



власти в 90-е гг. прошлого века, позволил развитие постсоветской России по относительно бескровному сценарию. Реформы проводятся тем успешней, чем в большей степени они учитывают этносоциальный опыт народа или народов, проживающих в государстве. История показывает, что слепое копирование чужих институтов и практик редко кому шло на пользу. Этнос невозможно изменить декларациями, какими бы красивыми и многообещающими они ни были. Этнос – всегда результат опыта, много раз проверяемого и составляющего часть индивидуальной и групповой культуры.

### Примечания

- 1 <http://slovari.yandex.ru/search.xml?text>
- 2 Лурье С.В. Историческая этнология. М., 1997. С. 53–54.
- 3 Элиас Н. Общество индивидов / Пер. с нем. М., 2001. С. 253.
- 4 Гутнер Г.Б. Следование правилу и габитус в описании коммуникативной деятельности // Вопросы философии. 2008. № 2. С. 108.
- 5 Бурдые П. Практический смысл. СПб., 2001. С. 105.
- 6 Бурдые П. Структуры, habitus, практики // Современные социальные теории. Новосибирск, 1995. С. 23.
- 7 Карасик В.И., Прохвачева О.Г., Зубкова Я.В., Грабарова Э.В. Иная ментальность. М., 2005. С. 8.
- 8 Стефаненко Т. Этнопсихология. М.; Екатеринбург, 2000. С. 281.
- 9 Бергер П. Приглашение в социологию: гуманистическая перспектива / Пер. с англ. М., 1996. С. 110.

- 10 См.: Быченко Ю.Г. Социологическая концепция человеческого капитала. Саратов, 2000. С. 33–34.
- 11 Фукуяма Ф. Великий разрыв / Пер с англ. М., 2003. С. 27.
- 12 Пригожин А.И. Российский этнос: обогащение или лечение? // ОНС. 2006. № 2. С. 33.
- 13 Там же.
- 14 Пригожин А.И. Дезорганизация: Причины, виды, преодоление. М., 2007. С. 168.
- 15 Там же.
- 16 Яковенко И.Г. От экстенсивной к интенсивной стратегии исторического бытия (перспективы, риски, стратегии оптимизации) // Современные трансформации российской культуры / Отв. ред. И.В. Кондаков. М., 2005. С. 71.
- 17 Яковенко И.Г. Риски социальной трансформации российского общества: культурологический аспект. М., 2006. С. 47.
- 18 См.: Рязанов А.В. Властный дискурс и общество в современной России // Власть и общество в России: традиции и современность: Материалы IV Всерос. науч. конф. В 2 т. Рязань, 2008. Т. 2. С. 154–159.
- 19 Бауман З. Текущая современность / Пер. с англ. СПб., 2008. С. 48.
- 20 См.: Пригожин А.И. Дезорганизация. С. 165.
- 21 См.: Яковенко И.Г. Манихео-гностицистический комплекс русской культуры // Россия как цивилизация: Устойчивое и изменчивое. М., 2007. С. 73–194.
- 22 Ахизер А.С. Российская цивилизация – пути изучения (опыт использования новых методов изучения) // Россия как цивилизация: Устойчивое и изменчивое. М., 2007. С. 39.

УДК 130.2

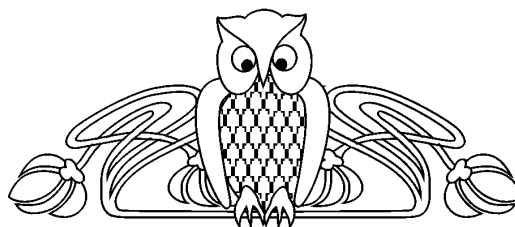
## ЭСТЕТИКА СЛЕДОВ: ВОЛЯ К ВЛАСТИ В КОНТЕКСТЕ АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА

С.И. Трунёв

Саратовский государственный технический университет, кафедра культурологи  
E-mail: si\_trounev@mail.ru

Анализируя современное искусство, автор приходит к выводу, что его (искусства) теоретической основой является философия жизни. В рамках данного направления впервые сформировались идеи, согласно которым любой объект (природы и культуры) является отпечатком индивидуальной воли к жизни (следом). След несет в себе историю индивидуально-существования и в этом аспекте оказывается значимым как для автора, так и для потребителя. Для автора он представляет опредмеченную жизнь, для потребителя – свернутую индивидуальную историю, подлежащую расшифровке. Таким образом, в основе чувства удовольствия, получаемого от созерцания произведения искусства, лежит чувство власти над следами собственной или чужой жизни.

**Ключевые слова:** современное искусство, философия жизни, воля к власти, отпечаток, след.



### Aesthetics of Traces: Will to the Power in a Context of Vanguard Art

S.I. Trounev

Analyzing the modern, the author comes to conclusion, that its (art) theoretical basis is the philosophy of life. In the frame of given direction innovative ideas were developed, according to which any object (the nature and culture) is a print of individual will to live (trace). The trace includes the history of individual existence and in this aspect it appears significant both for the author, and for the consumer. For the author it represents a life which is transformed into an object, for the consumer – the pressed individual history which is subject to decoding. Thus, at the base of feeling of the pleasure received from contemplation of a masterpiece of art, the feeling of the power over traces of author's own or alien's (contemplator's) life lays

**Key words:** modern art, philosophy of life, will to the power, print, trace.



Общество предоставляет художнику право тащить в выставочное пространство любой «сор жизни», самым актом экспозиции превращая его в искусство.

Б. Гройс

В 1917 г. М. Дюшан впервые выставил на всеобщее обозрение писсуар, эстетизировав указанный предмет повседневности самим названием – «Фонтан». Это событие открыло возможность художникам, как справедливо заметил Б. Гройс, превращать в произведение искусство практически любой объект, помещая его в пределы выставочного пространства. Период в развитии подобного рода искусства с начала XX в. до 1960-х гг. видится своеобразной паузой, вызванной внезапно открывшейся возможностью художественного освоения повседневности, вслед за которой на зарубежного и отечественного зрителя обрушивается лавина предметов, требующих признания в качестве произведений искусства. Так, в 1962 г. Э. Уорхол создает свои знаменитые «16 банок из-под супа» и, как повторение пройденного, в 1974 г. экспонирует консервные «Банки» В. Турецкий, а с 1975 по 1978 гг. над эстетизацией «Банок» успешно работает Д. Пригов. Далее, в 1971 г. В. Сидур выставляет своих «Железных игроков», тела и конечности которых смонтированы из элементов системы водоснабжения и канализации; в 1975 г. И. Шелковский экспонирует «Пакет молока». А далее – пыльные модели С. Волкова (пыль как строительный материал повседневности), деревянные модели А. Басанца, мусорные объекты (из технологического мусора) Е. Китаевой и группы «Речники», рассыпающиеся глиняные объекты А. Бродского ...

Двигаясь параллельно развитию визуального искусства, но в несколько иной плоскости, создает «Мусорный роман» и «Мусорного человека» И. Кабаков. Оба произведения – своеобразные шедевры эстетизации (и музеификации) бытовых отходов. Так, «Мусорный роман» представляет собой 16 томов подшитых и снабженных пояснительными надписями «документов» (проездных талончиков, квитанций и т.п.), а «Мусорный человек», в свою очередь, набран из приклеенных к деревянной основе частиц, обычно сметаемых во время уборки в совок или подбираемых пылесосом. «Между тем к каждому предмету приклеена этикетка, напоминающая, когда и в какой связи он был куплен, подобран, использован, выброшен, дающая краткую справку о сопутствующих житейских обстоятельствах. Все элементы мусора строго документированы и вплетены автором в канву собственной жизни. Причем в расположении этих предметов нет никакого разгула, разгрома, хаоса, подходящего мусорной куче, – напротив, они очень тщательно подобраны, стройными продольными и поперечными рядами расположены на стенде, аккуратно подклеены в альбоме»<sup>1</sup>. На самом деле в этом нет никакого

противоречия: актом упорядочения «сора жизни» художник продемонстрировал значимость любых отходов человеческой жизнедеятельности для формирования истории каждого человека, взятого в его, порой ничем не примечательной, повседневной жизни.

Приведенный краткий исторический экскурс позволяет, с одной стороны, очертить масштабы расширения горизонтов эстетики во второй половине XX в. и, с другой – заново поставить вопрос о сущности и причинах данного процесса. На наш взгляд, экспансия повседневности в искусство имеет длительную предысторию. Приблизительно на рубеже XIX–XX вв. (а точнее, несколько раньше) представители так называемой «философии жизни» произвели поистине коперниканский переворот в области эстетики и, если брать шире, в понимании сущности культуры как таковой. Дело касалось прежде всего вопроса сотворения форм: природных форм и форм культуры во всем их многообразии. Согласно представителям указанного философского направления, и у тех, и у других оказалась одна основа – жизнь, понимаемая как биологический творческий импульс или некая самостийно творящая воля. В этом аспекте любой, в том числе эстетический, объект обрел свою специфику не в качестве индивидуальной формы, воплощающей родовую идею, но в качестве *следа*, спонтанно оставленного самой жизнью.

Уже в 1855 г. была напечатана и защищена диссертация Н.Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», в которой автор, по сути, защищает один ключевой тезис: объекты природы, как и произведения искусства, прекрасны в той мере, в какой они являются носителями жизни. Все, что противоречит жизни или искажается, вследствие неблагоприятных жизненных обстоятельств так или иначе кажется нам безобразным. Это положение касается прежде всего природы: «Не нужно подробно говорить и о том, что и в растениях нам нравится свежесть цвета и роскошность, богатство форм, обнаруживающие богатую силами свежую жизнь. Увядющее растение нехорошо; растение, в котором мало жизненных соков, нехорошо»<sup>2</sup>. Это касается также и красоты человеческого тела, костное и мускульное сложение которого повествует нам о качестве жизни, о низком или высоком качестве условий, в которых оно сформировалось: «Одним словом, в описаниях красавицы в народных песнях не найдется ни одного признака красоты, который не был бы выражением цветущего здоровья и равновесия сил в организме, всегдашнего следствия жизни в довольстве при постоянной и нешуточной, но не чрезмерной работе. Совершенно другое дело светская красавица: уже несколько поколений предки ее жили, не работая руками, [...] необходимым следствием всего этого должны быть маленькие ручки и ножки – они признак такой жизни, которая одна и кажется жизнью для высших классов общества»<sup>3</sup>. Тела растений, животных, человека



оказываются, согласно теории Н.Г. Чернышевского, не видимыми индивидуальными проявлениями родовой идеи, но именно следами благоприятных или неблагоприятных проявлений жизни. И поскольку жизнь есть свойство индивидуальных существ, отвлеченные идеи не входят в сферу эстетики. Собственно, эстетика Н.Г. Чернышевского, на наш взгляд, не только предопределила дальнейшее развитие эстетической проблематики в философии жизни, но определила основную ее направленность: от классического эстетического объекта к объекту, являющемуся отпечатком определенных жизненных обстоятельств, *следом бытия*.

В работах А. Шопенгауэра индивидуальная вещь еще не является *прямым* отпечатком воли к жизни, поскольку между ними располагается мир объективаций. Согласно учению данного мыслителя воля к жизни как вещь-в-себе непознаваема, но ее объективации, родственные платоновским идеям, могут быть созерцаемы незаинтересованным сознанием художника и по этой причине составляют подлинное содержание изобразительного искусства. Учитывая последнее, можно обозначить положение, занимаемое философской эстетикой А. Шопенгауэра как промежуточное, т.е. отмечающее границу между классической (платоновско-гегельянской) и неклассической, идущей, вероятно, от Ф. Ницше, эстетическими линиями.

Для Ф. Ницше миром объективаций воли к жизни оказывается реальность в целом, включая культуру и каждый ее феномен в отдельности (например, мораль); творец именно потому является творцом, что он – проводник сверхличностного творческого импульса, в силу наличия которого только и возможно творчество. Ницше, таким образом, впервые представляет весь мир совокупностью относительно долговечных следов, оставленных волей к жизни (власти) и подлежащих интерпретации именно с этой точки зрения. В работе «К генеалогии морали», философ утверждает, что «все цели, все выгоды суть лишь симптомы того, что некая воля к власти возгосподствовала над чем-то менее могущественным и самотворно оттиснула его значением определенной функции; и оттого совокупная история всякой «вещи», органа, навыка может предстать непрерывной цепью знаков, поддающихся все новым интерпретациям и приспособлениям, причины которых не нуждаются даже во взаимосвязи, но при известных условиях чисто случайно следуют друг за другом и сменяют друг друга»<sup>4</sup>. Это важный момент: *воля к власти означает реальные вещи, одновременно придавая им определенную функцию, в которой они в дальнейшем являются объектами ее манипуляций*.

В «Набросках к критике исторического разума» (1907–1910 гг.) В. Дильтей разрабатывал новые методологические основания исторического познания, также ставя во главу угла понятие

жизни. Жизнь для немецкого философа – это, прежде всего, единство, связующее отдельные более или менее значимые моменты (переживания) единичного существования. Среди этих переживаний сохраняются в памяти и извлекаются из потока событий и предаваемого забвению лишь те, которые имеют особую значимость сами по себе и для связности жизни, и эта связность создана самой жизнью, сохраняясь в различном местонахождении человека, в его постоянных передвижениях. Переживания есть наиболее «чистые» проявления жизни, ее первичные следы, находящие свое дальнейшее выражение в речи и/или практическом действии. Таким образом, интерпретируя текст или совокупность практических действий человека, мы выходим не только на определяющие их качественные характеристики переживания, но на самую жизненную связанность. Интерпретация – это процесс понимания устойчиво фиксированных проявлений жизни (текста, произведения визуального искусства, музыкального произведения), но «так как духовная жизнь лишь в языке находит свое полное, исчерпывающее и поэтому способствующее объективному постижению выражение, то истолкование завершается в интерпретации *следов* (курсив мой. – С.Т.) человеческого бытия, оставленных в сочинении»<sup>5</sup>.

Исторический, т.е. отдаленный во времени текст или предмет понимается В. Дильтеем в качестве следа, интерпретируя который мы способны прийти к пониманию глубинной связи породивших его переживаний, открыть целостную историю жизни индивидуального существования, знание которой позволит нам адекватно понять его (существования) материальное внешнее выражение. Вот почему для философа столь важна автобиография как жанр или совокупность автобиографических моментов, наличествующих в любом сочинении.

Подобное мнение было характерно и для Г. Зиммеля, разделившего общую для представителей философии жизни точку зрения на культуру, согласно которой культура есть дух, обретший предметность. Повествуя о футуризме как направлении, определившем основные особенности современного ему искусства, Г. Зиммель подтверждает вышесказанное: «На месте противоречивой и затвердевшей в своей чуждости единой формы возникает лишь хаос атомизированных частичных форм. К таким выводам из нынешнего положения искусства приходит футуризм: страстное стремление жизни к слову, которому уже тесны традиционные формы, не находит новых форм, а потому отрицает форму вообще (либо пользуется тенденциозно-зумными формами). Чтобы избежать противоречия, футуризм вступает в противоречие с самой сущностью творчества»<sup>6</sup>. Исследуя данный фрагмент, можно заметить, что философ, во-первых, четко фиксирует причину распада единой традиционной эстетической формы – «стремление жизни к сло-



ву» и, во-вторых, следствие данного распада – отрицание формы как таковой либо использование нарочито усложненных форм. Считая жизнь (а не идею!) единственным содержанием произведения искусства, Г. Зиммель полагает, что произведение, оторванное от непосредственной жизни творца, лишается смысла.

С подобным мнением едва ли можно согласиться. След значим как эстетический объект, прежде всего, своей способностью аккумулировать «историю», «рассказ», извлекаемые (или представляемые) затем познающим субъектом в акте интерпретации. То, что оттиснута в следе жизнь пребывала в нем лишь в относительно короткий период создания, вовсе не означает его принципиальной бессмысленности. Напротив, данное положение открывает перед нами возможность интерпретации, которая в этом контексте есть своеобразная реконструкция породивших след жизненных обстоятельств: «Вот произошла авария, тело увезли, а на асфальте остался след этого тела, обведенный мелом. И если сравнивать меру выразительности – если хотите, искренности – никому (кроме судебных экспертов) не нужного мелового рисунка на асфальте, который вскоре будет смыт дождем или поливальной машиной, и произведений многих художников, то окажется, что рисунок мелом несет в себе значительно больше, чем полотно, над которым трудился профессионал, заучивший законы построения картины и композиции. Если смотреть на поверхность холста как на поверхность асфальта, сразу станет ясно, зачем. – Чтобы сохранить след события, процесса, след эпохи, определенного времени»<sup>7</sup>.

Удовольствие, обретаемое от созерцания следа, таким образом, не связано с совершенством формы, оно возникает благодаря работе сознания, расплетающего содержащиеся в следе смысловые узлы. В этом состоит *очарование любых древних или просто вышедших из употребления вещей*: в возможности своеобразного экскурса в прошлое. При этом для созерцающего не имеет значения, является ли его реконструкция действительной историей, поскольку вещь как след предоставляет ему лишь неясный намек на событие, оставляющий полную свободу интерпретации. Проводя аналогию с человеческим телом, можно заметить, что в любых отметинах, оставленных на нем временем (жизнью), фиксируется его *индивидуальный опыт*. Стареее тело, как и вышедшая из употребления вещь, не только информационно более богато, нежели тело юное: оно более индивидуально. *Эстетика следов, таким образом, во многом оказывается эстетикой обыденного, индивидуального, устаревшего и потерявшего свои утилитарные функции. В этой связи одной из доминирующих ее тенденций является эстетизация отходов человеческой жизнедеятельности, иначе говоря, эстетизация мусора*<sup>8</sup>.

Исходя из вышесказанного, необходимо согласиться с мнением В. Курицына, согласно

которому «конфету съел кто-то, на выброшенном комочке жвачки остались отпечатки определенных зубов, банка из-под «колы» напоила определенное горло. Потребление – интимнейшее дело. Со старыми вещами так трудно расставаться, потому что на них налипла наша – а не всеобщая – история. Они согреты нашим дыханием, деформированы нашими руками, укутаны в нашу память. Произведение искусства, сделанное из старых вещей, может оказаться неумелым, нелепым, но оно гарантированно трогательно – в нем есть душа в самом бытовом, «материальном» понимании этого слова»<sup>9</sup>. Так потребление оказывается актом творчества, итог которого может восприниматься в качестве либо отброса, либо – произведения искусства, в зависимости от того, в какой контекст помещен данный объект и какую позицию занял в отношении него наблюдатель. Данное положение по сути освобождает искусство от каких-либо ограничений, открывая поистине безграничные возможности для творчества. Возможно, именно это порождает разговоры о «конце стиля» и «смерти искусства»: в ситуации, когда жизнь сама по себе есть основа творчества, единственно возможным стилем оказывается стиль жизни; когда искусство включает в себя любые формы человеческой жизнедеятельности, оно исчезает как деятельность, обладающая набором своих специфических неотъемлемых характеристик.

Способность концентрировать личную историю роднит отход с семейной реликвией, т.е. предметом, определенным образом связанным с историей семьи или одного из наиболее ярких ее представителей. Отход в статусе произведения искусства занимает место в художественном музее; реликвия – в музее домашнем. Наконец, произведением принципиально может стать любой след, достаточно поместить его в соответствующий контекст; реликвией, в свою очередь, может стать любая памятная вещь. Наиболее информативным следом семейных событий является любительская фотография, которая, с одной стороны, есть фиксация определенного набора жизненных обстоятельств и, с другой – вполне самостоятельное произведение искусства, все чаще попадающее в пространство художественных музеев.

Если рассматривать «мусорное» произведение искусства и реликвию в аспекте власти, можно сделать вывод, что и то и другое является *формой власти индивида над личной и/или семейной историей, взятой в ее отрешенном, предметном виде*. Стремление к власти над жизнью и воля к самообладанию трансформируются здесь в стремление к обладанию следами жизни, выступающими своеобразными аккумуляторами подлежащей истолкованию информации.

Суммируя вышесказанное, необходимо сделать вывод о существенных отличиях классического эстетического объекта (формы) от неклассического (следа). Форма есть результат тотальной трансформации исходного индивидуального



образа посредством надления его определенной смысловой сущностью (идеей). След есть индивидуальный образ, сформированный определенным набором жизненных обстоятельств, т.е. отпечаток индивидуальной жизни. Форма повествует нам о стиле, мастерстве и господствующей в тот или иной период времени идеологии; след выводит нас на понятия манеры, самоценности жизненного материала и индивидуальной истории как формы контроля индивида над собственной жизнью.

Наконец, если форма может оцениваться в терминах «прекрасное», «безобразное», «вышшенное», «низменное» и т.д., то след может «нравиться» или «не нравиться», вызывать или не вызывать интерес. И это весьма значимое отличие: если характеристики художественного объекта, установленные понятийным аппаратом классической эстетики, нуждаются в надличностном теоретическом обосновании, то характеристики, придаваемые следу, сугубо индивидуальны. Наконец, в качестве следа может использоваться все, что угодно: письмо, фотография, вышедшая из употребления вещь, бытовой мусор и т.д. Эстетика следов, таким образом, во многом оказывается эстетикой обыденного, индивидуального, устаревшего и потерявшего свои утилитарные функции; она базируется на понятиях индивидуального вкуса и интереса и отрицает оценочные категории классической эстетики.

#### Примечания

- 1 Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12. С. 227.
- 2 Чернышевский Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Собрание сочинений: В 5 т. М., 1974. Т. 4. С. 15.
- 3 Там же. С. 12.

УДК 316.334.56

## ГОРОД КАК САМООРГАНИЗУЮЩАЯСЯ НЕЛИНЕЙНАЯ СТРУКТУРА

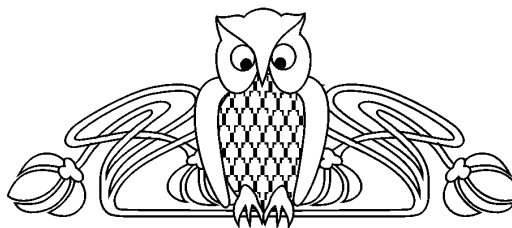
В.Г. Туркина

Саратовский государственный университет,  
кафедра философии и методологии науки  
E-mail: venivedivika@mail.ru

Город рассматривается как сложная синергетическая самоорганизующаяся система, в которой когерентно действуют исторические, экономические, социально-политические, экологические и другие законы, обуславливающие своим совместным действием существование механизмов функционирования города вообще.

**Ключевые слова:** город, синергетика, самоорганизация, структура, система.

- 4 Ницше Ф. К генеалогии морали // Так говорил Заратустра; К генеалогии морали; Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм: Сборник. Минск, 1997. С. 362.
- 5 Дильтей В. наброски к критике исторического разума // Вопросы философии. 1988. № 4. С. 144.
- 6 Зиммель Г. Изменение форм культуры // Избранное: В 2 т. Т. 1. Философия культуры. М., 1996. С. 484.
- 7 Невлер Л. Андрей Ройтер (монолог с художником записал) // Декоративное искусство. 1991. № 1. С. 14; В 1996 г. литературной премией Букера отмечен «Альбом для марок» А. Сергеева – замечательная вещь, целиком и полностью набранная из мелких «примет времени», нечто среднее между музеем, архивом и коллекцией. Сущность данного произведения прекрасно выразил О. Дарк: «Гибнут в забвении детали и приметы эпохи, которые были бы уже непонятны моему сыну, если бы он вообще о них когда-нибудь узнал. А также черты людей, прежде всего ничем не знаменитых и не интересных, кроме того, что они были. И в этом смысле сочинения Сергеева (имеется в виду «Альбом для марок». – С.Т.) выполняет прогрессивную роль, подавая пример» (Дарк О. Андреевы игрушки // Знамя. 1999. № 3. С. 65).
- 8 О возникновении своеобразной эстетики мусора, связывая ее появление с распространением экологического взгляда на мир, писал Б. Гройс: «Хотя на первый взгляд экология озабочена нетронутой и девственной природой, на практике она занимается исключительно мусором, отбросами, помойками. Эстетика мусора начинает доминировать в телевизионных программах, газетных дискуссиях, речах политиков». Гройс Б. Искусство как валоризация неценного // Утопия и обмен (Стиль Сталин. О новом. Статьи). М., 1993. С. 335.
- 9 Искусство против географии: Из серии экспериментальных выставок отдела новейших течений ГРМ. М.; СПб., 2000. С. 61 (Проект посвящен 10-летию галереи Марата Гельмана).



#### The City is Considered as Complex Synergetic Self-Organizing System

V.G. Tourkina

The city is considered as complex synergetic self-organizing system in which the historical, economic, sociopolitical ecological and other laws coherently operate, causing by the joint action existence of mechanisms of functioning of city in general.

**Key words:** city, synergetics, self-organization, structure, system.