекцию умолчаний:

*14. Мне приснились погруженные в  
глубокую задумчивость деревья старинного парка.*

---

<sup>180</sup> Гак В. Г. Языковые преобразования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 659.

<sup>181</sup> Там же.

<sup>182</sup> См. об этом: Пузанова О. В. Прагматика и семантика умолчания: автореф. дис. ... канд. филолог. наук. СПб., 1998.

*По его тенистой аллее  
навстречу мне двигалась одинокая  
фигура. Я еще издали заметил ее и  
почти сразу догадался, кто это. Да и вы,  
наверное, догадались...*

*17. Мне приснилось серое массивное  
здание парходства. Оно находилось  
в двух шагах от моей тогдашней квар-  
тиры. И окна мои выходили на ту же  
унылую площадь. И мимо моих окон  
каждое утро и каждый вечер шествовала  
безликая толпа служащих. Мог ли я пред-  
положить тогда...*

В данном случае индикатором умолчания выступает многото-  
чие в качестве финального элемента каждой карточки.

Значение умолчания передается имплицитно, необязательно  
декодируется читателем с помощью комплекса семантико-  
прагматических факторов понимания поэтического текста. Так, одна  
из карточек названной поэмы Л. С. Рубинштейна представляется нам  
двойной загадкой:

*6. Мне приснилось, что лишь четырежды в жизни  
представляется настоящая возможность. Проснувшись,  
я подумал, что что-то в этом безусловно есть...*

Этот эффект достигается именно средствами умолчания (какие  
четыре возможности предоставляются и возможности чего?)

Основным в приеме умолчания является не эмоциональный ас-  
пект, а высокая степень концентрации смыслового поля в незавер-  
шенной форме.

Посредством умолчания поэт стимулирует умственную деятельность реципиента, побуждает его к поиску, направляет ход его мыслей. В результате повышается сила воздействия. Так, поэма Л. С. Рубинштейна «Все дальше и дальше» имитирует своеобразное путешествие по станциям, которые представлены табличками с надписями:

*14. Здесь мы читаем: «Прохожий. Рано или поздно – сам понимаешь... Так что — сам понимаешь...»*

*15. Здесь написано: «Прохожий. Учти — ты можешь так ничего и не понять».*

Человек часто вынужден недоговаривать из-за различных табу, примет, верований и суеверий, функционирующих в данной культуре как норма<sup>183</sup>. Так, в русской лингвокультуре боязнь «накликать беду», «накаркать» объясняет отсутствие вербализации мыслей о смерти, покойнике, нечистой силе и т. п. Таким образом, актуализация умолчания непосредственно зависит от типа культуры конкретного языкового сообщества, либо от художественных задач конкретного поэтического направления.

Казалось бы, обыденный язык беден смыслами, в нем лишь значения. Это отсутствие смыслов – пустота простого языка – обманчиво, иллюзорно, что и доказывает, например, русская концептуальная поэзия, наполняя исковерканные или опустошенные многократным употреблением формы слов, словосочетаний, фраз<sup>184</sup>.

В каждую новую эпоху происходит «десимволизация мира», крушение наработанного символического арсенала, которое влечёт за собой «метафизическое сиротство». Умирает язык одной эпохи; знаки,

<sup>183</sup> См. об этом: Кацев А. М. Языковые табу и эвфемии. Л.: ГПИ, 1988.

<sup>184</sup> См. об этом: Саенко Н. Р. Онтологическая поэтика пустоты. М.: Академия естествознания, 2010.

став одномерными, теряют способность выражать что-либо, становятся симулякрами. Понятие «симулякр» заменяет сегодня понятия «грех пустословия» и позволяет в новой лексике возродить те же смысловые реалии. «Человек создан по образу и подобию Божьему, но из-за греха мы утратили подобие, сохранив образ. Симулякр – именно дьявольский образ, лишенный подобия»<sup>185</sup>. Копия превращается в симулякр, где подобие, духовная имитация уступает место повторению. Симулякр, по мнению Ж. Делеза, не просто копия, в нем кроется позитивная сила, которая отрицает оригинал и копию, модель и репродукцию, он становится инструментом онтологических порождений. Ж. Бодрийяр демонстрирует в «Символическом обмене и смерти», что в реальности человека в массовом количестве вырабатываются самодостаточные и независимые от трансцендентных образов симулякры, и из них формируется жизненная среда современного человека.

«Для восполнения тотального недоверия в новом языке развивается словесный фетишизм, слабо проявляющийся в любом языке, но в условиях социолингвистического эксперимента превратившийся в род помешательства, которое охватывает всех носителей языка. В том числе и тех, кто осознает происходящее как помешательство: одно опустошённое слово-заклинание спешит сменить другое, пока – от частого употребления оно не перестает различаться глазом и ухом и для обслуживания следующей систематической сущности не потребуются новая пустая словесная форма»<sup>186</sup>. Примерами таких «пустышек» являются (частично уже являлись) такие слова и выражения в современной русской речи: «действительно», «позиционировать», «на самом деле», «реально», «чисто», «как бы» и т.п.

Современная симулятивная лингвокультура, «...опустошив слово от духовного смысла и низведя его до бытового фразеологиз-

<sup>185</sup> Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. С. 160.

<sup>186</sup> Гусейнов Г. Ч. Ложь как состояние сознания // Вопросы философии. 1989. № 11. С. 69.

ма»<sup>187</sup>, не свернула этот процесс, наоборот – увеличивает количество слов-симулякров. Если Филон Александрийский предполагал в слове как в знаке три ипостаси: тело (обыденное или словарное значение), душу (символическое значение, метафору, мораль) и дух (энергетику, обретаемую словом в контексте литургии и молитвы), то современная ситуация языковой симуляции не оставляет слово ни в одной из этих ипостасей: даже тела от слова не остается, только тень или отражение тела. Современный человек – это субъект, уже смирившийся или привыкший к отсутствию смысла в единицах обыденной речи. Современное состояние лингвокультуры можно, вслед за Г. Ч. Гусейновым, характеризовать как «глубочайшее изменение языкового состояния, вызванное смысловой обездоленностью слова...»<sup>188</sup>

Хотя даже вчерашние слова не обязательно мёртвые. Они мертвеют, когда ими говорят как сегодняшними. Но, понятые как цитата, как указатель, как аллюзивная отсылка, они могут начать вторую, пусть призрачную, жизнь. Всякая система, замкнутая в самой себе, не потребляющая энергии, вырождается. Это называется энтропией. Сегодня, когда всё становится текстом, языком, мы оказались в такой ситуации уробороса: текста, самим собою питающегося. Поэзия московского концептуализма намеренно работает с лексемами со «стертым» или утраченным смыслом, так называемыми «пустыми» словами. Концепт как единица названных текстов – это частоупотребимый советский и постсоветский текст или лозунг, речевое или визуальное клише. В основе искусства концептуализма лежит наложение двух языков – клише советского словоупотребления и авангардного метаязыка, описывающего этот советский язык. Проблему пустословия О. Розеншток-Хюсси описывает так: «...безответственное использование готовых лозунгов и суждений, простое их повторение, в кото-

---

<sup>187</sup> Гусейнов Г. Ч. Указ. соч. С. 70.

<sup>188</sup> Там же. С. 72.

ром отсутствует наше личное «здесь и теперь», отсутствует наше собственное имя, – это поношение языка. Слова от такого употребления увядают»<sup>189</sup>. Так, знаменитый перформанс «Лозунг» (1977 г.) концептуалистской московской группы «Коллективные действия» выглядел следующим образом: на холме между деревьями развешивалось полотно с текстом *«Я ни на что не жалуясь и мне все нравится, несмотря на то что я здесь никогда не был и ничего не знаю об этих местах»*.

На любой вопрос «Что может значить...?» из «Одной тысячи ответов на одну тысячу вопрошаний» Д. А. Пригов отвечает: «Да практически ничего...», а затем обязательно добавляет развёрнутую характеристику, имитирующую словарную статью (ассоциативного или фразеологического словарей)<sup>190</sup>. Так поэт показывает, что пустота в языковом сознании также как и физический вакуум, обладает втягивающей (паразитрующей) силой, в результате чего старые советские лингвокультурные формы наполняются новым содержанием, иногда кардинально противоположным.

Окостенение слов, по мнению М. М. Бахтина, тождественно их овеществлению: «Если мы ничего не ждём от слова, если мы заранее знаем всё, что оно может сказать, оно выходит из диалога и овеществляется»<sup>191</sup>. В русском концептуализме это прекрасно подтверждается тотальными и миниатюрными инсталляциями И. Кабакова и Д. А. Пригова.

Мир для человеческого разума начинает существовать, лишь когда сам разум берется описывать его, в этом смысле поэзия есть подлинный и первичный опыт описания мира. Поэтическое (почти мистическое) постижение истины П. А. Флоренский, например, рас-

<sup>189</sup> Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. М.: Лабиринт, 1994. С. 53.

<sup>190</sup> См.: Пригов Д. А. Одна тысяча ответов на одну тысячу вопрошаний // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 280-284.

<sup>191</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: «Художественная литература», 1975. С. 318.

смаатривает в качестве основного способа постижения высших истин мироздания. Русский поэт XIX в. Е. Баратынский писал:

*Сначала мысль, воплощена*

*В поэму сжатую поэта*

Сначала опробывает словесные пути в непознанное и неизвестное поэт, именно он создает тот язык-инструмент, который берется впоследствии на вооружение философом. «...Мир, возможно, давно уже взял слово. Он говорит языком поэзии и философии»<sup>192</sup>. Нам думается, что это не удивительно и даже закономерно: философа интересуют чистые смыслы, а затем истина, инструмент познания и способ выражения которых уже должен быть в наличии. Поэт же, занятый фактически тем же, кроме всего прочего, работает и с самой тканью бытия сознания – языком. М. Хайдеггер утверждает, что «язык никогда не есть просто выражение мысли, чувства и желания. Язык – это исходное измерение, внутри которого человеческое существо вообще впервые только и оказывается в состоянии отозваться на бытие и его зов и через эту отзывчивость принадлежать бытию»<sup>193</sup>. Кроме того, язык остается живым только до тех пор, пока на нем создаются поэтические произведения<sup>194</sup>, а слову естественно быть живым и неестественно – одеревенелым.

Любую культуру сложно узнавать и описывать, не изучая ее языка и литературы. Но русскую культуру без этого изучать абсолютно невозможно. Среди ее мозаичного архетипического набора главным называется номинативность. Это значит, в частности, что предметный уровень русского культурного пространства часто заменяется номинационным.

<sup>192</sup> Бибихин В. В. Слово и событие. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 380.

<sup>193</sup> Хайдеггер М. Время и бытие. С. 254.

<sup>194</sup> См.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.

Не в качестве свободной ассоциации, а с целью феноменологического описания русского лингвокультурного пространства проведем некоторые аналогии с характером персонажа сказки А. Милна «Винни Пух» – Сычом, таким, каким его интерпретирует В. Руднев: «Сыч находится в мире гармонии «длинных слов», которые никак не связаны с моментом говорения, прагматически пусты. Он отгорожен как будто стеклянной оболочкой. Мир кажется ему символической книгой..., название дома, написанное им на доске, для него важнее самого дома»<sup>195</sup>. Россия призывов, лозунгов, пухлых изданий речей – в прошлом, эпидемии переименования учреждений и навязших рекламных текстов в 90-х гг. напоминает милновского Сыча. Для русского менталитета действительно характерна власть имени, подчинение слову, тем более слову написанному, печатному. «Но дать слово молчанию способны только мысли и поэзия. Отсюда их постоянное пересечение у нас с властью в отличие от Запада, где власть и поэзия ходят разными путями. Правда нашей страны подолгу молчит и страшно косноязычит»<sup>196</sup>.

Кризисная ситуация мировой культуры («экзистенциальный вакуум», по В. Франклу, «ценностная пустота», по М. М. Бахтину) в России вылилась в затянувшийся переходный этап, для которого характерна в первую очередь смена лингвокультурной парадигмы. Что это значит конкретно – как это отражено в русской языковой культуре начала XXI в.? Словесные жанры искусства сильно визуализировались. Это один из кардинальных моментов смены культурно-языковой парадигмы. Последовательные семиотики никогда не упускали из виду специфику функционирования невербальных знаков, но в основном отдавали предпочтение вербальным, и сознательно или бессознательно приписывали невербальным знакам свойства вербальных.

---

<sup>195</sup> Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX в. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 2009. С. 19.

<sup>196</sup> Бибихин В. В. Слово и событие. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 375.



Кроме того, визуализация современной русской поэзии вполне вписывается в общее развитие литературы XX в., которое пошло вразрез с теорией Лессинга: в XX в. литература все более опространствливается. В известной работе Джозефа Франка «Пространственная форма в современной литературе» показано, что мифологизация, параболизация, архетипизация литературы есть не что иное, как опыт выведения ее за пределы времени – в область чистого пространства.

Бурное развитие множительной техники (принтеры, ксероксы, сканеры) обусловило возникновение ошибочного представления о легкости и простоте порождения текстов, которое на самом деле порождением не является – только воспроизводством. Письменные тексты штампуются с молниеносной быстротой, что выводит восприятие читателя на второй и третий уровни симуляции знака (по Бодрийяру). «Вряд ли с такой интенсивностью (а точнее – экстенсивностью) сознательно работала какая-либо культура. Не нужно говорить и о том, что всякая бесконечность и экстенсивность содержит в себе конечность – рождающуюся от «перепроизводства» энтропического характера»<sup>197</sup>. В этом аспекте для нас важно отметить и другую, авторскую, модель пустого нагромождения письменных текстов – творчество Д. А. Пригова (по неточным данным, количество текстов, написанных поэтом, составляет сорок тысяч).

Все описанные особенности элементов современной языковой культуры составляют не только ее социологическую специфику, они необходимы нам, чтобы выявить сущность таких явлений, как «пустые слова», речевые и ментальные клише современной лингвокультуры, которые возникли из-за того, что язык, речь, как более материализованная структура (в отличие от механизмов мышления и концептологического набора), меняется медленнее, можно сказать, «не успева-

---

<sup>197</sup> Добренко Е. Нашествие слов (Дмитрий Пригов и конец советской литературы) // Вопросы литературы. 1997. Вып. 6. С. 38.

ет» за ускорившимся развитием культуры в начале третьего тысячелетия. В результате образуются смысловые лакуны, пустые знаки, наконец, симулякры.

С другой стороны, ситуация «сказанности всех слов» влечет за собой развитую практику цитирования. Надо отметить, что концептуалисты принципиально цитируют только стертые фразы, поэтические строки, лозунги, призывы и т. д. Именно стертость таких языковых структур позволяет им становиться в поэтике концептуалистов формой для выражения мыслительных и языковых лакун, образующихся при переходе от одной парадигмы к другой. Так, в известном произведении В. Комара и А. Меламида «Цитата» обыгрывается клишированность заковыченных фраз: в центре картины целое выражение в кавычках, состоящее из пустых ячеек для букв, а под «цитатой» – пустые ячейки для имени автора.

Или, например, каждое из стихотворений Д. А. Пригова в «Книге о счастье» представляет собой игру с пушкинской строкой «На свете счастья нет», в итоге поэт «доигрывается» до заявлений:

*К Счастью*

*На свете ничего нет.*

Благоговение перед словом в русской культуре и ответная чуткость русской речи к малейшим изменениям в коллективном сознании и бессознательном обусловили выбор своего транслятора. Литература, тем более поэзия, всегда была и остается в России на заглавных ролях. Феномен власти литературы не просто над умами русских, но над самой реальностью культуры гениально точно выразил В. Набоков, заявив, что «жизнь в России рабски подражает литературе». Став философским афоризмом, слова Набокова заставляют нас задуматься над неким противоречием между явной онтологичностью русской литературы и столь же явной, много раз описанной, пустотностью (пустынно-

стью) пространства русской культуры. Достаточно логично в этом случае предположить стремление русского писателя заполнить пустоты реалий мыслями, «идеями» (в смысле Ф. М. Достоевского).

В результате наблюдения за процессом опустошения речевых единиц нам придется признать: что-то происходит в бытии постсовременной культуры – обнаруживаются разрывы во времени и пространстве. Язык, обладая чувственной природой, ощущает и являет человеку эту онтологическую тектонику. Чуткая русская поэзия не может не реагировать на эти изменения.

Причина, порождающая пустоту в поэзии, в языке, в сознании, все-таки связана и с социальными проблемами также. Но, на наш взгляд, такое первоначальное объяснение все же не исчерпывает глубины и широты проблемы, особенно, если говорить о поэтической экспликации пустоты, например, в московском концептуализме. Через поэтов говорит не социум и его проблемы, а реальное, сущее. И если в сущем обнаруживаются «белые пятна», лакуны, в стихотворении это означает паузу, «заминку» (повтором «пустых слов», сбоем ритма и рифмы). Например, на двух последних пустых страницах сборника Пригова «Москва и москвичи» одна лишь фраза: «Текста нет и не будет». Это реальное говорит знаками отсутствия.

Тем не менее, понятие «пустота» наполняется совершенно особым содержанием, как только мы вступаем из области онтологии в область социальной механики.

Пустота может быть описана как болезнь, это социальный модус исследуемого феномена. Большинство болезненных черт в общественном сознании можно описать лишь пустотными характеристиками: Например, нехватка слов для внятного описания происходящего. «Для современного русского языка проблема его реального состава живой среды особенно остра. Резкое сокращение традиционных форм чтения, упадок образования (в том числе элитарного) и непрерывное

воздействие каналов массовой коммуникации поддерживает в обществе состояние неразрешимого недоразумения: социальные проблемы ощущаются, осознаются, но в силу каких-то причин никак не могут вербализоваться, отлиться в спасительные общезначимые формулы»<sup>198</sup>.

Новая культурная парадигма требует нового языка. Именно так нами прочитаны слова Вик. Ерофеева об усталости русского языка. На наш взгляд, сосуществование становящегося, нарождающегося, принципиально нового по формам и смыслам, языка, с одной стороны, и окостенелых штампов, не способных выражать мерцательность значений, с другой, – заставляет многих критиков заявлять, что современные поэты «упорно пишут стихи на языке, на котором никакая поэзия вообще невозможна»<sup>199</sup>.

Поэтическая речь, таким образом, является «сквозным», «нанизывающим» феноменом по отношению к небытийным характеристикам бытия культуры. Личная и творческая *свобода* обретается человеком в работе с языком; в поэтическом тексте *молчание* всегда значимо, осмысленно; сходство природы *снов* и поэзии отмечается в психоанализе и герменевтике; поэзия – это особый вид речи; пространство поэтического языка, на наш взгляд, пересекается с «семиосферой» (Лотман), «концептосферой» (Лихачев) и миром «Идеальное» (Вежбицкая), являющимися различными ипостасями понятия «*иное*».

Феномен пустоты является онтологической маргинальностью: это вид небытия, обладающий бытийными свойствами. Учитывая, что таким промежуточным типом существования обладает и язык, считаем его самой благоприятной почвой для описания феномена пустоты.

Несомненно, что реальность и язык – это нечто различное. Но чем больше мы размышляем о природе языка, тем сильнее убеждаем-

<sup>198</sup> Гусейнов Г. Ч. Указ. соч. С. 64.

<sup>199</sup> Зорин А. «Альманах» – взгляд из зала // Личное дело №. М.: В/о «Союзтеатр», 1991. С. 254.

ся, что в каком-то смысле всё в культуре есть язык, а язык – это язык и ничего более, поскольку его нельзя определить через что-либо объемлющее. Поэтому представители философии культуры (а в первой половине XX столетия она превратилась в философию языка), например, Л. Витгенштейн и М. Хайдеггер, в конце концов, приходили к отождествлению языка с бытием культуры.

Манфред Франк так суммирует действие языка: «Сам по себе язык – условие всякой коммуникации – стоит на почве неискоренимого отсутствия; за своё функционирование он расплачивается изгнанием полного означающего, которое отныне являет себя исключительно как скользящая пустота между иными означающими и несёт в себе память этого отсутствия»<sup>200</sup>. Действительно, феномен языка не есть простое отражение культуры, он – один из слоёв экспликации небытийных характеристик бытия культуры. Каркас культуры высвечивается под «рентгеновским лучом» языка («язык – предатель»). Соответственно, небытийные характеристики бытия культуры (к которым относятся аструктурность, нелинейность, нецелостность, симулятивность, потенциализм) приобретают языковые формы.

---

<sup>200</sup> Manfred Frank. *The Subject and the Text*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997. P. 102.

### III. Этика и экзистенция нигитологических сущностей

#### 3.1. Модусы небытия в религиозно-этическом дискурсе как оценочные метафоры

Преступления, пороки и грехи, боль, потери, потрясения, разочарования и одиночество в художественных текстах и обыденной речи нередко символизируются с помощью имён или изображений модусов небытия. Например, для этого используют образ пустоты<sup>201</sup>. При этом следует вспомнить, что соотношение зла и небытия в метафизическом аспекте не прямое и не однозначное. Можно остановиться на двух вариантах раскрытия проблемы «небытие и зло»: религиозный взгляд и экзистенциально-этический. В обоих пространствах резко дифференцированы смыслы понятий «ничто» и «пустота». Сергей Булгаков заметил, что «религиозная философия не знает более центральной проблемы, нежели о смысле божественного Ничто»<sup>202</sup>. Христианский мистический опыт указывает на невыразимость абсолюта в человеческих понятиях. Следуя апофатическому богословию, Бог есть Ничто. Однако богословие, стремясь объяснить отличие христианского понимания ничто от восточно-буддистского, утверждает, что Божественное Ничто есть Сверхчто.

Буддизм представляет собой религию и философию небытия, поскольку абсолютизирует ничто, транслируя своего рода религиозно-философский меонизм. По причине устремлённости к абсолютно-

---

<sup>201</sup> Как мы уже отмечали, в русской лингвокультуре концепт «пустота» в своём смысловом ядре содержит в основном отрицательные оценочные единицы. *Пустой* – тщетный, бесполезный; неудачный; *пустота дел* – суетность, суета; *пустой человек*, *пустая книга*, *пустые щи*; *из пустой хоромины либо сын, либо сова, либо сам сатана* (ср. поверье о пустоте тела сатаны); *пусто тебе!* – проклятие; *пустовка* – сука без щенят в урочное время; *пустая* (женщина) – безмужняя или оставленная мужем; *пустопорожница* – влд. ложная беременность; *пустопол* – расстрига; *пустосвятство* – внешняя набожность, лицемерие.

<sup>202</sup> Булгаков С. Первообраз и образ: сочинения в двух томах. СПб.: ООО «ИНАПРЕСС», М.: «Искусство», 1999. Т. 1: Свет невечерний. С. 140.

универсальной нирване и отказа от индивидуализации буддизм, с точки зрения православного богословия, есть теория и практика осознанного духовного самоубийства<sup>203</sup>. В буддистском мировидении между миром и небытием онтологической дистанции нет. То, что в христианской культуре воспринимается с ужасом и тоской как потеря личности, гибель души, в буддизме оценивается, как абсолютная непривязанность, самосовершенствование через самоотрешение. Согласно А. С. Хомякову<sup>204</sup>, в буддийской нирване нет нравственного добра и подлинной духовной свободы. Учение о нирване постулирует удаление от всякого действия, позитивного и негативного, завлекающего человека в мир необходимости. Таким образом, свобода не в состоянии проявить себя в духовном деянии, оставаясь в сфере небытия. Религия небытия, фетишизма и духовного самоуничтожения – таков приговор буддизму христианского философа.

В западном типе культуры поэтому возможно и понятно проклятие кого-либо через страстное пожелание пустоты: «Чтоб тебе пусто было!» Эмоциональная проекция «пусто в душе – пусто и бессмысленно вовне» подтверждает, что знак пустоты обладает характеристиками феномена пустоты: становится источником силы самозаполнения, а значит опустошения других феноменов. Силу знаков пустоты можно наблюдать, интерпретируя художественные тексты, как, например, это делает А. Хансен-Леве, изучая творчество И. Кабакова: «Пустота – это не нулевая, нейтрально заряженная, пассивная граница. Совсем нет. «Пустота» потрясающе активна, ее активность равна активности бытия... Она проваливает в себя, она прилипла и срослась, сосет бытие, ее могучая, липкая, тошнотворная антиэнергия взята из

---

<sup>203</sup> Мы обращали внимание на этот вопрос в § 2 первой главы нашей работы.

<sup>204</sup> См.: Хомяков А. С. Записки о всемирной истории. 1860.

переведения в себя; подобно вампиризму энергии, которую пустота отнимает, вынимает из окружающего ее бытия»<sup>205</sup>.

Но и в религиозных текстах имена и знаки пустоты используются как эффективная замена действия (чаще агрессивного). Библия многократно говорит о пустоте. «Земля же была безвидна и пуста» (Быт 1. 2) до начала всех начал, до сотворения. Вышней волей она стала обитаема, и залита светом, и заполнена людьми и другими тварями. За непослушание, за гордыню Творец грозит человеку карой: «Города ваши сделаю пустынею, и опустошу святилища ваши (...) Опустошу землю вашу, так что изумятся о ней враги ваши, поселившиеся на ней» (Лев 26. 31–32). Изливая ветхозаветную ярость на врагов своих, Псалмопевец обращается к Богу с гневной мольбой: «Жилище их да будет пусто» (Пс 69 [68]. 26). Потом эти суровые пожелания отзовутся в Новом Завете: «Се, оставляется вам дом ваш пуст» (Мф 23. 38; Лк 13. 35). Последние слова обращены Христом к Иерусалиму, побивающему пророков камнями.

Метафизический монизм формирует воззрения христианских философов и богословов, согласно которым зло не имеет самостоятельного и положительного онтологического источника, происходит не от Бога, а от недолжной актуализации ничто, из которого Бог создал мир. В соответствии с этим положением, зло – это отрицание бытия, не-бытие. «Добро может существовать и без зла, как существует сам Бог..., но зло без добра существовать не может, потому что природы, в которых оно существует, насколько они – природы, суть природы добрые»<sup>206</sup>, – утверждает Августин. Противоположную точку зрения на происхождение зла отстаивали гностики. Характерным для гностицизма является антикосмический дуализм, согласно которому

---

<sup>205</sup> Хансен-Леве А. Эстетика ничтожного и пошлого в московском концептуализме // Новое литературное обозрение. 1997. № 25. С. 238.

<sup>206</sup> Августин Блаженный. О граде Божием. Минск: Харвест, М.: АСТ, 2000. С. 679.



мир предельно удален от бога и есть его антипод, т. е. зло выступает как положительный онтологический источник.

Зло, безобразное, ужасное в христианской онтологии возникают в ситуации отсутствия чего-либо, когда «наш взор, вместо ожидаемого бытия, встречает его отсутствие, то есть находит как бы вылинявшее бытие»<sup>207</sup>. Зло не является противоположностью добра, зло есть отсутствие добра. У Дионисия Ареопагита по этому поводу читаем: «Зло не имеет ипостаси и... его нет в природе, но... оно возникает в результате отсутствия добра, не существуя даже как логически мыслимое несущее». Само зло «имеет какую-то долю добра в той мере, в какой вообще существует». Также и «демонский род представляет зло не тем, чем он является по природе, а тем, чем он не является». И лишь «по причине лишения, удаления и отпадения от подобающих им благ они (т.е. бесы) называются злыми. И они суть злы в той мере, в какой не существуют»<sup>208</sup>. Дело в том, что зло, понимаемое в терминах противоположности, легко описать и представить, а в терминах чистого «не» – наше сознание ходит по кругу. Ю. М. Дуплинская, специально занимаясь христианской метафизикой, пишет об этом: «...Когда мы говорим, к примеру, о семи смертных грехах, возникает видимость, что речь идет о положительном существовании каких-то качеств (гордыня, гнев и т. д.), в то время как это – просто формы впадения души в небытие»<sup>209</sup>.

Языковое сознание подчиняет логике бинарных оппозиций и нравственные оценочные позиции. Поэтому когда ведется речь об Антихристе как о предельной форме зла, власть языка создаёт снова видимость борьбы противоположностей. Между тем, речь идет не об ан-

---

<sup>207</sup> Дуплинская Ю. М. Христианская метафизика зла и шизопроецессы в массовом сознании постмодерна // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2004. №3. С. 44.

<sup>208</sup> См.: Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии. СПб: Сатисъ, 1995. С. 137–167.

<sup>209</sup> Дуплинская Ю. М. Указ. соч. С. 45.

типоде Творца, а о низкой степени наполненности (фактически, пустотности) бытия.

Тем не менее, предстаёт зло всегда инобытийным (как бы использует чужие формы). У зла, как и у небытия, нет в бытии культуры своего незаимствованного выражения. «...То, что мы называем ущербностью, не своей силой борется с Добром. Ибо совершенная ущербность совершенно бессильна; частичная же имеет силу не как ущербность, а как не совершенная ущербность»<sup>210</sup>.

Чтобы несколько более адекватно мыслить суть зла, Ю. М. Дуплинская предлагает отставить в сторону логику противоположностей, ту самую диалектику, которая уже оставлена современной философией. Структуры диалектики, считает исследователь, в рациональном мышлении, по-видимому, являются следом архетипов языческой мифологии, в то время как христианству соответствует другой архетип – архетип отпадения. Метафорический ряд отпадения могут продолжить такие понятия-метафоры, как «смещение», «соскальзывание», «сползание».

Также ценным суждением Ю. М. Дуплинской считаем связывание небытия, зла и «недоличествования». Если бытие исходит от Бога, а Бог – это сверхличность, то «не» бытие будет более адекватным понимать не как пустоту, а как недоличностное начало. Вектор истощения и разрушения бытия идет в сторону от сверхличности к недоличностному началу. Это угасание личности – источника бытия – являет себя как нарастание механического, матричного начала в универсуме<sup>211</sup>.

Мы согласны с выводами, которые делает Ю. М. Дуплинская, называя первым деянием зла в мире попытку человека подражать богам и творить по образцу, что становится основой процесса тиражиро-

<sup>210</sup> См.: Дионисий Ареопагит. Указ. соч. С. 147–177.

<sup>211</sup> Дуплинская Ю. М. Указ. соч. С. 46.

вания. «Попытка подражания творению как бы запустила в действие некий мутагенный процесс безостановочного и все убыстряющегося самокопирования универсума по «недоличностной», то есть матричной схеме. Наша реальность – реальность повапленного творения – создана микротекстурой повторений, в которых слово-энергия угасло до слова-матрицы. В микротекстуре матричного повторения, неразрывно связанного с процессом мутации, всегда таится зло куда более разрушительное, чем в видимых эксцессах зла»<sup>212</sup>.

Та сфера, в которой ближе всего соседствуют друг с другом божественное и демоническое – это сфера духовных практик, ядро которых, как известно, заключается также в структуре повторений (Иисусова молитва в исихазме, мусульманский зикр, буддийские мантры и т.д.). Известно, что именно духовные практики таят в себе наибольшую опасность подмены божеского демоническим (не как борьба противоборствующих начал, а как мутация и смещение). Испытания Святого Антония потому и являлись излюбленным предметом изображения и фантазий европейских художников, что практически являлись источником целого спектра, или длинной серии личин, искусных красочных масок зла.

Если в религиозной традиции понятия «божественное ничто» и «сатанинская пустота» обладают давним значением, как метафизическим, так и символическим; то в социальной этике о процессах опустошения, субъективных ощущениях пустоты внутри и вакуума вокруг человека начали писать в конце XIX века под влиянием нескольких предпосылок (волюнтаристской этики А. Шопенгауэра, теории отчуждения К. Маркса, критики массовизации Ф. Ницше и других философов). Ещё в письмах русских дворян XIX столетия часто встречалась фраза «я чувствую пустоту», выбираемая адресантом для выражения любовной тоски, маяты вдали от объекта обожания.

---

<sup>212</sup> Дуплинская Ю. М. Указ. соч. С. 47.

Томление и переживание разлуки, для выражения которых выбирали образ пустоты, конечно, уже не радость, но ещё и не беспричинная хандра, ещё чувство, которое нельзя назвать резко негативным или абсурдным.

В конце XIX века идею кризиса культуры Ф. Ницше отражает в другой – идее кризиса личности и в «Антихристе» создает интерпретацию-объяснение обнаружения человеком внутри себя лишь ничто.

Экзистенциальная философия в лице С. Кьеркегора и Л. Шестова предполагает сырьевой характер ничто как для Бога, так и для человеческого разума, искушенного и падшего. Трактую философию грехопадения Кьеркегора, Л. Шестов пишет: «В распоряжении соблазителя только и было, что чистое Ничто; Ничто, из которого Бог творческим актом создал и вселенную, и человека, но которое без Бога не выходило за пределы своего Ничтожества и не могло иметь никакого значения в бытии. Но если всемогущество Божие могло сотворить из Ничто мир, то ограниченность человека, внушенный ему змеем страх превратил Ничто в огромную всеразрушающую, всеистребляющую, ничтожащую силу. Ничто перестало быть ничем, перестало быть несуществующим, оно стало существующим, оно прилепилось, оно внедрилось своим ничтожеством во всё существующее – хотя ему его существование совсем ни для чего не было нужным. Ничто оказалось загадочным оборотнем»<sup>213</sup>. Эмоциональная опустошённость, проявляющаяся как изматывающая человека тоска или страх и растерянность, – этот «загадочный оборотень» – хорошо знаком человеку XX столетия. Размышляя о границе веры и безверия, русский поэт О. Э. Мандельштам, традиционно прибегает к образам пустоты. Человек, покинутый Богом, ощущает своё тело, как пустую клетку:

*Образ твой, мучительный и зыбкий,*

*Я не мог в тумане осязать.*

---

<sup>213</sup> Шестов Л. Указ соч. С. 188–189.

*«Господи!» – сказал я по ошибке,  
 Сам того не думая сказать.  
 Божье имя, как большая птица,  
 Вылетело из моей груди.  
 Впереди густой туман клубится,  
 И пустая клетка позади.*

Есть у раннего О. Мандельштама и другие строки о пустоте – антиподе веры: *«Я вижу месяц бездыханный / И небо мертвенней холста; / Твой мир болезненный и странный / Я принимаю, пустота!»*; *«Кружесом, камень, будь / И паутиной стань: / Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань»*; *«Паденье – неизменный спутник страха, / И самый страх есть чувство пустоты...»*

Лев Шестов видел предвестие духовной трагедии как раз в том, что ничто обретает в культуре не форму, а характеристики «чтойности». Однако лавинным этот процесс стал лишь спустя столетие, спровоцировав возникновение общества необузданного потребления и семиотической симуляции. Этому предшествовала, а затем сопровождала этот процесс реанимация эсхатологических сюжетов (ситуация абсолютного конца, страх перед крахом мировой культуры, опустошением бытийных структур). «Не только страх перед небытием, но и трудности, связанные с его пониманием, заставляют человека творить «культуру бытия». Но теперь, когда человечество повернулось лицом к космосу, когда люди стали всего лишь землянами, им открылись пространственно-временные интервалы, где почти ничего нет... Но не только перед собой, но и в повседневном будничном мире открыли земляне силы, способные все превратить в небытие»<sup>214</sup>. Таким образом, метафизический образ ничто и пустоты связан с обожествлением и абсолютизацией, трансцендентностью. Онтология пустоты – это

---

<sup>214</sup> Чанышев А. Н. Трактат о небытии. С. 163.

нейтральное описание. Этика пустоты наделяет феномен негативными характеристиками. Именно с ускоренным маятниковым качанием образа пустоты из метафизического пространства в этическое, из онтологического – в семиотическое, и обратно связано появление понятия культурного вакуума – семиотического пустого пространства, образующегося при смене культурных парадигм, когда старые культурные формы (язык, искусство, игра) закоснели (по О. Шпенглеру), а новые еще не созданы. Поэзия и философия в такой период изобилуют знаками пустоты, небытия: «... из дыр эпохи роковой // В иной тупик непроходимый» (Б. Пастернак), «Логика бесконечного небытия» Д. Хармса, или стихотворение А. Введенского «Кругом возможно Бог»:

*Горит бессмыслица звезда,  
Она одна без дна.  
Вбегают мертвый господин  
И молча удаляет время.*

Н. А. Бердяев в лекции «Кризис искусства» пишет об этом времени (а вернее, безвременье): «нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизируется»<sup>215</sup>. Ж. П. Сартр говорит о таком периоде культуры – время «гниения бытия». По выражению В. Розанова, в такие эпохи острое зрение начинает видеть разрывы<sup>216</sup>.

Действительно, в культуре конца XX – начала XXI вв. реальную силу приобретает некий феномен, на первый взгляд, существующий в ментальном пространстве; с нашей же точки зрения, обладающий качествами, позволяющими его онтологизировать. Французский философ Жиль Липовецки называет это «пустыней», всё-таки имея в виду духовный ландшафт культуры. Книга Ж. Липовецки «Эра пустоты» имеет подзаголовок «Эссе о современном индивидуализме». У

<sup>215</sup> Бердяев Н. А. Кризис искусства. М., СПб: «Интерпринт», 1990. С. 9.

<sup>216</sup> См.: Розанов В. В. Религия. Философия. Культура. М.: Республика, 1992. С. 27.

слова *personne* во французском языке есть второе значение – «опустошение, превращение в ничто, исчезновение». Одним из следствий процесса персонализации Липовецки считает массовое опустошение, всеобщее равнодушие. «Важные оси современности – революция, дисциплина, секуляризация, авангард – упразднены благодаря гедонистической секуляризации. С технологическим и научным оптимизмом покончено, так как многочисленные открытия приводят к гонке вооружений, уничтожению окружающей среды, усугубляющемуся одиночеству людей; никакая политическая идеология более не в состоянии воспламенить толпы; постмодернистское общество больше не имеет ни идолов, ни запретов; у него нет ни величественных образов, в которых оно видит себя, ни исторических замыслов, которые мобилизуют массы. Отныне нами правит пустота, которая не является ни трагической, ни апокалиптической»<sup>217</sup>. Ж. Липовецки сравнивает две «пустыни». Первая – это массовое опустошение в культуре XIX и XX столетий в виде геноцида, систематического уничтожения сельского хозяйства, Хиросимы, Вьетнама, экологической войны, гонки ядерных вооружений, внутренней опустошенности Антониони. Философ выстраивает внушительный список разнородных явлений и событий, которые его печалят. «В наше время, когда уничтожение приобретает планетарный масштаб, и пустыня – символ нашей цивилизации – это трагедийный образ, который становится олицетворением метафизических размышлений о небытии. Пустыня побеждает, в ней мы видим абсолютную угрозу отрицательного начала, знак смертоносной работы XX века, которая будет продолжаться до его апокалиптического конца»<sup>218</sup>.

Второй «пустыней» – ранее не известной, не являющейся предметом нигилистических или апокалиптических рассуждений

---

<sup>217</sup> Липовецки Ж. Указ. соч. С. 23–24.

<sup>218</sup> Липовецки Ж. Указ. соч. С. 58.

(«это тем более странно, что она молчаливо присутствует в ежедневной жизни – вашей, моей, – она в сердце современных метрополий»<sup>219</sup>), – Ж. Липовецки называет апатию, равнодушие и нарциссизм современного субъекта. Пустыня парадоксальная, без катастроф, трагедий и помутнения разума, переставшая ассоциироваться с небытием или смертью. Автор озабочен тем, что «все институты, все великие ценности и конечные цели, создававшие предыдущие эпохи, постепенно оказываются лишенными их содержания. Что это, если не массовое опустошение, превращающее общество в обескровленное тело, в упраздненный механизм?»<sup>220</sup>

Однако М. Липовецки отказывается от вечных сетований по поводу западного упадничества, конца идеологий и «смерти Бога», философ считает, что «постмодернистская пустыня так же далека от «пассивного» нигилизма и от мрачного смакования всемирной тщеты, как и от «активного» нигилизма с его саморазрушением»<sup>221</sup>. Но отсутствие смыслов, гибель идеалов не привели к всеобщей скорби, большей бессмыслице, большему пессимизму, этому всему противостоит рост апатии и равнодушия. Эмоциональное опустошение личности Липовецки считает пустыней постмодернизма. Понятие «пустыня» встречается и у другого постмодерниста Ж. Бодрийяра. В работе «Америка» под социальной пустыней Ж. Бодрийяр понимает реальность пустых значений, а в итоге равнодушия, апатии, реальности, в которой исчезают духовные ценности<sup>222</sup>.

Для человека традиционной культуры, например, для средневекового европейца трансцендентное, нечеловеческое обозначало божественное и прорывалось в его существование (делая его бытием) в виде природных катаклизмов, войны, эпидемии, поворотов судьбы. В

---

<sup>219</sup> Там же.

<sup>220</sup> Там же.

<sup>221</sup> Там же. С. 60.

<sup>222</sup> См.: Бодрийяр Ж. Америка. М.: Владимир Даль, 2000.



истории культуры степень напряженности отношений между человеком и нечеловеческим снижается медленно. Однако к концу XX века произошло остывание (ослабление) этой связи. Это трактуется как духовный кризис, но простой реанимацией религиозности проблема не решается. Функцию налаживания связи современного человека с нечеловеческим выполняет искусство. В виду стёршейся границы между элитарным и массовым мы можем привести в пример Санкт-Петербургскую музыкальную группу «Teodor Bastard», которая получила признание воспринимающих, исполняя композицию «Pustota», специально к которой был снят анимационный клип. И музыка, и поэтический, и визуальный ряды нарушают привычный гедонистический тип восприятия художественного текста, намеренно выбивают реципиента в пограничное пространство. Задача такого художественного текста не успокаивать, а провоцировать, выбивать реципиента из состояния покоя, выводить его в пограничное эмоциональное пространство.

Так, мы наблюдаем в религиозном и этическом дискурсах происходящий между онтологическими понятиями и категориями этики процесс взаимного обозначения. В частности, пустота выбирается как метафорическое обозначающее для негативных или нейтральных этических понятий. Но и реальные явления опустошения, наоборот называются в культуре с помощью нравственных концептов. Данные обстоятельства возвращают нас к вопросу о параллелизме или изоморфности физического и психического бытия, который всё же решается нами отрицательно.

Пустота в силу своей чувственной специфики становится метафорой человеческих пороков, индивидуальных характеристик, экзистенциальных ощущений, социальных процессов. Для диагностирования социокультурных проблем метафора пустоты подходит лучше остальных. Действительно, деструктивность бытия, отсутствие основы

современной философией и литературой выявляются с помощью метафоры пустоты.

Это явление кажется нам не случайным и очень важным. Оно поддерживает нашу уверенность в том, что постсовременность – это не гибель культуры, а объективация культурного метаявления (обнажение основ). По особенностям постсовременности можно судить, чем культура отличается от некультуры сущностно, а не количественно.

### 3.2. «Воля к ничто»: категории безобразного и ужасного

Намечая категориальный аппарат нигитологии культуры, мы задаёмся вопросом, который ставился и Ф. Ницше, и М. Хайдеггером: «А что если Ничто в своей истине пусть и не сущее, но вместе с тем и никогда не просто пустая ничтожность?»<sup>223</sup> Воспользуемся формулой «воля к пониманию ничто», сократив её до «воли к ничто», таким образом переводя фокус внимания из аксиологического и герменевтического пространств в онтологическое. Привычными для западного сознания являются такие маски ничто: *зло, болезнь, безобразное, ужасное, деструкция*. Изначальные представления о безобразном и ужасном имеют культурные судьбы, очень похожие на судьбу представлений о небытии. В мифологическом миропонимании ужас перед безобразным и страх/интерес/преклонение по отношению к небытию выразились в первичном отношении к смерти, в желании и попытках её преодолеть. Особенно показательны здесь эсхатологические мифы и мифы об умирающем и воскресающем боге. Страх смерти в одной из своих ипостасей – ужасе умирания – изживается с помощью мифологической картины гибели мира: «Пусть я умру, но и весь мир за собой потяну». Эсхатологические образы почти всегда включают в себя изображение процессов разложения, гниения, рассыпания, дряхления и разрушения (разрушение формы является одним из центральных критериев для определения безобразного). Однако снова спешим оговориться, что кажущееся нам абсолютно адекватным такое содержание понятий «безобразное», «ужасное» является все-таки не самым ранним и характеризует именно западный культурный характер. У Лао Цзы читаем обратное: «Человек при рождении своем нежен и слаб, а при наступлении смерти тверд и крепок. Все существа и растения при

<sup>223</sup> Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Хайдеггер М. Время и бытие. С. 74.

своем рождении нежны и слабы, а при гибели сухие и гнилые. Твердое и крепкое – это то, что погибает, а нежное и слабое – это то, что начинает жить»<sup>224</sup>. Западный же страх обнаруживает специфическую характеристику безобразного – рассогласование формы и содержания, когда форма разрушена, а содержание стремится к целостности, или, наоборот, содержание покинуло форму, и тогда тем более безобразное приравнивается к одному из модусов небытия – пустоте. Можно даже высказать предположение, как это сделал Ф. Ницше в «Сумерках идолов», что «безобразное понимается как знак и симптом вырождения. [...] Каждый признак истощения, тяжести, старости, усталости, всякого вида несвобода, как судорога, паралич, прежде всего запах, цвет, форма разложения, тления [...] – всё это вызывает одинаковую реакцию, оценку «безобразно»»<sup>225</sup>.

В позднем варианте западной культуры отрицательные маркировки небытия устойчиво сохраняются в обыденном сознании, которое прочно связывает пустоту и энтропию. В этом случае пустота воспринимается не как пассивная, а как очень активная сила, разрушающая всё, ей противоположное, мистифицирующая всякую реальность и превращающая всё существующее, настоящее, конкретное в пыль, мусор, беспредметную абстракцию. Современный российский поэт Т. Кибиров весьма экспрессивно пишет об этой силе:

*Энтропия, ускоренье,  
разложение основ,  
не движенье, а гниенье,  
обнажение мослов*<sup>226</sup>.

<sup>224</sup> Лао Цзы. Дао Дэ Цзин // Древнекитайская философия. М.: Мысль, 1972. Т. 1. С. 114.

<sup>225</sup> См.: Ницше Ф. Сумерки идолов, или как философствуют молотом // Ницше Ф. Указ. соч. Т. 2. С. 672–763.

<sup>226</sup> Кибиров Т. Сантименты: Восемь книг. Белгород: РИСК, 1994.

Русская лингвокультура (в частности, её поэтическая фиксация) предлагает целый спектр негативных объективаций пустоты в виде различных феноменов, таких как болезнь (чахотка, хандра, чума и т. д.):

*Твой мир, болезненный и странный,  
Я принимаю, пустота!*<sup>227</sup>;

ГОЛОД:

*Каждый молод, молод, молод  
В животе чертовский голод.*

*Будем лопать пустоту,  
Глубину и высоту...*<sup>228</sup>;

тоска и страх:

*«...так что же гонит их внаружу  
Явиться, так сказать, из тьмы –  
Да, видно, там какой-то ужас...»*<sup>229</sup>

В ситуации тоски человек имеет дело с опытом мира, в котором бытие отсутствует, с опытом «пустого, бессмысленного мира», мира, которому «незачем существовать», но который, тем не менее, почему-то существует. «Мир в ситуации тоски (скуки, хандры) не спасен в опыте (не очищен катарсически) данностью бытия, но в то же время он не гибнет под натиском небытия, он сохраняет свою формальную определенность. В полном тоски, пустом мире сохраняется формальное соответствие означающего означаемому, языка миру; в тоскливом расположении человек присутствует в мире, но не понимает – «зачем»»<sup>230</sup>.

В теоретико-философских учениях безобразное и небытие обрели категориальность весьма поздно, негативные черты присваива-

<sup>227</sup> Мандельштам О. Э. Стихотворения. Проза. М.: СЛОВО, 2001. С. 173.

<sup>228</sup> Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения. М.: Академический проект, 2002. С. 34.

<sup>229</sup> Пригов Д. А. Написанное с 1975 по 1989. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 84.

<sup>230</sup> См.: Лишаев С. А. Эстетика Другого. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. С. 332 – 353.

лись обеим сущностям: и то, и другое признавалось источником энтропии или, по крайней мере, её спутником. Категория безобразного в классической эстетике долгое время оставалось оппозиционной по отношению к категории прекрасного. Поэтому мы склонны видеть в смысловом поле безобразного одновременно эстетический и этический компоненты.

Исследователи<sup>231</sup> обращают внимание на то, что развиваясь на почве метафизики прекрасного, эстетическая наука не уделяла должного внимания безобразному. Хотя классическое искусство, конечно, тоже транслировало отдельные темы «безобразного», «ужасного», «отвратительного» и «мерзкого», но законы искусства (в первую очередь трагедии) таковы, что общий эффект от него должен был быть катарсическим, реципиент должен был духовно тонизироваться, наблюдая изображение отрицательных сущностей. При этом центральной значимостью обладало прекрасное и возвышенное, то есть только то, что вызывало в человеке чувства удовольствия, удовлетворения.

Уже в античной культуре создаётся комплекс модусов безобразного в восприятии действительности и написании картины мира. Аспекты безобразного обнаруживаются во всех сферах: в природе (деструкция, гниение, увядание, усыхание, дряхление организмов), в человеке (уродство, физические патологии, болезни, дряхление, смерть), морали (распущенность, неумеренность, лень, слабость, малодушие, трусость), политике (эксплуатация, обман, спекуляции, коррупция, грубые манипуляции). Безобразное противопоставлялось центральному идеалу античного мира – космосу-порядку, в свою очередь, космос, противоположен хаосу («зиянию», небытию), из чего становится ясным, что безобразным признавалось то, что находилось в со-

---

<sup>231</sup> См.: Bakoš O. Paradoxy vkusu: Prispěvek k poznání estetiky I. Kanta. Br. Prawda, 1989. S. 174; История уродства / под ред. У. Эко; пер. с итал. А. А. Сабашниковой, И. В. Макарова. Е. Л. Кассировой, М. М. Сокольской. М.: Слово/Slovo, 2008; Лишаев С. А. Эстетика Другого. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2008. С. 207 – 330; Бычков В. В. Эстетика: учебник. М.: Гардарики, 2004. С. 206 – 211.

стоянии перехода от бытия к небытию, что мы застаём в состоянии актуального изменения, потери формы.

В платоновской и неоплатоновской традиции безобразное занимало низшие ступени в иерархии красоты, на которые помещалось все грубо-материальное, теряющее и форму. Безобразное, таким образом, было максимально приближено к ничто, небытию. Традиция соотношения безобразного и модусов небытия сохраняется вплоть до XX в. (она особенно заметна в софиологии С. Булгакова). Христианство, отождествляя практически отождествляя безобразное и зло, не обнаруживает за безобразным бытийной основы, поэтому абсолютно безобразное (*deformitas*) толкуется как небытие.

Разложение классического эстетического учения наблюдается уже в середине XIX в. Мы считаем, что большую роль здесь сыграли идеи романтизма о свободе человека, обретаемой посредством бегства от обыденности и инерции жизни, в крайнем проявлении – от реальности. Внимание романтиков к теме смерти, судьбы, попытки романтических персонажей состязаться с потусторонним, устремлённость к тайне, загадке, неизвестности и запредельности – всё это привело к возникновению интереса к маргинальным эстетическим темам.

В 1853 г. появляется книга К. Розенкранца «Эстетика безобразного»<sup>232</sup>, в которой философ систематизирует гипотетические сопоставления безобразного и небытия. Для К. Розенкранца безобразное – это «отрицательно-прекрасное», теневая сторона прекрасного. Глубинная связь между прекрасным и безобразным заключена в возможности саморазрушения прекрасного на основе несвободы человеческого духа, возникающей из «свободной негации», т.е. при его переходе от духовного идеала к материальной реализации. Безобразное, считает К. Розенкранц, обусловлено полной «несвободой духа» (в нашей терминологии – «волей к ничто»), и поэтому оно имеет родство

---

<sup>232</sup> Rosenkranz Karl. Ästhetik des Häßlichen. Königsberg, 1853

со злом. Однако перейдя от абстрактных определений к феноменологии многообразия форм безобразного в природе и культуре, он обнаружил своего рода «автономию безобразного». Философ подробно анализирует безобразное в природе, духовной сфере и искусстве (а также различные формы неправильности в художественном творчестве), бесформенность, асимметрию, дисгармонию, уродство и увечье (убожество, слабость, подлость, банальность, случайность и произвол, грубость), различные формы отталкивающего (неуклюжесть, ужасающее, тривиальное, тошнотворное, преступное, призрачное, дьявольское, колдовское и сатанинское). Отметим особо, что смерть и пустота отнесены К. Розенкранцем в группу «отталкивающих» (видимо, отвращающих, отвратительных) феноменов.

Если в немецкой культуре интерес к безобразному разворачивался в сфере философии искусства и эстетики, то во французской – в сфере самой поэзии. В 1857 году Ш. Бодлер опубликовал сборник своих стихов «Цветы зла», в которых, как мы считаем, не только эстетизировано и одухотворено безобразное, но и создана разветвленная поэтическая система модусов безобразного.

Мы имеем дело с возвращением к архаическим ощущениям действительности, когда в эстетике и художественной практике безобразное признаётся первичным по отношению к прекрасному, более того, созерцание безобразного открывает изначальное (читай: «истинное») бытие<sup>233</sup>. В этом вопросе нам импонируют размышления Т. Адорно в «Эстетической теории (1970)<sup>234</sup>. В книге Т. Адорно безобразное представлено как базовая категория эстетики, первичная по

---

<sup>233</sup> Параллельно с этим в начале XX в. в философии распространяются идеи первичности небытия по отношению к сущему. Например, у С. Булгакова формируется концепция творения: мир создан из ничто. «Небытие, ничто, всюду просвечивает в бытии, оно участвует в бытии, подобно тому как смерть в известном смысле участвует в жизни как ее изнанка или тьма в свете и холод в жаре» (Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. С. 165). Мир, по С. Булгакову, существует, окруженный сферой ничто, отделяющей его от Абсолютного. Мир самобытен именно потому, что заключен в ничто и сотворен из ничто.

<sup>234</sup> См.: Адорно В. Теодор. Эстетическая теория / пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001.



отношению к категории прекрасного. Отдельно Т. Адорно обращает внимание на социальный аспект в истории категоризации безобразного, в том числе и в искусстве. Прекрасное и основанное на нем искусство возникли через отрицание, снятие безобразного. Мы не можем проигнорировать глубинные совпадения идей С. Булгакова и Т. Адорно: превращение небытия и «снятие» безобразного соотносятся как идея и её культурное воплощение. Акт творения (превращения «укона» в «меон») происходит в истории художественной формы единжды, но повторяется многократно при создании конкретных художественных текстов.

«Архаическое, да и традиционное искусство, со всеми его фавнами и силенами, не говоря уж об эпохе эллинизма, буквально кишит образами, считавшимися безобразными. Роль этого элемента в эпоху «модерна» возросла настолько, что из него возникло новое качество. Согласно принципам традиционной эстетики, этот элемент противоречит закону формы, которому подчиняется произведение, интегрируется им и подтверждает его тем самым вместе с силой субъективной свободы в произведении искусства по отношению к материалу, на основе которого возникли эти элементы безобразного»<sup>235</sup>. Причины увеличения содержательного и формального объёма категории безобразного в XX веке Т. Адорно видит в быстром развитии техники, в насилии над природой и человеком. Новая «несвобода» – зависимость от техники – является причиной торжества безобразного в искусстве XX в. Любование телесным уродством, извращениями, насилием, разложением, гниением – свидетельство ослабления и исчезновения «закона формы», в то же время – и внутренний протест против давления бытия, порыв (прорыв) увидеть за сущим бытие. В поле внимания художников-авангардистов попали самые потаённые глубины материи, плесень, пыль, грязь. Авангард стремился найти новые формы позна-

---

<sup>235</sup> Там же. С. 69.

ния, чтобы проникнуть в тайны бессознательного, с одной стороны, и материи в её первозданном виде – с другой.

Самым ярким художественным направлением начала XX в., не просто не отрицающим хаоса, а открыто признающим, что стремится к «систематизации беспорядка» (С. Дали) и дезорганизации, был сюрреализм. Г. Зедльмайр, критикуя сюрреалистов, называя их искусство «последним торопливым шагом к разложению искусства и человека»<sup>236</sup>, считает, что этот процесс был предвосхищён Ф. Ницше, который в 1881 г. написал фрагмент под заглавием «Безумец»: «Не падаем ли мы безостановочно? И вниз – и назад себя, и в бока, и вперед себя, и во все стороны? И есть ли ещё «верх» и «низ»? И не блуждаем ли мы в бесконечном Ничто? И не зевает ли нам в лицо пустота?»<sup>237</sup>

Однако в философской мысли существует также иная точка зрения на проблему «безобразное – зло – небытие». Эти негативные категории рассматриваются не как сотворенная или мобильная реальность, а как собственно субъективная сила. Если, по словам русского философа В. Соловьева, «Сущее – субъект всякого Бытия»<sup>238</sup>, то что могло бы стать субъектом небытия? Деструктивный характер, эгоизм и темная воля человека спровоцированы вакуумом, небытием. Славянофилы К. Аксаков, И. Киреевский и А. Хомяков предсказывали причину метафизического краха культуры – «душа у людей убывает», распространяется «пустодушие» человека. «В XX веке, т.е. на наших глазах, произошло событие, в котором опустынивание земли совместилось с опустошением человека»<sup>239</sup>. Ф. Гиренок ведет речь не столько об экологии, сколько, вслед за Ж.-П. Сартром, о «существовании, которому не достает сущности», вслед за Э. Фроммом, о подмене бы-

<sup>236</sup> Зедльмайр Х. Утрата середины. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 249.

<sup>237</sup> Ницше Ф. Указ. соч. Т. 1. С. 592–593.

<sup>238</sup> Соловьев В. С. Сочинения. М.: Мысль, 1988. Т. 1. С. 625.

<sup>239</sup> Гиренок Ф. И. Ускользящее бытие. С. 269.

тия обладанием и одновременно, вслед за С. Жижеком, о «пустыне реального».

Модерн конца XIX в. и авангардное искусство первой половины XX в. в реализации своих апофатических и антиэстетических интенций активно эксплуатировали образы безобразного – мусор, уродство, безумие, абсурд, разврат, страх, болезнь, телесное разложение и т.д. Массовое же искусство второй половины XX в. принялось смаковать множественные модусы безобразного: насилие, жестокость, садизм, мазохизм, вампиризм, что без всяких оговорок и символических реверансов транслирует «волю к ничто». Раскрывая причины этих явлений, социологи и искусствоведы нередко пишут о низковкусии и нравственном упадке; нам же близка точка зрения, с которой обращение к изображению безобразного и ужасного связано с экзистенциальным порывом увидеть бытие (для чего нужно отодвинуть, прорвать, разрушить сущее), почувствовать реальность. Парадоксально, что человеку доступно увидеть бытие лишь через наблюдение небытия или границы бытия и небытия. В определенной мере воспоминания о классической греческой мифологии, изобилующей изображениями немислимых жестокостей<sup>240</sup>, доказывают отсутствие какой-то специфической для современности социальной причины «воли к ничто» в массовом искусстве.

Нам понятны и созвучны нашим размышлениям сомнения У. Эко, анализирующего воплощения категории безобразного сегодня: «Итак, перед нами масса противоречий. Чудовища – может, и безобразные, но несомненно милейшие существа, вроде Инопланетянина Спилберга или персонажей Звёздных войн, – нравятся не только детям

---

<sup>240</sup> Сатурн пожирает собственных детей; Медея убивает своих, мстя собственному мужу; Тантал варит тело собственного сына и потчует им богов, дабы испытать их прозорливость; Агамемнон не колеблясь приносит в жертву дочь Ифигению, чтобы умиловить богов; Атрей угощает брата Фиеста мясом его детей; Эгисф убивает Агамемнона, чтобы заполучить его супругу Клитемнестру, которая, в свою очередь, погибает от руки своего сына Ореста; Эдип, правда сам того не зная, совершает отцеубийство и инцест.

(любящих, кстати, ещё и динозавров, покемонов и прочих уродцев), но и взрослым, которые своим чередом, расслабляются, смотря фильмы насилия (splatter), где мозги брызжут во все стороны и кровь стекает по стенам, а в литературе не могут оторваться от ужасных историй»<sup>241</sup>. Мы, как и У. Эко, уверены, что дело здесь не только в «вырождении» средств массовой информации, потому что современное искусство «тоже привлекает и прославляет безобразное, но уже не в целях провокации, как это было в авангарде начала XX века»<sup>242</sup>. Ужас, прямо и безапелляционно производимый в реципиенте массовым искусством (мы имеем в виду, например, кинематографические и литературные жанры триллера, хоррора), связан с желанием современного человека соприкоснуться с ничто.

Ужас как некое экзистенциальное переживание имеет ряд градаций. Между возвышенным чувством, о котором говорит И. Кант<sup>243</sup>, и отождествлением себя с убийцей, маньяком, извращенцем, одержимым, либо с жертвой, происходящее со зрителем триллера, лежит огромное поле религиозного и эстетического опыта. Возвышенный ужас имеет в своей основе опыт несоизмеримости человека и Абсолюта, т. е. благоговение. Возвышенным представляется то, что содержит в себе тайну, показывает человеку его конечность в соотношении с бесконечностью мира. Идеи, лежащие в основе фильмов-ужасов, апеллируют, на наш взгляд, в первую очередь к телесной деструкции. Хотя

---

<sup>241</sup> История уродства / под ред. Умберто Эко; пер. с итал. А. А. Сабашниковой, И. В. Макарова. Е. Л. Кассировой, М. М. Сокольской. М.: Слово/Slovo, 2008. С. 423.

<sup>242</sup> История уродства / под ред. Умберто Эко. С. 423.

<sup>243</sup> В работе «Наблюдения над чувствами прекрасного и возвышенного» И. Кант связывает состояние ужаса с чувством возвышенного, появляющимся у человека при созерцании вещей, неизмеримо превосходящих его самого: грозы, скал, шторма. Ужас, связанный с чувством возвышенного, касается не только наблюдений над природой. Это относится к области морали, религиозности. «Глубокое одиночество возвышенно, но оно чем-то устрашает» (Кант И. Наблюдения над чувствами возвышенного и прекрасного. // Кант И. Сочинения. М.: Чоро, 1994. Т. 2. С. 68). Возвышенно то, что вселяет в человека уважение, трепет, возвеличивает мир вокруг него, а ему самому напоминает о собственной ограниченности и конечности. Будучи тонким чувством, чувство возвышенного не внушает человеку ощущения собственного ничтожества и безысходности, оно заставляет, скорее, забыть о себе самом, отделиться от самого себя, и именно с этим связано переживание ужаса.

мистический вариант триллера всё-таки есть попытка «возвысить» ужас реципиента над страхами телесной боли и умирания до трепета души и страха перед абсолютным ничто. Нам думается, что огромная популярность жанра триллера не объясняется исключительно грубым, сниженным вкусом массовой публики (хотя мы не отрицаем вовсе этой причины), скорее, это свидетельствует о неуёмном желании нашего современника увидеть бытие и небытие. Мы считаем, что зрелища, сменяющие друг друга в фильме ужасов, в состоянии продемонстрировать не просто страшное сущее, а именно исток, который и конституирует сущее, т. е. бытие: «Сущее является лишь местом открытия и прояснения бытия»<sup>244</sup>.

В фундаментальной онтологии М. Хайдеггера ужас – это то состояние, в котором приоткрывается ничто. Метафизическая модель М. Хайдеггера, как нам кажется, служит объяснением, почему в мистических триллерах персонаж-жертва либо сам становится источником, автором форм ужасающего, либо под «проседанием сущего» открывает ужасающие бездны в своём внутреннем мире.

Финалы практически всех фильмов-ужасов остаются открытыми, что указывает на неистребимость ностальгии человека по бытию (он же слышит «зов бытия»). Ностальгия указывает как на сопряженность человека и бытия, его открытость бытию, так и на его конечность. Именно ностальгия – то, что не позволяет окончательно рассеиваться в сущем. Глухота к «зову бытия» приводит к усредненности человеческого существования. «Безличные «люди» (das Man) орудуют в нас и через нас вместо нас. Вне чистого присутствия прослеживаются сплошные причинно-следственные цепи, только в нем свободный просвет и поэтому только в него бытие и сущее могут войти своей истиной, а не только своей функцией»<sup>245</sup>.

<sup>244</sup> Tietz U. Yeidegger. Leipzig: Reclam, 2005. S. 58.

<sup>245</sup> Бибихин В. В. Дело Хайдеггера // Хайдеггер М. Время и бытие. С.4.

Как человек может знать о своей причастности бытию, каким образом он может пережить эту причастность? Могут ли поиск ничто, его обнаружение по собственному произволу гарантировать ему преодоление ностальгии? Б. Хюбнер, хотя и косвенно, предлагает ответ на эти вопросы: «Можно и нужно ужаснуться, если подумать о том, сколько людей отдали свои жизни ради пустого ИМЕНИ, ради НИЧТО (в онтологическом смысле), т. е. зря, напрасно, но, с другой стороны, следует согласиться с тем, что с субъективной точки зрения эти люди прожили жизнь экстатично, насыщено. Так, Ницше считал, что лучше хотеть ничего, чем ничего не хотеть, и поэтому брал на себя бремя Сверхчеловека, исходя из своего *horror vacui*»<sup>246</sup>.

Опыт ничто важен для человека, но состояние, которое конституирует целостность экзистенции – это не ужас, а именно ностальгия. Тяга к ужасам может быть понята как парадоксальная попытка приближения к бытию в ситуации забвения бытия. Отсюда можно предположить, что интерес современной культуры к индустрии ужасов может быть понят как симптом нехватки экзистенциального опыта бытия. Мы только частично можем согласиться с В. А. Коневым, который видит многообразие ужаса в современности: «В своем исходном проявлении ужас в нашем бытии редок, но модусы его проявления могут быть самыми различными – это и мука несостоятельности, беспощадность запрета, горечь лишений, режущая острота презрения, жестокость действия наперекор, наконец, это и дерзновение творчества, которое всегда бросается в бездну ничто, не имея гарантий на успех»<sup>247</sup>. Есть опыт, который не вмещается в культуру, но, тем не менее, этот опыт человеку необходим. Постоянное желание созерцать насилие, разрушение, ощущать ужас сегодня один из самых эффек-

---

<sup>246</sup> Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики / пер. с нем. Минск: Пропилей, 2000. С. 72.

<sup>247</sup> Конев В. А. Метафизика «Ничто» в философии М. Хайдеггера // Конев В. А. Онтология культуры (Избранные работы). Самара: Изд-во «Самарский университет», 1998.

тивных способов в «пустыне реального» удерживать «живую жизнь». «Не нужно бояться проводить параллели с психической жизнью индивида: тем же самым образом осознание упущенной «частной» возможности (скажем, возможности завязать роман) зачастую оставляет следы в виде «иррациональной» тревоги, головных болей и приступов ярости, пустота упущенного революционного шанса может выходить наружу в «иррациональных» приступах разрушительной ярости...»<sup>248</sup> Экзистенциальной эстетике ничто в наибольшей мере соответствует европейское кино XX века. Даже поверхностный взгляд на него обнаруживает существование иной, оппозиционной Голливуду, философской традиции ужасного. Традиция эта может быть названа поэтической или возвышенной, по сравнению с американским вариантом «ужаса в повседневном». Европейские фильмы ужасов предоставляют зрителю эстетический инструмент обнаружения тайных механизмов бытия. «Отвратительное, – пишет Ю. Кристева, – это насильственность скорби по объекту, который уже был утрачен»<sup>249</sup>. По мнению Кристевой, через восприятие отвратительного Я достигает собственных истоков в полной аморфности и потому открывает путь к воскрешению.

Апелляция к искусству как возможности заполнить пробел в тщетности многих попыток через соприкосновение с ничто обрести полноту индивидуального бытия понятна. Искусство отвечает на этот запрос теми средствами, которых нет ни у науки, ни у философии. «В произведении должна присутствовать атмосфера неведомого, от которого захватывает дух, а еще должен быть намек на то, что известные человеку законы природы, его единственная защита от демонов хаоса, вовсе не так незыблемы, как нам внушали с детства»<sup>250</sup>. В этой связи

<sup>248</sup> Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального. С. 30.

<sup>249</sup> Julia Kristeva. Powers of Horror. New York, Columbia University Press, 1982. P. 15.

<sup>250</sup> Баранов М. Концепции мироздания в творчестве Говарда Лавкрафта [Электронный ресурс] // Лавка языков [сайт]. URL: [www.vladivostok.com](http://www.vladivostok.com) (дата обращения: 04.03.2007).

понятен интерес к ничто, но в то же время выразить это очень трудно. Опытом приближения к ничто служит состояние ужаса. Вот что показательно в современной культуре: хотя значительная часть зрителей относится к фильмам ужасов скорее негативно, популярность этого жанра растет. Зрителя привлекают не сюжетные линии, а именно атмосфера ужаса. Зачастую то, о чем пойдет речь, известно заранее, но это не мешает зрителю смотреть фильм и каждый раз входить в состояние ужаса, пусть и на очень недолгое время.

Итак, мы считаем, что модусы небытия тесно связаны с категориями безобразного и ужасного. Наиболее деликатно эту связь обнажают философия и искусство (авангардное и массовое) XX в. и постсовременности. Процесс эстетизации безобразного нацелен на формирование у реципиента состояния ужаса, что обусловлено, на наш взгляд, тягой нашего современника видеть бытие, не заслонённое сущим, желанием человека пронзительно почувствовать реальное.

Категориальность безобразного в своей основе содержит небытийные (уточним: хаосомные, десструктивные, нигитогенные) характеристики: неоформленность, рассогласованность внешнего и внутреннего, динамическая нецелостность. Это позволяет нам видеть модусы безобразного как феномены, находящиеся в движении к абсолютной аннигиляции и достижению ничто. Ужасное, обладая пограничной природой (оно принадлежит сферам психического, трансцендентного и эстетического одновременно) дарит человеку опыт соприкосновения с ничто.



### 3.3. Имитации реальности в постсовременности

Исследователь бытия культуры иногда представляется обитателем башни из слоновой кости, однако в современной действительности все субъекты пойманы в одну глобальную сеть массовой коммуникации и отличаются не реальностями, в которые погружены, а собственными установками для считывания их. «Что бы мы ни называли реальностью, – пишет И. Пригожин, – она открывается нам только в процессе активного построения, в котором мы участвуем»<sup>251</sup>. Так, говоря о реальности культуры, мы имеем в виду не столько сущее или то, что наличествует «объективно», сколько способ преломления мира в сознании субъекта. Поэтому пустота как феномен культуры обладает сущностью меньше, чем она обладает бытием, то есть бытие пустоты – это в большей мере её осмысливание, ощущение человеком и её влияние на человека. У Ф. Ницше есть выражение: «философствовать с молоточком». Результат такого философствования – выявление пустот, что мы считаем обязательным для онтологического (в нашем варианте – нигитологического) анализа культуры.

Бытие постсовременной культуры отличается уже не только от существования природы небытийными характеристиками, но и меняет структуру единицы культуры по сравнению с классическим и модернистским периодами. Знак в постсовременную эпоху существует сам по себе, ни отсылая более ни к референту, ни к реальности. Ж. Бодрийяр определяет эту ситуацию как тотальную симуляцию или засилье гиперреального. Симулякры, по мнению философа, возникают лишь на определенном этапе развития культуры. Их нет в обществе, которое продуцирует систему запретов, обеспечивает полную ясность

---

<sup>251</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог с природой. М.: Прогресс, 1986. С. 364.

знаков и наделяет каждый знак чётким статусом. В культуре Возрождения знак освобождается и в этой связи общество неизбежно вступает в эпоху подделки. Ж. Бодрийяр различает три уровня симулякров.

В качестве примера подделки или фальшивки первого уровня Бодрийяр указывает на использование гипса в искусстве барокко. Знаки первого уровня – сложные, полные иллюзий, с двойниками, зеркалами, театром, играми масок – с приходом машин превращаются в знаки грубые, скучные, однообразные, функциональные и эффективные. В этом Бодрийяр видит отличие симулякров первого уровня от второго, называя этот процесс «радикальной мутацией». Симулякры второго уровня образуются в техническую эпоху воспроизводства, которой присуща тиражирование, штампованность, повторяемость. Бодрийяр отмечает, что впервые важные выводы из принципа воспроизводства сделал В. Беньямин<sup>252</sup>. Он увидел в технологии производства средство, форму и принцип совершенно нового поколения смыслов. Беньямин, а за ним Х. М. Маклюэн, считает Бодрийяр, видели, что истинный смысл заключается в самом акте воспроизводимости. Захваченная скоростью тиражирования, система приводит к образованию третьего уровня симулякров, где создаются модели, по образцу которых штампуются формы. Моделирование более фундаментально, чем серийное воспроизводство, здесь взаимозаменяемость знаков более принципиальна. Пространство больше не линейное или измеряемое, а клеточное: оно бесконечно воспроизводит одни и те же сигналы.

Каждый следующий уровень симулякров включал в себя предыдущий. Как в свое время уровень подделки был захвачен и поглощен серийным воспроизводством, так же и весь уровень производства проваливается теперь в операционную симуляцию. В книге «Прозрачность зла» Ж. Бодрийяр оценивает современную культуру как состоя-

---

<sup>252</sup> См.: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / под ред. Ю. А. Здравового. М.: Медиум, 1996.

ние симуляции, в котором «мы обречены переигрывать все сценарии именно потому, что они уже были однажды разыграны – все равно реально или потенциально. ...Мы живем среди бесчисленных репродукций идеалов, фантазий, образов и мечтаний, оригиналы которых остались позади нас»<sup>253</sup>. Например, исчезла идея прогресса, но прогресс продолжается, пишет Бодрийяр. Пропала идея богатства, когда-то оправдывавшая производство, а само производство продолжается, и с еще большей активностью. В политической сфере идея политики исчезла, но продолжается политическая игра. Со всех сторон мы видим убывание сексуальности и расцвет исходной стадии, где бессмертные асексуальные существа размножаются простым делением.

Ж. Бодрийяр видит симулякры активными – это образы, поглощающие, вытесняющие реальность. Пустота знаков не пассивна. Она постепенно подчиняет себе (перерабатывает в симуляцию) сохранившуюся реальность. Мы считаем, что подробной иллюстрацией (почти инструкцией) того, как производят симулякры, как пустые знаки эффективно управляют поведением и оценочными суждениями обывателя, может служить фильм 1997 года Б. Левинсона «Плутводство» (англ. *Wag the Dog* – «Хвост виляет собакой»). Другим художественным текстом, посвящённым состоянию симуляции, является повесть Виктора Пелевина «Generation "π"».

Постсовременный человек живет в окружении симулякров, всё больше отдаляющихся от реальности. В изображённых предметах, перенаселяющих нашу жизнь, с одной стороны, отсутствует одно из измерений реальности, а с другой – одновременно с этим создается ироническое ощущение её переизбытка. На рекламных щитах, заменивших нам небо и горизонты, на бортах трамваев, проезжающих мимо нас, на глянцевых страницах журналов, и, наконец, на экране телевизора и монитора малина краснее красного, глаза красотки зеленее зе-

---

<sup>253</sup> Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. С. 8.

лёного, вкус и аромат кофе сильнее сильного («это мы стали чувствовать острее» – уверяет нас рекламный слоган), цветы пышнее и свежее тех, что где-нибудь в саду. Всё гиперреально. «Видимости генерируют эффект своеобразного коллапса восприятия: надвигаясь со всех сторон с головокружительной быстротой, опустошённые знаки (например, изображенные предметы) лишают субъект возможности удерживать их в привычном перспективном поле взгляда и интерпретации»<sup>254</sup>. Постсовременная культура – общество «сверхобозначения», где все без исключения переводится в «видимый и необходимый знак»<sup>255</sup>. У Ж. Бодрийера выдвинутый нами тезис представлен ещё острее: реальность – лишь эффект реальности, производное от некоего условия, это принцип, упорядочивающий наши отношения в мире и с миром. Поэтому соблазн – элемент структуры субъектности постсовременного человека. Человек сегодня не просто желает быть соблазненным глянцевой сверхреальностью – соблазняясь, он тем самым совершенствует механизм соблазна, а также наращивает гиперреальность.

Симулякры заселили и повседневность, и информационный мир, и искусство, и политику: растворимый кофе, жевательная резинка, сублимированные продукты (чай в пакетике, суп в коробке), торжество абсурда (который утратил художественность, ибо стал обыденностью), увлекательное уничтожение времени, тусовка, имидж и т. д. Весьма популярный ныне вид коллективного перформанса флешмоб<sup>256</sup> является нарочитым симулякром. Акция флешмоб вместе с другими обязательными характеристиками обладает признаком наме-

<sup>254</sup> Петровская Е. Вхождение в конечное // Бодрийер Ж. Соблазн. С. 12.

<sup>255</sup> Бодрийер Ж. Прозрачность зла. С. 16.

<sup>256</sup> Флешмоб (от англ. flash mob – flash – вспышка; миг, мгновение; mob – толпа, переводится как «вспышка толпы» или как «мгновенная толпа») – это заранее спланированная массовая акция, в которой большая группа людей (мобберы) внезапно появляется в общественном месте, в течение нескольких минут люди с серьёзным видом выполняют заранее оговорённые действия абсурдного содержания (сценарий) и затем одновременно быстро расходятся в разные стороны, как ни в чём не бывало.

ренной бессмысленности, абсурдности. Нужно сделать что-нибудь такое, что никак не поддается символической или какой-либо другой расшифровке по причине того, что в акции флешмоб ничего не зашифровано. Идеальный сценарий флешмоба должен быть абсурдным, загадочным, не очень заметным и ни в коем случае не вызывающим смеха. Мобберы не должны нарушать законы и моральные устои. Действия должны казаться случайным зрителям бессмысленными, однако совершаться так, как будто в этом есть смысл. В итоге случайные зрители, так называемые «фомичи», воспринимают происходящее серьёзно, и тщетно пытаются отыскать смысл происходящего. У них возникает чувство интереса, тревоги, непонимания или даже ощущение собственного помешательства.

Мы отнюдь не считаем, что симулякры являются единицами только массовой культуры. Элитарное искусство оперирует пустыми формами даже с большей виртуозностью. Масштабным художественным проектом, состоящим из симулякров красоты, является серия экспериментальных видеофильмов «Кремастер» американского художника М. Барни (всего пять фильмов, 1995—2002), в которых он выступал сценаристом, режиссёром, продюсером, исполнителем главных ролей. Мы убеждены, что попытки эстетиков-интерпретаторов, киноведа-герменевтов усмотреть в «Кремастере» сложную и многогранную смысловую структуру тщетны. В видеоработах Барни фантастические образы сплетаются в многоярусную систему, но она не смысловая, а телесная, вещественная, формальная. Фактически фильмы Барни представляют собой масштабные художественные акции, переложённые на видеоплёнку, при этом в изобразительный ряд фильма причудливо вплетаются картины и «скульптуры» из вазелиноподобной массы, созданные режиссёром. Сам Барни считает себя в первую очередь скульптором. В конце концов становится понятным, что «Кремастер» – это видеопространство, функцией которого являет-

ся создание предметно-образного контекста для скульптур художника. М. Барни выбирает странное специфическое сырьё для своих скульптур – не твёрдый, но и не жидкий, кажущийся плотным, но являющийся текучим. Если и искать символический потенциал текстов М. Барни, то делать это нужно в свойствах этого вазелиноподобного материала, совпадающих с характеристиками бытия постсовременной культуры («текучей реальности», по выражению З. Баумана).

Но если в подобных художественных текстах симулякры создаются как пустые формы, которые никогда содержания не имели и наполнить их невозможно, то симуляция нехудожественной реальности – это ступенчатое расставание обозначаемого с обозначающим и, в конце концов, превращение обозначаемого, например, в бренд (т.е. знак, который не обозначает ничего, кроме себя самого). «Вибрация» или «остывание следа» пустого знака в культуре это диалог культурной памяти о его бывшей целостности и наполненности с реальностью культуры, в которой он симулятивен. Поэтому знак, подменивший сегодня реальность, – это пустой опыт, это напряжённое ожидание пустотой того, что способно её заполнить. Каждый раз заполненная по-разному, она всё же не является совершенно пустой изначально, «следы» или остатки прежнего смысла предлагают знакам привычную функцию, которая также симулятивна.

Превратить себя в бренд сегодня обязан и человек, стремящийся успешно соблазнить и с удовольствием соблазниться. Сбылся ницшеанский прогноз: у человечества наступает период, «когда всякий убежден, что способен почти на все, дорос почти до всякой роли, когда каждый испытывает себя, импровизирует, снова испытывает, испытывает с удовольствием, когда прекращается всякая природа и начинается искусство...»<sup>257</sup> Печальную и вместе с тем трагикомическую ситуацию в культуре предвидел немецкий философ, когда писал, что

---

<sup>257</sup> Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Указ соч. Т.1. С. 678.

«наступают всякий раз интереснейшие и сумасброднейшие периоды истории, когда «актеры», всякого рода актеры оказываются доподлинными господами»<sup>258</sup>. Слова Ф. Ницше сбылись буквально: человек зрелища (шоумен) сегодня и самая высокооплачиваемая, и самая престижная профессия. Мы не замечаем абсурда ситуации, когда у молодой, только что ставшей известной актрисы в интервью спрашивают советов по воспитанию детей, дизайну жилища, приготовлению салата, лечению болезней, поиску смысла жизни, общению с людьми, достижению успеха и т. д.

Симуляция личности, а в пределе – человека, заставляет философию заниматься поисками постчеловека<sup>259</sup> или составлять портрет постмодернистской личности<sup>260</sup>. Согласно описанию З. Баумана<sup>261</sup>, современное общество провоцирует такие жизненные стратегии как «фланер», «бродяга», «турист», «игрок», каждый из которых стремится к новизне переживаний, избегая завершенной самоидентификации. Жизнь мыслится по аналогии с компьютерной игрой, в которой в любую минуту можно нажать на кнопку «restart», а современный человек, поглощенный виртуально-симулякральной средой нуждается в сознании своей идентичности не более чем персонаж видеоклипа. «Долгое время было принято считать, что существуют бессмертные души и бранные тела. Но коварство безбожного технического мира в том, что души людей умирают раньше, оставляя после себя функциональные оболочки, которые и действуют. Мультипликационный техногенный человек не миф, а реальность, не будущее, а настоящее. На социологическом языке ему... соответствует понятие актер, квази-субъект,

---

<sup>258</sup> Там же.

<sup>259</sup> См., например: Эпштейн М. Н. Творческое исчезновение человека. Введение в гуманологию // Философские науки. 2009. № 2. С. 91–105; Тульчинский Г. Л. Постчеловеческая персоналогия. СПб.: Алетейя, 2002; Тульчинский Г. Л. Персоналогический поворот // Проективный философский словарь: Новые термины и понятия. СПб.: Алетейя, 2003.

<sup>260</sup> См.: Бауман З. Глобализация: последствия для человека и общества. М.: Издательство «Весь Мир», 2004; Бауман З. Индивидуализированное общество. М.: Логос, 2002.

<sup>261</sup> См.: Бауман З. Глобализация: последствия для человека и общества. С. 112–135.

агент, наконец, зомби как феномен «познанного» или «почти познанного» человека, промежуточное, переходное существо к мыслящим формам нового типа»<sup>262</sup>.

Современная философия культуры и философская антропология ведут поиск, подобный тому, который устроил Диоген, при свете дня на людной площади с зажжённым фонарём искавший человека. Вокруг мудреца масса человеческих фигур, которые, видимо, не являются искомыми – честными. В многолюдном Интернете можно устроить поиски настоящего (реального) человека, а также возможности и условия (не)существования целостной человеческой личности в виртуальном пространстве. Трикстерство акции древнегреческого философа-киника состояло не в том, чтобы найти честного человека, а в том, чтобы страстно провозгласить его отсутствие. С этой интенцией совпадает постмодернистская философия человека (вернее, его «отсутствия», «небытия», «смерти»).

Оживлённые «рынки» и «площади» современности – это социальные сети, дневники, блоги, форумы Интернета, участие в которых требует регистрации и виртуально-образной презентации своего Я. На наш взгляд, данная процедура является моделированием идеальной, с позиции регистрирующегося, личности. Однако в ситуации ускоренных и бесконечных метаморфоз культуры, фактически осуществлённой идеи ризомной реальности культуры идеал не просто видоизменяется, и даже не просто отсутствует, он, скорее, может быть каким угодно и иметь сколько угодно вариаций. Так, нам видится сосуществование в виртуальном пространстве противоположных тенденций: 1) желания человека реконструировать целостность своей личности, которую он утратил в первой реальности; слабых отголосков поиска идентичности (это объяснённые нами ранее процессы постепенной симуляции и инерции поиска целостности и идентичности); 2) уст-

---

<sup>262</sup> Кутырёв В. А. Бытие или ничто. СПб.: Алетейя, 2010. С. 273.



ремленности к бесконечному карнавалу переодеваний и примерок на себя различных социальных, гендерных, возрастных, профессиональных ролей, так называемого «распыления человека», «распыляющегося Я»<sup>263</sup>.

В виртуальной реальности<sup>264</sup> человек имеет наглядную, образно-пластическую материю для ваяния своей виртуальной личности: 1) выбор имени, или «ника» возвращает его в магическую ситуацию синкретического мировоззрения, где именование есть осуществление; смена «ника» предоставляет субъекту возможность переживать состояния лиминальности сколь угодно много раз; 2) выбор и смена аватара осуществляет мечту о вечной молодости, красоте тела и лица; 3) формулировка личного лозунга, девиза, слогана или так называемого «статуса» репрезентирует эмоциональное состояние моделируемой личности или сиюминутное занятие; 4) подпись, которую зарегистрированный на форумах может автоматически присоединять к своим публичным сообщениям или комментариям, является объективацией его идеологических взглядов; 5) анкетные данные и личные профили блоггер или форумчанин меняет произвольно, фактически свободно выбирая пол, возраст, профессию, место жительства; 6) атрибутика (фотографии, музыка, видео и др.) является своеобразным коннотативным, атрибутивным, материалом для создания самобытности, самодостаточности и привлекательности виртуальной личности.

Так, мы встречаемся «эгоизмом», о котором писал Ф. Ницше, эгоизмом тех, кто хочет прикрыть культурой, «прекрасной формой»

---

<sup>263</sup> Термин, используемый, например, Г. Л. Тульчинским.

<sup>264</sup> Философский и культурологический анализ виртуальности представлен широким спектром исследовательских позиций: Хоружий С. С. Род или недород? Заметки к онтологии виртуальности // Вопросы философии. 1997. № 6. С. 53–68; Нуруллин Р. А. Метафизика виртуальности // Вестник Казанского гос. технического ун-та им. А.Н. Туполева. 2005. № 4. С. 100–104; Галкин А. И. Философские проблемы виртуальной реальности // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Серия: Общественные науки. 2004. № 4. С. 3–9; Голуб И. В. Сознание человека в бытии симулированного пространства: дис. ... канд. филос. наук. М., 2003; Пикуня Т. Н. Философско-методологический анализ феномена виртуальной реальности: дис. ... канд. филос. наук. Волгоград, 2004.

*безобразное или скучное содержание жизни, скрыть внешней формой собственную пустоту. Как не вспомнить всё, что делает наш современник в социальных сетях, читая, например, следующее: «Мне иногда кажется, что современные люди наводят друг на друга безграничную скуку, так что находят, наконец, необходимым сделать себя интересным с помощью всякого рода искусств. И вот они заставляют своих художников изготавливать из самих себя пикантное и острое блюдо; они обливают себя пряностями всего востока и запада: – и, конечно, теперь они пахнут весьма интересно, всем востоком и западом. Они устраиваются так, чтобы удовлетворять всякому вкусу; и каждый должен получить угощение, хочется ли ему благоухания или зловония, утонченности или мужицкой грубости, греческого или китайского духа, трагедий или драматизированных непристойностей»<sup>265</sup>.*

Когда мы говорим о симуляции личности в виртуальном мире, речь идет о подделке самого феномена личности, а не о так называемом «клонировании» известных людей. Однако «клонирование», на наш взгляд, процесс ещё более интересный, тонкий и сложный<sup>266</sup>. Если пользоваться предложенной Ж. Бодрийяром трёхступенчатой схемой симулякров (подделка – тиражирование – симуляция), то виртуальные «клоны» известных людей – это чистый симулякр третьей ступени. Если, например, человек регистрируется под именем Элеоноры Аквитанской, то всем ясно, что это псевдоним, маска, т.к. имя принадлежало человеку, давно умершему. Совсем другая ситуация: человек регистрируется под именем Земфиры Рамазановой, Леонида Парфёнова или Евгения Гришковца. Во-первых, это наши современники, во-вторых, люди, вполне компьютеризированные и обитающие в виртуальном пространстве, что оставляет всё-таки небольшой шанс

<sup>265</sup> Ницше Ф. Странник и его тень. М.: REFL-book, 1994. С. 50.

<sup>266</sup> См. об этом, например: Вокуев Н. Е. Виртуальная личность как пустой знак: к вопросу о сетевом самозванстве // Семиотика культуры: антропологический поворот. Коллективная монография. СПб.: Эйдос, 2011. С. 280 – 290.

поверить, что перед нами не «клон», а настоящая знаменитость. Важнее всё-таки анализировать акт со стороны мотивов того, кто «клонировует» знаменитую личность. Для чего? Чтобы некоторое время пожить в образе человека, имеющего славу и почитателей, чтобы почувствовать внимание, симпатию и успех? Думается, это вторичный мотив.

«Клонирование» – это событие некой пронизанной духом иронии семантической игры, в которой принципиально отказываются от какой-либо референциальности и увлечены только игровыми фигурами и их ходами. Симулякр не отсылает ни к чему иному, кроме себя самого, но при этом имитирует (играет, передразнивает) ситуацию трансляции смысла. «Симулякр – это муляж, видимость, имитация образа, символа, знака, за которой не стоит никакой обозначаемой действительности, пустая скорлупа, манифестирующая принципиальное присутствие отсутствия реальности»<sup>267</sup>.

В книге «Слепая вера» Б. Элтона несколько утрированно, но правдоподобно рассказано о том, куда приведёт тотальный блоггинг: *«– Я заглянул на вашу персональную страничку, Трафффорд, – сурово сказал исповедник Бейли. – А еще я проверил вашу ячейку на сайте нашего района. Трафффорд опустил глаза, понимая, что последует дальше. Для того чтобы выдернуть его из толпы, у исповедника Бейли не могло быть иной причины.*

*– Я даже поискал на глобальных видеоресурсах, однако... – с каждым слогом голос отца Бейли становился все суше, – однако так и не нашел вашего родильного ролика. – И все-таки, почему вы не исполнили свой долг перед обществом и не выложили в интернет родильный ролик?»*<sup>268</sup>

<sup>267</sup> Бычков В. В. Эстетика: учебник. М.: Гардарики, 2004. С. 491.

<sup>268</sup> Элтон Б. Слепая вера // Иностранная литература. 2009. № 4. С. 3–179.

Что это за потребность, увидев распускающуюся ветку абрикосового дерева, сфотографировать её и сразу же разместить в Интернете – показать свою чувственность, тонкий эстетический вкус, трепетное отношение к красоте природы? Другой человек открывает это фото и смотрит, будто у него нет никакой возможности выйти сейчас же из квартиры и любоваться живыми цветами на деревьях. Банальной ленью это оправдать невозможно, скорее это прямая и сильная зависимость от виртуального бытия (недобытия? инобытия?) Вторым простым (и неверным, с нашей точки зрения) объяснением является компенсация: скорость социальной жизни не дает возможности живого истинного общения и диалога<sup>269</sup>, поэтому человек «добирает» общения и ощущения реального в сети. Однако постоянное обитание (сленговая лексема «зависание» точно отражает нахождение в виртуальности, где не может быть никакой пространственной привязки в виду отсутствия самого пространства, кроме того, «зависание» – это и есть лиминальность) в сети как раз и отнимает время у человека, не оставляя ему возможностей для реальных встреч и событий. Все это говорит о том, что известные слова Э. Уорхола о 15 минутах славы для каждого в современном мире вылились в круглосуточное «все на показ».

Мы уже отмечали вслед за Ж. Бодрийяром агрессивный характер симуляции. Также видим, что под её воздействием трансформируется практическая телесная сфера человеческой культуры. Виртуальность не нуждается в экзистенциальных инвестициях, не требует человека в его целостном измерении, и этим «дробит» его, требует от

---

<sup>269</sup> В. А. Мамонова, развивая идеи психолога С. Волински, справедливо, на наш взгляд считает: «...фраза «мне не хватает времени» всё чаще звучит как признание «мне не хватает существования», в котором есть место для чуда, события. Консервация в «покачнувшемся состоянии и обозначила экзистенциальную фрустрацию (= внутреннюю пустоту, экзистенциальный вакуум, «переживание бездны»)». (Мамонова В. А. Внутренний диалог в полночь экзистенции (часть 1) // Теоретический журнал Credo new. СПб, 2010. № 4(64). С. 83).

него «распыления». Кроме того, предоставляя возможность выбирать и бесконечно менять «лицо», ещё и обезличивает человека.

Постсовременная культура с ярко проявленным культом потребления материальных благ создаёт самые благоприятные условия для выбора субъектом стратегии «иметь» в ущерб «быть». В культурологическом контексте «иметь» сделалось синонимом неподлинного, нечеловеческого, патологически-извращенного «как бы бытия», т.е., в сущности, формой истинно-человеческого «небытия», что лишний раз подтверждает резонность убеждения Э. Гуссерля в несводимости онтологии к чисто формальной характеристике бытия.

Таким образом, постсовременную культуру можно опознать как мощную конструкцию, виртуализирующую пространство человеческой жизни, исключаящую из неё интенсивность, подлинность и полноту, принуждающую человека к недействительным формам существования. Говоря в целом, человеку в виртуализированном образе бытия присуще своего рода частичное, недо воплощенное существование. Это происходит в связи с тем, что «виртуальная реальность не выступает как автономный род бытия, онтологический горизонт <...> она <...> не род, но недо-род бытия»<sup>270</sup>. В ней нет также «собственных аутентичных форм и не происходит их творчества»<sup>271</sup>.

Бытие постсовременной культуры, исключаящее возможность существования человека в его подлинном измерении, таким образом, оказывается имитацией: «этот мир связан с потерей лица, тела, топоса»<sup>272</sup>. Человеку в полнокровном, целостном существовании здесь не находится онтологического места, ему как бы «не уместиться», а поэтому он вынужден проявляться частично.

<sup>270</sup> Хоружий С. С. О старом и новом. СПб.: Алетейя, 2000. С. 345.

<sup>271</sup> Хоружий С. С. Человек и его три дальних удела // Вопросы философии. 2004. № 1. С. 54.

<sup>272</sup> Сухачев В. Ю. Герметизм тел и герменевтика телесной практики // Метафизические исследования. Вып. 1: Понимание. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1997. С. 135.

Постсовременную эпоху характеризует чувство утраты реальности. Взамен утраченного бытия культуры выстраивается система имитации. Интерпретация имитации бытия культуры выявила две модели: симуляцию и виртуализацию. Симуляция – внутрикультурный процесс семиозиса, творения знаков, не имеющих означаемого объекта в реальности. Употребляя термины «симуляция» и «симулякр» в авторских значениях Ж. Бодрийера, к третьему порядку симулякров мы относим большинство феноменов постсовременной культуры, включая продукты питания, общение, дружбу, моду, успех и т.д. Они функционируют по принципу символического обмена. Виртуализация культуры – создание вымышленного, воображаемого бытия культуры, его имитация с помощью других объектов. Объекты виртуального бытия обладают большим количеством небытийных свойств (отсутствие пространственных качеств, мгновенная и постоянная изменчивость, неуничтожимость или бесконечная воспроизводимость, текучесть, нелинейность, нарушение причинно-следственных связей) в сравнении не только с реальным бытием культуры, но и с миром предметных симулякров. Виртуальность используется во многих сферах постсовременной культуры: виртуальное общение, виртуальное образование, виртуальные службы знакомств (с таким же общением и сексом), виртуальная медицина, виртуальное государство и т. д.

### 3.4. Соприкосновения человека с небытийными характеристиками культуры как условие целостности самосознания

Узловыми моментами духовной судьбы индивида и целой культуры являются встречи с небытием. Это может быть смерть близкого человека, угроза собственной жизни, война, потрясение, предательство, разочарование и т. п. Однако бытие человеческой культуры специфично парадоксами, одним из которых становится то, что человек соприкасается с небытием и в ситуациях, внешне не примечательных, даже, казалось бы, нейтральных или благополучных. Они, незаметно присутствуя в жизни человека, неотвратимо детерминируют всё его существование. Переживание этих ситуаций – по сути, переживание бытия и истинных возможностей человека. В страхе, к примеру, по словам литовского религиозного философа А. Мацейны, все наше бытие сокращается, сжимается, сужается, но тем самым страх сотрясает наше бытие. Мы пробуждаемся ото сна и начинаем поворачиваться в сторону бытия. В страхе, в страдании мы решаемся быть<sup>273</sup>. Соприкосновения с небытием могут иметь кардинально противоположные последствия: опустошить человека, но и даровать ему приближение к самости.

Экзистенциалисты называют встречу с небытием пограничной ситуацией. У К. Ясперса мы находим: «индивиду приходится сталкиваться с граничными ситуациями, то есть с последними границами бытия – смертью, случаем, страданием, виной. Они могут пробудить в нем то, что мы называем экзистенцией – действительное бытие самости»<sup>274</sup>. Итак, человек в пограничных ситуациях через небытие встречается со своей сущностью, узнает законы бытия. К. Ясперс предлагает такое

<sup>273</sup> См.: Мацейна А. Драма Иова. СПб.: Алетейя, 2000. С. 71.

<sup>274</sup> Ясперс К. Общая психопатология. М.: Практика, 1997. С. 38.

сравнение для описания этого состояния: «Человек как будто не может более удержать бытие»<sup>275</sup>. Таким образом, человек – это позитивная негация, единство бытия и небытия или граница между бытием и небытием, но граница размытая. Редко удастся человеку попасть в бытийственное состояние: то он еще недочеловек, то слишком-человек. Человек всегда стремится и к своему завершению, свершению, и он всегда имеет возможности соприкосновения с небытием, так как оно в нём.

Человек поэтому лишь постольку является субъектом культуры, поскольку он преступает самого себя, своё эмпирическое существование, покидает пространство собственного бытия (то есть забывает себя) и ощущает свою причастность к бытию Другого, а в пределе – свою причастность небытию (или причастность небытия к нему). И. Бродский в стихотворении «Выступление в Сорбонне» такую способность связывает с экзистенциальной своевременностью философствования:

*Изучать философию нужно, когда философия  
вам не нужна. Когда вы догадываетесь,  
что стулья в вашей гостиной и Млечный Путь  
связаны между собою, и более тесным образом,  
чем причины и следствия, чем вы сами  
с вашими родственниками. И что общее  
у созвездий со стульями – бесчувственность, бесчеловечность.  
Это роднит сильнее, нежели совокупление  
или же кровь!..<sup>276</sup>*

Ощущение, затем вера (а иногда и знание) в единство всего (Всеединство) становятся следующим после переступание через своё

---

<sup>275</sup> Ясперс К. духовная ситуация времени // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991. С. 288.

<sup>276</sup> Бродский И. Малое собрание сочинений. М.: Азбука, 2010.



бытие шагом на пути субъекта к самости, на пути, который принципиально никогда не заканчивается и не приводит к цели.

Самость – архетип, а значит, выражается в амбивалентных символах, одинаково притягивающих и отталкивающих. Неудержимо стремясь обрести самость, человек одновременно испытывает холодный ужас, ибо рано понимает, что стать целостным значит остановиться и более не меняться, а это возможно лишь со смертью. Но «умереть» и «пережить смерть» это разные события духовной истории личности. Архетип самости К. Г. Юнг связывал со смыслом и целью человеческого бытия в культуре и объяснял его как целостность сознательного и бессознательного в процессе индивидуации<sup>277</sup>. Позже аналитическая психология расширяла, усложняла, но иногда и редуцировала понятие «самость». Мы используем понятие «самость» в следующем значении: это глубинная психологическая структура, аккумулирующая субъективные переживания, выражаемые языком символов, и одновременно индивидуальное уникальное восприятие всеобщего. Самость это гармоничное единство «животного», «человеческого» и «божественного» в субъекте культуры. Такое понимание, как нам кажется, не вступает в противоречие с обоснованиями концепции самости у К. Г. Юнга. Кроме того, оно позволяет интегрировать психологию, философию культуры и культурологию.

Самость необретаема, но пути к самости существуют, хотя и являются опасными, сложными, сопровождаемыми страданием, болью и потерями. Как на долгом пути умершего к престолу Осириса, подробно описанном в древнеегипетских религиозных текстах «Книги мёртвых», встречаются различные стражи, так и на пути к самости человека ожидают встречи с ничто. Образы путей к самости резко отли-

---

<sup>277</sup> См.: Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991.

чаются в своём западном восточном вариантах<sup>278</sup>. Западное сознание испытывает огромный страх перед встречами с ничто, соответственно избегая их. Когда западный человек говорит, мыслит, творит, в нём нарастает парменидовская уверенность в том, что бытие есть, а небытия нет. Страх перед небытием, являющийся содержанием страха смерти, ужаса разложения и дряхления, – всё-таки лишь одна из множества граней сложного метафизического явления «встреча с ничто». В европейской мистике человек занимает центральное место, и ничто здесь – предварительная стадия на пути его *unio mistica*<sup>279</sup>. Из всех существ лишь человек наделен этой способностью: достигнув единения с Богом, он возвышается над миром (выходит за рамки обыденности, забывает и затем обретает самого себя, растворяется в небытии и возрождается вновь). То, что он при этом обнаруживает, есть его глубинная сущность, его скрытое Я, растворившееся и сохранившееся в *unio*, в Боге, в Абсолюте – как бы ни называлось в европейском мистицизме то, с чем происходит это единение, – Я не исчезает окончательно, а получает спасение. Отказ от своего Я требуется потому что, по представлению мистиков, Бог входит исключительно в те души, которые без всякого сопротивления в качестве высшей жертвы принесли свою возможность быть самими собой.

Полнота человека – идеал, к которому постоянно стремится человек. Но полнота – это и его некая онтологическая невозможность, смерть. Полнота как некая свершенность пребывает в неизменности. Человек специфичен своим перманентным несвершением, но устремлённостью свершиться, обрести окончательный смысл. П. Тиллих обозначает пустоту как относительную форму угрозы небытия духов-

---

<sup>278</sup> См.: В религиозных практиках, философских и психологических системах то, что мы называем самостью, имеет другие имена. Например, в исламской системе ценностей самость воспринята как грех, порок.

<sup>279</sup> Мистическое соединение с божеством (лат.)

ному самоутверждению человека, абсолютной формой угрозы духовному самоутверждению является бессмысленность<sup>280</sup>.

Идеи, присущие восточным религии и философии, иные. В восточной философии ничто, небытие несёт в себе огромную смысловую нагрузку. Небытие – это универсальная потенция бытия, его источник. Я. Кавабата в своей Нобелевской лекции говорил, что в процессе сосредоточения исчезает Я, наступает «ничто». «Но это совсем не то «ничто», что понимают под ним на Западе – напротив, это вселенная души, пустота, где все вещи приобретают «самость», свою собственную природу, где нет преград, есть свободное общение всего со всем»<sup>281</sup>. Сталкиваясь с неизвестным, непознанным, необъясненным, человек сталкивается с ничто, с бездной, которую он пытается осмыслить напряжением своей воли, разума. Так, характеризуя мировоззрение древнекитайских мыслителей, Т. П. Григорьева пишет: «Состояние «не-я» означает не уничтожение, а утверждение человеческого Я, но не путём его превознесения, а путём приобщения к миру. Я не исчезает абсолютно, а входит в мир вещей, индивидуальное дыхание сообщается с дыханием Вселенной»<sup>282</sup>.

Восточная философия учит выращивать в себе способности встречаться с ничто, высоко оценивает возможности, которые в западном дискурсе называются, например, «зазором между бытием и сущим». «Зазор» – термин М. Хайдеггера, он симптоматичен для западной философии: не «вход», не «врата», а «зазор» (значение слова содержит коннотации досадной случайности, непредвиденного разрыва, ненужной трещины) – то есть не-порядок, разрушение, расшатывание основ. Однако человек может воспользоваться этим временным сбоем и в ужасе оказаться перед лицом небытия. М. Хайдеггер про-

<sup>280</sup> См.: Тиллих П. Указ соч. С. 31.

<sup>281</sup> Григорьева Т. П. Ещё раз о Востоке и Западе // Иностранная литература. 1975. № 7. С. 243.

<sup>282</sup> Там же. С. 255.

должает антитрадиционную для европейской философии линию, пытаясь переориентировать мысль на категории, не имеющие актуального значения в европейской культуре. Он говорит о том, что бытие невыразимо в языке, его открытость выражается через «чистый восторг зовущей тишины». Слушая эту тишину, эту невысказанность, мы можем поэтически постигнуть бытие. Только потому, что в основании человеческого бытия приоткрывается ничто, отчуждающая странность сущего способна захватить нас в полной мере. «Выход за пределы сущего оказывается вхождением в суть бытия»<sup>283</sup>. Такие взгляды М. Хайдеггера удивительно близки дзен, но это не только заимствование восточных взглядов, но и следование европейской мистике.

Во второй половине XX столетия акции отказа от Я, попытки продуктивных встреч с небытием мы обнаруживаем в основном в эстетической сфере. Так, И. Бродский опишет ситуацию выхода за границы Я:

*Под раскидистым вязом, шепчущим «че-ше-ще»,  
превращая эту кофейню в нигде, в вообще  
место – как всякое дерево, будь то вяз  
или ольха – ибо зелень переживает вас,*

*я, иначе – никто, всечеловек, один  
из, подсохший мазок в одной из живых картин,  
которые пишет время, макая кисть  
за неимением, верно, лучшей палитры в жисть,*

*сизжу, шелестя газетой, раздумывая, с какой  
натуры все это списано? чей покой,  
безымянность, безадресность, форму небытия*

---

<sup>283</sup> Hoffmann G. Heideggers Phenomenology. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. P. 78.

*мы повторяем в летних сумерках – вяз и я?*<sup>284</sup>

Поэт ощущает небытийную сущность во всем и в себе, прямо называя предметную область и свою жизнь формами чьего-то небытия. У И. Бродского мир вещей и души человека – набор форм небытия. Но не небытия вообще, а небытия чего-то или кого-то. Поэт выводит целый спектр форм небытия: *покой, безымянность, безадресность*, – раскрывая для нас возможность видеть, что каждая небытийная характеристика бытия культуры многогранна, дробима.

Увидеть сложный (ещё не до конца оформившийся) гибрид восточного и западного отношений к встречам с ничто в современной глобализированной культуре можно на материале романа Х. Мураками «Хроники Заводной Птицы». Х. Мураками давно живет и творит в США, японцы пренебрежительно говорят, что «от него слишком воняет маслом», имея в виду его неапонскость, прозападность его образа жизни и литературного творчества. Однако для всего остального мира Х. Мураками – представитель японской культуры, его книги – доступное западному обывателю выражение японского мировосприятия. В частности, в текстах Х. Мураками реализуется принцип «саби», восходящий к дзен-буддизму и ассоциирующийся с экзистенциальным одиночеством человека в бесконечной вселенной. Согласно буддийской традиции состояние человеческого одиночества следует принимать с тихим смирением и находить в нем источник вдохновения. Известный литературовед Макото Уэда так характеризует саби: «Саби создаёт атмосферу одиночества, но это не одиночество человека, потерявшего любимое существо. Это одиночество дождя, падающего ночью на широколистное дерево, или одиночество цикады, которая стрекочет где-нибудь на белесых камнях... Природа не имеет чувств, но она живёт и создаёт атмосферу. В безличной атмосфере одиноко-

---

<sup>284</sup> Бродский И. Малое собрание сочинений. М.: Азбука, 2010.

сти – суть саби». Это одиночество, понимаемое в буддистском духе, как непривязанность к элементам бытия и, в том числе, к своему Я. Другое настроение, присутствующее в саби – печаль. Это чувство носит скорее положительный, чем отрицательный характер. В стихах великого Басё постоянно присутствует тема печали и одиночества, но они вовсе не производят тоскливого и мрачного впечатления. С саби связано скорее чувство глубокого покоя. Такое чувство вызывает долгий, медлительный снегопад.

*Снег идёт, снег.*

*Бездонное, бескрайнее*

*Одиночество*<sup>285</sup>.

Умиротворённость, просветлённое одиночество и ощущение растворённости в природе, гармонии с ней, вызывающее чувство сладкой грусти. Это и есть саби, настроение, связываемое японцами с понятием прекрасного. Ещё одной важнейшей категорией японской эстетики является «ваби» – эстетический и моральный принцип наслаждения спокойной и неспешной жизнью, свободной от мирских забот. Он означает простую и чистую красоту и ясное, созерцательное состояние духа. Это слово можно истолковать как «одинокое затворничество», «привлекательность бедности», «безыскусность», «изящество в глубине грубоватого», «умение находить очарование в обыденном». Следовать ваби – значит следовать Дао, не нарушать естественного хода вещей, а значит – находиться в состоянии умиротворённости и покоя. Так, обычно главный герой книг Х. Мураками живёт в современной Японии, является прекрасным знатоком европейского искусства (в особенности музыки), но японская эстетика и нравственность окрашивают его мистические приключения и повседневность (он отлично готовит, владеет тонкостями японской кухни, умеет на-

---

<sup>285</sup> Басё М. Лирика. М.: АСТ; Харвест, 2006.

слаждаться естественностью, простотой и свежестью продуктов; читатель обычно застаёт главного героя в ситуации после расставания или неудачи, одиноким; герой названного романа – Тору Окадо – занимается повседневными делами так легко, просто и с такой гармонией в душе, что кажется, будто он наводит вселенский порядок, «заводит пружину жизни», он и получил прозвище Заводная Птица). Роман «Хроники Заводной Птицы» является детальным изображением многообразия встреч и соприкосновений человека с небытием. Страх, ужас, обновление, опустошение, остранение, одиночество, раздвоение, отчуждение и множество других чувств являются составляющими спектра переживаний героев книги.

«Ничто, коренящееся в основе всеединого мира, прорастает на поверхность души субъекта культуры тревогой, страданием, фрустрацией, ностальгией»<sup>286</sup>. Х. Мураками создает буквальный образ такого прорастания: на щеке героя его романа проявляется большое чернильное родимое пятно после первого (страстно желанного и спровоцированного им самим) соприкосновения с ничто, вхождения в запредельное пространство и нарушения там таинственных правил. Писатель так и не называет правило, которое нарушил Тору Окадо, это символизирует ситуацию, в которой «ничто приоткрывается, но остается закрытым»<sup>287</sup>. У Х. Мураками создана яркая метафора в виде судьбы Криты Кано, которая с самого рождения до своего двадцатилетия страдала от постоянной боли, причиняемой любым прикосновением или незначительным событием, что, видимо, символизирует в романе открытость человека небытию, его уязвимость. После неудачной попытки самоубийства Крита Кано, наоборот, стала абсолютно бесчувственной, как физически, так и эмоционально. *«Ни боли, ни радости. Не осталось ничего, кроме опустошённости. Я перестала быть со-*

---

<sup>286</sup> Перспективы метафизики: классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков / под ред. Г. Л. Тульчинского, М. М. Уварова. СПб.: Алетейя, 2000. С. 366 – 367.

<sup>287</sup> Там же. С. 367.

бой»<sup>288</sup>; следующей критической точкой её судьбы стал сексуальный контакт с инфернальным злодеем романа Нобору Ватая. На этот раз опустошенность, униженность, боль, ужас, которые испытала Крита Кано, обновили её, создали иную целостную личность.

Другой персонаж «Хроник Заводной Птицы» лейтенант Мамия был сброшен раздетым и раненым в глубокий пересохший колодец в монгольской степи, провел там несколько суток и получил опыт тесного контакта с ничто, когда на несколько секунд в сутки солнечный свет заливал пространство колодца. *«На свету из глаз полились слёзы. Все соки моего тела, похоже, превратились в слёзы, разом хлынувшие по лицу. Казалось, само тело вот-вот растает, расплывётся лужей. Под этими благословенными лучами смерть не страшна, подумал я. И мне захотелось умереть. Я ощутил, как всё окружавшее слилось воедино. Меня целиком захватило ощущение общности, единства. «Вот оно! – мелькнула мысль – Вот в чём подлинный смысл человеческого существования: жить вместе с этим светом, которому отпущены какие-то секунды. А теперь я должен здесь умереть»*<sup>289</sup>. Но после этого контакта у лейтенанта Мамии осталось чувство внутренней опустошенности: *«Мрак и холод так крепко вцепились в меня, будто никакого света не было и в помине. ...Точно некая огромная сила сшибла меня с ног, лишив возможности сообразать и действовать, отобрав даже чувство собственного тела. Остался лишь высохший остов, пустая скорлупа, тень»*<sup>290</sup>. Лейтенант Мамия, в отличие от Криты Кано, перенёс встречу с ничто с огромными потерями, он остался опустошённым на всю жизнь, не обрёл, а, наоборот, потерял себя: *«...наверное, моя настоящая жизнь кончилась там, в монгольской степи, в глубоком колодце. Мне кажется, будто в тех ярких лучах, что всего на десять – пятнадцать секунд освещали дно колод-*

<sup>288</sup> Мураками Х. Хроники Заводной Птицы. М.: Эксмо, 2007. С. 132.

<sup>289</sup> Там же. С. 214.

<sup>290</sup> Мураками Х. Указ. соч. С. 214.



ца, я спалил свою душу дотла»<sup>291</sup>. «У меня ничего не осталось. Только оглушающая пустота внутри... В Японию вернулся не я, а моя пустая оболочка»<sup>292</sup>. Чтобы выйти из встречи с ничто не с потерями, а с приобретениями, нужна готовность и духовные силы<sup>293</sup>. Даже человек-портал Тору Окадо в неожиданные мгновения страха оказывался на границе самость/опустошение: «Лестница пропала. Меня прошиб холодный пот. Фонарь выпал из рук, ударившись о землю, погас. Это определенно какой-то знак. И в этот миг моё сознание распалось, превратилось в кучку мелкого песка, который стал сливаться с окружающим мраком, растворяться в нём. Я окаменел, будто моё тело разом отключили от источника энергии. Меня накрыла абсолютная пустота»<sup>294</sup>. Однако Тору Окадо, имевший опыт соприкосновения с запредельностью, научился из мощного ужаса извлекать духовную продуктивность, хоть и выраженную телесными ощущениями: «В кромешной тьме я скорчился на корточках на дне колодца. Со всех сторон меня окружало ничто – единственное, что можно было разглядеть. Я сделался частью этого ничто. Закрыв глаза, слушал, как бьётся сердце, бежит по жилам кровь, как, подобно кузнечным мехам, работают лёгкие, как сокращаются в спазмах требующие пищи скользкие внутренности. В этом жутком мраке каждое движение, каждый удар пульса неестественно громко отзывался в голове. Да, это моё тело, моя плоть. Но из-за темноты всё ощущалось с необы-

---

<sup>291</sup> Там же. С. 218.

<sup>292</sup> Там же. С. 219.

<sup>293</sup> Несколько опережая ход нашего исследования, приведём ответ художника середины XX века, автора проекта «Световые стеллы в пустыне» Хайнца Мака на вопрос журналиста «Вы могли бы описать свет в пустыне?»: «С физической точки зрения свет в пустыне необычайно ясен, интенсивен, он сверкает. Но есть еще этический аспект. Он восхитительно прекрасен, но одновременно немилосерден и критичен, свет, в котором ничего нельзя скрыть. У того, кто может существовать в таком свете, должен быть сильный характер» (Цит. по: Быстрова Т. Ю. Хайнц Мак: Ноль – точка роста // Академический вестник УРАЛНИИПРОЕКТ. 2009. № 1. С. 82 – 87.

<sup>294</sup> Мураками Х. Указ. соч. С. 314.

*валой остротой и натурализмом. Сознание постепенно покидало свою физическую оболочку»<sup>295</sup>.*

Основные мотивы романа Х. Мураками являются универсальными и для русской философской культуры в начале XX в. Можно вспомнить известное описание сна в «Столпе и утверждении истины» о П. Флоренского. В письме восьмом – «Геенна» – он признается: «Ведь вопрос о смерти второй – болезненный, искренний вопрос. Однажды во сне я пережил его со всею конкретностью. У меня не было образов, а были одни чисто внутренние переживания. Беспросветная тьма, почти вещественно-густая, окружала меня. Какие-то силы увлекали меня на край, и я почувствовал, что это – край бытия Божия, что вне его – абсолютное Ничто. Я хотел вскрикнуть и – не мог. Я знал, что ещё одно мгновение, и я буду извергнут во тьму внешнюю. Тьма начала вливаться во всё существо моё. Само-сознание наполовину было утеряно, и я знал, что это – абсолютное, метафизическое уничтожение. В последнем отчаянии я завопил не своим голосом: «Из глубины возвах к Тебе Господи. Господи, услыши глас мой!..». В этих словах тогда выразилась душа. Чьи-то руки мощно схватили меня, утопающего и отбросили куда-то, далеко от бездны. Толчок был внезапный и властный. Вдруг я очутился в обычной обстановке, в своей комнате. Кажется: из мистического небытия попал в обычное житейское бывание. Тут сразу почувствовал себя перед лицом Божиим и тогда проснулся, весь мокрый от холодного пота»<sup>296</sup>.

Г. М. Бревде обращает внимание на то, что алхимики считали хаос благоприятной и благодатной стихией. Философ приводит рекомендации Христофор Парижский «приложиться к ней, чтобы наше небо (первооснову, квинтэссенцию) пробудить к свершению»<sup>297</sup>. В

<sup>295</sup> Там же. С. 321.

<sup>296</sup> Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 205–206.

<sup>297</sup> Перспективы метафизики: классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков / под ред. Г. Л. Тульчинского, М. М. Уварова. СПб.: Алетейя, 2000. С. 368.

романе Х. Мураками создана мистическая модель того, как можно «приложиться» к ничто. Главный герой Тору Окадо, хотя писатель и не говорит об этом прямо, был своеобразным «окном», или проходом в ничто, правда, фильтрующим и обогащающим мощь, исходящую оттуда в мир человеческого бытия, превращающим её в животворную энергию. Х. Мураками умалчивает, как его персонаж делал это, оставляет лишь две небольших зарисовки-намёка, из которых ясно, что этот способ телесный. Героиня романа по прозвищу Мускатный Орех сама исцеляла женщин от таинственного недуга до того, как этим начал заниматься найденный ею Тору Окада, справлялась с этой ролью с трудом, ощущая со временем все большую усталость и опустошенность: *«Временами её охватывало страшное, непереносимое бессилие, она казалась себе брошенной, пустой оболочкой. Она словно таяла, растворялась во мраке неизвестности и пустоты»*<sup>298</sup>. Но общение с её молчащим сыном Корицей успокаивало её. *««Странно, – думала Мускатный Орех. – Я исцеляю других людей. Корица исцеляет меня. А кто же исцеляет Корицу? Неужели он – вроде «чёрной дыры»? Один поглощает все горести и страдания, всё одиночество?»*<sup>299</sup>. На наш взгляд, немота (или молчание?) Корицы замыкает круг движения энергии ничто (она возвращается к себе, после прохождения через мир человека и культуры).

Немоту или молчание можно, с нашей точки зрения, соотнести с приёмом феноменологической редукции, которая является попыткой успокоить внутренний диалог, заглушающий, маскирующий от человека «окна» в небытие. Но даже в концепциях, абсолютизирующих диалог, находится место компромиссу с молчанием или одиночеством. М. М. Бахтин пишет: «Чистый одинокий самоотчет невозможен; чем ближе к этому пределу, тем яснее становится другой предел, дей-

---

<sup>298</sup> Мураками Х. Указ. соч. С. 607.

<sup>299</sup> Мураками Х. Указ. соч. С. 607.

ствие другого предела, чем глубже одиночество (ценностное) с самим собою и, следовательно, покаяние и прехождение себя, тем яснее и существеннее отнесенность к богу. В абсолютной ценностной пустоте невозможно никакое высказывание, невозможно самоё сознание. Вне бога, вне доверия к абсолютной дружости невозможно самосознание и самовысказывание, и не потому, конечно, что они были бы практически бессмысленны, но доверие к богу – имманентный конструктивный момент чистого самосознания и самовыражения. (Там, где преодолевается в себе ценностное самодовление бытия-наличности, преодолевается именно то, что закрывало бога, там, где я абсолютно не совпало с самим собою, открывается место для бога)»<sup>300</sup>. Японец Х. Мураками же находит благо в одиночестве, это видно из его зарисовки в романе: отец Мускатного Ореха во время войны остался ветеринаром в китайском зоопарке, а его жена и дочь вернулись домой в Японию. *«Дом наполнила пустота. Это был уже другой дом, не тот, который он любил, частью которого считал себя. И в то же время он испытывал какую-то странную радость от того, что его оставили в этой казённой квартире одного. Теперь он мог в полной мере ощутить на себе непоколебимую силу того, что называется судьбой»*<sup>301</sup>.

Рассказывают, что у молодого Сократа закружилась голова, когда приехавший в Афины Парменид развернул перед ним антиномии бытия и небытия. «Не надо думать, будто теперь какая-то «современная» научная зрелая философия придумала средство, чтобы избавиться от головокружения над бездной... Похоже, человек, чтобы быть человеком, должен стоять на краю и заглядывать в пропасть»<sup>302</sup>. В философии немало сказано о трудностях осознания собственной смерти, абсолютного конца, личностного небытия. Однако и представления об абсолютном начале чего-либо также утягивают сознание человека в

<sup>300</sup> Бахтин М. М. Работы 20-х годов. Киев: Next, 1994. С. 204.

<sup>301</sup> Мураками Х. Указ. соч. С. 679.

<sup>302</sup> Бибихин В. В. Язык философии. С. 9.

небытие, пустоту. Так ничто обнаруживается внутри человека. Это «тихое место, в котором ничего нет»<sup>303</sup>, но из которого исходят удивление миру и вопрошание обо всём, что есть. Ничто есть не предмет, а исток такого мышления. Небытие, ничто по отношению к бытию, к нечто выполняет двойную функцию – негационную (отрицательно-ничтожащую, деструктивную) и творящую (продуцирующую, конструктивную), причем обе функции сопровождают друг друга, являются двумя взаимоопределяющими и взаимообуславливающими аспектами. Обязательными составляющими сложного мира культуры мы считаем неопределенность, пустоту и даже устремленность к ничто.

Пустота, по мнению М. Хайдеггера, это первоначальное условие открытости мира. Она у Хайдеггера принимает форму скуки. Пустота не есть чистое ничто, она может быть наполнена предметами, которые нам индифферентны, а потому не являются для нас активаторами поведения. Хайдеггер демонстрирует сущность пустоты и скуки как источников открытия мира на примере железнодорожной станции, где мы ожидаем поезда<sup>304</sup>: «Но не столько станция теперь отказывает нам в себе, но прежде всего её окружение, а вместе с этим окружением в целом станция являет себя целиком как станция, которая отказывает нам в себе»<sup>305</sup>. Именно в скуке ожидания станция впервые являет нам себя тем, чем она является. Такие рассуждения М. Хайдеггера имеют прямое отношение к нашей идее о временных выходах человека к реальности из реального с помощью соприкосновений с ничто.

В философии М. Хайдеггера экзистенция человека превращается в бытие-к-смерти. Человек должен впустить в себя бытие-к-смерти, чтобы стать субъектом. Открытое принятие своего небытия,

---

<sup>303</sup> Платонов А. Котлован // Платонов А. Повести и рассказы. 1928–1934. М.: Сов. писатель, 1988. С. 3.

<sup>304</sup> Французский антрополог Марк Оже позже назовет места, подобные вокзалам, «поп-леу» – «не-местами».

<sup>305</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения. СПб: Академический проект, 2008. С. 79.

«вглядывание в лицо» собственного ничто, образуют подлинную экзистенцию. По Хайдеггеру, субъект обретает свою аутентичность благодаря ничто – он «эгоцентрик» в отсутствии центра его. Отсутствие его в самосознании субъекта означает «потерю» Я в условиях направленности сознания к безличному «бытию-к-смерти». Экзистенциализм М. Хайдеггера разрушает внутреннюю структуру самосознания субъекта, центром которого выступает безличное ничто<sup>306</sup>. Итак, мы отталкиваемся от позиции М. Хайдеггера, который писал, что человеческое присутствие – это выдвинутость в ничто. Ничто приоткрывается экзистенциальным, полностью беспредметным, ничем не обусловленным страхом – ужасом. Он может пробудиться в любой момент; для этого не нужно никаких чрезвычайных событий – никаких пограничных ситуаций<sup>307</sup>. Он заставляет ускользать сущее. «Отсюда и мы сами – вот эти существующие люди – с общим провалом сущего тоже ускользаем сами от себя. Жутко делается поэтому в принципе не «тебе» и «мне», а «человеку». Только наше чистое присутствие в потрясении этого провала, когда ему уже не на что опереться, все еще тут»<sup>308</sup>. Итак, обнаруживается чистое бытие человека или даже просто чистое бытие. Без открытости ничто человек не смог бы встретиться с бытием, трансцендировать, быть свободным.

В экзистенциальных размышлениях другого философа – А. Камю – человеческое бытие абсурдно, поскольку его конечной точкой оказывается ничто. Нигилизм оставляет человека наедине с самим собой, так как все остальное отрицаемо, но здесь его охватывает паника, ибо внутри себя человек обнаруживает ничто; бунтуя против пустоты персонального ничто, он впадает в абсурд, преодолеть который ока-

<sup>306</sup> См. об этом подробнее: Grossman A. Heidegger – Lectures. Würzburg, 2005. S. 60–65.

<sup>307</sup> Согласно К. Ясперсу, «граничные ситуации», как будто сами собой, пробуждают экзистенцию человека. В постсовременной культуре, как нам кажется, так случается, что пограничные ситуации есть, а с человеком ничего не происходит. Следовательно, сама пограничная ситуация не гарантирует человеку встречу с человеческой сущностью, с самим собой, если он сам не стремится к ней, не открыт трансцендентному.

<sup>308</sup> Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Хайдеггер М. Время и бытие. С. 21.

зывается невозможным ни через убийство, ни через самоубийство. Принято рассуждать о страхе и ужасе перед ничто, небытием, который экзистенциально мыслится и как ужас перед смертью.

Ж. Лакан и С. Жижек понимают субъекта именно как разорванность, нехватку, травматический разрыв, рану. Трещина, ущербность, односторонность влекут человека к действию ради полноты. Встречи с ничто имеют заметное жизненное присутствие в существовании человека. Сформулированный вывод о встречах с ничто как неотъемлемом, формообразующем условии развития индивидуальности, открывает широкие перспективы для дальнейших исследований содержания и процесса развития феномена самости.

Насколько актуально сегодня говорить о трансцендентном опыте субъекта культуры? По нашему убеждению, это ведущая обусловленность постсовременного бытия культуры. Пустоты, остро ощущаемые в культуре, могут быть указанием на связь современной жизни человека с ритмом всеединого мира. Эта связь никогда в человеческой истории и не прерывалась, но только сейчас культурное время идёт с такой скоростью, что субъект «совпадает» с ритмом мегауровня и становится созерцателем зияний, а иногда и их активным продуцентом. Обыденное сознание воспринимает эти зияния как причину депрессий, трагедий; эстетическое сознание (литература, музыка, живопись, кино) стремится уловить эти пульсации и предоставить им форму. Современный человек, смыслом своего бытия считающий самореализацию, самовыражение, подражает художнику, поэтому переживая встречи с ничто, ощущая пустоту в себе и себя в пустоте, становится крайне несвободным, так как испытывает непреодолимую потребность чем-то заполнить это пустое пространство. Хотя считаем справедливым и другое наблюдение: «Специфика самосознания и самоощущения человека постпостмодерна и заключается в том, что внутренне преодолевая экзистенциальную ночь, он внешне успешен и

позитивен»<sup>309</sup>. Но дело в том, что когда мы встречаемся с ничто, то грань между Я и не-Я, между Я и Другой упраздняется. Нельзя понять или узнать точно: пустота снаружи или во мне.

Описываемые нами события встреч с ничто сложны и многомерны. С одной стороны, они обрекают субъекта на постоянную борьбу за обретение иллюзии внутренней целостности и стимулируют процесс индивидуации, постоянного развития личности, создавая фундамент для творчества. С другой стороны, неудачи в достижении даже временного состояния абсолютной целостности и единства с миром приводят к переживанию апатии, депрессии, скуки, следовательно, неспособности к диалогу и изменениям. В основе перечисленных субъективных переживаний всегда скрывается пустота. Она подобна психологической смерти, «маленькой смерти». Таким образом, чтобы творчески и активно жить в постсовременной культуре, нужно пройти несколько «малых смертей» (встреч с ничто). Тору Окада в самом начале романа Х. Мураками получает рекомендацию от старого предсказателя: *«Смерть – единственный путь // Для тебя плыть свободно...»*<sup>310</sup>. Подымаясь над собой, человек выходит к тому, чего нет (ещё нет – тогда речь идёт о творчестве; никогда не было и никогда не будет – тогда речь идёт о трансцендентном, Другом), что реально не существует, то есть к небытию. Отрицая себя, человек обретает себя истинного, свою самость, но оно и есть условие его осмысленной и значимой жизни.

---

<sup>309</sup> Мамонова В. А. Внутренний диалог в полночь экзистенции (часть 1) // Теоретический журнал *Credo new*. СПб, 2010. № 4(64). С. 66 – 86.

<sup>310</sup> Мураками Х. Указ. соч. С. 71.



## IV. Эстетическая и семиотическая активность пустоты

### 4.1. Творение *ex nihilo* как образец чистого творчества

В древней шумерской мифологии сотворение человека связано с тем, что боги убили своего младшего брата. Чтобы бездушная глина стала живой, нужно было смешать её с божественной кровью и плотью, принести в жертву богу. Архаические сценарии, в которых боги создают мир, порядок и людей, заплатив за это своей жизнью, кровью или дыханием, универсальны. Частично функция творения, усматриваемая и в земном человеческом искусстве, превращает его в средство поддержания мироздания, исполнения закона и порядка. На архаической стадии искусство соединяло, сводило человека с душой тотема, по сути являясь средством, инструментом магии. Задача, стоящая перед древним искусством – практически поддерживать миропорядок и закон.

Стремление к свободе мышления, фантазии и творения есть шаг к абсолютной новизне, к нечеловеческому, невыраженному, неявному, сверхчеловеческому, абсолютному – религиозный по сути шаг. Вдохновляющей нас метафорой явились размышления Л. П. Карсавина в «Философии истории». Творческий акт Л. П. Карсавин сравнивает с божественным первотворением<sup>311</sup>. Схема, предложенная философом-культурологом: «изначальный хаос, или смешение мира – деление – второе смешение» – понимается нами как онтологическая модель поэтического творчества. Бытие твари (текста) есть переход Бога (художника) к небытию. Момент очередного «умирания» художника – средоточие возможности создать произведение. Сам момент небытия

---

<sup>311</sup> См.: Карсавин Л. П. Философия истории.

в этой схеме обладает мощью творения (Бог, умирая, оплодотворил небытие или предоставил своё тело в качестве сырья для бытия).

Важно увидеть даже не столько человеческое умение творить, воплощая ранее не воплощенное, сколько необходимость (нужду) производить такие метаморфозы. Это божественная сила, проявленная в человеке, заставляющая человека извлекать бытие из небытия. Получается, что человек подобен Богу, потому что постоянно желает или вынужден заполнять пустоту. Страсть такого действия захватывает поэтов. Античная философия искусства уже породила подобные суждения: «Поэт – это существо легкое, крылатое и священное; и он может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть этот дар, он не способен творить и пророчествовать. И вот поэты творят и говорят много прекрасного о различных вещах ... не с помощью искусства, а по божественному определению... Ведь не от умения они это говорят, а благодаря божественной силе; если бы они благодаря искусству могли хорошо говорить об одном, то могли бы говорить и обо всем прочем; но ради того бог и отнимает у них рассудок и делает их своими слугами, божественными вещателями и пророками, чтобы мы, слушая их, знали, что не они, лишённые рассудка, говорят столь драгоценные слова, а говорит сам бог и через них подает нам свой голос»<sup>312</sup>.

Временами мы встречаем попытки объяснить творение из ничто, являющиеся подменой ремеслом креационизма, в то время, как сами слова «творение», «творчество» подспудно транслируют смысл: «растворять», «открывать врата», «открывать выход (вход) из (в) небытия, зияния, пустоты», «открывать себя из забвения (забытия)». Творческая воля актуализируется в конкретном творении, и вот миру явлена определенная форма имманентного бытия, т.е. бытия в определенных

---

<sup>312</sup> Платон. Ион // Платон. Указ соч. Т. 1. С. 103.

границах, в недрах которого обитает определенная часть небытия или определенный творческий потенциал данного конкретного бытия.

Творчество человека не было бы возможным только в том случае, если во всех сущностях было бы заключено только бытие без скрытой внутри частицы небытия, потенциально заряженной. Так как в бытии культуры мы обнаруживаем целый ряд таких частиц, то творчество художника есть акт трансцендирования небытия в бытие.

Н. А. Бердяев настаивает на изначальной независимости творческого акта от какого бы то ни было содержания: «Творческий акт есть самооткровение, ...не знающее над собой внешнего суда»<sup>313</sup>. Свобода творчества, по Н. А. Бердяеву, есть только «свобода от», и, следовательно, она негативная, пустая, а не положительная, именно творческая. Русский философ сводит творчество к свободе, а свободу – к «меону», бездне, безосновному. В этом последнем источнике бытия продуктивная, творческая свобода неотличима от произвола, добро от зла, «грех» от «искупления», высокое от низкого, трансцендентное от имманентного. «Свобода и творчество раскрываются из античного «меона» – хаотичной, глубокой и совершенно неопределенной стихии...эта абсолютная бесформенность ближайшим образом связана с определенностью, причем наиболее очевидной и несомненной для любого человека. Это – определенность Я, конкретной личности. Корни человеческого существа уходят в добытийственную бездну, в бездонную, меоническую свободу»<sup>314</sup>. «Меон» в философии искусства Н. А. Бердяева первичен по отношению и к Богу, и к идее вообще (как оформленному духовному состоянию).

Античное суждение о том, что искусство дополняет природу там, где она оставляет лакуны, объясняет, почему художника влечёт пустота: творение из ничего (*ex nihilo*) – модель чистого творчества.

---

<sup>313</sup> Бердяев Н. А. О назначении человека // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. М.: Искусство, 1994. Т. 1. С. 42.

<sup>314</sup> Там же. С. 73.

Первобытие, «впервые-бытие» (В. Библер) являются сюжетами как креационистской мифологии, так и эстетики. С одной стороны, творческий акт – это прорыв за грани явленно-обыденного, «принудительно-данного» бытия, это освобождение от «тяжести необходимости», с другой – это творение «нового бытия», просветленного и свободного. Мы называем результатом суггестии пустоты гипнотическое чувство, которое испытывает писатель перед чистым листом бумаги, живописец – перед белым холстом, композитор – в безмолвии, хореограф – у пустующей сцены, архитектор – на пустыре, где суждено сбыться его творческим замыслам, произойти чуду сотворения – превращению хаоса в космос. В истоках любого искусства в начале каждого творческого акта момент, миг, вспышка – ужас встречи с абсолютным небытием, с ничто. В художественном творчестве пустота (интервал, пауза) проявляет себя как тождество материи и духа. В этом отношении становится понятно, что источником творчества часто является мотив заполнения пустоты.

Большинство философских размышлений о страхе пустоты и небытия заканчиваются утверждением его преодоления творчеством. М. Бланшо пишет, что ночь – это «опыт отсутствия без конца», опыт бездействия, и искусство начинается не иначе, как скачком в этот опыт<sup>315</sup>. В. Ван Гог признается в сильном страхе художника перед отсутствием и пустотой: «Когда пустой холст идиотски пялится на тебя, малюй хоть что-нибудь. Ты не представляешь себе, как парализует художника вид вот такого пустого холста, который как бы говорит: «Ты ничего не умеешь». <...> Многие художники боятся пустого холста, но пустой холст сам боится настоящего страстного художника, который дерзает, который раз и навсегда поборол гипноз этих слов:

---

<sup>315</sup> См.: Бланшо М. Взгляд Орфея // Бланшо М. Ожидание забвения. СПб.: «Амфора», 2000. С. 24.

«Ты ничего не умеешь»<sup>316</sup>. Как видим, ужас пустоты является одновременно и преградой, и импульсом в художественном творении.

По мнению М. Хайдеггера, художественное творение символизирует или говорит о чем-то ином. Так как искусство – это отклик на пустоту, то и произведение искусства – это изображение инобытия, или сам художественный текст – это инобытие. В поэзии, например, это инобытие времени. Словесная метафора, поэтический образ предвосхищают события и появление феноменов в культуре, не напрасно поэзию называют «эхо наоборот». Будущее, которое сегодня ещё небытие, откликается в стихах. Так происходит и с мыслями поэтов, они – «отголосок еще не познанной истории бытия в слове». Об этом в известном своем стихотворении писал И. Бродский, обращаясь к читателю, понимающему, интерпретатору:

*Ты для меня не существуешь; я  
В глазах твоих – кириллица, названья...  
Но сходства двух систем небытия  
Сильнее, чем двух форм существованья.  
Листай меня поэтому – пока  
Не грянет текст полуночного гимна,  
Ты – всё или никто, и языка  
Безадресная искренность взаимна<sup>317</sup>*

Поэтический текст не открывает читателю новые объёмы информации, а творит иные пласты бытия, как бы расширяя сознание читателя потенциализмом. Происходит это в том числе из-за метафоричности, полисемантической (а порой и абсурдности), которыми характеризуется слово в поэтическом контексте. В этом отношении М. Н. Эпштейн уточняет: «Тайна литературы – молчание «первичного

<sup>316</sup> Ван Гог В. Письма к брату Тео. СПб.: «Азбука-Классика», 2007. С. 46.

<sup>317</sup> Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. Т. 4. С. 29.

автора»: сказав всё, что мог, он оставляет нас в неведении о том, что же он сказал. Художественная словесность – область означенного молчания. ...За писателя, точнее, вместе с ним пишет истолкователь. Его задача – услышать молчание в глубине слова и иначе, по-своему передать его смысл. Художественность – это обременённость слова молчанием и обремененность молчания новым словом, возможностью бесконечных толкований»<sup>318</sup>. Иносказательные или «несказанные» смыслы возникают «на краях» или за краями прямых высказываний.

Французский поэт-символист, теоретик искусства П. Валери в эссе «Поэзия и абстрактная мысль» предлагает модель, объясняющую связь означаемого и означающего в художественном образе. Его размышления, как нам видится, находятся в области метафизики пустоты: «Вообразим маятник, качающийся между полюсом формы, звука, модуляции, тембра и темпа (голоса в действии) и полюсом смысла (образа, значения, содержания). Живой маятник, качнувшись от звука – к смыслу, стремится вернуться к исходной физической точке, вновь отшатывается к чистому звучанию... От Голоса – к Мысли – к Голосу, *между Действительностью и Отсутствием качается поэтический маятник*» (курсив наш. – Н. С.)<sup>319</sup>

Так же как жизнь лишается своей осмысленности при отсутствии смерти, глубина и непредсказуемость творчества возможны только там, где есть необратимость исчезновения. «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши на землю, не умрет, то останется одно, а если умрёт, то принесёт много плода» (Ин. 12: 24). Только умершее семя может приносить плоды. Разнообразные модусы пустоты, вплоть до умирания актуального смысла, таким образом, являются условием (мотивом или источником) художественного творчества и общекультурных инноваций.

<sup>318</sup> Эпштейн М. Слово и молчание в русской культуре // Звезда. 2005. № 10. С. 16.

<sup>319</sup> Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1976. С. 423.

Отсутствие как феномен есть мощный импульс творческой активности и вне художественной сферы, в пространстве обыденности. Так, надпись на пустых щитах или на чистых страницах изданий «Здесь могла быть ваша реклама» – действенное и проверенное историей менеджмента средство манипуляции рекламодателями. Место для рекламы как таковое, как функциональная пустота, сможет и само стать престижным архетипом.

Потенциализм пустоты является одной из главных причин развития культуры вообще. Это развитие может быть представлено следующей схемой: *пустота → потребность в заполнении → творение новых форм и смыслов → функционирование, расцвет → окостенение культурных форм, невозможность отвечать «вызовам» времени или Бога → опустошение форм культуры, обесмысливание ...* и т.д. Именно пустоты, образующиеся в сознании и культуре обуславливают творчество. К. Малевич в самоинтерпретации категоричен: «...ничто – зародыш всех возможностей»<sup>320</sup>.

Что именно приводит пустоту в стадию возмущения, по какому сигналу она проявляет свое созидательное начало, как зерно небытия пускает ростки бытия? В известном эссе «Искусство и пространство» М. Хайдеггер размышляет: «Пустота не ничто. Она также и не отсутствие. В скульптурном воплощении пустота вступает в игру как ищущее – проектирующее выпускание... Возможно, как раз пустота есть вовсе не отсутствие, а произведение, ибо рассудительный взгляд на скульптуру, на собственную суть этого искусства заставляет догадаться, что истина как непотаённая бытия не обязательно привязана к телесному воплощению»<sup>321</sup>. Идея М. Хайдеггера о взаимодействии скульптуры и пространства привела нас к гипотезе о том, что пустота порождает вещи, разрываясь вокруг них, облекая их, давая им форму.

---

<sup>320</sup> Малевич К. Собрание сочинений. М.: Гилея, 2002. Т. 3: Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. С. 227.

<sup>321</sup> Хайдеггер М. Искусство и пространство // Хайдеггер М. Время и бытие. 315.

То есть если нет пустоты, то нет и порядка в мире вещей, есть сплошной хаос. Так что же есть хаос: небытие или отсутствие небытия? Х. Л. Борхес пишет: «Быть одной вещью неизбежно означает не быть всеми другими вещами; смутное ощущение этой истины привело людей к мысли, что не быть значит больше, нежели быть чем-то, и в каком-то смысле означает быть всем»<sup>322</sup>.

Итак, бытие культуры содержит «внутри» себя частицы небытия (отсутствие, пустоты), что поддерживает потенциалистский его характер. Частицы небытия также несет «внутри» себя бытие как заряд творческой активности. Бытию культуры не противопоставит небытие, напротив, они образуют двуединую творческую силу.

---

<sup>322</sup> Борхес Х. Л. От некто к никто // Борхес Х. Л. Рассказы. Харьков: Фолио; Ростов н/Д.: Феникс, 1999. С. 213.



## 4.2. Семиотическая универсальность пустоты в искусстве

Искусство – явление предельно сложное, лишённое линейно-поступательного движения, это редкостное взаимодействие различных феноменов. Искусство в бытии культуры располагается не только горизонтально (система видов, жанров, разнообразие стилей), но и вертикально (уходит вглубь до архетипического уровня). Поэтому искусство – наиболее чувствительный барометр для всех процессов, протекающих в социокультурной среде.

Почему пустота стала центральной и глубинной темой искусства XX в. и постсовременности? Причин, как явных, так и скрытых, несколько: 1) социальная, 2) экзистенциальная, 3) метафизическая. Так, Й. Хёйзинга в 1938 г. в книге «Человек и культура» задается вопросом: «...какие небесные знаки осеняют современность?». И отвечает: «чувство кризиса, беспомощность, одичание, заблуждение, слепая иллюзия, лицемерие, бегство от сомнений в самообман...»<sup>323</sup> Всё перечисленное Й. Хёйзингой входит в спектр негативных феноменов, ситуаций отсутствия или «нехватки».

Е. Ю. Андреева, изучающая поздний авангард и эстетические практики постмодернизма, настаивает на смычке эстетики и онтологии для понимания культуры рубежа XX – XXI веков: «Художественная практика XX века актуализирует именно точку схода бытия и возможности знания о нем, на что как раз и указывает ничтожаще-всёческая репрезентация авангарда...»<sup>324</sup> Поэтому художники XX столетия демонстрируют смену ценностных приоритетов: семантически

<sup>323</sup> Хёйзинга Й. Человек и культура // Современная западноевропейская и американская эстетика: Сборник переводов / под ред. Е. Г. Яковлева. М.: Книжный дом «Университет», 2002. С. 11.

<sup>324</sup> Андреева Е. Ю. Формально-тематическая эволюция актуального искусства второй половины XX века. Диссертация на соискание научной степени доктора философских наук. СПб., 2005. С. 7.

и аксиологически нагруженным оказывается в их системе отчета не данное («присутствующее» или «наличное»), а, напротив – отсутствующее. Названное смещение актуально и для феноменологии искусства. У Р. Ингардена в семантическом пространстве текста центральную смысловую (смыслообразующую) нагрузку несут так называемые «места неполной определенности»: «[произведение литературы] взятое само по себе, представляет лишь как бы костяк, который в ряде отношений дополняется или восполняется читателями, а в некоторых случаях подвергается также изменениям или искажениям»<sup>325</sup>.

Искусство как таковое способно создать такое видение мира, которое было возможно лишь в религиозных практиках. В таком созерцании устраняется различие между субъектом и объектом. Так, в философии А. Шопенгауэра, опирающейся на ведические традиции и буддизм, искусство определяется как независимое мирозерцание. Приведем пример из «Атма-Бодхи» Шанкары: «Эта жизнь как сон наполнена любовью и ненавистью. Пока длится этот сон, он похож на действительность; но кто проснется, тот познает, что это только сон»<sup>326</sup>. Об этом говорит и А. Шопенгауэр: художественное творчество позволяет прикоснуться к истинному бытию, на время прозреть, спорикоснуться с подлинной реальностью.

Если для искусства модерна характерно «...трагическое мироощущение, чувства «гибели всерьёз» среди руин распавшегося мира. Художественная картина мира дисгармонична. Исполненные драматизма попытки освоения хаоса неизменно ассоциируются с сизифовым трудом»<sup>327</sup>, то в постмодернистских художественных текстах ничего не изображается без иронии, отсылки к уже изображённому или к воз-

---

<sup>325</sup> Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. С. 73.

<sup>326</sup> Шри-Шанкара Ачария. Вивека-Чудомани. М.: Майя, 1992. С. 10.

<sup>327</sup> Маньковская Н. Хронология неклассического эстетического сознания – Авангард и модернизм // Бычков В. В. Триалог: разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М.: ИФРАН, 2007. С. 21.

можной интерпретации реципиента. Поэтому, несмотря на «гипертрофированную озабоченность пустотой и ее возможными превращениями»<sup>328</sup>, которую действительно можно диагностировать в искусстве XX века, образы небытия в постмодернизме транслируются либо с предельно обнажённой внутренней формой, либо с помощью приёма совпадения обозначающего и обозначаемого (так называемого «семиотического схлопывания»), либо посредством противоположного семиотического действия – граммы. Понятие «грамма», вводится Ж. Дерридой для теоретического осмысления того, что означаемые и означающие в постмодернистском контексте постоянно распадаются и вновь соединяются в новых комбинациях. Таким образом, грамма как разнесение – «это структура и движение, которые уже не поддаются осмыслению на основе оппозиции присутствие/отсутствие. Разнесение – это систематическая игра различий, следов различий, размещения, через которые элементы соотносятся один с другим»<sup>329</sup>.

Выражение категории небытия с помощью художественных образов молчания, пустого пространства, тишины, паузы, многочисленных метафор и приёмов в произведениях искусства XX в. и постсовременности видится нам своеобразной «собирающей линзой» духовных и экзистенциальных вопросов культуры. Мы рассматриваем сущностные проблемы постсовременного бытия через призму современной художественной культуры. Кроме того, в художественных формах и мотивах небытия<sup>330</sup> синтезированы мифологические, религиозные, философские, научные и обыденные аспекты его понимания.

Пустота – форма универсальная, т. к. имеет широкий потенциал выражения онтологических, нравственных и социологических ка-

---

<sup>328</sup> Венкова А. В. Мотив пустоты и проблема ничто в художественных практиках XX века: от эксклюзивности до калькомании // Творение, творчество, репродукция: художественный и эстетический опыт. Международные чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 16. СПб.: Эйдос, 2003. С. 46.

<sup>329</sup> Деррида Ж. Позиции. Киев: Д. Л. 1996. С. 47.

<sup>330</sup> Пустота имеет чувственную природу, является эстетическим феноменом, чаще всего выступающим формой небытия.

тегорий. Пустота-содержание охватывает большой открытый спектр смысловых мотивов (первоначало, потенциал, первотворение, творчество, смерть, время, пространство, вечность, ожидание, страх, отсутствие и т.п.). Искусство в XX в. сделало грандиозный скачок на пути отказа от сущностных эстетических принципов и радикальной ломки традиционного художественного языка. Постсовременное искусство, которое уже часто называет себя не искусством, а арт-практикой, арт-проектом, арт-производством и т. п., отказалось от главных эстетических принципов искусства: миметизма, символизма и, соответственно, от художественной образности. Смешение, множественность и синкретизм становятся основополагающими принципами постмодернистского искусства<sup>331</sup>.

Основными вехами развития искусства в XX в. представляются нам отход от подражания реальности (мимесиса), затем от отсылок к ней (референциальности: вслед за материей «исчезло» означаемое) и, наконец, замена аутентичной реальности виртуальной. Подобной эволюции соответствует переход от фигуративности к нефигуративности и затем к «новой фигуративности», который позволяет Ж. Делёзу определять феномен искусства как желающую художественную машину, производящую фантазмы.

В 1987 г. в статье «Что такое постмодернизм?», исходя из теоретических разработок Лиотара, Ч. Дженкс развивает свое представление о постмодернистском искусстве, предлагая таблицу из одиннадцати основных его характеристик: диссонансная красота или дисгармоничная гармония; плюрализм и радикальный эклектизм; урбанистический контекстуализм; антропоморфизм; восприятие исторического континуума пародийным и ностальгическим образом; интертекстуальность; двойное кодирование, использование иронии, много-

---

<sup>331</sup> См. об этом подробнее: Sandberg B. Modern, Postmodern – und was noch? / Ivar Sagmo (Hrsg). Kankfurt am Main: Lang, 2007. S 185 – 195.

смысленности и противоречия; мультивалентность; переинтерпретация условностей; разработка новых риторических фигур; *присутствие отсутствия*. Последняя черта подытоживает все остальное: постмодернизм есть прежде всего стиль пародийного, иронического использования традиции, которая в результате присутствует и отсутствует одновременно, отсутствует в силу самого факта присутствия.

Постмодернистское искусство не отражает реальность, потому что постсовременный человек утратил веру и представление о реальности, но получил взамен бесконечность возможностей обитать в тексте. Гиперреальное (по Ж. Бодрийяру) всегда симулятивно. Наслаждение знаками агрессии, печали, смерти заменяет, по мнению Ж. Бодрийяра, настоящие переживания. Ж. Бодрийяр утверждает: «Искусство сегодня повсюду, ведь искусственность покоится в сердце реальности. Но искусство сегодня умерло, ведь мертвы не только его критическая трансцендентность, но и сама реальность...». Ж. Бодрийяр также отмечает, что сегодня искусство находится в состоянии «воли к форме», словно оно оказалось парализованным собственным имиджем. Кроме того, наблюдаемое невооружённым глазом экстенсивное варьирование всех предшествующих форм привело постмодернистское искусство к катафатическому способу выражения ощущения пустоты. Хоть художественный текст и стал широко тиражироваться («размножаться повсюду»), но его способность воспроизводить реальность исчезает. Вывод, к которому он приходит, сводится к тому, что сегодня все формы и стили искусства вошли в трансэстетический мир симуляции (от *франц.* transe – «оцепенение»).

Уже при первых попытках проанализировать художественные средства выражения небытия и ничто видна закономерность: при нагромождении форм, слов, изображений, предметов и тел мы имеем дело с обесмысливанием, опустошённостью; при обрыве же, паузе, умолчании, тишине, пустоте (т.е. отсутствии формы) появляются но-

вые смыслы, иные оттенки. Эти способы приближения к пониманию ничто А. В. Венкова условно называет «апофатическим» и «катафатическим»<sup>332</sup>.

В традиционном европейском искусстве художественный образ построен с прямой закономерной связью между означающими и означаемым: чем сложнее (или многосоставнее) форма, тем богаче смысл. Восточное искусство практиковало противоположный принцип: чем проще форма, тем больше свободы для мысли. В средневековой европейской живописи мы наблюдаем «боязнь пустоты» (*horror vacui*) – пространство изображения похоже на набивной рисунок, «всё занято», «всё заполнено». В китайском же живописном пространстве взгляд зрителя неминуемо оказывается устремленным в ничто – в свободное пространство (не только между предметами, но и между зрителем и изображенными объектами). Например, в японском театре актер воздействует игрой приглушенной, которая называется «немой», «внутренней»; она отточена до мелочей и остается спокойной даже в моменты изображения аффектов. Коротких слов и едва заметных жестов достаточно, чтобы достичь большого красноречия. Японский театр (как Но, так и Кабуки) основан не на слове, а на молчании (в этом видны его буддийские корни).

И философия искусства второй половины XIX в., и само искусство XX в. в поисках путей самотрансцендирования человека обращались к восточным религиозным традициям. Знакомство европейской культуры с Востоком, а впоследствии и мода на ориентализм повлияли на структуру единиц художественного произведения. В конце XIX в. начинается медленное, но заметное эстетическое движение к «облегчению» формы художественного образа с одновременным услож-

---

<sup>332</sup> См.: Венкова А. В. Мотив пустоты и проблема ничто в художественных практиках XX века: от эксклюзивности до калькомании // Творение, творчество, репродукция: художественный и эстетический опыт. Международные чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 16. СПб.: Эйдос, 2003. С. 46-57.

нением содержания. Уже А. П. Чехов признаётся: «Искусство писать, состоит, собственно, в искусстве вычеркивать...». Особую семантическую значимость фрагментов пустого визуального пространства ещё для поэзии XIX в. отмечал Ю. Тынянов. Начало XX в. стало временем открытого заимствования приёмов восточного искусства западным, в границах классической эстетики формулируется «принцип айсберга». Американский классик XX в. Э. Хемингуэй пишет: «Величавость движения айсберга в том, что он только на одну восьмую возвышается над поверхностью воды. Писатель, который многое опускает по незнанию, просто оставляет пустые места»<sup>333</sup>.

Авангардные направления начала XX в. активно восприняли черты китайской культуры. Отношения между мирозерцанием даосизма и художественным творчеством оказываются сродни отношениям пустотного прообраза и его следов, различения и различия в философии дао: первое лишь создает возможность существования второго, но предоставляет ему быть каким угодно.

Эстетика авангарда (в частности, театр парадокса Ионеско, эксперименты ОБЭРИУ, новая трактовка слова в Театре Жестокости А. Арто) и постмодернистское искусство, изобретая новую специальную семантическую систему, воспринимают характеристики творчества Чжуан-цзы, специфику японского театра. Само искусство Японии и Китая, где укоренился дзэн- и, соответственно, чань-буддизм, тяготеет к выражению идеи невыразимого. Один из популяризаторов дзэн Д. Т. Судзуки пишет, что в искусстве буддизма дзэн «проявляется в простоте, непосредственности, смелости, возвышенности, отрешенности от внешнего мира, углубленности внутрь, равнодушии к форме...»<sup>334</sup>.

---

<sup>333</sup> Хемингуэй Э. Смерть после полудня // Хемингуэй Э. Праздник, который всегда с тобой. СПб.: Азбука-классика, 2006. С. 48.

<sup>334</sup> Судзуки Д. Основы Дзэн-Буддизма // Дзэн-Буддизм. Судзуки Д. Основы Дзэн-Буддизма. Кацуки С. Практика Дзэн. Бишкек: Одиссей, 1993. С. 409.

Для выражения скрытой сущности вещей в японском искусстве постепенно выработался особый приём – «ёдзё», проявляющийся в недосказанности, намёке. Произведение искусства ценно не столько тем, что оно отображает в явном виде, столько ассоциативным подтекстом, ощущаемым при восприятии этого произведения, его задача – дать импульс художественной фантазии зрителя, побудить его домыслить и дочувствовать то, что невозможно передать ни словом, ни кистью. Очень хорошей иллюстрацией ёдзё, как нам кажется, является глава о смерти Гэндзи в «Гэндзи моногатари»<sup>335</sup>. Она состоит из одного названия – «Сокрытие в облаках», в самой главе слов нет, она пустая. Заглавие главы – толчок для читателя, для свободного его фантазирования.

В творчестве московского концептуалиста И. Кабакова находим прямое цитирование и принципа ёдзё, и непосредственно приём изображения смерти с помощью отсутствия знака, или «минус-приёма» (термин Ю. М. Лотмана). В альбоме «Десять персонажей» глава «Вокноглядящий Архипов» заканчивается пустой страницей, вернее, изображением пустоты в оконном проёме, которая обозначает, что персонаж, смотрящий в окно, умер. С нашей точки зрения, И. Кабакову удалось тонко реализовать японский принцип избегания внешнего зрения, углубления в сущность вещей и явлений, отказа от собственного Я и соединения с созерцаемым предметом (мы видим в тексте И. Кабакова не мертвое тело Архипова, а «внутренность» его смерти). Нисида Китаро размышлял о подобном зрении: «Не скрыто ли в основе восточной культуры стремление видеть форму бесформенного, слышать голос беззвучного?»<sup>336</sup>.

---

<sup>335</sup> Роман, одно из крупнейших произведений японской классической литературы, написанный в эпоху Хэйан. Авторство романа приписывается Мурасаки Сикибу, даме при дворе императрицы Сёси (годы правления 986 – 1011). Основу повести составляет эротическая биография принца Гэндзи – побочного сына императора.

<sup>336</sup> Нисида Китаро. Указ. соч. С. 243–251.



Концепциям европейской философии искусства XX в. созвучно мирозерцание даосов. В частности, свойственное Чжуан-цзы мышление в категориях недuality бытия и даосское знание незнания могут быть описаны в терминах постструктурализма (складка, симулякр, след, хаология и т. п.) «Речь идет о встрече отсутствующего, тождестве несовместимого, о близости далекого и отдаленности близкого. Творчество – бесследное и неизгладимое событие, незаметное и невероятное превращение мира, удостоверяющее все сущее в его подлинности. Утвердить безусловный характер бытия вещи – значит открыть ее бесконечность. Подлинная вещественность вещи никогда не дана как наличное; в ней вещь предстает как бы опрокинутой в безграничную перспективу пустоты»<sup>337</sup>.

В авангарде мы ещё обнаруживаем веру в позитивность пустоты, творящую энергетику ничто. Но мы согласны с А. В. Венковой в том, что постмодернизм создаёт иные стратегии игр (с) пустотой: «Так называемый «высокий модернизм» томился пустотой, стремился вытеснить, растворить ее во все более изощренной формализации, обезоружить, десакрализировать присущее ей напряжение. Эту озабоченность он передал постмодернизму, который лукаво обошел модернистский вопрос, материализовав пустоту, сделав ее вещью, с которой, как с любой вещью, можно играть, работать или без сожаления расстаться»<sup>338</sup>.

Когда мы говорим, что пустота активно используется искусством последних ста пятидесяти лет в качестве означающего в построении художественного образа и художественного текста, мы имеем в виду набор «пустотных форм»:

– отрицание или апофатика;

---

<sup>337</sup> Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: «Петрополис», 1999. С. 29.

<sup>338</sup> Венкова А.В. Визуальная культура эпохи глобализма: идентификация пустоты // Глобальное пространство культуры: материалы международного науч. форума: 12–16 апреля 2005. СПб: Центр изучения культуры, 2005. С. 276–279.

– отсутствие формы как таковой (тишина, молчание, умолчание, чистый лист, обрыв повествования и т. д.)<sup>339</sup>;

– беспредметность в изобразительном искусстве (абстрактный экспрессионизм Кандинского, орфизм Делоне, неопластицизм Мондриана или супрематизм Малевича и т. п.);

– разрушение структуры знака (эксперименты П. Пикассо, кубистов, ОБЭРИУ, поп-арта, «новых реалистов», движения ZERO, концептуалистов);

– «заумь», «бормотание», «абракадабра»;

– формальный абсурд (сочетание несочетаемого, разнородного, бессмысленное тиражирование малозначимого образа или предмета и т.д.)

Закономерности и принципы художественного выражения ничто и небытия средствами «пустотных форм» мы условно называем общим термином «отрицательная эстетика», в которой негации подвергаются способ изображения, изобразительность как таковая. Возникновение фундамента отрицательной эстетики, связанное с новыми религиозными потребностями, подробно рассматривает Д. Лукач, обнаруживая в искусстве модерна вытеснение символики, реалистически отражающей действительность, трансцендентной и потому абстрактной аллегоричностью<sup>340</sup>. Образовалась парадоксальная ситуация, которая состояла в том, что именно во времена разложения, опустошения религиозной картины мира возникла достаточно сильная привязанность к религиозной сфере в искусстве. Приближение к сфере религиозного не шло в направлении детализации и усиления предметной изобразительности, а наоборот, проявлялось в том, что эта предметная характеристика в художественных текстах терпела деструкцию,

---

<sup>339</sup> Эта сложная система «знак / отсутствие знака», имеющая давнюю традицию, в пределе становится, например, «Поэмой конца» современного поэта Василиска Гнедова, текст которой в оригинале состоит из названия и чистого листа.

<sup>340</sup> См.: Лукач Д. Своеобразие эстетического. М.: Прогресс. 1987. Т. 4. С. 459.

и в конце концов уничтожалась, в результате возникло беспредметное искусство. Но при этом авангардные формы пустоты носят религиозный характер: «Бог везде, Бог во всём». Любая форма высказывания о Боге редуцирует его или дробит его необъятную целостность, а значит самым адекватным выражением Бога будет молчание.

М. Мамардашвили и А. Пятигорский в книге «Символ и сознание» отмечают исключительную онтологическую способность художников изображать объём не изнутри, а снаружи, рисовать «отработанное, вытесненное объёмом пространство»<sup>341</sup>. По сути, это способность и видеть, и изображать сущность предметов. Это заставляет высказывать дополнительные суждения о том, что «пустотные» формы в живописи и поэзии начала XX в. являются утверждением бесконечности и всеохватности божественного, того, что Платон считал «всеприемлющей природой», невидимым, неосязаемым, лишенным всяких физических качеств началом, которое нельзя даже назвать каким-либо именем. Потому-то многие работы В. Кандинского, например, имеют просто номера («Композиция №»).

Русский художник Н. С. Гончарова в 1913 г. пишет картину под названием «Пустота». Для нас эта работа интересна по нескольким причинам. Во-первых, автор напрямую в названии произведения произносит имя «пустота»; во-вторых, Гончарова в этой картине открывает новые принципы беспредметности, совпадая в этой своей акции по времени с другими аналогичными опытами (Кандинский – 1911, Ларионов, Купка – 1911–1912, Делоне – 1912–1913, Леже – 1913, Мондриан – 1913–1914, Малевич – 1913–15); в-третьих, весьма трудно окончательно решить: в этом тексте пустота является формой или содержанием. Художник трактует пустоту как явление, недоступное зрительному или тактильному восприятию, скорее подлежащее умозрительному толкованию, явление полуфизическое – полумисти-

---

<sup>341</sup> Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Указ. соч. С. 18.

ческое. Пустота здесь не кроется за предметностью, а выступает какой-то автономной сущностью, поэтому художник вводит пустоту в обычную лучистско-футуристическую среду как некое инородное тело. Прямо на поверхность холста, словно пренебрегая ощущениями глубины, созданной контрастом розовых «углов» и черно-зеленого центра, Н. С. Гончарова кладет белое пятно пустоты. Оно ложится на случайное место и «ведет себя» вызывающе, агрессивно. В этом извивающемся овале с волнистым контуром все не соразмерно ни реальности, ни живописному пространству. Это будто фрагмент другого мира. Такая несовместимость может быть обозначена как формальный абсурд, как изобразительный алогизм. Так видно, что путь к беспредметности в изобразительном искусстве, как мы уже успели заметить, был связан с проблемой абсурда, что сближает авангардную живопись и поэзию. В картине сама пустота и окружающая среда взаимоисключают друг друга.

В супрематизме реципиенту предлагаются формы, будто бы являющиеся семантическими структурами, но на самом деле не отсылающие ни к какому означаемому за принципиальным онтологическим отсутствием такового. По этой причине, например, многочисленные интерпретации «Черного квадрата» К. Малевича воспринимаются сплошь как неверные, как субъективные. Мы считаем, что К. Малевичу удастся абсолютно разрушить структуру художественного образа: означающее предельно редуцировано (редукция поддержана тем, что в имени объекта слова полностью дублируют предметность изображенного); обозначаемого нет. Так художник добивается пафоса абсолютного метафизического ничто, предельной негации. «Черный квадрат» – есть некая картина картин, картина вообще; но не любая картина и не одна из картин. Скорее это все картины в мире, наложенные одна на другую: многократно экспонированная фотопленка. «Черный квадрат» напоминает проект музея, выдвинутый однажды

Малевичем: сжечь все произведения мировой живописи и выставить их в виде пепла<sup>342</sup>. Если какая-то доля символизации и может быть найдена в этом произведении, то, вероятно, «Черный квадрат» может являться метафорой крематория мировой живописи – иконой тотальной деструкции и негации, рождающей новое искусство. Он есть и отрицание всего в мире, и акт предельного синтеза: «Полночь искусства пробила... Супрематизм сжимает всю живопись в черный квадрат на белом холсте»<sup>343</sup>. Небытие и пустота в русском авангарде – обязательно потенциальность, дающая начало новому. Именно такой трактовки придерживается Игнатъев в предисловии к «Поэме конца» В. Гнедова: Гнедов «Ничем говорит целое Что»<sup>344</sup>.

Основоположниками новой заполняющей, структурирующей окружающую действительность, но одновременно и саморазрушающей культуры XX столетия стали русский и французский авангард 20-х гг. XX в. Русская авангардная поэзия строит систему координат, адекватную изменившемуся сознанию, создает собственную модель мира. Авангардная эстетика серьезно тяготеет к отрицательным (отрицающим язык) формам выражения кризисной ситуации мира. Отрицание языка может выражаться языковыми средствами (косноязычие, заумь), но чаще – невербальными (молчание, паузы, обрывы). И в том, и в другом случае налицо мифологическое отношение к первичности факта реальности и вторичности языка. «Авангард – это художественное освоение именно тех областей бытия, которые незримы, неосязаемы, неизрекаемы, но специфика искусства в том и состоит, что сама неизрекаемость должна быть изречена (а не сохранена в молчании), незримость должна быть показана (а не укрыта во мраке)». Парадокс («содержание, отрицаемое собственной формой»),

<sup>342</sup> См.: Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929. М., 1995. С. 132-135.

<sup>343</sup> Там же. Т. 2. С. 30.

<sup>344</sup> Гнедов В. Собрание стихотворений. Под. ред. Н. Харджиева и М. Марцадури. М.: Тренто, 1992. С. 128.

описанный М. Эпштейном, сближает эстетику авангардной поэзии с юродством<sup>345</sup>.

Переход от абсурдистского к концептуальному пониманию (небытия, когда оно становится изображаемым, темой, содержанием, понятием) можно обнаружить уже в дадаистских практиках, в творчестве М. Дюшана и Э. Уорхолла. «Уже к началу XX века накопилось достаточно много концептуальных опытов художников, писателей, философов, критиков, режиссеров, архитекторов, боровшихся «за пустоту», замышлявших побег в растворяющее их пространство – максимальная прозрачность пространства, отождествление пространства с тотальным наблюдением и исчезновение позиции наблюдателя как таковой становились каноном нового зрения»<sup>346</sup>.

«Преодоление материала» в концептуальной поэзии может быть связано с опытом дематериализации русского конструктивизма. «Культура «дематериализуется, – писал в программной статье теоретик конструктивизма К. Зелинский. – Дематериализуется – это значит материальные упоры, которыми пользуются люди, как бы тают в их руках, одновременно накапливая в себе все большее и большее количество энергии. Тают, сокращаются, уплотняются слова, увеличивается их смысл, усиливается воздействие их на человека»<sup>347</sup>. Концептуализм «повторяет» многие установки конструктивистов, но с противоположным знаком. Так, конструктивистская «дематериализация» и «преодоление материала» имели в своей основе его «семантическое уплотнение». Дематериализация концептуалистов – результат прямого противоположного действия – «разуплотнения» смыслов.

---

<sup>345</sup> См.: Эпштейн М. Н. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12. С. 222–235.

<sup>346</sup> Замятин Д. Н. Культура и пространство: Моделирование географических образов. М.: Знак, 2006. С. 117.

<sup>347</sup> Зелинский К. Конструктивизм и поэзия // Забытый авангард. Россия, первая треть XX столетия. Сборник справочных теоретических материалов. Wiener slawistische Almanach. Sonderband. XXI, 1990. S. 186.

Освобожденный от формы, или никогда ее не приобретавший, смысл интерпретируется так широко и свободно, что становится одним из самых значительных мотивов художественного произведения. Так, в поэме Л. С. Рубинштейна «Кто там в палевом тумане» словесные карточки сменяются пустыми, которые становятся напряженным центром поэмы, так как читатель уверен, что тайна палевого тумана кроется за пустыми строками:

7. *Кто там в палевом тумане*

*Грезит прямо наяву?*

8. ....

.....

9. *Кто там в палевом тумане*

*Говорит и говорит?*

10. ....

.....

11. *Кто там в палевом тумане*

*Нам разлуку пропоеет?*

12. ....

.....

«Отсутствие означающего не всегда значит отсутствие означаемого, напротив, отсутствие означающего может означать, что означаемое настолько значимо, что для него не находится адекватного означающего»<sup>348</sup>. Для подтверждения закономерности, о которой пишет В. Г. Гак, можно вспомнить часто описываемую историю сочинения О. Э. Мандельштамом стихотворения «Не веря воскресенья чуду...». Две последние строки второй строфы возникли сразу в своем «законченном великолепии»:

*Где обрывается Россия*

*Над морем черным и глухим... –*

---

<sup>348</sup> Гак В. Г. Указ. соч. С. 661.

«а перед этим – пустое место, как бельмо на глазу»<sup>349</sup>. Так они и не сочинились. В сборнике «Tristia» на месте их стоят два ряда многоточий, которые, обладая смыслопорождающей силой пустоты, «закрутили» вокруг себя текст. В этом отношении следует говорить о различении понятий «нулевая форма» и «пустая форма». Р. О. Якобсон пишет: «Функционирование систем языка... основано именно на «противопоставлении некоторого факта ничему», то есть, согласно терминологии формальной логики, на контрадикторном (противоречащем) противопоставлении»<sup>350</sup>.

Видимо, уже хрестоматийным примером отсутствия означаемого в поэзии стало стихотворение генриха Сапгира «Война будущего», о котором Лев Аннинский писал, что оно не про взрыв, а про ожидание. «Оно – про небытие, сквозящее между двумя точками. Это небытие, это пауза бытия, это «ожидание бытия» и это выскальзывание из бытия...»<sup>351</sup>:

*Взрыв!*

...

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

---

<sup>349</sup> Мочульский К. О. Э. Мандельштам // Воспоминания о серебряном веке. М.: Изд-во «Республика», 1993. С. 271.

<sup>350</sup> Якобсон Р. О. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996. С. 224.

<sup>351</sup> Аннинский Л. Тени ангелов // Сапгир Г. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Третья волна, 1999. Т. 1. С. 5 – 14.



...  
.....  
....  
...  
...  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

*Жив!?!*

Хотя литературоведу Л. Аннинскому и удаётся описать «про что» этот текст, но в идеале на этот вопрос ответом должно быть молчание, недаяние, «просвет», «зависание». На наш взгляд, здесь мы встретились с редким случаем, когда форма – отсутствие и содержание – небытие. Исследователи отмечают, что двумя самыми важными мотивами всего творчества Г. Сапгира являлись мотив пустоты и мотив дробления<sup>352</sup>. Мы можем добавить, что эти темы сливаются в текстах поэта в единое видение негации в существовании элементов культуры. Обращение к дроблению и пустоте в текстах Г. Сапгира происходит как на уровне означаемого, так и на формальном уровне. Таким образом, дробление и пустота – это не только два содержательных мотива, но и семиотические эксперименты, что можно ясно увидеть на примере стихотворения «Сущность» (1963) из книги «Молчание»:

---

<sup>352</sup> Зубова Л. В. Языки современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 50 81.

*Белый свет не существует  
Он в сознании торжествует*

*Вот  
Предмет  
Смотришь –  
Нет*

*Каждое мгновение  
Это пожирание*

*Стол –  
ол –  
Растворился и ушёл*

*От зеркала  
Осталось –  
ло*

*В книге –  
Ни  
Одной строки  
Только чистые листы*

*И знакомое лицо –  
Ни начала ни конца  
А любимое лицо –  
Всё равно что нет лица*

*Но*

*Остается*

*Карта сущности*

*Я видел карту*

*Это в сущности*

*Слепое белое пятно*

*Слегка вибрирует оно*

Нигилистическое или крайне-идеалистическое заявление о пребывании бытия лишь в сознании в начале стихотворения последовательно и детально поддерживается и аргументируется во всём тексте. Ясно, что в так истолкованной реальности предметы исчезать не могут (как может исчезать то, что и не существует?!), могут только избывать, иссякать имена, что и показывает поэт слогами и обрывками вместо слов. Думается, что «карта сущности», о которой говорится в стихотворении, это своеобразная матрица сознания, или пустые ячейки, в которые помещаются, а затем изымаются и заменяются новыми именами предметов. Карта предстаёт перед нами вибрирующей белизной, так как речь идёт о сознании поэта, обладающем высокой степенью потенциализма. «Карта сущности» поэтического сознания – не просто ячеистая полая структура, но и порождающий, творящий источник.

Для поэтов-концептуалистов окружающее текст пустое пространство листа оказывается не менее важным, чем соотношение внешнего и внутреннего пространства. И. Бродским высказана мысль о миметической природе традиционной стихотворной графики, воспроизводящей на белом листе пропорции человеческого тела по отношению к пространству. Так, графика карточек Льва Рубинштейна, как иронично замечает А. Зорин, ориентирована на контур губ говорящего рта.

Для Д. А. Пригова ведущей становится тема «смерти текста», «ухода его в слова, в буквы алфавита, в пустоту – в высшее идеальное состояние поэзии – в молчание... Это есть, скорее, логический конец одного из путей поэзии – пути в чистое, незагрязненное культурными ассоциациями, слово»<sup>353</sup>.

Разумеется, в литературных произведениях не так уж много прямых онтологических высказываний о небытии<sup>354</sup>. Обычно онтология и метафизика в литературном произведении выражаются не в философских рассуждениях<sup>355</sup>, а в соотношении его образов, особенностях стиля, выборе слов и деталей, окказионализмах, «зауми», «изобретении слов», знакотворчестве. Поэт, стоящий у «створа бытия» и впускающий бытие в сущее, может наблюдать и небытие. Только поэту, как «рупору бытия», открывается и небытие.

В поэзии И. Бродского, например, тема определяемости бытия человека через признаки ничто развивается очень активно. «Поэтическая речь у Бродского всегда исходит из пустоты и обращена к пустоте»<sup>356</sup>. Не случайно поэт обращается к мертвой бабочке как к человеку, а человека видит иногда таким же «почти не существующим», как бабочка:

*Сказать, что вовсе нет  
тебя? Но что же  
в руке моей  
так схоже*

<sup>353</sup> Пригов Д. А. Сборник предуведомлений к разнообразным вещам. М.: Издательство «Ad Marginem», 1996. С. 56.

<sup>354</sup> Тем не менее, мы имеем возможность обращаться за решением онтологической проблемы к поэзии концептуализма ещё и потому, что большинство концептуалистов не остаются только поэтами, а творят в пространстве различных видов искусства (скульптура, живопись, кинематограф, музыка) и на их границах (инсталляция, перформенс, флэш-моб).

<sup>355</sup> Поэзия московского концептуализма, более подробный анализ которой на предмет вычленения пустот в бытии культуры проведён в следующем параграфе нашей диссертации, наоборот, берёт на себя функции философии. Однако делает это всё же с помощью образных поэтических средств.

<sup>356</sup> Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. М.: Издательский центр «Академия», 2003. Т. 2: 1968–1990. С. 657.

*с тобой? И цвет –  
 не плод небытия.  
 По чьей подсказке  
 и так кладутся краски?  
 Наверяд ли я,  
 бормочущий комок  
 слов, чуждых цвету  
 вообразить бы эту  
 палитру смог...  
 Ты лучше, чем Ничто.  
 Верней: ты ближе  
 и зримее. Внутри же  
 на все на сто  
 ты родственна ему.  
 В твоём полете  
 оно достигло плоти;  
 и потому  
 ты в сутолоке дневной достойна взгляда  
 как легкая преграда  
 меж ним и мной<sup>357</sup>*

В. Кривулин пишет: «... мы все (неофициальные поэты 1960–1970-х) исходили из какого-то фундаментального понятия пустоты человеческого существования, пустоты, которая как бы является центром. Потом этот центр стал заполняться каким-то образом. Для одних это был религиозный поиск, для других – социальный, а Бродский остался поэтом, остался в этом метафизическом колодце, где человек

---

<sup>357</sup> Все стихи И. Бродского цитируются по: Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского в 8-ми томах. СПб.: Пушкинский фонд, 2001.

один во вселенной»<sup>358</sup>. И. Бродский видит в феномене пустоты кардинальное свойство пространства, такого, каким его ощущает человек:

*Пустота раздвигается, как портьера.*

*Да и что вообще есть пространство, если  
не отсутствие в каждой точке тела?*

*...помни, пространство, которому, кажется, ничего  
не нужно, на самом деле нуждается сильно во  
взгляде со стороны, в критерии пустоты.*

*И сослужить эту службу способен только ты*

Пустота в поэтических текстах И. Бродского выступает как то начало, которое пронизывает и динамику культуры (время), и сознание, и язык, всё бытие человека и связывает всё между собой, отсылая это всё к своему инварианту – небытию. «Пустота оказывается у Бродского наиболее последовательно доведенным до конца выражением идеи Вечности»<sup>359</sup>. Ш. Хини пишет: «Пожалуй, парадоксальное сочетание убежденности в абсолютной пустоте с радостью выдумщика свойственно им обоим (Бродскому и Беккету. – Н. С.). Слово «nil» – так Иосиф это переводил – просто исчезновение, состояние пустоты, и в то же время, как у Беккета, необходимый долг, схватка, как у Сезанна, только с пустотой. Сезанн бросал вызов тверди горы, на Беккета и Бродского надвигается пустота, но они продолжают писать свой холст»<sup>360</sup> Мотив пустоты присутствует в художественном мире И. Бродского как его постоянный, неотделимый элемент, важнейшая часть:

*Наряду с отоплением в каждом доме*

<sup>358</sup> Полухина В. Бродский глазами современников. Сборник интервью. М.: «Звезда», 1997. С. 75.

<sup>359</sup> Лейдерман Н. Л. Липовецкий М. Н. Указ. соч. Т. 1: 1968 – 1990. С. 657.

<sup>360</sup> Иосиф Бродский: труды и дни / ред.-сост. Петр Вайль и Лев Лосев. М.: Издательство Независимая Газета, 1998. С. 266.

*существует система отсутствия.*

*Спрятанные в стене*

*ее беззвучные батареи*

*наводняют жилье неразбавленной пустотой...*

*Стул состоит из чувства пустоты*

*плюс крашенной материи...*

*Пространство, в телескоп звезды*

*рассматривая свой улов,*

*ломающийся от пустоты*

*и суммы четырех углов...*

*... и пустота, благоухая мылом,*

*вползла в нее..*

*Пустота. Но при мысли о ней*

*видишь вдруг как бы свет ниоткуда*

*Нам знаком при жизни предмет боязни:*

*пустота вероятней и хуже ада*

*Ни горе не гляжу, ни долу я,*

*но в пустоту – чем ее ни осветли.*

Причиной актуализации мотива пустоты в творчестве И. Бродского являются, на наш взгляд, важность для поэта взаимоотношения человека с окружающим миром, его желания онтологической оценки вещей. Когда вокруг ничего не происходит, человек остается только в окружении вещей. Вещь реализует идею, содержащуюся в языке. По-

лучается, что компанию человеку составляют слова. Нужно отметить также, что «вещность» мышления подхлестывает у Бродского развитие оппозиции «вещь-пустота». Собственно, свою Музу Бродский называет «музой вычитанья вещей без остатка», «музой нуля» («Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова»). Его поэтическое внимание заостряется именно на таких вещах, которые вычеркивают себя из бытия, а значит, позволяют зримо представить само небытие. Такова, например, бабочка в стихотворении, приведенном ранее. Наиболее яркие и памятные метафоры Бродского, как правило, содержат некий зримый или осязаемый вычет, зиянье, выбоину или впадину: «...развалины карие-са во рту – почище, чем развалины Парфенона...», птица, утратившая гнездо, кладет яйцо в пустое баскетбольное кольцо. Вообще в поэзии Бродского непрерывно работает машина стихо-вычитания. Так, из человека вычитается время – остаются слова.

*Вычитая из меньшего большее, из человека – Время,  
получаешь в остатке слова...*

*От всего человека вам остается часть  
речи. Часть речи вообще. Часть речи*

Либо, напротив, из языка вычитается человек:  
*...вглядываясь в начертанья  
личных имен там, где нас нету: там,  
где сумма зависит от вычитанья.*

И в пространстве человеческого существования, и во времени его бытия, и в имени (языке, слове) И. Бродский обнаруживает некий изъян и отсутствие, производит операцию вычитания, в остатке которой остается ноль или даже нечто меньшее, чем ноль. Любая сумма в стихах Бродского «зависит от вычитанья» – это сумма разностей, сумма



остатков, которые при сложении могут давать обратную, минусовую величину: «Из забывших меня можно составить город». «Поэзия Бродского – это как бы платонизм наизнанку, его мир состоит из минус-идей, отрицательных сущностей. Его город создается из людей, забывших поэта, – некая идеальная общность, основанная на минусовом признаке. Разумеется, апофатизм Бродского прямо противоположен религиозному апофатизму, который использует отрицание для приближения к положительному полюсу бытия. У Бродского, наоборот, тщательное прописывание деталей служит их вычитанию из бытия и наглядному представлению, как последней реальности, самого небытия»<sup>361</sup>. В «Колыбельной Трескового мыса» Бродский пишет о своей любви к длинным вещам жизни. Океан длиннее земли, вереница дней длиннее океана, но стократ длиннее всего «мысль о ничто». Длина – это пространство, из которого вычтены все измерения, кроме одного – и оно-то, свертываясь еще дальше, уступает место ничто, которое длиннее всего именно потому, что уже не имеет даже длины, т.е. одного измерения. Ничто – последняя вещь, по отношению к которой все прочие вещи привлекаются лишь для упражнения на вычитание<sup>362</sup>.

Однако в поэзии второй половины XX в. пустотность или опустошение может выражаться и без отсылки к философским построениям, но с обращением к эмотивному инструментарию, например, просто слабым эмоциональным наполнением текста (бессубъектностью, бесстрастным цитированием, хроникерством). Так, Д. А. Пригов, не договаривая имени, не называя смерти, пишет о ней:

*Солдат лежит напротив неба*

*И был намертво убит*

*Иль притворялся, чтобы пуля*

<sup>361</sup> Эпштейн М. Н. Слово и молчание. С. 525.

<sup>362</sup> Белорусские художники Владимир Цеслер и Сергей Войченко в своём знаменитом проекте «Двенадцать из XX» (1999) фигуру Иосифа Бродского изобразили как абсолютно прозрачное акриловое яйцо. Думается, таким образом поэтическая абсолютизация пустоты в творчестве Бродского была отмечена художниками как ведущая.

*Которую на нитке Бог  
Сквозь все миры привел к солдату  
Чтобы познакомить их, но пуля...  
Но пуля! Но солдат! Но Бог!*

Несмотря на три восклицательных знака в финале, лаконизм стихотворения заставляет вспомнить поэтику японских хокку (трехстиший), принадлежащую дзэнской традиции, – внешняя бесцветность, за которой кроется напряженное внутреннее переживание.

Эмоциональная нейтральность текста очень близка бесстрастию даосского мудреца, вовсе не равнозначному эмоциональной туповатости. Даосский идеал «пустоты сердца» не имеет ничего общего с душевной опустошенностью. Ведь «пустота сердца» здесь означает, что сердце становится подобием чистого зеркала, незамутненного безумием страстей и отражающего текучую гармонию дао.

Читатель такой поэзии не только осваивает правила выражения пустоты, но и готов принять их в свой личный эмоциональный опыт, который становится от этого приобретения более богатым: чувство небытия всегда приводит к тому, что интенции направлены в противоположные стороны. Тоска, страх, боль – основные знаки-индексы этого состояния, возникающего у человека и в слишком тесном, сильно заполненном, и в слишком разреженно-просторном пространстве, перед лицом бесконечности. В одном случае – страх «конечного», узость-ужас, теснота-тошнота-тоска (как у Ф. М. Достоевского), в другом – страх «бесконечного», безопорного, безосновного (как у Паскаля).

Сила воздействия пустоты как знака прежде всего кроется в многоаспектности данного феномена, сложности и многослойности его характера: с одной стороны, это глубина, простор для рождения новых смыслов, с другой – именно опустошением символизируется

вырождение, отсутствие смысла. Так, М. Н. Эпштейн<sup>363</sup> различает «влекущую» и «скучную» пустоты концептуальной поэзии. Имеется в виду амбивалентный характер образа пустоты в поэтических текстах. Многообразие модусов феномена пустоты не может не порождать разнообразных характеристик образа пустоты. Так, В. В. Библихин оговаривается: «...не *negatio*, а *privatio*, не голос отсутствия, а лишенность...»<sup>364</sup>, лексическими средствами выражая полисемию концепта. Парадоксальным оказывается и то, что «нейтралитет» также является семантическим вариантом понятия «пустота». Пустота содержит несравненно больший запас информации, чем это можно предположить (отсюда – неожиданности и парадоксы этого феномена, открытость структуры его понятия и списка конкретных характеристик).

Пустота в тексте может быть представлена разными способами: с одной стороны, она в виде тем может входить в когнитивное содержание текста, с другой – составлять часть прагматических стратегий автора текста. В качестве иллюстрации данной мысли подробно рассмотрим отдельные компоненты прагматического эффекта знаков пустоты.

1) Пустота – ‘власть’. Именно притягивающая, даже завораживающая сила пустоты в мифологической культуре заставляла обожествлять небытие. Великое Божественное Ничто заставляет трепетать и преклоняться в мифологических и религиозных текстах.

Взаимосвязи христианских представлений о Боге с «положительно» понимаемой категорией пустоты рассматривались в неортодоксальных мистических системах апофатического богословия, а также у позднего Шеллинга и отчасти Вл. Соловьева. Причиной отождествления Бога и пустоты является чистая абстрактность обеих категорий, а также нераскрытость и недифференцированность, что дало ос-

<sup>363</sup> См.: Эпштейн М. Н. Пустота как прием. (МИГ) С. 177–192.

<sup>364</sup> Библихин В. В. Слово и событие. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 88.

нование Бога в этом модусе приравнять к бесосновности и бездне (Экхарт, Беме) или к исконно неизреченному, неизменному.

Связь власти и правления с пустотой в религиозном, художественном и обыденном сознании иллюстрировалась нами в анализе символа пустого трона в античных и христианских канонических изображениях.

Физическая сила, которой обладает вакуум, становится коннотативным значением метафоры пустоты в поэтических текстах. Так, энтропия в поэме Т. Кибирова как небытийная характеристика обладает в первую очередь властной силой:

*Тянет, тянет метастазы  
Гложет вечности жерлом  
И практически ни разу  
Не ушел никто живьем*

Властная сила присуща также другому модусу небытия – молчанию. Многие исследователи<sup>365</sup> обращали внимание на то, что «насилие безмолвно». С помощью пауз, молчания насилие может обозначать себя, задним числом оправдывать себя в различных формах умолчания, успокоительного и устрашающего. «Все известные тоталитарные системы XX в. гораздо в большей степени пользовались извращением языка, чем физической силой: так называемая идеология и пропаганда – языковые формы насилия»<sup>366</sup>. Внушающее (суггестивное) и угнетающее (супрессивное) воздействие речи возрастает при активизации пустотворящего процесса в языке: смысловые лакуны, бессмысленные клише и штампы или, наоборот, паузы и молчания,

---

<sup>365</sup> См.: Апресян Р. Г. Указ. соч. С. 133–138; Вежицкая А. Антитоталитарный язык в Польше. Механизмы языковой самообороны // Вопросы языкознания. 1993. № 4. С. 107–125; Рикер П. Торжество языка над насилием. С. 27–37.

<sup>366</sup> Рикер П. Торжество языка над насилием. С. 31.

переполненные загадочным значением, которые как бы «удерживают» реципиента в напряжении.

Поэтому, помимо присутствия в тексте прямого описания модусов пустоты или мотива пустоты, текст может производить скрытое воздействие, результатом которого и является перлокутивный эффект. Таким примером могут быть пропуски, пустые строки в карточках Л. С. Рубинштейна:

*20. Подумаешь: «Разбуженный могучим взмахом  
неосторожного крыла,  
Внимаешь с трепетом и страхом  
..... дела.  
Пока с душой играешь в прятки,  
Протоколируя судьбу,  
..... без оглядки  
..... в гробу;*

недоговоренность, обрыв многих стихотворений Д. А. Пригова; повтор речевых штампов, пустых фраз в текстах Т. Кибирова. Сам метод создания пустот в стихотворении можно отождествить с парадоксом дзенских загадок и притч. Они задают человеку непонимание и оставляют его один на один с неизвестным, заставляют формулировать ответ, оживляя свой внутренний опыт.

2) Пустота – ‘потенциальность’. Рассмотрение пустоты как особого состояния семантического пространства представляется вполне естественным. Это состояние абсолютной семантической непроявленности (или ненаблюдаемости), которое должно быть дополнено представлением о потенциальности как о начале, порождающем проявления.

Полнота и пустота – не просто два противоположных и удаленных друг от друга на максимально возможное в данном простран-

стве расстояние полюса, они обитают в одном и том же смысловом поле, где взаимно дополняют друг друга – и не только антагонистически (где полнота, там нет пустоты, и наоборот), но и творчески, сотрудничая: из «материальной» полноты возникает «духовная» пустота, немощь; «материальная» пустота, продуманная до глубины и соотнесенная с прежним жизненным опытом, ведет к подлинной духовной полноте, к открытию новых и глубоких смыслов. Таким образом, разворачивается сложная игра опустошения, ведущего к полноте, и заполнения, вызывающего пустоту.

По Аристотелю, возможность – одна из форм существования относительного небытия. Материя может обладать формой, но может быть и лишена ее, будучи, таким образом, первоматерией. Даже если материя обладает формой, то она лишена всех остальных форм. Д. А. Пригов достаточно лаконично и обыденно иллюстрирует аристотелевскую «возможность»:

*Когда из тьмы небытия  
Росток возрастает бытия  
И возлюбляет бытие  
А темное небытие  
Он отрицает  
То Бог его за это порицает:  
О ты, кусочек бытия  
Над бездною небытия  
Что прищурился*

Однако надо отметить, что Аристотель предпочитает видеть в первой материи не столько отсутствие форм, не столько лишенность, сколько способность воспринимать любые формы, богатство возможностей, поэтому его материя – не столько платоновское «почти что небытие», сколько именно жизнерадостная возможность стать всем.

Пустоту в таком контексте трудно понять иначе, как возможность всего, но не как превращенное ничто во все, а лишь как сохранение такого превращения в виде возможности.

Возможность субъективного бытия, которая таится в пустоте, описана как неантизация у Ж. П. Сартра. Неантизация является условием сознания. Она есть обозначение зазора свободы того «крохотного движения в бытии», которое человек осуществляет «на собственных основаниях» и благодаря которому конституируется и личность, и картина мира. Неантизация – это нейтрализующее дистанцирование данного, «подвешивающее» его в неопределенности внутри «еще не существующего» (проекта) в силу возможности для человека разных выборов своего способа быть, своего отношения к данному.

Потенциализм пустоты позволяет, например, постструктуралистской эстетике видеть, что художественный текст изобилует «пустыми местами», которые заполняет читатель: функция творческого субъекта передоверяется здесь потребителю литературного продукта.

3) Пустота – ‘гармония’. У пустых конструкций в словесном тексте появляются неожиданные свойства: гибкость, способность к размыканию и расширению. Впускающая в себя пустая форма позволяет объединяться и сосуществовать противоречиям. В поэме «Л. С. Рубинштейну» Т. Кибиров описывает метафизическое превращение «черной дыры», «пустоты» в источник света и гармонии (веры):

*И практически ни разу...*

*Разве что один разок*

*Эта чертова зараза*

*вдруг пустилась наутек!*

*И повесился Иуда,*

*И Фома вложил персты,*

*и текут лучи оттуда*

И далее:

*И глядит ягненок гневный  
с Рафаэлева холста,  
а меж черных дыр Вселенной  
нам сияет Красота!*

М. Н. Эпштейн задается вопросом: «Когда пустота выражена в произведении, остается ли она прежней, дикой, злобной отрицательной пустотой, или художественное творчество проявляет в ней новое качество, некий позитив, снятый с негатива?»<sup>367</sup> Действительно, например, в русской литературе реализовано особое отношение к молчанию – оно приветствуется как миг благодный, когда совершается таинство высшего общения и глубочайшего взаимопонимания. Русский поэт идет навстречу молчанию – «Silentium!» Ф. Тютчева. Г. Д. Гачев пишет: «для произведений русской художественной литературы вполне нормальна несведенность концов с концами, незаконченность, как бы многоточие... Но это и есть нормальный для России импульс в безбрежный космос русской дали и мира – тот, что посылает поэт у Пушкина: «...И шлешь ответ / Тебе же нет отзыва...» («Эхо»). И недаром из произведений мировой литературы так близок русскому художественному сознанию «Гамлет», в конце которого сказано: «Остальное – молчание»<sup>368</sup>. Таким образом, видение пустоты как спокойствия и умиротворения (в противоположность ропоту и унынию) оказывает влияние на прагматический эффект знаков пустоты в поэтических текстах.

4) Пустота – ‘энтропия’. Исследуя структуру «минус-пространства» в текстах С. Кржижановского, В. Н. Топоров размышляет о пустоте: «...хуже того, она не только вовне, но и то здесь, то там прорастает изнутри и как бы соблазняет, подталкивает к принятию мысли

<sup>367</sup> Эпштейн М. Н. Пустота как прием. С. 181.

<sup>368</sup> Гачев Г. Д. Указ. соч. С. 146–147.



об онтологичности «минус»-явлений, о бытии небытия, «нетов», «минусов», страшных фантомов, отрицающих жизнь и ее пространство, свободу и, значит, человека, если только он не согласен рабствовать небытию»<sup>369</sup>.

Некоторые образы в поэзии русского концептуализма (мухи, мусор, тараканы, энтропия) приобретают в идостиле каждого поэта статус символов и становятся объектами демонстрации уничтожающей, деструктивной силы пустоты. Поэма Т. Кибирова «Л. С. Рубинштейну» полностью посвященная актуализации феномена энтропии в русской культуре, предваряется чеховскими словами из рассказа «Студент»: «Он оглянулся. Одинокий огонь спокойно мигал в темноте, и возле уже не было видно людей...», которые с самого начала задают мотив покинутости, одиночества и тоски. Поэт пишет о неизбежности гибели и исчезновения и об ускорении этого процесса в русской жизни конца XX столетия, сравнивая энтропию с опухолью, чихоткой, геморроем и, наконец, со СПИДом. В таком аспекте при рассмотрении отрицательной сущности, открывающейся внутри пустоты, зримыми становятся «бездна роковая», «свет постылый»:

*Энтропия, ускоренье,  
разложение основ,  
не движенье, а гниенье,  
обнажение мослов.*

В этом случае пустота не пассивное, но очень активное, разрушающее все ему противоположное, мистифицирующее всякую реальность и превращающее все существующее, настоящее, конкретное в пыль, в мусор, в беспредметную абстракцию. Разрушающая сила пустоты действует и на язык: возникает тавтология, постоянно повто-

---

<sup>369</sup> Топоров В. Н. Указ. соч. С. 498.

ряющиеся пустые фразы, штампы, растворяющие в своей формальности все смыслы и сущности:

*Мрак да злак, да футы-нуты,  
 флаг-бардак, верстак-кабак,  
 елки-палки, нетто-брутто,  
 марш-бросок, ..... -. ...,  
 Сикось-накось, выкрась-выбрось,  
 Сивцев Вражек, иван-чай,  
 Львов – Хабаровск, Кушка – Выборг  
 Жди-пожди да не серчай!*

Языковое разрушение доходит до абсурдных явлений: инвективные лексемы, выражавшие до сих пор лишь эмоциональные состояния или отношения (кажущаяся слабость смысловозначительных возможностей слов со столь жестким исходным значением), приобрели конкретные значения: «полный крах».

Эмоциональный аспект знака пустоты в поэтическом тексте «собирает в пучок» все следствия описанных прагматических модулов: властность пустоты вызывает тоску и хандру, энтропийная сила – страх, гармонизирующая – медитативное отрешение. М. Хайдеггер в эссе «Искусство и пространство» описывает пространство и пустоту как первофеномены, при встрече с которыми, по словам Гете, человека охватывает род испуга, чуть ли не ужаса. «Horror vacui» – «боязнь пустоты» (лат.) – этот старинный принцип понимается обычно в приложении к природе (обязательное заполнение вакуума). М. Хайдеггер напоминает о его онтологическом смысле (трудность опыта ничто и бытия для человеческой «природы»).

Д. А. Пригов описывает ужас неизвестности запредельного:

*Ведь эти трактора-машины  
 Не ради же себя живут —*

*Не голосуют, не рожают*  
*И воскресения не ждут*  
*Так что же гонит их внаружу*  
*Явиться, так сказать, из тьмы —*  
*Да, видно, там какой-то ужас*  
*Что и железные скоты*  
*Не в силах вынести*  
*К человеку жмутся поближе*

Страх, который «культура испытывает в момент своего рождения» (речь идёт о каждом новом акте культурогенеза, о каждой инновации), выступает, по О. Шпенглеру, пружиной и «тайной мелодией» культурного организма. Этот страх связан с осознанием безграничного одиночества на фоне конечности пространства и временных границ приговоренной к старению и смерти культуры

5) Пустота – ‘тоска’. Поэтическое изображение пустоты сопровождается пониманием, что соприкосновения с ничто связаны также с ощущениями тоски, ностальгии, хандры («...то хорошо известное, но труднообъяснимое мучительное состояние недовольства всеми и недовольство собой, которое словари толкуют как склонность к мрачному, тоскливому, томительно-скучному и безнадежному ощущению мира»<sup>370</sup>). Неосознанное стремление к пустоте обусловлено чувством неполноты «данной» реальности. Сама же тоска не сообразна никаким меркам, заимствованным из «данной» реальности, и потому не похожа ни на что, она без-образна, без-мерна, необъятна. Тоска – чувство какой-то нехватки чего-то неведомого. «В нашем надрыве от нашей нестроенности целое – то, которое похоже на спасение, – присутствует своим кричащим отсутствием. Присутствие отсутствия мира – вовсе

---

<sup>370</sup> Любомирова Н. В. Магия русской хандры // Этическая мысль: научно-публицистические чтения. 1991. М.: Республика, 1992. С. 114.

не ничто и не пустота или это такая пустота, о которой Розанов говорит, что, кажется, только знай заполняй ее чем угодно, настолько она открыта, но попробуй начни – и ничего не выйдет, она все отталкивает. Она пустота, но не для всего; она пустота мира, готовая впустить в себя только его»<sup>371</sup>.

Для С. Кьеркегора тоска означает стремление человека к абсолютному бытию или к высшим ценностям. Эта тоска дарует человеку его подлинность, освобождает из неподлинного бытия (чувственного мира) и приближает к вечности. Вечность же настолько всеобъемлюща, что оказывается пустотой. С. Кьеркегор подчеркивает полное отличие тоски от страха и других сходных состояний; они всегда подразумевают какой-либо определенный объект, «тогда как тоска есть действительность свободы, потому что она есть ее возможность»<sup>372</sup>. Философ помещает концепт «тоска» в смысловое поле «пустота». «Тоску можно сравнивать с головокружением. Когда взгляд видит перед собой бездонную пропасть, возникает головокружение ... потому что она притягивает взгляд. Подобно этому тоска – это головокружение перед наличием свободы»<sup>373</sup>.

Тоска как феномен несомненно обладает энергетикой и не всегда отрицательной, отнимающей. В границах русской ментальности тоска приобретает статус причины творческого акта или маркера уже творящего сознания. В поэме «Каталог комедийных новшеств» Л. С. Рубинштейн приводит сто десять вариантов речевых актов и стилей ментального поведения, одним из которых является особое отношение к тоске:

*31. Можно с известным успехом  
питаться энергией затаенной*

<sup>371</sup> Бибихин В. В. Язык философии. М.: Изд. группа «Прогресс», 1993. С. 377.

<sup>372</sup> Цит. по: Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 676.

<sup>373</sup> Степанов Ю. С. Константы. С. 676.

*тоски;*

В другой поэме «Вопросы литературы» Л. С. Рубинштейн пишет, рефлексируя:

*4. Я пишу под шум прибора,  
под приступы тошнотворной тоски,  
под звон стекла...*

Попытку квалифицировать хандру как важнейшее явление российской жизни, как определенную форму русского национально-исторического сознания предпринимает Н. В. Любомирова. Расценивается возможность охарактеризовать хандру как осознание народом «всех тех особенностей состояний психики, которые этому сопутствуют, – тоски, нигилизма, меланхолии, тревожного ожидания, гиперболизированного сарказма, раздражения, безнадежности, опустошения...»<sup>374</sup>

Т. Кибиров пытается объяснить необъяснимую душевную тоску:

*Что ты, сердце? – Да так как-то все, ничего.  
– Ничего, так не надо щемить!*

Причину беспричинной грусти поэт находит в недоступности и непонятности Бога, а также в том, что:

*Просто ивы красивы, и тополь высок,  
высотой почти до звезды.  
Просто пахнут и пахнут ночные цветы.  
Просто жизнь продолжается впрок.  
Просто дал я зарок  
перед лицом пустоты...*

---

<sup>374</sup> Любомирова Н. В. Указ. соч. С. 115.

*Дайте срок, только дайте мне срок.*

Смешанность и мутная противоречивость, сопровождающие чувство пустоты, так описаны Т. Кибировым:

*... Но нет*

*Ни завеси, ни картин на стенах*

*Смеркается. Не зажигают свет.*

*И странные клубящиеся тени*

*Усугубляют чувство пустоты,*

*Тоски и безотчетного смятенья.*

Если мера гармонической соотнесенности человека и пространства нарушается из-за того, что оно неконтролируемо и необратимо «разъехалось» по сторонам, порвав связь со своим «человеческим» центром, то наступает та пустота-опустошенность, которая губительна для человека. С этим связано беспросветное одиночество как сознание своей «последней» затерянности-заброшенности. Пустота, одиночество, выпадение из пространства человеческого общения характеризуют эту ситуацию опускания в небытие.

Такое происходит в концептуализме, которому в то же время не чужда энергия совершенно искреннего ужаса и отвращения перед лицом метафизического зла-пустоты-ничтожества (образы тараканов, мусора, Рейгана). Вспомним, как описывает Лессинг открытый рот Лаокоона – безобразное черное зияние<sup>375</sup>. Внешняя пустота вызывает ужас и отвращение.

Так видно, что две основные эмоции связаны с восприятием пустоты: страх, перерастающий в ужас, перед внешней пустотой ре-

---

<sup>375</sup> См.: Лессинг Г. Э. Лаокоон или О границах живописи и поэзии. М.: Гослитиздат, 1957. С. 42.

альной действительности или созданного текста и тянущая тоска от внутренней пустоты.

М. Н. Эпштейн всецело признает право художника выделять для зрителя пустоту любым способом, чтобы она переселялась в зрителя и ощущалась как внутренняя пустота, как давящая скука, как мление души, вынужденной переживать в себе дурную бесконечность. Художественная практика демонстрирует внимание к пустоте как к основному вопросу XX века, пропуская его сквозь призму актуальных социальных проблем. Ничто так не занимает современных художников, как разработка идеи пустоты на новом материале разнонаправленных процессов глобализации/децентрализации механизмов культуры. На фоне этих трансформаций пустота усилилась и стала почти физически ощутимой. Это означает, что визуальная культура выходит на новый этап осмысления проблемы ничто.

Таким образом, мы утверждаем, что, во-первых, отсутствие обозначаемого в художественном тексте формирует специфический тип обозначающего; во-вторых, для обозначения небытия, ничто и пустоты искусство модерна и постсовременности вырабатывает богатый набор приёмов; в-третьих, имена «пустота», «небытие», «ничто» активно используются в художественных текстах для метафорического обозначения широкой смысловой области негативного или неявленного (*Бог, вечность, тоска, болезнь, смерть, время, пространство, свобода* и т. д.); в-четвертых, постмодернистское искусство само продуцирует симулякры – знаки без означаемого (оно не было утрачено, оно и не предполагалось). Так, раскрывая универсальный семиотический потенциал пустоты, мы имеем дело со следующими знаковыми комбинациями в художественном тексте:

– пустота – обозначающее для небытия, ничто и пустоты;

– пустота – обозначающее для феноменов сознания и культуры;

– пустота – обозначаемое, обозначающее – полноценная форма знака;

– пустота – обозначающее без означаемого;

– непустотное обозначающее без означаемого (симулякр).



### 4.3. Нигитогенность искусства XX столетия и постсовременности

Для художественного творчества как самосознания культуры выявление той или иной онтологической позиции, адекватной современному состоянию реальности культуры, является принципиально важной задачей. Корни, смысл и судьба философской онтологии в XX в. не могут быть описаны без обращения к эстетической сфере. Органическую неотделимость социальной жизни от философских концепций, экзистенциальных настроений и художественного творчества в бытии культуры именно на примере восприятия модусов негативного утверждает М. Н. Эпштейн: «Пустота в авангарде свёрнута в формах самой культуры, практически неотделима от них. Невозможно выделить эту пустоту в чистом виде, как нельзя выделить и самостоятельную культурную субстанцию, лишённую этого привкуса пустоты, этой условности, номинальности своего существования»<sup>376</sup>.

Апофатику, нигилизм, симуляцию и, наконец, нигитогенность мы считаем стадиями движения интереса культуры от бытия к небытию. У. Эко заметил, что на этом пути в середине XX в. наступает момент, когда модернизму дальше идти некуда, поскольку он «разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до безобразности, до чистого холста, до дырки в холсте, до сожженного холста»<sup>377</sup>.

Мотив негации, превращения в ничто в постсовременном искусстве доходит до своего логического завершения в художественных практиках европейской послевоенной постживописной абстракции и движения «Новые реалисты» и ознаменован тотальной деструкцией и уничтожением самого живописного полотна как некой самостоятель-

<sup>376</sup> Эпштейн М. Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы. С. 328.

<sup>377</sup> Эко У. Заметки на полях «Имени розы». С. 101–102.

ной онтологической области, эстетикой дыр и разрывов. 1950-е годы дают нам несколько примеров художников, трансформирующих абстрактную картину в объект с агрессивно нарушенной поверхностью: перфорированные (изрезанные ножом) картины Лючио Фонтаны, применявший огонь Альберто Бурри, дым – Отто Пиене, Миммо Ротелла, использовавший технику деколлажа – наклеенных на холст и сорванных плакатов. Поверхность картины во всех этих случаях представляет собой поле насилия, но совершённого не при помощи красок и карандаша, как это представлено в творчестве Д. Поллока, Р. Раушенберга или С. Туомбли; художник подходит к холсту с ножом, огнеметом, горячей свечой. Здесь происходит превращение картины в объект: важным становятся не формальные соотношения внутри полотна, а сам акт деструкции, художественного вандализма. Иллюзионистское искусство сменяется искусством «буквальным», связанным с объектностью и манипуляцией с полотном как объектом.

Ротелла, относящийся к европейскому движению «афишистов», в 1954 году впервые показал в качестве «картин» сорванные и перемонтированные плакаты, вполне оставаясь в духе абстрактного экспрессионизма. Но его жестуальная организация беспредметных цветовых пятен уже связана не со строительством формы посредством красок, как мы наблюдаем это у Поллока, а с созданием формы через разрушение, акт аффективной деструкции. Мы видим в его работах совершенно новый способ объективации картины: Ротелла представляет фактуру сорванных плакатов как бессознательное коллективное письмо, показывает якобы случайно образовавшиеся связи между фрагментированными образами.

Миланец Лючио Фонтана в 1946 году выдвинул идею «спациализма» или пространственности, сформулированной в «Белом манифесте», призывавшем к искусству, которое будет охватывать области науки и техники и использовать такие средства, как неон, радио и те-

левидение. «Мы живем в механический век, в котором гипс и краска на холсте уже бессмысленны... Нам нужно искусство, которое имеет силу, которое не запятнано нашими идеями. Человечество истощено изобразительными и скульптурными формами искусства. Художественная эра цвета и статической формы подошла к своему концу... Новое искусство берет элементы из окружающей среды»<sup>378</sup>. Исходя из своих методологических установок, Фонтана вместо изображения пространства в живописи позволяет миру по ту и эту сторону холста через разрезы и дыры вторгаться в зону, ограниченную подрамником, уничтожает живопись как самостоятельную, основанную на иллюзионизме, онтологическую область.

Ритуальное насилие над телом холста мы можем встретить и в практике Альберто Бурри, экспонировавшем натянутую на подрамники окрашенную в красный цвет мешковину, прожженную в разных местах. Сам Бурри, будучи военным врачом, сравнивал эти холсты с грязными и пропитанными кровью бинтами<sup>379</sup>. Безусловно, Бурри интересовала не выразительность абстрактной композиции, а суггестия материала, которая способна претворять красную краску в кровь, а зияющие пустоты – в открытые раны. Е. Андреева отмечает, что «искусство Бурри представляет состояние совершающейся жертвы живописью за Ничто, за тотальное разрушение»<sup>380</sup>. Мотив художника-жреца возникает совсем не случайно, как не случайно называется одна из серий картин Фонтаны «Конец божества». Фонтана, стоящий с ножом перед холстом и приносящий в жертву живопись, подобен ветхозаветному Аврааму, держащему нож у горла своего сына, правда эта деструктивность имеет совершенно иные корни и содержание.

---

<sup>378</sup> Fontana L. The White manifesto // Art in Theory: 1900-1990. Anthology of Changing Ideas. Ed. by C. Harrison and P. Wood. Oxford, 1999. P. 643-645.

<sup>379</sup> Hopkins D. After Modern Art 1945-2000. Oxford, 2000. P. 49-50.

<sup>380</sup> Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 87.

Сожжением холста в начале 1960-х гг. активно занимался еще один представитель французского движения «Новые реалисты» – Ив Кляйн. В 1956 г. Кляйн получил патент на изобретенный им синий пигмент, который приобрел название «международный синий» – ИКВ (International Klein Blue). При помощи этого пигмента Кляйн создал целую серию монохромных полотен. Сама идея монохромных полотен была не нова – ее внедрила и активно эксплуатировала как традиция европейской геометрической абстракции, так и живопись цветового поля в рамках Нью-Йоркской школы американской абстракции (М. Ротко, Э. Ренхардт, Б. Ньюман, Э. Келли и пр.) Кляйн посредством живописи совершил выход к предконцептуальному искусству, продавая свои одинаковые по размеру монохромы по разным ценам. Обращение к синему цвету, как нам видится, тоже не случайно: Кляйн вполне мог быть знаком с теорией цвета Гете, в которой синий выступал цветом пустоты: «Как цвет это — энергия: однако он стоит на отрицательной стороне и в своей величайшей чистоте представляет из себя как бы волнующее ничто»<sup>381</sup>. Сам Кляйн отмечает, что изобретение ультрамариновых монохромов освободило его: «Я все более и более чувствовал, что линии и их важность, контуры, формы, перспектива, композиция становятся решетками тюремного окна. Позже посредством цвета я обрел ощущение свободы... Посредством цвета я постепенно познакомился с Нематериальным»<sup>382</sup>. Объясняя далее свою мотивацию в выборе именно синего цвета, Кляйн приводит цитату из Гастона Башляра: «Вначале есть ничто, далее приходит глубина ничто, а затем – глубина синего». «У синего нет измерения, – продолжает художник, – это отрицание измерений... Все цвета рождают ассоциации, психологическую материальность или осязаемость, в то

---

<sup>381</sup> Гёте И. В. Очерк учения о цвете // Гёте И. В. Избранные сочинения по естествознанию. М., 1957. С. 300-340.

<sup>382</sup> Klein Y. Sarbonne Lecture // Art in Theory: 1900-1990. Antology of Changing Ideas. Ed. by C. Harrison and P. Wood. Oxford, 1999. P. 804.

время как синий предполагает море и небо, а они по своей визуальной природе более всего приближены к абстрактному»<sup>383</sup>.

Гётевское «волнующее ничто» становится важной составляющей художественной методологии Ива Кляйна в его последующей творческой эволюции. Безусловно, категорию пустоты художник почерпнул из японского дзен-буддизма, с которым, вероятно, познакомился, обучаясь и преподавая дзюдо.

Искусство XX в. в своём развитии действительно движется в сторону «*nihi*l» или «минуса». Так, если авангардные течения первой половины XX в. эксплуатировали метафизические модусы небытия, то концептуализму конца XX в. удаётся поэтическими средствами не просто запечатлеть, но создать формы, вычленив, выдвинув в пространство видимого небытийные характеристики бытия культуры. Это обусловлено многими факторами: самим постмодернистским взглядом на мир, состоянием современной культуры. Постмодернизм с его «присутствием отсутствия» идеологии медийного постиндустриального общества, контролируемого потребления и атмосферой стихийной общественной жизни с ее нестабильностью, непредсказуемостью, риском обратимости<sup>384</sup> – это начало пост-культуры, того, «что обладает *пустым центром*, являясь оболочкой культуры, под которой – *пустота*, нейтральное молчание, ничто, вокруг которого клубится нечто в ожидании будущей актуализации центра»<sup>385</sup>. Тема небытия реанимируется в те моменты, когда внешнее, физическое, материальное утрачивает для человека свою ценность, наполненность, значимость. Утвердившиеся в сознании современного человека истины и ценности подвергаются сомнению и переосмыслению, «...постмодернизм отменяет саму категорию реальности – обнаружив на ее месте броуново

<sup>383</sup> Ibid. P. 805.

<sup>384</sup> См.: Маньковская Н. Б. «Париж со змеями». Введение в эстетику постмодернизма. М.: ИФ РАН, 1995. С. 5.

<sup>385</sup> Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. М.: РОСМЭН, 2003. С. 556.

движение, хаос симулякров, копий без оригинала, подражания подражаниям»<sup>386</sup>.

Ж. Деррида рассматривает изобразительное искусство как своего рода апофатическую практику, «от которой прерывается дыхание, постороннюю всякому дискурсу, обреченную на немолчание, приписываемое «самой вещи», которая властным молчанием восстанавливает порядок присутствия»<sup>387</sup>. Так искусство выполняет роль утешителя при осознании неразрешимости двух великих загадок: бесконечности и ничто. Учитывая это, мы рассматриваем авангардное и постмодернистское искусство (в частности минимализм и концептуализм) не в полной мере как искусство, а, скорее, как феномен, выполняющий мировоззренческие (практически религиозные) функции по причине дегуманизации, выражения не человеческих, а абсолютных сущностей. «Концептуальные художники в большей мере мистики, чем рационалисты, – писал С. Левитт. – Они перескакивают к тем выводам, которые логически не могут быть достигнуты...»<sup>388</sup>.

Однако инерция классической эстетики столь сильна, что даже современный теоретик авангардного искусства Ж. Диди-Юберман пытается отыскать специфическую человечность в концептуальном искусстве. Например, о скульптуре американского художника Т. Смита «Die» (1962), представляющей собой стальной чёрный куб размерами 183×183×183 см, философ пишет: «Человечность налицо, она в самой стати большого черного куба, но это человечность без гуманизма, человечность заочная – в отсутствие людей, не отвечающих на зов, в отсутствие лиц и тел, пропавших из виду, в отсутствие их изображений, ставших даже больше, чем невозможными: тщетными»<sup>389</sup>.

<sup>386</sup> Липовецкий М. Изживание смерти. Специфика русского постмодернизма. // Знамя. 1995. № 8. С. 194.

<sup>387</sup> Derrida J. La verite en peinture. Paris, 1978. P. 78.

<sup>388</sup> Lipard L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object. New York, 1973. P. 75.

<sup>389</sup> Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: «Наука», 2001. С. 100.

Спешим оправдать Ж. Диди-Юбермана, назвавшего свою книгу «То, что мы видим, то, что смотрит на нас», отметив, что объясняя «человечность» скульптуры Т. Смита, автор особое внимание читателя и зрителя обращает на то, что произведения минималистического и концептуального искусства высвечивают в самом зрителе. Не отображают, не сочиняют, а именно – «открывают нас некой пустоте, которая на нас смотрит, затрагивает и, в некотором смысле, конструирует нас»<sup>390</sup>. Что чувствует человек перед такими объектами, какими являются, например, кубы Т. Смита? 1. Растерянность, которая означает, что реципиент оказался лишенным обычных приемов сознания и языковых стереотипов. Это мы считаем первым шагом к освобождению и независимому мирозерцанию. 2. Враждебность, что, с нашей точки зрения, свидетельствует о встрече зрителя с формами, максимально отдаленными от человекоподобия. 3. Отстраненность (остраненность) – необходимое и главное условие любого свободного и непосредственного осмысления. Таким образом, пустота, которую воспринимает читатель постмодернистских художественных текстов, не обращается в удушье, страх и «задавленность»; а наоборот – освобождает человека.

Чтобы начать объяснять воздействие изображенных концептуалистами пустот, Ж. Диди-Юберман обращается к образу пустой могилы в средневековой христианской живописи и скульптуре. В то же время философ отмечает важное расхождение форм пустоты в христианском и постмодернистском пространствах. Человек веры всегда будет видеть нечто другое по ту сторону того, что он видит. В концептуализме и минимализме происходит упразднение образа; предмет, вещь представляют исключительно себя, что обуславливает поиск простейших форм, прозрачных или зеркальных поверхностей, поверхностей, «изъеденных пустотами». Такие объекты требуют лишь

---

<sup>390</sup> Там же. С. 10.

одного: видеть в них то, что они есть. В работах М. Ротко, в живописи Дж. Поллока, в концентрических полосах К. Ноlanda нет символики, они предельно неконвенциональны.

Новой и радикальной областью эстетики тавтологии называет это Ж. Диди-Юберман. Произведения искусства становятся объектами, теоретически свободными от игры значений. Это предметы визуальной, а также концептуальной и семиотической уверенности (на сцену выходит «нетождественное подобие», о котором говорил М. Фуко в книге «Это не трубка»). Перед ними не во что верить, нечего представлять себе, т.к. они не лгут, ничего не скрывают, даже того, что они могут быть пустыми. Здесь же возникает воспоминание о знаменитом пассаже М. Хайдеггера о сосуде и вмещаемой им пустоте: «Никакое представление присутствующего в смысле пред-става и предмета, однако, никогда не достигает вещи как вещи. Вещественность чаши заключается в том, что она как вмещающий сосуд есть. <...> Пустота – вот вмещающее в емкости. Пустота, это Ничто в чаше, есть то, чем является чаша как приемлющая емкость. <...> Если же вмещающее заключается в пустоте чаши, то горшечник, формующий на гончарном круге стенки и дно, изготавливает, строго говоря, не чашу. Он только придает форму глине. Нет – он формует пустоту»<sup>391</sup>.

Хайдеггеровская метафора вогнутого сосуда, формующего пустоту, или пустоты, формующей объем, обнаруживает давнюю традицию в истории искусства, связанную с вогнутыми поверхностями. Как отмечает специалист в области психологии искусства Рудольф Арнхейм в монографии «Искусство и визуальное восприятие» (параграф «Вогнутые поверхности в скульптуре» в главе «Пространство»), «вогнутые поверхности существовали всегда, особенно в древнегреческой, средневековой, барочной или африканской скульптуре. Однако вогнутые поверхности играли подчиненную роль по отношению к

---

<sup>391</sup> Хайдеггер М. Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие. С. 318.



выпуклостям более крупных изобразительных единиц»<sup>392</sup>. Развивая идеи Р. Арнхейма, мы приходим к выводу, что в древнем и классическом искусстве статуя воспринималась как скопление выступающих вовне частей, имеющих сферические и цилиндрические формы. Углубления в каменной глыбе или даже отверстия рассматривались как промежутки, то есть как пустое пространство между твердыми массами, которое присваивает себе контурную поверхность. Только после 1940 года такие скульпторы, как А. П. Архипенко, Ж. Липшиц и особенно Генри Мур, стали вводить наряду с традиционными для скульптуры выпуклостями вогнутые объемы и поверхности. В работах этих скульпторов пустота вогнутых форм выполняет важную функцию создания объема: «Пустые объемы выглядят так, как будто они наполнены утрамбованным воздухом — впечатление, соответствующее закономерности зрительного восприятия, при которой фигурный характер изображения способствует усилению ощущения плотности»<sup>393</sup>. Зияющие пустоты и дыры таких работ Мура как «Семья» (1969), «Полулежащая фигура» (1951) приводят к окончательному признанию пустого объема в качестве закономерного элемента скульптурного произведения: в них реальное материальное тело было сведено до оболочки, окружающей воздушный объем, расположенный в ее центре.

Рассуждая о природе пустоты в скульптуре, Р. Арнхейм сожалеет, что ни одному скульптору не удавалось создать полых скульптур, которые, подобно комнате, могли бы быть наблюдаемы лишь изнутри. Тем не менее, к этому состоянию удалось приблизиться работам Эдуардо Чильидо, разрушившим дихотомию внутри/снаружи. Так, в работе «Хвала горизонту» (*Elogio del Horizonte*) (1990) разница между внешним и внутренним пространством скульптуры оконча-

---

<sup>392</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. С. 233.

<sup>393</sup> Там же.

тельно нивелирована, а пустота является таким же структурообразующим элементом, как и стальная конструкция. Жак Дюпен в статье, посвященной Э. Чильидо, отмечает: «Пустота – не просто небытие, пустота – лоно пространства... Скульптор тем и занят: он замещает воплощенную негативность пустоты живой позитивностью пространства, претворяя материю и внося в нее форму. Пространство существует лишь формой, исходящей из пустоты, – от пустоты ее плотность и мощь, туда она возвращается, там собирается в одно, пустоту она обнимает, оставаясь открытой, приберегая для нее входы и подступы»<sup>394</sup>. Исходный материал Чильидо отнюдь не железо, а пустота, он пытается раскрыть то, что она содержит и утаивает, он схватывает ее стальными конструкциями, которые только ограняют форму и невещественный материал.

Рассмотрим, вооружившись методом М. Хайдеггера, работу Сола Левитта «Open Modular Cube» (1966). Алюминиевая конструкция является клеткой, которая не может быть использована в качестве настоящей клетки, в которую можно было бы что-то поместить. Куб Левитта внутри одновременно пуст и заполнен: он разделен на одинаковые кубические полые сквозные ячейки. Объект не пуст, но в нём пустота, организованная, упорядоченная, заключенная. Пустота приобретает здесь границы, скелет, наделяющий пустоту формой. С. Левитт, подобно горшечнику М. Хайдеггера, изготавливает не вместилище, а формирует пустоту. Именно пустота здесь является действительным произведением Левитта: до вмешательства художника было лишь отсутствие. Левитт заставил пустоту существовать, иметь форму.

К решеткам как медиуму, посредством которого происходит формовка пустоты и ее актуализация, не раз обращались представите-

---

<sup>394</sup> Дюпен Ж. Кружение вокруг пустоты (Эдуардо Чильидо) // Пространство другими словами. Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2005. С. 244.

ли модернистской геометрической абстракции и живописного минимализма. Американский критик Р. Краусс отмечает удивительную закономерность: художники, пробовавшие работать с решетками, не могли вырваться из этого иконографического мотива до конца своей художественной карьеры<sup>395</sup>. П. Мондриан, Э. Рейнхардт и А. Мартин – наиболее характерные примеры такой маниакальной зацикленности на изображении решеток. Большая часть творческого наследия Агнес Мартин представляет собой разлинованные карандашом белые листы бумаги – крайне медитативные структуры. Эд Рейнхардт на протяжении всей своей карьеры писал монохромные с почти незаметными вариациями одной и той же формы – креста, разбивающего картину на шесть квадратов, но почти неразличимого на фоне основного цвета фона. Решетка в искусстве XX века уже не есть идеальная схема мира, как она мыслилась в сетке прямой линейной перспективы в трактатах по физиологической оптике эпохи Возрождения, не есть визуализация метафоры окна как визионерского взгляда в матрицу мира в живописи XIX века (К. Д. Фридрих и О. Редон). Решетки XX века есть рождение структуры из начальной пустоты, которая обречена на «антиразвитие, антиповествование, антиисторию»<sup>396</sup>.

В концептуализме и минимализме предмет ничего не имитирует, является собственной фигуральной причиной. Такие художественные тексты мы можем охарактеризовать как «произведения отсутствия». В 1953 г. Р. Раушенберг, например, выставил «Стертый рисунок Де Кунинга» («Erased De Kooning Drawing»). Он поднял многие вопросы о природе искусства, дав возможность зрителю решать, может ли стертая работа другого художника быть творческим актом, может ли быть это искусством только потому, что знаменитый Раушенберг устранил другой текст, сотворил его отсутствие. В русле эстетики от-

---

<sup>395</sup> Краусс Р. Решетки // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 19.

<sup>396</sup> Там же. С. 32.

сутствия созданы также работы С. Мейрелеса «Включение в идеологические цепи», И. Кабакова «Десять персонажей» и пр.

Обратим внимание на постоянные обсессивные заигрывания концептуализма и минимализма с отсутствием и пустотой. Это и «Тайная живопись» М. Рамсдена, и увеличенные фото и ксероксы книжных страниц Р. Вене, превращающие буквы в некие знаки, лишённые всякого смысла. Это и тавтологичное «письмо-объект» с полным совпадением реальности и текста, как, например, в серии «Неоновый электрический свет» Дж. Кошута. Это и пустые пространства выставочных залов, в которых Р. Берри демонстрирует различные виды энергии. В 1957 г. И. Кляйн объявил, что его живопись теперь невидима и демонстрировал её в пустой комнате. Эта выставка была названа «Поверхности и уровни невидимой живописной чувствительности» («The Surfaces and Volumes of Invisible Pictorial Sensibility»). «К счастью, эти произведения нисколько не интроспективны: они не репрезентируют ни автобиографический рассказ, ни иконографию своих опустений. Это-то и придаёт им способность упорно воздвигать перед нами пустоту в качестве визуального вопроса, безмолвного, как закрытый (то есть, пустотелый) рот»<sup>397</sup>.

Возвращение к синему цвету у Кляйна происходит в самом начале 1960-х гг. в знаменитой серии «Антропометрий», в которой Кляйн создает изображение на холсте при помощи отпечатков обнаженных женских тел, окрашенных в насыщенный ультрамарин ИКВ. Кляйн совершенно не случайно выбирает форму отиска, отпечатка: позитивные и негативные отпечатки ладоней становятся одним из первых проявлений художественного творчества на заре палеолита, в современной культуре отпечатки пальца – это маркер личности. Создание отпечатка также бросает вызов логике, так как инвертирует понятия лицевой и обратной стороны, левого и правого, верха и низа,

---

<sup>397</sup> Диди-Юберман Ж. Указ. соч. С. 91.

пустоты и наполненности, наличия и отсутствия. Штемпели, оттиски, трафареты, отлитые или тесненные формы – это способы создания объема, контуров и очертаний из пустот. Мотив отпечатка приобретает важное значение и в христианской культуре: негативное изображение Иисуса Христа на Туринской плащанице и на vera icona, отпечатавшееся на плате Вероники, – суть доказательства бытия Бога. Кляйн также был современником бомбардировок в Хиросиме и Нагасаки, он видел фотографии разрушенных городов и призрачные тени на стенах домов – негативные отпечатки – единственное, что осталось от сгоревших заживо людей. Отпечаток, след для Кляйна суть явленность пустоты, маркер исчезновения, растворения в ничто, хаосе. Отпечаток – единственное напоминание о навсегда ушедшем и отсутствующем.

Т. Смит одно из своих произведений назвал «Wandering Rocks» – камни, которые бродят в растерянности, камни, проникнутые пустотой, камни без памяти. Сам метод создания таких «пустых» и ироничных работ английский критик К. Батлер уподобляет парадоксам дзенских загадок и притч<sup>398</sup>. Они вызывают непонимание реципиента и оставляют его один на один с неизвестным, заставляют формулировать ответ, исходя из нечеловеческого, нестереотипного, нелогичного. Иными словами, заставляют слушать себя и реальность, не опираясь на агрессивно заданную логику языка. Такой видеокоан мы обнаруживаем, например, в работе «Дзен для фильма», принадлежащей родоначальнику видеоарта Нам Чжун Пайку. Это своего рода «антифильм», фильм, который изображает только себя и свои материальные качества и стремится вызвать внутренние образы, обратиться к внутреннему опыту зрителя. Ж. Батай определяет внутренний опыт как мистический, но свободный от конфессиональной определенности, от необходимости находиться в рамках исповедания. Путь опыта – последовательная постановка под вопрос, оспаривание, испытание всего,

---

<sup>398</sup> См.: Butler C. *After the Wake: An essay on contemporary avant-garde*. Oxford. 1980. P. 66.

что принято считать несомненным, в стремлении к последнему смыслу, который раскрывается через отрицание всех смыслов: «Все сущее должно обязательно обладать этим безумным смыслом – словно пламя, сны, безудержный смех – в такие минуты, когда накатывается жажда истребления, по ту сторону желания длительности. Даже самая последняя бессмыслица в конечном счете будет таким смыслом, заключающимся в отрицании всех остальных»<sup>399</sup>. В конечном счете внутренний опыт сам себе оправдание и авторитет. В центре его находятся любовь и смерть как два предельных состояния, где жизнь утверждается в радикальном отрицании самой себя, где человек в экстенсивном саморастрчивании и утрате своего Я становится наконец собою.

Минимализм и концептуализм декларативно стремятся к выражению невыразимого для активизации внутреннего опыта реципиента, что обуславливает обращение художников к апофатике. Апофатическая медитация подавляет «избыток» сознания, его самодовольство, вводит «запредельное» в область «незнания» – и одновременно вводит в сознание сам процесс такого ограничения и вытеснения. Nonsites («не-места») – так называет свои скульптуры английский художник Р. Смитсон. И. Кляйн, например, на создаёт провокационную экспозицию «Пустота», открывшуюся 17 ноября 1958 г. в парижской галерее «Ирис Клер». Посетителям на входе наливали голубые коктейли из стеклянной крушонницы, а потом их проводили в абсолютно пустую белую комнату. Единственным предметом на выставке был шкаф, выкрашенный в тот же самый цвет и наглухо закрытый. Апофатизируя своё сознание, уходя от искусственной сложности бытия, приходим к внебытийному, существующему в реальности, в каждом из нас, тогда, возможно, и откроем «тайну этого шкафа», т.е. приблизимся к истине путём негации сознания. Вспомним слова В. Лосского:

---

<sup>399</sup> Батай Ж. Ненависть к поэзии. С. 231.

«всякое познание имеет своим объектом то, что существует, Бог же вне пределов всего существующего. Чтобы приблизиться к Нему, надо отвергнуть всё, что ниже Его, то есть всё существующее <...> Идя путём отрицания, мы поднимаемся от низших ступеней бытия до его вершин, постепенно отстраняя всё, что может быть познано, чтобы во мраке полного неведения приблизиться к Неведомому»<sup>400</sup>. И. Кляйн своей выставкой 1958 г. даёт опыт безграничной и безмерной духовной отрешённости, подводит нас к выводу: «из мира бытия к высшему и опять возвращение к бытию». Апофатический дискурс выполняет свое предназначение, когда лишает разум привычной опоры на образы, понятия, принципы, оставляет его в пустоте, помещает его в ничто. В 1960 г. И. Кляйн осуществил другую художественную акцию, названную «Прыжок в пустоту» («A Leap Into The Void»), – фотомонтаж, на котором он изображен летящим с распростертыми руками с верхнего этажа здания.

В 1957 г. в Дюссельдорфе художниками Хайнцем Маком и Отто Пине и присоединившимся к ним восточным берлинцем Гюнтером Юккером создается художественное движение под названием «ZERO»<sup>401</sup>. Движение просуществовало десять лет, в разные годы присоединяя и отмежёвывая от себя «новых реалистов» и отдельных итальянских художников<sup>402</sup>. Помимо новаторской работы с материалом, попыток втянуть в творческий процесс окружающее пространство природы и зрителя, движение интересно для нас тем, что сквозным мотивом в большинстве работ является ничто и пустота.

---

<sup>400</sup> Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М.: Центр «СЭИ», 1991. С. 61.

<sup>401</sup> К 1960-ым годам культура подготовлена к подробному разговору о «нуле». Мировая гуманитарная мысль подходит к своеобразной «нулевой отметке». М. Мерло-Понти пишет о «нулевом пространстве», Р. Барт – о «нулевой степени письма», Дж. Кейдж публикует «Доклад о Ничто» и работает над музыкой тишины. В 1963 году появляется манифест Отто Пине, Хайнца Мака и Гюнтера Юккера «ZERO это тишина. ZERO это начало».

<sup>402</sup> В разное время к художественному движению «Зеро» примыкали Ив Кляйн, Лучио Фонтана, Пьеро Манцони, Роман Опалка и Виктор Вазарели и другие. Все эти художники представляли одну систему взглядов, выразив в конкретной художественной форме общее для Европы умонастроение, оставаясь в то же время независимыми друг от друга индивидуальностями.

Мы должны признать, что мусорные архивы многих инсталляций актуального искусства скрывают собой именно отсутствие, провал, ничто. Например, известные аккумуляции Армана есть художественные объекты из нагромождений идентичных предметов (лампочек, пузырьков, водопроводных кранов, музыкальных инструментов и т.п.) Так художник, повторяя (собирая вместе) абсолютно одинаковые предметы, обесмысливает их, лишает функции, то есть опустошает. Позже Арман обратится непосредственно к мусорной предметности – 23 октября 1960 года в парижской галерее «Ирис Клер» состоялась выставка художника, которая называлась «Полнота». Арман заполнил все пространство до потолка всяким хламом так, что нельзя было даже открыть дверь. Реципиенты лишь с улицы могли заглянуть в галерею через стеклянную витрину, за которой высились горы старой мебели, велосипеды, унитазы и прочий мусор. В конце концов, Арман сам начнёт генерировать ущербность и ненужность предметов путём их разрушения. К 1961 году относятся его первые «колерс» (coleres) — художественные акции, при которых объекты разбивались. В 1963 году Арман расширяет концепцию «колерс», начиная разрезать предметы, а также взрывать их динамитом, и выставлять затем останки на обозрение в качестве уже следующего, иного, художественного текста.

Коллекции, составленные из вещей, утративших ценность, находящихся на пути от элемента культуры к элементу природы, как будто собирают место из пустоты (вполне в духе Хайдеггера), но в действительности маркируют это место как пустоту, как провал (тоже в духе Хайдеггера, который видел в месте прямое порождение раскрытие, простора, собственно зияния). В прямой форме эти обработки дыр, провалов представлены, например, в цикле рисунков Д. А. Пригова «Инсталляции»; «Ноле в объекте» Тимура Новикова и Ивана Сотникова (1982) или в известной инсталляции Ильи Кабакова «Чело-



век, который улетел в Космос из собственной квартиры» (1982), где физически представлена дыра в потолке, а пустая комната с зияющей дырой напоминает свалку хлама<sup>403</sup>.

Ниготологическая obsессия концептуализма, кружение вокруг пустоты, заигрывание с ней, игра с ее формами и проявлениями становится структурообразующим элементом во внутренней потребности концептуализма в дематериализации объекта искусства, происходит перенос сути искусства с объекта на процесс, с артефакта и объекта на идею художественного произведения. Эта потребность, во многом связанная с иконоклазмом и сопротивлением идолатрии массовой культуры, находит реализацию в нематериальных видах искусства (акционизм, хэппенинг, перформанс) или признанием произведений искусства нематериальных объектов: воздуха, газа, пустоты. Например, Роберт Барри в своих проектах представлял радиоволны, микроволны и радиацию. Его серия «Инертный газ» (1969) выглядела следующим образом: он выпускал два кубических фута гелия в небо над пустошью в Мохаве и фотографировал невидимый результат, что могло служить как метафорой растворения конечного искусства в бесконечной жизни, так и свидетельством условной достоверности фотографии. «Инертный газ – вещество, которое не взаимодействует ни с каким другим элементом. Если его выпустить, он выходит из ограниченного объема, бесконечно расширяясь, как сказано на моем постере... И далее продолжает расширяться до бесконечности, постоянно меняясь, и делает все это так, что никто не может этого увидеть»<sup>404</sup>. Идеи Барри во многом перекликаются с проектом Пьеро Манцони «Дыхание художника» (1961), в котором Манцони объявил произведением искусства свое собственное дыхание, заключенное в воздуш-

<sup>403</sup> О теме ноля в работах Новикова и Кабакова см.: Андреева Е. Всё и ничто. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2004. С. 453–493. Андреева показывает, что важной составляющей некоторых работ Новикова и Кабакова является «материализация пространственного ноля».

<sup>404</sup> Barry R. Interview with Ursula Meyer, 12 October 1969 // Meyer U. Conceptual Art. New York: E.P. Dutton and Co., 1992. P. 112.

ные шары. Их он и предлагал купить посетителям выставки. О творческой силе и активности пустоты он говорит в статье «Свободное измерение»: «Я не понимаю тех художников, которые декларируют свою приверженность современным проблемам, но продолжают стоять перед холстом, так, будто это пространство необходимо заполнить цветом и формами... Они рисуют линию, делают шаг назад, рассматривают свою работу, наклонив голову и прикрыв один глаз. Потом проделывают всю операцию снова: рисуют новую линию, добавляют новый штрих. Эти упражнения продолжаются до тех пор, пока пространство холста не будет полностью покрыто красками: работа окончена... Почему не опустошить внутренность холста, не освободить его пространство? Почему не создать безграничное чувство тотальности пространства, чистого и абсолютного света?»<sup>405</sup>. Манцони выступает против традиционных практик: живописи и скульптуры, потому что они ограничивают, а не освобождают пространство, поэтому идеальная цель Манцони в искусстве – создать абсолютно белую и пустую поверхность, поверхность, которая ничего не репрезентирует, а являет собой ничто иное, как бесцветное пространство, «тотальное бытие, являющее чистое Становление»<sup>406</sup>. Таким образом, Манцони понимает пустоту как область безграничной потенциальности и свободы.

В 2009 г. в Кунстхалле в Берне прошла выставка «Пустота. Ретроспектива», которая подвела своеобразный промежуточный итог развития темы пустоты в концептуализме, и на которой были представлены все знаменитые концептуальные выставки пустоты: Ива Кляйна, группы «Искусство и язык», Роберта Барри, Стэнли Брауна, Роберта Ирвина, Бетана Хьюза, Марии Айхгорн и Романа Ондака. Разумеется, все выставочное пространство, все экспозиционные залы,

---

<sup>405</sup> Manzoni P. Free Dimension // Art in Theory: 1900-1990. Antology of Changing Ideas. Ed. by C. Harrison and P. Wood. Oxford, 1999. P. 709.

<sup>406</sup> Ibid. P. 710.

как и во время выставки Ива Кляйна, остались совершенно пустыми. В сущности, то, что оказалось представлено в Кунстхалле, вообще сложно назвать ретроспективой, так как отсутствовал сам феномен. Кураторы выставки отказались и от комментария, соблюдая молчание: в помещении посетители не могли найти ни экспликаций, ни каталогов, ни смотрителей, а для дешифровки идеи, которую выражали авторские пустоты, осталось имя художника и название работы. Тем не менее, выставка показала, что пустота не является для концептуалистов художественной идеей, а является лишь одной из техник искусства второй половины XX в.

«Пустоты», заявленные в названии, имеют различные происхождение и философский смысл, и оттого некоторые работы оказались концептуально противоположны<sup>407</sup>. Так, главным экспонатом выставки группы «Искусство и язык» 1967 г. «Кондиционирование воздуха» становится сам кондиционированный воздух. Роберт Барри, считавший ничто «самой могущественной вещью в мире», организовал в 1970 г. выставку ничто, назвав ее «Места, куда мы можем прийти и спокойно подумать о том, что мы собираемся делать дальше». Некоторые художники, экспонирующие пустоту, например Мария Нордман и Роберт Ирвин, призывают зрителя уделить больше внимания выставочному пространству. В 1993 г. Бетан Хьюс, выставившая ничто в крефельдском музее Хаус Эстерс, мотивировала свое решение тем, что материальные произведения отвлекали бы внимание посетителей от замечательной архитектуры здания, спроектированного Людвигом Мис ван дер Роэ. В 2001 г. другая художница – Мария Айхгорн – решила показать в бернском Кунстхалле пустоту, чтобы музей смог сэкономить деньги на ее выставке и провести реконструкцию. Интересную концепцию придумал для своей комнаты с пустотой Роман Ондак, пустивший слух, что в помещении спрятано подслушивающее

---

<sup>407</sup> Доброво Е. Пустоты. Ретроспектива // Искусство. 2009. № 6. С. 89.

устройство. Произведение Ондака, с одной стороны, заставляет посетителей музея сконцентрироваться на невидимом и лучше прочувствовать пространство, в котором находятся, а с другой, воссоздает атмосферу паранойи и навязчивых состояний, актуальных в обществе, в котором невозможно уединиться из-за обилия скрытых камер. Как мы видим, авторы работ подходят к концепту пустоты подчас с радикальных позиций: одни предлагают буддистский опыт погружения в пустоту, другие заставляют зрителей видеть в пустоте что-то, чем она не является.

Иконоклазм концептуалистов в конце 60-х – 70-х., понятный в атмосфере всеобщей идолатрии современных ему художественных течений (например, поп-арта), противопоставлен в более поздней художественной практике неоконцептуализма 1990-х гг. идее визуализации пустоты. Не освобождения пространства посредством уничтожения формы, объемов, не посредством дематериализации арт-объекта, а наоборот – пустота становится видимой, уничтожая пространство, вытесняя его пластической формой. Так, в произведениях Рейчел Уайтрид пустота обнаруживает себя, становится осязаемой, материальной, своеобразным *souvenir* (от французского – воспоминание, память), противопоставленным нигитоактивной силе забвения.

В конце 1980-х гг. Уайтрид начала делать слепки различных бытовых предметов (кроватей, раковин, шкафов) и архитектурных пространств, визуализируя пустоты в, под и над объектами. Вероятно, вдохновением для художницы послужила работа классика концептуализма Брюса Наумана «Отлитое в форму пространство под моим стулом» («A Cast of the Space Under My Chair»). Тем не менее, ее ранние работы содержат важные автобиографические элементы: так, «Слабое дыхание» («Shallow Breath», 1988) является слепком пространства под кроватью, похожей на кровать, на которой художница родилась. «Призрак» («Ghost», 1990) — слепок пространства комнаты, идентич-

ной той, в которой выросла Рейчел. Рама окна, камин, дверь и выключатель застыли в лишенной функциональности форме, создавая негативный отпечаток интерьера. Инсталляция Уайтрид отсылает нас к иконографии пустых и оставленных комнат Вермеера, Эдуарда Вюйара, Анри Матисса и Эдварда Хоппера, но «Ghost» – это не только визуализация пустоты, это музеефикация и архивация ее детских воспоминаний, индивидуальной памяти и эмоций, интимный мавзолей.

Важно, что работы Уайтрид, выполненные из материалов, которые обычно применяются при подготовке, а не для готовой скульптуры (такие как гипс, резина и смола), с одной стороны, воскрешают в нашем сознании метафору посмертной маски, вызывающей чувство потери, утраты и личной памяти, а с другой – отсылают нас к археологическим методам, которые применяются при раскопках Помпеи. Заливая пустоты, образовавшиеся от сгоревших в лаве тел, мы можем восстановить малейшие подробности жизни и трагедии тысячелетней давности. Уайтрид переносит эту процедуру на интимное пространство когда-то обжитых, но заброшенных пространств. Особенно ярко этот мотив проявляется, пожалуй, в самой знаменитой работе художницы – «Дом», удостоенной в 1993 году премии Тернера. В конце XIX века Гроув Роуд в Лондоне представляла собой ряд стандартных домиков вдоль улицы, таких в Ист-Энде было множество. После Второй мировой войны эти постройки стали сносить, чтобы на их месте строить современные высотные дома. Последний викторианский дом уничтожили в 1993 году – именно из слепка его интерьера Рейчел Уайтрид создала свою скульптуру. Бетон заливали внутрь, и после того, как стены были убраны, остался огромный отпечаток внутреннего пространства дома высотой в три этажа. Как и многие ее небольшие работы, «House» хранит следы форм, из которых он был получен, одновременно указывая на их отсутствие. Интерьер становится экстерьером, логика архитектуры инвертируется. Ассоциация с Помпеями

придает меланхолический оттенок этим впечатлениям когда-то обжитого, а теперь навсегда утраченного, вытесненного слепами, пространства, поэтому критик Пол Ричард назвал объекты Уайтрид «минимализмом с человеческим сердцем»<sup>408</sup>.

Совершенно иной творческой стратегии Уайтрид придерживается в скульптурной композиции, предназначенной для четвертого пьедестала на Трафальгарской площади, на которой в течение года традиционно экспонируются работы современных художников: Уайтрид установила на платформу перевернутую полую форму самой платформы. Создав антиформу и антимоноумент, она прозрачностью скульптуры еще больше подчеркнула одиночество пространства, созданного для монумента герою войны, но оставленного пустым, она создает само определение пустоты, концептуализирует его в форме, застрявшей на границе видимости и невидимости, присутствия и отсутствия. «Она видит платформу не как пространство для заполнения, но как отсутствие, которое следует признать»<sup>409</sup>.

Последним крупным проектом Уайтрид 1990-х гг. становится «Мемориал жертвам Холокоста» на Юденплатц в Вене (1997), в котором она прибегла к образу библиотеки, вызывая в нас воспоминание о сожжении книг нацистами и традиционном наименовании евреев как «народа книги». Уайтрид предложила поставить белый каменный куб, внешняя поверхность которого имитирует пространство между книгами, над и под полками<sup>410</sup>. Главной составляющей замысла, как и в прошлых работах, стала идея пустоты как присутствия, уже эффективно использованная к тому моменту на берлинской площади Бельплатц концептуалистом Михой Ульманом, реализовавшем в 1995 году памятник сожженным книгам. Памятник представляет собой

---

<sup>408</sup> Richard P. In the Anti-Room, No One's Home // The Washington Post. 2004. November 8. P. 6.

<sup>409</sup> Denny N. Spaced out // New Statesman. – 2001 – July 9. P. 12.

<sup>410</sup> Searle A. Austere, silent and nameless – Whiteread's concrete tribute to victims of Nazism // The Guardian. – 2000. – October 26.

пустые книжные полки, установленные ниже уровня мостовой и закрытые сверху стеклом. Табличка рядом с памятником гласит: «На этой площади 10 мая 1933 г. студенты-нацисты жгли книги», там же приведена цитата из трагедии Генриха Гейне «Альмансор»: «Это была лишь прелюдия, там, где сжигают книги, впоследствии сжигают и людей».

Сопrotивление забвению, исчезновению и отсутствию, точнее актуализация нигитологических аспектов, также является объектом пристального внимания «эстетики исчезновения», инспирированной в постструктуралистских трудах Жана-Луи Деотта: «Современный режим эстетики, не ставя перед собой вопроса о представлении-изображении, то есть о предварительном урегулированном согласовании говоримого и зримого, подготовлен к приятию «неизобразимого» опыта»<sup>411</sup>. Методология Деотта во многом связана с особой эстетической и философской рефлексией опыта радикальной дегуманизации (депортации, террора, геноцида и пр.). Отсылая читателя к тезису о приостановке суждения о существовании в «Картезианских размышлениях» Гуссерля, Деотт приходит к выводу о невозможности констатации исчезновения: «Либо эмпирическая фраза может констатировать существование, либо не может этого сделать, и в этом случае перед объективом моей когнитивной фразы ничего нет»<sup>412</sup>. Исчезновение становится исчезновением потому, что длится все время: это и не существование и не установленное ничто, поэтому исчезнувший объект как бы застревает между бытием и небытием, присутствием и отсутствием, а исчезнувший человек, в условиях отсутствия тела, становится в сознании живущих призраком, бестелесным фантомом.

---

<sup>411</sup> Деотт Ж.-Л. Элементы эстетики исчезновения // Мир в войне: победители/побежденные. 11 сентября 2001 года глазами французских интеллектуалов. Антология. — М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2003. С. 118-142.

<sup>412</sup> Там же.

Мы можем сделать вывод, что нормативная фраза «пропавший без вести» для Деотта оказывается важной составляющей самооправдания или сокрытия властными структурами самого факта исчезновения, или манипуляции исчезновением для сокрытия факта смерти. Этот мотив становится предметом рефлексии в серии фотографий голландского концептуального художника Гера Ван Элька «Пропавшие без вести» (1976): герои фотографий обращены к отсутствующему в данный момент персонажу, маркером которого оказывается пустующий стул за праздничным столом («Обед-II»). На самом деле стул не пустует – Эльк подвергает фотоизображение ретуши с помощью аэрографа. Работы Элька не о пустоте как таковой, а о податливости фотографического изображения манипуляции и фальсификации при помощи ретуши. Фотография, первоначальный медиум которой – отражение объективной реальности, запечатление бытия в его непосредственности, может оказаться легким инструментом сокрытия, негации, уничтожения нежелательного или опасного.

Проблема фотографии затронута нами не случайно. Фотография вполне соответствует логике и эстетике исчезновения, в отличие от живописи: «В конечном счете живопись – это верность передачи присутствия, но как появление, которым она является, она слишком поглощает исчезновение. В живописи так много присутствия, что она не может быть искусством исчезновения»<sup>413</sup>.

Совершенно иную художественную стратегию сопротивления отсутствию и забвению (также связанную с проблематикой исчезновения) мы встречаем в серии более 400 портретов, созданных известными и малоизвестными художниками в проекте, посвященном памяти погибших и пропавших без вести жительниц мексиканского города Сьюдад-Хуарес. Сьюдад-Хуарес, находящийся на границе с Соеди-

---

<sup>413</sup> Деотт Ж.-Л. Лиотар: живопись на грани исчезновения // Позиции современной философии. Вып.2. Современная философия во Франции. – СПб, 2000. С. 36.



ненными Штатами, печально известен как один из самых криминальных городов мира: с начала 1990-х гг. там были убиты или исчезли более трех тысяч женщин. Среди причин — нарковойны, домашнее насилие и секс-торговля. Многие художники рисовали женщин по сохранившимся фотографиям, но некоторые выбрали и совершенно оригинальное решение. Так, Мэгги Хэмблин получила старомодную открытку с фотографией юной красавицы по имени Палома Анхелика. С первого раза, по словам художницы, портрет девушки не удался: «Вышло просто ужасно, и я решила соскоблить выступающий слой краски. Получилось какое-то удивительное призрачное изображение: она будто бы с нами, но в то же время ее нет»<sup>414</sup>. Хэмблин вновь возвращает нас к метафоре призрака, фантома, пребывающего на границе бытия и небытия, к восприятию искусства как практике заполнения пустот. Важно, что представление об искусстве как некоей деятельности, оставляющей след уходящего и исчезающего, ввергающегося в состояние небытия напрямую связано с легендой о происхождении художественной изобразительности, изложенной Плинием: «Лепить из глины портретные изображения первым придумал гончар Бутад из Сикиона, в Коринфе, благодаря дочери: влюбленная в юношу, она, когда тот уезжал в чужие края, при свете лампы обвела тень от его лица, падавшую на стену»<sup>415</sup>. По сути, миф, пересказанный Плинием, повествует об искусстве как преодолении небытия, и именно современное искусство обильно рефлексировало на тему пустоты как исчезновения, негации. Тем не менее, Хэмблин не видит возможности полностью заполнить пустоту, тщательно и реалистично *изобразить*, того, кто отсутствует.

---

<sup>414</sup> Максимова Ю. Известные художники написали портреты пропавших мексиканок // [http://artinvestment.ru/news/exhibitions/20101114\\_400women.html](http://artinvestment.ru/news/exhibitions/20101114_400women.html)

<sup>415</sup> Плиний Старший. Естественная история, XXXV, 43// Плиний Старший. Естественная история: Об искусстве / пер. Г. А. Тароняна. (Серия «Античная классика»). М.: Ладомир, 1994.

Мотив исчезновения, пропавших без вести особо ценен для нас своей онтологической двусмысленностью, амбивалентностью, нерешенностью. С фактом исчезновения связан и особый характер временного развертывания: время не продолжается, но и не исчезает, оно полностью останавливается, замораживается. Факт пропажи «низводит ритм времени к вечному настоящему исчезновения. Невозможно поведать о конце без вести пропавших, поскольку их исчезновение не имеет конца». У пропавшего нет истории и нет права на историю, потому что его история не окончена. Время останавливается и для семьи пропавшего: «Семья ничего не знает. Она не в состоянии расследовать. Она постепенно сходит с ума. От надежды и тревоги. Для нее нет и не будет никакого события, пока не обнаружено тело»<sup>416</sup>. В исчезновении важен и пространственный модус, концептуализированный В. Л. Лехциером в категории «пропажа»: «пропажа – не чисто негативный опыт: “опустошение” здесь превращает его в где-то здесь. Мы ищем вещь – ее здесь нет, и здесь нет, ее нет на своем месте, но она все равно есть где-то здесь. Где-то здесь (с акцентом на где-то, поскольку можно ведь сказать и «здесь где-то») – пространственный парадокс, нонсенс, оксюморон, но именно он конститутивен для пропажи. По сути, структура переживания пропажи такова: не здесь, но где-то. Поэтому полный нозматический коррелят пропажи таков: исчезнувшее с этого места (из здесь), но существующее в другом месте (где-то)»<sup>417</sup>. То есть мы не можем не только зафиксировать пространство и точное время исчезновения, но и тем более – пространство нахождения человека или объекта, а также сам факт возможности такого нахождения, т. к. факт исчезновения предполагает невозможность вынесения решения о существовании или несуществовании.

---

<sup>416</sup> Деотт Ж.-Л. Элементы эстетики исчезновения // Мир в войне: победители/побежденные. 11 сентября 2001 года глазами французских интеллектуалов. Антология. М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2003. С. 118–142.

<sup>417</sup> Лехциер В. Л. «Опыт исчезновения – в феноменологической перспективе» // [http://www.ehu-international.org/philos/outcomes\\_ru.html](http://www.ehu-international.org/philos/outcomes_ru.html).

Продолжая свою мысль, Ж.-Л. Деотт полагает, что более всего эпохе исчезновения подобает жанр расследования (например, детективный роман или документальное кино). Подобным расследованием занялся К. Болтански в проекте 1990 г. «Отсутствующий дом», главной целью которого, как и у Р. Уайтрид и у М. Хэмблин, становится заполнение пустот и реконструкция утерянной памяти, прошлого, зияющего в настоящем. Местом действия была избрана стена дома на берлинской Гроссхамбургерштрассе, 15/16. Этот дом был разрушен 3 февраля 1945 г. во время бомбардировки Берлина и с тех пор не восстанавливался. На брандмауэре дома, примыкающего к разрушенному, Болтански расположил таблички, на которых указывались имена и род занятий людей, живших здесь с 1930 по 1945 гг. На табличках встречаются как имена живших в этом доме евреев, так и имена немцев, занявших эти квартиры после депортации их бывших владельцев в конце 1930-х гг. Болтански и его помощники нашли в архивах не только сведения о жильцах дома, но и обнаруженные на этом месте семейные фотографии, детские рисунки, письма, карточки на продукты питания и другие документы (всего более тысячи), сделали с них фотокопии. Эти фотокопии были сложены в архивные коробки и составили вторую часть инсталляции, также доступную широкой публике.

При попытке определить суть этого произведения зритель сталкивается с типичной для инсталляций Болтански многозначностью. Так, «Отсутствующий дом» может восприниматься как рассказ о доме, который когда-то был частью огромного города, и в то же время – о каждом отдельном человеке (об «отсутствующем человеке»), судьба которого оказалась связанной с этим местом; не случайно цифры на табличках под именами бывших жильцов обозначают не даты их рождения и смерти, как на надгробии, а годы пребывания в этом доме. В этом и заключается важная особенность исчезновения – мы не

можем восстановить время и место пропажи человека, а также его нахождения, но только время и место его последнего известного пребывания. «Исчезновение имеет место, когда больше нет возможности связывать имя собственное и имя места и, следовательно, имя и судьбу»<sup>418</sup>. Болтански прекрасно осознает этот парадокс, акцентируя внимание на месте и времени, где и когда человека видели в последний раз. Дом на Гроссхамбургерштрассе – это последнее доподлинно известное пристанище пропавших без вести в немецких концлагерях обитателей этого дома. Поэтому Джейс Янг считает, что главная мысль «Отсутствующего дома» заключена в воспоминании о Холокосте<sup>419</sup>. Другие авторы, например, Д. Бергман-Картон, указывают еще и на опасное уравнивание в этом мемориале памяти евреев, отправленных в концлагеря, и занявших их квартиры немцев, лояльных к нацистскому режиму<sup>420</sup>.

Исчезнувшие не уходят бесследно, они оставляют после себя маркеры своего пребывания в мире – например, одежду. Старая поношенная одежда, хранящая присутствие человека, становится важным атрибутом (*следом*) в инсталляциях Болтански «Призраки Одессы» (2005) и «Люди» (2010), заставляющих нас вспомнить о *следе-контуре*, оставленной девушкой на стене в легенде, пересказанной Плинием и об отпечатках Ива Кляйна. Болтански взывает к призракам наподобие того, как это делает Ж. Деррида: «Нужно будет учиться жить, учась не просто обращаться к призраку, но учась беседовать с ним, с ней, оставлять за ним или предоставлять ему слово – в самом себе или в другом, другому в себе: они всегда здесь, эти призраки, да-

---

<sup>418</sup> Деотт Ж.-Л. Элементы эстетики исчезновения // Мир в войне: победители/побежденные. 11 сентября 2001 года глазами французских интеллектуалов. Антология. — М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2003. С. 118-142.

<sup>419</sup> James E. Young. Memory and Counter-Memory. The End of Monument in Germany // Harvard Design Magazine. — 1999. — № 9. — P. 6.

<sup>420</sup> Janis Bergman-Carton. Christian Boltanski's Dernieres Annees: The History of Violence and the Violence of History // History & Memory. — 2001. — Volume 13. — Number 1. — Spring/Summer. — P. 3.

же если они не существуют, даже если их больше нет, даже если их еще нет»<sup>421</sup>.

Возвращаясь к проблеме расследования и особом статусе фотографического изображения в объяснительной модели Деотта, К. А. Капельчук анализирует документальный фильм «Уллис» (1982) режиссера Аньес Варда, в центре которого лежит история фотографии<sup>422</sup>. В нем Варда повествует о фотографии, которую она сделала 9 мая 1954 г. На ней: пустынный пляж, мужчина стоит к нам спиной, маленький мальчик сидит слева от него и смотрит в объектив, оба обнажены; правее, гораздо ближе к нам, на гальке лежит мертвая коза. Варда занимается тем, что разыскивает и опрашивает свидетелей, восстанавливает события, происходившие в тот день. Из объективных фактов мы имеем следующие: мальчика с фотографии зовут Улисс, так же называется и фотография. Мужчина – египтянин, на момент создания фильма – арт-директор журнала «Эль». Коза – родилась и умерла в Сен-Обен-Сюр-Мер, где и происходили съемки, тем не менее, свидетели по прошествии 28 лет не помнят самого события, постоянно путаются в показаниях, обрекая нас на череду бесконечных интерпретаций. По сути, Варда руководствуется советом Деотта: «Первое сопротивление состояло в том, чтобы заявить, что исчезнувшие – пропавшие без вести – на самом деле существовали, мобилизовав поверхность “онтологического воспроизведения” – фотографию. Сопровожденную краткой биографией фотографию, отстаивающую имя того, кто не откликается на зов»<sup>423</sup>. Но упорство это не может разрешиться: «сценарий не продвигается, все идет по кругу, конец совпа-

<sup>421</sup> Деррида Ж. Призраки Маркса. – М.: Logos altera, 2006. С. 245.

<sup>422</sup> Капельчук К. А. В горизонте исчезновения: живопись, фотография, кино // <http://phil.tester.spn.ru/articles/40>

<sup>423</sup> Деотт Ж.-Л. Элементы эстетики исчезновения // Мир в войне: победители/побежденные. 11 сентября 2001 года глазами французских интеллектуалов. Антология. — М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2003. С. 123.

дает с началом, не давая места развязке... Исчезновение – не обязательно то, о чем говорят, что снимают»<sup>424</sup>.

Эстетику исчезновения, растворения и негации активно использует в своей художественной практике немецкий скульптор Йохен Герц. В 1984 г. город Гамбург заказал Герцу «Монумент против фашизма, войны и насилия, за мир и права человека». С самого начала было очевидно, что задача не может быть решена как простое послание или пропагандистское изображение: художник придумал 15-метровую полую алюминиевую колонну, покрытую свинцом, на нижней секции которой прохожие могли сделать надпись стальным острием. Когда свободного места не оставалось, эта часть колонны опускалась в землю, и надписи покрывали следующую секцию, пока к концу 1993 г. все сооружение не ушло под землю, за исключением самой верхней части. Любопытно, что было зафиксировано более 60 000 контактов с обелиском, причем лишь часть из них – с целью оставить подпись под антифашистской декларацией. Многочисленные сторонники насилия заливали обелиск краской, соскабливали слова декларации, рисовали свастики и даже стреляли в него из крупнокалиберного оружия<sup>425</sup>. Если сравнивать эту работу Герца с творческими экспериментами Р. Уайтрид, то здесь на лицо некая инверсия: если Уайтрид демонстрирует своеобразное «присутствие отсутствия» (т.е. визуализирует и материализует пустоту), то монумент Герца репрезентирует «отсутствие присутствия», то есть исчезновение формы и материи, превращение видимого в невидимое.

Проблема невидимости, пограничного состояния между существованием и отсутствием мы наблюдаем в другом мощном концептуальном высказывании Герца – «2146 камней – Мемориал жертвам расизма» (1990-1993) в Саарбрюкене. В рамках проекта камни дворцо-

<sup>424</sup> Там же. С. 130

<sup>425</sup> Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 304.

вой площади города претерпели незаметное, но значимое изменение – они были извлечены из мостовой, с обратной стороны на них были высечены названия всех еврейских кладбищ, разрушенных во времена Третьего Рейха. После этого камни были возвращены на место, так что надписи остались невидимыми для посетителей. Площадь же переименовали в «Площадь невидимого монумента»<sup>426</sup>. В этом проекте Герц утаивает саму репрезентацию – или, вернее, хоронит ее. Названия кладбищ он перечисляет, с тем чтобы сберечь жесткую прямоту наименования как функцию памятника, тем не менее, Герц не может оставить это наименование видимым, так как «исчезновение является онтологическим срывом наименования»<sup>427</sup>. Деотт также отмечает, что «возвести памятное место – это целомудренно набросить покрывало на то, что хочешь забыть»<sup>428</sup>. Поэтому Герц и избегает форму классического монумента, оставить память о событии означает оставить недосказанность, белые пятна, пропуски и лакуны, означает создать контрмонумент, который бы своей недосказанностью и неартикулированностью, скрытостью именования сопротивлялся бы нигитоактивной работе забвения.

Можно с уверенностью утверждать, что актуальная художественная практика приходит к использованию пустоты как художественного медиума не только из-за общей ориентации неоконцептуального художественного проекта на тотальный иконоклазм. Обсессивный иконоклазм, точнее иконофобия, играет важное значение именно в контексте попыток репрезентации такого травматического опыта европейской истории как Холокоста. Эксперименты Р. Уайтрид, Й. Герца, К. Болтански, М. Ульмана так или иначе рефлектируют над опытом тотальной дегуманизации, в которой оказались европейские стра-

<sup>426</sup> Тэйлор Б. Актуальное искусство 1970–2005. М.: Слово, 2006. С. 145.

<sup>427</sup> Деотт Ж.-Л. Элементы эстетики исчезновения // Мир в войне: победители/побежденные. 11 сентября 2001 года глазами французских интеллектуалов. Антология. — М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2003. С. 138.

<sup>428</sup> Там же. С. 142.

ны в середине XX века. Крайне симптоматичным нам представляется проект Й. Бойса, представленный в конкурсе на памятник жертвам Холокоста, предназначенный для установки в Освенциме. Членами жюри этого конкурса 1964 года являлись Ханс Арп, Осип Цадкин и Генри Мур – художники-модернисты, которым близки проблемы теории и практики современного искусства, но даже они оказались шокированы инсталляцией Бойса «Лечить подобное подобным», состоявшей из куска жира, распятия, фрагмента мертвой крысы, связки сосисок и куска печенья, символизировавшего облатку. Бойс отнюдь не старался эпатировать авторитетных членов жюри видами гниющей и распадающейся плоти, наполненной христианскими аллюзиями и цитатами. Бойс демонстрировал невозможность эстетического оформления темы и формализации миллионов смертей, но отказавшись от сюжетности и нарратива, художник не отказался от предметности, от физического материала, что выявляет в нем скорее не концептуалиста, а неодадаиста. Только позднее художники станут использовать в разговоре о Холокосте пустоту как художественный медиум: не как отсутствие знака, а как невозможность этого знака, невозможность визуальной репрезентации европейской трагедии.

Совершенно оригинальную попытку заполнения и избегания пустот предложил американский художник Крис Бёрден. За основу он взял идентичную Холокосту ситуацию дегуманизации – уничтожение военного и мирного населения во время войны во Вьетнаме – и создал «Другой памятник», посвященный тысячам вьетнамских жертв. Любопытно другое: Бёрден, в отличие от Болтански, использует не «следы» и «отпечатки» пропавших без вести людей, не архивирует следы присутствия, потому что самих следов не осталось, Бёрден также не создает пустой контр-монумент в духе Ульмана и Уайтрид, на бронзовых пластинках памятника он дал безвестным имена: звучащие повьетнамски имена других безвестных, переписанные наугад из теле-



фонной книги. «Хорошо, если мы получим совпадение хотя бы 25 процентов имен. Остальные – безымянные и обезличенные тела»<sup>429</sup>. По логике Бёрдена, создание мифа – единственный способ сопротивления пустоте и забвению.

Мотив болезненного исчезновения как медленного угасания, *опустошения*, связанного с травматическим опытом ухода из жизни, исследует художник Феликс Гонзалес-Торрес. Его ранняя работа «Мемориал» (1989), представляющая собой аккуратную стопку листов почти абсолютно чистой бумаги (на них только надпись), отсылает нас к эстетике минималистических кубов Тони Смита, только с той разницей, что «Мемориал» – интерактивный объект, части которого (сами белые листы) зрители могут уносить с собой до тех пор, пока объект не превратится в ничто. Опустошение становится важной метафорой в, пожалуй, самом знаменитом произведении Гонзалеса-Торреса «Плацебо» (1991) – ковре из конфет, которые зрители также могли уносить с собой. Общий вес конфет составлял вес любовника художника, преждевременно скончавшегося от СПИДа. Сладость конфет становилась в этом контексте провокативной как в сексуальном, так и в религиозном смысле — зрителям предлагалось вкушать тела погибшего. Сама же работа становится метафорой агонизирующего тела, теряющего вес и «выгорающего» вследствие тяжелого недуга, медленно тающего и превращающегося в ничто. Другим символом утраты и исчезновения, имевшим яркий социальный подтекст, стала серия из 24 билбордов 1991 года, развешенных на Манхэттенне, с фотографиями пустой разобранной постели с белоснежными простынями, еще хранящей следы двух тел. Эта серия нарушила границы между публичным и частным, но не со стороны государства, которое как раз в этот момент отстаивало свое право вмешательства и контроля, в частности за личной жизнью подозреваемых в гомосексуализме,

---

<sup>429</sup> Chris Burden: The Other Vietnam Memorial and the Big Wheel. Los Angeles, 1992. P. 3.

а со стороны личности. Минималистичный и концептуальный трагизм Гонзалеса-Торреса вышел за границы репрезентации пустоты в содержании произведений, сделав прием исчезновения, опустошения и превращения в небытие своей формой.

Проблему границы между бытием и ничто, между присутствием и отсутствием актуализирует немецкая художница Ева Шлегель. В переносном смысле работы художницы из стекла и серии портретов, которые были созданы с 1990 по 2009 гг., изучают пространство между присутствием и отсутствием: расплывчатые до полной неразборчивости текстовые работы на стекле понимаются как исследование границ возможностей выражения путем языка и общения, в то время как серия портретов женщин изучает вопрос соотношения между физическим присутствием и отсутствием. Работы Шлегель явно цитируют и визуализируют дерридеррианское понятие «следа», концептуально отличного от метафоричности «следа» в инсталляциях Болтански или «отпечатков» И. Кляйна как остатков присутствия и бытия вещей и людей, канувших в небытие. По Деррида, след – не наличествует и не отсутствует. «След не есть присутствие, это скорее заменитель, симулякр присутствия, который сдвигает, смещает и отсылает за пределы самого себя. Точнее говоря, у следа нет его собственного места, поскольку истирание (l'effacement) принадлежит самой структуре следа»<sup>430</sup>. Присутствие и отсутствие предстают как варианты инварианта *difference*, то есть как различные по форме, но безразличные — неразличимые — по содержанию элементы структуры «следа». Портреты Шлегель – не разрушение образов, и не формирование предметов из пустоты, они застряли между фотографическим проявлением и стиранием, между формированием и негацией, между фигуративностью и абстракцией. Отсутствие в работах Шлегель является таким же медиумом как и на-

---

<sup>430</sup> Деррида Ж. *Difference* // Гурко Е. Тексты деконструкции. Ж. Деррида. *Difference* Томск: Водолей. 1999. С. 153.

личие, эфемерные образы балансируют на этой тонкой грани, приминая материю и ее распад.

Актуальное искусство конца XX – начала XXI в., неоконцептуальное по своей сути, предлагают нам совершенно новое ощущение пустоты, более глубокое и насыщенное, нежели белое экспозиционное пространство Ива Кляйна. Оно более суггестивное, так как предполагает не только некий визуальный и рациональный опыт, но опыт синестетический. Этот опыт затуманивает нашу аккомодацию и оптику взгляда, предлагает полное растворения в пустоте. Инсталляция Энтони Гормли «Слепой свет» (2007) – это стеклянная комната, наполненная светом и туманом, оказавшись внутри которой, посетитель не видит ничего, кроме собственного тела, и вскоре начинает терять представление о времени и пространстве. «Слепой свет» позволяет зрителю пережить исчезновение, оказаться в белоснежном пространстве, в котором нет ничего, кроме твоего сознания. Для наблюдающих инсталляцию со стороны блуждающие в тумане превращаются в мытарствующие бесплотные тени утративших телесность людей. Если инсталляция Гормли создает у зрителя ассоциацию с дантовским Эмпиреем, то совершенно противоположный опыт ада, черной дыры или тьмы египетской предлагает пережить польский художник Мирослав Балка. В 2009 году в Турбинном зале музея Тейт Модерн открылась его инсталляция «Как оно есть» (отсылка на название романа Сэмюэля Беккета), представляющая собой гигантский стальной контейнер (30 м в длину, 10 в ширину и 13 в высоту), внутри которого царит абсолютный мрак. Стены контейнера обиты волокном, которое в 10 раз чернее обычной черной краски. «Как оно есть» — это не только и не столько напоминание об ужасах Холокоста, сколько попытка «создать пространство, где люди могут спокойно размышлять». В своем произведении художник ведет диалог с Олафуром Элиассоном (Olafur Eliasson), несколько лет назад повесившим в Турбинном зале гигант-

ское искусственное солнце. Балку привлекла простота инсталляции Элиассона, а также тот факт, что посетителям было предоставлено практически пустое (но, тем не менее, радикально измененное) пространство. «[Элиассон] использовал свет, а я — темноту»<sup>431</sup>.

Оба объекта (Гормли и Балки), не смотря на их явную спектаклярность, вызывают ощущение растерянности, подсознательного страха, даже ужаса, напоминающего ницшеанское всматривание в бездну. Но вопрос Диди-Юбермана остается актуальным: это мы всматриваемся в пустоту белоснежного пространства и в нигитогенное и хаосогенное пространство абсолютно черного куба? Или пустота, ничто, бездна в этих работах всматриваются в нас?

Вариативность ответов постсовременного искусства на заданный альтернативный вопрос, как нам видится, складывается в следующие концептуальные интерпретации:

1) пустота как нехватка (отсутствие, исчезновение, пропажа, лакуна) чего-то, обратившегося в ничто, но оставившего след или отпечаток (И. Кляйн, эстетика исчезновения); как фантом, как пограничное состояние, что-то, пребывающее на границе бытия и небытия, т.к. судьба кого-то или чего-то исчезнувшего нам не известна (например, Ж.-Л. Деотт об исчезновении); эстетические попытки заполнения образовавшихся пустот;

2) пустота как чистое пространство, как формовка пространства; как некая потенциальность, имеющая возможность порождения (например, П. Манцони);

3) пустота как дыра в бытии, как уничтожение и негация, как ничто и деструкция (постживописная абстракция Л. Фонтаны и А. Бурри, «колера» Армана).

---

<sup>431</sup> Searle A., Jones J., Higgins C., Sherwin S. The Tate Modern at 10 // The Guardian. – 2010. – May 4. P. 9.

#### 4.4. Концептуализация пустоты и высвечивание симулякров поэтическими средствами постмодернизма

Постмодернистское искусство, кроме религиозной функции, восприняло на себя и роль философии. Так, Дж. Кошут уверенно заявляет, что открыто такое время, которое может быть названо «концом философии и началом искусства»<sup>432</sup>. Отвечая на вопрос о том, что такое постмодерн, Ж.-Ф. Лиотар указал на апофатичность, обращенность к ничто как на одно из определяющих свойств постмодернизма: «Постмодерном оказывается то, что внутри модерна указывает на непредставимое в самом представлении, <...> что находится в непрерывном поиске новых представлений – не для того, чтобы насладиться ими, но чтобы лучше почувствовать, что имеется и нечто непредставимое»<sup>433</sup>. Непосредственно концептуализм сложился под влиянием актуальных для середины XX в. философских, социологических и эстетических течений. Философия логического позитивизма, аналитическая философия и структурализм, лингвистика и различные теории информации стали научной базой, на которую опирались концептуалисты. Развитие культуры последних десятилетий выделило концептуализму роль синкретического явления: он стал искусством, религиозным переживанием, логическим зрением и философским воззрением одновременно. Этому процессу особенно способствовала эксплуатация концептуалистами темы пустоты, небытия, ничто в качестве пути освобождения от шор естественного языка и стереотипного сознания. В одном из своих выступлений Роберт Берри отметил: «Я предпочитаю иметь дело с вещами, о которых мне совершенно ничего неизвестно. Я пытаюсь использовать то, о чем другие люди, может быть,

<sup>432</sup> Кошут Д. Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. С. 543–563.

<sup>433</sup> Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос что такое постмодерн? // Ad Marginem' 93. М.: Ad Marginem, 1994. С. 303–323.

и не думают – пустоту, делающую изображение неизобразимым...»<sup>434</sup>.

Концептуализм направляет своё внимание как на метауровень понимания сознания и культуры, так и на современное состояние бытия культуры, обнаруживая каркасные их совпадения. Художник, режиссер, философ Теймур Даими (творчество которого интерпретируют как концептуалистское), на наш взгляд, открыто проговаривает рефлексивную функцию концептуализма: «...именно в концептуализме, а точнее, в том, что его породило, я вижу пути преодоления тех глобальных "концептуальных" преград, которыми изобилует наше время. К слову сказать, то, что породило концептуализм в лице Джозефа Кошута, породило в свое время и юродствующего протоконцептуалиста Марсея Дюшана (стратегия реди-мэйда как сингулярности, прорывающей симулятивную поверхность "реальности актуального"), метаконцептуалиста-шамана Йозефа Бойса (социальная пластика, превращающая всю "реальность актуального" в виртуальную глину, нуждающуюся в демиургическом вмешательстве художника) и неоконцептуалиста-мистика Била Виола (в своей метафизической одержимости упорно игнорирующего "реальность актуального", за что последнее мстит ему тем, что идентифицирует его творчество с китчем и гламуром)»<sup>435</sup>.

Московский концептуализм созвучен раннему авангарду начала XX столетия, в частности, творчеству обэриутов. Но время обэриутов – это время краха старой культуры, вылившегося в категории абсурда как основной философско-поэтической категории, осмысляющей бытие. Концептуализм же воспринимает мир как пространство, заполненное осколками смыслов, и только поэтический язык, как зер-

<sup>434</sup> Цит. по: Бобринская Е. А. Концептуализм. М.: Галарт, 1993. Без пагинации.

<sup>435</sup> Даими Теймур. Записки перцептивного нигилиста, или жизнь после философии. Перцептология versus семиология // Художественный журнал. № 69. 2008. ноябрь. [Электронный ресурс] // <http://xz.gif.ru/numbers/69/perc-nihil> (дата обращения: 08.09.2010).

кало калейдоскопа, моделирует гармоничные картины, которые рассыпаются снова и снова, превращаясь в сор Вселенной. И. Ильин пишет: «...постмодернистская мысль пришла к заключению, что все, принимаемое за действительность, на самом деле не что иное, как представление о ней, зависящее к тому же от точки зрения, которую выбирает наблюдатель, и смена которой ведет к кардинальному изменению самого представления. Таким образом, восприятие человека объявляется обреченным на «мультиперспективизм»: на постоянно и калейдоскопически меняющийся ряд ракурсов действительности, в своем мелькании не дающих возможность познать ее сущность»<sup>436</sup>.

Стремление избежать «лингвистического нарциссизма» относительно поэзии постмодерна абсолютно бессмысленно. Постмодернистская картина мира опосредована языком, не просто описывающим эту картину, но сутью ее являющимся: «Язык для постмодернистов выступает необходимой формой конституирования мира, а сам мир предстаёт, как синергия между словами и вещами»<sup>437</sup>. В этом смысле достаточно показательным является то, что группа первых английских концептуалистов называлась «Art-Language». Задача такого искусства-языка состояла в переходе «от морфологии к функции», от видимости к концепции. Таким образом, высказывание об искусстве, с точки зрения концептуализма, и есть искусство, а его язык равен его содержанию.

Объединяющая поэтов-концептуалистов цель – заставить сам язык, язык концептов говорить о себе, о бытии и небытии, «понять реальное значение нашего нынешнего языка, его претензии, его пустоты и затвердения, его провалы и воспарения перед лицом ежедневного

---

<sup>436</sup> Ильин И. П. Эпистемологическая неуверенность. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США). М.: Интрада, 1999. С. 282–283.

<sup>437</sup> Understanding Behavior in the Context of Time: theory, research and application / Ed. by Alan Stratman. N.Y.: Lawrence Erlbaum Associates, 2005. P. 272.

быта и вечных истин...»<sup>438</sup>, – достигается большим разнообразием средств.

Московский концептуализм невозможно считать русским вариантом западного направления концепт-арт. На русской почве слов и знаков развился концептуализм в самом глубоком значении этого термина. Однако нужно учитывать влияние на европейский и московский концептуализм принципов логического позитивизма. В семантической концепции Р. Карнапа между языковыми выражениями и соответствующими им денотатами, т. е. реальными предметами, имеются еще некоторые абстрактные объекты – концепты. Считаем возможным назвать стремление поэта-концептуалиста довести материал в произведении до нуля – сближением с теоретическими посылками английских концептуалистов: оставить лишь свойство, смысл, функцию, концепт.

В концептуальных текстах мы обращаем внимание не на знаки как таковые, не на скрытые или явные цитаты из других текстов, а на онтологические схемы действия – на пространства, пустоты, тела, предметы и составляющие их вещества. С другой стороны, нельзя не отметить, что одной из причин нашего обращения к текстам концептуалистов состоит в том, что онтология интересуется наиболее прославленными текстами, точнее, наиболее прославленными местами в них, которыми пестрят стихотворения московских концептуалистов: их поэзия – это поэзия цитат, клише, словесных банальностей, симулякров.

Художественное пространство московского концептуализма характеризуется синтетичностью: перформансы, инсталляции, каталожные карточки, поэмы «совместного переживания», «кричалки». Поэтому произведение концептуального искусства почти всегда пред-

---

<sup>438</sup> Пригов Д. А. Сборник предуведомлений к разнообразным вещам. М.: Ad marginem, 1996. С. 98–99.



ставляет собой вещь, предмет, самый обыкновенный, иногда самый «неэстетический». Но эта вещь остается всего лишь вещью до момента приобретения имени (часто подписи, этикетки), которое «зажимает», сужает, актуализирует смысл предмета из бесконечности возможных. Имя существует в концептуализме отдельно как «иная вещь». Происходит вторичное овеществление слова, оно само, его ткань, становится предметом. Таким образом в концептуальной практике происходит распад на вещь и имя («иную вещь»). Именно поэтому, на наш взгляд, выход концептуализма на чисто языковой уровень является выходом на уровень техники мышления, ибо сознание работает не с фотографическими образами предметов или ситуаций, а с концептами (смыслами в отношениях и связях).

Л. С. Рубинштейн возвращает буквальный смысл терминам «полифония» и «многоголосие». Так же, как его тексты рассыпаются на карточки, ткань его произведений разбивается на множество голосов, перекликающихся или живущих отдельно. Это срез обыденной речи, какие-то выкрики из толпы, которые могут принадлежать любому, бытовые замечания, домашние софизмы, кухонные реплики, массовые психологемы типа:

*...58. Да он с утра уже косой.*

*59. Ты б лучше с Митькой погулял.*

*60. Сама-то знает, от кого? ... («Появление героя»).*

Другой полюс – слова подчеркнуто нейтральные, как будто взятые из учебника русского языка:

*...1. Мама мыла раму.*

*2. Папа купил телевизор.*

*3. Дул ветер.... («Мама мыла раму»).*

Читатель волен узнавать за голосами различные типажи, описывать на материале высказываний каждого голоса отдельную своеобразную языковую личность. Но нас интересует другое – за голосами нет лица, нет героя; ответа они и не находят, а значит, звучат в пустом пространстве. Много раз отмечалось, что «каталог» текстов Рубинштейна воссоздает в миниатюре мироздание, причем постмодернистскую его модель. Таким образом, голоса Л. Рубинштейна звучат в абсолютной пустоте. За голосами-словами не стоят не только тела, лица и предметы, но и смыслы. Остались лишь слова-симулякры. Подтверждается это отсутствием диалога, самостоятельностью каждой карточки даже в едином произведении.

В поэме «Меланхолический альбом» Л. С. Рубинштейн имитирует словесные формы суеверий:

*Муха на стене раздавлена —*

*Спать в одиночестве;*

*Дитя в люльку напрудила —*

*Левое с правым спутать;*

*Мертвое тело на дороге —*

*Спичка сломается.*

На протяжении всего исполнения поэмы причины и следствия не раз меняются местами друг с другом, но карточки так и остаются бессмысленными, так как являют собой копию без оригинала, симулирующую дурные приметы, которые никогда не существовали.

Некоторые карточки Рубинштейна, по его же выражению, «переживают» во время чтения на публике. В «совместное переживание», представляющее собой полноценный концептуальный перформанс, вовлекается публика, здесь не важна уже последовательность карточек, не важны смыслы произнесенных слов, так как они просто

отсутствуют. Нужно лишь произнести – создать пустую звуковую оболочку.

Несколько поэм Рубинштейна все же имеют сюжетную линию или проблему, но это, по нашему убеждению, чистая фикция, обман-ный шаг автора. Даже при талантливой симуляции структуры и сюжета текста главным явлением поэтики Рубинштейна остается прием соположения высказываний, совершенно не связанных, не вытекающих друг из друга. Еще одна аналогия с буддистскими коанами – от карточки к карточке в каталоге Рубинштейна происходит переключение с одного уровня сознания на другой:

«Курица или яйцо? – Раньше было все» (коан);

...57. Папа бросил курить.

58. Мы мечтали, чтобы скорее была война.

59. Мы любили китайцев... (Рубинштейн «Мама мыла раму»)

Д. А. Пригов же предпринимает замечательно концептуальный жест – он создает героев своей нескончаемой поэмы: поэт-классик современности Дмитрий Александрович Пригов, воплощение метафизического добра, божественной гармонии и справедливости Милицанер, ангел Моряк, злодей-дьявол Пожарник и т. д. Эти полусказочные герои как нельзя лучше характеризуют мифологическое советское коллективное сознание. «В системе советской метафизики ... жизнь протекала сразу в двух взаимопроникающих измерениях – сакральном и профанном ... История перетекала в священную историю, физика в метафизику, проза – в поэзию, философия – в теологию, человек – в персонаж, биография – в фабулу, судьба – в притчу»<sup>439</sup>.

Д. А. Пригов строит симулякр не текста, а его автора – поэта – учителя жизни, близкого народу, разделяющего его интересы, мнения, ценности, вкусы и в силу этого способного воплотить для него выс-

<sup>439</sup> Генис А. Лук и капуста. Парадигмы современной культуры // Знамя. 1994. № 8. С. 189.

шую духовную инстанцию. Пригов воспроизводит «советскую идеологию» так, как она фактически усваивается массовым сознанием и бытует в нем.

Попытка вынести сетку концептов в объективный предметный мир выливается у поэтов-концептуалистов в обнаружение окостенения языка и невозможности проникнуть в сознание другого. Так концептуалист подходит к новой попытке преодолеть это застывание путем превращения концепта в симулякр. Симулякр – это не псевдопонятие, иначе он снова стал бы концептом (пусть и ложным). Симулякр образует акт мгновенного существования, и именно поэтому важен для онтологической поэтики. Художественное произведение концептуалистов мгновенно и необратимо, существует только в момент восприятия. Лишь симулякр обладает гибкостью и способностью «мерцать», необходимым для выражения смысла, не передаваемого языковым клише.

Формальный облик симулякра является словом. Только нарушение грамматических правил, семантических норм, то есть отношение к слову как к стеклянной прозрачной игрушке становится внешним признаком симулякра:

*...Когда бы ему сжаться в точку –*

*Да только хуже будет быть.*

*Тогда уже не быть листочку,*

*Уже одной трагедье быть...*

(Д. А. Пригов)

Концептуализм отличает резкая вербализация изобразительного пространства (словно поэт чувствует, что слово более реально, чем предмет). Там же, где слово и изображение дублируют друг друга, образуется пустота. В трактате «Лаокоон» Г. Э. Лессинг из того самоочевидного факта, что поэзия и живопись пользуются разным материалом: живопись – красками, которые располагаются друг возле дру-

га, поэзия – словами, которые следуют друг за другом, делает вывод, что у этих двух видов искусства разные области освоения. Живопись изображает положение вещей в пространстве, а поэзия – их изменение во времени. В концептуализме была предпринята попытка изменить статус изобразительного и словесного произведений, слив их воедино. Суть такого эксперимента состоит в том, чтобы соположив рядом изображение и слово, заставить их отображать друг друга. Особенно активно этот приём в своих картинах применяет Д. А. Пригов (см., например, циклы «Зайцы за занавеской», «Казимир и другие»).

Л. Рубинштейн стремится, чтобы текст был озвучен, чтобы в тело стихотворения вошел голос, звук стал телом текста. Кроме того, что пустые карточки в каталогах Рубинштейна являют нам (или, лучше, зияют нам) пустоту в пространстве, тишина или долгие паузы во время исполнения (по термину поэта – «переживания») текста становятся парадоксальными феноменами – пустотами во времени.

Аналогиями таких пауз Рубинштейна в поэтике Пригова мы считаем недоговоренность, обрыв строки или сбив ритма в стихотворении:

*Эко чудище страшно-огромное  
 На большую дорогу повывлезло  
 Хвост огромный мясной порсаскинуло  
 И меня дожидается, а я с работы иду  
 И продукты в авоське несу  
 Полдесятка яичек и сыру  
 Грамм там двести, едри его мать  
 Накормить вот сперва надо сына  
 Ну, а после уж их замечать  
 Чудищ  
 (Д. А. Пригов)*

Вслушиваясь в обыденную речь, мы обнаружили еще один вид пустот в концептуальных произведениях. Называя что-то пустыми фразами или словами, мы имеем в виду общие места, нарочито стертый, банальный язык. Именно такая смысловая пустота наполняет казалось бы написанные или озвученные (а значит телесные) тексты концептуалистов. Подобные открытые разомкнутые тексты допускают множество интерпретаций, поскольку в них изначально не заложена жесткая программа моральных императивов или идеологических ожиданий. «Это обернулось темой смерти текста, ухода его в слова, в буквы алфавита, в пустоту – в высшее идеальное состояние поэзии – в молчание... все, столь разнообразное по своему содержанию тексты имеют одно принципиально конструктивное завершение – белый лист... Это есть, скорее, логический конец одного из путей поэзии – пути в частое, незагрязненное культурными ассоциациями, слово»<sup>440</sup>.

Насколько банально выглядят тексты концептуалистов на бумаге, настолько странно звучат они в исполнении авторов. Тексты звучат как медитативные, моторно-заклинательные. Действительно, языковое клише – неременная составляющая заклинания. Поэтому концептуальные тексты, сплошь состоящие из стертых фраз, так напоминают ритуальные стихи. Сам Д. А. Пригов, например, называл свои тексты насильственными (не в смысле языка, а в смысле метода воздействия на читателя) языковыми конструкциями.

Несомненно, что причина властности стихотворений Д. А. Пригова и Л. С. Рубинштейна кроется именно в суггестии темы и образа пустоты. Незыблемая тяга к пограничной ситуации или, по Л. Карасёву, к «онтологическому порогу», выливалась у поэта Д. А. Пригова в потребность писать до бесконечности. В мировой литературе потребность писать оправдывалась по-разному: «чтобы умереть

---

<sup>440</sup> Пригов Д. А. Сборник предуведомлений к разнообразным вещам. М.: Ad marginem, 1996. С. 27.

довольным» (Ф. Кафка); чтобы «возродиться в произведении, укрывающем нечто от смерти» (А. Жид), чтобы посредством произведения сделать смерть «менее горькой», «менее бессловесной и, быть может, менее вероятной» (М. Пруст). «Пан-пустотность» поэтических текстов концептуализма энергетична и императивна: она вынуждает читателя принять ее в свое сознание. Словарь «пустотных форм» в концептуализме хорошо и четко проработан и весьма богат, количество употреблений этого словаря в текстах очень велико и иногда производит впечатление некоей переизбыточествующей навязчивости, наконец, языковые знаки пустоты в ряде стихотворений выступают с регулярностью грамматических категорий типа артикля, дейксиса и т. д.

Проанализировав большой корпус поэтических текстов Д. А. Пригова, Л. С. Рубинштейна и Т. Кибирова, а также критические статьи этих же авторов по поводу собственного творчества, мы выявили основные черты мировидения поэтов-концептуалистов. Оговоримся заранее, что, с одной стороны, эта картина мира совпадает с наивными представлениями носителя русского языка, что находит подтверждение в обращениях концептуалистов к фольклору (песни, былины, паремии, фразеологические единицы), к текстам песен советской эпохи и современной эстрады, к рекламным текстам. С другой же, картина мира московского концептуализма обнажает многие характеристики, позволяющие нам определять московских концептуалистов «элитарными» языковыми личностями. К таким характеристикам мы относим знание и свободное оперирование (цитация, аллюзии, намеки и другие приемы) текстами античных поэтов и философов, русской поэзии (от Державина до собственных современников), философии языка XX столетия (М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер, Ж. Деррида, Ж. Делез и др.). Кроме того, в поэзии московских концептуалистов присутствуют частые отсылки к лингвистическим и культурологическим теориям (Ф. де Соссюр, Ю. М. Лотман, К. Леви-Стросс и др.).

Итак, основными чертами мировидения русского концептуализма, важными для описания представлений о пустоте, являются:

1. Мир как пространство хаоса, принимающего различные культурные формы, «...ибо Хаос своего лица не имеет и лишь скрывается в ликах природы – наиболее наглядных и привычных»<sup>441</sup>. Проанализированные тексты дают основание заявлять, что хаос концептуалистов имеет во многом мифологические смыслы бездны, хляби, пустоты:

*Только б хватило нам сил удержаться на этом плацдарме  
на пяточке этом крохотном твердом средь хлябей дурацких...*

(Т. Кибиров)

Хаотической или эклектичной в стилевом отношении нам представляется и сама поэзия концептуалистов. По этому поводу В. В. Малявин пишет: «По характеру же своему, как философия (не-философствующая) отсутствия и пустоты, постмодернизм неизбежно метастилен: он принимает все стили и каждый из них делает маской, укрытием несуществующего...»<sup>442</sup>.

Мир, изображенный концептуалистами, под тяготой непосильного бремени словно распадается, крошится. Поэты в каждом стихотворении подчеркивают идею развала, распада мира «на куски», его рассыпания в прах от внутренней пустоты. Поэтому идеи мусора, хаоса, развитые в творчестве концептуалистов, имеют глубокий эсхатологический смысл: мироздание переполнено малозначащими деталями, подробностями-соринками, обрывками.

Д. А. Пригов в поэме «Одна тысяча ответов на одну тысячу вопрошаний: Что это может значить? И Что можно сказать о...?» пишет: «Что можно сказать о человеке, замахнувшемся на пустое место – да практически ничего, просто почудилось что-то, напился, нако-

---

<sup>441</sup> Малявин В. В. Мифология и традиция постмодернизма // Логос. Изд-во Ленинград. ун-та, 1991. Кн. 1: Разум. Духовность. Традиция. С. 55.

<sup>442</sup> Там же. С. 52.



лолся, кто-то порчу навел; однако же хотим заметить, что вообще-то весь мир полон пустот и точек, чреватых практически всем, что только может быть на этом свете, так что наш случай может выглядеть и как вполне метафизически разумное поведение»<sup>443</sup>.

Такое видение мира М. Липовецкий<sup>444</sup> считает парадоксом культуры русского постмодернизма 1980-90-х гг., состоящим в том, что он «строит свою паралогию на развенчивании такой могущественной для своей культуры модернизма «структуры разумности», как мышление бинарными оппозициями». Все это, в конечном счете, ведет к хаосу. Стирание различий между полярными категориями неизбежно обесценивает и опустошает их. В конце концов, бытие становится неотличимым от небытия: и то и другое в равной мере видимость, симуляция.

2. Отказ от Я, преодоление деления мира на субъект и объект связаны с процессом психологического самоопустошения и понятием отрицательной антропологии. Центр тяжести перемещен с индивидуальности художника на текст; концептуализм – это мир, в котором отсутствует субъект или же он тоже попадает в ряд объектов, сфабрикованных штампами языка. Этот отказ от Я – своего рода присутствие в отсутствии. Погруженность поэта в пространство языка оказывается, по определению Л. Витгенштейна, «методом изоляции субъекта». Отказ от Я становится принципом концептуального письма, смысл которого – в обретении свободы для аналитического отношения к бытию, позволяющий сохранить чистоту и истинность взгляда на действительность.

3. Мистификация повседневной реальности и попытка вскрыть магические свойства обыденного языка, фундаментом чего служит семантика возможных миров (один из которых пуст), а также теория

<sup>443</sup> Ср. с «точками бифуркации» (Пригожин И. И., Стенгерс И. Указ. соч.).

<sup>444</sup> См.: Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2008.

речевых актов Дж. Остина. Возможными мирами мы называем вслед за К. А. Переверзевым «ментальные модели действительного (или воображаемого) мира, возникающие в ситуациях восприятия, получения информации и построения высказывания и существующие в полном описании мира на правах альтернатив»<sup>445</sup>.

В художественной системе концептуализма человек уходит в небытие воображаемого мира, который словно всасывает и поглощает все силы человека. Поэты-концептуалисты очень сильно прочувствовали этот жуткий вампиризм пустоты, парализующий деятельную активность человека в действительном мире иллюзий полноты и независимости его существования в мире воображения, в «мнимой действительности».

Так, в произведениях Д. А. Пригова создается своеобразная ритуальность словодействия: конечные проборматывания, косноязычие, выкрики, что напрямую превращает поэзию в первобытный магический ритуал:

*Я всю жизнь свою провел в мытье посуды  
И в сложении возвышенных стихов  
Мудрость жизненная вся моя отсюда  
Оттого и нрав мой тверд и несуров  
Вот течет вода – ее я постигаю  
За окном внизу – народ и власть  
Что не нравится – я просто отменяю  
А что нравится – оно вокруг и есть.*

В системе концептуализма текстом становится поведение – самого автора и его детища. Так создается текст текста: то, что происходит со стихотворением. Например, «Программа совместного пережи-

---

<sup>445</sup> Переверзев К. А. Высказывание и ситуация: Об онтологическом аспекте философии языка // Вопросы языкознания. 1998. № 5. С. 27.

вания» Л. С. Рубинштейна превращается в перформенс ритуально-мифологического характера, воскресающий архаические шамано-магические обряды.

Некоторые из «вещей» Л. С. Рубинштейна представляются нам не просто хором равноправных участников, но хором именно вещей, серией уподоблений (выраженных в самом перечислении и «окликании» смыслами друг друга). То, что это хор не людей, а именно вещей (или сущностей), позволяет говорить, что поэмы Л. С. Рубинштейна воспроизводят архаическую модель стадии долитературного мифа. Это не означает, конечно, что Л. С. Рубинштейн сознательно поставил перед собой такую творческую задачу, что он сознательно имитирует дологическое мышление (для эксперимента, игры или чего-то подобного). Нет, он интуитивно откликается на фактическое состояние мира культуры сегодня, то есть выполняет функцию вообще поэзии – дать прямой ответ на состояние реальности. На примере поэм Л. С. Рубинштейна отчетливо видно:

1) превращение времени в пространство (а поэтического ритма в физическое действие перелистывания картотек);

2) «разрывание» целого мира на части;

3) создание системы из хаотичных частей (поэмы-перечисления), где один образ вариантен другому, из чего возникает целостность, но не каузальность.

Это состояние культуры постмодерна: переход от тоталитарного сознания к расположенности раздробленных индивидуальных сущностей.

Художественная система концептуализма, работающая с языковым сознанием, со сложными взаимоотношениями между сознанием индивидуально-художественным и общекультурным, проблематизировала привычную метафизическую парадигму. Видение нового концептуального пространства (достаточно зыбкого, являющегося не-

прерывной перекомбинацией известного) все же парадоксально вписывается в культурный контекст: концептуализм 80-х – это подавленный романтизм 60-х.

Ю. Кузнецов так пишет о мировой пустоте и ее отображении в сознании человека:

*Судьба не терпит суеты,  
Но я беспечный,  
Так много в сердце пустоты  
Земной и вечной  
И все пустое на земле  
И под землю  
Вдруг откликается во мне  
Само собою... («Пустой орех»)*

И ранее описанное моделирование Вселенной, мистификация слова отталкиваются не только от принципов доисторичности, но и от непосредственно предшествующей истории.

Итак, мировидение русской концептуальной поэзии изобилует знаками пустоты, которые иллюстрируют мифологизированные структуры современной русской лингвокультуры. Стилистическим приемом отображения смысловой пустоты является нагромождение слов, при котором часто происходит утрата смысловой связи, поэтому знаком отсутствия смысла становится избыток формы. Начинает действовать принцип: «Чем больше тела, тем меньше смысла», на котором основывается прием дления в поэтике Т. Кибирова:

*Ой, сирени мои, яблони-черемухи,  
ой ты, дольче фар ниентишко мое!  
А чего? – да ничего – да ничегошеньки  
ну ей-Богу, право слово, ничего!*

Тоска, которая, являясь психологическим модусом пустоты в русской культуре, не находит никаких адекватных языковых средств, кроме скопления пустых фатических фраз. Одной из таких фраз, кстати, в русской обыденной речи является «Да ничего».

В поэтике русского концептуализма обращают на себя внимание частые случаи языковых ошибок: косноязычие фонетического и грамматического характера, ложная этимология и другие нарушения. Дело в том, что большую часть произведений концептуальной поэзии наполняют окостеневшие массивы плакатно-газетного «деревянного» языка советской эпохи.

В той степени, в какой художник начинает ощущать малейшие изменения в бытии, или, тем более, парадигмальные смены реальности, язык его произведений откликается нарушением собственных норм, грамматики. По Соссюру, «язык есть механизм, продолжающий функционировать, несмотря на повреждения, которые ему наносятся»<sup>446</sup>.

Косноязычие синтаксического характера, иногда граничащее с афазией (и даже с алалией), и аграмматизм («нехитрые грамматические изобретения», по Д. А. Пригову): несогласование времен глаголов, употребление неверной формы числа, неверного падежного окончания, нарушение семантической сочетаемости слов – яркий стилистический признак концептуальной поэзии. Художественные приемы языковой ошибки и косноязычия характеризуют черты современной языковой культуры. Косноязычие концептуализма – признак «юрродства» русской культуры. Застывшие структурные и семантические формы обыденного языка неспособны выразить бешеный темп изменений, перетеканий в пространстве русской культуры. Закономерен поиск «мерцающих форм» для облачения «мерцающего» смысла.

---

<sup>446</sup> Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М.: «Прогресс», 1977. С. 119.

Русская литература XX в. неоднократно делала попытки выразить возраст и характер культуры через нарушения в языке произведений (Д. Хармс, А. Платонов). Московский концептуализм использует этот опыт, но косноязычие современной русской поэзии онтологично по своей специфике – оно обнаруживает пустоты не только в языке, но и в общем бытии русской культуры.

Отсутствие или пустота осознаются как имманентное свойство пространства мира, проявляющееся, соответственно, на всех уровнях языка (грамматическом, лексическом, семантическом, «речевой манеры») (Р. Барт) и построения стихотворного произведения.

Таким образом, области бытийных новообразований проявляются в языковых пластах культуры. Предполагаем, что поэзия не просто реагирует на изменения языка, но и сама становится областью кристаллизации нового языка и менталитета. Смысловые и формальные изменения бытия открываются нам (становятся явными), когда начинают жить в языке.

Поэты московского концептуализма пишут пустотой языка, что метафорически обозначается как «драматургия предмета и языка его описания»<sup>447</sup>. Кроме того, каждый из поэтов-концептуалистов оперирует собственными приемами выражения пустоты в поэтических произведениях: Д. А. Пригов – структурным (тавтология, повторы, сбив ритма и т. д.); Л. С. Рубинштейн – семантическим и стилистическим (игра с молчанием, паралогические связи); Т. Кибиров – прагматическим (штампы, клише).

Д. А. Пригов разворачивает собственный космос и оригинальную мифологию<sup>448</sup>, в которых ключевое значение имеют «пустые

---

<sup>447</sup> Пригов Д. А. Сборник предуведомлений к разнообразным вещам. М.: Ad marginem, 1996. С. 73.

<sup>448</sup> О Д. А. Пригове как виртуозном мифологизаторе см.: Голышко-Вольфсон Д. Читая Пригова: неоднозначное и неочевидное // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940 – 2007): Сб. статей и материалов / Под ред. Е. Добренко, М. Липовецкого, И. Кукулина, М. Майофис. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 145 – 181.

формы и оформленная пустота». Немаловажно в этом отношении, что он определяет постмодернизм как «застывшее, зависшее время», видя его черты в «эклектичности, цитатности, отсутствии предпочтительной аксиологии, позиции и языка»<sup>449</sup>. «Немыслимое население окружающего пространства вербальными текстами»<sup>450</sup> заставляет Пригова считать себя «созерцателем логосов языка»<sup>451</sup>, архетипов мышления, мифов. Безудержная творческая плодотворность Д. А. Пригова также стала его мифологемой. «Пригова много», – заявляет Вячеслав Курицын.

Точно замеченное Б. Гройсом выстраивание некоего «запредельного пустого пространства»<sup>452</sup> опирается на несколько характерных для приговских текстов поэтических приемов:

1) Намеренно сбитый ритм и рифмовка одних и тех же слов, в результате чего смысл высказывания сводится к удвоению исходной посылки:

*Народ он делится на ненарод*

*И на народ в буквальном смысле...*

*Народ с одной понятен стороны*

*С другой же стороны он непонятен...*

Причем это удвоение подчеркнуто избыточно. Избыточность оказывается внутренне пустой, тавтологичной. «Но тавтология в высшем смысле, которою не ничто, а все сказано: нечто исходно и впредь

---

<sup>449</sup> Пригов Д. А. Сборник предуведомлений к разнообразным вещам. М.: Ad marginem, 1996. С. 299.

<sup>450</sup> Там же.

<sup>451</sup> Там же. С. 316.

<sup>452</sup> Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата» // Вопросы философии. 1990. № 11. С. 68.

задающее меру для мысли. Поэтому... тавтология таит в себе несказанное, непродуманное, неспрошенное»<sup>453</sup>.

2) Приемы квазириторики и банализации в целой серии «Банальных рассуждений» («на тему: Не хлебом единым жив человек»; «на экологическую тему»; «на тему свободы» и т. д.) обнаруживают свою иррациональность через предельную рационализацию и полную предсказуемость. Такая ожидаемость открывает в стихотворении вакуум смысла.

3) Вневременность и внепространственность приговского мифа:

*Вот великий праздник праздничный*

*У окошка я сижу*

*В небо высшее гляжу*

*И салют там вижу праздничный*

*А над ним цветочек аленький*

*Невозможный расцветает*

*Следом сходит Будда маленький*

*Всех крестом благословляет*

*Тут же наступает тьма*

*Как кошачий орган жуткий*

*На коротком промежутке*

*Все срывается с ума –*

*Бьется, рвется, цепи гложет*

*Пропадает, но не может*

*Только я сижу здесь маленький,*

*Словно тот цветочек аленький*

*Нетленный.*

---

<sup>453</sup> Хайдеггер М. Время и бытие. С. 380.



Авторский выход за границы времени и пространства (реальных и иллюзорных) приводит к искажению реальности («*Что-то воздух какой-то кривой*»). Поэтому поэтические миры Пригова переполнены снами, полуснами, сакральными событиями:

*Такой бывает вечер беспричинный  
Особо в нашей средней полосе  
Когда вдруг исчезают все  
Все эти женщины – мужчины  
Все эти знаки различенья  
И над землю на весу  
Гуляют ангелы внизу  
Исполненные среднего значенья  
Средней полосы нашей.*

4) Косноязычие: «мня», «блзнит и манит», «гиб и страдал» и т. д. Нарушение грамматических правил в поэтике Д. А. Пригова представляется нам достаточно сложным, неоднозначным художественным приемом. Небрежность обращения с языковыми формами свидетельствует об их устаревании и косности, а следовательно, опустошенности. Р. Барт размышляет над аналогичным явлением в творчестве Малларме: «Аграфия печатного слова у Малларме имела целью создать вокруг разреженных вокабул зону пустоты, в которой гложет звучание слова, избавленного от своих социальных и потому греховных связей»<sup>454</sup>.

5) Недоговоренность, которая дает читателю неограниченную свободу интерпретации. Пустота недоговоренности становится своеобразной «дверью» в пространство поэтического текста Д. А. Пригова:

---

<sup>454</sup> Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. Под ред. Ю.С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С. 342.

*Орел кладет мне руку на плечо  
 А на другую лев кладет мне руку  
 Товарищи мои! – такая жизнь!  
 Товарищи! Живем в такое время!  
 Иначе нам, товарищи, нельзя  
 Иначе нам, – товарищи, не сбыться  
 Иначе не родить нам кобылицу  
 Которая, товарищи...*

б) Профанация не только героев (например, Бао Дай), но и связи между ними, выраженной в речевых штампах, так сказать, лексических единиц. Происходит обыгрывание формы штампа, так называемого «полого дискурса». В конце концов симуляция связей в мире героев Пригова переносится в область самого языка. Р. Барт пишет о том, что современная поэзия подрывает стихийную функциональность языка и оставляет в неприкосновенности только его лексические основы. В реляционных отношениях она сохраняет лишь само их движение, их музыкальность, но не истину, которую они в себе заключали. От отношений остается одна только пустая оболочка, «и высоко над их горизонтом вспыхивает сияние отдельного Слова; грамматика лишается своей особой цели, превращается в просодию, это не более чем модуляция, дящаяся лишь затем, чтобы явить Слово. Строго говоря, отношения здесь не распадаются, они просто приобретают сходство с зарезервированными, но никем не занятыми местами, это пародия на связи, и такое отсутствие необходимо, чтобы Слово, во всей своей насыщенности, смогло вырваться за пределы волшебного, но бесплотного мира реляционности и зазвучать подобно гулу или бездонному знаку»<sup>455</sup>.

---

<sup>455</sup> Барт Р. Указ. соч. С. 330.

Акцент на риторико-метафорической работе языка тесно связан с переосмыслением классической концепции знака. С точки зрения постмодернизма, знак теряет непосредственную связь с реальностью. Референтом знака является уже не концепт, не смысл и не объект реальности, а иной знак. Знак разменивает себя на другие знаки, начинает функционировать в поле риторики и метафорического употребления.

Например, профанируется мироощущение советского человека (оптимизм, готовность к испытаниям, неприхотливость, благодарность Родине и партии):

*Вот я курицу зажарю*

*Жаловаться грех*

*Да ведь я ведь и не жалуясь*

*Что я – лучше всех?*

*Даже совестно, нет силы*

*Вот поди ж ты – на*

*Целу курицу сгубила*

*На меня страна*

Кроме того, результатом поэтической работы Д. А. Пригова по выстраиванию иномира, заполненного пустотами, является попытка создания иноязыка, иноречи, симулятивных по своей сути.

По наблюдению Г. О. Винокура, в каждом языке, наряду с употребляющимися в повседневной практике словами, кроме того, существуют своего рода «потенциальные слова»<sup>456</sup>, то есть слова, которых фактически нет, но которые могли быть, если бы того захотела историческая случайность.

*Явилась ангелов мне тройка*

---

<sup>456</sup> См.: Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М.: Высшая школа, 1991. С. 326.

*Я ее в сердцах спросил:  
 Что будет после перестройки?  
 А некое Ердцаспр Осил! —  
 А что это?  
 Не знаешь? —  
 Не знаю! —  
 Ну узнаешь, узнаешь, не торопись.*

«Ердцаспр Осил» – пример словесного симулякра, такого, каким его описывал Жорж Батай. – Симулякр обладает преимуществом отсутствия закрепить то, что он представляет из опыта, он образует знак мгновенного состояния; это не псевдо-понятие, ибо, если он и включен в ранг понятий, так это потому, что он верно передает долю несообщаемого.

Песенка, заканчивающая другое стихотворение Пригова, представляет собой иной вид симулякра:

*Стоит мужичок под окошком  
 И прямо мне в очи глядит  
 Такой незаметный на вид  
 И так подлетает немножко  
 И сердце внутри пропадает  
 И холод вскипает в крови  
 А он тихонько так запекает:  
 Ой, вы мене, вы текел мои  
 Фарес*

Образ мужичка, напевающего слова из апокалипсической Книги Даниила на мотив «Ой, вы, сени, мои сени», сложен и многослоен. Но многозначительность этого образа обманчива. Пригов сыграл поэтическую шутку над эсхатологическим мотивом. Ощущение катаст-

рофичности современной культуры передается через библейскую отсылку. – «И вот что начертано: мене, мене, текел, упарсин. Вот и значение слов: мене – исчислил Бог царство твое и положил конец ему; Текел – ты взвешен на весах и найден очень легким; Перес – разделено царство твое и дано Мидянам и Персам». (Дан. 5:25) – так прочел и разгадал Даниил пророческие слова, написанные на извести чертога на пиру царя Вальтасара. Библейское пророчество в устах мужичка, явно олицетворяющего «русский дух», звучит абсурдно или сниженно. Но оно все же наводит эсхатологический ужас (*И сердце внутри замирает // И холод вскипает в крови*). Песенка заканчивается именем сына патриарха Иуды и Фамари Фареса, которое означает «брешь». Таким образом, песенка «*Ой, вы мене...*» становится знаком мгновенного состояния страха перед дырой, ямой, трещиной, брешью, пустотой. В этом случае наглядно демонстрируется противопоставление модернистской метафизики постмодернистской иронии, описанное Хассаном<sup>457</sup>.

Еще одним примером симулякра является созданный Приговым жанр «Азбуки». Алфавит не просто форма, но – форма формы и – своего рода квазиформа. Он – инвентарь знаков языка. Вот почему столь удобна она Пригову для размещения в этих полых ячейках идеологических словесных штампов. Языковая рама и манит, и отталкивает: концептуалисты говорят о том, что их художественная задача – «выход из плена языка». Но что значит для поэта «внеязыковое» поле? Поле сознания, состоящее уже не из слов, а из концептов и понятий. По этой причине в концептуальных текстах может быть выражен даже феномен ничто, являющийся чистым конструктом сознания или религиозным понятием.

---

<sup>457</sup> См.: Хассан И. Плюрализм в постмодернистском аспекте // Реферативный журнал «Общественные науки за рубежом». Сер. 7: Литературоведение. 1988. № 2. С. 26–29.

В конце концов, в поэтической системе Пригова происходит опустошение формул мифа путем его абсолютной банализации и знака – путём его симуляции. В концептуализме появляется заместитель отсутствующего и ненужного (все давно известно, много раз слышано, стерто, ведь перед нами набор цитат прошедшей эпохи, вторичное проигрывание клише) первичного текста (соцреалистические произведения, идеологемы, мифы) – концепт. Перед нами то, что абсолютно точно определено М. Эпштейном как поэтика устранения. В творчестве Л. С. Рубинштейна в результате постоянного перелистывания карточек поэтом происходит возрастание внутренней неоднородности текстовых единиц, что в свою очередь, предполагает повышение их дискретности. Сам поэт в связи с перелистывающим движением фрагментов пишет о «мерцающем» типе своих текстов.

Текст Л. Рубинштейна – это фатический каталог обыденного языка. Отсюда та особая нагрузка, которая падает на паузы, зоны молчания между фрагментами и пустые карточки.

Та пустота, которую в виде мотива обыгрывает Л. Рубинштейн, имеет стилистический характер. Это, по выражению Р. Барта, «белое письмо», которое избавлено «от ига открыто выраженной упорядоченности»<sup>458</sup>. Образцом «белого письма» может служить поэма Л. С. Рубинштейна «Это я», в которой, выражаясь словами Г. О. Винокура, «La parole общего языка в тенденции превращается в la langue языка поэтического»<sup>459</sup>:

1. *Это я.*
2. *Это тоже я.*
3. *И это я.*
4. *Это родители. Кажется, в Кисловодске. Надпись: «1952».*
5. *Миша с волейбольным мячом.*

<sup>458</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 343.

<sup>459</sup> Винокур Г. О. Указ. соч. С. 57.

*б. Я с санками.*

Поэма представляет собой ни к чему не обязывающую, обыденную, пустую беседу знакомых, листающих старый альбом с семейными фотографиями. Надо вспомнить, однако, что Э. Сепир считал стилем лучших писателей свободное и экономное выполнение того самого, что свойственно выполнять языку, на котором они пишут. Это художники, которые «умеют подогнать или приладить свои глубочайшие интуиции под нормальное звучание обыденной речи»<sup>460</sup>.

В поэмах Л. Рубинштейна само слово «пустота» часто приобретает метафорический характер.

*24. Мне приснилось неба пустота.*

*В ней с тобой мы потерялись*

*Оба. Ты сказала:*

*Ласточка вон та будет помнить*

*Нас теперь до гроба»... («С четверга на пятницу»)*

Метафора – это не только прием изображения, это способ мышления, способ восприятия мира. На наш взгляд, это закономерное явление – сам феномен пустоты, многообразие его модусов предопределяют многозначность употреблений лексемы пустота, а также его метафоризацию.

Итак, приемы экспликации мотива пустоты в поэтике Рубинштейна – это пустые карточки, «белое письмо», метафоризация лексемы пустота, а также карточки «дления» (Тименчик): «*три-четыре*», «*далее...*», «*Стоп! Еще раз...*», «*Стоп! Сначала...*».

Считаем аксиомой такое утверждение: «Художественная состоятельность автора целиком определяется его чуткостью к процес-

---

<sup>460</sup> Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М.: Прогресс, 1995. С. 176–177.

сам, происходящим в языке»<sup>461</sup>. Концептуализм обнаруживает пустоты в культуре, таким образом проявляя чуткость к механизму проникновения прежних и возможных будущих языковых состояний в сознание человека. Элементы прошлого языка могут входить в сознание очень глубоко, оставаясь неузнанными (иногда и самим автором) именно из-за естественного контекста.

Прием тавтологии в поэтике Т. Кибирова обнажает исходную двусмысленность известных слов (песенных текстов, лозунгов, цитат из программных литературных произведений), ставших концептами современного русского сознания. Обнажается в первую очередь не исходная смысловая пустота. Эта пустота – результат отражения, а точнее двоения концепта, когда вместо умножения смысла образуется действительная пустота смысла. Отчасти это связано с самим характером прецедентных текстов – их однозначной правильностью, не допускающей разночтений. Но из круга нельзя выйти, поскольку сами официальные смыслы предназначены для отражения, то есть обращены на тавтологию в процессе массового потребления.

Так, тавтологически модифицировано цитируются Т. Кибировым слова Ф. М. Достоевского из романа «Идиот»:

*Осененные листвою,  
Небольшие мы с тобой,  
Но спасемся мы с тобою  
Красотою, Красотой!*

При подобной тавтологии возникают новые точки отсчета, рефлексия множится.

Кроме того, установка концептуализма повторять сообщение (не только цитаты, но и «новые» слова) дважды сознательна. Отсюда эстетика повтора, создающая нулевую зону самоповтора:

*Тишина, тишина.*

---

<sup>461</sup> Айзенберг М. Вместо предисловия // Личное дело №. С. 6.



*Темнота, темнота.*

*Ничего, ничего.*

*Ни фига, ни черта.*

(Т. Кибиров «Денису Новикову. Заговор»)

Пустота обнаруживается благодаря механическому удвоению слова, образа, концепта. Нулевая информативность тавтологических конструкций порождает их замкнутость на самих себя. Опустошение образа достигается не только путем его штампования, использования готовых словесных клише, глубоко сидящих в сознании или подсознании, но и путем удвоения самих художественных кодов.

Поэзия московского концептуализма оказала большое влияние на искусство российское 90-х – 00-х гг. Тема пустоты в таком виде, какой сформировал концептуализм, обнаруживается у многих современных поэтов: А. Курганцев «На грани отсутствия» (сборник стихов 1995 г.); Л. Аронзон «Пустой сонет»; Ры Никонова «Вакханалия пустоты»; А. Витухновская «Уничтожение реальности»<sup>462</sup>:

*...какой же мощью надо быть  
чтоб так Безмолвствовать как будто  
перед бурей  
в столь скудном существе как я...*

В русской постмодернистской поэзии феномен пустоты не воспринимается как временное явление, абсолютное зло или вселенская катастрофа. Вслед за И. Бродским и концептуалистами современные русские постмодернистские поэты начали воспринимать пустоту как неотъемлемую часть мира и бытия, как некую закономерность и данность. Пустота уже больше не столь отталкивающая и если не совсем привлекательна, то, по крайней мере, привычна. Пустота, как и смерть, принима-

---

<sup>462</sup> Алина Витухновская и Михаил Бойко являются авторами «Манифеста нигилософов» представляющего собой сокращенный вариант трактата «Введение в нигилософию», который готовится к изданию отдельной книгой.

ется и здраво осознаются живущими как неотъемлемая, нормальная, естественная часть мироустройства вообще и человеческого существования в частности.

«Пустотность», «пустотный канон» — главные принципы, воплощённые во множестве акций, произведений и текстов московскими концептуалистами. Позднее пустотность получила широкое распространение в теории и практике различных концептуалистских групп. Для наиболее известной из них — московских «Коллективных действий» — так называемое «пустое действие» было внедемонстрационным элементом, остававшимся за рамками акции и ее комментария. При том, что режиссура большинства «поездок за город» (перформансов, проводимых «Коллективными действиями» на природе) была достаточно монотонной и герметичной, пустым, внедемонстрационным действием становилось, к примеру, время поездки. Оно было заполнено как бы «ничем», то есть ожиданием акции, поездкой к ее месту, а потом бессюжетными, схожими на ритуал действиями, — но именно его течение придавало перформансу необходимое напряжение и драматичность. В одном из перформансов «Коллективных действий» зрителям, проехавшим не один десяток километров на электричке, за две минуты художники выдавали справки о том, что они побывали на художественной акции. На этом сама акция заканчивалась. Далее каждый зритель обязан был написать отчет об увиденном. Но не для компетентных органов, а для автора. Из того же разряда «спрятанная пустота» — имитация наполненности там, где ее на самом деле нет (воплощена в акции «Коллективных действий» «Комедия»); «пустые фотографии» — фотографии акций «Коллективных действий», на которых ничего (или почти ничего) не изображено, кроме «неслучайной пустоты» — в свою очередь, являющейся поэтическим аспектом пустого действия как акта, с помощью которого нужно «вернуть неслучайность пустоты всегда случайно пустому пространству»

(А. Монастырский, «Семь фотографий», 1980)<sup>463</sup>. На 54-й Венецианской биеннале 2011 года российское искусство было представлено ретроспективой творчества «Коллективных действий» и Андрея Монастырского. Куратор русской выставки Борис Гройс предложил, с нашей точки зрения, удачное название – «Пустые зоны».

Тема пустоты – это скорее тема некоей потенциальности, в которую могут кануть как люди, так и вещи – то есть все без исключения реалии физического мира. Феномен пустоты является пространством, свободным от условностей, индивидуальных черт, наличия какого – либо смысла вообще. Пустота служит некоей альтернативой реальностью, своеобразным антиподом миру осязаемых вещей, служит для создания дуалистичной модели мира. Реальный мир (мир наличия) – мир пустоты (мир отсутствия или потенции).

Можно сказать, что образ пустоты является некоей вечной темой, актуализирующейся в то время, когда реальный мир теряет свой смысл, превращаясь при этом в симулякр. Тема пустоты потенциально присутствует в нашем мире, появляясь лишь тогда, когда смысл вещей, понятий, идей утрачивается. Поэтому образ пустоты это скорее не «минус образ», а нулевой образ: с одной стороны – конец, с другой – начало. Некая нулевая отметка мирового порядка, его источник, дно, первооснова.

В современной русской постмодернистской поэзии пустота стала существовать сама по себе, без дополнительных пояснений и уточнений. Это больше не провал и не черная дыра, которую надо быстрее заполнить или чем-то прикрыть. Поэты-концептуалисты чувствовали жуткий вампиризм топоса пустоты, парализующий деятельную активность человека.

Мотив пустоты концептуальной поэзии, условно говоря, формируется на трех уровнях – (1) слов и той игры, в которую они всту-

---

<sup>463</sup> Десятерик Д. Альтернативная культура. Энциклопедия. М.: Ультра. Культура, 2005.

пают; (2) эксплицитных описаний пустоты и ее образов; (3) размытой стихии пустоты, присутствующей в описаниях времени, сознания, мышления, психических и физических состояний. В позднем постмодернизме образ пустоты воспринимается менее угрожающе-трагично. Феномен пустоты не может быть разрушительным элементом уже хотя бы потому, что он также является частью мироздания, служит ее органической составляющей. Тема пустоты в постсовременной русской поэзии<sup>464</sup> помогает понять мир, оценить самого себя перед лицом полного отсутствия.

---

<sup>464</sup> Мотив пустоты наполняет творчество постсовременных русских поэтов Алексея Алены, Полины Барсковой, Дмитрия Григорьева, Виктора Степного, Ильи Кригера, Виктора Іваніва и др.

## V. Нигитология и онтология культуры

### 5.1. Онтологическая асимметрия современной культуры

Первоначально слово «логос» в древнегреческом языке означало «пустые речи» (речи, не связанные с конкретными предметами). Возникновение философии стало возможно тогда, когда речи было дано право на истину, когда слово как выражение мысли было признано не пустым звуком, а мыслью о бытии и даже самим бытием. В соответствии с этим мир мыслей стал восприниматься как более достоверный, реальный, чем мир эмпирических фактов. Пожалуй, уже с середины XIX в. философствование всё меньше ориентировано на ценность надежной «предустановленной гармонии» (это проступает в поздних работах Ф. Шеллинга, сочинениях С. Кьеркегора, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше). На онтологический анализ культуры в конце XIX – начале XX вв. серьезное влияние оказывает восточная асимметрия бытия и небытия.

Ф. Ницше пришел к выводу, что «сомнение в ценности бытия возникает в те времена, когда жизнь становится настолько изнеженной и лёгкой, что всякий укус какого-либо назойливого насекомого расценивается как некое невероятно кровавое злодейство, а недостаток опыта в области подлинного страдания приводит к тому, что возникает непреодолимое желание выдать воображаемое страдание за страдание высшего рода»<sup>465</sup>. Поэтические ощущения немецкого философа XIX века о подмене абсолюта его формальными вариациями стали самостоятельными направлениями в феноменологии и семиотике культуры XX в. В таком ракурсе философия культуры Ф. Ницше представляется нам основания трактовать культуру как вечно отодви-

---

<sup>465</sup> Ницше Ф. Веселая наука. Злая мудрость. М.: Эксмо, 2007. С. 87.

гающийся горизонт небытия, как мир, в котором невозможно никакое заключительное «ничто». Сознание небытия, воля к ничто являются двигательным механизмом культуры.

Явления природы и феномены культуры обладают принципиально разными типами бытия. Природный объект телесен, проявлен, как правило, обнаруживается нами в пространстве. Бытие природного феномена статично, конечно, целостно, это «бытие-в-себе» (Сартр). Культурный феномен если и *существует* как тело, то для того, чтобы обладать *бытием*, должен иметь имя, значение, идею, смысл, функцию, ценность (причем все эти обладания конвенциональны), что позволяет говорить об «инобытии» (Гегель) культуры. Инобытие культуры изменчиво, вариативно, интерпретируемо, это «бытие-для-себя» (Сартр). Постмодернистская культура порождается на всех инобытийных уровнях с яркими небытийными чертами: нелинейностью, нецелостностью, симулятивностью, ризоматичностью (асистемностью, принципиальной незаконченностью), потенциализмом, ситуативностью, отсутствием (упразднением) центра. При попытках использовать категорию «бытие» в интерпретации постсовременности (да и феномена культуры как таковой) философ культуры оказывается в тупике. Путь преодоления кризиса онтологической мысли был предложен Э. Блохом, назвавшем его «онтологией еще-не-бытия», ибо «Еще-Не характеризует тенденцию материального процесса, как порождаемое им, стремящееся манифестировать себе его содержание. Ничто, так же как и Все, характеризует скрытое содержание данной тенденции...»<sup>466</sup>. Поскольку Бытие возникает из «еще-не-бытия», а «Еще-Не – это действительно вспыхнувшее, открытое миру начало всего, что образуется и образовано»<sup>467</sup>, постольку именно в нем следует искать истоки Бытия. Концепция Э. Блоха считается учением этическим, а не

<sup>466</sup> Block E Zur Ontologie des Noch-Nicht-Seins. Fr.-am M., 1961, S. 17.

<sup>467</sup> Цит. по: Вершинин С. Е. Жизнь – это надежда. Введение в философию Эрнста Блоха. Екатеринбург, 2001. С. 123.

онтологическим, что нам кажется очень показательным, так как в случае небытийной интерпретации бытия культуры не удастся рассматривать этические и онтологические вопросы отдельно друг от друга в «чистом» виде.

Тем не менее, инерция классического ориентира на бытие сильна, поэтому мы говорим о пустоте как о характеристике кризиса культуры. Что стоит за этой метафорой? Нарастание хаоса в сознании и хаоса в реальности, эклектика в искусстве (да и мутации самого эстетического феномена), крах рационализма в науке, почти абстрактный субъективизм в философии, симуляция и виртуализация повседневности. То есть разнообразие форм отчуждений от бытия культуры.

Активное внедрение в онтологию в 30-е годы отрицательных понятий («небытие», «ничто») не было интеллектуальной игрой. Изменение статуса понятий «небытие» и «ничто» обуславливалось и поддерживалось эсхатологическими настроениями, которые во второй половине XX столетия переросли пространство массовой мифологии, укоренившись в художественных текстах, научных прогнозах. Финализм предрекал неминуемую гибель западного варианта европейской культуры в условиях угасания творческой силы элиты и утверждения массовых социальных процессов<sup>468</sup>. Идеи о том, что культура XX в. продуцирует силы хаоса, разрушения, энтропии, и сама является формой их существования прослеживается от А. Бергсона, М. Вебера и Х. Ортеги-и-Гассета до постмодернистских философов.

Если в классический период старая культура, разрушаясь, предоставляла свои обломки в качестве основания или строительного материала для новой, то в постсовременности «осколочность», разрозненность, хаотичность, нецелостность не стремятся самоорганизоваться в новый порядок, ибо хаос и есть новый порядок. Непрестанно-

---

<sup>468</sup> См.: Философия культуры. Становление и развитие. СПб.: Лань, 1998. С. 265.

щающийся вихрь «карнавального действия» (это не «порывы», не временные кризисы, это и есть перманентное становление) культурных разломов разрушает семантику всех предметов и понятий, эмблем постмодернистской культуры. Система временных координат сначала сместилась, а сегодня исчезла вовсе (речь даже не о псевдохронологиях или псевдоисторическом кинематографе, но и о восприятии прошлого современным субъектом-обывателем), структура концептов неустойчива, подвижна. Подтверждением того, что мотив небытия актуален не исключительно в философском дискурсе, но и в культуре в целом, является то, что даже текстуальное пространство современной эстрады изобилует знаками пустоты: «ниоткуда в никуда», «в душной и унылой пустоте» и т.д.

Процессу опустошения культурных форм уже около ста лет. Особенно он активизировался в эпохи политических коллизий, например, в России. Уничтожать устойчивые смыслы элементов культуры стали еще большевики, которые пытались заменить их новыми. После перестройки искусственные коммунистические формы обрушились и образовалась бездна зияющих бессмысленных дыр в существовании русской культуры. Они должны были заполниться новым естественным смыслом, однако заместились симулятивными, картонными, экранно-глянцевыми, пустыми (уже в своём возникновении) формами вначале цивилизации потребления, а затем «общества контакта» (Ж. Бодрийяр). Компьютерные игры заместили собой контактные детские и взрослые игры. Жевательная резинка, вынуждая жующего производить повторяющиеся ритмические действия, дарит ему искусственную свободу (ощущение «свободы от»), создаёт иллюзию демократичности общения. Многообразие интернет-форумов, онлайн-дневников и социальных сетей стало масштабным симулякрот искреннего общения и дружбы (современное выражение «кто у тебя в



«друзьях»?») кардинально отличается по содержанию от классического «скажи мне кто твой друг»).

Реальное общение тоже оказалось опустошенным; это чутко отражает русская обыденная речь, в которой давно уже появилось и остается актуальным слово «тусоваться». «Тусовка» – это бессмысленное времяпровождение, окрашенное высокой степенью иронии. Анекдоты теперь чаще всего состоят из сочетания слов, а не мыслей. Придуман даже термин «стёб» – эффективное, но лишённое внутреннего смысла словотворчество, у которого не может быть логического окончания (любой стёб в следующий момент после своего рождения становится объектом нового стёба, это процесс принципиально неостановимый). Как видно даже из этих простых иллюстраций, активный отклик на возникновение разрывов в бытии культуры возникает в обыденной речи и других системах знаков. Продуктом атрофирования языкового организма бесспорно является феномен новояза (прекрасно изображенный Оруэллом в «1984») – это язык, убитый или опустошенный часто под воздействием тоталитарного режима или культурной массовизации. Самыми частотными единицами новояза являются лозунги, девизы, аббревиатуры, штампы и клише. Постсовременными вариантами новояза можно считать язык общения в Интернете (так называемый «албанский») и обыденную речь современного человека, в которой традиционные национальные паремии и фразеологические единицы вытеснены слоганами из рекламных текстов.

Классическая культура превращает мир из хаоса в космос. В постсовременности – наоборот: обилие текстов творит хаос, неостановимый наплыв информации вводит культуру в ситуацию постоянного становления. Интересно, что для объяснения данной небытийной черты бытия культуры Ф. И. Гиренок выбирает и соответствующую манеру речи (письмо философа не только описывает, но и само становится иллюстрацией хаосомности, бесконечной дробности и потока):

«Все знают, что мир, заполненный причинами, никак от нас не зависит. Но в этом мире есть ещё и то, что существует, если мы хотим, чтобы оно было. И это культура. Виртуальная реальность. Молодость человека. И вот люди состарились. И мы не хотим, чтобы было то, что бывает, когда хотят. Нет у нас воли к избыточному, а культура существует. Существует то, чего нет. А это уже симуляция. Пустота. И мы закидываем эту пустоту словами и делами. Но она не заполняется. Происходит расширение симуляционных пустот культуры»<sup>469</sup>.

С. Минаев в книге «ДУХLESS: Повесть о ненастоящем человеке» много размышляет о пустоте бытия культуры поколения родившихся в 1970-е. В повести выведено несколько развернутых метафор бессмысленности и никчемности существования современников автора. Все образы (например, «мумии»), выбранные С. Минаевым, являются символиккой социокультурных пустот. Автор описывает постнаркотические галлюцинации персонажа, стирая событийность его социальной жизни, будто обнажая истинную пустоту его жизни: *«Абсолютная, вязкая тишина. Как в пустыне. Я возвращаюсь на кухню и смотрю в окно. Улица вымерла... Тишина оглушает меня. Она обступает меня со всех сторон. Обволакивает и вжимает в угол кухни... Я нахожу пульт и включаю телевизор. Я переключаю канал за каналом, и... ничего не происходит. В правом верхнем углу экрана меняются логотипы, а на самом экране – белая пустота... Я беру с полки несколько глянцевого журналов, закурываю сигарету и собираюсь пролистнуть их для самоуспокоения. Я открываю первый журнал, смотрю на страницы и вижу, что они абсолютно белые. Пустые... Я беру другой журнал. Та же картина. Третий – все то же самое. Двести белых страниц. Двести страниц пустоты... Я открываю альбом, чтобы успокоиться. Проллистнуть все эти фотокуски собственной жизни»*

---

<sup>469</sup> Гиренок Ф. Археография наивности // Философия наивности / сост. А. С. Мигунов. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 23.

*ни. Предаться воспоминаниям, одним словом. И вы знаете, что я там вижу? Правильно. Ничего я там не вижу. Каждая страница альбома состоит из трех листков плотной бумаги, которые абсолютно ничего не содержат. Я вынимаю некоторые листы в надежде на то, что я просто засунул фотографии задом наперед. Ничего похожего. Листы абсолютно пустые. Мне даже смешно становится. Как это точно. Трудно ждать чего-то осязаемого, фотографируя пустоту»<sup>470</sup>.*

Главный герой книги С. Минаева, находясь даже в здравом рассудке, не освобождён от ощущения пустот: *«Людское многоголосие сливается у меня в ушах в единый гул, сродни тому, что слышишь, когда прижимаешь к уху морскую раковину. Кто называет это шумом прибоя, я же думаю, что этот шум более похож на гул толпы. Я пытаюсь, как акустик на подводной лодке, вычленив из этого «белого шума», из этой информационной пустоты суть бесед, ведущуюся за другими столами и в проходах между ними, но, кроме верениц названий брэндов, ресторанов и женских и мужских имён, ничего не слышу»<sup>471</sup>.*

Таким образом, у современной философии культуры, равно как и науки о культуре, существуют объективные причины испытывать теоретическую и практическую потребность в тематизации фундаментально-онтологических феноменов (таких как небытие, пустота, ничто, случайность, неопределённость т. п.), занимающих область отрицания в симметрически построенной картине мира. Понятие пустоты как отсутствующего основания становится важным, т.к. моделью культуры сегодня чаще всего выступает множественность наслоений с пустым центром<sup>472</sup>. Интересно, что П. Козловски говорит о времени постмодерна как о шансе, данном человечеству, чтобы оно успело

---

<sup>470</sup> Минаев С. ДУХLESS: Повесть о настоящем человеке. М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2006. С. 319–321.

<sup>471</sup> Там же. С. 55.

<sup>472</sup> Об этом см.: Генис А. Указ. соч. С. 188–200.

стать достойным своей гибели<sup>473</sup>. Думается, что философ имел в виду процесс постепенного разоблачения культуры второй половины XX в., т.е. последовательного обнаружения симулятивного характера знаковых уровней бытия культуры, вплоть до открытия пустого центра. В результате такого распада целостности мы наблюдаем одно интересное явление. В образовавшиеся культурные разломы начинают выходить старые, архаичные историчные формы и отношения, которые, казалось, уже давно канули в лету, продемонстрировали свою предельность. Начинается своеобразный ренессанс всего. В последние десятилетия мы сталкиваемся с самым настоящим парадом старых, иногда просто архаичных культурно-исторических форм, претендующих стать содержанием современного бытия культуры. Парадоксальная характеристика культуры последних десятилетий XX столетия и современности – способность превращать форму в смысл. Однако принцип «Anything goes!» чреват в культуре состоянием вечно неготового бытия, смешивающим в себе все возможные и невозможные противоречия.

Пока пустота остается центром культуры, основным её эмоциональным свойством будет напряженное ожидание. Впервые такое ощущение рождается у структуралистов. При деконструкции текста обнаруживается его опустошенность: текст предполагает свободное пространство для мышления, сам по себе не имеет никакого смысла. По выражению У. Эко, «подлинный читатель – это тот, кто осознает, что единственная тайна текста – это пустота»<sup>474</sup>. Текст (не только отдельный знак) может быть пустой структурой, которая примет любую трактовку. Поэтому текст – это пустой опыт, напряженное ожидание нового, очередного, заполнения пустоты. Также у М. Фуко пустота –

---

<sup>473</sup> См.: Козловски П. Культура постмодерна: общественно-культурные последствия технического развития. М.: Республика, 1997.

<sup>474</sup> Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск: «Пропилеи», 2000. С. 156.

это нейтральное пространство дискурса, наделённое креативным смыслообразующим потенциалом; «в нем все только рождается и ничего еще не родилось». М. Фуко понимает под пустотой «то развертывание пространства, где наконец снова можно мыслить»<sup>475</sup>. Так что в широком смысле пустота – это потенциальное пространство, открытое для заполнения чем-то, или явление чего-то, что ещё не актуализировалось в данном измерении. По его мнению, снова и снова возвращаясь к тексту, прочитывая каждый раз по-разному, выявляя новые смыслы и смыслообразующие связи, мы можем сказать, что всё это уже есть (было) или что ничего этого вовсе нет. Прочитывая, творя текст, мы не начинаем каждый раз заново, но всегда заполняем лакуны, находимся в поиске пустот. Всё время предполагается, что истина находится в промежутках между проявленными уже элементами мозаики. Это и есть вечная игра нашего сознания с пустотой. Только безумие способно принести нам решение загадки пустоты, «безумие образует пустое пространство, в котором возможно всё, кроме логической упорядоченности самой этой возможности»<sup>476</sup>.

Обнаруживая пустоту за важным (как казалось из-за стереотипа, традиции или другой условности), мы находим сверхважное в том фоне, который растворяет в себе отдельные слова и вещи. Новое содержание (ценностное или информационное) вторгается, занимая чужое место; если оно и наполняет нечто, то это нечто – пустота: «В тексте человек всегда имеет дело не с некоторой готовой репрезентацией, а с некоторым специфическим способом конструирования и установления ирреального»<sup>477</sup>. Оно способно представлять или изображать нечто лишь потому, что наличие изначально отсутствует<sup>478</sup>. При любой масштабности рассмотрения бытия современной культуры об-

<sup>475</sup> Фуко М. Указ соч. С. 328.

<sup>476</sup> Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 204.

<sup>477</sup> Bruner J. S. Acts of meaning. Cambridge: Harvard U. P. 1990. P. 46.

<sup>478</sup> См.: Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad marginum, 2000. С. 295–296.

наруживаются подобные замещения: имидж вместо компетенции, мода вместо красоты, шоу вместо событийности, дизайн вместо стиля и т. д.

Пустота – это не только лакуна, пробел, пустое место, её экспликациями могут являться прозрачность, нейтральность, белизна, в которых нет различий, нет препятствий для всепроникающего света. Неслучайно, что эстетически востребованным материалом в современном дизайне является стекло. Ж. Бодрийяр так видит его свойства: «стекло неразруσιμο, нетленно, не имеет цвета и запаха и т. д. – это поистине как бы нулевая степень вещества; оно также относится к веществу, как вакуум к воздуху»<sup>479</sup>. Стекло – это и мечта о нетленности, т.е. бессмертии, и намек на невинность или честность. Его бесконечная открытость одновременный изоляционизм – символы современной культуры. Человек сегодня одержим всеобщей прозрачностью, идеей освещенности всех событий. Интернет-форумы и дневники – это места анонимного эксгибиционизма: «выложив» всё о себе, всю свою подноготную на всеобщее обозрение, наш современник никому конкретно себя не адресует. Так рождается трёхуровневый по смыслу феномен: «я абсолютно откровенен, подразумевая, что я недоступен; имея в виду, что воспринимающих меня масса, я надеваю маску или костюм, имитирующие мою наготу и мою доступность». В результате мы сами не оставляем себе ни одного укромного уголка, где можем остаться в одиночестве. Нет возможности различить, сколько во всём этом реальной заботы о своей безопасности, а сколько – фобии закрытости, заполненности пространства. Поэтому «стекло» становится метафорой утопии нашей открытоски/закрытоссти, ведь стекло – это расширение, рассеивание во все стороны, общедоступность и недоступность одновременно. Виртуальная самопрезентация, интернет-маски, онлайн-притворство видятся нам ответом пост-

---

<sup>479</sup> Бодрийяр Ж. Система вещей. С. 41.

современной культуры на мольбы П. Тейяра де Шардена: «Боже, ты же знаешь, ты же ведаешь, что я могу вынести встречу с какой-нибудь там былинкой, травой, животным, но я не вынесу встречу с другим человеком. Ты же знаешь, общаться с ним непросто в силу того, что он пуст»<sup>480</sup>.

Если в архаике небытие чаще представлялось зияющей темнотой, чернотой, мраком, то современный образ пустоты пронизан светом и сиянием. По существу, свет создает ту пустоту, в которой может явиться зрению объемное тело, он готовит место для его возникновения, даже провоцирует его появление. Кинематографические изображения, так как они основаны на передаче светового потока, поэтому имеют дело не с уже явленными вещами, а с процессом манифестации форм из обнаруживаемой светом пустоты.

Ж. Бодрийяр назвал эту увлеченность метафорой стекла «прозрачностью зла»: стремясь всё упорядочить, вымести хаос отовсюду, человек разрушает себя и свой мир. Его страсть к дезинфекции порождает инфекцию самую страшную – беспредельный рост порядка и прозрачности в полной пустоте<sup>481</sup>. Проект «Уничтожение реальности» современного русского поэта Алины Витухновской, к примеру, включает в себя нигилистическую, «готическую», поэзию, имидж и публичное поведение автора, превратившиеся в «спектакль пустоты»<sup>482</sup>; а также конкретные предложения по изменению социального бытия человечества (отмена деторождения, обязательная кремация тел умерших и т.д.). Фактически А. Витухновская мечтает о стерилизации мира, очищении его от людей, материальных и смысловых наслоений культуры.

С. Жижек видит причины особенностей постсовременной культуры в нехватке реального в XX в. Философ очень живо описыва-

<sup>480</sup> Цит. по: Гиренок Ф. И. Археография наивности. С. 23–29.

<sup>481</sup> Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. С. 100.

<sup>482</sup> Бойко М. Е. Диктатура Ничто. М.: Литературная Россия, 2007.

ет, на первый взгляд, странную решимость Брехта, который в июле 1953 г. махал рукой советским танкам, движущимся к Stalinallee, чтобы подавить восстание рабочих. Сам драматург описал этот день в своем дневнике – в тот момент у него впервые в жизни (он никогда не был членом партии) возник соблазн вступить в Коммунистическую партию. Дело не в том, что Брехт считал допустимой безжалостную борьбу в надежде на то, что она приведет к процветанию в будущем. Грубость настоящего насилия как такового воспринималась и одобрялась как знак подлинности. Далее С. Жижек пишет: «В отличие от девятнадцатого столетия утопических и «научных» проектов и идеалов, замыслов будущего, двадцатый век имел своей целью освобождение вещи как таковой, непосредственную реализацию Нового Порядка. Основной и определяющий опыт двадцатого века – непосредственный опыт Реального, в противоположность повседневной социальной реальности. Реальное в его исключительной жестокости было той ценой, которую следовало заплатить за очищение от обманчивых слоев реальности. Уже в окопах первой мировой войны Эрнст Юнгер прославлял рукопашные схватки как первый подлинный intersубъективный опыт: подлинность состоит в акте насильственной трансгрессии (от лаконианского Реального – Вещь Антигоны, с которой она сталкивается, когда нарушает порядок Города, – до эксцесса у Батая). В сфере сексуальности иконой этой «страсти реального» стала «Империя чувств» Нагиса Ошимы – культовый японский фильм семидесятых, в котором любовники пытались друг друга до смерти. Не становятся ли последней фигурой страсти Реального веб-сайты с жесткой порнографией, позволяющие нам увидеть при помощи крошечной камеры, размещенной на конце фаллоимитатора, как выглядит влагалище изнутри? В этот момент все переворачивается: когда кто-то подходит



слишком близко к объекту желания, эротическая привлекательность превращается в отвращение к Реальному обнаженной плоти»<sup>483</sup>.

Особенно чутко улавливает социальные запросы искусство, поэтому понятия небытия и пустоты приобретают большую значимость и в качестве художественных мотивов, и в качестве концептов философского осмысления творчества, процесса создания текста или произведения искусства. Современный художник, пытаясь осмыслить свое место в процессе творения, часто находит себя отсутствующим, а основанием возможности творчества видит именно пустоту, лауну, незаполненность. Выходит, саморазрушающееся искусство – это не странный, а закономерный феномен постмодернизма. Картины, написанные краской, выцветающей на глазах у зрителей; сооружения, взрывающиеся перед публикой; книга «Ничто», выпущенная в США в 1975 г. и переизданная в Англии (в ней 192 страницы, и ни на одной нет ни строчки; автор утверждает, что он выразил мысль «Мне нечего вам сказать») – все это образцы саморазрушающегося (мы предложили дополнительную характеристику – «нигитогенного») искусства. Оно имеет свое выражение и в музыке: исполнение произведения на разваливающемся рояле или на распадающейся скрипке, упоминаемая уже нами беззвучная пьеса Дж. Кейджа «4,33», выступление в Гамбурге дирижера Д. Шнебеля без оркестра, безмолвное выступление солиста и целого ансамбля в струнном квартете Г. Брехта. «Саморазрушающееся искусство декларирует деидеологизацию. Все художественные произведения, согласно рассуждениям представителей франкфуртской школы, пронизаны идеологией, которая дает слушателю и зрителю тенденциозное представление о реальности. ...Сводя произведение к минимуму, к разрушающейся системе образов, к молчанию, к пустоте, саморазрушающееся искусство якобы несет с собой минимум лжи, оно почти правдиво своей абсурдностью, оно адекватно аб-

---

<sup>483</sup> Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального. С. 10.

сурду мира, показывая бессмысленную деятельность абсурдной личности в саморазрушающемся мире»<sup>484</sup>.

М. Уэльбек в этом отношении обращает внимание на другой феномен – современную архитектуру, которая ориентирована на то, чтобы приводить в «режим повышенной активности функциональный комплекс, отвечающий за ориентировку на местности»<sup>485</sup>. Достигнув совершенства в создании конструкций, функциональных до такой степени, что они становятся невидимыми, современная архитектура стала практически прозрачной. «Парадоксально то, что пустота дает человеку иллюзию полного присутствия. Кажется, что можно прикоснуться к объекту и ощутить его – именно посредством пустого, не занятого объектами пространства. Но именно наше соприкосновение с пустотой создает объект, выделяя его из пустоты»<sup>486</sup>. В работах многих постструктуралистов описывается нежелание человека расстаться с иллюзией присутствия субъекта, с иллюзией его возможности влиять на текст, относиться к нему как к объекту. С. Беккет настаивает на том, что мы пытаемся скрыться от пустоты, окружающей нас, за «говорением», поскольку оно показывает нам наше существование не бессмысленным и незаметным, а значимым для окружающих. Литература говорит только об одном – об отсутствии субъекта, всё, что мы можем обнаружить в произведении, ни в коем случае не может оказаться означаемым, «ибо это означаемое отступает всё дальше и дальше в глубину той пустоты, которой является субъект»<sup>487</sup>.

Проблема, рассматриваемая нами, имеет три аспекта. Во-первых, продуктивным для современной культуры является осмысление пустоты как «чистого листа», чистой потенции, несвершившегося, возможности для небытия уступить место бытию. «Оперы, которые

<sup>484</sup> Боров Ю. Б. Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. С. 159.

<sup>485</sup> Уэльбек М. На пороге растерянности // Уэльбек М. Мир как супермаркет. М.: Ad Marginem, 2004. С. 159.

<sup>486</sup> Шубина П. В. Указ. соч.

<sup>487</sup> Барт Р. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.

ты не поставил, фильмы, которые ты не снял, книги, которые ты не написал, всегда интереснее того, что ты сделал»<sup>488</sup>. Во-вторых, мы являемся свидетелями возвращения культуры к возвышенной мистификации пустоты, практически к каббалистическому канону о том, что ощущение пустоты – это пробуждение стремления к жизни<sup>489</sup>. В-третьих, состояние «постсовременность» в сущности симулятивно и пустотно.

С точки зрения теории культуры, процессы крайней степени симуляции, виртуализации, абсурдизации выводят культуру на стадию своего истинного (чистого) существования.

Описанная нами глобальная ирония, увлеченность состоянием «стеклянной прозрачности», гипертекстуальность постмодернизма – все это обнажает онтологическую структуру культуры. Обнажение внутренней формы в свою очередь способствует разрушению (или восприятию как застывших и пустых) условий культурного договора, тогда мы встречаемся с абсурдными формами и смыслами, которые и есть чистая культура.

.

---

<sup>488</sup> Еванг Н., Гринуэй П. Искусство изящного обмана // Киноателье – Кинопроизводство, 1998. № 4. С. 12.

<sup>489</sup> См.: Зогар. Комментарии и пояснения Дэниела Мэтта. М.: София, 2003.

## 5.2. Инструментальный характер понятия «пустота» в онтологии культуры

Труд «Бытие и Ничто» Ж.-П. Сартра, имеющий подзаголовок «Феноменологическая онтология», должен был бы быть теорией бытия культуры, основанной исключительно на точном описании видимости. Наша позиция состоит в том, что построенная на экзистенциалистских основаниях онтология культуры наиболее адекватно и глубоко раскрывает её природу и сущность.

Когда мы говорим «онтология культуры», то подразумеваем самостоятельное, отделенное от человека, её существование. Однако это видимость, обусловленная многими разнородными факторами. Культура видится нам автономной сущностью, во-первых, из-за неясности её генезиса. Создано столько идей, метафор, символов, текстов, языков, вещей, ценностей, что человек живет в этом мире «второй природы» как в чем-то законченном, целостном, ставшем и ему подаренном. «Культура является всеобъемлющим вместилищем смыслов, подобно универсальной вычислительной машине»<sup>490</sup> В этом отношении уместным будет вспомнить, что миф о культурном герое является древним универсальным сюжетом и, видимо, эксплицирует глубинный страх человека перед творчеством, ответственностью автора. Думается, многочисленные мифологические сюжеты о наказании людей богами за то, что те «вознамерились быть как боги», подтверждают наличие «фобии» неготового мира. Во-вторых, перманентность культурогенеза не заметна в современной массовой цивилизации, чей представитель характеризуется как нетворческий и внушаемый, т.е. полностью захваченный культурогенезом как объект. Здесь мы встречаемся с одним из глубинных противоречий постсовременного мира:

---

<sup>490</sup> Morin E. *Kultur ↔ Erkenntnis \ Das Auge des Betrachters*. München: Piper, 1991. P. 76.

человек массы выбирает надеяние, действительно боится ответственности творца. В то же время сама культура сегодня – «вечно варящий вечно неготовое блюдо котёл». Ни одна реформа, ни один проект, ни одно движение или открытие не достигают своего логического завершения, а лишь открывают двери для новых культурных акций. Но если и создается видимость целостности, то чаще всего перед нами симулякр или недобытие феномена культуры, форма которого гиперреальна, вычищена и отшлифована до глянца, а целесообразность, функциональность и осмысленность отсутствуют: «Гиперреальное – это совершенная фаза развития реальности, в которой нивелируются противоречия между реальным и воображаемым, гиперреальным»<sup>491</sup>

Исходной интенцией онтологического взгляда на культуру является вопрос: «Может ли человек «видеть дальше своего носа»?» На эту же особенность понимания бытия указывает В. С. Библер: «Понять бытие – означает выпутать его из отношений “при-частности”, раскрыть его как вне-субъектное бытие, как “оно есть само-по-себе”, как абсолютно противостоящее человеку (познающему Я), противостоящее субстанционально»<sup>492</sup>. То есть возможно ли создание онтологии не культуры? Ведь единственным источником знания о бытии являются результаты человеческого восприятия, пусть и различных модусов. И. В. Гете свое ощущение парадоксальной малости бытия человеческого мира, способного вместить (уловить) нечто, его превосходящее, вкладывает в уста Мефистофеля:

*Мир бытия – досадно малый штрих  
Среди небытия пространств пустых,  
Однако до сих пор он непреклонно  
Мои нападки ловит без урона.*

---

<sup>491</sup> Zima P. Moderne–Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen: Francke, 2001. P. 113.

<sup>492</sup> Библер В. С. Из «Заметок впрок» // Вопросы философии. 1991, № 6. С. 42–43.

Бытие, по утверждению В. А. Кутырева, как синоним реальности, как предельно общее понятие о существовании – видимом и невидимом – классической философией под сомнение не ставилось. В материализме – «усиленной метафизике» – бытийность мира не обосновывается, она вытекает из самого понятия материи<sup>493</sup>. Понятие небытия в классической онтологии относительно, тогда как бытие абсолютно: «Небытие, ничто – это принцип временности, смены и становления – процессов, происходящих внутри вечного и бесконечного бытия. Бытие – субстанция, оно первично, небытие – акциденция, оно обусловлено. Оппозиция «бытие – небытие» аксиологически нагружена. Бытие рассматривается как обладающее формой, организацией. А небытие – бесструктурный хаос, пустота; бытие – сущность и единое, небытие – видимость и многое; бытие – жизнь, небытие – смерть; бытие – добро, истина и красота, небытие – зло, ложь и безобразие. Обладать бытием – благо, потерять его – несчастье. В случае трактовки данной оппозиции «наоборот», если абсолютom и благом признавать небытие и ничто, онтология как метафизика да и собственно философия разрушаются»<sup>494</sup>.

Аксиологически принципиально иной точки зрения придерживаются оппоненты: «Бытие конечно, временно, относительно. Небытие бесконечно, вечно, абсолютно... Острова бытия – пенистые гребни, буруны на безбрежных волнах океана небытия. Небытие всепоглощающе. Это стихия, из недр которой все появляется, и это пучина, в глубинах которой все тонет. Все из небытия приходит и в небытие возвращается, небытие это высшая из всех субстанций, исток и последняя инстанция. (...). Небытие – не бог, не дух и не материя. Небытие – неопределенно. Это великое Ничто. Это тайна, скрывающая в себе неимоверную мощь нерожденного и отжившего. О сущности не-

<sup>493</sup> См.: Кутырев В.А. Оправдание бытия. С. 15.

<sup>494</sup> Кутырев В. А. Оправдание бытия. С. 16.

бытия трудно говорить с достоверностью, о ней можно лишь предполагать»<sup>495</sup>. Несмотря на свое же указание на невозможность говорить о небытии с достоверностью первой отечественной монографии на эту тему предлагает систематику философии небытия в понятиях, постулатах, законах, принципах.

В то же время у бытия культуры для человека нет никаких «внешних сторон», «краев», границ; невозможно посмотреть на него из какого-то иного бытия. Философ, занимающийся онтологией культуры, поэтому должен хотя бы на время становится не-человеком. Хотя в истории культуры нам известно множество разнопорядковых (не обязательно философских – но магических, религиозных, художественных, политических) попыток сделать это, самые масштабные из них предпринимаются в сфере науки. В. Дильтей и Г. Риккерт, например, вводя различие двух типов наук, обосновали его не только методологически, но и онтологически: культура и история существуют не так, как предметы естественные, а потому и постигаются совершенно иными способами<sup>496</sup>.

С нашей точки зрения, одним из важных аспектов специфики бытия культуры является *антимимесис*. Подражать и повторять человек умеет так же, как и животные, а вот творить новизну, быть источником инноваций, творить из пустоты – это специфически человеческое. Хотя философы культуры, исходящие из некоторых натуралистических предпосылок (Тейяр де Шарден, В. И. Вернадский, П. А. Флоренский), истолковывают реальность культуры как некоторую универсальную сферу, возникающую на определенной стадии развития человечества и его духовности, но всё же являющуюся ступенью внекультурной эволюции. Именно этот культурфилософский аспект

<sup>495</sup> Солодухо Н. М. Философия небытия. С. 63.

<sup>496</sup> См.: Дильтей В. Введение в науки о духе // Собр. соч. М., 2002. Т. 1. С. 279–395; Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре // Культурология XX век: Антология. Аксиология, или философское исследование природы ценностей / РАН ИНИОН. Отд. теории и истории культуры; отв. ред. И.Л. Галинская; сост. С. Я. Левит. М.: ИНИОН, 1996. С. 69.

прочитывается в учениях о ноосфере, полях, энергетизме, пневмато-сфере (сфере духа).

Другой подход – так называемый «онтологический плюрализм» утверждает, что имеется большое разнообразие типов реальности. Иначе говоря, типу вещи соответствует свой тип бытия. Обще-теоретические аргументы в пользу онтологического плюрализма представил А. Мейнонг в своей «теории предметов», своеобразной кульминацией которой является его учение о «вне-бытии чистого предмета»: существуют предметы, не имеющие бытия и тем не менее имеющие характеристики. Его принципы именно в культурологическом аспекте развиты в концепции «множественности реальностей». «Чистые предметы» А. Мейнонга – это ценностные системы, наборы смыслов, – все то, что, опредмечиваясь, умирает; существует только в движении и имманентно феномену культуры<sup>497</sup>. Следует также учитывать идею от И. Канта об условном модусе существования культурных установлений. Это так называемый принцип «как если бы», в начале XX в. давший основание «философии фикционализма»<sup>498</sup>.

Слово «бытие» не может иметь одинаковый смысл применительно к природной вещи и к человеку, – настаивает также А. Кожев, который называет свою позицию дуалистической онтологией.. Природная вещь – идет ли речь о камне или о ели – довольствуется тем, что она есть то, что она есть: ее стремления не заходят дальше того, чтобы просто непрерывно воспроизводить себя. Сам человек, когда он ведет себя просто как живое существо, также не действует, он воспроизводит себя. Таким образом, есть два смысла бытия: 1) природное бытие – «быть» означает оставаться тем же, сохранять свою идентичность; 2) культурное (или историческое) бытие – «быть» в данном случае нужно определять через негативность; бытие действующего

---

<sup>497</sup> Основы онтологии: учеб. пособие / под ред. Ф. Ф. Вяккерера. В. Г. Иванова, Б. И. Липского, Б. В. Маркова. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1997. С. 185 – 186.

<sup>498</sup> Там же.



лица состоит в том, что оно не остается тем же, стремится стать отличным – не только в том смысле, в каком яблоко отличается от груши, но и в смысле действия для отклонения, изменения. Мир (в смысле целостности всего, что есть), вероятно, состоит из двух частей. В первой – природной – вещи таковы, каковы они есть, и процесс становления носит циклический характер. В исторической, или человеческой части ничто не остается таким, какое оно есть, никакое тождество не сохраняется. В качестве иллюстрации своей дуалистической онтологии А. Кожев использует образ, который Ж.-П. Сартр многократно воспроизводит в «Бытии и Ничто». Мир, пишет А. Кожев, можно сравнить с золотым кольцом: «Возьмем кольцо из золота. В нем есть отверстие, и это отверстие имеет для кольца столь же существенное значение, как и золото: не будь золота, «отверстие» (которого бы, впрочем, и не существовало) не было бы кольцом; но не будь отверстия, золото (которое бы тем не менее существовало) также не было бы кольцом. Но если в золоте обнаружены атомы, совершенно бесполезно искать их в отверстии. И ничто не говорит за то, что и золото, и отверстие суть один и тот же образ (речь, конечно же, идет об отверстии как таковом, а вовсе не о воздухе, который есть «в отверстии»). Отверстие – это ничто, которое существует (в качестве присутствия отсутствия) только благодаря окружающему его золоту. Точно так же и Человек, являющийся Действием, мог бы быть «ничто», которое «ничтожит» в бытии благодаря бытию, которое оно «отрицает»<sup>499</sup>. Думается, древнекитайское объяснение первозначимости пустоты и её вечной всеопределяющей роли посредством образа колеса (в середине, где сходятся спицы и проходит ось, должно быть отверстие – пустота) является прототипом приведенных рассуждений.

Тем самым нигитологическая интерпретация бытия культуры должна привести к появлению некоего *не быть*, внутренне присущего

---

<sup>499</sup> Кожев А. Указ. соч. С. 310.

бытию культуры и трудно объяснимого в рамках формальной логики. А. Кожев растолковывает все это при помощи одной остроумной шутки: «Парменид был прав, говоря, что бытие есть, а Ничто не есть; но он забыл прибавить, что есть «различие» между Ничто и Бытием, и это различие в некоторой мере имеет то же основание, что и бытие, поскольку без него, без этого различия между Бытием и Ничто, не было бы и самого Бытия»<sup>500</sup>. Шутка Кожева означает следующее: различие хотя и выступает в форме ничто (поскольку отличаться от чего-либо значит не быть как это что-то), составляет часть того, что есть; это должно быть так, потому что то, что не составляет часть того, что есть, возвращается к своему не-сущему, следовательно, к ничто. Тем самым известная включенность небытийных характеристик в бытие культуры неизбежна.

Так получается, что важной темой онтологического понимания культуры является определение той роли, которую играет человек в мировом бытии. Ведь именно благодаря человеку «существует реальность, которой нет» – культурная. Получается, что человек является *центральным* звеном всей структуры реальности, тем звеном, о котором Платон задавал вопрос: «Каким образом есть небытие?» Человек в своем индивидуальном, ограниченном, сиюминутном состоянии – это единственный способ (образ) связности и взаимодействия существующего и несуществующего в мировом бытии. Такое представление о нашем месте в мире очень близко к философской концепции человека, которая возникла в начале XX в. и получила наиболее яркое воплощение в трудах М. Хайдеггера. В этой концепции утверждается глубокое единство мира и человека, отвергается представление о человеке как изолированной части реальности, не способной оказывать существенное влияние на мир. Предназначение человека – быть *свидетелем, пастухом* бытия. Каждое событие, происходящее в бытии,

---

<sup>500</sup> Там же.

может быть признано реальным, имевшим место, только если оно «засвидетельствовано», поставлено в некую связь (пусть даже абсурдную) с другими «свидетельскими показаниями».

Уже в архаических мифологических объяснениях мироздания обнаруживается примитивная антропология бок о бок с примитивной космологией. Вопрос о космогонии сложно переплетается с вопросом об антропогонии. Э. Кассирер пишет о таком акте самопознания как о первой и главнейшей составляющей познания мира: «...проникнуть в тайну природы, не раскрыв тайну человека, невозможно. Мы должны погрузиться в рефлексия, если хотим овладеть реальностью и понять ее значение»<sup>501</sup>. Тем не менее, логично было бы в онтологически ориентированном анализе культуры на первое место выводить десимволизованный, деидеологизированный бытие, его фактическую нейтральную явленность. Однако для бытия культуры процедура десимволизации означает смерть, поэтому мы не абсолютизируем роль небытия, а заявляем о включенности в бытие культуры небытийных характеристик.

С одной стороны, человек-творец не удаляется от мира, а, напротив, прорывается к некой общей первооснове всех вещей, первофеномену, с другой – имеет место умышленное окультуривание мира в искусстве, например, превращение вещей в святыни, слов – в метафоры и символы (хотя, учитывая конвенциональный характер большинства словесных знаков, возникает предположение не о переходе из несимволического в символическое, а о трансформации одного символического в другое символическое). Но все же особенностью онтологического взгляда на текст культуры является восприятие наличествования и оформленности бытия таковыми, каковыми они нам даны. Мы имеем в виду то, что М. Мерло-Понти назвал «кроной Бы-

---

<sup>501</sup> Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарики, 1998. С. 447.

тия», составленной из качеств или свойств «глубины», «цвета», «формы», «линии», «движения», «контура»<sup>502</sup> и т. д.

М. С. Каган считает, что «суть мышления человека состоит в том, что это способность познавать бытие, а функция воображения – творить небытие»<sup>503</sup>. То есть воображение направлено на творческое созидание чего-то еще не существующего или вообще не способного реально существовать (фантастического, мистического, бредового), т. е. небытия.

Многие поколения философов писали об отсутствии действительности за границами человеческого сознания. Только на первый взгляд это мистика, но в феноменологической философии Э. Гуссерля, например, бытие полностью превращается в сознание; «эпохе» и есть чистая, неискаженная пониманием, интерпретациями, действительность. Но как только чистая тихая гладь «эпохе» подергивается рябью понимания и толкования (т.е. запускается механизм рефлексии), начинает разворачиваться пространство, ведь пространство в феноменологии – это многообразие возможных способов восприятия вещи; время же – это бесконечный горизонт потенции вещи. М. Хайдеггер воспринял феноменологию Э. Гуссерля как фундаментальную онтологию; человек у него – не объект, поселенный в бытие, а сам творящий бытие.

Ж. Деррида предлагает собственную интерпретацию гуссерлевской феноменологии. Согласно Ж. Деррида, феноменологическая критика всегда выдает себя как момент метафизической самоуверенности, поскольку последним вопросом, неявно присутствующим в феноменологии, всегда является вопрос о присутствии: «В своей чистой форме это присутствие есть присутствие ничто, существующее

<sup>502</sup> См.: Мерло-Понти М. Око и дух. М.: «Искусство», 1992.

<sup>503</sup> Каган М. С. Метаморфозы бытия и небытия: Онтология в системно-синергетическом осмыслении. СПб.: Изд-во «logos», 2006.

в мире...»<sup>504</sup> Понимать мир не как вместилище вещей, а как горизонт горизонтов учила во многом элитарная феноменология Э. Гуссерля, а научился этому в практическом режиме жизнедеятельности рядовой человек массы конца XX – начала XXI в. Так сложные полумистические идеи философии проявились в виде культурных реалий. Сегодня мы не просто характеризуем мир как божественный текст, а живём в гипертекстуальной действительности – виртуальной, экранной, симуляционной. Классическая культура заполняла пустоту, осуществляя таким образом культурогенез и семиозис. Постклассическое существование – это выбор форм для пустоты, смена форм пустоты, симуляция, мимесис пустоты под непустоту. Перечисленные действия включены как составляющие в процесс культурогенеза, но постмодернистского. «Постмодернистская текстология фундирована презумпцией «пустого знака», выражающей постмодернистский отказ от идеи референции как гаранта наличия смысла знаковых структур: смысл не эксплицируется (что предполагало бы его исходное наличие), но конституируется в процессе означивания как надления текста ситуативно актуальным значением, не претендующим на статус ни имманентного, ни предпочтительного (правильного, корректного и т. п.). Таким образом, отсутствие исходного значения делает текстовое пространство незначимым (в смысле наличия одного «наличного», смысла), но открытым для означивания, предполагающего версифицированную плюральность возможных семантик»<sup>505</sup>.

Тема онтологии текстов культуры стала популярной уже в постгуссерлевской философии. Так, у М. Мерло-Понти анализ литературы понимается как «запись Бытия». Онтология текста имеет дело с вполне определенным и обозреваемым слоем бытия, а именно с де-

---

<sup>504</sup> Деррида Ж. Голос и феномен (и другие работы по теории знака Гуссерля) / пер С. Г. Кашиной и Н. В. Сулова. СПб.: Алетейя, 1999. С. 19.

<sup>505</sup> Метафизика отсутствия // Новейший философский словарь. 3-е изд., исправл. Минск: Книжный Дом, 2003.

мифилогизированными – насколько это возможно – пространственно-вещественными текстурами и схемами действия. По мнению М. Хайдеггера, все то, из чего сделано произведение искусства (любой другой артефакт) – камень, краска, звук, слово – впервые обретает в нем свое подлинное существование<sup>506</sup>.

Любая единица культуры является прежде всего знаком, т. е. главная её сущность – это связь одного предмета с другим, а не сами предметы, их природа или материальность. Доказывая это, исследователь И. В. Ескевич выбирает для анализа одно явление культуры – деньги, и пишет: «Тот звук, который деньги всегда издают, если его не заглушит особый придерживающий жест культуры. Неважно, блеют они в обыденной жизни, звенят, шуршат или молчат, метафизически деньги – дребезжат, выдавая тем самым некоторую пустотность той среды, в которой они становятся возможны, наличие в ней свободного пространства, а также странную вибрацию, пронизывающую эту среду»<sup>507</sup>. Мы считаем, что «дребезжат» все единицы культуры, их внутренняя пустотность различной степени есть условие потенциальности и причина метафоричности культуры.

Изучая онтологию культуры, мы практически всегда имеем в виду два противоположных по вектору процесса: возникновение бытия из небытия (например, Г. Г. Гадамер отмечал, что благодаря игре происходит «прирост бытия»<sup>508</sup>) и превращение реальности в ничто. В древних мифологических космогониях описываются акты сотворения богами бытия из небытия, в которых на богов переносится реальная творческая способность человека превращать небытие предметов в их бытие, мифологическими же такие описания являются потому, что в материальном мире природы, действительно, по Пармениду, «бытие

<sup>506</sup> См.: Хайдеггер М. Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие. С. 316–327.

<sup>507</sup> Ескевич И. В. Метафизика денег. Три действия с прологом и эпилогом. М.: Эксмо, 2006. С. 22.

<sup>508</sup> См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 188.

есть», а «небытия нет», тогда как в мире человека, в культуре, «небытие есть», поскольку именно из него рождается бытие. Небытийные характеристики (своеобразные «полости», различного типа пустоты) обуславливают формам культуры объём, предоставляют им возможность время от времени проявляться целостно.

Оба вектора онтологии культуры, на наш взгляд, отчётливо выражены в древнегреческой категории эроса (в платоновском смысле), которая выражает особую интенциональную природу человека. Человек есть страсть, желание, стремление, проекция за пределы самого себя. Эрос есть тяга человека в верхний и нижний по отношению к нему миры, есть способ его укоренения в этих мирах. Человек желает того бытия, которое воспринимается как внешнее, как находящееся за границей субъекта. Так, небытие само становится и страшным и манящим объектом, целью влечения, основой человеческой страсти к ничто. Как положительная негация, человек укоренен в двух мирах: в ничто и в абсолюте. Он есть просвет между ними, их смешение. Человек происходит и из праха, и от Бога. Поэтому его и влечет в этих двух противоположных направлениях. Изначальное ничто, из которого вышел человек, продолжает оставаться для него великим манящим эротическим объектом, мечтой о вечном возвращении к небытию, что и выражено в знаменитых строках Пушкина:

*Все, все, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья.*

«В сердце соблазна – притягательность пустоты...»<sup>509</sup> Почему человека, стоящего на краю пропасти, влечет в ее глубину? Почему человека, как в бездну, влечет в толпу, в некие коллективно-анонимные состояния, в которых он теряет себя как личность, как ин-

---

<sup>509</sup> Бодрийар Ж. Соблазн. С. 144.

дивидуальность? Отвечая на подобные вопросы, Ж. Бодрийяр остроумно анализирует притчу о мальчике, фее и рыжем лисьем хвосте: «...человеческий дух неодолимо привораживается пустым местом, оставленным смыслом... Бывает и так, что слова и жесты теряют свой смысл вследствие непрерывного повторения и скандирования: затащить смысл, износить и истощить его, чтобы высвободить чистый соблазн нулевого означающего, пустого термина – такова сила ритуальной магии... Но это также может быть непосредственная замороженность пустотой, как при физическом головокружении на краю пропасти или при метафизическом – от вида двери, за которой пустота. «За этой дверью пустота». Случись вам заметить где-нибудь табличку с подобной надписью – смогли бы вы противиться искушению открыть эту дверь?»<sup>510</sup>

Специфика творения бытия (культурного творчества) такова, что человек всегда выражает себя, продуцирует себя в вещах-текстах<sup>511</sup> (замечательный пример творчества П. Пикассо: по признанию самого художника, что бы он ни изображал – стул, скрипку, Минотавра, он пишет автопортрет). Поэтому единственный подход к бытию культуры – через созданные и создаваемые человеком культурные артефакты, знаки, являющиеся его инобытием. Инобытие обозначает результат превращения одной формы бытия в другую. Но, если применительно к природе это понятие широко не распространено – здесь взаимопревращения бытия и небытия не нуждаются в такой специфической форме, как инобытие определенного бытия, то в культуре эта форма получает самую широкую реализацию, ибо все ее предметное бытие – от одежды человека и его дома до художественных образов и техники – есть не что иное, как инобытие человека. Бытие культуры не является неподвижным, а с течением времени пере-

<sup>510</sup> Бодрийяр Ж. Соблазн. С. 140.

<sup>511</sup> Данный принцип онтологии культуры является центральным для «конкретного идеализма» П. А. Флоренского и поэтико-метафизического отношения к вещам Р. М. Рильке.



ходит в одну из форм своего инобытия, некоторые из них человеческое сознание склонно воспринимать как небытие. О методе работы с подобными небытийными формами бытия культуры, называя их «пробелами» и «зиянием культуры», пишет М. Н. Эпштейн: «Пробел – это отсутствие, нехватка знака. Но попытка обозначить эту нехватку ведет к построению знаков нового уровня. Собственно, именно глубина пробела и позволяет множить заполняющие его знаки»<sup>512</sup>. Оказалось, что бытие, исходящее из материальных, экзистенциальных начал, демонстрирует не совпадение с идеей, а полное отличие от неё и развивается по собственным законам, пребывающим вне сферы самосознания. Эта непрозрачность бытия, провозглашенная неклассической философией, стала зримой в постсовременной культуре.

Так как, анализируя бытие культуры, мы не сможем миновать бытие человека, то и отрицательный вид онтологии неминуемо сопровождается негативной антропологией, или проще – нигилизмом. Александр Кожев, например, лозунг 60-х гг. – «смерть человека» – представлял как последнее следствие «смерти бога». Он говорит об этом: «конец Истории есть собственно смерть Человека»<sup>513</sup>. В деятельностном подходе к пониманию культуры человек определяется как *homo faber*. Если история закончилась, то инновации невозможны, перекомбинация уже сотворенного с большими сомнениями определяется как творчество. Человек не творящий и не созидающий человеком в классическом смысле не является. Когда мы переступаем порог постистории, справедливо будет говорить о постчеловеке (может быть, «акторе», не-человеке), а поэтому первую роль получает понятие негативности.

Тем не менее, нигитология культуры тем и отличается от нигилистической онтологии и нигилизма вообще, что предполагает обяза-

<sup>512</sup> Эпштейн М. Н. Знак пробела. С. 16.

<sup>513</sup> Кожев А. Очерк феноменологии права // Кожев А. Атеизм и другие работы. М.: Праксис, 2006. С. 302.

тельность включенности небытия в бытие человека. Ф. Гиренек в этом отношении пишет о ничто как об обязательном условии существования человека: «..если в них (людях. – *Н. С.*) нечто и существует, то потому, что ничто рядом с ними ничтожит. Ничто не видно. Оно не тождественно самому себе и поэтому не наблюдаемо, но бессодержательное радение вокруг ненаблюдаемых вещей меняет вполне наблюдаемое содержание нашей жизни и выводит нас за рамки биологического существования»<sup>514</sup>. И далее: «Всякое существование предполагает то, что существует. Но ни одно суждение, формулируемое относительно человека, не может содержать в себе отсылку к его себестождественности. Тождественных себе людей нет. Не тождественные же себе вещи не существуют. Например, существует стол. У него есть свойства и качества. Они (к нашему удовольствию или неудовольствию) раскрываются. У людей, как заметил Р. Музиль, нет свойств. Они принадлежат символам»<sup>515</sup>. Так становится наглядно ясным тезис Ж.-П. Сартра «Человек есть бытие, через которое ничто входит в мир». Всё наше предыдущее изложение как раз и было направлено на то, чтобы показать, как человек может создать формы небытия или приблизится к ничто. И для первого, и для второго у человека есть свобода, сущностью которой является негативность или, как говорит Ж.-П. Сартр, способность к «неантизации».

Принято думать, что человек, со страхом убегающий от пустоты – это один из западных типов ориентации на реальность. Однако мы склонны считать любой тип отношений человека с пустотой амбивалентностью (страхом-влечением), которая может камуфлироваться разнообразными формами: творчество, свобода, непривязанность, надеяние и т.п. Скорее, не сама пустота является мотивом творения её обликов, а страх-влечение к пустоте, одновременное желание убежать

---

<sup>514</sup> Там же. С. 31.

<sup>515</sup> Там же. С. 36.

от неё и заполнить её. Также имеет место желание закамуфлировать страх пустоты, поэтому модусы, нами рассматриваемые, есть, скорее, не модусы пустоты, а модусы отношения к ней. Это ведь не культурные оболочки пустоты, а культурные поведенческие формы, связанные с пустотой. Обнаружить «чистое небытие» так же трудно, как обнаружить и «чистое бытие». Мгновенные (краткие) обнаружения человеком чистого небытия возможны, когда он, охваченный глубокой тоской или ужасом, видит себя стоящим «посреди так или иначе приоткрывающейся совокупности сущего»<sup>516</sup>.

Если же человека все желает созерцать небытие, то нет необходимости искать его где-либо – достаточно ждать в молчании его появления. Однако оно не всегда узнаваемо, ибо автоматически в следующий же момент после появления в сознании становится существующим (пусть и субъективно). Таким образом, небытием может быть названа информация, которая ещё не попала в «зону внимания» человеческого разума.

Наши размышления о разрывах и «провалах» в бытии культуры вполне согласуются с концепцией «ландшафта культуры» М. Хайдеггера. Философ обнаруживает неоднородность этого ландшафта (намывы, отложения, впадины и т. п.) Как строится образ небытия? Что культура выбирает в качестве обозначающего? Поскольку небытие оценивается как абсолютное и амбивалентное (т.е. и ничто, и рождение бытия потенциальны), то по означаемому можно выстраивать всю иерархию ценностей. В начале XX в. чуткий к происходившим культурным катаклизмам А. Бергсон, утверждал: «Философы почти не занимались идеей небытия. Однако она часто бывает скрытой пружиной, невидимым двигателем философской мысли. С первого пробуждения мышления она-то и выдвигает вперед, прямо навстречу сознанию, мучительные проблемы, вопросы, на которых нельзя остано-

---

<sup>516</sup> Хайдеггер М. Время и бытие. С. 22.

виться, не испытывая головокружения»<sup>517</sup>. Так, когда сознание становится символом небытия, то речь, видимо, должна идти о рациоцентризме; время, отождествляемое с ничто, становится маркером культуры модерна; пустые словесные оболочки, полый текст как метафора небытия характеризует постмоденистскую культуру.

Для онтологической практики русских философов начала XX в. при описании культурной (духовной) действительности самым значимым было увидеть невидимое. «Если говорить о первичной интуиции, то моею было и есть то таинственное высвечивание действительности иными мирами – просвечивание сквозь действительность иных миров, которое дается осязать, видеть, нюхать, вкушать, настолько оно определено...»<sup>518</sup> Символическая природа культуры заключается в созидании небывалого (небытийного), о чём П. А. Флоренский пишет так: «Символ и был подглядыванием тайны. Ибо тайна мира символами не закрывается, а именно раскрывается в своей подлинной сущности, то есть как тайна»<sup>519</sup>. Результатом поисков П. А. Флоренского стал проект конкретной метафизики. Для П. А. Флоренского категоричным является то, что человек с его семью чувствами – «вратами» реальности – сам есть содержательная часть реальности мира, а тем более реальности культуры. «Метафизические плоскости спайности бытия выражаются в своеобразиях психологического устройства нашего опыта. В порядке онтологическом сказано было бы: метафизика производит психологию; в порядке психологическом, напротив: психология определяет наши метафизические построения. В порядке же символическом скажем, как сказали уже: метафизическое выражается в психологическом, психологическое выражает метафизику»<sup>520</sup>. Общая

<sup>517</sup> Бергсон А. Указ. соч. С. 267–268.

<sup>518</sup> Флоренский П. А. Детям моим. М.: Московский рабочий, 1992. С. 158.

<sup>519</sup> Там же. С. 158.

<sup>520</sup> Флоренский П. А. У водоразделов мысли. (Черты конкретной метафизики). Приложение 1. Философская антропология // Флоренский П. А. Имена. М.: «ЭКСМО-ПРЕСС»; Харьков: «ФОЛИО», 1998. С. 32.

же установка П. А. Флоренского на онтологизацию фундаментальных аспектов человеческого опыта (сомнение, память, дружба и т. д.) и их использований как основания конкретной метафизики соответствует задачам фундаментальной онтологии М. Хайдеггера, с которым его роднит и сближение философского и поэтического языка, и использование этимологических медитаций для возвращения к изначальному смыслу понятий. В работах Ф. И. Гиренка мы видим продолжение традиции русской религиозной философии культуры. Философ размышляет в онтологическом ключе о различии искусственного и не искусственного: «Конечно, ни одно явление не являет свою натуру. Оно не указывает на себя и не говорит: посмотри на меня и опиши мою сущность. Тем не менее мы смотрим и описываем явление как видимость бытия, за которой скрывается сущность. Но за явлением искусственного скрывается не сущность, а существование, в зазоре недоговоренности (или незавершенности) которого скрывается человек в качестве существа, мыслящего сущность этой недоговоренности»<sup>521</sup>.

Напряжение в восприятии дихотомии «бытие-небытие» сохраняется и в постмодернистской культуре, где «бытие» и «небытие» вошли в состояние смысловой инверсии<sup>522</sup>. Постмодернистский стиль философствования породил целый ряд понятий, которые могут приниматься в арсенал нигитологии культуры: симулякр, соблазн, складка, след, виртуальность и т. д. Удачной метафорой является оппозиция «лук – капуста», предложенная А. Генисом для объяснения онтологических различий классической и постмодернистской культур. Мы согласны с А. Генисом в том, что исчерпавшая себя «парадигма капусты» уступает место «парадигме лука», «...в которой культура строится как раз на губительной для своей предшественницы пустоте.... В «парадигме лука» пустота – не кладбище, а родник смыслов. Это –

<sup>521</sup> Флоренский П. А. У водоразделов мысли. С. 39–40.

<sup>522</sup> См.: Шайхитдинова С. К. Информационное общество и «ситуация человека»: Эволюция феномена отчуждения. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2004.

космический ноль, вокруг которого наращивается бытие. Являющаяся сразу всем и ничем, пустота – средоточие мира. Мир вообще возможен только потому, что внутри него – пустота: она структурирует бытие, дает форму вещам и позволяет им функционировать»<sup>523</sup>. Если в парадигме «капусты» хаос снаружи укрощался порядком, иерархией культуры, то в парадигме «лука» хаос – зерно мира, порождающая пустота, новизна здесь не открывается, а создаётся.

Итак, пустота как феномен культуры обладает сущностью меньше, чем она обладает бытием, то есть бытие пустоты – это в большей мере её осмысливание, ощущение человеком и её влияние на человека. Онтологические структуры традиционной культуры – это явленность несуществующего; взаимоопределение бытия и небытия; взаимные метаморфозы сущего и ничто. Онтология постсовременной культуры оперирует понятием «пустота», относящимся как к форме, так и к смыслу предмета культуры. Человек в пространстве культуры имеет дело как с видимостью формы, так и с видимостью и относительностью смысла: и то и другое иллюзорно и создано его сознанием, т.е. искусственно. Поэтому сегодня мы являемся свидетелями того, как по необходимости онтология культуры впускает в себя нигилистические принципы.

---

<sup>523</sup> Генис А. Два. Расследования. М.: «Подкова», «ЭКМО», 2002. С. 246–247.

### 5.3. Художественное инобытие как нигитологическая модель бытия культуры

Существование предмета природы и бытие предмета культуры отличаются вмешательством сознания во второе, а значит, следуя идее Ж.-П. Сартра, под воздействием ненатизации и акции свободы окрашивание его в отдельные оттенки небытия. И природный предмет, и предмет культуры, и образ фантазии в какой-то степени все-таки существуют. Но что означает здесь «степень»? То, что, бытие культуры включает разные объёмы небытийных характеристик.

Ещё раз отвечать на вопрос «Обладают ли предметы природы и культура общим, одним бытием или они имеют разные существования?» мы берёмся на материале художественных текстов, в которых раскрывается механизм конструирования инобытия, то есть обнажается внутренняя форма феномена культуры.

Инобытие – это обретенное бытие в другом (в другом месте и времени, в другой форме, на иной основе) или видоизмененное бытие, отличное от прежнего состояния. Приёмы намеренного построения инобытия, как это ни странно, позволяют прояснить, оживить бытие культуры. Инобытийные явления уничтожают привычки и стереотипы взгляда как на обыденность, так и на сакральность. Парадокс, неожиданность, абсурд выводят человека в ситуацию первотворения или, по крайней мере, первовидения.

Представитель семиотики культуры Г. Г. Почепцов называет структуру инобытия «мягкой», в отличие от «жесткой» структуры действительного бытия. Пластичность инобытия снимает оценочную сетку с бытийственной системы культуры, – и становится вариантом новой онтологии современной культуры. Мы считаем, что, например, художественная система Д. Хармса – это богатый ресурс инструмен-

тария нигитологии культуры. Мир Хармса как мир случайных событий построен на «мягких» структурах бытия. Условный пример: если бы Хармс написал о землетрясении («жестком» событии), то и в нём он нашёл бы набор «мягких» (менее вероятных) событий или интерпретаций событий. Реальный пример: в качестве меры (измерителя мира) Хармс предлагает *саблю*<sup>524</sup>. «Перед нами разворачивается активное порождение альтернативной модели мира, настолько отличающейся, что можно говорить о введении инономы. Нормальное, обыденное, с точки зрения Хармса, является абсолютно ненормальным с точки зрения читателя»<sup>525</sup>.

Вопрос инономы у Хармса по-своему осветил М. Ямпольский в книге «Беспамятство как исток», посвященной анализу цикла Д. Хармса «Случаи», а через него – и всей художественной философии писателя. Ямпольский связывает эстетическую философию Хармса с феноменом «исчезновения действительности», который обсуждается в этой книге еще и в связи с творчеством Мандельштама и Вагинова, а также с русской метапрозой в целом. По мнению философа, «метод» Д. Хармса позволяет создавать тексты, не столько описывающие, сколько демонстрирующие сам процесс исчезновения реальности. Все то, что в раннем авангарде использовалось для магического преобразования действительности, у Д. Хармса используется для «деконструкции» самого понятия «действительность» и для введения собственной реальности<sup>526</sup>. В текстах Хармса можно выделить следующие особенности:

*1. Случайность изображается как норма или значимо-важное событие.* Хармс создает тексты, построенные на гиперболизации слу-

---

<sup>524</sup> См.: Хармс Д. Собрание сочинений. СПб.: Азбука, 2000. Т. 2: Новая Анатомия. С. 283–284.

<sup>525</sup> Почепцов Г. Г. Семиотика. М.: «Рефл-бук»; Киев: «Ваклер», 2002. С. 203.

<sup>526</sup> См.: Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998.



чайного<sup>527</sup>. Хармс мог случайный поступок сделать ключевым, масштабным, более значимым, чем сознательные, спланированные или привычные акции. Никак логически не связанное с текущим планом повествования, как бы выпадающее из общей канвы сюжета, это событие радикально перестраивает ткань текста, переводя его «на новые рельсы» и переставляя читателя на точку зрения, о существовании которой он не подозревал. Однако читатель, усвоивший стиль изложения Хармса, уже ждет определенного «подвоха»: когда же, наконец, появятся нелепица, случайность, которые в корне поменяют привычную картину. Почти всегда ожидания оправдываются, потому как у Хармса любое изложение событий служит идее инонормы. Его «случайности» трансформируют мир «нелепиц» в мир предельной упорядоченности. В рассказе о встрече Алексея Толстого с Ольгой Форш читаем заключительную сцену: «Тогда Алексей Толстой разделся голым и, выйдя на Фонтанку, стал ржать по-лошадиному. Все говорили: «вот ржет крупный современный писатель». И никто Алексея Толстого не тронул»<sup>528</sup>. Показательно, что именно такое разрешение событий в хармсовском инобытии позволило герою повествования «выйти сухим из воды», т.е. именно эта линия стала знаковой: «никто Алексея Толстого не тронул». Допустим, совершал бы Алексей Толстой вполне удовлетворяющие читательскую аудиторию поступки, как то: ходить по набережной, молчать, не вступать в публичные конфликты, читать книги, есть яблоки, беседовать с Ольгой Форш и т.п., – завершение рассказа отвечало бы законам логики, нормам общественного поведения. Иными словами, читатель сумел бы отыскать в реальной жизни референт всему происходящему в тексте. Однако этот ход вещей уже не отвечает законам писательского мира: типичное событие у Хармса никогда не может стать знаковым, знаковым становится лишь

<sup>527</sup> См.: Почепцов Г. Г. Указ. соч. С. 202.

<sup>528</sup> Хармс Д. Собрание сочинений. Т. 2. С. 80.

случайное, хаотичное, нелепое. Вот почему Толстого в рассказе не трогают лишь потому, что он «разделся голым» и выучился «ржать по лошадиному». Заметим, что в рассказе даже приведён аргумент к общественному мнению («никто ... не тронул»): в инобытии Хармса все персонажи живут в этом мире странного и безоговорочно соглашаются с заданным порядком вещей. Нет такого «революционера», кто посмел бы изменить ход повествования, когда «лопатою Константин Федин съездил Ольгу Форш по морде»<sup>529</sup>. В этом единстве мнений – при всей абсурдности заданных Хармсом событий – просматривается указание на то, что внешняя (по отношению к художественному тексту) реальность тоже нарратив, а значит её структура конвенциональна, а не онтологична. Из мира, где абсурд становится системообразующим фактором, реальный мир тоже уже не видится неабсурдным. Вдруг становится ясным, что «нормой» может быть что угодно, необходим лишь культурный договор, условие коллективного восприятия чего-либо в качестве нормы.

2. *Случайное переводится в системное.* Хармс делает из аномального события норму. Однако когда он пытается строить на этой новой норме сюжетный текст, то начинает быстро исчерпываться, поскольку на единичном нарушении нормы нельзя построить развитие сюжета<sup>530</sup> (показательным примером является цикл коротких рассказов «Случаи», где повествуется и о вываливающихся из окон старухах, и о рыжем человеке, «у которого не было глаз и ушей», и об Орлове, который «объелся толчёным горохом и умер»<sup>531</sup>).

На помощь в реализации сюжетной линии приходит нехитрый, но оригинальный прием: чтобы трансформировать мир случайных (хотя и знаковых) событий в сюжет, Хармс переводит случайное в

---

<sup>529</sup> Там же.

<sup>530</sup> См.: Почепцов Г. Г. Указ. соч. С. 203.

<sup>531</sup> Хармс Д. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Новая Анатомия. СПб.: Азбука, 2000. С. 220–223.

системное. Получается, что любая иноморма, вводимая Хармсом в повествование, отныне действует не как оторванная от жизни реалья, «странность», а как занимающая свое место в мире ячейка. Для этого всего лишь требуется повторить «случайное» событие пару раз (с оговорками, изменением контекста) и подтвердить поведением действующих лиц правомерность этой нормы. Наиболее яркий пример – рассказ «Карьера Ивана Яковлевича Антонова»: *«Это случилось еще до революции. Одна купчиха зевнула, а к ней в рот залетела кукушка. Купец прибежал на зов своей супруги и, моментально сообразив, в чем дело, поступил самым остроумным способом. С тех пор он стал известен всему населению города и его выбрали в сенат. Но прослужив года четыре в сенате, несчастный купец однажды вечером зевнул, и ему в рот залетела кукушка. На зов своего мужа прибежала купчиха и поступила самым остроумным способом. Слава о ее находчивости распространилась по всей губернии, и, выслушивая длинный рассказ купчихи, митрополит зевнул, и ему в рот залетела кукушка. На громкий зов митрополита прибежал Иван Яковлевич Григорьев и поступил самым остроумным способом. За это Ивана Яковлевича Григорьева переименовали в Ивана Яковлевича Антонова и представили царю. И вот теперь становится ясным, каким образом Иван Яковлевич Антонов сделал себе карьеру»*<sup>532</sup>.

Обратим внимание, что ситуацию системности в данном рассказе выполняет один и тот же мотив – *«поступить самым остроумным способом»*. Причем система развертывания событий тем абсурднее, чем меньше мы о ней знаем. Именно так происходит в этом рассказе: некое действие преобразует мир, задает тон создающемуся на наших глазах сюжету, но охарактеризовать его мы никак не можем, это всего лишь абстрактное «что-то», о котором нам не сообщают и которое, таким образом, сразу же теряет свою сюжетообразующую

---

<sup>532</sup> Хармс Д. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Новая Анатомия. СПб.: Азбука, 2000. С. 154.

значимость. Хармс повторяет композиционные каноны сказки – тем, что вводит в повествование прием повторения. Но при этом нарушается концепция причинно-следственных связей, которая в сказках – с их также выделяемым, особенным инобытием – так важна. Сравним: в «Сказке о золотой рыбке» старуха задает системность художественной ткани тем, что – с видоизменениями – раз за разом просит себе все новых и новых благ (нового корыта, избы, быть дворянкой, царицей, владычицей морской). При этом видна причина разворачивающихся действий: старик поймал золотую рыбку, исполняющую желания. В случае с Хармсом причина как бы отходит на второй план, а то и вовсе исчезает из значимых композиционных элементов. Важным становится лишь сама система происходящего: кукушка залетела в рот купчихе – купца выбрали в сенат; кукушка залетела в рот купцу – купчиху повезли в столицу показать митрополиту; кукушка залетела в рот митрополиту – Ивана Яковлевича Григорьева переименовали в Ивана Яковлевича Антонова и представили царю (здесь, как и в сказке Пушкина, тоже всё идет по нарастающей, и в этом очередное проявление системности). Однако предваряющее «почему» прячется за маской так и не раскрытого нам «самого остроумного способа». Хармс всего лишь выводит мораль (тоже, кстати, созвучную сказке): *«вот теперь становится ясным, каким образом Иван Яковлевич Антонов сделал себе карьеру»*. Только системность здесь не в подытоживании всех структурных элементов рассказа (как было бы, например, если бы концовка выглядела так: *«Вот так и делают себе карьеру люди»*), а в том, что на арену выходит система исключительная и нетипичная – повторение привело не к логическому выводу, а к сообщению о судьбе некоего Ивана Антоновича, совершенно случайного персонажа, выведенного на сцену в самом конце рассказа. Случайный персонаж в данном случае явился заключительным звеном выстроенной Хармсом системы.

3. *Введение и эстетизация структурной ошибки.* Текст Хармса строится на введении определенной структурной ошибки. Перед нами всегда структура с нарушением. Эта асистемная структура эстетизируется, получая тем самым право на самостоятельное существование, тиражирование или пересказывание<sup>533</sup>. У Хармса прослеживаем поэтапное исполнение этих законов: *«Тут художник Миккель Анжело поднимает голову и видит петуха. Петух не отводит глаз, не мигает и не двигает хвостом. Художник Миккель Анжело опускает глаза и замечает, что глаза что-то щиплет. Художник Миккель Анжело трет глаза руками. А петух не стоит уж больше, не стоит, а уходит, уходит за сарай, за сарай на птичий двор, на птичий двор к своим курам. И художник Миккель Анжело поднимается с груды кирпичей, отряхивает со штанов красную, кирпичную пыль, бросает в сторону ремешок и идет к своей жене»*<sup>534</sup>.

На первом «этапе» ошибка заключается в том, что художник выбирает себе довольно странную для обывательского сознания модель поведения – подражает петуху (петух – «за сарай, на птичий двор», и Миккель Анжело следом направляется к жене, оставив все дела). Далее происходит эстетизация ошибки, которая уточняет предлагаемую картинку неизвестными ранее деталями: *«А жена у художника Миккеля Анжело длинная-длинная, длиной в две комнаты»*<sup>535</sup>. Ошибка, тем самым, только усиливается, представляя ситуацию художественной антиномии: жена-то на самом деле есть (недаром следует ее дальнейшее упоминание, а значит, делаем вывод, все рассказанное абзацем выше – правда), в то же время мы едва ли можем представить себе женщину «длинную-длинную, длиной в две комнаты». Усиливая масштаб первоначальной ошибки, дополняя ее рядом подробностей, Хармс доводит ее до определенной степени эстетиза-

<sup>533</sup> См.: Почепцов Г. Г. Указ. соч. С. 204.

<sup>534</sup> Хармс Д. Указ. соч. С. 150.

<sup>535</sup> Там же.

ции, как будто разворачивает перед читателем всю глубину описываемого эпизода. При этом он до такой степени насыщает его деталями и нюансами, что эпизод предстает перед нами не банальной ложью, нехитрой выдумкой, а целой семиосферой, существующей автономно, подчинённой особым законам, т.е. инобытием.

Эстетизация ошибки у Хармса схожа с остранением В. Шкловского, применившего изначально этот прием для изображения вещей у Л.Н. Толстого. Шкловский так определяет «приём остранения»: «Не приближение значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание «в́идения» его, а не «узнавания»<sup>536</sup>. При остранении вещь не называется своим именем, а описывается как в первый раз виденная. Читаем у Хармса: *«Красивая дама, как видно, ждала трамвая или автобуса. Она вынула изо рта папироску, бросила её на землю и затоптала ногой. Вдруг к этой даме подошёл интересный молодой человек, одетый во всё клетчатое. Видно было, что он только что из парикмахерской, где его побрили, но нечаянно полоснули бритвой по щеке, потому что поперёк лица молодого человека шёл свежий ещё пластырь. Подойдя к даме, молодой человек, в знак приветствия, поднял обе руки, причём от этого движения справа под мышкой у него лопнул пиджак и оттуда выглянуло что-то фиолетовое»*<sup>537</sup>.

Видим, что стандартное событие также может служить материалом для текста Хармса. По типу контекста, окружающего дальнейшую структурную ошибку, «мы относим данный текст не к «запискам сумасшедшего», а к художественной коммуникации, где также есть право на нарушение»<sup>538</sup>.

---

<sup>536</sup> Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. С. 188–189.

<sup>537</sup> Хармс Д. Указ. соч. С. 310.

<sup>538</sup> Почепцов Г. Г. Указ. соч. С. 204–205.

Само отрицание категории сюжета, присущее текстам Хармса, тоже представляет собой определенную структурную ошибку. Бессюжетность не применима к произведениям, основанным на логичности, линейности повествования. Потому главный упрек, который чинари делают традиционной реалистической литературе, состоит в том, что она удовлетворяется описанием цепляющихся друг за друга событий, т.е. основана на сюжете<sup>539</sup>. Как утверждает идеолог ОБЭРИУ Липавский, «сюжет – причинная связь событий и их влияние на человека. Теперь, мне кажется, ни причинная связь, ни переживания человека, связанные с ней, не интересны. Сюжет – несерьезная вещь»<sup>540</sup>. Выходит, что настоящая связь вещей не видна в их причинной последовательности, и именно структурная ошибка, нарушающая ход линейного повествования текста, помогает увидеть истинную суть происходящего. Повествовательные приемы, которые Хармс использует в своей прозе, – бесстрастное, лишённое психологизма фиксирование абсурдной действительности, нарушение связной речи, незаконченность текстов и т.п. – являются результатом сознательной инверсии всех ценностей классической литературы. В «Разговорах» Липавский зафиксировал следующее высказывание Введенского: «Сомнительность, неукладываемость в наши логические рамки есть в самой жизни. И мне непонятно, как могли возникнуть фантастические, имеющие точные законы миры, совсем не похожие на настоящую жизнь»<sup>541</sup>.

Получается, что структурная ошибка у Хармса позволяет увидеть мир более реальный, чем бытописание в «классических» произведениях. Причем, по мысли чинарей, такие произведения отнюдь не извращают жизнь, а пытаются копировать действительность, которая есть лишь временная последовательность неких событий, объединен-

---

<sup>539</sup> См.: Токарев Д. В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Самюэля Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 108.

<sup>540</sup> Липавский Л. Разговоры // Логос. 1993. № 4. С. 34.

<sup>541</sup> Там же. С. 35.

ных причинно-следственной связью. Такая действительность, по В. Введенскому, не достойна художественного воплощения. Ту же реальность, которая состоит из независимых друг от друга мгновений, Введенский называет единственно подлинной. Достигнув подобного состояния, человек забывает о прошлом<sup>542</sup>; вообще, ему нет нужды вспоминать, поскольку для него каждое мгновение открывается как новый, насыщенный мир. Через это сплетение случайных и одновременно фантастических, знаковых событий и реализуется инобытие Хармса, не имеющее ничего общего с привычно-стереотипным пониманием реальности культуры.

4. *Противоречие с официальной стихией.* Инобытие, представленное в текстах Хармса, создавая альтернативную картину жизни и её законов, противоречило официальной стихии страны, в которой родился, жил и творил писатель. Понятным кажется то, что герои «с сумасшедшинкой», у которых нарушено правильное, с точки зрения идеологии, понимание сути вещей, выраженное в кажущемся отсутствии моральных устоев («Я не люблю детей, стариков, старух и благо-разумных пожилых», «Я уважаю только молодых и здоровых пышных женщин. К остальным представителям человечества я отношусь подозрительно», «Всякая морда благоразумного фасона вызывает во мне неприятное ощущение»<sup>543</sup>), а порой и в банальном неумении быть человеком в человеческом обществе («*Некий Пантелей ударил пяткой Ивана. И началась драка. Елена била Татьяну забором. Татьяна била Романа матрацом. Роман бил Никиту чемоданом. Никита бил Селивана подносом. Селиван бил Семёна руками. Семён плевал Наталье в уши. Наталья кусала Ивана за палец. Иван лягал Пантелея пяткой. Эх, думали мы, дерутся хорошие люди*»<sup>544</sup>), не могли быть адекватно

<sup>542</sup> См.: Токарев Д. В. Указ. соч. С. 108.

<sup>543</sup> Хармс Д. Указ. соч. С. 362.

<sup>544</sup> Хармс Д. Собрание сочинений: в 3 т. СПб.: Азбука, 2000. Т. 2: Новая Анатомия. С. 365.



«вписаны» в строго ограниченную систему строительства советского общества.

Однако, как считает Г. Г. Почепцов, типичный текст соцреализма также транслировал инонорму, которую в пропагандистских целях пытались сделать обязательным правилом – например, в произведениях «Как закалялась сталь» и «Повесть о настоящем человеке»<sup>545</sup>.

Читаем у Хармса: «Вот однажды один человек пошел на службу, да по дороге встретил другого человека, который, купив польский батон, направлялся к себе восвояси. Вот, собственно, и все»<sup>546</sup>. Как видим, инонорма, продиктованная стремлением Хармса создать альтернативный мир, способный свободно существовать в художественной реальности, совсем не обязывает читателя следовать «идеалам», описанным в тексте. Здесь нет «правильной» модели поведения и обязательности неких поступков в реальной жизни. Другими словами, проза Хармса не предполагала следования идеологии, она пыталась создать качественно иной мир. В то же время соблюдается бытовой характер описания. Даже в исключительных событиях у Хармса («У одной маленькой девочки на носу выросли две голубые ленты. Случай особенно редкий, ибо на одной ленте было написано «Марс», а на другой – «Юпитер»<sup>547</sup>) нет ничего героического.

В то же время инобытие Хармса предполагает не только предельную негероичность, абсурдность жизни человека, но и, зачастую, абсурдность его смерти. Смерть в этой системе существования, в противовес соцреализму, кажется глупой, бессмысленной, никчемной: «Жила была старушка. Жила, жила и сгорела в печке. Туда ей и доро-

---

<sup>545</sup> В. Пелевин в повести «Омон Ра» с большой долей иронии сконструировал мир, в котором ампутация ног у лётчиков-космонавтов обязательна.

<sup>546</sup> Хармс Д. Указ. соч. С. 410.

<sup>547</sup> Там же. С. 244.

га!»<sup>548</sup> «Кулаков уселся в глубокое кресло и моментально сидя заснул. Сидя заснул, а спустя несколько часов проснулся лежа в гробу. Кулаков понял сразу, что он лежит в гробу. Дикий страх сковал Кулакова. Мутными глазами он посмотрел вокруг, и всюду, куда ни направлял он свой взор, он видел только цветы: цветы в корзинах, букеты цветов, перевязанные лентой, венки из цветов и цветы россыпью. «Меня хоронят, – подумал с ужасом Кулаков и вдруг почувствовал гордость, что его, *такого незначительного человека*, хоронят так пышно, с таким количеством цветов»<sup>549</sup>.

Для официальной стихии, провозглашавшей самоценность и значимость каждого человека, такой способ мышления был противозачинственным, запрещенным. Строитель нового общества, живущий в якобы идеальном государстве, не мог погибнуть «вдруг», «спустя несколько часов», просто от того, что заснул. Не мог также чувствовать гордость лишь оттого, что хоронят «пышно, с таким количеством цветов» (допустимым условием в данном контексте могла быть лишь достойно прожитая жизнь, речи о которой, естественно, не идет).

5. *Абстрактность хронотона*. Большое количество сценок и новелл Хармса имеют крайне абстрактный хронотон, нет четко обозначенного места, где происходят события. М. Ямпольский, говоря об этом, особое место отводит циклу «Случай», единственному известному исследователям сборнику, составленному самим Хармсом. «Случай» стали чрезвычайно важным текстом для исследования, воспринимавшимся (уже тогда) как своего рода прототип или предвестие постмодернизма или, во всяком случае, искусства гораздо более позднего времени.

Целый ряд «случаев» разворачивается в буквальной смысле *нигде* – в пространстве чистого письма: таковы «Голубая тетрадь № 10»,

---

<sup>548</sup> Там же. С. 311.

<sup>549</sup> Там же. С. 313.

«Петров и Камаров», «История дерущихся», «Математик и Андрей Семенович», «Встреча», «Четыре иллюстрации того, как идея огораживает человека к ней не подготовленного», «Макаров и Петерсен № 3», «Машкин убил Кошкина». Действие нескольких текстов происходит в пространстве подчеркнуто искусственном – на сцене, которая у Хармса становится своего рода аналогом письма: таковы «Пушкин и Гоголь», «Неудачный спектакль», «Тюк!» (на сценичность пространства в этом тексте указывает, в частности, последняя ремарка «Занавес медленно опускается»). В цикл включены несколько новелл, где пространство становится, так сказать, цитатным, – это пародийные стилизации «Исторический эпизод» (пародия на возобновленную оперу «Иван Сусанин») и «Анекдоты из жизни Пушкина». Примечательно, что только в этих двух новеллах возникают некие исторические приметы – но появляются они исключительно благодаря стилизации, т.е. тоже замкнуты в сфере языка<sup>550</sup>. Остальные новеллы лишены каких бы то ни было знаков времени, хотя в них и встречаются более конкретные пространственные детали: как правило, это комната, кровать (диван), магазин, улица, а на улице – общественный сад или лес. Здесь характерным является текст «Столяр Кушаков», начинающийся так: «Жил-был столяр. Звали его Кушаков. Однажды вышел он из дому и пошел в лавочку купить столярного клея. Была оттепель, и на улице было очень скользко»<sup>551</sup>.

Как видим, с самого начала в тексте фигурируют абстрактные топонимы *дом, лавочка, улица*, а позже, по ходу развертывания сюжета (столяр «поскользнулся, упал и расшиб себе лоб»), в действия включаются все так же плохо опознаваемые, но ключевые для сюжета *аптека, квартира и лестница*. Показательно, что эти детали редко соотношены друг с другом или с другими пространственно-временными

<sup>550</sup> См.: Липовецкий М. Аллегория письма: «Случаи» Д. И. Хармса (1933–1939) // Новое литературное обозрение. 2003. № 63. С. 128.

<sup>551</sup> Хармс Д. Указ. соч. С. 408.

ориентирами. Иногда встречаются демонстративно точные указания: в «Сонете» магазин – это гастроном на углу Знаменской и Бассейной, Марков из новеллы «Сон дразнит человека» мчится в сторону Таврического сада, повествователь в «Вываливающихся старухах» отправляется на Мальцевский рынок. Но эти указания обычно возникают на фоне совершенно абстрактного хронотопа предыдущего действия и тем самым лишь подчеркивают его «нигдежность».

Эти новеллы Хармса лишены референта, предельно слабо соотнесены с реальным пространством-временем. Элементы хронотопа в большинстве случаев – это просто фигуры речи, как, например, в новелле «Суд Линча»: «Петров сел на коня и говорит, обращаясь к толпе, речь о том, что будет, если на месте, где находится общественный сад, будет построен американский небоскреб». Все эти сады, дома, а также более часто употребительные буфеты, пруды, дороги не создают никакого пространства – они принадлежат исключительно пространству языка. В то же время безличность повествования указывает и на невозможность прочтения этих новелл как самовыражения субъекта – у Хармса самовыражаться *некому*. В известной степени проза Хармса в целом представляет собой первый в русской литературе пример того, что Р. Барт называл «нулевой степенью письма» или «белым письмом»: «...стиль, основанный на идее отсутствия, которое оборачивается едва ли не полным отсутствием самого стиля»<sup>552</sup>. Получается, что единственным «предметом» многих текстов Хармса становится собственно язык, а точнее, письмо в его «нулевой степени», очищенной и от «истории», и от субъективности.

*б. Фрагментарность бытия.* Фрагментарность описываемой действительности является важнейшим принципом творчества Хармса, особенно позднего. Как отмечает Ж.-Ф. Жаккар, «реальность пред-

---

<sup>552</sup> Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и ред. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 52.

ставляется ему под узким углом: он видит лишь изолированные части мира, будь то следствия без причин или причины без следствий»<sup>553</sup>. «Случай» как особый, созданный Хармсом жанр хорошо передает ощущение вырванности из контекста (и – часто – полное его отсутствие), невозможности соединить разные фрагменты в единую, целостную картину. Как замечает М. Ямпольский, «короткие тексты Хармса сами по себе даются как законченные “атомы”. Его “обломки” не являются руинами, отсылающими к некоей высшей целостности, они самодостаточны»<sup>554</sup>.

Фрагментарность всего сущего у Хармса потому и является разновидностью бытия альтернативного, инобытия, что видится не просто как прием, а как способ художественного мышления (как взгляд, интуиция, интенция). Текст будто бы формируется наслаением случайных элементов паззла, которые намеренно складываются автором неправильно, в хаотичном порядке, и соединение их изначально не предусмотрено. В мире, где *ничто* заменило существование, трансценденцию, все происходит «здесь и теперь» – и в этом смысл барочного уподобления мира театру, суть которого тоже априори фрагментарна и не подчинена причинно-следственным связям прошлого. Вот почему проза Хармса так преждевременно становится уходом от манеры модернизма, который связывает все со всем и учитывает единство всего происходящего (в работе Липовецкого упоминается термин «узел Вселенной», который характеризует сведение разных фрагментов в единое целое). У Хармса таким «узлом» становится не происходящее, а само письмо, на которое обращены главные силы творчества (известно, какое значение Хармс придавал форме). То есть при целостности и безупречной отлаженности формы письма (мы вполне ясно определяем «хармсовский стиль», лишь прочитав первые строки како-

---

<sup>553</sup> Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995.

<sup>554</sup> Ямпольский М. Беспамятство как исток (читая Хармса). С. 10.

го-либо текста) содержание его остается до крайности фрагментарным. Само письмо при таком взгляде становится, в свою очередь, аллегорией хаоса, смерти субъекта и исторической катастрофы – тем самым оно стирает само себя и взрывает представление о значимом центре картины мира.

## Заключение

Платон писал: «Бытие есть, а небытия нет; и всё-таки оно каким-то образом есть». Один из вопросов, поставленных в нашей работе – *каким* образом есть небытие – сам в себе содержит один из ответов: *образом* (образами, концептами, формами бытия, временно заимствованными небытием). Сфера этого заимствования – культура, бытие человека. Вне культуры, действительно, отсутствуют способы проявления небытия. Культура же, наоборот, остается целостной, сохраняет витальность, способность к самосознанию с помощью «прорывов» небытийной стихии в бытие культуры и многообразия видов заделывания этих «брешей». В этом отношении понятие «бытие» в толковании Парменидом – вечность, полнота, самоосновность, целостность – не может без противоречий характеризовать человека и культуру (которые есть брэнность, недостаток, ограниченность, частичность, нетождественность чему-либо).

Культура – это комплекс способов превращения небытия в бытие, при этом бытие феноменов культуры обязательно сохраняет небытийные черты. Главной причиной такого взгляда на сферы культуры (религию, искусство, мораль, науку, политику и др.) является онтологически немотивированная знаковость культуры вообще. В культуре всё может быть обозначено всем по договору или условию того или иного художественного направления, религиозной традиции, моральных запретов и рекомендаций. Второе условие нигитологической интерпретации сфер культуры – существование как миметических, так и антимиметических склонностей человека как творящего субъекта, что даёт возможность исследователям видеть культуру в сплетении традиций и инноваций. Третьим основанием явилась для нас трактов-

ка вопрошания, свободы и отрицания, предложенная Ж. П. Сартром в качестве объяснения сущности бытия-для-себя.

Явления природы и феномены культуры обладают принципиально разными типами бытия. Природный объект телесен, проявлен, обнаруживается нами в пространстве. Бытие природного феномена статично, конечно, целостно, это «бытие-в-себе» (Сартр). Культурный феномен если и *существует* как тело, то для того, чтобы обладать *бытием*, должен иметь имя, значение, идею, смысл, функцию, ценность (причем все эти обладания конвенциональны), что позволяет говорить об «инобытии» (Гегель) культуры. Инобытие культуры изменчиво, вариативно, интерпретируемо, это «бытие-для-себя» (Сартр). Постмодернистская культура порождается на всех инобытийных уровнях с яркими небытийными чертами: нелинейностью, нецелостностью, симулятивностью, ризоматичностью (асистемностью, принципиальной незаконченностью), потенциализмом, ситуативностью, отсутствием (упразднением) центра. При попытках использовать понятие «бытие» в интерпретации постсовременности философ культуры оказывается в тупике, поэтому ключевым понятием в онтологии современной культуры, превращающим её в нигитологию, становится «небытие» (в прикладном культурологическом аспекте оказывается эффективнее оперировать концептом «пустота»). Чистое небытие природного предмета означает разрушение, уничтожение, гибель его материального существования, небытие элемента культуры означает нечто совсем иное: разъединение его содержания (смысла, функции) с его материальным носителем. Поэтому в нашей работе наибольшее внимание уделялось процессам обесмысливания (опустошения), симуляции и виртуализации элементов культуры.

Концептуальные интерпретации, результаты которых, представлены в нашей работе, основаны на представлениях о том, что сама культура (её реальность) есть в метафизическом смысле некая «по-



лость», в которой временно помещаются различные наборы отдельных форм. Формы культуры, в свою очередь, также утрачивают старое и обретают новое смысловое содержание, что даёт возможность предполагать, что их структура – это малое подобие структуры культуры вообще (т.е. определённую «фрактальность» культуры).

Была поставлена двухуровневая цель: увидеть культуру как таковую и увидеть современную культуру, вычленив в их бытии небытийные аспекты, закономерно трактуемые в классической философии как формы отчуждения. Достижение этих целей произведено посредством концептуальных интерпретаций нигитологии культуры, которые являются вариантами (опытом) приближений к пустому центру культуры, попытки осветить эту «полость» или опознать на пути приближения к ней её симптомы (которые нами предложено называть «небытийные характеристики бытия культуры»).

Человек в культуре бытийствует специфической модальностью – актуализацией небытийных характеристик. Мы убеждены, что человек лишь постольку является человеком, поскольку он перманентно перерастает самого себя (отрицает себя, разрушает или открывает для изменений свою идентичность), ощущает свою причастность к бытию реального, опознаёт свои точечные встречи (соприкосновения) с небытием. Подымаясь над собой, человек дорастает до поступков превращения небытия в субъективное бытие, затем субъективного бытия – в объективное бытие. То есть прямая или косвенная причастность к небытию есть условие осмысленной и значимой жизни человека в культуре. Это удовлетворяет фундаментальные потребности человека в самосовершенствовании, саморазвитии, самопреодолении.

Наши выводы дают способ объяснения возникновения разного рода форм, производящих подмену действительности, позволяют осмыслить по-новому философские проблемы постсовременности, реальности, существования, бытия, небытия. Нигитологическая интер-

претация постсовременной культуры предоставляет человеку возможность в сложившейся ситуации глобальной симуляции бытия культуры обнаруживать положительный, продуктивный аспект. Наш современник может жить, ощущая потерю идентичности не как трагедию, а как условие свободы, креативности в текучей реальности культуры.

Сущностные черты небытия, увиденные в бытии культуры, высвечивают важную функцию культуры – способствовать обретению самости субъектом, превращению его в личность. Мы условно называем целый ряд событий жизни человека «встречами» или «соприкосновениями» с небытием, имея в виду краткосрочность (почти всегда мгновенность) этих фактов и обоюдную устремленность, одновременное отторжение друг от друга человека и небытия. Опыт таких «суверенных моментов» (Ж. Батай) меняет субъекта, реализующего себя в этом опыте, отчуждая его идентичность и высвобождая его тем самым к подлинному бытию. Это творческое озарение, инсайт, высшая точка вдохновения, заставляющие сравнивать творчество и религиозную идею творения. Также встречей с небытием являются переживания факта собственной смертности, которые актуализируются и становятся интенсивными в ситуациях потери близких, болезни, сильной опасности, неожиданной угрозы. Соприкосновения с небытием также происходят в моменты переживания аффектов. Следуя утверждению М. Хайдеггера, мы также связываем причину соприкосновения с небытием с чувствами ужаса, скуки и тоски. Наш взгляд, в отличие от идеи М. Хайдеггера, переориентирован в такие мгновения с открытия бытия мира на открытие целостности и осмысленности своего Я.

Выявленным в процессе нашего исследования парадоксом бытия культуры является следующее: чем упорнее и последовательнее в культуре стремление познать ничто (чаще всего это религиозные традиции и практики), тем самодостаточнее, целостнее и упорядоченнее она становится. Нарастание же пустоты (форм явленного небытия), то

есть чрезмерное увеличение количества небытийных характеристик в бытии культуры, наоборот, приводит к хаосу, симуляции и виртуализации реальности.

Пустота как модус небытия активна в культуре за счет своего маргинального существования (равновесного соединения небытийных и бытийных характеристик). Пустота обладает силой (притяжения, отталкивания, творения). Анализ мифологических текстов позволяет нам утверждать архетипическую природу образа пустоты, которая обуславливает его эмотивную и аксиологическую амбивалентность, а также руководящую поведением человека роль. В частности, формы пустоты привлекают взгляд в изображениях, заставляют сосредоточиться при наступлении тишины или паузы в речи, пении, музыке и других звучаниях. С другой стороны, страх пустоты (*horror vacui*) заставляет субъекта культуры действовать кардинально противоположными способами – заполнять её (текстами, изобретениями, упорядочиванием вещей и смыслов) или отвергать её, отвращаться (отворачиваться) от неё, заявляя, что «небытия нет» (Парменид), абсолютно безобразное (*deformitas*) есть небытие (Августин). Страх перед небытием, являющийся содержанием страха смерти, ужаса исчезновения, несмотря на архетипичность, является лишь одной гранью открытости человека ничто и пустоте (или открытости ничто и пустоты человеку). Когда человек говорит, мыслит, творит, в нём нарастает парменидовская уверенность в том, что небытия нет.

Нигитологический вид онтологии культуры предлагает переосмотр представлений о том, что реальность культуры есть актуализированная реальность. Границы бытия культуры оказываются выходящими за рамки её актуализированной структуры и разрастаются за счет потенциальной, виртуальной структуры. Высокое напряжение потенцирования культура обретает с умножением пустотных форм (пустота чревата всем). Небытийные черты проявляются в единицах

культуры, приращивая к ним потенциалистские характеристики, делая их «живыми», готовыми наполниться иным смыслом. Так что в широком смысле пустота (как чувственный модус небытия) – это потенциальное пространство, открытое для заполнения чем-то, или явления чего-то, что еще не актуализовалось в данном измерении. Однако в настоящий момент бытия культуры это – источник и вместилище бесчисленного множества виртуальных структур будущего становления.

Постсовременное состояние (в частности, процесс глобальной имитации реального) не является смертью культуры, это процесс обнажения онтологических структур культуры как таковой, своеобразный «рентгеновский снимок» феномена культуры. В эпоху сознательно-теоретического, поэтико-философского и неосознанно повседневного обращений к выяснению специфики бытия культуры ожидаемым и востребованным является концептуализм (литература и изобразительное искусство, нацеленное на сознание, а не на эмоциональность). Различные умственные (философские и художественно-концептуалистские) «диагностики» тела культуры, выявили, что его центральная система – это система пустот («губчатая» система, «складчатая», «структура лука», набор симулякров и т.д.). Данные результаты стали главным содержанием актуального искусства. Таким образом, мы не можем относиться к темам небытия, ничто и пустоты как к частным художественным мотивам или образам. Интерпретации художественных текстов также заставили нас уйти от логической трактовки пары «бытие – небытие» в понимании культуры. Небытийные характеристики, открытые в качестве сущности культуры, в постсовременности не вернулись в глубину, не скрылись снова и не стали латентными, а укоренились и на формальном, и на смысловом уровнях. Модусы небытия обнаруживаются нами и на уровне означаемого, и на уровне означающего при чтении и интерпретации постсовременной культуры.

Онтология постсовременной культуры дополняется существенными характеристиками, главной из которых является вытеснение пространственных форм культуры темпоральностью. Хотя виртуальный мир и называется информационным пространством, но как такового пространства в виртуальности и во многих других имитациях бытия культуры нет. Ускорение культурной динамики обостряет эту проблему. Непостоянство, недолговечность, неустойчивость обнаружены во всех формах современной культуры. Сохранение и тождественность как принципы бытия уступают место временности и постоянному становлению как принципу небытия. Понятие «небытие», таким образом, адекватно отражает стихийные процессы современности и может использоваться как самодостаточная категория онтологии культуры.

Состояние современной культуры характеризует чувство утраты реальности, взамен которой выстраивается система имитаций. Интерпретация имитации реальности выявила две модели: симуляцию и виртуализацию. Симуляция – внутрикультурный процесс семиозиса, творения знаков, не имеющих означаемого объекта в реальности (при этом подразумевается, что означаемое существует). Используя термины «симуляция» и «симулякр» в авторских значениях Ж. Бодрийера, к третьему порядку симулякров мы относим большинство феноменов современной культуры, включая предметный мир, дизайн, коммуникацию, духовно-нравственную сферу и т.д. Они функционируют по принципу символического обмена. Виртуализация культуры – создание вымышленного, воображаемого бытия, его имитация с помощью других объектов. Объекты виртуального бытия обладают большим количеством небытийных свойств в сравнении с реальным бытием культуры.

Итак, нигитология культуры – это учение о культуре, в котором образы, имена и превращенные формы небытия предстают изна-

чальными; а необходимость «заполнять пустоты», то есть превращать небытие в бытие или разнообразными способами опредмечивать, оформлять небытие объясняется как главный мотив культуротворчества. Нигитология культуры открывает возможность описания культуры как таковой. Концепция сложилась из нескольких идей о культурогенезе и бытии культуры, которые выстраиваются в авторское утверждение включённости небытийных характеристик в бытие культуры, а также интерпретацию бытия культуры как многообразия метаморфоз небытия. Такими метаморфозами могут быть:

- мифологические и религиозные трактовки трансцендентности (вера в сверхчеловеческое, запредельное бытие/небытие, потустороннее, а также ритуальные способы переживания смерти, превратившиеся в процессе исторического развития в эстетические категории и художественные явления трагического и комического);

- тематизация, мотивное воплощение, образное оформление небытия в художественных текстах;

- массовые настроения, мировоззренческие установки и индивидуальное переживание внутреннего опустошения;

- восприятие отрицания или отсутствия в качестве творческого импульса созидания и заполнения;

- продуцирование и потребление симулякров;

- виртуальная реальность.

Интерпретации форм пустоты, тем и мотивов ничто, образов небытия – обязательное условие адекватного и целостного осмысления бытия культуры и человека. Различные приближения к пониманию неявленного, невысказанного, иного достраивают культурную картину мира, приводя в равновесие предметную и духовную сферы культуры. Поэтому характер философии культуры, предложенный нами, это философия целого. Изучение небытийных характеристик культуры открывает возможность видеть культуру не частично, не ас-

пектно, а холично. Философская антропология в онтологической перспективе устремляет человека к подлинному бытию, к хайдеггеровскому открытию бытия через знакомство с небытием. Нигитология культуры, таким образом, играет большую человекообразующую и культуурообразующую роль. Без вопросов о небытии, ничто и пустоте человек не состоится как свободное, многомерное существо.

**Библиографический список**

1. Августин Аврелий. Исповедь. – СПб.: Азбука, 1999.
2. Августин Блаженный. О граде Божием. – Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000.
3. Адорно Т. В. Негативная диалектика. – М.: Научный мир, 2003.
4. Адорно Т. В. Эстетическая теория / пер. с нем. А. В. Дранова. – М.: Республика, 2001.
5. Александров В. И. «Бытие» и «Небытие» – философские способы отражения Вселенной // Вестник Московского гос. обл. ун-та. – Сер. «Философские науки». – 2010. – № 4–5. С. 11–18.
6. Алмазная Сутра // Наука и религия. – 1991. – № 12.
7. Андреева Е. Ю. Все и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. – СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2000.
8. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. – СПб. : Азбука-классика, 2007.
9. Андреева Е. Ю. Формально-тематическая эволюция актуального искусства второй половины XX века. Диссертация на соискание научной степени доктора философских наук. СПб., 2005.
10. Антология мировой философии: в 4 т. – М.: Мысль, 1969. – Т. 1: Философия древности и средневековья.
11. Апресян Р. Г. Сила и насилие слова // Человек. – 1997. – № 5. – С. 133–138.
12. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М.: Гослитиздат, 1957.
13. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974.



14. Арутюнова Н. Д. Молчание: контексты употребления // Логический анализ языка. Язык речевых действий. – М.: Наука, 1994. С. 106–117.
15. Арутюнова Н. Д. Феномен молчания // Язык о языке / под общ. ред. Н. Д. Арутюновой. – М.: Языки русской культуры, 2000.
16. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1999.
17. Астафьева О. Н. Преодоление оппозиционной бинарности // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. – М.: Прогресс-Традиция, 2003.
18. Аташ Б. М. Древневосточный концепт «пустоты» и его проявление в антропологической парадигме // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2010. – № 3. – С. 103–107.
19. Атеисты, материалисты, диалектики Древнего Китая: Ян Чжу, Лецзы, Чжу-анцзы (VI-IV вв. до н. э.). – М.: Наука, 1967.
20. Бавильский Д. Молчания // Знамя. – 1997. – № 12. – С. 197–208.
21. Балла О. Анатомия скуки // Знание – сила. – 2004. – № 7. – С. 48–56.
22. Баранов М. Концепции мироздания в творчестве Говарда Лавкрафта [Электронный ресурс] // Лавка языков [сайт]. URL: [www.vladivostok.com/speaking\\_in\\_tongues](http://www.vladivostok.com/speaking_in_tongues) (дата обращения: 03.09.2010).
23. Барт Р. S/Z. – М.: РИК «Культура»; Изд-во «Ad marginum», 1994.
24. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994.
25. Басё М. Лирика. – М.: АСТ; Минск: Харвест, 2006.
26. Батай Ж. Внутренний опыт. – СПб.: Аксиома/Мифрил, 1997.

27. Батай Ж. Ненависть к поэзии. – М.: Ладомир, 1999.
28. Батай Ж. Проклятая часть: Сакральная социология. – М.: Ладомир, 2006.
29. Бауман З. Глобализация: последствия для человека и общества. – М.: Издательство «Весь Мир», 2004.
30. Бауман З. Индивидуализированное общество. – М.: Логос, 2002.
31. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975.
32. Бахтин М. М. Работы 20-х годов. – Киев: Next, 1994.
33. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986.
34. Беме Я. Аврора или Утренняя заря в восхождении. – М.: Политиздат, 1990.
35. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Киноведческие записки. ВНИИК. – 1989. – Вып. 2. – С. 151–173.
36. Бергер Л. Г. Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля // Вопросы философии. – 1994. – № 4. – С. 114–129.
37. Бергсон А. Творческая эволюция / пер с фр. В. А. Флеровой. – М.: КАНОН-пресс; Кучково поле, 1998.
38. Бердяев Н. А. Кризис искусства. – М.; СПб: Интерпринт, 1990.
39. Бердяев Н. А. Самопознание. М.: «ДЭМ»: Международные отношения, 1991.
40. Бердяев Н. А. Философия свободного духа. – М.: Республика, 1994.
41. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. – М.: Искусство ИЧП «Лига», 1994.

42. Беркли Дж. Сочинения / сост., общ. ред. и вступ. статья И. С. Нарского. – М.: Мысль, 1978.
43. Биbihин В. В. Слово и событие. – М.: Эдиториал УРСС, 2001.
44. Биbihин В. В. Язык философии. – М.: Изд. группа «Прогресс», 1993.
45. Биbihин В. В. Язык // Новая философская энциклопедия. – М.: Мысль, 2000.
46. Бланшо М. Ожидание забвение. – СПб.: Амфора, 2000.
47. Бобринская Е. А. Концептуализм. – М.: Галарт, 1993.
48. Богданов К. А. Очерки по антропологии молчания. *Noto Tacens*. – СПб.: РХГИ, 1997.
49. Бодрийар Ж. Америка. СПб.: «Владимир Даль», 2000.
50. Бодрийар Ж. Прозрачность зла. – М.: Добросвет, 2000.
51. Бодрийар Ж. Симулякры и симуляции // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красико-принт, 1996.
52. Бодрийар Ж. Система вещей. – М.: Рудомино, 2001.
53. Бодрийар Ж. Соблазн. – М.: Ad Marginem, 2000.
54. Бодрийар Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, 2000.
55. Бойко М. Е. Диктатура Ничто. – М.: Литературная Россия, 2007.
56. Борев Ю. Б. Эстетика. – М.: Высшая школа, 2002.
57. Борхес Х. Л. Рассказы. – Харьков: Фолио; Ростов-н/Д: Феникс, 1999.
58. Бродецкий А. Я. Азбука молчания, или топономика. – М.: Импринтинг-Гольфстрим, 1998.
59. Бродский И. Малое собрание сочинений. – М.: Азбука, 2010.

60. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 8 т. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001.
61. Бродский И. Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы: в 2 т. – Минск: Эридан, 1992.
62. Брук П. Пустое пространство. – М.: «Прогресс», 1976.
63. Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. – М.: Республика, 1994.
64. Булгаков С. Первообраз и образ. Сочинения: в 2 т. – СПб.: ИНАПРЕСС; М.: Искусство, 1999. – Т. 1: Свет невечерний.
65. Бурас М. М., Кронгауз М. А. Концептуализация в языке: все или ничего // Язык и структура знаний. – М.: Прогресс, 1990. – С. 50–57.
66. Бурлака Д. К. Метафизика культуры. – М.: Русский христианский гуманитарный институт, 2009.
67. Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения. – М.: Академический проект, 2002.
68. Бытие и время М. Хайдеггера в философии XX века: заседание круглого стола // Вопросы философии. – 1998. – № 1.
69. Бытие: коллективная монография / отв. ред. А. Ф. Кудряшов. – Уфа: Изд-е Башкирск. ун-та, 2001.
70. Бычков В. В. Триалог: разговор первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. – М.: ИФРАН, 2007.
71. Бычков В. В. Эстетика: учебник. – М.: Гардарики, 2004.
72. Бычков В., Бычкова Л. XX век: предельные метаморфозы культуры // Полигнозис. – 2000. № 2. С. 63–76; – № 3. – С. 67–85.
73. Васильев В. Буддизм, его догматы, история и литература: в 3 т. – СПб, 1857.
74. Вассоевич А. Л. Духовный мир народов классического Востока (историко-психологический метод в историко-философском исследовании). – СПб.: Алетейя, 1998.

75. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. – М.: Русские словари, 1996.

76. Венкова А. В. Визуальная культура эпохи глобализма: идентификация пустоты // Глобальное пространство культуры: материалы международного науч. форума 12–16 апреля 2005. – СПб: Центр изучения культуры, 2005. – С. 276–279.

77. Венкова А. В. Мотив пустоты и проблема ничто в художественных практиках XX века: от эксклюзивности до калькомании // Творение, творчество, репродукция: художественный и эстетический опыт. Международные чтения по теории, истории и философии культуры. – Вып. 16. – СПб.: Эйдос, 2003. – С. 46–57.

78. Верешков Г. М., Минасян Л. А., Саченко В. П. Физический вакуум как исходная абстракция // Философские науки. – 1990. – № 7. – С. 20–30.

79. Винни Пух и философия обыденного языка. – М.: Гнозис, 1996.

80. Вирильо П. Машина зрения. – М.: Наука, 2004.

81. Вирильо П. Информационная бомба. Стратегия обмана. – М.: Гнозис, Фонд «Прагматика культуры», 2002.

82. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М.: Изд-во иностранной литературы, 1959.

83. Вокуев Н. Е. Виртуальная личность как пустой знак: к вопросу о сетевом самозванстве // Семиотика культуры: антропологический поворот. Коллективная монография. – СПб.: Эйдос, 2011. – С. 280 – 290.

84. Воробьев Д. В. Роль ничто в реальности умственных построений: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. – Н. Новгород, 2010.

85. Воробьев Д. В., Сироткина А. А. Виртуальная реальность как категория социальной философии, или что такое виртуальная ре-

альность? // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. – Сер. «Социальные науки». – 2008. – № 4. – С. 89–94.

86. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991.

87. Гадамер Г. Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988.

88. Гайденко П. П. Волюнтаривная метафизика и новоевропейская культура // Три подхода к изучению культуры. – М.: Изд-во МГУ, 1997.

89. Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. – М.: Республика, 1997.

90. Гак В. Г. Языковые преобразования. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1998.

91. Галкин А. И. Философские проблемы виртуальной реальности // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. – Сер. «Общественные науки». – 2004. – № 4. – С. 3–9.

92. Ганеев Б. Т. Язык и ничто (нулевые знаки и нулевые референты) // Вестник ВЭГУ. – 2009. – № 3 (41). – С. 15–24.

93. Гараджа А. В. Критика метафизики в неоструктурализме (по работам Ж. Дерриды 80-х годов). – М.: ИНИОН, 1989.

94. Гарина О. Г. Проблема ничто в теоретической философии С. Н. Булгакова. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Саратов, 2006.

95. Гаттари Ф. Язык, сознание и общество (О производстве субъективности) // Логос. – Л.: Изд-во ленинград. ун-та, 1991. – Кн. 1: Разум. Духовность. Традиция. – С. 5–33.

96. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. – М.: Советский писатель, 1988.

97. Гашкова Е. М. Культура отсутствующего пространства: от антропо- к киберцентризму // Виртуальное пространство культуры:

материалы научной конф. 11–13 апреля 2000 г. – СПб.: Санкт-Петербургское филос. общество, 2000. – С. 12–14.

98. Гегель Г. В. Ф. Система наук. – СПб: Наука, 1999. – Ч. 1: Феноменология духа.

99. Гегель. Сочинения: в 14 т. – М.: Соцэкгиз, 1929–1959.

100. Геллнер Э. Слова и вещи. – М.: ИЛ, 1962.

101. Генис А. Лук и капуста. Парадигмы современной культуры // Знамя. – 1994. – № 8. – С. 188–200.

102. Гёте И. В. Очерк учения о цвете // Гёте И. В. Избранные сочинения по естествознанию. М., 1957. С. 300-340.

103. Гиренок Ф. И. Археография наивности // Философия наивности / сост. А. С. Мигунов. – М., Изд-во. МГУ, 2001. – С. 23–29.

104. Гиренок Ф. И. Ускользящее бытие. – М.: Рос. акад. наук, Ин-т философии, 1994.

105. Гиренок Ф. И. Философский манифест археоавангарда [Электронный ресурс] // <http://www.antropolog.ru/doc/persons/fedor/girenok4> (дата обращения: 02.11.2010).

106. Гирин Ю. Н. Граница и пустота: к вопросу о семиозисе пограничных культур // Вопросы философии. – 2002. – № 11. – С. 212–224.

107. Гнедов В. Собрание стихотворений. Под. ред. Н. Харджиева и М. Марцадури. – М.: Тренто, 1992.

108. Голуб И. В. Сознание человека в бытии симулированного пространства: дис. ... канд. филос. наук. – М., 2003.

109. Гостеева Е. И. Философия вайшешика. – Ташкент, 1963.

110. Грек А. Г. О словах со значением речи и молчания в русской духовной традиции // Логический анализ языка. Язык речевых действий. – М.: Наука, 1994. – С. 117–125.

111. Григорьева Т. П. Ещё раз о Востоке и Западе // Иностранная литература. – 1975. – № 7. – С. 241–258.
112. Григорьева Т. П. Синергетика и Восток (логика небытия) // Вопросы философии. – 1997. – № 3. – С. 90–102.
113. Гройс Б., Кабаков И. Диалог о мусоре // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 20. – С. 319–330.
114. Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата» // Вопросы философии. – 1990. – № 11. – С. 66–74.
115. Гройс Б. Что такое современное искусство? // Митин журнал. – 1997. – № 54. – С. 253–277.
116. Грякалов А. А. К эстетике со-бытия // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20-21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С.31-33
117. Грякалов А. А. Событие и символ (опыт сопоставления) // СОФИЯ: Альманах: Вып. 1: А. Ф. Лосев: ойкумена мысли. Уфа: Издательство «Здравоохранение Башкортостана», 2005. С. 72-78.
118. Грякалов А. А. Философия современности и антропология события // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2005. Т. 5. № 10. С. 46-58.
119. Гуревич П. С. Расколтость человеческого бытия. М.: Институт философии РАН, 2009.
120. Губин В. Д. Жизнь как метафора бытия. – М.: Рос. гос. гуманитарный ун-т, 2003.
121. Губин В. Д. Некоторые проблемы философии буддизма и их влияние на современную буржуазную философию (критический анализ) // Философская и общественная мысль стран Азии и Африки. – М.: Издательство УДН, 1981. – С. 155–169.
122. Гумбольдт В. Фон. Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 1985.



123. Гурин С. П. Маргинальная антропология. – Саратов: Издат. центр Саратовского социально-экономического ун-та, 2000.
124. Гурко Е. Тексты деконструкции. Ж. Деррида. *Differance* Томск: Водолей. 1999.
125. Гусейнов Г. Ч. Ложь как состояние сознания // Вопросы философии. 1989. – № 11. – С. 64–76.
126. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. – М.: ДИК, 1999.
127. Даими Теймур. Записки перцептивного нигилиста, или жизнь после философии. Перцептология versus семиология // Художественный журнал. № 69. 2008. ноябрь. [Электронный ресурс] // <http://xz.gif.ru/numbers/69/perc-nihil> (дата обращения: 08.09.2010).
128. Дао Дэ Цзин / пер. А. Кувшинова. – Красноярск: Изд-во «Ника», 1998.
129. Дао Дэ Цзин / пер. Ян Хин Шуна // Древнекитайская философия. Собрание текстов: в 2 т. – М.: Прогресс, 1972–1973.
130. Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация: сб. работ. – М.: Прогресс, 1989.
131. Декомб В. Современная французская философия: сборник / пер. с франц. – М.: Издательство «Весь мир», 2000.
132. Делёз Ж. Критика и клиника. – СПб.: МасИпа, 2002.
133. Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. – СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 1999.
134. Делёз Ж. Различие и повторение. – СПб.: Петрополис, 1998.
135. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. и послесл. С. Н. Зенкина. – М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб: Алетейя, 1998.
136. Демидов А. Б. «Иная» реальность и этика послушания духу // Философский поиск. – 1995. – №1. – С. 51–68.

137. Деотт Ж.-Л. Лиотар: живопись на грани исчезновения // *Позиции современной философии. Вып.2. Современная философия во Франции.* – СПб.: Изд. С.-Петербур. филос. об-ва, 2001.

138. Деотт Ж.-Л. Элементы эстетики исчезновения // *Мир в войне: победители/побежденные. 11 сентября 2001 года глазами французских интеллектуалов. Антология.* – М.: Фонд научных исследований "Прагматика культуры", 2003. С. 118-142.

139. Деррида Ж. О грамматологии. – М.: Ad marginum, 2000.

140. Деррида Ж. Позиции. – Киев: Д. Л., 1996.

141. Деррида Ж. Призраки Маркса. – М.: Logos altera, 2006.

142. Деррида Ж. Эссе об имени. М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.

143. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. – СПб.: Петрополис, 1999.

144. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. – СПб.: Наука, 2001.

145. Диллон Дж. Средние платоники. 80 г. до н. э. – 220 г. н. э. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Изд-во Олега Абышко; Алетейя, 2002.

146. Дильтей В. Введение в науки о духе // Дильтей В. Собр. соч. – М., 2002. – Т. 1. – С. 279–395.

147. Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии. – СПб: Сатись, 1995.

148. Дмитровская М. А. Природа: язык и молчание (О мирозерцании А. Платонова) // *Логический анализ языка. Язык речевых действий.* – М.: Наука, 1994. С. 125–131.

149. Доброво Е. Пустоты. Ретроспектива // *Искусство.* – 2009. – № 6.

150. Доброхотов А. Мир как имя // *Логос: философско-литературный журнал.* – 1996. – № 7. – С. 47–62.

151. Донцов А. И., Баксанский О. Е. Схемы понимания и объяснения физической реальности // Вопросы философии. – 1998. – № 11. – С. 75–91.

152. Древнекитайская философия. Собрание текстов: в 2 т. – М.: Мысль, 1972–1973.

153. Дронов А. В. Проблема небытия в свете критики метафизики присутствия // Известия Саратовского ун-та. – 2009. – Т. 9. – Сер. «Философия. Психология. Педагогика». – Вып. 1. – С. 20–25.

154. Дудник С. И., Солонин Ю. Н. Парадигмы исторического мышления XX века: Очерки по современной философии культуры. – СПб.: Санкт-Петербургское философ. общество, 2001.

155. Дуплинская Ю. М. Преображение и развоплощение как онтологические интуиции русской и западной мысли // Известия Саратовского ун-та. – Сер. «Философия. Психология. Педагогика». – 2010. – Вып. 3. – С. 10–16.

156. Дуплинская Ю. М. Промежуток и смысловой зазор как топологические образы рационального дискурса // Вестник Саратовского гос. социально-экономического ун-та. – 2004. – № 9. – С. 74–77.

157. Дуплинская Ю. М. Христианская метафизика зла и шизо-процессы в массовом сознании постмодерна // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2004. – №3. – С. 43–46.

158. Дюпен Ж. Кружение вокруг пустоты (Эдуардо Чильида) // Пространство другими словами. Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2005.

159. Евган Н., Гринуэй П. Искусство изящного обмана // Киноателье – Кинопроизводство, 1998. – № 4. – С. 12–21.

160. Евлампиев И. И. С. Кьеркегор и проблема Ничто в русском экзистенциализме // Кьеркегор и современность. – Минск: РИВШИГО, 1996. – С. 125–131.

161. Егоров В. С. Философия открытого мира. – М.: МПСИ; Воронеж: МОДЭК, 2002.
162. Ескевич И. В. Метафизика денег. Три действия с прологом и эпилогом. – М.: Эксмо, 2006.
163. Жак Деррида в Москве. – М.: РИК «Культура», 1993.
164. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. – СПб.: Академический проект, 1995.
165. Желтов Ю. В. Категория инобытия в философской онтологии, науке и практике: дис. ... канд. филос. наук.– Н. Новгород, 2003.
166. Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального / пер. с англ. Артема Смирного. – М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002.
167. Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального II: Размышления о Всемирном торговом центре – третья версия [Электронный ресурс] // [www.anthropology.ru/ru/texts/zizek/reflections.html](http://www.anthropology.ru/ru/texts/zizek/reflections.html) (дата обращения: 02.03.2010).
168. Жижек Сл. Кукла и карлик. – М.: Европа, 2009.
169. Заболотных Э. Л. Отрицательные послышки и негативные термины в силлоги-стике Дхармакирти (на материале «Ньяябинду») // Вестник МГУ. – Сер. 7: Философия. – С. 80–87.
170. Закуренко А. Искомая пустота (В. Пелевин «Чапаев и Пустота») // Литературное обозрение. – 1998. – № 3. – С. 93–96.
171. Зандкюлер Х. Й. Репрезентация. Или как реальность может быть понята философски // Вопросы философии. – 2002. – № 9. – С. 81–91.
172. Захарова Е. В. Феноменология недостаточности бытия // Философские науки. – 2010. – № 10. – С. 30–36.
173. Зедльмайр Х. Утрата середины. – М.: Прогресс-Традиция, 2008.

174. Зиммель Г. Философия денег // Теория общества: сборник / пер. с нем., англ.; вступ. статья, сост. и общ. ред. А. Ф. Филиппова. – М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 1999. – С. 309–383.
175. Зимовец С. Молчание Герасима. Психоаналитические и философские эссе о русской культуре. – М.: Гнозис, 1996.
176. Зогар. Комментарии и пояснения Дэниела Мэтта. – М.: София, 2003.
177. Иванов А. В. Принципы формирования культурного космоса. «Разрывы» и «лакуны» в современной культуре // Вестник МГУ. – Сер. 7: Философия. – 1994. – № 2. – С. 19–27.
178. Иванов Вяч. Вс. Чет и нечет: Ассиметрия мозга и знаковых систем. – М.: Сов. радио, 1978.
179. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998.
180. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996.
181. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001.
182. Имамичи Т. Моральный кризис и метатехнические проблемы // Вопросы философии. – 1995. – № 3. – С. 74–82.
183. Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1962.
184. Иосиф Бродский: труды и дни / ред.-сост. Петр Вайль и Лев Лосев. – М.: Издательство Независимая Газета, 1998.
185. Исследуя пустоту: Гоголь. Апофатика в русской литературе XIX века / под ред. Свена Шпикера. – Блумингтон, 1999.
186. История уродства / под ред. У. Эко; пер. с итал. А. А. Сабашниковой, И. В. Макарова. Е. Л. Кассировой, М. М. Сокольской. – М.: Слово/Slovo, 2008.

187. Исупов К. Г. Русская философская танатология // Вопросы философии. 1994. № 3. С. 106 – 112.

188. Каган М. С. Диалектика бытия и небытия в жизни человеческого общества (окончание) // Личность. Культура. Общество. – 2003. Т. V. – № 3–4. С. 29–43.

189. Каган М. С. Метаморфозы бытия и небытия // Вопросы философии. – 2001. – № 6. – С. 6–14.

190. Каган М. С. Метаморфозы бытия и небытия: Онтология в системно-синергетическом осмыслении. – СПб.: Изд-во «logos», 2006.

191. Каган Ю. М. Платон и слова, обозначающие свет и темноту // Платон и его эпоха. – М.: Наука, 1979. – С. 302–16.

192. Калитин П. В. Антиномия «не-сущего» в русском самосознании // Вестник МГУ. – Сер. 7: Философия. – 1996. – № 6. – С. 79–80.

193. Кант И. Сочинения: в 8 т. – М.: Чоро, 1994.

194. Капельчук К. А. В горизонте исчезновения: живопись, фотография, кино // <http://phil.teste.spn.ru/articles/40>

195. Каравашкин А. В., Юрганов А. Л. Нелепое ничто, или Над чем смеялись святые Древней Руси // Каравашкин А. В., Юрганов А. Л. Опыт исторической феноменологии. Трудный путь к очевидности. – Издательство: РГГУ, 2003. – С. 211–290.

196. Карасев Л. В. Движение по склону (пустота и вещество в мире А. Платонова) // Вопросы философии. – 1995. – № 8. – С. 123–143.

197. Карасев Л. В. Онтологический взгляд на русскую литературу. Ч. 1.: Проблемы интерпретации художественного текста / Рос. гос. гуманитарный ун-т, Ин-т высш. гуманитарных исследований. – Препринт. изд. – М., 1995.

198. Карасев Л. В. Русская идея (символика и смысл) // Вопросы философии. – 1992. – № 8. – С. 92–104.

199. Карсавин Л. П. Философия истории. – М.: АСТ, 2007.
200. Карсавин Л. Поэма о смерти // Религиозно-философские сочинения. – М.: Ренессанс, 1992. – Т. 1. – С. 235–305.
201. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарика, 1998.
202. Квятковский А. П. Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966.
203. Кибиров Т. Сантименты: Восемь книг. – Белгород: РИСК, 1994.
204. Клоссовски П. О симулякре в сообщении Жоржа Батая // Комментарии. – 1994. – № 3. – С. 78–87.
205. Клочков К. С. Духовная культура Вавилонии: человек, судьба, время. – М.: Наука, 1983.
206. Кожев А. Атеизм и другие работы. – М.: Праксис, 2006.
207. Кожев А. Идея смерти в философии Гегеля. М., 1998.
208. Козлов В. Непереводимые годы Бродского. Две страны и два языка в поэзии и прозе И. Бродского 1972–1977 годов // Вопросы литературы. – 2005. – Май-июнь.
209. Козловски П. Культура постмодерна: Общественно-культурные последствия технического развития. – М.: Республика, 1997.
210. Комм Дм. Технологии страха // Искусство кино. – 2001. – № 11. – С. 98–107.
211. Конев В. А. Онтология культуры. – Самара: Самарский университет, 1998.
212. Константинова Т. В. Модусы нигилизма в культуре транзитивного общества: ввтореф. дис. ... канд. филос. наук. – Ростов н/Д., 2010.

213. Корнев С. Столкновение пустот: Может ли постмодернизм быть русским или классическим? // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 28. – С. 247–261.

214. Корнева Ю. С. Ничто в философии мартина хайдеггера: параллели в архаической традиции // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. – Сер. «Социальные науки». – 2004. – № 1. – С. 453–459.

215. КорневиЩе: Книга неклассической эстетики / редкол.: В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская. – М.: РАН. Ин-т философии, 1999.

216. Кошут Д. Искусство после философии // Искусствознание. – 2001. – № 1. – С. 543–563.

217. Кравцова М. Е. Поэзия Древнего Китая. СПб., 1994.

218. Красных В. В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? (Человек. Сознание. Коммуникация). – М.: Диалог – МГУ, 1998.

219. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003.

220. Краусс Р. Решетки / Пер. Д. Пыркиной // Проект классика. — ММШ (2002). — № III.

221. Кривоносов А. Т. К проблеме авербального мышления // Философские науки. – 1990. – № 2. – С. 40–43.

222. Крючкова В. А. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений. – М.: Изобразительное искусство, 1985.

223. Куайн У. О том, что есть // Даугава. – 1989. – № 11. – С. 112–118.

224. Куайн У. Онтологическая относительность // Современная философия науки: хрестоматия. – М.: Логос, 1996. – С. 40–61.

225. Кувакин В. А. Разговор с собой о смысле, духе, бытии и ничто и о возможностях заглянуть за первоначала // Вестник МГУ. – Сер. 7: Философия. – 1991. – № 2. – С. 43–50.



226. Кузанский Н. Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1979.
227. Кунов Г. Возникновение религии и веры в бога. – М.-Л.: ГИЗ, 1925.
228. Курицын Вяч. Концептуализм и соцарт: тела и ностальгии // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 2 (30). – С. 305–331.
229. Курицын Вяч. Русский литературный постмодернизм. М.: ИЦ Гарант, 1998.
230. Кутырёв В. А. Бытие или ничто. – СПб.: Алетейя, 2010.
231. Кутырёв В. А. Апология человеческого (предпосылки и контуры консерва-тивного философствования) // Вопросы философии. – 2003. – № 1. – С. 63–75.
232. Кутырев В. А. Оправдание бытия (явление нигитологии и его критика) // Вопросы философии. – 2000. – № 5. – С. 15–33.
233. Кутырев В. А. Философия иного, или Небытийный смысл трансмодернизма // Вопросы философии. – 2005. – № 12. – С. 3–19.
234. Кутырёв В. А. Человеческое и иное: борьба миров. – СПб.: Алетейя, 2009.
235. Кьеркегор С. Страх и трепет. – М.: Республика, 1993.
236. Левинас Э. Избранное. Тотальность и бесконечное. – М.; СПб.: Культурная инициатива: Университетская книга, 2000.
237. Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Наука, 1984.
238. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – Т. 2: 1968–1990.
239. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. М.: РОСМЭН, 2003.
240. Лесков Л. В. Семантическая Вселенная // Вестник МГУ. – Сер. 7: Философия. – 1994. – № 2. – С. 3–19.

241. Лехциер В. Л. "Опыт исчезновения – в феноменологической перспективе" // [http://www.ehu-international.org/philos/outcomes\\_ru.html](http://www.ehu-international.org/philos/outcomes_ru.html).
242. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.
243. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос что такое постмодерн? // Ad Marginem' 93. – М.: Ad Marginem, 1994. – С. 303–323.
244. Липавский Л. Разговоры // Логос. – 1993. – № 4. – С. 7–75.
245. Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. – СПб.: Владимир Даль, 2001.
246. Липовецкий М. Аллегория письма: «Случаи» Д. И. Хармса (1933–1939) // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 63. – С. 125–132.
247. Липовецкий М. Изживание смерти. Специфика русского постмодернизма. // Знамя. – 1995. – № 8. – С. 194–205.
248. Липовецки М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2008.
249. Литчфилд К. Божественное и абсолютное ничто: философия н.а. бердяева в контексте отрицательного богословия // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Сер. 6: Философия, политология, социология, психология, право, международные отношения. – 2007. – № 3. – С. 211–223.
250. Лифинцева Т. П. Категория «мужество быть» в онтологии, антропологии и этике Пауля Тиллиха // Человек. – 2009. – № 4. – С. 96–111.
251. Лишаев С. А. Эстетика Другого. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008.
252. Лосев А. Ф. Бытие, имя, космос. – М.: Мысль, 1993.
253. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: Изд-во МГУ, 1982.

254. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976.
255. Лосев А. Ф. Самое само // Лосев А. Ф. Самое само: Сочинения. – М.: ЗАО Изд-во «ЭКСМО-Пресс», 1999. – С. 423–634.
256. Лосев А. Ф. Философия имени. – М.: Изд-во МГУ, 1990.
257. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991.
258. Лосев А. Ф. Форма – стиль – выражение. – М.: Мысль, 1995.
259. Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. – М.: Центр «СЭИ», 1991.
260. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера. – М.: Языки русской культуры, 1996.
261. Лотман Ю. М. Между вещью и пустотой (из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т.. – Таллинн: Александра, 1993. – Т. III. – С. 294–308.
262. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970.
263. Лукач Д. Своеобразие эстетического: в 4 т. – М.: Прогресс, 1987.
264. Лукреций Тит Кар. О природе вещей / пер. Ф. А. Петровского, вступ. ст. Т. В. Васильевой. – М.: Художественная литература, 1983.
265. Лукьянов А. Е. Лаоцзы. Философия раннего даосизма. – М.: Изд-во УДН, 1991.
266. Лурия А. Р. Язык и сознание. – М.: Изд-во МГУ, 1979.
267. Любомирова Н. В. Магия русской хандры // Этическая мысль: научн.-публиц. чтения. 1991. – М.: Республика, 1992. – С. 114–142.

268. Максимова Ю. Известные художники написали портреты пропавших мексиканок // [http://artinvestment.ru/news/exhibitions/20101114\\_400women.html](http://artinvestment.ru/news/exhibitions/20101114_400women.html)

269. Малевич К. Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Гилея, 2002.

270. Малявин В. В. Мифология и традиция постмодернизма // Логос. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1991. – Кн. 1. Разум. Духовность. Традиция. – С. 51–60.

271. Мамардашвили М. Введение в философию // Мамардашвили М. Философские чтения. – СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 5–170.

272. Мамардашвили М. К. Дьявол играет нами, когда мы мыслим неточно // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. – М.: Прогресс-Культура, 1992. – С. 126–142.

273. Мамардашвили М. К. Необходимость себя // Лекции. Статьи. Философские заметки. – М.: Издательство «Лабиринт», 1996.

274. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.

275. Мамонова В. А. Внутренний диалог в полночь экзистенции (часть 1) // Теоретический журнал Credo new. – СПб, 2010. № 4(64). С. 66 – 86.

276. Мандельштам О. Э. Стихотворения. Проза. – М.: СЛОВО, 2001.

277. Манифесты итальянского футуризма. – М.: Типография Русского Товарищества, 1914.

278. Маньковская Н. Б. «Париж со змеями». Введение в эстетику постмодернизма. – М.: ИФ РАН, 1995.

279. Маньковская Н. Б. Симулакр в искусстве и эстетике // Философские науки. – 1998. – № 3–4. – С. 63–75.

280. Марков В. Миф. Символ. Метафора. Модальная онтология. – Рига: Imunud, 1994.

281. Марсель Г. К трагической мудрости и за ее пределы // Проблема человека в западной философии. – М.: Прогресс, 1988. – С. 404–420.

282. Матецкая А. В. «Пустота» как характеристика русской духовности. – Рукопись, депонированная в ИНИОН. – 22.07.1996. – № 51772.

283. Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры. СПб.: «Искусство-СПБ», 2009.

284. Махлина С. Т. Лекции по семиотике культуры и лингвистике. СПб.: Издательство «СПБКО», 2010.

285. Мацейна А. Драма Иова. – СПб.: Алетейя, 2000.

286. Мейн С. В., Налимов В. В. Вероятностный мир и вероятностный язык // Химия и жизнь. – 1979. – № 6. – С. 22–27.

287. Мельникова-Григорьева Е. Безделушка, или жертвоприношение простых вещей. Философски-семиотические заметки по пустякам. – М.: Новое литературное обозрение, 2008.

288. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. – Минск: Логвинов, 2006.

289. Мерло-Понти М. Око и дух. – М.: Искусство, 1992.

290. Метафизика отсутствия // Новейший философский словарь. – 3-е изд., исправл. – Минск: Книжный Дом, 2003.

291. Мигунов А. С. Анти-эстетика // Вопросы философии. – 1994. – № 7/8. – С. 82–88.

292. Минаев С. ДУХLESS: Повесть о ненастоящем человеке. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2006.

293. Мифологический словарь / ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1992.

294. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – М.: Научное изд-во «Большая Российская энциклопедия», 1988.

295. Михайлова Т. А., Николаева Н. А. Номинация смерти в гойдельских языках: к проблеме реконструкции кельтской эсхатологии // Вопросы языкознания. – 1998. – № 1. – С. 121–140.

296. Мордовцева Т. В. Идея смерти в культурфилософской ретроспективе. – Таганрог: Издательство ТИУиЭ, 2001.

297. Морозкина З. Н. Софист Горгий и его учение о бытии // Античность и современность. – М.: Наука, 1982. – С.126–133.

298. Морозов И. Основы культурологи. Архетипы культуры. – Минск: ТетраСи-стемс, 2001.

299. Муратов М. Ф. Время (понятие и слово) // Вопросы языкознания. – 1978. – № 2. – С. 52–67.

300. Мурзин Н. История и ничто. – М.: ИФРАН, 2010.

301. Мустафин В. Эманация или творение из ничего // Проблема первоначала мира в науке и теологии: материалы международного семинара, Санкт-Петербург, 27–29 ноября. – СПб.: ПМЛСПбГУ, 1991. – С. 27–29.

302. Мьяль Л. Шуньята в семиотической модели дхармы // Ученые записки Тартуского ун-та. – Тарту, 1988. С. 52–57.

303. Налимов В. В. В поисках иных смыслов. – М.: Изд. группа «Прогресс», 1993.

304. Налимов В. В. Непрерывность против дискретности в языке и мышлении. – Тбилиси: Изд.Тб.ГУ, 1978.

305. Налимов В. В., Дрогалина Ж. А. Реальность нереального. Вероятностная модель бессознательного. – М.: Изд-во «Мир идей» АО АКРОН, 1995.

306. Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940 – 2007): Сб. статей и материалов / Под ред. Е. Добренко, М.

Липовецкого, И. Кукулина, М. Майофис. – М.: Новое литературное обозрение, 2010.

307. Нуруллин Р. А. Метафизика виртуальности // Вестник Казанского гос. технического ун-та им. А. Н. Туполева. – 2005. – № 4. – С. 100–104.

308. Нуруллин Р. А. Пространство как единство бытия и небытия // Вестник Казанского технологического ун-та. – 2006. – № 5. – С. 169–173.

309. Нуруллин Р. А. Небытие как виртуальное основание бытия: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. – Самара, 2006.

310. Нилогов А. С. Сплошной ressentiment (тенью странника). – Абакан: Поколение, 2004.

311. Нисида Китаро. Толкование красоты // Мисима Ю. Голоса духов героев. – СПб.: Летний сад, 2002. – С. 243–251.

312. Ницше Ф. Веселая наука. Злая мудрость. – М.: Эксмо, 2007.

313. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1990.

314. Ницше Ф. Странник и его тень. – М.: REFL-book, 1994.

315. Новиков А. И. Нигилизм и нигилисты. Опыт критической характеристики. – Л.: Лениздат, 1972.

316. Новиков Л. А. Заумь как поэтический язык *in statu nasendi* // Филологические науки. – 1999. – № 1. – С. 29–35.

317. Носов Н. А. Виртуальная цивилизация // Виртуальные реальности в психологии и психопрактике. – М.: Ин-т человека РАН, 1995.

318. Ньютон И. Математические начала натуральной философии. – М.: Наука, 1989.

319. Обыденный Д. Н. Диалектика бытия и ничто: классика и современность. Диссертация на соискание учёной степени кандидата философских наук. – Воронеж, 2006.

320. Овидий. Собрание сочинений: в 2 т. – СПб.: Студия Био-графика, 1994.
321. Онтология языка как общественное явление. – М.: Наука, 1983.
322. Орлицкий Ю. Визуальный компонент в современной русской поэзии // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 16. – С. 181–193.
323. Осиновская И. А. Ирония и Эрос. Поэтика образного поля. – М.: Памятники исторической мысли; Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007.
324. Основы онтологии: учеб. пособие / под ред. Ф. Ф. Вяккерева. В. Г. Иванова, Б. И. Липского, Б. В. Маркова. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1997.
325. Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Теория речевых актов. – М.: Прогресс, 1986. – Вып. 17. – С. 22–131.
326. Павел Филонов в контексте художественной культуры XX в.: материалы круглого стола // Философские науки. – 1991. – № 2. – С. 95–118.
327. Павич М. Пейзаж, нарисованный чаем. – СПб.: Издательство «Азбука», 2000.
328. Парменид. О природе // Фрагменты ранних греческих философов. – М.: Наука, 1989. – Ч. 1. – С. 295–298.
329. Паскаль Б. Предисловие к трактату о пустоте // Вопросы философии. – 1994. – № 6. – С. 120–125.
330. Пелипенко А. А., Яковенко И. Г. Культура как система. – М.: Издательство «Языки русской культуры», 1998. С. 64–73.
331. Переверзев К. А. Высказывание и ситуация: Об онтологическом аспекте философии языка // Вопросы языкознания. – 1998. – № 5. – С. 24–53.



332. Перспективы метафизики: классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков / под ред. Г. Л. Тульчинского, М. М. Уварова. – СПб.: Алетейя, 2000.

333. Петровская Е. Вхождение в конечное // Бодрийяр Ж. Соблазн. – М.: Ad Marginem, 2000. – С. 7–27.

334. Пигалев А. И. Призрачная реальность культуры: (Фетишизм и наглядность невидимого). – Волгоград: Изд-во Волгоградского гос. ун-та, 2003.

335. Пигалев А. И. Философский нигилизм и кризис культуры. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1991.

336. Пикуля Т. Н. Философско-методологический анализ феномена виртуальной реальности: дис. ... канд. филос. наук. – Волгоград, 2004.

337. Платон. Собрание сочинений: в 4 т. / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. – Сер. «Философское наследие». – М.: Мысль, 1990.

338. Платонов А. Котлован // Платонов А. Повести и рассказы. 1928–1934. – М.: Сов. писатель, 1988.

339. Плиний Старший. Естествознание: Об искусстве. / Пер. Г. А. Тароняна. (Серия «Античная классика»). М., Ладомир. 1994.

340. Плотин. Избранные трактаты: в 2 т. / пер. под ред. Г. В. Малеванского. – М.: Русская музыка, 1994.

341. Подольный Р. Г. Нечто по имени ничто. – М.: Знание, 1987.

342. Подорога В. А. Выражение и смысл. – М.: Ad Marginem. 1995.

343. Полухина В. Бродский глазами современников. Сборник интервью. – М.: Звезда, 1997.

344. Померанц Г. С. Неслышанная простота // Литературное обозрение. – 1990. – № 2. – С. 23–24.

345. Постмодернизм. Энциклопедия / под ред. В. Грицанова. – Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001.
346. Потапова Н. В. «Алмазная сутра» в китайских переводах // Вестник Московского ун-та. – Сер. 13: Востоковедение. – 2004. – № 3. – С. 99–120.
347. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. (История эстетики в памятниках и документах).
348. Почепцов Г. Г. Семиотика. – М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 2002.
349. Пригов Д. А. Написанное с 1975 по 1989. – М.: Новое литературное обозрение, 1997.
350. Пригов Д. А. Одна тысяча ответов на одну тысячу вопросов // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 30. – С. 280–284.
351. Пригов Д. А. Сборник предуведомлений к разнообразным вещам. – М.: Ad marginem, 1996.
352. Пригожин И. И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. – М.: Прогресс, 1986.
353. Проблемы соотношения бытия и небытия / под общ. ред. проф. Н. М. Солодухо. По материалам всероссийского семинара. – Казань: Изд-во Казанского гос. технического ун-та, 2004.
354. Проективный философский словарь: новые термины и понятия / под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эштейна. – СПб.: Алетейя, 2003.
355. Пузанова О. В. Прагматика и семантика умолчания: автореф. дис. ... канд. филолог. наук. – СПб., 1998.
356. Рабан К. Разрывы в метафоре, табу, фобия, фетишизм // Вопросы философии. – 1993. – № 12. – С. 47–51.
357. Радхакришнан С. Индийская философия. В 2-х томах. – М.: «Миф», 1993.

358. Разинов Ю. А. Небытие в маске или как возможен дискурс негативности // *Mixtura verborum'* 2008: небытие в маске: сб. ст. / под общ. ред. С. А. Лишаева. – Самара: Самарская гуманитарная акад., 2008. – С. 54–72.

359. Рикер П. Герменевтика и психоанализ. Религия и вера. – М.: Искусство, 1996.

360. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М.: Медиум, 1995.

361. Рикер П. Торжество языка над насилием: герменевтический подход в философии права // *Вопросы философии*. – 1996. – № 4. – С. 27–37.

362. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре // *Культурология XX век: Антология. Аксиология, или философское исследование природы ценностей* / отв. ред. И. Л. Галинская; сост. С. Я. Левит. – М.: ИНИОН, 1996. – С. 69–91.

363. Рильке Р.-М. Избранные сочинения. – М.: Радуга, 1998.

364. Рильке Р.-М. Собрание сочинений: в 3 т. – Харьков: Фолио; Москва: Аст, 1999. – Т. 2: Стихотворения (1906–1926).

365. Рильке Р.-М. Избранные сочинения. – М.: Радуга, 1998.

366. Рильке Р.-М. Ворпсведе. М.: Искусство, 1971. С. 136 – 139.

367. Рожковский В. Б. Проблема ничтожения в онтологии личности // *Гуманитарные и социально-экономические науки*. – 2009. – № 4. – С. 63–66.

368. Розанов В. В. Религия. Философия. Культура. – М.: Республика, 1992.

369. Розеншток-Хюсси О. Бог заставляет нас говорить. – М.: Канон+, 1997.

370. Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. – М.: Лабиринт, 1994.

371. Розов Н. С. Философия небытия: новый подъем метафизики или старый тупик мышления? [Электронный ресурс] // Розов Николай Сергеевич [сайт]. URL: [www.nsu.ru/filf/rozov/publ/nonbeing.htm](http://www.nsu.ru/filf/rozov/publ/nonbeing.htm) (дата обращения: 12.11.2010).

372. Рорти Р. Философия и зеркало природы. – Новосибирск, 1997.

373. Руднев В. Введение в XX век: Опыт культурной интроспекции // Родник. – 1988. – № 5–9.

374. Руднев В. Морфология реальности: Исследование по «Философии текста». – М.: Русское феноменологическое общество, 1996.

375. Руднев В. П. Первобытное сознание: взгляд из 1990-х гг // Художественный журнал. – 1995. – № 8. – С. 27–36.

376. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX в. Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 2009.

377. Русский постмодернизм: Предварительные итоги: межвуз. сб. научн. статей / под ред. Л. П. Егоровой. – Ставрополь: Изд-во СПУ, 1998. – Ч. 1.

378. Ры Никонова А. Таршис «Уктусская школа» // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 6. – С. 221–235.

379. Савчук В. В. Кровь и культура. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1995.

380. Сайкина Г. К. «Невозможная возможность» метафизики человека: «работа» по преодолению разрыва «эмпирического» и «онтологического» человека // Ученые записки Казанского гос. ун-та. – Сер. «Гуманитарные науки». – 2010. – № 1. – С. 145–154.

381. Сайкина Г. К. Человек в тени бытия: трудности диалога философской антропологии и онтологии [Электронный ресурс] // Antropolog.ru [сайт]. URL: (дата обращения: 04.09.2010).

382. Самозванцев А. М. Мифология Востока. – М.: Алетейя, 2000.

383. Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991.

384. Самохвалова В. И. Красота против энтропии. – М.: Наука, 1990.

385. Сапронов П. А. Понятие первоначала в перспективе ничто // Вестник русской христианской гуманитарной академии. – 2009. – Т. 10. – № 4. – С. 70–83.

386. Сапронов П. А. Путь в Ничто. Очерки русского нигилизма. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная академия», 2010.

387. Сарабьянов Д. Приобщение к пустоте // Проект классика. – 2001. – № 10.

388. Сартр Ж.-П. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм // Проблема человека в западной философии. – М. Прогресс, 1988. – С. 207–229.

389. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Республика, 2002.

390. Сартр Ж. -П. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм // Проблема человека в западной философии. – М. Прогресс, 1988. – С. 207 – 229.

391. Свинцов В. И. Отсутствие сообщения // Филологические науки. – 1983. – № 3. – С. 69–75.

392. Свинцов В. И. Отсутствие сообщения как возможный источник информации: Логико-философский аспект // Философские науки. – 1983. – №3. – С. 76–84.

393. Свитич Л. Г. Феномен журнализма. – М.: Изд-во МГУ; Икар, 2000.

394. Севастьянова В. С. Небытие и русская литература начала XX века (А. Белый, М. Горький, В. Набоков) // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2008. – № 19. – С. 282–291.

395. Седакова О. Музыка глухого времени (русская лирика 70-х годов) // Вестник новой литературы. – 1990. – № 2. – С. 37–44.

396. Сезанн П. Переписка. Воспоминания современников. – М.: Искусство, 1972.

397. Селиванов А. И. к вопросу о понятии «ничто» // Вопросы философии. – 2002. – № 7. – С. 52–65.

398. Семаева И. И. Традиции исихазма в русской религиозной философии первой половины XX века: учеб. пособие по спецкурсу. – М.: МПУ, 1993.

399. Серебренников Б. А. К проблеме отражения развития человеческого мышления в структуре языка // Вопросы языкознания. – 1970. – № 2. – С. 29–50.

400. Серебренников Б. А. Как происходит отражение картины мира в языке? // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – С. 87–108.

401. Синергия. Проблемы аскетики и мистики православия. Научный сб-к под ред. С. С. Хоружего. – М.: Ди-Дик, 1995.

402. Сироткин Н. Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм // Филологические науки. – 2001. – № 4. – С. 3–12.

403. Скердеруд Ф. Беспокойство. Путешествие в себя. – Самара: Бахрах-М, 2003.

404. Славецкий В. И. Русская поэзия 80–90-х годов XX в. Тенденции развития, поэтика. – М.: Изд-во литературного ин-та им Горького, 1998.

405. Смирнов И. Бытие и творчество. – СПб.: Канун, 1996.

406. Смирнов К. С. Понятие «ничто» в философской онтологии и современность: дис. ... канд. филос. наук. – Волгоград, 1999.

407. Снитко Т. Н. Предельные понятия в Западной и Восточной лингвокультурах. – Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 1999.

408. Соколов С. Е. Человек в пустоте, пустота в человеке // Вестник психотерапии. – 2006. – № 16. – С. 136–146.

409. Соколов С. Особенности работы с пациентами с ощущением внутренней пустоты // 10 лет психоанализа в России: материалы междунар. конф. – СПб., 2000.

410. Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1988.

411. Соловьев Р. Е. Судьба онтологии в «постметафизическую» эпоху // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2004. – № 3. – С. 9–11

412. Соловьев Р. Е. Онтологический нигилизм и перспективы развития онтологии. Диссертация на соискание учёной степени кандидата философских наук. Ростов-на-Дону, 2005.

413. Солодухо Н. М. Бытие и небытие как предельные основания мира // Вопросы философии. – 2001. – № 6. – С. 176–185.

414. Солодухо Н. М. Онтология: основные понятия: учебное пособие. Казань: Изд-во КГТУ-КАИ, 1997.

415. Солодухо Н. М. Понимание онтологического статуса небытия // Известия Казанского государственного архитектурно-строительного университета. – 2006. – Т. 5. – № 1. – С. 126–128.

416. Солодухо Н. М. Философия небытия. – Казань: Изд-во Казанского гос. технического ун-та, 2002.

417. Солодухо Н. М. Этические принципы философии небытия // Вестник Казанского технологического ун-та. – 2010. – № 3. – С. 370–376.

418. Солодухо Н. М. Онтологическая неопределенность небытия // XXI век и будущее России в философском измерении: материалы II Рос. филос. конгресса (7–11 июня 1999 г.): в 4 т. – Екатеринбург: 1999. – Т. 1. – Ч. 2.

419. Сотников А. О. Реальность «не сущего». Онтология воображаемого: воображение в научном познании и творчестве // Человек.

Природа. Общество. Актуальные проблемы: материалы 13-й международной конф. молодых ученых, 26–30 декабря 2002 г. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2002.

420. Суковатая В. А. Антропология смерти как другого в визуальных политиках постмодерна // *Общественные науки и современность*. – 2006. – № 4. – С. 166–176.

421. Субетто А. И. Онтология и феноменология педагогического мастерства. – Тольятти: Международный фонд «Развитие через образование», 1999. – Кн. 1.

422. Судзуки Д. Основы Дзэн-Буддизма // *Дзэн-Буддизм*. Судзуки Д. Основы Дзэн-Буддизма. Кацуки С. Практика Дзэн. – Бишкек: Одиссей, 1993.

423. Сурина Т. В. Поэзия как разрыв однородности и просветление бытия в аспекте новой онтологии // *Вестник Томского государственного педагогического ун-та*. – 2007. – № 11. – С. 24–29.

424. Сурио Э. Искусство и философия // *Вопросы философии*. – 1994. – № 7/8. – С. – 104–119.

425. Сухачев В. Ю. Герметизм тел и герменевтика телесной практики // *Метафизические исследования*. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1997. – Вып. 1: Понимание. – С. 128–138.

426. Сюриа М. Жорж Батай или Работа смерти // *Иностранная литература*. – 2000. – № 4. – С. 164–177.

427. Терещенко Н. А., Шатунова Т. М. Постмодерн как ситуация философствования. – СПб.: Алетейя, 2003.

428. Тибетская «Книга мертвых». Бардо Тхедол / пер. А. Боченкова. – М.: Эксмо, 2009.

429. Тиллих П. Избранное. Теология культуры. – М.: Юрист-гардарика, 1995.



430. Токарев Д. В. Курс на худшее. Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. – М.: Новое литературное обозрение, 2002.

431. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М.: Изд-во «Прогресс», 1995.

432. Торчинов Е. А. Даосизм: опыт историко-религиозного описания. – СПб.: Лань, 1998.

433. Тростников М. В. Пространственно-временные параметры в искусстве раннего авангардизма // Вопросы философии. – 1997. – № 9. – С. 66–81.

434. Трубецкой Н. С. Религии Индии и христианство // Трубецкой Н. С. Наследие Чингисхана. – М.: Аграф, 2000. – С. 25-90.

435. Тульчинский Г. Л. Глубокая семиотика и семиозис воплощения: онтофания свободы [Электронный ресурс] // Сетевое сообщество культурологов [сайт]. URL: <http://www.culturalnet.ru/> (дата обращения 06.07.2010).

436. Тульчинский Г. Л. Персонологический поворот // Проектный философский словарь: Новые термины и понятия. – СПб.: Алетейя, 2003.

437. Тульчинский Г. Л. Постчеловеческая персонология. – СПб.: Алетейя, 2002.

438. Тэйлор Б. Актуальное искусство 1970-2005. М.: Слово, 2006.

439. Уваров М. С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998.

440. Уваров М. С. Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры. СПб.: изд-во БГТУ, 1996.

441. Уваров М. С. Экслибрис смерти. Петербург // Фигуры Танатоса. – № 3 – Спец. выпуск: Тема смерти в духовном опыте челове-

чества: материалы I международной конф, С.-Петербург, 2–4 ноября 1993 г. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1993. – С.72–77.

442. Ульянов В. А. Развитие нигилизма в новое и новейшее время: теоретический аспект // Омский научный вестник. – 2009. – № 76–2. – С. 121–123.

443. Уилсон Р. Квантовая психология. – Киев: Янус, 1998.

444. Урманцев Ю. А. О формах постижения бытия // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 89–106.

445. Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. – Минск: Пропилеи, 2000.

446. Устин А. К. Семиотика глубины. СПб, 1995.

447. Устин А. К. Генетика текста – генетика культуры. СПб, 1995.

448. Устин А. К. Текст. Интертекст. Культура. СПб, 1995.

449. Уэльбек М. Мир как супермаркет. – М.: Ad Marginem, 2004.

450. Филон. О том, что Бог не знает перемен. / пер. и коммент. Е. Д. Матусовой // Историко-философский ежегодник' 2002. – М.: Наука, 2003. – С. 135–175.

451. Философия культуры. Становление и развитие. – СПб.: Лань, 1998.

452. Философский прагматизм Ричарда Рорти и российский контекст. – М.: ТРАДИЦИЯ, 1997.

453. Финогентов В. Н. Философские основания нового века [Электронный ресурс] // Русский гуманитарный интернетуниверситет [сайт]. URL: [http://www.i-u.ru/biblio/archive/finogentov\\_filosofskie](http://www.i-u.ru/biblio/archive/finogentov_filosofskie) (дата обращения: 10.09.2010).

454. Флоренский П. А. Детям моим. – М.: Московский рабочий, 1992.

455. Флоренский П. А. Имена: Сочинения. – М.: Изд-во «ЭКСМО-Пресс»; Харьков: Изд-во «Фолио», 1998.
456. Флоренский П. А. О символах бесконечности // Новый Путь. – 1904. – Сентябрь. – С. 173–235.
457. Фрагменты ранних греческих философов. – Ч. 1. – М.: Наука, 1989.
458. Франк С. Л. Непостижимое // Франк С. Л. Сочинения. – М.: Правда, 1990. – С. 495-496.
459. Франк С. Реальность и человек. – СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1997.
460. Фрейд З. Художник и фантазирование. – М.: Республика, 1995.
461. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978.
462. Фромм Э. Иметь или быть / пер. с англ. Э. Телятниковой. – М.: АСТ; АСТ МОСКВА, 2008.
463. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. – СПб.: Университетская книга, 1997.
464. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – СПб.: А-cad, 1994.
465. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. – 1992. – № 4. – С. 40–52.
466. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. – М.: Весь мир, 2003.
467. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В. В. Бибихина. – М.: Ad Marginem, 1997.
468. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993.
469. Хайдеггер М. Исток художественного творения. – СПб.: Академический проект, 2008.

470. Хаксли О. Двери восприятия. – СПб.: Петербург – XXI век, 1994.

471. Хансен-Леве А. Эстетика ничтожного и пошлого в московском концептуализме // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 25. – С. 215–244.

472. Хармс Д. Полет в небеса. Стихи. Проза. Драма. Письма. – Л.: Советский писатель, 1991.

473. Хармс Д. Собрание сочинений: в 3 т. – СПб.: Азбука, 2000. – Т. 2: Новая Анатомия.

474. Хейзинга Й. Человек и культура // Современная западно-европейская и американская эстетика: сборник переводов / под ред. Е. Г. Яковлева. М.: Книжный дом «Университет», 2002. – С. 6–16.

475. Хемингуэй Э. Праздник, который всегда с тобой. – СПб.: Азбука-классика, 2006.

476. Херригель О. Дзэн в искусстве стрельбы из лука. – СПб.: Наука, 2005.

477. Хомский Н. Язык и мышление. – М.: Изд-во МГУ, 1972.

478. Хоружий С. С. Диптрих Безмолвия. – М.: Центр психологии и психотерапии, 1991.

479. Хоружий С. С. О старом и новом. – СПб.: Алетейя, 2000.

480. Хоружий С. С. Род или недород? Заметки к онтологии виртуальности // Вопросы философии. – 1997. – № 6. – С. 53–68.

481. Хоружий С. С. Человек и его три дальних удела. Новая антропология на базе древнего опыта // Вопросы философии. – 2004. – № 1. – С. 38–62.

482. Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики / пер. с нем. – Минск: Пропилеи, 2000.

483. Целое: «то в чём ничто не отсутствует» // Фрагменты ранних греческих философов. – М.: Наука, 1989. – Ч. 1.

484. Чанышев А. Н. Курс лекций по древней философии. – М.: Высшая школа, 1981.
485. Чанышев А. Н. Трактат о небытии // Вопросы философии. – 1990. – № 10. – С. 158–165.
486. Чечулин А. В. Негативная антропология. СПб: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1999.
487. Чжуан-цзы / пер. с кит. Л. Позднеевой. – СПб.: Амфора, 2000.
488. Чупахин Н. П. Смысл бытия // Философские науки. – 2005. – № 2. – С. 144–155.
489. Шайхитдинова С. К. Информационное общество и «ситуация человека»: Эволюция феномена отчуждения. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2004.
490. Шарипов М. Р. Философские основания понятия пустоты (пустое множество) // «Академия Тринитаризма». <http://www.trinitas.ru>.
491. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1989.
492. Шестов Л. Киргегард и экзистенциальная философия (глас вопиющего в пустыне). – М.: Прогресс – Гнозис, 1992.
493. Шопенгауэр А. Метафизика половой любви. – СПб.: Азбука-классика, 2006.
494. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – М.: Мысль, 1998. – Т. 2: Всемирно-исторические перспективы.
495. Шпет Г. Г. Философские этюды. – М.: Изд. группа «Прогресс», 1994.
496. Шри Ауробиндо. Эссе о Гите. Откровения древней мудрости. Веды, Упанишады, Бхагавадгита. – СПб.: Изд-во «Адити», 2001.
497. Шри-Шанкара Ачария. Вивека-Чудомани. – М.: Майя, 1992.

498. Штайн О. А. Пустота маски на примерах Сл. Жижека // Вестник Удмуртского ун-та. – 2010. – Вып. 2. – С. 42–44.

499. Штейн В. М. «Гуань-цзы». Исследование и перевод. – М.: Издательство восточной литературы, 1959.

500. Шубина П. В. Пустота как онтологическая и гносеологическая категория: способы говорить об отсутствии в западноевропейской философии: дис. ... канд. филос. наук. – Архангельск, 2005.

501. Щеглова Л. В., Клейтман А. Ю. Культуросозидающая роль «искусства забвения» // Известия ВГПУ. – Сер. «Социально-экономические науки и искусство» – 2008. – № 8 (32). – С. 44–48.

502. Щеглова Л. В. Значение этики в эпоху эстетизма // Известия ВГПУ. – 2003. – № 2 (03). – С. 3–9.

503. Эйдлин В. И., Юртайкин В. В. Рассуждения о тексте и сознании // Философские науки. – 1991. – № 12. – С. 153–163.

504. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Пер. с итал. Е. Костюкович. — СПб.: Симпозиум, 2005.

505. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Петрополис, 1998.

506. Эко У. Полный назад! «Горячие войны» и популизм СМИ. – М.: Эксмо, 2007.

507. Экхарт М. Духовные проповеди и рассуждения. – М.: Политиздат, 1991.

508. Элиаде М. Священное и мирское. – М.: Изд-во МГУ, 1994.

509. Элтон Б. Слепая вера // Иностранная литература. – 2009. – № 4. . – С. 3-179.

510. Эпштейн М. Н. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. – М.: Новое литературное обозрение, 2004.

511. Эпштейн М. Н. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. – 1989. – № 12. – С. 222–235.

512. Эпштейн М. Н. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. – 1996. – № 8. – С. 166–188.

513. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX в. – М.: Советский писатель, 1988.

514. Эпштейн М. Н. Пустота как прием. Слово и образ у Ильи Кабакова // Октябрь. – 1993. – № 10. – С. 177–192.

515. Эпштейн М. Н. Русская литература на распутье. Секуляризация и переход от двоичной модели к троичной // Звезда. – 1999. – № 1. – С. 202–221.

516. Эпштейн М. Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы. – М.: Высшая школа, 2006.

517. Эпштейн М. Н. Творческое исчезновение человека. Введение в гуманологию // Философские науки. – 2009. – № 2. – С. 91–105.

518. Юнг К.-Г. *Misterium Coniunctionis*. – М.; Киев: Рефл-бук; Ваклер, 1997.

519. Юнг К.-Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991.

520. Юнг К.-Г. Воспоминания, сновидения, размышления. – М.; Львов: АСТ; Инициатива, 1998.

521. Юнг К.-Г. Психология и поэтическое творчество. К пониманию психологии архетипа младенца // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С. 103–129.

522. Юсфин А. Невидимая часть айсберга (о нефиксируемой части поэтического текста) // Лабиринт / Эксцентр. Современное творчество и культура. Л. – Свердловск. 1991. – № 1. – С. 91–95.

523. Якимович А. Эсхатология смутного времени // Знамя. – 1991. – № 6. – С. 221–229.

524. Якобсон Р. О. Нулевой знак // Якобсон Р. О. Избранные работы. – М.: Прогресс, 1985. – С. 222–231.

525. Яковлев Е. Г. Заглянуть в самую бездну: О некоторых онтологических чертах русского духа // Вестник МГУ. – Сер. 7: Философия. – 1994. – №2. – С. 45–47.

526. Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. – М.: Новое литературное обозрение, 2010.

527. Ямпольский М. Беспмятство как исток (читая Хармса). – М.: Новое литературное обозрение, 1989.

528. Ямпольский М. О близком (очерки немиметического зрения). – М.: Новое литературное обозрение, 2001.

529. Ясперс К. Общая психопатология. – М.: Практика, 1997.

530. Bako O. Paradoxy vkusu: Prispevok k poznaniu estitiky I. Kanta. Br. Prawda, 1989.

531. Barry R. Interview with Ursula Meyer, 12 October 1969 // Meyer U. Conceptual Art. New York: E.P. Dutton and Co., 1992.

532. Baudrillard J. Die Simulation // Wege aus der Moderne: Schlusstexte der Post-moderne Diskussion / hrsg.von Wolfgang Welsch. Mit Beitr. von J. Baudrillard. –2. Berlin, Akad. Verl., 1994. S. 153–162.

533. Baudrillard J. Simulacres et simulation. Paris., 1981.

534. Block E Zur Ontologie des Noch-Nicht-Seins. Fr.-am M., 1961.

535. Burckhardt T. The Void in Islamic Art // Studies in Comparative Religion, Vol. 4, No. 2. (Spring, 1970).

536. Butler C. After the Wake: An essay on contemporary avantgarde. Oxford. 1980. P. 66.

537. Carraund V. Causa sive ratio: la raison de la cause, de Suarez a Leibniz. Paris: Pressed Univ. de France, 2002.

538. Carter R. B. The Nothigness beyond God. An Introduction to the Philosophy of Nishida Kitaro. №4: Paragon House, 1989.

539. Chang B. G. The eclipse of being. Heidegger and Derrida // Intern. philos. quart. Bronx (N. Y.), 1985. vol. 25, N 2. P. 113 – 137.



540. Chauvier S. La querelle des arguments transcendants. Caen.: Presses Univ. de Caen, 2000.

541. Chris Burden: The Other Vietnam Memorial and the Big Wheel. Los Angeles, 1992.

542. Denny N. Spaced out // New Statesman. – 2001 – July 9.

543. Derrida J. La verite en peinture. Paris, 1978.

544. Exploring Absence. Negativity in 19th Century Russian Literature. Ed. by Sven Spieker. Bloomington, 1999.

545. Fontana L. The White manifesto // Art in Theory: 1900-1990. Anthology of Changing Ideas. Ed. by C. Harrison and P. Wood. Oxford, 1999. P. 643-645.

546. Giddens A. The consequences of Modernity. Cambridge: Polity Press, 1990.

547. Gloy K. Die paradoxe Verfassung des Nichts // Kant-Studien. B., 1993. Jg. 74, H. 2. S. 133 – 160.

548. Grossman A. Haidegger – Lecturen. Würzburg, 2005.

549. Hegel G.W.F. Glauben und Wissen : oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivit?t in der Vollstndigkeit ihrer Formen als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie. Hamburg: Meiner, 1962.

550. Hoffmann G. Haideggers Phanomenology. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

551. Hopkins D. After Modern Art 1945-2000. Oxford, 2000.

552. Janis Bergman-Carton. Christian Boltanski's Dernieres Annees: The History of Violence and the Violence of His-tory // History & Memory. – 2001. – Volume 13. – Number 1. – Spring/Summer. – P. 3.

553. James E. Young. Memory and Counter-Memory. The End of Monument in Germany // Harvard Design Magazine. – 1999. – № 9.

554. Jaspers K. Philosophische Weltorientierung. Berlin: Springer, 1956.

555. Jaspers K. *Psychologie der Weltanschauungen*. Berlin: Springer, 1971.

556. Kempe A. B. *On the Relation between the Logical and the Geometrical Theory of Points // Proceeding of the London Math. Society*. Vol. 21. London, 1890.

557. Klein Y. *Sarbonne Lecture // Art in Theory: 1900-1990. Antology of Changing Ideas*. Ed. by C. Harrison and P. Wood. Oxford, 1999. P. 804.

558. Laurent J. *Les corps tranquilles*. Paris: Stock, 1991.

559. *Les abderitains et le non-etre*. P., 1983.

560. Levy M. *The Void in Art*. Vermont: Bramble Books; Putney, 2005.

561. Lipard L. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*. New York, 1973. P. 75.

562. Loughlin G. *Noumenon and phenomena // Religious studies*. Cambrige, N. Y., 1987. Vol. 23, N 4. P. 493 – 508.

563. Manzoni P. *Free Dimension // Art in Theory: 1900-1990. Antology of Changing Ideas*. Ed. by C. Harrison and P. Wood. Oxford, 1999.

564. Morin E. *Kultyr Erkenntnis \ Das Auge des Betrachters*. München: Piper, 1991. S. 75-84.

565. Murti T. R. V. *The Central Philosophy of Buddhism*. L., 1955.

566. Nishitani Keiji *Religion and Nothingness/ Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California Press, 1982.*

567. Richard P. *In the Anti-Room, No One's Home // The Washington Post*. – 2004. – November 8.

568. Rosenkranz Karl. *Ästhetik des Häßlichen*. Königsberg, 1853.

569. Rotman Brian. *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*. New York: St. Martin's Press, 1987.

570. Sartre J.-P. *L'Etire et le Neant*. P., Gallimard, 1943.

571. Schaefer A. Die Schopenhauer Welt. Berlin: Berlin-Verl., 1982.

572. Searle A. Austere, silent and nameless – Whiteread's concrete tribute to victims of Nazism // The Guardian. – 2000. – October 26.

573. Searle A., Jones J., Higgins C., Sherwin S. The Tate Modern at 10 // The Guardian. – 2010. – May 4.

574. Skarga B. Nicosc i pelnia // Archivum historii i mysli spoleczney. Wroclaw, 1982. 27. S. 169 – 190.

575. Thartang Tulku. Space, time and knowledge. Emeryville, 1977.

576. Tietz U. Yeidegger. Leipzig: Reclam, 2005.

577. Vidal M. C. The death of politics fnd sex in the eighties show // New lit. History. Charlottesville, 1993. Vol. 24 № 1. P. 184 – 185.

578. Weber A. Subjektlos: Zur kritik der System theorie. Konstanz: UVK Verl. Ges, 2005.

579. Wyschogrod E. Time and non-being in Derrida and Quine // J. of the Brit. soc. for phenomenology. Manchester, 1983. Vol. 14, № 2. P. 112 – 126.