



**STUDIA
CULTURAE**

3(29)

2016
SAINT-PETERSBURG

STUDIA CULTURAE

Выпуск 3 (29)

STUDIA CULTURAE TOM 3, № 29, 2016

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР	Евгений Соколов (Россия) СПбГУ
ЗАМ. ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА	Александр Колосков (Россия) СПбГУ
УЧЕНЫЙ СЕКРЕТАРЬ	Юлия Мальцева (Россия) СПбГУ
ПРЕДСЕДАТЕЛЬ НАУЧНОГО СОВЕТА	Борис Соколов (Россия) СПбГУ
ЗАМ. ПРЕДСЕДАТЕЛЯ НАУЧНОГО СОВЕТА	Дмитрий Прокудин (Россия) СПбГУ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Райганат Абакарова (Россия); Анатолий Алексеев–Апраксин (Россия); Бартоло Гарильо (Италия); Ральф Беккер (Германия); Олег Борисов (Россия); Александр Величенко (Украина); Серик Джунусбаев (Казахстан); Людмила Клюкина (Россия); Павел Мартысюк (Белоруссия); Леон Миодоньский (Польша); Арто Хаапала (Финляндия).

НАУЧНЫЙ СОВЕТ

Татьяна Акиндинова (Россия); Тициана Андина (Италия); Александр Апыхтин (Россия); Владимир Бугров (Украина); Юрий Доманский (Россия); Александр Замалеев (Россия); Ян Красицкий (Польша); Игорь Ларионов (Россия); Мария Могилевич (Россия); Лариса Морина (Россия); Никита Ноговицын (Россия); Надежда Орлова (Россия); Артём Радеев (Россия); Андрей Сергеев (Россия); Майя Соболева (Германия); Александр Соловьев (Россия); Эрдэнэцогт Сонинтогос (Монголия); Екатерина Сурова (Россия); Елена Устюгова (Россия).

ISSN печатной версии: 2225–3211

ISSN он–лайн версии: 2310–1245

Информация о журнале размещена на сайте: <http://iculture.spb.ru>

Публикуемые материалы проходят процедуру рецензирования и экспертного отбора.

Журнал входит в базу данных РИНЦ.

© Studia Culturae, 2016

© Авторы статей, 2016

STUDIA CULTURAE VOLUME 3, № 29, 2016

EDITOR-IN-CHIEF	Evgeny Sokolov (Russia) SPBU
DEPUTY CHIEF EDITOR	Alexander Koloskov (Russia) SPBU
EDITORIAL ASSISTANT	Julia Maltceva (Russia) SPBU
CHAIRMAN OF ADVISORY BOARD	Boris Sokolov (Russia) SPBU
VICE CHAIRMAN OF ADVISORY BOARD	Dmitry Prokudin (Russia) SPBU

EDITORIAL BOARD

Rayganat Abakarova (Russia); Anatoly Alekseev–Apraksin (Russia); Bartolo Gariglio (Italy); Ralf Becker (Germany); Oleg Borisov (Russia); Alexander Velichenko (Ukraine); Serik Dzhusbayev (Kazakhstan); Lyudmila Klyukina (Russia); Pavel Martysyuk (Belarus); Leon Miodonski (Poland); Arto Haapala (Finland).

ADVISORY BOARD

Tatyana Akindinova (Russia); Tiziana Andina (Italy); Alexander Apykhtin (Russia); Volodimir Bugrov (Ukraine); Yury Domansky (Russia); Alexander Zamaleev (Russia); Jan Krasitski (Poland); Igor Larionov (Russia); Maria Mogilevich (Russia); Larisa Morina (Russia); Nikita Nogovitsyn (Russia); Nadezhda Orlova (Russia); Artyom Radeev (Russia); Andrey Sergeev (Russia); Maya Soboleva (Germany); Alexander Solovyov (Russia); Erdenetsogt Sonintogos (Mongolia); Ekaterina Surova (Russia); Elena Ustyugova (Russia).

ISSN (printing version): 2225–3211

ISSN (online version): 2310–1245

Official site of the journal: <http://iculture.spb.ru>

The published materials undergo procedure of reviewing and expert selection

The journal is indexed in RISC

ОГЛАВЛЕНИЕ

ACADEMIA

А.В. АПЫХТИН

С.А. ГАШКОВ

ОММАЖ XX ВЕКУ: ОТ ЛЕНИНА К УОРХОЛУ И НАОБОРОТ

A. V. APYKHТIN

S. A. GASHKOV

IN HOMAGE TO XX CENTURY: FROM LENIN TO WARHOL, AND VICE VERSA9

Е.А. ОВЧИННИКОВА

ЭТИКА И ИДЕОЛОГИЯ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ НА РУБЕЖЕ XIX – XX ВЕКОВ

E.A. OVCHINNIKOVA

ETHICS AND IDEOLOGY IN RUSSIAN CULTURE AT THE TURN OF XIX – XX CENTURIES

.....19

Л.А. ОРНАТСКАЯ

И.А. ТУЛЬПЕ

ИСЛАМСКОЕ ИСКУССТВО: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

L.A. ORNATSKAYA

I.A. TULPE

ISLAMIC ART: THE CULTURAL ASPECT OF THE RESEARCH29

Б.Г. СОКОЛОВ

МЕСТЕЧКОВАЯ ГУМАНИТАРНАЯ НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ ПЕРЕД ВЫЗОВАМИ ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ

B.G. SOKOLOV

LOCAL HUMANITIES AND EDUCATION IN FRONT OF THE THIRD MILLENNIUM CHALLENGES42

Е. Г. СОКОЛОВ

АРХИТЕКТОНИКА (САМО)СОЗНАНИЯ (ЭПОХИ) И АРХИТЕКТУРА, И ЦЕЛОСТНОСТЬ

E. G. SOKOLOV

ARCHITECTONICS OF (SELF-)CONSCIOUSNESSES OF THE (ERA) AND ARCHITECTURE, AND INTEGRITY50

SIMPOSIUM

ДЖЕССИКА ВЕРНЕКЕ

«СОВЕТСКОЕ ФОТО» И ФОТОКЛУБЫ В ПОЗДНИЙ СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

JESSICA WERNEKE

SOVETSKOE FOTO AND PHOTOGRAPHY CLUBS IN THE LATE SOVIET PERIOD64

Е.А. КАПИЧИНА

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКОГО АНАЛИЗА (ГЕРМЕНЕВТИКО-АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД)

E.A. KAPICHINA

THE PROBLEM OF INTERPRETATION OF MUSIC IN THE CONTEXT OF PHILOSOPHICAL ANALYSIS (HERMENEUTICS-AXIOLOGICAL APPROACH).....73

С. В. КАРДИНСКАЯ

СМЫСЛ ТВОРЧЕСТВА В РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ XX-XXI ВЕКОВ

S. V. KARDINSKAYA

THE MEANING OF CREATIVITY IN THE RUSSIAN WOMEN'S POETRY XX-XXI CENTURIES

.....86

В. Э. ТУРЕНКО

ФИЛОСОФСКАЯ ЭКСПЛИКАЦИЯ ГРУСТИ, ОТЧАЯНИЯ И СЛЕЗ В ДИСКУРСЕ ЛЮБВИ.

V. E. TURENKO

PHILOSOPHICAL EXPLICATION OF SADNESS, DESPAIR AND TEARS IN THE DISCOURSE

OF LOVE.....94

CONVENTUS

А. М. АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

W(est) – E(ast): В ПОТОКЕ ПЕТЕРБУРГСКИХ НАРРАЦИЙ

A. M. ALEKSEEV-APRAKSIN

W(est) – E(ast): INSIDE OF THE FLOW OF PETERSBURG NARRATIONS.....107

Ю. Г. БЛАГОДЕР

ПОЯВЛЕНИЕ ПЕРВЫХ КОЛЛЕКЦИЙ КИТАЙСКИХ ПРЕДМЕТОВ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Y. G. BLAGODER

APPEARANCE OF THE FIRST COLLECTIONS OF CHINESE ART OBJECTS IN ST.

PETERSBURG.....111

Б. И. ЗАГУМЕННОВ

ЛИЧНОСТЬ НА ЗАПАДЕ И ВОСТОКЕ

B. I. ZAGUMYONNOV

PERSONALITY IN WEST AND EAST.....120

А. С. КОЛЕСНИКОВ

ТРАНГРЕССИЯ, ГЛОКАЛИЗАЦИЯ И ТРАНСКУЛЬТУРНОСТЬ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

A. S. KOLESNIKOV

TRANSGRESSION, GLOKALIZATION AND TRANSCULTURALITY IN THE MODERN WORLD

.....131

ВЛАДА КОРОЛЕВА

ИЕРОГЛИФИЧЕСКИЕ ИГРЫ КИТАЙСКОЙ РЕКЛАМЫ

VLADA KOROLEVA

HEROGLYPHIC GAMES OF CHINESE ADVERTISING.....141

Ю. М. МАЛЬЦЕВА

КИТАЙСКИЕ МОТИВЫ В РУССКОМ ТЕАТРЕ РУБЕЖА XIX – XX ВВ. (НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ)

Y. M. MALTSEVA

CHINESE MOTIVES IN RUSSIAN THEATRE ON THE BORDER OF XIX - XX CENTURIES
(SOME REMARKS).....148

Е. П. МИРОШНИКОВА

ИЗДАНИЕ ЯПОНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИИ

E. MIROSHNIKOVA

THE PUBLICATION OF JAPANESE LITERATURE IN RUSSIA.....153

Н. В. СЕРОВ

ГЛОБАЛИЗМ И МОДЕЛИРОВАНИЕ «НАРКОТИЧЕСКОЙ» РЕЛИГИОЗНОСТИ

NIKOLAY V. SEROV

GLOBALISM AND MODELING OF «DRUG» RELIGIOSITY.....163

А.С. СИРГИЯ

ТРАДИЦИЯ НЕОСАНЬЯСЫ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

A. S. SIRGIYA

NEO-SANNYAS TRADITION IN CONTEMPORARY174 CULTURE OF SAINT-PETERSBURG
.....174

Ю. Г. СМЕРТИН

СИНТЕЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ ЕВРОПЫ И КИТАЯ: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО
ДЖУЗЕППЕ КАСТИЛЬОНЕ (1688–1766)

U. G. SMERTIN

THE SYNTHESIS OF ART TRADITIONS OF EUROPE AND CHINA: LIFE AND WORK OF
GUISEPPE CASTIGLIONE (1688–1766).....177

Е. Г. ХИЛТУХИНА

ВОСТОК-ЗАПАД КАК ФОРМА ОБРАЗОВАНИЯ ГАРМОНИЧНОЙ ЖИЗНИ

E.G. KHILTUKHINA

EAST-WEST AS THE FORM OF THE FORMATION OF THE HARMONIOUS LIFE.....193

Е. М. ЩЕПАНОВСКАЯ

АРХЕТИП ГОРОДА (ЗАПАДНАЯ И ВОСТОЧНАЯ МОДЕЛЬ)

E. SHCHERANOVSKAYA

ARCHETYPE OF CITY (WESTERN AND EASTERN MODEL)200

Academia



А.В. АПЫХТИН

канд. филос. наук

Санкт-Петербургский государственный университет

С.А. ГАШКОВ

канд. филос. наук, доцент

Балтийский государственный технический университет

«Военмех» им. Д.Ф. Устинова

ОММАЖ XX ВЕКУ: ОТ ЛЕНИНА К УОРХОЛУ И НАОБОРОТ

В основной части статьи рассматривается социально-философское содержание творчества художников – представителей движения поп-арт. Приводятся доводы в пользу того, что данное движение, которое рассматривается на примере отдельного художника Энди Уорхола, и даже отдельной картины «Ленин», является не только данью моде постиндустриальной эпохи, сколько прозорливой проблематизацией фундаментальных проблем, характеризующих современность, безотносительно к господствующим доктринам и идеологиям. Искусство в «современную эпоху» (Ш. Бодлер) оказывается проникновением в глубины человечности в большей степени, чем это может быть раскрыто в рамках искусствоведческой или социальной критики. Современность предстаёт в искусстве как неразрешимый парадокс трагичности человеческой экзистенции (конечности бытия человеческого).

Ключевые слова: социально-философский анализ искусства, современность, поп-арт, Энди Уорхол, фигуративность, высокий модернизм.

A. V. APYKHITIN

PhD in Philosophy

Saint-Petersburg state University

S. A. GASHKOV

PhD in Philosophy, Associate Professor

Ustinov Baltic State Technical University «VOENMEH» (Ustinov BSTU «VOENMEH»)

IN HOMAGE TO XX CENTURY: FROM LENIN TO WARHOL, AND VICE VERSA

This paper treats the social-philosophical content of the work of the contemporary art. For instance, we study a famous representative of pop-art, Andy Warhol (1928-1987), especially his work 'Lenin'. We try to prove that the work of Warhol was due not only to the post-industrial era, but also to a philosophical problematization of the fundamental problems of 'our contemporaneity' (according to Ch. Baudelaire), independently of ideologies. The art itself, in its current condition, sees deeply in the heart of humanity and

surpasses every social critics. The modernity in the shadows of art is a paradox of tragedy of the human existence.

Keywords: social-philosophical analysis of the contemporary art, pop-art, A. Warhol, figurative art, high Modernism

Так ли важно знать о том, что «знает» современный мастер? Мы все стремимся к радости от общения с прекрасным, но XX век радикализировал данные интенции, и не в сторону того или иного будто бы «эстетического» отношения, но в вопросе о природе самого субъекта «авторской воли», как любили говорить немецкие музыковеды. Художники не просто ставят диагноз времени, испытывая его проблемы на себе, но всё больше и больше служат самосознанию культуры в формах зачастую беспредметных или же максимально формализованных. Привычного нам по прежним эпохам узнавания как критерия встречи с художественным предметом уже не достаточно: вторая половина прошлого столетия от экспрессивной манеры и стиля изложения делает шаг к коммерциализации, – и уже не любители, не представители «знаточества» (или экспертные сообщества), а мастера кисти и современного искусства вообще оказываются конститутивными для области эстетического оценивания как части эстетического опыта современности. В настоящем контркультурный базис заместил собой традиционные установки творчества и порядки воображения, как они понимались со времени трудов И. Канта, – и теперь уже следует «понимать и знать», а не «восторгаться», интенсивнее, нежели это делали предшественники современных мастеров.

На разных полюсах культуриндустрии изобразительного искусства легко заметить фигуры, наиболее выпукло отобразившие в своих работах «переход» от энергии впечатления и экспрессии – к позднейшим поп-арт-опедическим философствованиям и массово производимому характеру власти художника и его воли над окружающей действительностью, — так, для аэрографии и письма по кузову машины понадобилась всего одна новация и «патент» на изобретение ее, в случае помещения такого транспортного средства в пространство музея (например, репрезентирующего ретроспективу работ Уорхола в залах Государственного Эрмитажа в пору 90-х, у нас в стране). Арт-объект влияет на омассовление феномена в современной культуре примерно настолько же, насколько будирует зрительское воображение холст-«матрац» из Центра Ж. Помпиду в Париже или реди-мейд «Сушилка для бутылок» М. Дюшана (из той же галереи). Из числа оных мы выбрали творцов метода модернизма (в лице Пикассо, допустим) и Э.Уорхола как профессионально творивших продукт под именем «искусство», при этом создавая особый тип настоящего «художнического» видения.

«Ленин» Э. Уорхола

В статье «История искусства на новых путях» Ганс Зедльмайр отмечает, что произведение прекращает пониматься как выражение самого художника, но как находящееся в «вольтовой дуге» между «субъективно-индивидуальным полюсом», то есть самим художником, и «объективно-общим полюсом», то есть заданием, которое принадлежит не только обществу, политике, истории, как того хотели бы «материалисты», но и истории самого искусства.¹ Таким образом, Зедльмайр указывает на тот факт, что произведение искусства способно нам объяснить значение политического события, поскольку художник воплощает общую духовную потребность.

В этом смысле, задачей философа оказывается понять, в чём эта потребность времени, выраженная искусством, заключается. Тот тезис, что искусство существует для искусства, так же может быть рассмотрен как вызванный определённой потребностью времени, но нельзя сказать также, что дух времени, механически понятый, автоматически порождает то или иное искусство. Нельзя в этом смысле в полной мере относить к искусству некоторый стиль (скажем «социалистический реализм»), порождённый господствующей политической доктриной эпохи, но некоторые маргинальные стили выражали общественный запрос в свободе творчества, который относится к искусству. В этом смысле, философ может поставить вопрос об интерпретации произведения искусства не только и не столько как памятника своего времени и определённого стиля, но как некоторое опережающее явление по отношению к актуальному состоянию социального бытия, то есть даёт возможность критики современности, причём эта критика не носит функциональный характер. Как говорил ещё А. Бретон, художественное произведение обладает ценностью, если в нём проблескивают отсветы будущего.

Энди Уорхолл, ведущий представитель поп-арта. Уорхолл родился в рабочей семье выходцев из Словакии, русинского происхождения. «На первых порах, будучи коммерческим художником, Уорхолл работал в рекламе как рисовальщик, – пишет Тьерри де Дюв.... Он (...) стал реалистом, представляющим меновую стоимость в качестве сюжета. Изображения товаров, копии продуктов широкого потребления с подписью в качестве лейбла принесли ему долгожданный успех».² Остаётся, впрочем, понять – в каком смысле портреты вождей революции: Ленина, Мао Цзэдуна, – являются предметом широкого потребления; герои они или

¹ Зедльмайр Г. История искусства на новых путях. // Он же. Искусство и истина. М. 2000. С. 31-32.

² Де Дюв Т. Невольники Маркса Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан. М.: Ad marginem. 2016.

жертвы, предметы культа или обихода? Выражает ли художник своё намерение присоединиться к «оживлению» этих лиц в духе молодёжной революции конца 1960-х, или – это апология в стиле исторического ревизионизма 1970-х или же ирония и насмешка?

Говоря о поп-арте, Ж. Бодрийяр исходит из анализа повседневных предметов. Поэтому ему начинает казаться, что поп-арт является очередным этапом эволюции статуса предметов в искусстве от символических и моральных, до обладающих самостоятельностью. Исходя из чего он ставит вопрос: «является ли поп-арт формой современного искусства, выражающей логику знаков и потребления, о которой мы говорим, или же он является только результатом моды и, значит, сам выступает как чистый объект потребления?» И тут же он смягчает категоричность своего вопроса: «Можно допустить, что поп-арт выражает мир-предмет, заканчиваясь (согласно своей собственной логике) чистыми и простыми предметами. Реклама обладает той же самой двусмысленностью.»¹ «Между тем всякое искусство до поп-арта основывается на видении мира «в глубину»¹, - продолжает Бодрийяр, - тогда как поп-арт стремится соответствовать имманентной системе знаков: соответствовать их индустриальному и серийному производству и, значит, искусственному, сфабрикованному характеру всего окружения, соответствовать насыщению пространства и в то же время культурализованной абстракции этого нового порядка вещей». Итак, поп-арт представляет собой разновидность искусства общества потребления.

Что же может обозначать серийное обозначение серийных вещей как на дальнейшую эволюцию искусства в сторону общества потребления, Говоря об Уорхолье, Бодрийяр, в частности, отмечает, что тот ошибочно делает из отсутствия сущности у повседневного, вывод о том, что не бывает повседневного искусства. Парадокс Уорхола Бодрийяр видит, по сути, в том, что он пытается обрести себя на автоматизм в качестве творческого акта, забывая при этом о статусе современного искусства, которое, в свою очередь, делает искусство частью потребления. Такое произведение, по сути, должно рассматриваться как «суперзнак» в среде серийного производства. Однако так ли ошибается Уорхол? И можно ли в серийности творения видеть преимущественно ответ на общественный запрос на серийность искусства?

В. Беньямин считал, что в современном искусстве большую роль играют массы. В своей статье «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» он обратил внимание на то, что уже к

¹ Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция; Республика, 2006. С. 150.

рубежу 19-го и 20-го веков различие между живописью и фотографией перестало быть столь существенным; фотография стала восприниматься как вид искусства. Таким образом, мы можем сделать вывод, что границы между технической воспроизводимостью и искусством не являются абсолютными¹.

Более сложной видит отношение к искусству Уорхола и А.Рыков. В статье «Проблема поп-арта в англо-американской теории искусства?» со ссылкой на американского исследователя Бенджамина Бухло, он отмечает, что рассматривать творчество Уорхола следует не только с социологической, но и формальной точки зрения и, что оно отображает конфликт между «элитарным» и «демократическим» способом потребления. одинаково враждебным классическому буржуазному искусству. «Как подчеркивает Б. Бухло, - пишет Рыклин, - знаменитые образы звезд Уорхола являются своеобразным мемориалом безымянным жертвам массовой культуры, ее потребителям»².

Две портретные работы Э. Уорхола, различающиеся только цветом фона, и называемые поэтому «Красный Ленин» и «Чёрный Ленин» созданы были художником незадолго до смерти в 1987 году. В основе портрета фотография вождя 1897 года, то есть Ленину - 27 лет. Полотно «Чёрный Ленин» ушло на аукционе Sothbey's за 4,7 миллионов долларов. Полотно «Красный Ленин» принадлежало российскому олигарху Б. А. Березовскому и был продано им за 166 тысяч долларов. Ранее Уорхол создал также портреты Дж. Кеннеди, М. Монро, Мао Цзэдуна, Э. Пресли.

Рассмотрим саму картину. Очевидно, на ней изображён такой Ленин, которого народное сознание не знало, но такой, какой только может быть. Распространён образ немолодого человека, основателя первого социалистического государства, гениального стратега и политика. Особенно, думается, сложным для восприятия образа является совмещение в одном лице интеллектуала и вождя пролетариата. В советском искусстве, Ленин продолжает нести черты некоторой элитарности, но в своей монументальности не может допустить демократизма. Ленин Уорхола – молодой, энергичный мыслитель, вдумчивый и решительный, тогда как красный и чёрные цвета свидетельствуют о кровавом терроре и трауре. Дюв рассматривает Уорхола как «совершенную машину». Однако не

¹ Ср. у В.Беньямина в работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости».

² См. его: «Проблема поп-арта в англо-американской теории искусства?»//Рыков А.В. Постмодернизм как "радикальный консерватизм": Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960-1990-х годов. СПб.: Алетейя, 2007. С. 196-220.

свидетельствует ли создание им произведений об особой «аристократии духа» художника в то время, в которое невозможна никакая аристократия?

С. Жижек с пафосом пишет: «повторить Ленина – не значит вернуться к Ленину. Повторить Ленина – значит признать, что «Ленин мёртв», что его частное решение потерпело провал, даже чудовищный провал, но именно эту утопическую искру в нём стоит сберечь. Повторить Ленина – значит видеть разницу между тем, что Ленин делал на самом деле, и полем возможностей, которое было им открыто, противоречие между тем, что он делал, и измерением того, что в Ленине превосходило самого Ленина.»¹ Картины Уорхола всё же оставляет у нас сомнение в том, изображён ли на них Ленин утраченных возможностей, разрушенных идеалов, мечтательной анархии и народного просвещения, обращённых Сталиным в непрерывный кошмар террора и мобилизации масс населения.

Продолжим наш социально-философский анализ произведения искусства. Является ли Уорхол таким уж однозначным сторонником социальной справедливости и равноправия? Тот же де Дюв упрекает художника в нарциссизме, свойственном «американской мечте», которую воплощает с социологической точки зрения его стремление к знаменитости. Отношение к общественным «фетишам», на которых строятся идущие от Маркса парадоксы², у самого Уорхола – скорее скептическое и философское. Например, в «Философии Энди Уорхола», книге самого художника, полной тонких и глубоких размышлений о жизни современного человека, мы встречаем слово «богатые» в разных контекстах: основное преимущество богатых состоит в умении одновременно есть и разговаривать, а проблема человека из ток-шоу, что он не любит богатых, богатые живут в том же обществе потребления, что и бедные, пьют ту же кока-колу, те же фильмы для них ничуть не более страшные или смешные, чем для бедняков.³ Мы видим из этого, что отношение к социальному неравенству и социальной справедливости не может быть рассмотрено как ведущее у художника. Нам представляется, что речь, поэтому, идёт одновременно и о «мемориализации» героя и о его поглощённости массовой культурой. «Оживление» Ленина, в «повторной» форме, о котором мечтали коммунисты, или в форме «превосхождения», о которой пишет Жижек, устраняются аристократической иронией искусства. На наш взгляд, одинаково сложно представить себе будущее в связи с образом того или иного политического деятеля. Здесь произведение

¹ Жижек, С. 13 опытов о Ленине. М.: Ад Маргинем, 2003. С. 252.

² См., напр.: Гройс Б. «Посткоммунистический постскрипtum», где автор полагает, что коммунисты позаимствовали у К.Маркса представление о парадоксальной природе капитализма.

³ Уорхол Э. Философия Энди Уорхола. От А к Б и наоборот. М., 2002.

искусства, как сказал бы М. Фуко¹, «удваивает» знак, делая его собственной природой: расшифровка знака нас отсылает не к скрытому значению, а к сложным образом устроенной знаковости. В Уорхоловском образе Ленина мы видим молодого Ленина, которым он мог бы быть, в случае, если «превосхождение» было бы возможным.

В работе «Это – не трубка», М. Фуко пишет: «Разделение между лингвистическими знаками и пластическими элементами: тождество сходства и утверждения. На двух этих принципах держалось напряжение классической живописи, ибо второй возвращал дискурс (утверждение есть лишь там, где говорят) в живопись, откуда тщательно изгонялся лингвистический элемент.»² Дискурс классической живописи, согласно Фуко, выстраивается вне языкового дискурса. Подобным образом, можно сказать, что живопись оставалась связана со словом, изгоняя его за свои пределы, уделяя ему лишь самое небольшое пространство. На классических картинах А.М. Герасимова, М.Г. Соколова, В.А. Серова, Л.А. Шматко, И.Э. Грабаря и других, мы находим воплощённую Лениниану: цельный исторический и политико-экономический дискурс, представленный в динамичных образах, в которых Ленин общается с представителями революционных масс. Мы видим, таким образом, преобразованный лингвистический текст, имеющий как художественное, так и агитационное значение. Картина Уорхола в этой связи замечательна тем, что она такого значения, по видимости, не имеет, лингвистический текст из неё оказывается изгнан именно там, где он более всего и подразумевается: в политически осмысляемом событии. Внедискурсивность событийности в этом смысле представляется тем «отблеском будущего», которое несёт в себе произведение Уорхола. Энди Уорхол показывает, что всякая попытка придать временное значение искусству, увековечивая деятельность политических деятелей в идеологически продиктованном дискурсе, приводит к потере произведением искусства самости, равно как к утрате смысла самого художественного творения и превращению творчества в машинальность. Часто самого Уорхола сравнивают с такой идеальной машиной (Де Дюв). Вернее было бы увидеть в его творчестве драматическую попытку прорваться через машинизм к свободе и самости произведения.

Роль фигуративности в модернизме (и Пикассо в роли case-study)

Модернизм – особое явление в мировом изобразительном искусстве. Этот художественный метод зарождался в недрах или на стыке реализма, натурализма и т.наз. «академизма». Последний питал оба первых метода,

¹ Фуко М. Слова и вещи. М., 1975.

² Фуко М. Это не трубка. М., 1999. С. 100.

но в конце XIX-го и в начале XX вв. он стал особой ветвью творчества. Все три художественных метода эволюционируют и по сей день, видоизменяясь и взаимодействуя. (У того же творчества Уорхола «за плечами» была американская школа «выходного дня», но этим его исторические истоки не исчерпываются). Но сейчас дело лишь об одном – о модернизме. Часто можно слышать, что модернизм как способ создания художественного метода полностью порвал с творческими принципами, к примеру, реализма, а ведь главной чертой реализма была и остаётся фигуративность, т.е. верность передачи объёмов, фигур, очертаний и свойств зримого человеком мира. («Картина, по сути, - плоская вещь», - утверждал в позднем эссе «Око и дух» М.Мерло-Понти касательно нового искусства Сезанна.)

Фигуративность остаётся в модернизме; и в нём художественный образ – это фигура, повторяющая зримые образы мира. Но метод от метода отличается не приёмами, и не фигурами, и не материалом, в котором воплощены данные образы, т.е. метафоры, но тем, какую роль и функцию, какое значение и идейный смысл они могут одновременно нести то в реализме, то в натурализме, то в «академизме», то в искусстве т.наз. «примитива». Модернизм не исключение. Он стоит на великих традициях прошлых эпох, когда художественное творчество набирало силу и совершенствовалось в своих специальных приёмах (будь то барочное пользование «золотым сечением» или что-либо иное). Модернизм отнюдь не чужд плодovitости – это дерево познания бытия. Модернизм *сохранил и развил фигуративность*, но по-новому осмыслил семантику (значение) фигуры как основы образа, по-новому заставил этот образ действовать на зрительский глаз.

Мы – зрители – рассматриваем полотно, графический лист, скульптуру и т.п., и мы точно угадываем по контурам, очертаниям, фактуре, позе те фигуры, которые даны в реальности и которые художник, как и мы, мог наблюдать, осмысливать, созерцать, прочувствовать. Произведение искусства – даже самое абстрактно неконкретное и отвлечённое – основывается и, словно бы, вытекает из видимых и пережитых «фигур» и «контуров» мира, ибо и геометрические плоскости – фрагмент фигур: домов, суши, моря, тела и т.п. явлений и объектов Земли. Отвлекаясь от конкретики, от «глазной» заземлённости, художник всё же возвращает своим образам «фигуративность», ибо *ничто и не требует воплощения, оставаясь ничто*. Наш мозг в воображении не представляет в живой повседневности незримое ничто, т.е. полную пустоту. Кругом и повсюду «вещный мир». К тому же искусство самоё себя отражать не в силах. Его осмысливают эстетика и философия искусства в речевых категориальных образах интеллекта. И это тоже фигуры, но уже другие. О них в данном случае речи нет.

Е.А. ОВЧИННИКОВА

*доцент, кандидат философских наук, доцент
Санкт-Петербургский государственный университет*

ЭТИКА И ИДЕОЛОГИЯ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ НА РУБЕЖЕ XIX – XX ВЕКОВ

Работа выполнена при поддержке Гранта РФФ № 14-18-00192, СПбГУ

В статье представлен анализ проблемы соотношения этики и идеологии в русской культуре рубежа XIX –XX веков, на историческом материале рассматривается судьба теоретической этики в России, разнообразие теоретических форм этического знания в культуре этого периода, формирование предметного своеобразия этической мысли и основные проблемы, определившие особый строй моральной рефлексии русской культуры.

Ключевые слова: русская культура, этика в России, этика и идеология

Е.А. OVCHINNIKOVA

*Associate Professor, PhD, Associate Professor
Saint-Petersburg State University*

ETHICS AND IDEOLOGY IN RUSSIAN CULTURE AT THE TURN OF XIX – XX CENTURIES

This article was supported by Grant RNF № 14-18-00192, SPbSU

The article presents an analysis of the problem of the relation of ethics and ideology in Russian culture abroad XIX -XX centuries on the historical material is considered the fate of theoretical ethics in Russia, the theoretical diversity of the forms of ethical knowledge in the culture of this period, the formation of the objective identity of ethical thought and the main problems, defined a specific system moral reflection of Russian culture.

Keywords: Russian culture and ethics in Russian, ethics and ideology.

Судьба теоретической этики в России всегда была неотделима не только от статуса и институционального характера философии¹, но зависела, прежде всего, от социально-политических факторов, идеологических установок и нравственных векторов русской культуры. Русская этическая мысль в ее теоретических формах следовала за европейской философией и проходила необходимые для становления этики этапы освоения наследия Аристотеля, вольфианства, кантианства, влияния Гегеля и мыслителей XIX века, но при этом переживала сложные, драматические периоды упразднения, запрета и возвращения, «восстановления в правах». Это особая страница истории этики как университетской науки, учебной дисциплины в России на протяжении XVIII – XIX веков. Наиболее драматично складывались отношения этики и государственной идеологии на протяжении XIX века. Первоначальный этап формирования этики как научной дисциплины завершается уже в двадцатые годы XIX века, поскольку этика преподавалась преимущественно приглашенными немецкими профессорами в духе кантовской традиции автономной морали, а к середине XIX века во всех российских университетах (кроме Дерптского университета) было прекращено преподавание философских дисциплин.

Революционные настроения в Европе, события 1848-1849 гг. во многом определили и судьбы философии в России, поскольку политические движения и революционные идеи подчас ставились в прямую зависимость от философских учений. Ограничение преподавания философских дисциплин было продиктовано стремлением к сохранению незыблемости политических установлений. В ноябре 1849 г. приостанавливается преподавание государственного права, на поданном докладе император Николай I оставил следующую резолюцию: «Дельно, и не возобновлять, совершенно лишнее»[9, с. 265]. В 1850 г. министр народного просвещения, кн. П.А. Ширинский-Шихматов, подал императору записку с анализом характера преподавания в высших учебных заведениях, в которой предложил запретить преподавать философские дисциплины: теорию познания, метафизику и этику. Этику предлагалось упразднить, поскольку, по мнению министра, все, что включается в предмет нравоучительной философии представлено нравоучительным богословием. По мысли П.А.

¹ Судьбам философии в России посвящено немало исследований; в последние десятилетия были опубликованы следующие исследования: Бажанов В.А. Прерванный полет: История «университетской» философии и логики в России. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1995; Пустарнаков В.Ф. Университетская философия в России: Идеи. Персоналии. Основные центры. СПб.: Изд-во РХГА, 2003; Философия в Санкт-Петербурге (1703–2003): Справ.-энцикл. изд. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003; История философской мысли в Московском университете. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982.

Ширинского-Шихматова, только логика могла оставаться в стенах университета на том лишь основании, что, изучая логику, студенты учатся правильно мыслить, что необходимо в постижении других наук. Сохранялось и преподавание психологии, которое было возложено на профессоров богословия. В дневниковых записях А.В. Никитенко за 1850 год можно встретить следующее замечание: «Опять гонения на философию. Предположено преподавание ее в университетах ограничить логикой и опытной психологией, поручив и то и другое духовным лицам... У меня был Фишер, теперешний профессор философии, и передавал разговор с министром. Последний главным образом опирался на то, что «польза философии не доказана, а вред от нее возможен» [5, с. 517]. Таким образом, в 1850 г. Высочайшим повелением курс философии был ограничен логикой и опытной психологией с присоединением этих курсов к кафедре богословия, программы по этим наукам должно было составлять совместно с духовным ведомством, кафедры философии в университетах были упразднены. В отчете Министерства народного просвещения за 1852 г. было объявлено о прекращении «провозглашения с университетских кафедр мечтательных теорий под именем философии, с поручением чтения логики и психологии профессорами богословия», что «сроднило» эти науки «с истинами откровения» [3, с. 153]. Кроме того, было запрещено преподавание государственного права европейских государств. В Санкт-Петербургском университете 26 января 1850 г. был упразднен философский факультет, чуть позже, в ноябре 1850 г., были упразднены педагогические институты при университетах и вместо них учреждены кафедры педагогики. Что касается этики как философской дисциплины, то ее преподавание, как уже было замечено, завершилось еще раньше, чем философии. Таким образом, этика была вытеснена из академической среды на долгие десятилетия. В истории университетской науки на протяжении практически всего XIX века (а далее и первой четверти XX века) идеологическое влияние определяло судьбу этики как науки и как учебной дисциплины.

Но в результате «вытеснения» этики из университетской среды, и даже фактического упразднения ее, создается своеобразное «дисциплинарное пространство» этического в русской культуре [см.: 6, с. 84-85]., и если университетская этика в первой половине XIX века не выходила за пределы академического пространства, то к концу века она непосредственно включается в формирование этического дискурса и моральной идеологии. В связи с этим следовало бы проследить, как выстраивается это этическое «дисциплинарное пространство» к концу XIX и началу XX веков, каковы основные особенности и тенденции этической мысли данного периода. Именно рубеж веков вошел в историю русского философствования как особая эпоха Духовного Ренессанса. Не претендуя

на воссоздание всей полноты картины столь сложной в духовном, интеллектуальном, социально-политическом отношении эпохи, хотелось бы проанализировать разнообразие теоретических форм этического знания в культуре этого периода, формирование предметного своеобразия этической мысли и обозначить основные факторы, определившие особый стиль моральной рефлексии русской культуры.

Возвращение этики в университетскую среду.

Возвращение этики, как и других философских дисциплин в университетскую среду стало возможным с принятием Университетского устава в 1863 году. Философию просили вернуть в университеты многие попечители университетских округов, сетуя на то, что в отсутствие философии падает интеллектуальный уровень студенчества. В учебные программы университетского образования были возвращены общеполитические курсы, курсы истории философии, такие разделы философского знания, как этика и эстетика. Но преподавание философии начинается чуть позже, уже только в семидесятые годы XIX века. С этого времени начинается постепенное возрождение университетской философии в России, духовный облик которой вновь будет определять немецкая философия, прежде всего кантианская традиция. Это был своеобразный возврат к Канту, о котором писал Вл. Соловьев. Кант, по замечанию Вл. Соловьева, поднял общий уровень философского мышления, а в области этики немецкий мыслитель «дал безукоризненные и окончательные формулы нравственного принципа и создал чистую или формальную этику, как науку столь же достоверную, как чистая математика» [8, с. 199]. Однако, если в начале XIX века в курсах этики, ориентированных на моральную философию Канта, акцент делался прежде всего на идею автономии морали, обосновании предмета этики и вычлениении категориального аппарата, то на более поздних этапах развития русской этической мысли в центре внимания философов проблема кантовского метода, метафизическое обоснование нравственности, императивность теоретической этики. Университетские профессора развивали идеи немецкого мыслителя применительно к новым историческим реалиям и задачам. Теоретическая этика начинает рассматриваться не в отрыве от нравственной жизни, она призвана отвечать на насущные вопросы бытия человека, а философ – воспитывать нравственно своих учеников. Так, следуя критической философии Канта, А.И. Введенский (профессор Санкт-Петербургского университета, возглавлявший кафедру философии с 1888 г.) на первое место выносил проблему формирования научного мировоззрения, сущностью которого является вопрос о смысле жизни («Совокупность ответов на все вопросы,

STUDIA CULTURAE
ТОМ 3, № 29 2016

ББК 87 Studia Culturae. 3 (29) 2016. Научный журнал по
культурологии, эстетике и философии культуры, 2016. –202 с.
S 60 В очередной выпуск журнала вошли научные статьи,
посвященные изучению актуальных проблем теории и
истории культуры, философии культуры, эстетики и
философии искусства, истории и культурологи
областничества. Издание предназначено для всех,
интересующихся философией, культурой и искусством.

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Е.Г. Соколов

МАКЕТ

Т. Балакирева

ДИЗАЙН ОБЛОЖКИ

Е. Соколова

*В оформлении обложки использована работа
Т. Балакиревой.*

Подписано в печать 03.04.2016

Дни философии в Санкт-Петербурге
«W(est)-E(ast): В потоке петербургских
и интернациональных научных форм»
Международный симпозиум

W&E