

Н.Н. СВИРИДА

МЕТАМОРФОЗЫ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ



Инесса Ильинична Свирида

Метаморфозы в пространстве культуры

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=11078630

Метаморфозы в пространстве культуры: Индрик; Москва; 2009

ISBN 978-5-91674-052-3

Аннотация

Способность к метаморфозам – универсальное свойство культуры, позволяющее интеллектуально и практически преобразовать мир. В книге в избранных аспектах рассмотрены метаморфозы пространства, природы, человека, типа культурной эпохи. Ряд глав построен в ретроспективном плане. Однако основное место отдано эпохе Просвещения, которая охарактеризована в качестве культуры открытого типа, театрализованной, склонной к историзму, феминизации, эзотерике и культу садов. Их изменчивому пространству, образу и функциям уделено особое внимание. Они анализируются в контексте взаимоотношений природы и культуры, сакрального и светского, города и сада, показаны как пространственная среда, формирующая модель мира и человека. Сам же он выступает как человек «естественный» и «играющий», «социальный»

и «эстетический», а также на экзистенциальном пограничье человек/не человек.

Содержание

О метаморфозах и других сюжетах книги	6
Раздел I	32
Глава 1	32
Глава 2	71
Конец ознакомительного фрагмента.	98

Метаморфозы в пространстве культуры

© Свирида И.И., текст, 2009

© Издательство «Индрик», оформление, 2009



Андрей Воронихин. Фавн. Обивка стула. Павловск. Начало XIX в.

О метаморфозах и других сюжетах книги

Понятие *метаморфозы*, на первый взгляд метафорически вынесенное в заглавие книги, говорит о представленных в ней преобразованиях смыслов, образов, форм и функций, которые действительно совершались и совершаются в пространстве культуры. Ее способность к творению и претворению явлений неизбывна и позволяет культуре меняться самой и изменять мир. Данной способностью обусловлены все реализации человеческой мысли, как и она сама. Жизнь культуры – это непрекращающийся *метаморфоз* (греч. – *μεταμόρφωσις*, превращение), его можно рассматривать как фундаментальное свойство культуры, а само понятие – как обобщающее и претендующее на категориальность в ее сфере. Метаморфозы и преемственность традиций – два основания культуры, влияющие на ее существо, актуальное состояние и положение между прошлым и будущим.

Пространство, образ сада, модель личности, тип эпохи – этот не вполне традиционный предметный ряд служит в книге тому, чтобы в избранных аспектах продемонстрировать, как метаморфозы культуры преобразуют облик и образ природы, природное и культурное пространство, человека, а также культурные эпохи.

С точки зрения метаморфоза может быть проанализировано, однако, любое явление, находящееся в «культурном обращении». Метаморфоз как универсальное для культуры свойство, осознанно или неосознанно, но неизбежно попадает в поле зрения любого автора, пишущего о культуре. В масштабе «большого времени» в процесс метаморфоза вовлечена даже культура каноничных эпох, что не позволяет им длиться вечно, как это предполагает их внутренняя организация. Традиционная культура, оставаясь *традиционной*, с ходом времени видоизменяет отношения и соотношения с другими пластами культуры, а ее собственный слой постоянно утончается. Если попытаться представить себе все развивающееся пространство метаморфоз культуры, то ближе всего оно образу *ризомы* (см. с. 25).

В науке с эпохи Возрождения (У. Гарвей) *метаморфоза* как понятие используется применительно к растительному и животному миру, что сказывается на его интерпретации в гуманитарных дисциплинах вплоть до нашего времени, обычно с упоминанием, что оно заимствовано из наук о природе. В литературоведении оно появилось со времени формальной школы. По сути, его применение ограничивалось преимущественно зооморфными и антропоморфными преобразованиями, параллелизмами человек животное, что для культуры – частный случай. Метаморфоза трактовалась и как разновидность тропов, в целом связываясь с языком – производителем метафор и метаморфоз. В современной литературе лек-

сема *метаморфоза* употребляется все чаще в самом разном понимании – и как термин, и как метафора, не попав еще в какие-либо специализированные словари. Задолго до того, как метаморфоза в качестве понятия получила собственно биологическое наполнение, античная мифология объясняла мир исходя из представления о метаморфозах. Способность к ним считалась свойством богов. Именно они совершали метаморфозы, посредством которых Овидий описал всю предшествующую ему историю, начиная с космогонии и кончая появлением звезды Юлия Цезаря. В таком широком контексте представление о метаморфозах ограничивалось по преимуществу трансформациями с пограничья антропоморфный – растительный, зооморфный; телесный, живой – окаменевший. Вместе с тем в мифологизированном сознании и традиционной культуре распространилось представление об оборотничестве. Оно не свойственно метаморфозам культуры последующих эпох, которые, в отличие от мифологических превращений, всегда необратимы, хотя могут бесконечно продолжаться.

В академическом «Словаре русского языка» слово *метаморфоз* (м. род, ед. ч.) объясняется как «превращение одной формы чего-л. в другую» и в этом случае определено как *книжное*. В качестве *биологического* понятия метаморфоз связывается с изменением формы и строения органов растений и изменением внешнего вида и образа жизни животных. Термин *метаморфоза* (ж. род, ед. ч.) введен в этом

словаре дважды – первый раз без истолкования, лишь с обозначением *специальный*, и во второй – в конкретном смысле: «коренное изменение кого-, чего-л., превращение». В широком плане оба термина применимы для обозначения смысловых, структурных и образных превращений, происходящих в пространстве культуры. Ее метаморфозы начинаются с того, что все, чего она коснется, становится культурой, даже будучи только отрефлексировано.



Магдалена Абаканович. Рукоподобные деревья. Бронза. 1992–1993

В отличие от Мидаса, все обращающего в неподвижное золото, прикосновение культуры не приводит к возникновению застывших форм. Культура отсекает тупиковые пути, которые делают невозможными метаморфозы. Даже вербализовавшись, опредметившись в произведениях литературы или искусства, а в скульптуре, архитектуре овеществившись, художественный образ как результат претворения творче-

ского импульса не заканчивает свои метаморфозы, претерпевая их в сознании читателя, зрителя, что может бесконечно продолжаться на протяжении эпох. Культура подвергает метаморфозам само время и пространство, творя их новые образы и научные концепции, меняющие и модель, и конкретную картину мира.

Культура, долгое время преимущественно противопоставлявшаяся природе, теперь все чаще рассматривается с точки зрения их общих свойств. К их числу, наряду с уже называвшимися в литературе, принадлежит и дар метаморфоза. Служащий в природе одним из способов ее воспроизводства, в культуре он приобрел универсальный характер, затрагивая и предметную, и ментальную сферу, что недоступно природе. В культуре можно найти аналогии той разновидности биологического развития, когда на определенном этапе происходит одноразовая и неожиданная для наблюдателя метаморфоза (в качестве художественного образа это пришло в сказку, где царевна-лягушка внезапно сбрасывает свою шкурку, подобно бабочке, освобождающейся от кокона). В культуре могут происходить также постепенные и даже многократные метаморфозы в пределах одного явления – каждый мастерский мазок кисти на холсте преобразует его (это документализировал А.Ж. Клузо в фильме «Тайна Пикассо». 1956). В разных слоях семантически насыщенных текстов возможны несинхронные метаморфозы, какие-то слои могут выпасть из этого процесса, что произо-

шло, в частности, с бродячими сюжетами.



Метаморфозы в природе. Колония гидроида, отпочковывающая медуз

Они оставались неизменны – менялись способы их художественного воплощения и общий результат. Несинхронны и преобразования в различных сферах культуры, сопровождающие смену культурных эпох.

Метаморфозы культуры далеко не всегда тотальны, не обязательно означают полное претворение объекта, они могут оставаться на уровне его частичного преобразования. Любой предмет, лишь облаченный в поэтические метафоры, претерпевает метаморфозу. Это происходит и при изменении окружающей его среды: даже утилитарный объект, попав в музей в качестве экспоната, не меняясь физически, приобретает дополнительные функции, иную духовную ценность и коммерческую цену, историю и будущее, на него смотрят иными глазами и открывают в нем новую для себя

вещь.

Творить метаморфозы столь же фундаментальное свойство культуры, как ее *пограничность*. Оба свойства не изолированы: метаморфоза всегда означает пересечение границы, а пограничье культуры и природы – поле постоянных превращений (что лишний раз доказывает справедливость бахтинского положения о пограничье как наиболее плодотворном пространстве). Здесь совершаются практические изменения природных материальных форм, что происходит с куском камня в скульптуре, с естественным ландшафтом под влиянием градостроительства, садово-паркового искусства и цивилизационных процессов в целом. Однако уже переосознание какого-либо явления меняет его смысл и образ – любой фрагмент ландшафта, не утрачивая естественного состояния, только в результате рефлексии становится пейзажем, сформированным в сознании или представленным в живописи и литературном тексте.

Показательна судьба античных богов и героев в мифологии и искусстве последующих веков, многочисленные воплощения в них реальных лиц в портретах «в виде» Минервы, Марса. Возможно, не просто совпадение, что именно Аполлон, «биография» которого отмечена функциональными превращениями и которому приписаны благотворные и губительные свойства (те и другие присущи и природе, и культуре), стал покровителем всех искусств. Эта роль не досталась Янусу, хотя он двуликий и считался богом всяко-

го начала, богом богов, вращающим ось мира. Сам Аполлон лишь как Мусагет оказался способным соответствовать полиморфному представлению о культуре, ему были приданы не только музы, но и красота – знак гармонии.



Золотые ворота в Киеве. Современный вид. Реконструкция. Фото

В пространстве культуры может преобразаться каждый ее текст. Уже его актуализация в той или иной культурной ситуации, как и восприятие посредством различной оптики – сквозь персональные очки, глазами чужой культуры или призму другой эпохи, – это всегда новое истолкование, метаморфоза первоначальных смыслов. Она совершается также в том случае, если какой-либо текст является источником инспирации, выступая в роли «второй натуры». Такой был для Гоголя малороссийский фольклор, для Шопена в те же годы – мазовецкий. При этом может возникнуть цепочка трансформаций, сколь угодно отстоящих во времени обра-

зов: *Золотые Ворота в Киеве* (1037) – рисунок В.А. Гартмана с проектом ворот для Киева в память Александра II – заключительная пьеса сюиты «Картинки с выставки» Мусоргского (*Богатырские ворота. В стольном городе во Киеве*). Появление этих произведений, объединенных лишь общим мотивом, превратившимся в «бродячий», сопровождалось метаморфозой первоначального смысла и формы, в данном случае ее переходом из визуально-пластической в звуковую. Что касается первоисточника – киевских Золотых ворот, – то их строительство было результатом материализации и префигурации охранительной функции как практической и сакральной в художественно-эстетическую.

Метаморфоз происходит во времени, поэтому в пространственных искусствах он связан по преимуществу с самим процессом создания, а в дальнейшем и бытования их произведений. В музыке же – наиболее «чистом» временном искусстве – на метаморфозе построены такие формы, как транскрипция, парафраз, вариация, так называемая сонатная форма (или сонатное аллегро), которая определила драматургию сонаты и симфонии. Принцип этих жанров – общность тематизма, в разной степени и по-разному выраженного в каждом из них. Метаморфоз лежит в основе исполнительского искусства. Стремление музыкантов раскрыть авторский замысел, строго следовать «предписанному» композитором тексту дает результаты тем более удаленные друг от друга, чем ярче индивидуальность исполнителей, что ведет

к наиболее глубокому переосознанию текста, не нарушая его идентичности.



В.А. Гартман. Эскиз городских ворот в Киеве. Карандаш, акварель. 1870

Явление метаморфоза не единственное, служащее общим стержнем книги. Она структурируется также посредством иных категорий и понятий, дискурсивных линий, проблем и мотивов, универсальных и частных. Чрезвычайно важна проблема пространства. Многообразие пространственных форм сравнимо лишь с бесчисленностью временных. Уже текстуализация пространства в научной мысли в ее двух аспектах *пространство текста* и *текст пространства* (В.Н. Топоров) – свидетельство постоянно возрастающей вариативной множественности его форм, которые можно обнаружить как в интерпретациях пространства в художественных

и других семантически уплотненных текстах, так и в пространственной структуре самих текстов. Но можно говорить не только о пространстве в культуре, но и о культуре в пространстве, что связано со сферой *бытия текстов* (или шире – *бытия культуры*), в которой они создаются, а также воспринимаются, в которой реализуется их прагматическая функция (с. 28). В результате культура образует собственное пространство, *пространство культуры* (то, что обычно называется *культурным пространством*, – лишь одна из форм его бытования, связанная с геопространством).

Пространство постоянно подвергается метаморфозам. В мифологическом сознании оно отграничивается от «непространства», что происходит посредством отделения от хаоса, а также разворачивания пространства по отношению к какому-то центру, его формируют поселенные в нем боги, сакральные локусы, люди, животные, располагающиеся в нем растительность, вещи, совершаемый в нем путь, как это раскрыто в современных исследованиях. Пространство, в Средневековье наполненное божественным присутствием, в эпоху Возрождения обрело новый центр – человека. После Коперника, который затерял землю в Солнечной системе, человек начал чувствовать себя на ней неуверенно, его фигура, утратив ренессансную телесность, в маньеризме приобрела вытянутый, менее прочно связанный с землей силуэт, как в полотнах Эль Греко.

Конструкция барочного пространства, иерархически упо-

рядоченная, вместе с тем была динамична и неустойчива – отсюда популярность винтообразных колонн, любовь к фонтанам с их «разбрызгиваемым» пространством, контрастирующим со строгой геометрией водных каналов и бассейнов второй половины XVII в. Декарт придал мышлению рациональную конструктивность, а театр классицизма научился сводить многообразие внешнего пространства к одному локусу, организуя также время в соответствии с принципом триединства.

В XVIII в. основным местом действия становится земное пространство, его научились более точно измерять (изобретение морского хронометра, 1735). Вольтер призывал соразмерить статьи социальной программы с истинными земными ценностями («Философские письма». 1734). Просветителям было важно прежде всего земное пространство окружающего мира. Расширился «территориальный» кругозор, освоенное той эпохой пространство, хотя материальные свидетельства, собранные на разных континентах, еще воспринимались как признаки жизни «дикого человека» – пространство культуры для просветителей располагалось прежде всего в Европе, все иное по-прежнему виделось как экзотика, чуждый мир. Однако его «великое открытие» состоялось, что наглядно документировали экспонаты Британского музея. Таким «музеем» стал и называемый английским парк с его многочисленными павильонами, имитировавшими архитектуру далеких народов и времен. Культура всту-

пила на путь историзации пространства, который завершила эпоха Романтизма. Она также вновь обнаружила мифопоэтическое пространство Космоса, сакрализовав и мир собственного Дома.

Наряду с проблемой пространства, организующим началом книги послужили также отношения культура – природа. Культура экспансивна по отношению к ней. Наполняя природу знаками и значениями, художественно и технологически преобразуя, культура тем самым включает ее в круг метаморфоз. Пространство культуры, постоянно разрастаясь, в целом никогда не может отделиться от природного, как и человек не способен оторваться от природы физически и интеллектуально. Природа неизбежно остается фактором его деятельности – в науке, выдвигая все новые проблемы и задачи, в искусстве – служа необходимой основой творчества. Оно никогда не порывает с натурой, о чем свидетельствует искусство авангарда вопреки его декларациям. Это делает невозможным футурологическое моделирование художественных произведений, архитектуры будущего, чем пытались заниматься авторы утопий.

Вопросам пространства, отношениям натура – культура посвящен первый раздел книги. Объединяющей по отношению к ним выступает тема ландшафта, посредством которого природное пространство «воплощается» (от русск. – *плоть*, англ., фр. – *incorporation*, польск. – *wcielenie*) в конкретные формы. В культуре ландшафт обнаруживает себя в различ-

ных видах и функциях – это как изменяемое ею естественное пространство, так и ландшафт-образ, ландшафт-метафора, ландшафтный код. В ландшафтных понятиях может быть осознана структура культурных процессов, что, в частности, позволяет говорить об их подъемах, спадах, векторах, различных течениях. Однако прежде всего естественный ландшафт служит тем полем, где изначально разыгрывались и продолжают разыгрываться отношения природа – культура и происходят возникающие в их результате метаморфозы. Начавшись с появлением первого, так или иначе освоенного, а тем самым выделенного из хаоса участка земли, они постоянно получали наглядную форму в садово-парковом искусстве. Этот синкретичный вид творчества, долгое время не замечаемый исследователями «высокого» искусства и философами, в последние десятилетия XX в., подобно ландшафту, все чаще привлекал их внимание. Сад уникален конкретностью его физического и «смыслового» положения на пограничье природы и культуры, а также полифункциональностью, простирающейся от сакрального до утилитарного, от эстетического до бытового.

Многотысячелетняя история садового искусства, как и семантически насыщенный мифопоэтический образ-топос сада, который вобрал религиозные, натурфилософские, эстетические и этические концепты различных культурных эпох, дают возможность использовать садовый материал при рассмотрении широкого круга историко-культурных проблем.

В данном случае речь и де т в особенности о взаимосвязи сакрального и мирского, утопического идеала и прагматики, города и сада. Без садов нельзя обойтись, описывая эволюцию представлений о природе от Средневековья к Новому времени. Это был путь истинных метаморфоз, когда преобразовывался сам объект и тип рефлексии.

В результате мысль о природе пришла от сакрализации естественного ландшафта Святой земли к почитанию отечественной природы даже в ее самых скромных формах. Сад послужил тем эстетизированным и насыщенным разного рода ассоциациями пространством, которое опосредовало этот переход, сохранив дух сакральности и открыв красоту естественного ландшафта, а в дальнейшем *родной* по ментальной принадлежности природы. Садовый материал позволяет проследить и другие метаморфозы, в том числе связанные с мифологизированными топосами не только Рая и Святой земли, но и Аркадии, обратить внимание на семантические метаморфозы признаков (в данном случае *естественный – искусственный*). Метаморфозы не позволяют оппозициям жестко структурировать мир, о чем, в частности, свидетельствует анализируемая далее оппозиция сакральное/мирское в истории сада. Садовое искусство дает возможность наблюдать метаморфозы пространства, которые не являются лишь «садовыми», а воплощают отношение различных эпох к пространству в целом, что показано относительно Просвещения, романтизма и бидермейера.



Овидий. Метаморфозы. Иллюстрация к изданию 1585 г. Венеция

Тем самым во втором разделе, как и в первом, в поле зрения попадают универсальные взаимосвязи «пространство – природа – культура», в процессе и посредством которых происходят метаморфозы всех составляющих названной триады. И все это совершается во времени, которое само подвержено метаморфозам, о чем свидетельствует синкретичный хронотоп сада, объединяющий природное, мифологическое и историческое время.

Культура – результат превращения человека в *homo sapiens*, она сопровождает существование индивида и человеческого рода в целом. В этом смысле «некультурных» людей нет, культура – их *вторая натура*. Человек творит культуру, и она творит его, выступая по отношению к нему как внешнее и внутреннее пространство. Спроецировав на куль-

туру известный афоризм Вильгельма Гумбольдта о языке, можно сказать, что человек становится человеком только через культуру, но, чтобы владеть культурой, он уже должен быть человеком. Взаимообратимость *внешнего* и *внутреннего* как одна из постоянных метаморфоз пространства культуры делает возможной данную, казалось бы, парадоксальную ситуацию. Труднее представить ее визуально, о чем свидетельствуют скульптуры Генри Мура, неоднократно ставившего такую задачу (ил. с. 25).

Возникнув вместе с человеком мыслящим, культура отделяется от него в качестве накопленного знания, духовного и практического опыта, традиции, оказывается способной извне формировать определенный тип личности, конкретную индивидуальность. В этом процессе участвуют природа и сад как окружающая среда.

Проблематика человека, который выступает одновременно субъектом и объектом культуры, с трудом вычленяется при ее изучении – в итоге каждый историко-культурный вопрос так или иначе проецируется на человека. Эту проблематику трудно локализовать и в другом отношении. Человек не сразу обрел себя, свою самость, на разных этапах оказывался погруженным в миф, во взаимоотношения с Богом, в пространство природы и лишь в Новое время как объект познания концептуализировался в своей целостности. Он обособился от мира природы, а также от нечистых сил и эпистемологически был осознан в своей исключительности, что со-

вершилось в годы Просвещения. Его образ в ту эпоху проигрывался посредством множества ролей – это был «человек естественный» и *homo ludens*, социальный и эстетический, он превратился в страстного любителя садов, плантомана (говоря в терминах той эпохи), стал вольным каменщиком.

Особые отношения складываются у человека с творимым им искусством. В пространстве культуры и в художественных текстах его образ претерпевает метаморфозы, в результате которых он вообще может перестать означать человека – его тело становится вместилищем мифологических и мифологизированных смыслов, их визуальной оболочкой.

Следуя за своей мыслью, человек способен одновременно находиться во множестве времен и миров. Вместе с тем он занимает постоянное место на экзистенциальном для него пограничье природы, истории и культуры и постоянно пребывает в процессе внутренних метаморфоз. Как нельзя два раза войти в один и тот же поток, так не может дважды войти в него один и тот же человек, что не означает потери им идентичности.

Человек может быть описан в мифологическом пространстве, в контексте окружающей его среды, представлен как играющий с нею, формирующий ее и, наконец, – как ее производное. Эти вопросы включены в третий раздел книги.

Воздействуя на природу и человека, культура не остается лишь наблюдателем истории, бесстрастным хранителем

ее событий. Служа памятью истории, культура избирательна и субъективна в ее оценке, она выступает интерпретатором и судьей ее событий, актуализуя и увековечивая то, что представляется важным согласно шкале ценностей каждой из эпох (конечно, критерии определяются не только на столь генеральном, «эпохальном» уровне, они могут быть индивидуальны, отражать мнения отдельных групп). Принципиальные изменения в понимание истории внесла эпоха Просвещения, которая разделила священную и гражданскую историю и впервые так настойчиво занялась современностью, в том числе в искусстве. Материалом для освещения в нем исторической проблематики в данном случае послужило польское искусство, дающее в этом отношении особенно благодарный материал. В последние десятилетия XVIII в. оно развивалось в условиях культурного подъема, национально-освободительного движения и многосторонне засвидетельствовало взаимоотношения истории и культуры того времени, отреагировав и на события разделов Речи Посполитой.

Что касается прошлого, просветители старательно его упорядочивали, продолжив начатое предшественниками собирание исторических документов. Благодаря этому Просвещение отсекло мифологическое время, «укоротив» историю, вместе с тем оно впервые столь заинтересовалось будущим, став веком проектов, утопических сочинений и веры в прогресс, что придало эпохе футурологический вектор.

Отношение к истории – одна из важнейших характеристик культурных эпох, о чем идет речь в четвертом разделе книги, где на примере Просвещения показаны так же другие его культурно-исторические метаморфозы, преобразившие эпоху.

Среди них – изменение векторов движения в пространстве культуры, ее ориентация вовне. Свойственная барокко трансцендентная направленность по вертикали земля – небо сменилась ориентацией в земную ширь. Открытый характер культуры Просвещения, его экстравертность, универсализм и космополитизм (в тогдашнем смысле слова) вели к преодолению локальной замкнутости культурных процессов и принципов. Это представлено на материале по преимуществу польской культуры, в которой контрасты старого и нового выразительно свидетельствуют о той эпохе. Культура Просвещения строила свою поэтику (это понятие, как представляется, применимо к культурным эпохам в целом) исходя из представлений об адресате. Она не была эксклюзивна по сути, XVIII в. стал временем свершения Французской революции, хотя именно в то столетие доживал свою историю *l'ancien régime*, достигший рафинированных форм в стиле жизни, «поэтике бытового поведения» (термин Ю.М. Лотмана).

В числе тех, к кому просветители обращали свое творчество, была женщина, что явилось признаком этой «феминизированной», пацифистской по духу и идеалам эпохи, в от-

личие от воинственного, «мужского» барокко. Вышедшее из него рококо оказалось как самым игровым, так и самым женственным стилем. Это способствовало развитию игрового начала в культуре в целом, повлияв на характер архитектурного и садового пространства, модель поведения, костюм, особенности творчества, включая стилистику научного, часто фривольную. В годы рококо по-новому осуществлялся синтез искусств – театральность в ее сниженных по жанру формах вытеснила монументальный синтез барокко. Эпохе Просвещения был далек барочный, под знаком вечности Театр мира, ее интересовал театр жизни, в котором оттачивалось особое искусство *savoir vivre*, не сводившееся к хорошим манерам, светскому этикету, оно было важной сферой *know-how* той социально настроенной эпохи. Театрализация в ее эстетических и бытовых проявлениях принадлежала к феноменам, определявшим тип культуры той эпохи. Он не может быть представлен, если не принять во внимание масонство как влиятельное движение, характеризующее Просвещение как культуру не только экстравертную, но и эзотерическую.

Обозначенный круг вопросов исследован в общеевропейском контексте с введением материала русской, польской, в ряде случаев литовской и чешской культур, обычно рассматриваемых самостоятельно. Это позволяет уделить внимание общим для Европы тенденциям, воспринять «европеизацию» восточноевропейских культур как часть станов-

ления европейского культурного пространства Нового времени. Данный процесс просматривается за всеми сюжетами, касающимися Просвещения – одной из наиболее значимых эпох в истории европейской интеграции. Именно тогда зародился характерный для Восточной Европы «ускоренный тип развития» (понятие Г.Д. Гачева).

В книге сделаны отсылки к разным страницам или частям книги, чтобы связать казалось бы далекие фрагменты. Возможность этого определяется внутренней целостностью пространства культуры, ее гипертекст, по словам Умберто Эко, – «многомерная сеть, в которой каждая точка или узел самостоятельно увязывается с любой другой точкой или узлом».

Принятое в книге понятие *метаморфозы* не взято априори, оно выявилось из самого материала в поисках того общего, что объединяет распростершиеся во времени и пространстве явления культуры – плод креативности отдельных личностей и целых эпох. Лексема метаморфозы, хотя отягощенная биологическими коннотациями, а благодаря Апулею и Овидию олитературенная, позволяет принять ее в качестве понятия, адекватно определяющего культуру как животворный организм, находящийся в процессе непрерывного становления и преобразования. Этот процесс охватывает и постоянно обновляющиеся представления о культуре, а также подходы к ее изучению. История культуры – это история ее метаморфоз, сливающаяся с ее всеобщей и «частными» историями.

В Древнем Риме богом метаморфоз был Вертумн (Vertumnus, от лат. *vertere* – превращать) – этрусский по происхождению бог земледелия, садов, всяческих перемен. Он принимал различный облик, особенно часто садовника, отождествляясь также с осенью и ее богатыми дарами. Натуралистический коллаж из них сделал Джузеппе Арчимбольдо, изображая императора Рудольфа II в образе Вертумна (1690. Замок Шкоклостер. Швеция), что породило маньеристическую игру форм и не до конца проявленных смыслов. Все остановилось на уровне эмблемы. (Метаморфоза в культуре может реализовываться с разной степенью завершенности.) Сам Вертумн был более последователен, например, легко обращаясь в старуху. Таким он являлся богине плодов Помоне, которую покори́л, вновь став прекрасным юношей. Однако метаморфозы обратимы только в пространстве мифа и сказки. В других случаях в культуре, как и в природе, они не знают движения вспять.

«Не удивляйся: моя специальность – метаморфозы», – так говорит Вертумн в посвященной ему поэме И. Бродского. Без этого бога, ушедшего в неизвестность, «...метаморфозы, / теперь оставшиеся без присмотра, / продолжают по инерции». И поэт, который чувствовал себя собакой, оставшейся без пастуха, обращался к богу: «Вертумн ... Вертумн, вернись». Без бога метаморфоз культура не может существовать.



Джузеппе Арчимбольдо. Портрет Рудольфа II в образе бога садов Вертумна. 1590

Исследованные вопросы затрагивались в работах, ранее публиковавшихся в отечественных, частично зарубежных, изданиях. Это статьи, а также монографии, посвященные различным областям и вопросам культуры XVIII–XIX вв.

В них было представлено бытие искусства при переходе к Новому времени («Польская художественная жизнь конца XVIII – первой трети XIX века», 1978), анализировались поэтика сада и модель человека, возникавшие вследствие отношений культура – природа («Сады Века философов в Польше»; 1994), художественные связи рассматривались как движение мастеров, произведений и идей в пространстве,

что расширило сам предмет их изучения («Между Петербургом, Варшавой и Вильно: художник в культурном пространстве. XVIII – середина XIX века», 1999).

Данная книга сопричастна также коллективным исследованиям, которые велись Отделом истории культуры Института славяноведения РАН. Ряд из них выполнен по проектам автора:

«О Просвещении и романтизме», 1989; «Культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII–XIX вв.», 1990; «Человек в контексте культуры», 1995, «Натура и культура», 1997, «Культура и пространство», 2004, «Ландшафты культуры», 2007; последние четыре опубликованы под общим подзаголовком «Славянский мир». Как и названные монографические исследования автора, они были поддержаны различными российскими и международными научными фондами.

За творческое сотрудничество в реализации этих проектов и дружескую атмосферу искренняя признательность коллегам. Она обращена также ко всем тем, кто многие годы в разной форме содействовал моей работе. Особая благодарность Г.П. Мельникову и М.Н. Соколову – первым читателям книги и ее внимательным рецензентам.



Сотворение мира. Миниатюра. Франция. Начало XIII в.

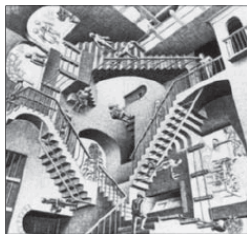
Раздел I

Пространство, природа, культура

Глава 1

Пространство в культуре – культура в пространстве

Текстуализация пространства: немного историографии. – Пространство бытия культуры. – Человек и пространство. – Семантизация пространства. Признак. Локусы «создающего текст мира». – Пространственное взаимодействие культур



Мориц Эшер. Относительность. Литография. 1953

Категория пространства, подобно категории времени,

универсальна. Исходя из нее могут быть описаны самые разные явления и процессы. Обращение к ней позволяет увидеть культуру как многомерное целое, выявить ее характеристики, остающиеся вне поля зрения при других подходах, иначе взглянуть на уже известное, восстановить первоначальные, часто забытые пространственные признаки. «Миропонимание – пространствопонимание», – писал П. Флоренский.

Развертываясь в пространстве, культура – сама пространство и его интерпретатор. Она создает научные концепты и мифо-поэтические образы пространства, а также новые формы пространства окружающего. В результате возникает способное нескончаемо расширяться *пространство культуры* как единство пространства смыслов и пространства их порождения и бытия. Представления о пространстве служат смыслообразующей константой, а их изменения ведут к смене культурных эпох, модели и картины мира.

Текстуализация пространства: немного историографии

Проблема пространства, непосредственно или косвенно, интересовала представителей всех ведущих направлений гуманитарной мысли XX в. Этому способствовали такие явления, как поворот философии к культуре в качестве феномена человеческого сознания, переход от «наук о духе» к «на-

укам о культуре», антропологизация гуманитарного знания. Она распространилась и на подход к проблеме пространства, разделилась его интерпретация по отношению к природе и человеку. Время и пространство стали не только онтологичны, но под влиянием теории относительности релятивны, как и их познание.

Сущность человека была определена философами по пространственному признаку как его «открытость миру». М. Хайдеггер посредством пространственно интерпретированного понятия *Dasein* исследовал место человека в бытии. М. Шелер, основоположник современной философской антропологии, констатировал: «...с самого начала человек имеет единое пространство» и ощущение «мирового пространства»¹. Сформировалось понятие человеческого мира (*Lebenswelt* и *Umwelt* Э. Гуссерля), представление о его множественных формах (*menschliche Umwelten* Э. Ротхакера). Структурная антропология вслед за К. Леви-Строссом описывала эти миры на этноцивилизационном уровне, выстроив их по семантическим оппозициям. Были открыты новые, обладающие самоценностью этнокультурные пространства, что М. Элиаде делал через историю религий, а художники, знакомясь с ритуальными предметами аборигенов Африки и обнаруживая в них источник пространственно-пластических форм, которые позволяли преобразовывать язык искус-

¹ Шелер М. Положение человека в Космосе [1928] // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 57.

ства.

Культура в целом начала определяться в пространственных понятиях – *пневмосфера* П. Флоренского, *ноосфера* Тейяра де Шардена и В.И. Вернадского, *семиосфера* Ю.М. Лотмана. М. Бубер и М.М. Бахтин развили пространственную идею диалога как межличностной коммуникации, общения между человеком, миром и Богом. Понятие *хронотоп*, введенное Бахтиным в анализ литературных текстов, раскрыло нераздельность пространства и времени в художественных образах и структуре произведений. В.Н. Топоров писал о спатиализации временных признаков и темпорализации пространственных (с. 176–177).

Пограничность, рассматриваемая Бахтиным как онтологический признак, выступила одной из фундаментальных характеристик пространства культуры. По его определению, оно целиком располагается на внутренних и внешних границах, которые свидетельствуют об «автономной причастности» и «причастной автономности» каждого культурного акта. Граница, сакрализованная в мифопоэтическом и традиционном сознании, приобретая с ходом истории этнический и социально-политический характер, ментальный и геопрактический, в XX в. оказалась трактована как научное понятие. Собственно, любая пара антитетических признаков, в том числе пространственных (*свой/чужой*, *далекий/близкий*, *внешний/внутренний*, *центр/периферия* и т. д.), по которым изначально осознавался, а в современной науке структур-

но-семиотически описывался мир, содержит представление о границе.

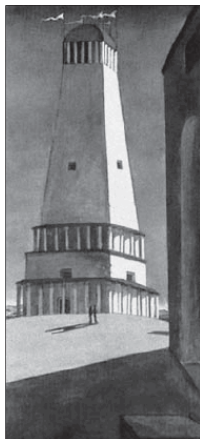
Семиотизация и лингвизация культурологических исследований, восходящих соответственно к Ч. Пирсу и Ф. де Соссюру, разработка понятия *текст* принесли новый подход к проблеме пространства. «Текст пространственен... пространство есть текст», по обобщающей формуле Топорова². В рамках семиотической культурологии Ю.М. Лотман сформулировал понятие *семиосферы*, которая «и результат, и условие развития культуры»³. Постструктурализм дал новую пространственную интерпретацию понятия *текст*, что было связано с неомифологизацией и семиотизацией реальности в XX в., с изменением содержания оппозиции *реальность/текст*⁴. Структура текста предстала как *текст без границ*, возникло понятие *письмо* как палимпсест (Ж. Деррида). Понятием *интертекст* были обозначены внутренние и внешние межтекстуальные связи (Ю. Кристева). Р. Барт писал, что он обладает пространственной свободой и представляет собою «не линейную цепочку слов, выражающих единственный как бы теологический смысл (сообщение „Автора-Бога“), но многомерное пространство, где сочетаются

² Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М. 1983. С.227.

³ Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки. СПб., 2000. С. 251.

⁴ См.: Руднев В.П. Морфология реальности: Исследование по «философии текста». М., 1996.

и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным»⁵. Возникло понятие *гипертекст*, который конструируется посредством множества отсылок, образуя особое пространство, связанное с *гиперреальностью* современного мира (понятие Ж. Бодрийера).



Джорджо де Кирико. Ностальгия по бесконечности. 1913

Преобразовалась концепция Хаоса, речь идет не только о его энтропии, но и способности к самоорганизации⁶. Б. Мандельброт в рамках общей теории хаоса концептуализиро-

⁵ Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 388.

⁶ Пригожин И, Стенгерс И. Порядок из хаоса. М., 1986; Guattari F. *Chaomose*. Р., 1992; Можейко М.А. Хаосмос // Новейший философский словарь. Минск, 2002.

вал такое свойство пространства, как *фрактальность* (лат. – *fractus* ломать, дробить) – полное или частичное подобие отдельных повторяющихся элементов, что присуще и природе, и формообразованию в искусстве⁷ [ил. с. 27; ил. с. 162]. Ж. Делёз и Ф. Гваттари сформулировали понятие *ризомы* (фр. – *rhizome* корневище) как пространства, имеющего всегда ускользающие пределы, неустойчивые и смещающиеся границы, нелинейный способ организации целостности. Согласно У. Эко, ризома не что иное, как подлинная схема мироздания, в ней «каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична». Это некий лабиринт, путешествие в нем «являет собою ситуацию постоянного выбора»⁸. Перед выбором всегда оказывается и культура в целом, творя свои метаморфозы.

Наряду с семиотическим, развивался герменевтический подход, раскрывающий в текстах то «потаенное», что не высказано и «неслучайно случайно», если обратиться к афоризму мысли Г.Г. Гадамера⁹. Г. Башляр анализировал поэтику пространства, феноменологию его воображения, рассмотрев особый мир локусов – дом от подвала до чердака, ящики, сундуки, шкафы, углы, которые прочитывались как

⁷ Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы. М., 2002.

⁸ Deleuze G. Guattari F. Rhizome. P., 1976; Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Имя розы. СПб, 2004. С. 629.

⁹ Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 65–66.

«психологические диаграммы», как «место космопсиходрамы» и которые были увидены в диалектике внешнего и внутреннего, а *простор* превратился в философскую категорию грез¹⁰.



Генри Мур. Внешне-внутренняя форма. Деталь. 1952–1953

Исследовались разные типы пространства. Для Элиаде это прежде всего сакральное пространство, для Топорова – пространство мифопоэтическое. Его интересовала также связь природного и культурного начал, их пространственный макроконтекст, в котором встреча духовно-физического и «великих» текстов культуры порождает духовные ситуации «вы-

¹⁰ Башляр Г. Поэтика пространства. М., 2004.

сокого напряжения»¹¹. Г.Д. Гачев увидел синкретичное пространство *космо-психо-логоса*, раскрывая его в национальных образах мира как единство местной природы, характера народа и его склада мышления¹².

Особый пространственный статус получило «эстетическое бытие», которое возникает путем преодоления «материально-вещной внеэстетической определенности»¹³. Это самоценно эстетический, третий «по отношению к субъекту и объекту, к человеку и бытию... мир, где бытие иллюзорно-эйдетически свертывается в картину»¹⁴. Искусство с его «ежесекундным претворением в новое» (П. Филонов) делает наглядными метаморфозы пространства, овладение которым лежит в основе пластических искусств, что в живописи сопряжено в особенности с переводом трехмерности в плоскостность¹⁵. Уже то полотно, на котором возникает изображение, является особым типом пространства. В нем определяется масштаб, направление движения в картине, позиция зрителя, разграничение правого и левого, рама, что влияет

¹¹ Топоров В.Н. Эней – человек судьбы. М., 2000.

¹² Гачев Г.Д. Национальные образы мира. М., 1988; *Он же*. Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос. М., 1998 и серия книг, посвященных конкретным культурам.

¹³ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 25, 49–50.

¹⁴ Соколов М.Н. Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства. М., 2002. С. 11.

¹⁵ Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980.

на семантику изображения и его восприятие¹⁶.

«Вся лирика и музыка, вся египетская, китайская и западная живопись громко возражают против гипотезы о постоянной математической структуре пережитого и увиденного пространства», – писал О. Шпенглер, придав восприятию его *протяженности, глубины* роль *прасимвола* и связав с ним образ индивидуального пространства, мирового, а также эволюцию художественного творчества. Этот философ также выявил, что каждая из возможных перспектив в живописи «представляет известное *мировоззрение*», что выражается «в каждом из больших искусств» и связано с особым типом восприятия¹⁷. Продолжая рассуждения Шпенглера, Х. Ортега-и-Гассет также поставил эволюцию искусства в связь с видением пространства, акцентировав положение в нем наблюдателя («Абстрактная идея вездесуща... над всяким чувственным образом тяготеет неотвратимая печать местоположения»). Он же отмечал, что «за века художественной истории Европы точка зрения сместилась – от ближнего видения к дальнему». В результате «сначала изображались предметы, потом – ощущения и, наконец, идеи», внимание перемещалось «с объекта на субъект, на самого художника, от внешней реальности, через субъективное, к интрасубъек-

¹⁶ Шапиро М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака-образа // Семиотика и искусствометрия. М., 1972.

¹⁷ Шпенглер О. Закат Европы: Образ и действительность / Пер. Н.Ф. Гарелина. Новосибирск, 1993. Т. 1. С. 243, 429.

тивному»¹⁸. Об этом ранее писал и Шпенглер: «Только „point de vue“ дает ключ к пониманию... странного человеческого способа подчинять природу символическому языку форм искусства»¹⁹. Флоренский назвал прямую перспективу лишь особой орфографией, «одной из конструкций», а обратную перспективу – средством создавать пространство символов, а не подобий («Обратная перспектива». 1922). Пространственные аспекты нашли место в иконологии А. Варбурга и Э. Гомбриха, которая обнаружила тенденцию к сближению с семиотикой. Понятие прямой перспективы Э. Панофский ввел в круг описанных Э. Кассирером символических форм, которые создаются мифом, философией, языком, наукой²⁰. Особые пространственные значения раскрылись посредством понятия *складка*, разработанного Ж. Делёзом, в особенности, применительно к искусству барокко и через сравнения с барокко художественных явлений других эпох²¹.

¹⁸ *Ортега-и-Гассет Х.* О точке зрения в искусстве [1924] // Эстетика. Философия культуры. М., 1991. Цит. по: <http://www.electroniclibrary2i.ru/philosophy/ortega/ortegaio.shtml>. Б/п;

¹⁹ *Шпенглер О.* Указ. соч. С. 324; *point de vue* (фр.) – точка зрения.

²⁰ *Panofsky E.* Die Perspektive als symbolische Form // Vorträge der Bibliothek Warburg. 1924–1925. Berlin; Leipzig, 1927.

²¹ *Делёз Ж.* Складка, Лейбниц и барокко / Общая ред. и послесл. В.И. Подороги. Пер. с фр. Б.М. Скуратова. М., 1998; см. здесь же о многозначности французского понятия *складка*: *Подорога В.А.* Ж. Делёз и линия Внешнего.



Ян Зрзавы. Библейский ландшафт. 1910

В проблему «культура и пространство» был включен природный ландшафт, трактуемый как креативный фактор²². В.А. Подорога обратился к анализу «европейских ландшафтных практик мысли»²³ (с. 56). Ландшафт рассматривался как пространственная среда и ментальный образ, участвующий в формировании картины мира, индивидуального и общественного сознания, особенностей художественного творчества²⁴.

Проблема пространства попала в центр внимания историков, благодаря чему возникли новые подходы к анализу исто-

²² Габричевский А.Г. Героический пейзаж и искусство Киммерии // *Он же. Морфология искусства*. М., 2002. С. 302–309.

²³ Подорога В.А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Сёрен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка. М., 1995. С. 17.

²⁴ Ландшафты культуры. Славянский мир. М., 2007.

рических общностей и новые принципы их классификации. Ф. Бродель анализировал Средиземноморье как хозяйственно-политическую целостность, а историю Франции в специальном аспекте – как историю формирования ее пространства²⁵. Выделилось направление, связанное с исследованием ментальных карт²⁶. Сложился ареальный подход. Особой целостностью предстали Балканы²⁷. Вместе с тем они были показаны как часть «средиземноморского макроконтекста», скрепленного в истоках судьбоносным путешествием Энея²⁸. Круг исследований оказался расширен за счет обращения к евразийскому пространству, к проблеме пространства в

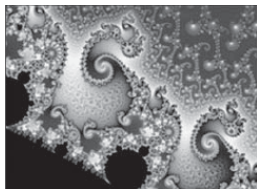
²⁵ Бродель Ф. Средиземноморье и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II. М., 2002–2004. Ч. 1–2 (фр. изд. 1949–1976); *Он же*. Что такое Франция? М., 1994. Кн. 1. Пространство и история.

²⁶ Шенк Ф.Б. Ментальные карты: конструирование географического пространства в Европе от эпохи Просвещения до наших дней. Обзор литературы // НЛЮ. 2001. № 52; на славянском материале см., напр.: Groh D. Russland im Blick Europas. 300 Jahre historische Perspektive. Frankfurt, 1988; Вульф Л. Изобретая Восточную Европу: карта цивилизации в сознании эпох и Просвещения. М., 2003 (англ. изд. 1994 г.); Bassin M. Imperial Visions. Nationalist Imagination and Geographical Expansion in the Russian Far East, 1840–1865. Cambridge, 1999; Neumann I.B. The Uses of the Other. «The East» in European Identity Formation. Minneapolis, 1999; Зеленева И.В. Геополитика и геостратегия России. XVIII – первая половина XIX в. СПб., 2005.

²⁷ Цивьян Т.В. Движение и путь в Балканской модели мира; см также: Злыднева Н.В. Художественная традиция в пространстве балканской культуры. М., 1991; Todorova M. Imagining the Balkans. New York, 1997.

²⁸ Топоров В.Н. Эней – человек судьбы. М., 2000.

контексте славянских культур²⁹. Движению в пространстве, раскрываемом через такие атрибуты, как путь, дорога, любого типа странствие, посвящены этнолингвистические и фольклорные славистические исследования, в качестве движения в пространстве рассматривались художественные связи³⁰. Пространство культуры было соотнесено с виртуальным пространством³¹. Историко-культурные аспекты проблемы пространства выступили в активно развивающейся «новой географии», имеющей много разветвлений, оперирующей понятием географического образа (*geographical image, vision*)³².



²⁹ Евразийское пространство: Звук и слово. М., 2000; Культура и пространство. Славянский мир. М., 2005; Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. М., 2006, гл. «Пространство»; Она же. Три мира Григория Сковороды. М., 2002.

³⁰ Концепт движения в языке и культуре. М., 1996; Свирида 1999; Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М., 2003.

³¹ Виртуальное пространство культуры. Материалы научной конференции. С.-Петербургское философское общество. СПб., 2000.

³² См.: Claval P. La Géographie culturelle. P., 1995; Стрелецкий В.Н. Парадигмы геопространства и методология культурной географии // Гуманитарная география. М., 2004. Вып. 1; Замятин Д.Н. Пространство и культура. Моделирование географических образов. М., 2007.

Пространство бытия культуры

Взаимоотношения культуры и пространства могут быть интерпретированы не только с точки зрения пространства концептуального, пространства смыслов, которое претворяется в мифопоэтическом, сакральном и художественном образе, воплощаясь в знаках и структуре текстов. Наряду с рассмотрением метаморфоз *пространства в культуре* эти взаимоотношения выступают и в другом аспекте – как *культура в пространстве*, иначе *пространство бытия культуры*. В данной связи важны привлекавшие мало внимания слова Бахтина о «совершенно реальном времени-пространстве», «исторически развивающемся социальном мире», где «звучит произведение, где находится рукопись или книга... реальный человек, создавший звучащую речь, рукопись или книгу... реальные люди, слушающие и читающие текст». Бахтин назвал его «создающим текст миром» в отличие от «изображенного в тексте мира»³³. Различные по сути, они не существуют один без другого, образуя неразделимое целое – *пространство культуры*, всегда отмеченное присутствием человека, который, находясь в нем, одновременно творит

³³ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 401–403.

его.

В «создающем текст мире» расположены все виды текстов, заключенные в свою материальную оболочку. Они всегда готовы раскрыться, как только человек начнет читать, рассматривать адресованные ему послания. Чтобы это происходило, нужны институты и социокультурные механизмы, практически обеспечивающие все эти контакты, развитие культуры в целом. Их функции не чисто инструментальны. Они порождают особое пространство бытия культуры, которое также несет информацию о мире, отвечает его картине, свойственной той или иной эпохе, и неотделимо от того интерактивного поля, в котором реализуется прагматика текстов. Здесь осуществляется контакт авторов и их адресатов, определяется их круг, образовательный ценз, создаются условия для их духовного и профессионального формирования.

Пространству бытия культуры свойственна дисперсность и неравномерность, оно разрастается в соответствии с ценностными ориентациями общества, а также его структурой. Это пространство формируется на пограничье с другими типами пространства, в которых одновременно и постоянно пребывает человек – географическим, этническим, политическим, конфессиональным, бытовым и т. д. Пространство бытия культуры соотносится и с пространством виртуальным, т. е. не данным в конкретном ощущении, возникающим как состояние сознания – здесь и сейчас. Пространство

бытия культуры не только объективизировано, вещно, ему присуща определенная духовная атмосфера³⁴. В нем формируется та модель «поведения культуры», согласно которой складываются ее отношения с социальным и природным мирами, в которых она существует, не сливаясь и не совпадая с ними в очертаниях, образуя также постоянно активное пограничье с пространством текстов. Пространство бытия культуры, взятое в том или ином временном срезе, свидетельствует о своей эпохе, о принципах строения культуры, способах ее воспроизводства, путях функционирования, а также о способности к созданию новых ценностей и об условиях этого процесса.

Роль механизмов и институтов, функционирующих в пространстве бытия культуры и обеспечивающих развитие культурной деятельности, формирование культурной среды, не сводится к созданию для этого материально-практической основы. Так, например, с появлением музеев возникает не просто место хранения произведений искусства – меняется их восприятие. В музейных экспозициях полотна обычно выстраиваются в хронологической последовательности, т. е. в определенный смысловой ряд. В результате музей становится особым художественно-эстетическим пространством, а его экспозиция – текстом. Сознательно или заблудившись в

³⁴ Л.-С. Мерсье писал, что «для усовершенствования того или другого таланта нужно подышать воздухом Парижа» («Картины Парижа». 1781–1788). Современные музыканты говорят, что достаточно пять лет походить по коридорам консерватории, чтобы стать музыкантом.

многочисленных залах, посетитель может разрушить прямолинейность экспозиционного времени. Как в художественных текстах, оно получает субъективизированные формы. На современных выставках это происходит также в результате манипулирования самими вещами³⁵.

Изменение формы бытования текстов влияло на лексику. Так, наряду с определением *несказанный* возникло определение *неописуемый*, оба первоначально применявшиеся к сфере сакрального для обозначения высшей степени совершенства. Они говорили и о пределах устного и письменного языка, а в целом – о границе возможного для человека описания божественного³⁶. С изобретением Гутенберга слова стали *печатными* и *непечатными*, но уже в оценочном значении. Эти примеры – частные свидетельства принципиальных изменений, которые происходили в пространстве культуры с возникновением новых форм коммуникации. Сейчас совершается прорыв, связанный с развитием виртуального информационного поля, что ведет к изменению типа адресата и автора, форм общения, характера создаваемых текстов (в частности, появление гипертекста). Уже сложилось одно из самоназваний столетия – век информатики. «Мировая паутина» становится все более важным каналом функционирования культуры, служа также полем порождения ее новых форм и смыслов, в чем еще раз обнаруживается общность

³⁵ Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 2001. С. 81.

³⁶ См. также: Goody J. Entre oralité et l'écriture. P., 1993.

пространства текстов и пространства бытия культуры, образующих пограничья с различными типами пространства и постоянно утверждающих свою самостоятельность по отношению к ним.

Тип культурного общения и культурной среды – результат не только творческой мысли, сознательно организующей эту среду функционально и эстетически, но и определенной цивилизационной и общественной ситуации, что опосредованно выражается в художественных текстах. Как писал Платон, «нигде не бывает перемены приемов мусического искусства без изменений в самых важных государственных установлениях – так утверждает Дамон и я ему верю»³⁷.

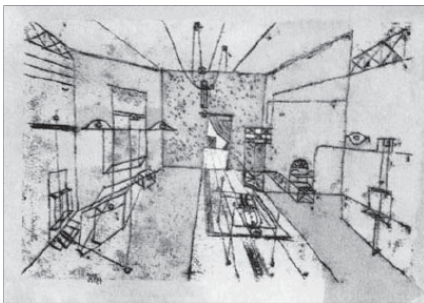
В каждую из эпох бытие культуры обретает особые формы. Синкретический тип пространства представлял сакральный круг ритуала – он и сцена, и зрительный зал, где нет разделения на участников и зрителей. С разрушением этого синкретизма началось постоянное разрастание структур, опосредующих их взаимосвязи³⁸. Вместе с тем окружающая среда наполнялась соответствующими артефактами. «Что за классическое ораторское искусство без соответствующего классического пространства – без полиса, без *res publica*», – восклицал Гадамер³⁹. «Античная площадь, по словам Бахти-

³⁷ Платон. Государство. М., 1994. С. 194.

³⁸ О переходе к формам художественной жизни Нового времени см.: Свирида 1978.

³⁹ Гадамер Г.Г. Указ. соч. С. 192.

на, – это само государство, высший суд, вся наука, все искусство, и на ней – весь народ... здесь все публично»⁴⁰. Сходную роль играла средневековая рыночная площадь с собором и ратушей. В ренессансной Флоренции площадь Синьории перед ратушей с постепенно наполнившейся скульптурой лоджией Деи Ланци (1376–1382), свободно стоящими статуями Донателло, Микеланджело, Джамболоньи, Бандинелли стала не просто музеем под открытым небом (ил. с. 37). Эти произведения создавали эстетическую среду, в которой протекала жизнь города. Она была разнообразна – площадь Синьории послужила и местом казни Савонаролы (1498).



Пауль Клее. Галлюцинирующая перспектива. Рисунок. 1920

Пространство бытия культуры в целом предстает как способное раскрывать новые смыслы. В нем также находит вы-

⁴⁰ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 282–283.

ражение то напряжение человеческого сознания, уровнем которого Вернадский полагал возможным оценивать исторические эпохи⁴¹.

Человек и пространство

Пространство культуры создает человек, концептуально и вещно. По отношению к нему оно суть внешнее, но, оставаясь внешним, способно становиться внутренним, между ними нет неподвижной или сколько-нибудь плотной границы. Согласно Башляру, «часто именно огромность внутреннего мира придает истинное значение отдельным проявлениям того мира, который разворачивается перед нашим взором»⁴². Внешнее и внутреннее вступают в собственные взаимоотношения: «Между интерьерным и экстерьерным, спонтанностью внутреннего и детерминированностью внешнего возникает потребность совершенно нового способа соответствия, о котором добарочные архитектуры не имели представления»⁴³.

Осваивая пространство, человек примерял его на себя, антропоморфизировал (именно по отношению к человеку определились верх и низ, правое и левое; в соответ-

⁴¹ *Вернадский В.И.* Заметки философского характера разных лет. М., 1988. Т. 15. С. 292.

⁴² *Bachelard G.* La poétique de l'espace. Paris, 1957. P. 169.

⁴³ *Делёз Ж.* Указ. соч. С. 51.

ствии с членением его тела было структурировано пространство храма). Мифопоэтическая традиция, искусство придали пространству многие свойства творящей его человеческой мысли, что для обыденного сознания парадоксально. К их числу принадлежит способность пространства субъективизироваться, претерпевая различные метаморфозы: произвольно сжиматься и расширять свои масштабы, далекое превращать в близкое⁴⁴, большее уместать в меньшем, менять местами верх и низ⁴⁵.

Благодаря свойствам своего непространственного сознания человек постоянно находится во множестве пространств и времен. По словам Б. Пастернака, человек «не поселенец какой-либо географической точки. Годы и столетия, вот

⁴⁴ Злыднева Н.В. Пространство парадоксов: близкое-далекое у А. Платонова и А. Тышлера // Культура и пространство.

⁴⁵ Последнее коснулось и пространства бытия культуры. В зрительном зале само его пространство, видовые точки порождают инверсию: социальные низы занимают верхнюю галерею (рус. – *галерка* с пренебрежительным оттенком, а также *раек* с уменьшительно-ласкательным – вероятно, социальный генезис этих лексем был разным). Показательны также различия названий этой части зала в разных языках, содержащие этническую и социальную характеристику зрителей, а также говорящие о характере поведения – амер. *nigger heaven* (негритянский рай); англ. *Ethiopian paradise* (эфиопский рай, ср. фр. *paradis*, польск. *paradyz*, рус. *раек* без этнических признаков, так как публика была однородной в этом отношении), *peanut gallery* (галерея для «незначительных, малоценных людей»), но также *family circle* (семейный круг). Во французском – это *poulailler* (курятник), аналогично в ит. – *gallinero* (курятник, также сутолока, гам); нем. *Heuboden* (сеновал), *juch* (ура! – возглас радости, припев веселых народных песен), но также *Olimp* как обозначение высоты, ит. *piccionaia* (голубятня), польск. *jaskółka* (ласточка).

что служит ему местностью, страной, пространством»⁴⁶. Х.Л. Борхес писал об особом рода лабиринте, «который охватывал бы прошедшее, настоящее и грядущее и каким-то чудом вмещал всю Вселенную»⁴⁷. Таким образом эта фигура получала не только пространственные, но и временные признаки, четвертое измерение.



Джованни Баттиста Пиранези. Римский форум (Campo Vaccino). Гравюра. Около 1762

Герой К. Вагинова, потрясенный послереволюционными событиями, чувствовал, что «бежит все глубже и глубже в старый двухтысячелетний круг. Он пробегает последний век гуманизма и дилетантизма, век пасторалей и Трианона, век философии и критицизма и по итальянским садам, среди фейерверков и сладостных латино-итальянских панегири-

⁴⁶ Пастернак Л. Собр. соч. М., 1991. Т. 1. С. 670.

⁴⁷ Борхес Х.Л. Ex libris. СПб., 1992. С. 155.

ков, вбегает во дворец Лоренцо Великолепного»⁴⁸. Так образуется единый хронотоп, который присущ не только художественным текстам, но и человеческому бытию.

Пространство культуры образует постоянное пограничье с бытовым пространством, что Лотман описал в сфере бытового поведения⁴⁹ (с. 34–36). В эпоху романтизма оно было прямой реализацией литературных моделей, оформляясь соответствующими атрибутами. Согласно Новалису, «роман есть жизнь, принявшая форму книги. Мы живем в огромном романе»⁵⁰. Однако и жизнь святого строго следовала агиографическим описаниям⁵¹.

В XX в. отношения между художественным текстом и жизнью постоянно занимали философскую мысль. Проблема не исчерпана и поныне. Семантически уплотненные тексты, тексты-произведения не просто воспроизводят реальность. Само ее понятие для культуры многозначно. Это не только объективизированное пространство. Как писал Элиаде, сакральное пространство «для религиозного человека

⁴⁸ Вагинов К. Козлиная песня: Романы. М., 1991. С. 505.

⁴⁹ Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Избр. статьи. Таллинн, 1992. Т. 3; Он же. Семантика бытового поведения // История и типология русской культуры. СПб., 2002.

⁵⁰ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 100.

⁵¹ Brown P. The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity // *Idem*. Society and the Holy in Late Antiquity. Berkeley; Los Angeles; L., 1989.

только и является реальным. Все остальное – бесформенное пространство»⁵². В иконе сакральное невидимое пространство визуализировалось. Для художника реальность, действительность, не подчиненная творческому сознанию, – «грозный и чуждый хаос... Туман его грез осаждается на действительность, омывает ее росой творчества; родимый хаос начинает петь для него и в природе. Таков путь фантастического романтизма к романтизму реальности», – полагал Андрей Белый⁵³. «Идеи – тоже реальности, но существующие в душе индивида, – писал Ортега-и-Гассет —... Мир иллюзий не становится реальностью, однако не перестает быть миром, объективным универсумом, исполненным смысла и совершенства. Пусть воображаемый кентавр не скачет в действительности по настоящим лугам и хвост его не вьется по ветру, не мелькают копыта, но и он наделен своеобразной независимостью по отношению к вообразившему его субъекту»⁵⁴.

Каждый творческий акт уникально преобразует пространство и его образ. В процессе «прочтения» текстов-произведений, не затрагивая их внутреннюю идентичность, ре-

⁵² *Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994. С. 22. В. Дильтей писал о конкретном времени протекания жизни. По аналогии можно говорить о конкретном пространстве, в котором протекает жизнь, чтобы избежать многозначности понятия *реальное пространство*.

⁵³ *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. Цит. по: <http://philos.omsk.edu/libery/index/index.htm>.

⁵⁴ *Ортега-и-Гассет Х.* О точке зрения в искусстве.

альность, как бы она ни была понята, берет реванш, способствуя извлечению из них того, что в наибольшей степени соответствует данной культурной ситуации, типу рецептора, а не строго интенциям авторов. (В аспекте прагматики текста проблема была разработана Л. Витгенштейном; Гадамер писал об «окказиональности, сопутствующей всякой речи», зависимости от конкретного случая⁵⁵.) Эти условия определяются в пространстве бытия культуры. Сама же возможность многозначного прочтения текстов заключена в их семантической многослойности, глубине. Она делает возможным возникновение традиции, т. е. сохранение и актуализацию тех или иных слоев, а также появление так называемых вечных ценностей, отвечающих каждой эпохе⁵⁶. Однако актуализация – это всегда метаморфоза первоначальных смыслов, их новое истолкование.

⁵⁵ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., 1958; Гадамер Г.Г. Указ. соч. С. 66.

⁵⁶ Возникновение понятия *традиция* в современном значении этого слова прослеживается лексически. Латинское существительное *trāditiō*, вошедшее в европейские языки, означало *передача*, в то время как глагол *trādo*, кроме основного значения *передавать, вручать* что-либо, употреблялся также в значении *преподавать, сообщать*. В дальнейшем прямые транзитные коннотации лексемы *trāditiō* стерлись, на первый план выступило историзованное понятие преемственности. Отсюда в русском языке возникло выражение *передача традиций*, которая по лексической форме тавтологична (*передача передачи*). Так произошла языковая семантическая метаморфоза: лексема, обозначавшая прежде всего практическое действие, превратилась в понятие, обозначающее не просто передачу информации, а ее саму.

Семантизация пространства. Признак.

Каждое осмысляемое пространство, даже так называемое пустое, семиотично. Уже в Библии представление о пустоте получило многозначность (с. 84). Для протопопа Аввакума «пустые» места – это места ссылки. Пустота – также эстетическое понятие. В ампире есть «та самая любовь к пустоте, которая вновь появляется и в модерне после долгого периода боязни пустоты в годы эклектики», – писал Д.В. Сарабьянов⁵⁷. В XX в. принцип «пустого места» становится одним из элементов авангардистской поэтики, пустоту можно изобразить⁵⁸. «Отверстия – не более, как места, где находится более тонкая материя»⁵⁹. Беззвучная пауза – не что иное, как «звучащая пустота» музыкального пространства.

Собственно «пустым» пространство может быть только для человека, для животного же «нет *пустых форм пространства и времени*», – отмечал Шелер⁶⁰. В таком плане Топоров различал *пространство* и *место*, которое «предполагает замысел и, следовательно, целенаправленность и уста-

⁵⁷ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М., 1989. С. 46.

⁵⁸ Злыднева Н.В. «Пустое место» у Дж. Де Кирико и Д. Хармса // Италия и славянский мир. М., 1990. С. 97–101.

⁵⁹ Делёз Ж. Указ. соч. С. 50.

⁶⁰ Шелер М. Указ. соч. С. 57. Курс. Шелера.

новку»⁶¹. М. Фуко говорил о «пустом пространстве, где уже нет человека. Пустота эта не означает нехватки и не требует заполнить пробел. Это есть лишь разворачивание пространства, где наконец-то можно снова начать мыслить»⁶².

Осваивая пространство, человек постоянно наполнял его артефактами, знаками и значениями, осмыслял природные признаки. В одних случаях природа, будучи лишь вдохновителем, сохраняла собственное пространство, в других – оно переставало быть таковым, становясь «культурным», независимо от аксиологии происходивших в нем изменений.



Франтишек Купка. Колосс Родосский. 1906

⁶¹ Топоров В.Н. О понятии места, его внутренних связях, его контексте (значение, смысл, этимология) // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996). М., 2004. С. 27; см. также: Tuan Yi-Fu. Space and Place. The perspective of Experience. Minneapolis, 1977; *Idem*. Topophilia: A study of environmental perception, attitudes, a. values. New York, 1990.

⁶² Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1997. С. 362.

Чтобы природное пространство оказалось в сфере культуры, не обязательно его культивировать и огораживать, превращая в сад или индустриальную площадку. Достаточно, чтобы там поселился *genius loci* или чтобы оно было осознано как связанное с каким-либо значительным событием, выдающейся личностью, *запало* в историческую или индивидуальную память, если употребить одну из пространственных метафор, служащих поискам «тождества двух заведомо различных объектов»⁶³. Они густо наполняют язык культуры, формируя пространственный код, который подлежит расшифровке. Знаковый характер получают топонимы, маркирующие образ того или иного природного или исторического места (с. 60-61).

Если пространство неким образом осознается, то в него вносится содержательное начало, природные особенности превращаются в признаки, которые приобретают дополнительные значения, символизируются. Признак «не столько „принадлежит“ объекту, сколько „задается“ человеком»⁶⁴. В ходе культурного процесса происходила мифологизация, сакрализация, аксиологизация признаков пространства, их

⁶³ Ортега-и-Гассет Х. Что такое метафора. Цит. по: <http://www.humans.ru/humans>. О роли пространственных метафор в концептуализации языковых форм см.: Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004. Гл. 20.

⁶⁴ Толстая СМ. Категория признака в символическом языке культуры // Признаковое пространство культуры. М., 2002. С. д.

семантизация или десемантизация, стереотипизация. Если в традиционной и народной культуре признак в принципе остается устойчивым, а набор признаков достаточно стабильным⁶⁵, то в культуре «ученой» постоянно происходит их забывание и актуализация, они утрачивают собственно пространственную доминанту, из пространственных превращаются в эстетические (как в понятиях *высокой* и *низовой* культуры или *высокого* и *низкого* жанров). Пространственным понятиям придавались дополнительные значения, в результате географические признаки трансформировались в культурные. Так, Восток и Запад начали ассоциироваться с определенным типом культуры. Стороны света могли вопреки географической реальности перемещаться – Московское государство, первоначально осознававшееся как Север, постепенно стало восприниматься как принадлежность Восточной Европы, само понятие которой сформировалось лишь постепенно и до сих пор существуют различные точки зрения относительно того, когда это произошло.

Пространственные признаки служили разделению сакрального и светского. Как писал П.Я. Чаадаев, «пирамидальная архитектура является чем-то священным, небесным, горизонтальная же – человеческим и земным»⁶⁶. Эти признаки свидетельствовали не только об ориентированно-

⁶⁵ Виноградова Л.Н. Ментальный образ ландшафта в народной культуре // Ландшафты культуры. Славянский мир. С. 45.

⁶⁶ Чаадаев П. Я. Соч. и письма. М., 1914. Т. 2. С. 173.

сти готики и классицизма по горизонтали или вертикали, но и о духовной ориентации той или иной эпохи в целом.

Переосмысление пространственных признаков, изменение их состава и соотношения, то, как это происходит, свидетельствует о характере отдельных эпох, а также позволяет проследить работу смыслообразующих механизмов культуры, вскрыть взаимодействие культурных и социально-исторических явлений. Изменяющаяся семантика пространства, степень «заинтересованности» эпохи или индивидуума данной проблемой служат выражением внутреннего строя культуры.

Локусы «создающего текст мира»

Локусы, какими являются города, другие агломерации разного масштаба, различного рода культурные институты структурируют и по аксиологической вертикали иерархически выстраивают пространство бытия культуры. Ими обозначены его центр и периферия, они служат местами сгущения творческой энергии, маркируют направления культурной ориентации и культурных взаимодействий, информационных потоков, пути передвижения культурных ценностей, самих их создателей. Лишаясь культурных функций, локусы утрачивают свою самость. Это наказание было определено Вавилону: «И голоса играющих на гусях и поющих, и играющих на свирелях, и трубящих трубами в тебе уже не слыш-

но будет; не будет уже в тебе никакого художника, никакого художества» (Откр 18:22).

В Средневековье важнейшими культурными локусами первоначально выступали монастыри – хранилища рукописей, «место работы» интеллектуалов, мастеров, вместе с учением своих орденов разносивших по Европе различные знания и художественные умения, как цистецианцы готику. С IX в. к монастырям присоединились университеты (Магнаура в Константинополе), в XVII в. были основаны академии наук и академии художеств, в следующем веке было положено начало музеям (Британский, 1753). На пограничье природы и культуры расположилась вилла, с античных времен образуя вместе с ее садами особый вид сельского жилища, служащего местом наслаждения и интеллектуальных занятий (с. 135). Дворцово-парковый ансамбль как особый локус формирует эпоха барокко, культурными оазисами становятся усадьбы, органично объединяющие бытовые и культурные функции. С разрастанием городов образуются городские урочища, вписанные в конкретный природный и урбанизированный ландшафт⁶⁷.

Локусы, занимающие географически определенное место, в текстах культуры наполнялись значениями, символизировались, превращались в особые топосы, образ которых, мифологизируясь, отдалялся от породившей их действительности.

⁶⁷ *Топоров В.Н.* Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991.

сти. С одного локуса на другой, практически или ментально, переходили их функции – культурные, политические. В пространстве движутся путешественники, любые из них – «переносчики» национальной ментальности и стереотипов, а также их создатели. Все они активные участники жизни культурного пространства, творцы его поля напряжения и векторов.

Пространственное взаимоотношение культур

В пространстве бытия культуры сосуществуют ее различные типы, так или иначе деля между собой место в культурной жизни, – традиционная и профессиональная, классическая и поп-культура, соседствуют культуры различных народов и культурных общностей, языки и диалекты. Соседства возникают между культурными эпохами⁶⁸. Вместе с тем складываются переходные формы, такие, как русская усадебная и городская культуры конца XVIII – первой половины XIX вв., любительский театр.

Различного рода связи, структурирующие пространство культуры, осуществляются как в пространстве, так и во времени. Если первые ведут к формированию культурных общностей, первоначально по принципу свой/чужой, то вторые делают возможным преемственность традиций. Постоянно

⁶⁸ Соколов М.Н. Мистерия соседства: К метаморфологии искусства Возрождения. М., 1999.

пересекая пространственные и временные барьеры, культура хранит и актуализирует архетипы, мифопоэтические образы, сопрягает удаленные друг от друга культуры, культурные эпохи в протяженности «большого времени». Пограничные явления могут вовсе не соседствовать во времени и пространстве, в этом плане можно говорить как о собственно пограничных, так и надграничных явлениях. Сходство возникает и под воздействием «духа времени»: культура порождает близкие явления также вне прямых контактов. Если *genius loci* привязан к определенному месту, то дух времени все более расширял свое влияние по мере формирования общеевропейского культурного пространства. Однако Европа лишь постепенно становилась «Европой», постепенно осознавалась и принадлежность к ней, что служило элементом самоидентификации народов и личностей⁶⁹. Как писал А. Бергсон, европеец это тот, кто осознает себя европейцем.

Европа знала несколько эпох «великой интеграции». Первая – начатая греческой и продолженная римской колонизацией, которая заложила общую античную основу европейской культуры, актуализированную Ренессансом. Вторая

⁶⁹ Horrabin J.F. An Atlas of European history from the 2nd to the 20th century. L., 1935; Hay D. Europe: The Emergence of an Idea. Edinburgh, 1968; Gollwitzer H. Europabild und Europagedanke. München, 1964; Voyenne B. Histoire de l'idée européenne. P., 1964; Boer P. den, Bugge P., Waever O. The history of idea of Europe. L., New York, 1995; Вульф Л. Указ соч.; Автопортрет славянина. М., 1999; Миф Европы в культуре Польши и России. М., 2004.

значительнейшая эпоха – время распространения христианства. С Ренессанса и его трансальпийских маршрутов началась третья великая эпоха европейской культурной интеграции. Ренессансные постройки возникли в Венгрии, Польше, Хорватии, Чехии. Культура барокко проникла в восточноевропейские земли, включая Россию.

Эпоха Просвещения способствовала постепенному включению в общеевропейскую культурную жизнь всех европейских народов (IV.1). «Галлизация» Европы, прежде всего языковая, отражала не просто экспансию французской культуры⁷⁰. Французский язык оказался необходимым инструментом в европейских контактах, сменив ученую латынь, которая функционировала лишь в узком кругу «республики ученых» (*res publica literaria*). Универсализм культуры Просвещения, претендуя на мировой масштаб (космополитизм в тогдашнем понимании), способствовал прежде всего укреплению общеевропейских тенденций. Определенную роль сыграли различные формы освоения восточной культуры.

⁷⁰ Ср.: Reau L. Histoire de l'expansion de l'art français moderne. Le monde slave et l'Orient. P., 1924.



Площадь Синьории. Фото

Сложилась европейская сеть информации и коммуникации, определились пересекающие всю Европу маршруты,

правда, чреватые приключениями и опасностями; ее наполнило движение носителей разных профессиональных знаний и умений, людей, жаждущих получить образование. Все они, а не только торговые люди и дипломаты, добираются теперь до России, часто оседая там и связывая восток и запад Европы интеллектуальными, художественными, а также семейными узами.

Эпоха Просвещения актуализировала идеи Вечного мира, она отмечена рождением модели «человека мира», «космополита», конституированием и распространением наднационального масонства. В его представлениях сформировалось особое отношение к пространству, в них «географическое поле значений было полностью заменено нравственным, и сюжет о перемещении в географическом пространстве воспринимался как аллегория нравственного возрождения»⁷¹. Это нашло отражение в масонской программе естественных парков того века, где прогулка становилась инициацией, превращалась в моральное путешествие (IV.5). Важнейшее значение для типологического сближения культур православного и католического ареалов имело ослабление их конфессионального противостояния.

Однако периоды европейской интеграции чередовались с противоположным по знаку движением. Так, за христианизацией последовал раскол церковей, а затем Реформация; за

⁷¹ Лотман Ю.М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 242.

эпохой Просвещения наступила «националистическая» эпоха романтизма. Современность, отмеченная глобализацией, означена также сепаратизмом.

Пространственным актом является каждый случай самоопределения, самоидентификации (человека, народа, личности) – это момент осознания, фиксации культурных границ. Пограничье несовпадающих конфессиональных, языковых, национальных, государственных и прочих территорий, хотя и может стать зоной конфликтов, часто оказывается продуктивным пространством для развития культуры, свидетельствуя о ее самостоятельности, об особой вычлененности ее пространства, его надграничности. Восточные земли Речи Посполитой известны не только конфликтами на ее многонациональных землях, но и своеобразными художественными явлениями, а также особыми формами сарматизма⁷².

Отношение к национальному пространству окрашивало картину мира и менталитет отдельных народов⁷³. Если для французов национальное пространство – это «douce France», как они до сих пор любят нежно называть свою страну, а для англичанина, культивирующего традиции, – это «old England», то для поляка национальное пространство их страны, хотя и стертой с политической карты, сохраняло свои

⁷² Свирида 1994. С. 124–150.

⁷³ Тананаева Л.И. Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979; Лескинен М.В. Мифы и образы сарматизма: Истоки национальной идеологии Речи Посполитой. М., 2002; Beauvois D. Trójkat ukraiński. Lublin, 2006.

очертания «róki my žyžemyu»⁷⁴. У славянских народов, которые в тот или иной период существования были лишены независимости, образ своей земли оказался перенесен в пространство исторической памяти. Его хранителем стало и пространство художественных текстов, которое служило компенсатором утраченного политического пространства. Наряду с этим обращение к образам исторического прошлого было своего рода эскапизмом, бегством из реального в мифологизированное пространство.



Римский форум. Фото

Подобно тому, как борхесовский создатель сада верил не «в единое абсолютное время... [а] в бесчисленность временных рядов, в растущую, головокружительную сеть расходящихся, сходящихся и параллельных времен», так и культура, обладая собственным пространством бытия, творит бесчисленное множество пространств-текстов, свидетельствующих о ней самой и мире.

⁷⁴ Гачев Г.Д. Указ. соч.; Мыльников А.С. Картина славянского мира: взгляд из Восточной Европы. Представления об этнической номинации и этничности XVI–XVIII веков. СПб., 1999.

Глава 2

Натура и культура

Человек и природа. – Что есть природа! – Между естественным и искусственным. Попытки сближения



Сен-Клу. Терраса сада. Фото.

Взаимоотношения природы и культуры, воплощаемые в религиозных, научных, этических, художественных и иных формах, неизбывны в истории человечества. Их возникновение и развитие составляют суть такого феномена, как *homo sapiens*. С его появлением сложилась новая структура земного мира, распавшегося на природу и культуру.

Человек и природа

Мысль о природе, осознанно или неосознанно, постоянно присутствует в человеке и составляет первоначальную основу его миро- и жизнеощущения, а также миропонимания. Отношения культуры и природы в решающей степени влияли на само состояние мира и его картину, они оказались определяющими по отношению к человеческой деятельности в целом, ее направлениям и результатам. Как культура не может изолироваться от природы, так и человек не способен оторваться от нее не только физически, но и интеллектуально. Природа – необходимый источник существования, деятельности, творчества, она ставит перед ним экзистенциальные проблемы и задачи, стимулируя цивилизационное и духовное развитие. Человек не может отойти от натуры даже в своих фантазиях, как без природной инспирации авторы утопий не могут описать произведения будущего⁷⁵.

Отношения культуры и природы, которые семиотика определяет как отношения мира знакового и незнакового, в философском смысле охватывают взаимосвязи Человека, Космоса и Бога, практически включают всю метафизическую проблематику, связи бытия и сознания, мира реального и мира идеального, материи и духа, природной необходи-

⁷⁵ Свирида И.И. Искусство и утопия: год 2440 // Утопия и утопическое в славянском мире. М., 2002. С. 70–72.

мости и творческой свободы, в итоге – проблему места человека во Вселенной и его отношения к ней. Он воплощает и олицетворяет единство природы и культуры. В мифологии, которая изначально их не дифференцировала, культурные герои наделялись способностью как создавать предметы культуры, так и преобразовывать природу.

Архетипическим способом осознания универсума стала антропоморфизация. Согласно представлениям древних, Космос мог строиться по модели человека, по его образу конструировался мир не только природы, но и культуры – он был положен в основу архитектурных пропорций, семантики сакральных сооружений. «Неантропоморфных представлений не существует, – писал Шпенглер. – ... Это одинаково приложимо ко всякой исторической религии, как и ко всякой физической теории, как бы хорошо обоснованной ее ни считали. Каждая из них сама есть миф и в каждой своей черте предусмотрена антропоморфически»⁷⁶.

⁷⁶ Шпенглер О. Закат Европы: Образ и действительность. Новосибирск, 1993. Т. 1. С. 499



Ж. Месмер. Надеждино и окрестности

Человек – производное природы. Однако обладая способностью суждения, в Новое время он противопоставляет себя всему сущему, пытается овладеть сакрализуемыми им ранее тайнами природы, установить над ней господство, а в дальнейшем вновь в нее вписаться. Взаимоотношения натуры и культуры повлияли на тип личности, свойственный той или иной эпохе. По тому, дается ли плотики-тварное изображение человека со знаком минус, как в Средневековье, или прославляется телесное начало, как в Ренессансе, выступает ли человек в целокупности физического и духовного, как у Монтеня, или это чувствительный человек, как у Руссо, можно судить об отношениях природы и культуры различных эпох. Эти взаимоотношения позволяют понять не толь-

ко человека, но и мир окружающих его вещей в единстве их прагматической и духовно-символической функций.

Схождение натуры и культуры в человеке – его основная экзистенциальная драма, заключающаяся в возможности осознавать свою биологическую конечность, спасения от чего он ищет как в Боге, так и в сфере культуры. О нежелании людей уйти с земной сцены с неодобрением писал Иосиф Бродский, – «Лицам их привит / к жизни какой-то не-/ покидаемый вид» («Натюрморт»). Наряду с зависимостью от природы, страхом перед ней, человек еще озабочен экзистенциальным «ужасом истории» (М. Элиаде). Пытаясь противостоять природе, человек неудовлетворен также культурой. Едва отделившись от природы, он начинает искать возвратный путь. Возникает парадоксальное «недовольство цивилизованного человека цивилизацией»⁷⁷.

Удалиться от природы и вновь соединиться с ней – эти две разнонаправленные тенденции культура постоянно обнаруживала в своем развитии. Уже Библия фиксировала взаимосвязь культуры и природы: человек был создан «возделывать и хранить Эдемский сад», как говорит Книга бытия (2:15). Если отвлечься от ее морального символического толкования, то эти слова можно отнести к двум процессам, определяющим сущность культуры: «возделывание» первоначаль-

⁷⁷ Lovejoy A.D., Boas G.A. Documentary History of Primitivism and Related Ideas on Classical Antiquity. Baltimore, 1936. P. 7. Цит. по: Баткин Л.М. Зарождение новоевропейского понимания культуры в жанре ренессансной пасторали («Аркадия» Якобо Саннадзаро) // Проблемы итальянской истории. М., 1983. С. 253.

ного материала (включая самого человека – садовником человеческих душ станет Христос) и сохранение природы, накопление, преемственность традиций.

Что есть природа?

«„Природа“ есть функция отдельной культуры»⁷⁸, поэтому содержание этого понятия на протяжении эпох подверглось сущностным метаморфозам. Речь шла о разных по составу и объему предметах⁷⁹. При этом границы природы могли расширяться, включать Бога и сверхнатуральные явления, или сокращаться, охватывать прежде всего земное пространство. Различно определялись пути возникновения природы и ее развития, временные рамки существования (всегда, несколько библейских тысячелетий со дня сотворения мира или миллионы лет геологического времени). Это не было связано с тем, что человек видел в окружающем мире. Видимое и мыслимое соотносились различно.

Для греков и человек, и боги были частью натуры (*φύσις*), которая первоначально понималась как самоорганизующееся живое целое, сущность, имеющая основание в самой себе (Аристотель) и обладающее телесностью. Шпенглер, объясняя отсутствие в античном искусстве собственно

⁷⁸ Шпенглер О. Указ. соч. С. 498.

⁷⁹ Ахутин А.В. Понятие «природа» в античности и в Новое время («Фюзис» и «натура»). М., 1988.

пейзажа, так противопоставлял античное и «европейское», «фаустовское», в его терминологии, восприятие природы:

«Наше чувство природы, постоянно выражаемое живописью, музыкой и лирикой, некое могучее, страстное влечение к далям и горизонтам, а также ландшафтам, небу, облакам, лесам, горам и морю, однако только постольку, поскольку они носители и выразители бесконечности, есть строгая противоположность античному чувству природы, которое держится за прекрасные нагие отдельные формы, за близкое, осязаемое, наличное и как раз вследствие этого закрывает глаза на безграничность открытого ландшафта».

В христианском Средневековье природа перестала быть самосущностью. «Аналогия микрокосмоса и макрокосмоса лежит в фундаменте средневековой схоластики, ибо природа понималась как зеркало, в котором человек может созерцать образ божий»⁸⁰. Природа – произведение Бога, Космос-храм, где земное и небесное символически уподобляются, она виделась не как естественная, а как сверхъестественная. Изображения и описания природных элементов символизировались, поэтому сакральный ландшафт мог изображаться в виде отдельно растущих цветов. Однако пути познания «царства природы» и «царства благодати» оставались различны. Первая доступна чувственному восприятию, которое дает

⁸⁰ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 59.

импульс для логического суждения о ней, вторая постигается лишь в силу откровения.

В эпоху Ренессанса мыслители начали судить «О природе вещей согласно их собственным принципам» (так назывался труд Бернардино Телезио – один из важнейших в ренессансной натурфилософии. 1565). Произошло пантеистическое слияние творения и творца, а природа была наделена одушевленностью, имманентной творческой силой, ореолом божественности. «Природа, то есть Бог», – писал Альберти. «Бог не внешняя интеллигенция... для него достойнее быть внутренним принципом движения», – утверждал Бруно⁸¹. Распространилось натурализованное и полное тайн эзотерическое прочтение природы. Гностики, рационализируя мистический опыт, искали власть над ней внутри ее самой, рассматривая ее в качестве живого целого, а человека видели в движении всего бытия⁸². Он микрокосм, центр четырех стихий, сама же природа – бесконечность в бесчисленности ее миров, о чем Бруно и Галилей сделали вывод из гелиоцентризма Коперника. «Я вижу эти ужасающие пространства Вселенной, – писал Паскаль, – ... Я вижу со всех сторон только бесконечности, которые заключают меня в се-

⁸¹ Цит. по: Эстетика Ренессанса. М., 1981. Т. 2. С. 320; *Кассирер Э.* Философия Просвещения. М., 2004. С. 56–57; см. также: Природа в культуре Возрождения. М., 1992.

⁸² *Гарэн Э.* Проблемы итальянского Возрождения. М., 1986. С. 331–350.

бе, как атом»⁸³.

Ренессанс перенес внимание с Бога на его творение, что привело, в частности, к зарождению европейского пейзажного искусства. На первый план выходит проблема отношений природы и культуры, а с ней возрождается античная теория мимесиса. Художники увидели, что «искусство заключено в природе; кто умеет обнаружить его, тот владеет им»⁸⁴. Однако «умение» уже было сферой культуры. Как говорил Николай Кузанский, «ничто не может быть только природой или только искусством, а все по-своему причастно обоим»⁸⁵, отметив генеральную особенность пространства культуры. В XX в. Бахтин сформулирует ее следующим образом: «Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах»⁸⁶.

В космологии XVII в. возобладали представления о математическом порядке. Трудami Галилея, Декарта и Ньютона Книга природы с языка божественных символов была переведена на язык математики. Вселенная открылась опытному изучению, при этом природные явления были уподоблены механическим. Естественные тела начали рассматривать как «божественные машины», «естественные автоматы», а

⁸³ Паскаль Б. Мысли. СПб., 1888. С. 32.

⁸⁴ Дюрер А. Дневники, письма, трактаты / Пер. и коммент. Ц.Г. Несселштрау. Л.; М., 1957. Т. 2. С. 193.

⁸⁵ Николай Кузанский. Соч. М., 1979. Т. 1. С. 253.

⁸⁶ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 25.

отличие между природой и искусством усматривали в способности первой создавать машины, которые «в своих наименьших частях, до бесконечности продолжают быть машинами»⁸⁷. Барокко оживило восходящее к Средневековью понятие *machina mundi*⁸⁸. Бог был провозглашен Великим механиком и Великим архитектором.

В XVII в. природа понималась как хорошо рассчитанная система, как часовой механизм, полная кладовая, где особенно важен количественный фактор. И всем этим можно распоряжаться по своему усмотрению, научившись искусственно заводить механизм. Автор XVII в., увидев настоящие часы в виде небесной сферы, восхищался, «как маленький человечек создал на Земле все то, что Интеллигенции создали на небе, где они вращают огромные своды Вселенной... искусство породило... портативное небо... прекрасное зеркало, в которое смотрится природа и удивляется, видя, как искусства дошли до того, что как бы рожают вторую природу»⁸⁹. Эта «вторая природа», служившая натурой для художественного творчества и источником инспирации, уже с эпохи Ренессанса начала играть в искусстве все расширяющуюся роль. Оно само становится «второй натурой» — для художников и скульпторов того времени ею служили

⁸⁷ Лейбниц Г.В. Избр. философские произведения. М., 1980. С. 355.

⁸⁸ Философия эпохи ранних буржуазных революций. М., 1983. С. 348; Гайденоко П.П. Эволюция понятия науки XVII–XVIII вв. М., 1987. С. 1.

⁸⁹ Цит. по: Ахутин А.В. Указ. соч. С. 66.

древнеримские произведения, а для архитекторов XVIII в. – постройки Палладио, которые, представлялось, позволяли проникнуть в дух античности. «От образа природы, как чего-то данного извне, – к образу природы, как чего-то понятого изнутри – вот путь классического творчества», – писал Андрей Белый⁹⁰.

Опасность утратить связь с природой возникла при переходе к Новому времени, когда «человек от себя и собственными средствами вознамеривается... обеспечить себя в своём человечестве посреди сущего в целом»⁹¹. Соприкосновение культуры с натурой ощутимо в каждой ее точке. По словам Дидро, прекрасное рождается в тот счастливый миг, когда культура не утратила свою связь с матерью-природой. Поэтому садоводы Века философов хотели искусственно воспроизводить естественную природу.

⁹⁰ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Bel_Simv.php

⁹¹ Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 113.



Карманные часы с астрольбией. 1570

Научное знание, соединившись в Новое время с технической мыслью, открыло путь инструментальному пониманию природы, в этом философы усматривают истоки современного экологического кризиса⁹². Хотя экологические проблемы сопровождали человечество со времени верхнепалеолитического продовольственного кризиса⁹³, однако все больше волновать они начали с эпохи Просвещения, именно тогда все чаще появляются описания вырубленных лесов, испорченных ландшафтов. Концепция возникшего тогда английского пейзажного парка, в который его создатели хотели превратить окружающее человека пространство, была не в последнюю очередь попыткой охранить природу от воздей-

⁹² Хесле В. Философия и экология. М., 1990.

⁹³ Флиер А.Я. Культурология для культурологов. М., 2000. С. 127.

ствия цивилизации, равно как и от насилия над ней в искусстве, пример чему видели в геометрических садах предшествующего столетия. Стремясь гармонизировать отношения природы и культуры, мыслители XVIII в. провозгласили естественное начало мерой вещей и этическим принципом.

Тем не менее в восприятии людей XVIII в. природа еще во многом оставалась «аллегорической книгой», как назвал ее Дидро, однако аллегории получили новую интерпретацию. Лесной лабиринт в духе критицизма эпохи был поводом говорить «о заблуждениях человеческого ума, о недостоверности наших знаний... о тщете возвышенных построений метафизики». Лист, падающий в ручей и нарушающий хрустальную прозрачность воды, свидетельствовал о непостоянстве привязанностей, хрупкости добродетелей, силе страстей, волнениях души, он напоминал «о важности и трудности непредвзятого отношения к самому себе и правильного самопознания»⁹⁴. Так эмблематический подход к природе, воспринятый от барокко, соединился с ее эмоциональным восприятием, воспитанным сенсуализмом. Книга природы стала романом для чувствительных сердец.

Между естественным и искусственным

Тоска по *естественному* как духу природы, которая по-

⁹⁴ Дидро Д. Избр. соч. М., 1978. Т. 1. С. 201.

стоянно живет в человеке, воплотилась в проходящих через всю историю культуры образах Эдема, Золотого века и Аркадии, в постоянном противопоставлении жизни на лоне природы и в городе, а также в особой роли топоса сада в культуре. Все это не мешало осваивать природу и наделять ее не присущими ей значениями. «Хотя в природе много вещей индивидуальных и несравнимых, разум обдумывает для них новые параллели, связи и родство, которые не существуют», – писал Френсис Бэкон.

Естественность трактовалась различно: как хаос или гармония в античности, как греховность в Средневековье – в кругу христианской культуры путь к «обожению» лежал через самоотрицание, а осознание человеком немощи вело к свободе, понятой как свобода от своей природы, от естественной необходимости. В Возрождении естественность – это торжество витального начала. Монтень, не противопоставляя естественное цивилизации, отождествлял его с манерой поведения, благопристойной и благовоспитанной, т. е. естественность стала растением, «взлелеянным всей культурой»⁹⁵.

В XVII в. понятие *естественная природа* выражало представление о ее субстанции, очищенной от всего случайного. Теоретики ценили природу за регулярность, гармонию и симметрию, которые она «соблюдает в своих столь совершенных творениях», но и многообразие, о чем, в частно-

⁹⁵ Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976. С. 391.

сти, говорил «Трактат о садоводстве согласно установлениям природы и искусства» Бойсо де ла Бародри⁹⁶. В дальнейшем эти признаки разошлись. Регулярности оказалось противопоставлено многообразие английского парка.

В эпоху Просвещения естественность – это следование справедливым законам природы. Рассматривая природу и историю в единстве⁹⁷. Просвещение сделало шаг к тому, чтобы понятие *естественность* стало означать первоначальное состояние природы. Поэтому ее «дикость» уже не пугала, а была подведена под эстетическую категорию *возвышенного* и начала воспроизводиться в садах искусственно, давая повод для создания садовых неожиданностей и игровых ситуаций. Тем не менее естественность сохраняла идеализированный характер.

XIX век принес программный натурализм; тогда же появилась наиболее отвечающая его задачам техника фотографии, открывшая, как представлялось, возможность воплотить объективно – достоверный образа окружающего мира, к чему стремилось и изобразительное искусство⁹⁸. Оно хотело быть безыскусным. Ему это не удалось, как и фотографии, которая сразу обнаружила свое видение мира, в признании

⁹⁶ Boyceau de La Barauderie J. Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art. Цит. по: Wimmer C.A. Geschichte der Gartentheorie. Darmstadt, 1989. S. 108.

⁹⁷ Кассирер Э. Указ. соч. С. 222.

⁹⁸ Характерно, что один из первых фотографов, англичанин Фокс Тальбот, назвал альбом своих пейзажных фотографий «The Pencil of Nature» (Карандаш природы).

чего ей долгое время отказывали.

В XVIII в. естествознание стало важнейшей областью науки. Царствование математиков представлялось Дидро окончившимся, а на экспериментальное изучение природы он отводил века. Окружающий мир теперь постигался «не путем созерцания совершенства Бога, а путем созерцания совершенства его творения»⁹⁹. Не механика, как ранее, а широко понятая биология служила основой философских построений. Природный мир был классифицирован (Линней), появилась естественная история (Бюффон), ботаника стала излюбленной «наукой чувствительных душ», как ее назвал Руссо. По мнению людей той эпохи, именно они впервые узнали, «каков действительный облик земли»¹⁰⁰; главное, полагал Дидро, «заключается не в вопросе... был ли мир создан, но... таков ли он, каким он был и каким будет»¹⁰¹.

Живой космический дух природы, почитаемый античностью, оживший в герметизме Ренессанса, ей вернули романтики, признав природу сферой абсолюта. Если в эпоху Просвещения натура – это, прежде всего, материя, то в романтизме – торжество духа над материальной действительностью. Для человека XVIII в. природа была образцом, который можно воплотить в жизнь, романтику она являлась

⁹⁹ Ehrard L. L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII-e siècle. P., 1963. P. 61.

¹⁰⁰ Вернадский В.И. Труды по всеобщей истории науки. М., 1988. С. 192.

¹⁰¹ Дидро Д. Соч. М., 1988–1991. Т. 1. С. 375.

недостижимым идеалом, для одного – это видимая реальность, для другого – постоянная тайна. Мыслитель Просвещения постигал природу, гербаризируя и мечтая (Руссо). Истинно романтический поэт, по словам Новалиса, изначально всеведущ, он способен пророчествовать.

Уже с античности в отношениях искусства и природы стержневым стал вопрос о приоритете одной из них¹⁰². Ответ на него был связан с тем, как представлялся идеал, со стилевой и жанровой эволюцией художественного творчества; в свою очередь, ответ влиял на пропорции символического и натуралистического начал, тип символики, иконографии. Однако искусство и помимо эстетических теорий воплощало свое отношение к природе, отражая данное уже античностью двойственное толкование этого понятия. Оно содержало представление о природе творящей, т. е. божественной сущности, и природе творимой (*natura naturans* и *natura naturata*, по средневековой терминологии). Искусства (*tex-nэ*), согласно Платону и Буало, превосходят ее. Тем не менее утвердилась прежде всего аристотелевская теория мимесиса, что привело к долго доминировавшему пониманию природы как идеала. При этом мимесис мог означать подражание вещам, как они есть (это низко оцениваемый Платоном иллюзионизм), а также, по Демокриту, подражание созидательной способности природы¹⁰³.

¹⁰² См.: Натура и культура. Славянский мир. М., 1997.

¹⁰³ Tatarkiewicz W. Dzieje sześciu pojęć. W., 1975. S. 325–328.

Наряду с символизацией подражание выступило универсальным свойством не только искусств, но и освоения человеком мира в целом. Подражанием природе стал научный эксперимент – имитация деятельности природы в лабораторных условиях. Художники-импрессионисты тоже ставили своего рода эксперимент, стремясь максимально приблизиться к воспроизведению таких феноменов природы, как свет и воздух во всей их непосредственности. На рубеже XIX–XX вв. модерн достиг синтеза изощренной искусности и биологизма.

Провозглашенный в XX в. отход от теории мимесиса не означал отказа следовать натуре. Одним из постулатов творчества стало уподобление природного процесса и процесса художественного, подражание не формам природы, а следование ее творческой способности, что сближалось с демокритовским пониманием мимесиса. Художник почувствовал себя божественным медиумом, частью высшей природы, «объект и субъект в авангардном дискурсе отождествились»¹⁰⁴. Вместе с тем разрушение традиционных художественных форм в искусстве было попыткой возвращения к изначальной первозданности, к космическому сакруму, его архетипам (Бранкузи), к структурной первоначальной сущности вещи (Сезанн), к выявлению не только созидającego, но и деструктивного начала в природе (постмодернизм). По

¹⁰⁴ Мельников Г.П. Принцип аранжировки натуры в пластических искусствах // Натура и культура. Славянский мир. С. 94.

словам Клее, искусство не изображает видимые вещи, а делает их видимыми. Однако и подражание формам природы не говорит о пассивности культуры. Монтень полагал, что сила воображения – бич человека, так как из-за него тот имеет дело со «второй природой» вместо «первой». Оно неизбежно порождает «творческое» отношение к природе и не позволяет культуре слиться с ней. Сколько бы культура не стремилась к этому, она не может перейти собственную грань. Взаимоотношения между природой и культурой постоянно разыгрываются внутри культуры.



Доменико Мерлини, Ян Христиан Камзетцер. Лазенки. Дворец на Острове. 1772–1793

Природа, так или иначе воспринятая, становится пространством культуры. В отличие от «садообразного пейзажа», каким природа предстает в своих наиболее гармоничных проявлениях, именно в культурном пространстве располагается созданная человеком садово-парковая «вторая натура», которую одному из авторов XVI в. было «непонятно, как и назвать». Сад как возделанный участок земли – это всегда пространство культуры¹⁰⁵, что относится и к временам, не осознававшим специфичность культурной и эстетической деятельности (В полной мере это пришло лишь с Ренессансом. Именно тогда началось художественное моделирование ландшафта¹⁰⁶.) Однако попадая в сферу культуры, сад не перестает при этом оставаться пространством природы – небо служит такой же его необходимой составляющей, как и земля. Декоративность небесных (в прямом смысле) естественных световых эффектов постоянно учитывалась создателями садов как в Версале, так и в английских парках. Природа сохраняет в саду свойство быть живой природой – сад всегда

¹⁰⁵ Цивьян Т.В. Сад: природа в культуре или культура в природе? // Натура и культура: Тезисы конференции. М., 1993. С. 13–14. При этом сад необязательно был огороженным, как, например, сад корикийского старца в «Георгиках» Вергилия – один из первообразов топоса сада (см.: Цивьян Т.В. Verg. Georg. IV. 116–148: к мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М., 1983). Ограда могла быть скрыта, что не отменяет «выделенности» сада из необработанного природного пространства.

¹⁰⁶ Соколов М.Н. Ренессансно-барочные архетипы усадебного зодчества // Русская усадьба. М., 2003. Вып. g (25).

растет, это также принималось во внимание садоводами в их проектах. Сад живет и в природном времени, и в историческом.



Стадлей Ройяль и парк аббатства Фоунтен. Гравюра Эн-тони Уоркера. 1758

Мастера английского парка программно стремились превратить его в естественную природу. Это был эксперимент, длившийся почти сто лет. Однако тенденция к натуральности, ее все более последовательная реализация ставила предел самому существованию сада, культивированного и, как правило, огороженного пространства (II.4). Оно сохранялось, пока «естественная» природа садов оставалась скомпонованной, выступая в духе классицизма как прекрасная природа.

В XIX в. возобладание натуралистического принципа, культ «родной» природы привели к рождению национальных парков-заповедников, резерватов природы¹⁰⁷. Так природа получила свое *охраняемое* место. Наряду с этим развивалась противоположная тенденция – культура сама начала противостоять, хотя и безуспешно, безграничному разрастанию собственного пространства. Это осознается как необходимая предпосылка самосохранения человечества, что проявляется, в частности, в создании натуроподобных заселенных ландшафтов, городов-садов. В XX в. началась борьба за охрану воздушного пространства, речь идет не только об атмосфере, но и стратосфере, заполняемой плодами цивилизации и ее отбросами.

Культура не может обходиться без природы, которая предоставляет ей энергию и изначальный материал. Он беспределен, что делает беспредельным и возможности развития культуры. «Наше воображение, – писал еще Паскаль, – скорее утомится постигать, чем природа – доставлять ему материал... никакая *идея* не приближается к ней»¹⁰⁸. Этот материал константен, ибо природа, по словам Б. Спинозы, «всегда и везде остается одной и той же»¹⁰⁹ – в этом ее отличие от исторически изменяющейся культуры.

Однако материал природы исчерпаем в своей веществен-

¹⁰⁷ В 1872 г. был создан первый такого типа Yellowstone National Park (США).

¹⁰⁸ Цит. по: Ахутин А.В. Указ. соч. С. 5.

¹⁰⁹ Спиноза Б. Избр. произв. М., 1957. Т. 1. С. 455.

ности, отсюда поиски всевозможных искусственных заменителей – ранее этому служили декоративные имитации, как искусственный мрамор, позднее – полимеры. Ими пользуются не только архитекторы, но и живописцы, связывающие с использованием искусственных красок возможность достижения особой экспрессии.

Культура заимствует у природы не только материал, но и принципы организации текстов, т. е. поэтику. Природа обладает ею в потенциальном виде, ибо «в ней есть язык» (Тютчев). Для Шеллинга вся природа есть «дремлющая интеллигенция», полностью пробуждающаяся в человеке, его духе, что происходит при посредстве культуры. Собственно «само понятие „Природа“ является плодом Культуры, отсоединения человечества на особую жизнь, путь и смысл – путь закона, дхармы [„порядка“, „установления“], ума, блага, любви, труда и т. д.», – писал Г.Д. Гачев¹¹⁰. Вместе с тем становится все очевиднее, что культура не свободна от деструктивного начала.

Попытки сближения

По мере развития натурфилософской мысли понятия *натура* и *культура* могли гармонизоваться, сочетаться антиномически и даже антагонистически – традиция, заложен-

¹¹⁰ Гачев Г.Д. Культура очами природы // *Натура и культура*. С. 26.

ная в Новое время и во многом обязанная Канту и Фихте, лишивших «природу всякого в себе сущего достоинства»¹¹¹. В условиях, когда и биологические, и нравственные перспективы человечества оказались под сомнением, возникла тенденция преодолеть противостояние природы и культуры, что проявилось различно. С экспансией индустриализации развитие культуры начали представлять как саморастающуюся систему, уподобив ее развитию природы, в которой, в свою очередь, обнаружили механистическое начало. Г. Гельмгольц провозгласил, что «конечной целью естествознания является отыскание всех движений, лежащих в основе изменений и их двигателей, следовательно, сведение себя к механике» (1869). Поэты также оказались склонны к подобным представлениям. М. Метерлинк полагал, что цветы «исполнены гордого притязания захватить и покорить поверхность земного шара, умножая до бесконечности представляемую ими форму бытия... Поэтому большинство растений прибегает к хитростям, комбинациям, к устройству снарядов и силков, которые, в отношении механики, баллистики, воздухоплавания и наблюдений над насекомыми, часто превосходят изобретения и знания людей». Вместе с тем развитие индустрии он видел как воспроизведение эволюции растений («Разум цветов». 1907)¹¹².

¹¹¹ Хесле В. Указ. соч. С. 54.

¹¹² Цит. по: http://az.lib.ru/m/minskij_n_m/text_0160.shtml.



Павел Филонов. Формула весны. 1920

В 1910 г. С. Франк констатировал, что готовится «крупнейший переворот. Вся область органической и психической природы изъемлется из сферы механического мировоззрения». Он признавал, что в природе «имеют место живые, разумные, целеустремленные индивидуальные силы», и это делает «невозможным полагать между природой и культурой непроходимую пропасть», отрицать «соучастие обоих начал в каждой точке бытия»¹¹³. Подобные представления проецировались на художественное творчество. Архитекторы авангарда рассматривали архитектуру и урбанистику как «живую цепь организмов», социально функционирующие «органы» [ср. ренессансный подход (с. 135)]. Идея единства культуры и природы легла в основу русского космизма, проявившись особенно в теории ноосферы, согласно которой, че-

¹¹³ Франк С. Природа и культура. М., 1910. Цит. по: Эон. М., 1994. С. 45, 47, 50.

ловеческая мысль — это геологическая сила, сложившаяся «стихийно, как природное явление, в последние несколько десятков тысяч лет»¹¹⁴. Это прямо перекликается со словами Николая Кузанского, который рассматривал разум в качестве божественной космической силы: «Человеческий ум... участвует в плодородии творящей природы»¹¹⁵.

Симптоматична постановка исследователями вопроса о том, «принадлежит ли искусство к природе или к культуре или же в какой мере одной и другой?» В поисках ответа на него значимы такие аргументы, как роль природных детерминант в формировании личности (что подтверждается исследованиями нейрофизиологов¹¹⁶), преодоление дуализма в трактовке познавательного акта (не последовательность, а одновременность физического видения и осознания)¹¹⁷. Актуализируя мысль Леонардо да Винчи, что «живопись не требует перевода на разные языки... как и произведение природы» («Парагоне»), Э. Гомбрих трактовал образы живописи как естественные, а не искусственные знаки¹¹⁸. Важны идеи

¹¹⁴ *Вернадский В.И.* Размышления натуралиста. М., 1977. Кн. 2: Научная мысль как планетное явление. С. 22.

¹¹⁵ *Николай Кузанский.* Указ. соч. С. 189.

¹¹⁶ *Иванов Вяч. Всев.* Наука о человеке: Введение в современную антропологию. М., 2004. С. 71–98.

¹¹⁷ *Gieysztor-Miłobędzka E.* Natura, nauka, sztuka – nowy paradygmat // *Sztuka a Natura*. Katowice, 1991.

¹¹⁸ *Gombrich E.H.* Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in pictorial representation // *Image and Code* / Ed. W. Steiner. Ann Arbor 1981; *Гом-*

о биологических истоках культурных феноменов¹¹⁹. Еще в XVIII в., в частности в «Энциклопедии», говорилось, что это природа научила «людей искусству сохранять свои мысли с помощью различных знаков».

Новые «науки о сложных системах», включающие фрактальную геометрию, нелинейную динамику, неокосмологию, теорию самоорганизации и другие, изменили мировоззренческую перспективу. От механистического взгляда на Вселенную научная мысль пришла «к пониманию того, что на всех уровнях – от атома до галактики – Вселенная находится в процессе самоорганизации» и саморазвития¹²⁰. Н.В. Тимофеев-Ресовский выстроил концепцию коэволюции природы и общества (1968). К числу явлений, объединяющих природу и культуру, относится так же способность той и другой к метаморфозам, хотя, как в каждом другом случае, их проявления в этих двух сферах различны – вопрос, заслуживающий дальнейшей разработки. Примером совместного творения метаморфоз являются все виды современных искусственных мутаций.

брих Э.Г. Амбивалентность классической традиции: психология культуры Аби Варбурга // НЛЮ. 1999. № 79. См. также: *Gieysztor-Miłobędzka E.* Op. cit. S. 17.

¹¹⁹ *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. 474–481.

¹²⁰ *Дженкс Ч.* Новая парадигма в архитектуре <http://city-2.narod.ru/ae/ad39.html>.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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