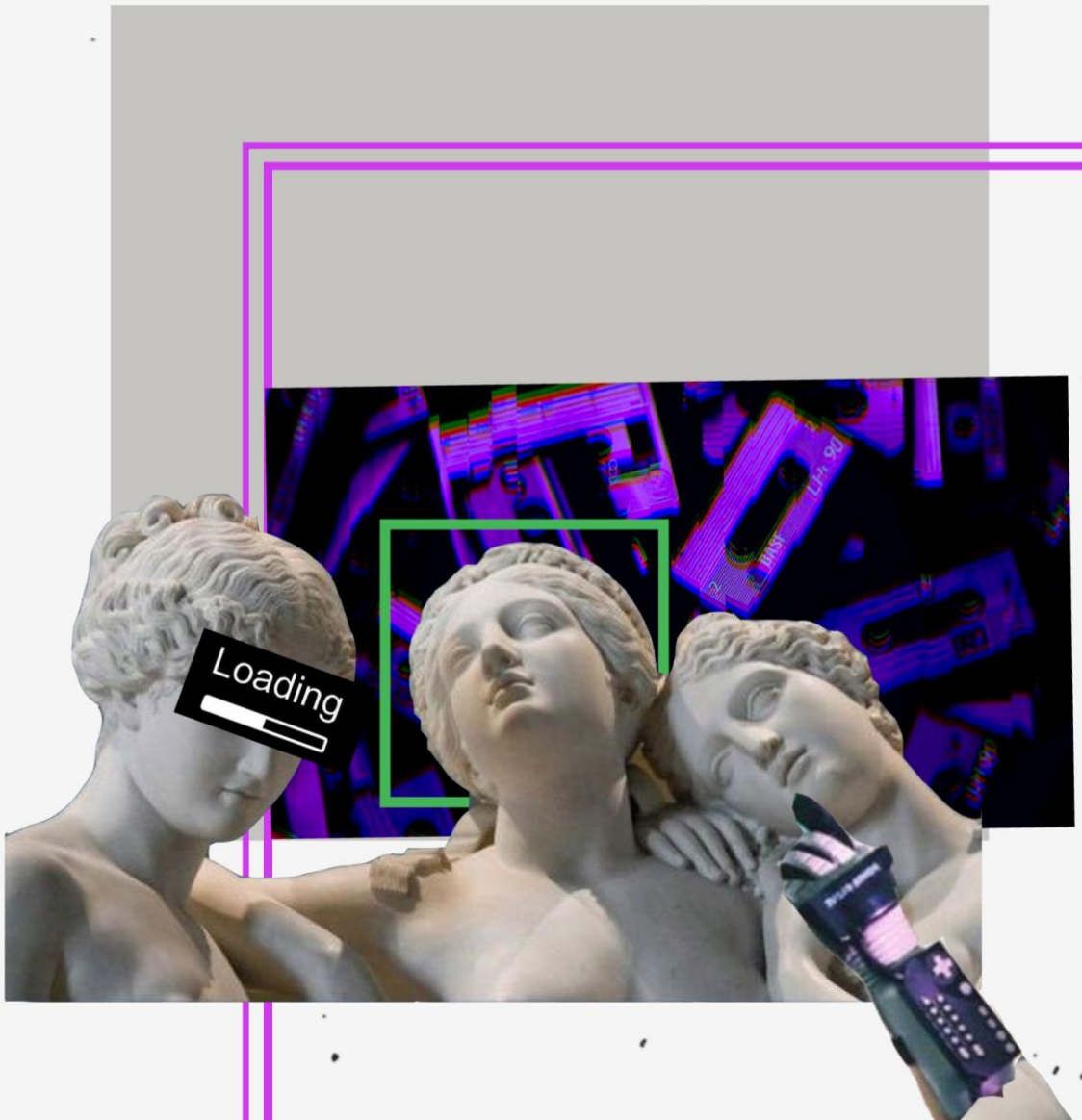


ΤΟΜ 4 Νº1 2020

ΜΕΤΑΜΟΡΦΟΖΙΣ



студенческий научный
журнал

Научный руководитель проекта:

Т.Ю. Сидорина (д-р филос. н., ординарный профессор НИУ ВШЭ)

Главный редактор:

Алексей Натальский

Редакция:

Зоя Алексеева (история художественной культуры)

Амалия Багирова (история)

Елизавета Белокурова (филология)

Елизавета Брюхова (история художественной культуры)

Лада Горбунова (медиакоммуникации)

Людмила Дегтярева (философия)

Дарья Дронова (филология)

Анастасия Дульская (философия)

Дима Журавлев (институт образования)

*Александра Захарова (филология) – главный литературный редактор,
руководитель секции*

Ксения Корчагина (визуальная культура)

Кристина Кузнецова (филология)

Ангелина Наумова (история)

Дана Паштова (прикладная культурология)

Никита Попович (история) – руководитель секции

Прасковья Рощина (история художественной культуры и рынок искусства)

Владислав Семенов (история)

Роман Сехниаидзе (философия)

Софья Сороколет (филология)

Екатерина Ткаченко (философия)

Анастасия Ходаковская (история худ. культуры и рынок искусства)

metamorphosis-journal.com

vk.com/metamorphosisjournal

facebook.com/metamorphosisjournal

Выпуск журнала осуществлен в рамках учебного проекта НИУ ВШЭ:

Разработка периодического издания в сфере гуманитарных наук – 2019/2020

<https://pf.hse.ru/293711632.html>

© МЕТАМОРФОЗИС 2020

© АВТОРЫ СТАТЕЙ 2020

ISSN: 2658-3976

Тема номера: Опыт техники

Дорогие читатели,

техническое опосредует и структурирует человеческий опыт во всем его многообразии. Несмотря на это, философия приучена рассматривать технику в отрыве от не технических, на первый взгляд, видов деятельности. Homo creator потеснил homo faber везде, где проективное мышление встало выше способности к репетитивному воспроизводству уже известного и доступного. Способность к изобретению, к переопределению правил и алгоритмов составляет интригу человеческих творений. Однако требуется интеллектуальное усилие для того, чтобы перекинуть мост от техники – с одной стороны, к науке, искусству и политике – с другой.

Мысль о тривиальности обнаружения проективного мышления во всем, к чему человек прикладывает руку, обманчива. Тотальность технического мышления запросто оборачивается ее незаметностью. Статьи, представленные в номере, делают видимым то, что то и дело рискует раствориться в «само собой разумеющемся». Хитросплетения научных открытий и художественной литературы, хореография, музейные экспозиции и политические идеи прошлого как материал для археологии знания о технике, в конце концов, главный интригующий вопрос – откуда берется образ злодеев из комиксов? – на каждом из этих пунктов следует остановиться подробнее. Опыты техники требуют своей разгерметизации, высвобождения из-под гнета обыденности, иначе они рискуют остаться лишь отзвуком человеческих дел – рутинной.

Вовсе не кажущаяся эклектичность тем под общим козырьком вопроса о технике, техниках и технологиях становится здесь ответным жестом на нашу растерянность: что это за опыт, откуда он происходит и к чему может привести? Просматривающиеся общие черты, казалось бы, оторванных друг от друга сфер жизни говорят о том, что нам еще только предстоит артикулировать место техники в конструировании повседневности.

От редакции
Антон Гребенников

С о д е р ж а н и е

- 5 *Ольга Гордийчук*
Анализ рассказа Даниила Хармса «Сундук»
- 10 *Елена Фролова*
Богучарово и богучровский бунт в романе Л.Н. Толстого «Война и мир»
- 17 *Анна Межакова*
Кризис контроля: наука и технологии в массовом обществе. Образ злодея-ученого в комиксах «Марвел»
- 23 *Анна Межакова*
Изображение ученых и научной деятельности в массовой культуре советского времени
- 31 *Дана Паштова*
Влияние научно-технического прогресса на западноевропейскую и американскую литературу XIX века
- 38 *Николай Евстюшин*
Причины экспансии кибернетики в науке/культуре (на примере концепции киборга Д.Харауэй)
- 45 *Андрей Лидов*
Выставка Джермано Челанты. «Post Zang Tumb Tuum: искусство – жизнь – политика. Италия 1918-1943»
- 54 *Мария Ковалева*
Размышление о том, можно ли считать видеоигры искусством
- 59 *Диана Добродий*
Тело в трехмерном пространстве. Икосаэдр Рудольфа Лабана
- 66 *Оксана Михайлова*
Мозг и электричество в научном дискурсе. Забыто ли наследие эпохи научных революций?
- 76 *Елена Вивич*
Католическая магия Атанасиуса Кирхера
- 84 *Кристина Москалева*
Английский парламент в начале XVII в.: проблемы восприятия и политические споры
- 89 *Никита Хрусталеv*
Пьер Гассенди: от экспериментов до методологического эмпиризма
- 96 *Александра Сердюк*
Как описать исключительный исторический опыт?
- 100 *Елизавета Худайбердиева*
Теория и практика разделения властей: Ш.Л. Монтескье и американская модель
- 106 *Рекомендации по библиографическому оформлению сносок и списка литературы*

Анализ рассказа Даниила Хармса «Сундук»

Ольга Гордийчук (образовательная программа «Филология»)

«Меня интересует только “чушь”;
только то, что не имеет никакого смысла.

Меня интересует жизнь только
в своем нелепом проявлении»¹.

Даниил Хармс



В рассказе «Сундук» (из цикла «Случаи»), написанном 30 января 1937 года и опубликованном в 1971 году в тамиздатовском журнале «Грани» (№ 81), описано, как в бытовой обстановке случаются необычные происшествия – человек залезает в сундук и наблюдает, как за его судьбу борются жизнь и смерть.

Текст шокирует с первого предложения: «Человек с тонкой шеей забрался в сундук, закрыл за собой крышку и начал задыхаться»². Здесь непонятно все: какое значение имеет упоминание о тонкой шее, зачем человек по собственной воле забрался в сундук, неизбежно или намеренно он начал задыхаться. Понять это, кажется, невозможно, потому что данные

раньше ответы об устройстве мироздания не подходят. В новой разрушенной реальности приходится искать иные пути выхода из тупика. И в этом смысле сундук и человек,

¹ Дневниковые записи Даниила Хармса / Публ. А. Устинова и А. Кобринского // Минувшее: Исторический альманах. № 11. М.; СПб.: Atheneum: Феникс, 1992. С. 501.

² Здесь и далее рассказ цитируется по: Хармс Д.И. Сундук // Хармс Д.И. Случаи: Избранные произведения. Письма. М.: Эксмо, 2006. С. 329.

добровольно в сундуке оказавшийся, – вполне олицетворяют ощущение человека в «новом мире».

Ряд сказуемых «забрался, закрыл и начал задыхаться» указывает на самостоятельность действий, собственное желание их совершить и довести до конца. Здравый смысл, разумеется, не предполагает такого поведения, но Хармс словно напоминает читателю, что критерии здравого смысла не определены и можно вести себя как угодно.

В двух предложениях мы трижды читаем о том, что у человека «тонкая шея». С одной стороны, это настойчивая, почти назойливая характеристика позволяет нам приблизительно представить внешний вид героя, с другой – добавляет абсурда, потому что «тонкая шея» не объясняет и не оправдывает поведение персонажа. Из текста может показаться, что «тонкая шея» – какой-то недуг или настоящая болезнь, которая мешает нормально дышать, но это не так, ведь человек с толстой шеей мог бы чувствовать себя еще хуже в закрытом сундуке.

Как только герой говорит, что задыхается из-за тонкой шеи, в следующем предложении появляется уже другая причина: «Крышка сундука закрыта и не пускает ко мне воздуха». То есть виновник надвигающейся (или уже случившейся) трагедии не сам человек, а крышка – будто «давят обстоятельства». А в следующем предложении мы узнаем, что на самом деле герой может открыть эту крышку, но «все равно» не сделает этого. Почему? Ответить на вопрос невозможно, потому что никакой логики в мире нет. И каждое предложение в рассказе противоречит предыдущему.

Однако физиологические процессы при всей бессмысленности мира все-таки устроены по некоторым правилам, которые нельзя отменить или изменить, – без кислорода человек умрет, и герой рассказа это понимает, но относится к происходящему с ним как к зрелищу: «Я увижу борьбу жизни и смерти», – говорит он отстраненно, словно речь идет не о его собственных жизни и смерти. Все же, несмотря на то, что герой признает гипотетическую возможность смерти от удушья, он допускает и шанс неестественного хода событий и даже уверен, что именно с ним так и произойдет – борьба смерти и жизни случится «при равных шансах».

В рассуждениях героя жизнь заведомо проигрывает смерти, хоть и наполнена напрасными надеждами. Причем и жизнь, и смерть будто не присущи самому герою, а существуют отдельно. Он словно наблюдает, что будет более предприимчивым и найдет подход к его воле – заставит ли его что-то открыть крышку или заставит не открывать: «Посмотрим: кто кого?» – азартно задается вопросом герой.

В эти экзистенциальные размышления врываются совершенно бытовые мысли: герою не нравится запах нафталина в сундуке, и если жизнь победит, то он сделает эту жизнь лучше –

станет посыпать вещи махоркой, запах которой нравится ему больше. Прерываются эти бытовые мысли многоточием, потому что происходит что-то более весомое – человек «больше не может дышать». «Я погиб, это ясно! Мне уже нет спасения! И ничего возвышенного нет в моей голове. Я задыхаюсь!..» – отчаянные мысли героя показывают, что на смертном одре ни о каких мысленных экспериментах думать невозможно, остается отчаяние и страх переходить в другое состояние, переступать порог между жизнью и смертью. На этом моменте необходимо вспомнить первую часть рассказа, где герой совершенно спокоен – ни одного восклицательного знака, ни одного возмущения, простая констатация фактов. В состоянии же «на грани» герой не может сдерживаться – вопросительные, восклицательные знаки, многоточия демонстрируют смятение, растерянность и нехватку слов, чтобы их выразить. Герой не может понять и описать, что случилось: «что-то произошло» и «я, кажется, умираю» затем вновь превращаются в простую констатацию «мне нечем дышать».

Здесь могла бы начаться третья часть рассказа – состояние героя после смерти. Но герой не умер, несмотря на все предпосылки сюжета и догадки читателя, и он сам не знает почему: «Значит, жизнь победила смерть неизвестным для меня способом», а фразу «кажется, у меня болит шея» опять можно объяснить с физиологической точки зрения – в сундуке отлежать шею несложно.

«Жизнь победила смерть» – заключает рассказчик, но падежи расставить нужно читателю. И при любой интерпретации этого предложения рассказ в общем выглядит парадоксально. Если жизнь победила, то почему герой задыхался и, по его мнению, перестал дышать? А если победила смерть, то как же он мог констатировать обратное?

Кажется, что Хармс описывает невозможную ситуацию, какой-то пустяк, из-за которого человек мог бы потерять (или потерял) жизнь. Как пишет литературовед Валерий Сажинз, Хармс считал, что человек существует не в определенном месте, а в вечности, поэтому все, что происходит с ним в кратковременном мире – скверная ерунда, и живущие в нем люди должны всем видом демонстрировать свое отвращение к этому миру. Герой «Сундука» так и поступает – он пускает свою судьбу на самотек и со стороны, не вмешиваясь, наблюдает за борьбой жизни и смерти.

Как нам кажется, рассказ «Сундук» по-новому подсвечивается в контексте «Разговоров» Липавского. Приведем для примера такую цитату: «Д. Х. сказал, что его интересует (7). Вот,

³ Сажинз В.Н. Примечания // Хармс Д.И. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Проза. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершённое / Сост., подгот. текста, примеч. В.Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 1997. С. 319–390.

что его интересует: [...] Устройство дома, квартиры и комнаты (15). Одежда, мужская и женская. Вопросы ношения одежды. Курение (трубки и сигары). Что делают люди наедине с собой. Сон. Пение»⁴. Все эти образы описаны или упомянуты в «Сундуке». Разберем подробнее и сопоставим интересы Хармса с цитатами из «Сундука»: первыми будут идти интересы, вторыми – цитаты: – «Устройство дома, квартиры и комнаты» – «Почему я вижу всё, что находится у меня в комнате? Да, никак, я лежу на полу!». К тому же всё действие рассказа происходит в комнате. – «Одежда, мужская и женская», «Вопросы ношения одежды» – «На стульях и кровати лежали вещи, вынутые из сундука». – «Курение (трубки и сигары)» – «Если победит жизнь, я буду вещи в сундуке пересыпать махоркой...». – «Что делают люди наедине с собой» – «Человек с тонкой шеей забрался в сундук, закрыл за собой крышку и начал задыхаться». На протяжении всего рассказа мы видим, как герой взаимодействует сам с собой. – «Пение» – «А это еще что такое? Почему я пою?».

Как видно, выбивается из этого ряда только «Сон» – единственный «интерес» из цитированных выше, который напрямую не отображается в рассказе. Можно предположить, что он присутствует косвенно, и случай в сундуке следует интерпретировать как сновидение «человека с тонкой шеей». Проснувшись, он обнаружил себя на полу; вещи, которые во сне лежали в сундуке, были разбросаны по комнате; а сундука вовсе не было. И тогда весь рассказ кажется более объяснимым. Но эту идею мы считаем второстепенной, так как не ставим своей целью объяснить сюжеты Хармса бытовыми событиями. Однако отметим, что вообще мотив сна очень интересовал обэриутов и играл большую роль в сборнике «Случай».

Таким образом, если образы «Сундука» так сильно соотносятся с интересами Хармса, то смеем предположить, что главная мысль рассказа «жизнь победила смерть, где именительный падеж, а где винительный» важна не только для героя рассказа, но и для автора. В мире кромешной тьмы и бессмысленности все-таки остаются вопросы, над которыми интересно рассуждать, хотя ответа на них заведомо нет. Точная дата написания рассказа – 30 января 1937 года, ассоциируемая с Большим террором определенно добавляет тревожности и без того напряженному тексту.

Рассказ «Сундук» – это исследование безысходности. Хармс не дает новой надежды на разрешение безвыходного положения, но и не опровергает старой надежды на возможность из этого сложного положения выйти, потому что однозначного ответа быть не может.

⁴ Здесь и далее: *Липавский Л.* Разговоры // Московский наблюдатель. 1992. № 5–6. С. 54.

Анализ рассказа Д. Хармса «Сундук»

Библиография

Дневниковые записи Даниила Хармса / Публ. А. Устинова и А. Кобринского // Минувшее: Исторический альманах. № 11. М.; СПб.: Atheneum: Феникс, 1992. С. 417–583.

Липавский Л. Разговоры // Московский наблюдатель. 1992. № 5–6. С. 54.

Оборин Л. Даниил Хармс. Случаи // Сайт «Полка» <https://polka.academy/articles/571>
Просмотрено: 06.12.2019.

Сажин В.Н. Примечания // Хармс Д. И. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Проза. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершённое / Сост., подгот. текста, примеч. В.Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 1997. С. 319–390.

Хармс Д.И. Сундук // Хармс Д.И. Случаи: Избранные произведения. Письма. М.: Эксмо, 2006. С. 329.

Богучарово и богучаровский бунт в романе Л.Н. Толстого «Война и мир»

Елена Фролова (образовательная программа «Филология»)

В романе «Война и мир» достаёт сцен, напрямую относящихся к сфере политического. Однако эпизод скомканного бунта крестьян в имении Богучарово являет нам политику, воспринятую и интерпретированную на отдельно взятом клочке земли. Пространство имения амбивалентно: наряду с частным чувствованием истории и своего места в ней его обитателями показана непредсказуемая реакция на события войны и политики со стороны. Схожесть эпизода бунта с некоторыми военными и «политическими» эпизодами, с одной стороны, и «приручение», освоение Марьей и Ростовым непростого имения, с другой, делает пространство Богучарова одной из главных мифологем романа.

Богучарово являет собой «пару» к Лысым Горам. Названия поместий существуют в смысловой связке: «Лысые Горы» – перифраз мифологической Лысой Горы – места, связанного со сверхъестественным; «Богучарово» же путем несложной этимологии также вписывается в семантическое поле «сакрального». При этом Богучарово прежде всего – место, куда князь Андрей *уходит* от потрясений – духовного кризиса (первой своей «смерти») и смерти жены. Это место подчеркнуто изолировано от остального большого мира, в том числе от Лысых Гор.

Первое подробное описание Богучарова дано глазами Пьера – «некрасивая, плоская местность» [V, С. 113]¹. Новизна и аккуратность построек соседствует с явной аскетичностью и скромностью, показывается со строгостью: в окончательной редакции романа Толстой убирает описание деятельности дворовых, их новомодные привычки, опустошая тем самым пространство, и сводит описание Богучарова к строгому перечислению. Свежесть имения довольно шаткая: недостроенный дом, «срубленные и несрубленные леса» ясно свидетельствуют о непростом состоянии души князя Андрея; только *молодые* сад и лес в этом описании оттеняют мертвый взгляд и сумрачный вид постаревшего Болконского. Пространство Богучарова двоятся в своей похожести и непохожести на лысогорское пространство. Предпринятый Андреем уход, попытка строить новую жизнь в деятельной рассудочности выглядит репликой черт быта старого Болконского. Два года в почти

¹ Здесь и далее с указанием номера тома и страницы цит. по: Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. М.: Художественная литература, 1980.

Богучарово и богучаровский бунт в романе Л.Н. Толстого «Война и мир»

иноческом уединении после своего опыта князь Андрей проводит, одновременно осведомляясь о делах внешнего мира и отгораживаясь от них.

Ключевой диалог Пьера и князя Андрея, выходящий на онтологическую проблематику «Войны и мира», происходит именно в этой «обители». Богучарово, «вынесенное за скобки», «заглазное имение», отличающееся от других и сакрализованное, становится подходящим фоном для развертывания почти притчевого диалога и присущего эпосу выхода во внепространственные (и вневременные) категории. Важно, что на момент разговора Андрей замкнут на Богучарове, на «жизни для себя», находясь в разрыве с бытием. Пьер, напротив, оказывается там с ощущением причастности к Вечному. Будучи в восторге от идей масонов, Пьер вольно пересказывает Гердера и выходит на мысль о гармонии бытия через связь понятий смерти и вечной жизни. Позже Андрей Болконский доведет гердеровскую линию до конца в сцене сна-смерти, а пока пребывание в Богучарово отмечается как начало «эпохи новой жизни».

Богучарово – это место, где обрывается жизнь старого князя Болконского. Смерть пришла, когда князя вывезли из Лысых Гор, из его среды, кроме которой все вокруг для него исчезло. Если же считать Богучарово со всеми его новыми строениями и недавно посаженным лесом символом «нового мира», очевидна его несовместимость с представителем мира «старого». Наиболее важны для нас последние слова старого князя, изъятого из освоенного пространства:

«– Да, – сказал он явственно и тихо. – Погибла Россия! Погубили! <...> он опять заговорил о сыне, о войне, о государе, задергал сердито бровями, стал возвышать хриплый голос, и с ним сделался второй и последний удар» [VI, С. 147].

Нет необходимости пояснять, насколько в этих словах и в романе вообще важно сцепление частного с историческим и, если угодно, космогоническим. Жизнь всего света рушится, рушится отечество, дом оставлен – жизнь старого князя прерывается.

Имение лежит между двумя армиями, дела политики и войны причудливо «оседают» в нем и показывают интересные закономерности. Станный поступок богучаровских крестьян проистекает из-за сочетания улучшающих мер, примененных к ним гуманными Болконскими, и влияния на них лживых французских прокламаций. Однако важно для нас вот что: среди мужиков «всегда ходили какие-нибудь неясные толки то о перечислении их всех в казаки, то о новой вере, в которую их обратят, то о царских листах каких-то, то о присяге Павлу Петровичу в 1797 году (про которую говорили, что тогда еще воля выходила, да господа отняли), то об имеющем через семь лет воцариться Петре Феодоровиче, при котором все будет вольно и так будет просто, что ничего не будет» [VI, С. 150]. Инаковость богучаровских

Богучарово и богучаровский бунт в романе Л.Н. Толстого «Война и мир»

крестьян проявлялась куда раньше событий 1812 года, старый князь недолго любил их за «дикость». Постоянное брожение – это их природа, уже имело место переселение «на теплые реки» и возврат как ни в чем ни бывало. В описании Богучарова, предвещающем сцену с «бунтом», постоянно подчеркивается необъяснимость действий крестьян. Их стихийность – это данность, то, что Толстой называет «таинственными струями народной, русской жизни». В романе не раз звучит мысль о том, что частное событие необязательно облекать в причинно-следственные связи. «Струи народной жизни» изливаются тогда, когда в воздухе ощущается нечто – в данном случае не имеет значения, плохо ли это нечто, хорошо ли, реально ли или находится в сфере мифического (а мифическое для крестьян едва ли не важнее): «Слухи о войне и Бонапарте и его нашествии соединились для них с такими же неясными представлениями об антихристе, конце света и чистой воле» [VI, 150]. Набор текучих народных представлений показывает, что импульс, приведший к бунту зрел дольше, чем толки о потенциальной свободе (хотя и толки эти, безусловно, в числе причин, очевидны отсутствие симпатии у богучаровских крестьян к своим барам и тяга их на свободу). Потому закономерна «бессмысленность» бунта и его кажущаяся несвоевременность. Событие в Богучарове и его последствия – пример такого «органического, стихийного» события, о котором говорится в начале третьего тома «Войны и мира».

После объяснения номинальной причины волнения крестьян дается картина напряженного диалога между двумя одинаково «образцовыми» управителями Лысых Гор и Богучарова. Изображение Дрона, старосты Богучарова, в ранних редакциях было дано значительно подробнее, приводилась его биография. Окончательный портрет героя сильно универсализирован, безлик, даже архетипичен: «... один из тех крепких физически и нравственно мужиков <...> такие же прямые и сильные в шестьдесят лет, как и в тридцать» [VI, С. 152]. Его деятельный характер стилистически может быть соотнесен с характером его хозяина, а имя созвучно имени «Андрей» (заметим как по-отечески старый князь прозвал его «Дронушкой»). Если Дрон прикреплен к Богучарову, то Яков Алпатыч – представитель лысогорских порядков и в определенной мере отражение старого князя (вспомним, как он вторил вслед за Николаем Болконским «Бабы толки!», и обратим внимание на значение его имени – «идущий вслед»). Их толком ничем не окончившийся диалог о подводах и брожении среди богучаровских крестьян показан с точки зрения Алпатыча, который в действительности видел народ насквозь и понимал пограничное положение Дрона, использующего самый действенный способ запугать мужика – напомнить о своей славе колдуна (дважды повторяет, что «видит на три аршина насквозь»).

Сцена богучаровского бунта – единственное место в романе, где дворяне и крестьяне вступают в прямое противодействие. Здесь нет попытки внять психологии отдельно взятого мужика, а княжна Марья, из искренних и гуманных побуждений и с мыслью о долге перед отцом и братом решившаяся на диалог, встречает непонятную реакцию. Дистанция между ней и крестьянами настолько велика идвигающие крестьянами силы настолько противоречивы, что те, задерживая княжну, обещают ей во всем повиноваться и говорят, что все будет «по-старому». Это их упорство, желание остаться, совершенно не типовое для бегущего народа (вспомним тут отчасти похожий эпизод покидания Смоленска) соседствует с историей о переселении и стремлении к «чистой воле». Дрон, которого «боялись больше, чем барина», сам подвержен неуправляемой стихии крестьянских настроений, умоляет Алпатыча об увольнении, и позже окончательно сливается с толпой крестьян. Смятение накаляется с тем, как Марья тщетно пытается определить хотя бы направление, в котором думают бунтующие крестьяне, но видит лишь полный разлад и отсутствие какого-либо выраженного недовольства: «Призванный Михаил Иваныч-архитектор, явившийся к княжне Марье с заспанными глазами, ничего не мог сказать ей. Он точно с тою же улыбкой согласия, с которою он привык в продолжение пятнадцати лет отвечать, не выражая своего мнения, на обращения старого князя, отвечал на вопросы княжны Марьи, так что ничего определенного нельзя было вывести из его ответов. Призванный старый камердинер Тихон, с опавшим и осунувшимся лицом, носившим на себе отпечаток неизлечимого горя, отвечал: «слушаю-с» на все вопросы княжны Марьи и едва удерживался от рыданий, глядя на нее» [VI, С. 157–158].

Марья пытается понять людей, но понимать нечего и будто бы некого. Условность каждого в крестьянском сходе подчеркнута («...столько было разных лиц, что княжна Марья не видала ни одного лица...» [VI, С. 160]). Люди не оформлены, и мысли их не оформлены, они не думают, но выражают противоположные настроения в один и тот же момент. Заметим: речевые портреты толпы и отдельно выхваченных лиц даны меткими штрихами, связывающимися в хаотичный клубок: черты говора, обтекаемость риторики Дрона перед господами, пьяные песни и протестующие выкрики.

Безжестие и безмолвие толпы крестьян прерывается на вопросе Марьи «Отчего же?» и переходит в повисшую неловкость («глаза опускались»). Чем активнее Марья пытается наладить контакт с мужиками, тем более растут их упрямство и злоба (после того, как героине удалось заглянуть в глаза старику). Марья, находясь в прострации, была равнодушна к своей судьбе при мысли о неминуемом приходе французов. Однако, как только Бурьен начинает уговаривать ее остаться и отдаться под покровительство французов, Марья начинает мыслить

Богучарово и богучаровский бунт в романе Л.Н. Толстого «Война и мир»

в категориях «свой-чужой». Примечательно тут явственное «присутствие» врага в деталях: воззвание Рамо было «не на русской бумаге», Марье представилось все, до подробностей, что будет происходить, попади они к французам, с презрением дается французская речь («M-*lle Bourienne lui fera les honneurs de Богучарово*» [VI, С. 157]). Схожие чувства посещают Андрея накануне Бородинского сражения, он тоже воображает язык немцев, равно бесстрастный, как и язык французов, в приложении к родному дому – в узком и широком смысле: «– Да, *im Raum verlegen*, – повторил, злобно фыркая носом, князь Андрей, когда они проехали. – *Im Raum* у меня остался отец, и сын, и сестра в Лысых Горах. Ему это все равно» [VI, С. 216–218].

Самодвижущееся нарастание хаоса может разрешить только встречный, соизмеримый по мощи и неожиданности поток. В Богучарове очутился Николай Ростов. Необходимая сила зарождается в нем во время разговора с Алпатычем, напоказ фамильярно заложившим руку за пазуху. Благодушие Ростова тотчас сменяется «неразумной, животной злобой», словно передавшейся ему от крестьян. Вмиг меняется его речь – с почтительного тона в диалоге с княжной Марьей на максимально упрощенный и императивный. Можно предположить, что не только и не столько появление в Богучарове «барина», но именно аффектация Ростова, передавшаяся ему от крестьян, утихомирила их же. Дважды в эпизоде показана возможность подчинить себе толпу: и Дрон в диалоге с Алпатычем, и Ростов, приказывающий вязать Дрона и Карпа, действуют так, будто бы ситуация сама собой исключает неповиновение. Ростов снимает напряжение, одна неистовая сила нейтрализует другую, и все возвращается на круги своя: богучаровский бунт заканчивается трогательно-комической сценой укладывания шкатулки и ласковым подтруниванием крестьян над хозяевами при виде количества их книг.

Поведение Ростова здесь походит на его «охоту» на француза (и на охоту на волка тоже). Его состояние в этих эпизодах характеризуется как не вполне осознанное, бессмысленное, его действия подчинены инстинкту. Эпизод богучаровского бунта в некоторых деталях перекликается и со сценой расправы над Верещагиным. Оба события по их завершении переосмысливаются толпой с удивленным покаянием как случайная оплошность и недоразумение, оба события раскручиваются мгновенно. И оба происходят в момент «оставления земель», в пограничных ситуациях. Сцена бунта показана в общем так же, как многие сцены, описывающие толпу. Вспомним «два старые длинные мужика» [VI, С. 165] и реплику Ильина на их счет: «И одинакие какие...» [VI, С. 165]. И главная черта общности, заключающаяся в превращении многих единиц в одно лицо:

«Все глаза смотрели на нее, с одинаковым выражением, значения которого она не могла понять. Было ли это любопытство, преданность, благодарность или испуг и недоверие, но выражение на всех лицах было одинаковое» [VI, С. 161].

И:

«И опять на всех лицах этой толпы показалось одно и то же выражение, и теперь это было уже наверное не выражение любопытства и благодарности, а выражение озлобленной решительности» [VI, С. 162].

Однородность толпы и ее чаяний одинаково показана во многих сильных «сборных» сценах романа, будь это толпа французов перед своим императором:

«На всех лицах этих людей было одно общее выражение радости о начале давно ожидаемого похода и восторга и преданности к человеку в сером сюртуке, стоявшему горе» [VI, С. 13–14].

Или русских – перед своим:

«На всех лицах было одно общее выражение умиления и восторга» [VI, С. 94].

Стихийное необъяснимое событие становится фоном для развертывания другого события, которого природа в тексте маркирована как судьбоносная. Марья помещена в Богучарово, казалось бы, потому, что оно более отнесено от опасности французского наступления, в то время как Лысые Горы подвергаются атакам. Но на это можно посмотреть иначе:

«Одно из таких явлений было проявившееся лет двадцать тому назад движение между крестьянами этой местности к переселению на какие-то теплые реки. Сотни крестьян, в том числе и богучаровские, стали вдруг распродавать свой скот и уезжать с семьями куда-то на юго-восток. Как птицы летят куда-то за моря, стремились эти люди с женами и детьми туда, на юго-восток, где никто из них не был» [VI, С. 150].

Этот эпизод «географически» подкрепляет «текучесть» богучаровских крестьян. На юге находится степь, крестьян старый князь называл «степными». Снова и снова вызывается чувство отделенности их от «твердой земли». Богучарово оказывается центром опасности, и княжна Марья становится его заложницей. Складываются условия рыцарского романа, если не сказки: даму в заточении спасает бравый солдат. Ростов сразу догадывается об особом характере этих условий: «Ростову тотчас же представилось что-то романическое в этой встрече. “Беззащитная, убитая горем девушка, одна, оставленная на произвол грубых, бунтующих мужиков! И какая-то странная судьба натолкнула меня сюда!”» [VI, С. 167]. Марья благодарит Николая за спасение, и позднее, в эпилоге, показано, как он «воцаряется»

Богучарово и богучаровский бунт в романе Л.Н. Толстого «Война и мир»

среди этих же крестьян и становится славным хозяином благодаря своей удивительной согласованности с крестьянским миром.

Богучарово становится местом, где происходит очень ценное волнение жизни на фоне кризисных и тупиковых событий – личных и исторических. Эта хтоническая «обитель» со своими законами (с отсутствием подчиненности законам) порождает случай-совпадение, природу которого герои будут относить к провидению и чуду. Таким образом, в «лабиринте сцеплений» Толстого Богучарово с «таинственными струями жизни» – звено чрезвычайно мощное.

Библиография

Толстой Л.Н. Война и мир // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 5. М.:

Художественная литература, 1980.

Толстой Л.Н. Война и мир // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 6. М.:

Художественная литература, 1980.

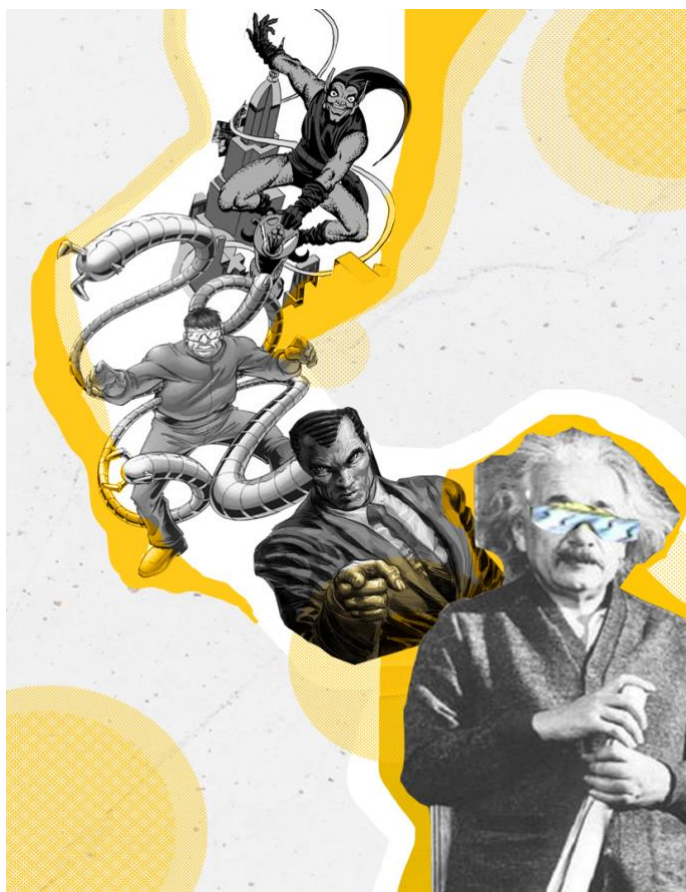
Толстой Л.Н. Война и мир: Черновые редакции и варианты // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 13. Ч. 1. М.: Художественная литература, 1949.

Кризис контроля: наука и технологии в массовом обществе. Образ злодея-ученого в комиксах «Марвел»

Анна Межакова (образовательная программа «Прикладная культурология»)

Введение

Вопрос предела научных и технических возможностей человека интересовал мыслителей еще с первой трети XIX века, когда английская писательница Мэри Шелли написала свой роман «Франкенштейн, или современный Прометей». В этом тексте она не только описывала «возможности» ученого Виктора Франкенштейна в области биологии и биокибернетики, но и задумалась о последствиях подобных научных достижений. Вопрос, кто же все-таки был чудовищем, Виктор Франкенштейн или его творение, до сих пор остается открытым.



Между тем уже к середине XX века проблемы ученых и предела возможностей науки нашли свое отражение и в новом жанре – комиксах. А появление супергероев в 1938 году является важнейшим этапом в истории комикса, ведь именно супергерой и его противостояние со злодеями совершили настоящую революцию, привлекли к американскому комиксу беспрецедентный читательский интерес. В середине XX века тиражи изданий о супергероях доходили до миллиарда, и сегодня их популярность по-прежнему невероятно высока. И хотя во второй половине XX века, в том числе из-за перенасыщенности рынка подобной продукцией, интерес к ним постепенно стал падать, сегодня можно говорить о возрождении жанра с помощью фильмов, телесериалов о супергероях.

Так как основная часть героев американского производства и их противников появилась на страницах комиксов в 60-ые годы XX века, то, естественным образом, на них отразились

Кризис контроля: наука и технологии в массовом обществе...

реалии того времени, в частности холодная война с СССР, которая проявлялась и в гонке вооружений, научных достижений. Одним из результатов этого взаимодействия жизни и комикса явились многочисленные герои (и, соответственно, антигерои) с выдающимися способностями в различных областях науки, а особенно в физике, химии, механике и инженерии. В этой работе будут рассмотрены злодеи-ученые из вселенной «Марвел», которые имеют непосредственное отношение к науке и на жизни которых отразилась проблема предела научных и технических возможностей человека. В частности, особое внимание будет уделено Доктору Осьминогу, Норману Осборну (Зеленый Гоблин), Мистеру Хайду и Доктору Думу.

Потеря контроля над изобретениями: истории становления злодеев

Сюжет комиксов в основном представляет собой предсказуемую структуру с архетипичными образами. Главный герой (с трагичной или необычной предысторией) получает (открывает в себе) суперспособности и борется с антигероями – злодеем или злодеями (которые часто также имеют трагичную или необычную историю, если комикс проработан тщательно или злодей появляется не один раз). В процессе борьбы со злом и спасением мира герой получает даму, теряет даму, получает другую, теряет близких людей и обретает союзников. Герои комиксов также составляют некий однотипный набор: протагонист, помощник протагониста, наставник протагониста, возлюбленная и антагонист (возможен со своими помощниками). Но, несмотря на структурную простоту, комиксы интересны именно тем, что в эту канву вплетаются события и веяния эпохи, в которую создан тот или иной комикс. Так, интересен период 1960–1964 годов, когда в США проходила активная пропаганда американской науки и силы (все в рамках холодной войны), и потому многие комиксы были так или иначе связаны с научной сферой. Акцент этого исследования будет сделан на злодеях-ученых, комиксы с которыми начали выходить в 1962 году (Доктор Дум), 1963 (Доктор Осьминог и Мистер Хайд) и 1964 (Зеленый Гоблин). Для более глубокого понимания переплетения науки и судеб героев лучше вкратце ознакомиться с их биографией.

В июле 1962 года в серии комиксов о Фантастической Четверке появляется персонаж Виктор Фон Дум, который впоследствии возьмет себе псевдоним **Доктор Дум**. Согласно комиксам, Виктор был сыном ведьмы и врача, но после смерти родителей и бегства из родной страны начал обучаться колдовству и открыл в себе талант гения (научного). После обучения в университете Нью-Йорка и знакомства с Ридом Ричардсом (Мистером Фантастиком, основателем Фантастической Четверки) Дум претерпевает разнообразные перипетии своей биографии. Для простоты изложения в этой работе будет приведена версия фильма 2005 года

Кризис контроля: наука и технологии в массовом обществе...

«Фантастическая Четверка». Во время экспедиции на орбитальную станцию для изучения космического излучения и апробации своего изобретения Виктор Дум и члены Фантастической Четверки получают облучение и получают суперспособности. Так, Виктор приобретает сверхпрочную кожу и возможность управлять электричеством. После этого и начинается его злодейская карьера.

В 1963 году свет увидели комиксы о **Докторе Осьминоге** из линейки о Человеке-Пауке. Настоящее его имя – Отто Гюстав Октавиус, он родился в Нью-Йорке в семье фабричного рабочего. Тяжелое детство и прилежная учеба в школе привели его в университет, где Отто изучал физику и инженерию. Позднее став известным и уважаемым специалистом в области ядерной физики, изобретателем и преподавателем. Он спроектировал ряд продвинутых механических инструментов, управляемых через мозговой компьютерный интерфейс, для помощи в исследовании атомной физики и обращению с опасными химикатами. Однажды во время случайной радиационной утечки, которая закончилась взрывом, аппарат был присоединён к телу Октавиуса, а радиация видоизменила его мозг так, чтобы он смог управлять движением щупалец, используя только силу мысли. Сочетание этой метаморфозы со сложным характером и нелюдимостью сделало Доктора Осьминога одним из самых опасных противников Человека-Паука.

Также в этот же год издаются комиксы и о **Мистере Хайде**. Кэлвин Забо (его настоящее имя) родился в Трентоне, Нью-Джерси. Он обладал крайне неустойчивой психикой, но в то же время оставался гениальным биохимиком, одержимым идеей влияния гормонов на физиологию человека. Забо считал, что при помощи гормональных препаратов можно раскрыть скрытый потенциал. Однажды он спроектировал биосыворотку и поставил опыт на себе, в результате чего превратился в огромное халкоподобное существо и взял себе псевдоним Мистер Хайд (в честь героя своей любимой книги Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда»). Забо также обнаружил, что сыворотка одарила его сверхчеловеческими возможностями, в результате чего он смог раздавливать автомобили и разрывать стальные листы. Желание отомстить своим бывшим обидчикам привело его на путь преступлений.

И уже в 1964 году в серии комиксов о Человеке-Пауке появляется еще один его антагонист – **Зеленый Гоблин** (Норман Озборн). Норман родился в штате Коннектикут в семье промышленника. В колледже он изучал химию и электротехнику, а после выпуска вместе со своим бывшим учителем Менделем Штротмом Норман основал компанию «Озкорп». Чтобы получить больший контроль над «Озкорпом», Озборн обвинил своего компаньона в краже, и

тот был арестован. Когда Норман разбирался в имуществе Штрומма, он наткнулся на формулу, усиливающую физические данные человека. В попытках создать сыворотку Озборн допустил просчёт, и в лаборатории произошёл взрыв зелёного вещества, которое попало на лицо Нормана. Авария значительно увеличила физические данные Озборна и его интеллект, однако она также вызвала безумие. После этого Норман Озборн взял псевдоним Зеленый Гоблин и стал криминальным королем Нью-Йорка.

При знакомстве с биографиями ученых-злодеев можно выявить несколько общих черт, встречающихся в каждой истории:

1. Заинтересованность и способности в области естественных наук (физика, инженерия, медицина, химия);
2. Несчастный случай, произошедший непосредственно во время работы в лаборатории;
3. Последствия этого несчастного случая либо положительно сказываются на интеллекте, либо когнитивные способности не ухудшаются;
4. Персонажи имели тяжелое детство и в той или иной мере озлоблены на людей, отдушину находят в науке;
5. Все персонажи изначально намеревались использовать свои способности в мирных или исследовательских целях, а не ради преступлений.

Таким образом, можно говорить о том, что это не случайные герои-злодеи комиксов, а некий типаж персонажа, характерный для того времени. Наука и исследовательский интерес являются одними из типичных черт как антагонистов, так и протагонистов (здесь можно вспомнить предводителя Фантастической четверки (Мистер Фантастик), Тони Старка (Железный Человек), Брюса Беннера (Халк) и других). Особое внимание к интеллекту персонажей изменило восприятие выдающихся умственных способностей в массовой культуре, а затем и в самом обществе.

Изобретатель как злодей: становление образа в массовой культуре

Представленные герои комиксов иллюстрируют образы ученых, слишком сильно отдавшихся науке, в результате чего они потеряли свой «человеческий вид» (речь не столько о физиологических параметрах, сколько о рамках этических и моральных представлений) и стали олицетворением интеллектуально одаренного зла.

Но говоря о судьбе персонажей, необходимо помнить, в каких условиях были созданы эти комиксы. Как уже писалось выше, в 1960-е годы шла холодная война, заключавшаяся, помимо всего прочего, в интеллектуальном и технологическом противостоянии двух сверхдержав –

США и СССР. В связи с этим можно говорить о том, что именно в это время познания в физике, химии и инженерии становятся не просто полезными знаниями, но компетенциями, необходимыми человеку, а прежде всего ученому, способному помочь своей стране одержать верх.

Если рассмотреть образ ученого-изобретателя в культуре XX века ретроспективно, то начать следует с главного источника вдохновения в этой сфере – Альберта Эйнштейна. Образ чудаковатого, отдаленного от жизни и бытовых проблем человека, который в некоторой мере транслировал сам Альберт, а в некоторой – подхватили, утрировали и растиражировали СМИ и массовое сознание, стал очень популярным и ярким. Долгое время именно так и выглядел изобретатель в глазах людей: странный чудик в очках, работающий над неким изобретением со спорной практической полезностью, не заинтересованный собственной репрезентацией. Однако со временем эта отстраненность и закрытость ученого приобрела ореол таинственности и загадочности. Этому способствовал и тот факт, что изобретатели, в основном, занимались естественными или техническими науками, сложными для понимания людьми, не знакомыми с этой сферой. Так, чудаковатость, отстраненность и некая элитарность знаний ученого привели к тому, что образ изобретателя стал усложняться и обретать устойчивые и драматичные черты характера. А опасность, возможная при сложных и рискованных экспериментах, могла иметь не только физиологические, но и психологические, морально-этические последствия, менять характер и взгляды на мир персонажа. Комикс как жанр, реагирующий на социальные изменения, подхватил это веяние, что выразилось в череде новых героев – изобретателей, некоторые из которых стали злодеями.

Заключение

Комиксы, невзирая на переменный рост и спад популярности, остаются неизменной частью массовой культуры США (где были придуманы) и остального мира. Так же и супергерои неизменно остаются популярными персонажами, активно присутствуя в кино, литературе и рекламе. Повышенная, по сравнению с другими жанрами литературы и искусства, интегрированность супергероев в социальный мир позволяет вымышленному миру стать актуальным явлением. В массовой культуре складывается образ изобретателя с характерными чертами характера и схожими паттернами биографии. Образ человека, профессионально занимающегося исследованиями в области естественных и технических наук, часто связывается с идеей господства логики над человеческими переживаниями.

Вместе с тем, эти знания и способности несут не только интеллектуальное преимущество, но и большую потенциальную силу, так как созданные на основе этих знаний изобретения могут действительно изменить мир. Достаточно вспомнить космическую сферу, спутниковую связь, распространение и демократизацию телевидения. Также эти же изобретения имеют и возможность военного применения, могут быть оружием массового поражения и уничтожения людей. Такая двойственная природа прикладных дисциплин и порождает это отношение к ученым как к людям с большими возможностями и потенциальной опасностью. Так, образ злодея-ученого, способного на великие открытия, но в результате инцидента получившего суперспособности и решившего стать на путь преступлений, становится устойчивым тропом в американских комиксах 1960-х годов.

Библиография

Доктор Осьминог // Сайт «Злодеи Вики» (https://zlodei.fandom.com/ru/wiki/Доктор_Осьминог).

Просмотрено: 17.12.2019.

Егорова Н.И. Холодная война. Большая российская энциклопедия. Т. 34. М., 2017. С. 132.

Мистер Хайд // Сайт «Злодеи Вики» (https://zlodei.fandom.com/ru/wiki/Мистер_Хайд).

Просмотрено: 17.12.2019.

Норман Озборн // Сайт «Злодеи Вики» (https://zlodei.fandom.com/ru/wiki/Норман_Озборн).

Просмотрено: 17.12.2019.

Соколова И.С. Репрезентация образа ученого-естествоиспытателя как составляющая культуры естественнонаучного книгоиздания // Вестник МГУП. 2013. № 1. С. 64–72.

Schumer A. The Silver Age of Comic Book Art. Collectors Press, 2003.

Изображение ученых и научной деятельности в массовой культуре советского времени

Анна Межакова (образовательная программа «Прикладная культурология»)

Введение. Ученый как мученик

Образ ученого в исторической перспективе предстает перед современными людьми как образ человека целеустремленного, не сдающегося перед трудностями, отказами и непониманием, готового пожертвовать всем (в том числе и собой) во имя науки, во имя достижения великой цели – Истины. Однако откуда появился этот образ? Как получилось, что именно ученый стал в глазах общества мучеником, гибнущим в пучине невежества и архаичных заблуждениях окружающих? Конечно, такой ореол сложился вокруг фигуры ученого не одномоментно, нельзя сказать, что этот стереотип появился у людей XX–XXI века в результате ретроспективного взгляда на науку прошлого и жизнеописания ученых предыдущих эпох. Жертвенность служителей науки проявляется еще в Средние Века, когда происходят столкновения старых религиозных представлений о мироустройстве и новых открытий, связанных со строением Земли и структурой мироздания.

Вспоминая имена крупных ученых, оставивших след в истории научной мысли, легко обнаружить, что для многих из них деятельность не была повседневной рутинной, а воспринималась как религиозное служение. Джордано Бруно, Галилео Галилей, семья Пьера и Мари Кюри, И.И. Мечников и другие – эти ученые жертвовали собой ради Идеи, подобно религиозным подвижникам. А сам факт того, что ради своих убеждений они приняли мученическую смерть или тяжелую судьбу (изгнания, преследования, уничтожения трудов и имущества), роднил их с религиозными святыми и первыми христианами, которым тоже приходилось жить в лишениях и страхе. Действительно, даже разрушая в процессе становления религиозную картину мира, современная наука многое из нее заимствует. Речь идет о религиозных корнях научной этики, позволяющей ученым рассматривать научную деятельность как вариант служения Богу (необходимо помнить, что многие ученые, даже не согласные с церковью в вопросах устройства мира, все же оставались верующими людьми), который в более атеистическое светское время замещается народом или человечеством. Таким образом, самоотдача, самоограничение и жертва получают свое обоснование в повседневной научной практике, становятся этической нормой поведения ученых, а также ожидаются от них окружающими. Ученые представляются в сознании людей кем-то вроде религиозных подвижников и мучеников от «религии» фактов, рациональности и науки.

Идеи связи научной этики и религии можно найти уже в трудах немецкого социолога Макса Вебера. В его работах анализируется влияние процессов рационализации и секуляризации на социально-экономические отношения эпохи модерна. Однако эта тема не получила впоследствии массового распространения, и феномен самопожертвования ученого не получил должного внимания ни в философии, ни в социологии науки. В этом видится досадное (но, надеюсь, не намеренное) упущение, поскольку факты свидетельствуют, что научный прогресс зачастую достигался ценой небывалых жертв. В этом отношении кинематографический материал представляется великолепным полем и источником примеров, где тематика жертвы обыгрывается с необычайной силой.

Эта работа рассматривает образ ученого в советских кинофильмах 1930–1960 годов, развитие присущей этому образу этической проблемы жертвенности. Особый упор будет сделан на фильм «Девять дней одного года» (1962 г., реж. М.И. Ромм) как на один из ярчайших примеров жертвенности и «мученичества» героев-ученых в советской кинематографии.

Советский ученый в кинематографе 1930–]1950 годов: жертвенность во благо отечества

Как уже говорилось ранее, концепт ученого-мученика появился не в XX веке, а намного раньше. С этой точки зрения кинематограф не создал, а унаследовал эту проблематику. На первых этапах существования отечественного кинематографа фильмы об ученых практически отсутствуют и говорить о какой-либо традиции еще рано. В 1910–1920-е годы «культурным героем» был не столько человек от мира интеллигенции и науки, сколько труженик-рабочий, ранее успешно боровшийся за революцию, а теперь строящий (в прямом смысле этого слова) новую страну и новый уклад жизни. Ученые, в этом смысле, ассоциировались с былым режимом, старой интеллигенцией и аристократией, для которой единственным достойным делом считались философские и научные изыскания. Активный советский культурный герой не ассоциировался с образом флегматичного и кропотливого ученого, готового многие годы работать ради решения одной задачи.

Ситуация кардинально изменилась к середине 1930-х гг., когда на экран вышло множество кинолент по рассматриваемой тематике, принадлежащих к различным жанрам: фантастика («Космический рейс»), историко-биографические ленты («Академик Иван Павлов», «Мичурин»), комедии («Сердца четырех», «Обыкновенный человек») и т.д. Такое обилие исследовательского кинематографического материала во многом было обусловлено новым курсом СССР на индустриализацию и промышленное развитие. Вместе с этой экономической

политикой и возникла потребность в пропаганде позитивного образа науки и технического прогресса ради морально-идеологического воспитания нового поколения, лояльно и уважительно относящегося к людям науки и желающего стать учеными и изобретателями. Именно в то время и родилась советская традиция изображения на экране различных проявлений технических и «футуристических» отраслей науки (физика, химия, кибернетика), которые в обозримом будущем должны были улучшить жизнь советских людей и укрепить мировые позиции СССР как лидирующей научной державы.

Интересен для рассмотрения образа ученого период сталинизма. Его начало совпадает с началом индустриализации и естественным образом испытывает ее влияние. Так, началась целенаправленная героизация образа ученого, что было идеологически обусловлено. Если раньше в качестве служителя науки изображался отстраненный, плохо адаптированный к социальным реалиям человек, который из-за этих своих особенностей попадал в различные проблемы и неловкие ситуации (что можно наблюдать на примере фильма «Аэлита» (1924 г., реж. Я.А. Протазанов)), то теперь это герой с сильным характером, негибаемой волей, готовый принести себя в жертву ради «высшей» цели познания. Наиболее сильно подобное видение ученых проявляется в кинолентах историко-биографического жанра, но в несколько более упрощенном виде это можно наблюдать и в комедиях.

В фильмах 1930–1940 годов четко выявляется идея движения фигуры ученого от закрытого и утилитаристского мира науки к народу – ученый, отказываясь от поддержки «старого», консервативного мира, отдает себя во власть революционной народной стихии, встает на путь создания новой, революционной науки и общей демократизации знания. Это движение, «внутренний порыв» ученого тесно сопряжено с идеей самопожертвования: человек сознательно отказывается от всех благ, связанных с привычным порядком старого мира, ради нового порядка и «обращения» широкой массы людей к науке (здесь естественным образом можно проследить аналогию науки и религии, их миссионерский характер).

Ученый в эпоху «лириков и физиков»: акт жертвенности и индивидуализм

К эпохе «оттепели» уже было возвращено поколение людей, для которых была понятна необходимость и важность науки не только для построения нового мира, но и для повседневной жизни. Поэтому в кино 1960-х годов появляются ученые, наделенные не только умом, но и индивидуальными чертами, стремлением к самоанализу и рефлексии. Целевая аудитория кино об ученых того периода – это уже сформировавшаяся советская

интеллигенция, которая сама живет в состоянии творческого поиска. Именно проблемам и неоднозначности научного поиска теперь посвящены фильмы о мире науки. Как и прежде, настоящий ученый не мыслится без актов самопожертвования. Но если в эпоху сталинизма это подавалось как нечто само собой разумеющееся и естественное, то теперь на первый план выходит огромная внутренняя работа, предшествующая подобному решению.

Наиболее яркой иллюстрацией этой перемены в образе ученого является фильм М.И. Ромма «Девять дней одного года». Кратко о сюжете: главный герой, физик-ядерщик, в ходе экспериментов получает смертельную дозу радиации, которая ставит под угрозу не только возможность продолжать эксперименты, но и его здоровье. Несмотря на это, ученый продолжает свое исследование, и в финале фильма оказывается в больнице, но все еще увлечен анализируемой проблемой. Немаловажная деталь фильма состоит в том, что он продолжает работу своего учителя, ранее также получившего смертельную дозу радиации. То есть главный герой заранее знал о возможных рисках, но пошел на этот шаг, даже несмотря на жертвы, которые мог понести (не только здоровье, но и разрыв с любимой женщиной, потеря друга и т.д.). По ходу развития сюжета мы можем наблюдать за процессом моральных терзаний главного героя, его полемикой с друзьями и близкими. Интересно то, что, в отличие от фильмов 1940-х годов, герои-ученые 1960-х годов не ведут отстраненный, затворнический, «монашеский» образ жизни. Напротив, они весьма социализированы и активны: ходят по ресторанам, играют свадьбы, путешествуют по миру. Фильм «Девять дней одного года» также примечателен тем, что наравне с этическими терзаниями главного героя, мы можем наблюдать и за чувствами его коллег и близких, их реакцией на жертвенность героя.

Интересно и взаимодействие построения кадров фильма и психоэмоционального состояния персонажей. Так, часто встречается схема кадра, когда герой находится один, наедине с собою или с самыми близкими людьми. Основное пространство кадра вместе с тем не заполнено (см. Приложение А), создает ощущение как одиночества персонажа и его близких (мученик-подвижник науки должен большую часть своей жизни уделять Идее, а не взаимоотношениям с другими людьми), так и неопределенности, раздумчивости и принятия решения о потенциально смертоносном эксперименте. Вместе с тем складывается впечатление, что самопожертвование – это норма поведения представителей советской науки. Сходная модель, правда, в более сглаженном виде, наблюдается в большинстве фильмов того времени. Но речь не всегда идет о фатальных и экзистенциальных жертвах, жертвенность

ученого может передаваться и через изображение неустроенности его личной жизни, бытовые неурядицы, отказ от комфорта и т.п. В любом случае, это человек, который, выбирая между собственным благом и наукой, всегда предпочитает последнее.

Помимо новой проблематики и раскрытия эмоциональных терзаний окружения героя, в «Девяти днях...» присутствует еще одно «новшество» кинематографа об ученых: появление разных типов ученых, существования разных возможностей осуществления научного поиска. В фильме мы видим полемику между главным героем, который всей своей фигурой символизирует самопожертвование, и его другом, олицетворяющим более рациональный, прагматический подход к науке, не требующий фатальных жертв. Примечательно, что в фильме нет однозначного решения, какой из персонажей прав. Несмотря на то, что мы больше сочувствуем герою Баталова, говорить о том, что персонаж Смоктуновского – злодей и «классический подлец», нельзя. И как ученый, и как персонаж «антагонист» предстает вполне приличным человеком, которому просто чужда та степень жертвенности, которая присутствует у героя Баталова.

Ученый-мученик как архетип изображения научной деятельности

В советских фильмах о науке 1930-1960 гг. тема самопожертвования ученого была ярким и достаточно устойчивым лейтмотивом, независимо от жанра фильма. Можно говорить о том, что в глазах людей ученый обретал право называться настоящим ученым только пройдя через ситуацию морального выбора и отрекшись от земных, «профаных» желаний и потребностей. Нравственная связь и преемственность науки и религии представляет научную деятельность как вариант своеобразного религиозного служения, и эта этическая норма долгое время оставалась культурным условием, которое придавало научной деятельности нравственный смысл и высоту.

Обращаясь к теме советского кино и его развития от сталинского периода к «оттепели», нельзя упустить проблематику индивидуализации человека и его морально-идеологического отделения от государства и народа. В фильмах сталинского периода практически нет индивидуалистской перспективы. Фигуры героев-ученых «монолитны», как столпам науки и общего развития общества им неведомо сомнение. Они поражают зрителя своей мощью и силой духа. Но в судьбах этих персонажей творчество не представлено как внутренний процесс, ведущий к развитию персонажа. Вместе с этим поведение героев (и положительных, и отрицательных) шаблонно и однотипно от первых до последних кадров. С одной стороны,

Изображение ученых и ученой деятельности в массовой культуре советского времени

влияние на этот сюжетный паттерн можно связать с общей идеологией культуры эпохи сталинизма: предполагается отрицание индивидуальности как в изображении народа, так и в изображении интеллектуалов, и ученый и большевик должны были в равной степени быть готовы пожертвовать собой ради Отечества. С другой стороны, простота и типизированность образов может быть связана с целевой аудиторией этих кинофильмов. Кино эпохи сталинизма было адресовано не интеллигенции, а рабочему классу, который не имел представлений ни о научном творчестве, ни о практике научных исследований, но который необходимо было убедить в пользе и ценности науки (именно поэтому постоянно обыгрывается тема отношений между наукой и народом). Позднее, во время «оттепели» кино адресовано «коллегам» изображаемых ученых, людям, занимающимся исследованиями (или имеющим некое представление о работниках НИИ), тем, кто понимает, что и ученого, готового на многое ради своей работы, могут терзать вопросы морального выбора.

Приложение А



Изображение ученых и ученой деятельности в массовой культуре советского времени

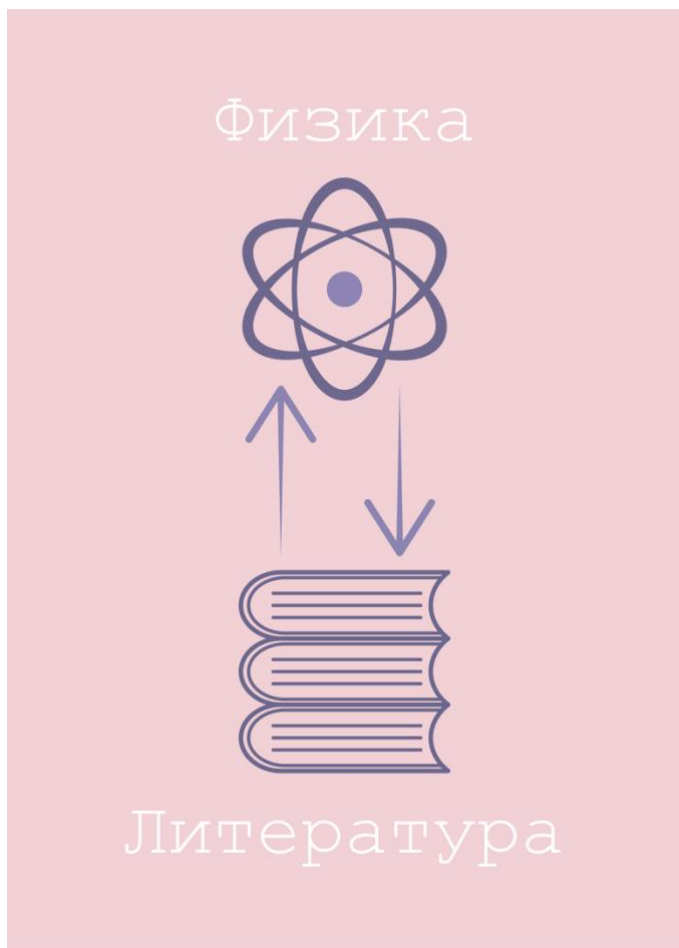


Изображение ученых и ученой деятельности в массовой культуре советского времени



Влияние научно-технического прогресса на западноевропейскую и американскую литературу XIX века

Дана Паиштова (образовательная программа «Прикладная культурология»)



Несомненно, искусство любого рода так или иначе является продуктом своей эпохи и среды, однако по объективным причинам в наибольшей степени это характерно для художественной литературы. В большинстве случаев прямое или косвенное влияние повседневности автора на его произведения очевидно, так как ни один порыв мысли не может обойтись без неких опорных точек, которые, как правило, определяются культурным багажом конкретного мыслителя. С этой точки зрения, особенный интерес представляет фантастическая литература с ее извечной склонностью к сотворению новых реальностей, так как именно в этом случае у исследователя появляется возможность

проследить за тем, как «реальная реальность», окружавшая автора в процессе творчества, определяет «новую», обретающую жизнь на страницах произведения. В истории литературы Америки и западной Европы одной из эпох, наиболее известных бесчисленными попытками конструирования новых (в т.ч. предполагаемых будущих) реальностей, является XIX век, однако по какой причине? Какими специфическими чертами обладает фантастическая литература данного периода и какие исторические события способствовали их оформлению?

«Западный» XIX век в целом известен своим интересом к науке, ему довелось стать эпохой важнейших прорывов в самых разных областях знания, буквально потрясших умы современников и в дальнейшем навсегда изменивших ход истории. Среди них можно

Влияние научного прогресса на западноевропейскую и американскую литературу XIX в.

выделить такие открытия и изобретения, как: электромагнитные волны, электродвигатели, принципы беспроводной передачи информации, а также важнейшие достижения астрофизики. Естественно, наступившая новая эра не могла не волновать лучшие умы человечества, что спровоцировало рождение и бурный расцвет определенных литературных жанров, сюжетов и приемов, ныне считающихся классическими.

Интерес к различным, в том числе физическим и астрофизическим научным явлениям, опытам, экспериментам, в какой-то мере даже непрофессиональным, в западном мире XIX в. носил своеобразный характер, отличающийся самыми невероятными ожиданиями от дальнейшего научно-технического прогресса. Среди таких чаяний можно назвать надежды на овладение секретами воскрешения мертвых, путешествий во времени, искусственного создания жизни и т.д. Рассмотрим некоторые примеры литературных произведений, демонстрирующих подобные ожидания.

Говоря о научной фантастике в литературе XIX в., невозможно не упомянуть культовой работы, определившей последующие законы развития многих жанров как письменного, так и кинематографического искусства. Роман Мэри Годвин-Шелли «Франкенштейн, или современный Прометей» (1818) стал апофеозом изображения всеисильности научного знания в литературе, причем речь в данном случае идет в первую очередь о физике, так как в основе «оживления» доктором Франкенштейном своего творения лежит принцип гальванизма – искусственного сокращения мышц под действием электрического тока. Данное физическое явление было овеяно многочисленными легендами и не менее многочисленными футуристическими надеждами. Замысел и первые наброски романа родились под впечатлением от нескончаемых бесед об экспериментах Эразма Дарвина и Луиджи Гальвани, которые велись в кругу Мэри и Перси Шелли, Уильяма Полидори, Клэр Клэрмонт и Джорджа Байрона, на вилле которого, как известно, компания проводила дождливое лето 1816 г. Кроме очевидной этической проблемы – попытки человека самому стать Творцом и его неспособности справиться с последствиями такой попытки – в романе также ясно обозначены ожидания, возлагаемые человеком того времени на научный прогресс, вплоть до мечты о победе над смертью.

Похожий мотив встречается в более поздней работе того же периода, небольшой

Влияние научного прогресса на западноевропейскую и американскую литературу XIX в.

сатирической новелле Эдгара По «Человек, которого изрубили в куски» (1839), главный герой которой, подобно чудовищу Франкенштейна, собран гениальными учеными из отдельных частей тел, однако данное произведение, в противовес «Франкенштейну» откровенно абсурдистское, заставляет героя каждое утро собирать себя заново с помощью старого слуги. По откровенно иронизирует над повальным восхищением наукой и над ожиданием от нее чудес, настроениями, царившими среди его окружения, хотя сам иной раз грешит тем же. К примеру, сюжету, завязанному на вопросе о возможности победы науки над смертью, посвящена новелла По «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» (1845), в которой речь снова идет о псевдонаучном, находящемся на грани здравого смысла, но все же успешном эксперименте, на этот раз связанном с месмеризацией/месмеризмом – паранаучной теорией немецкого врача Франца Месмера об особых флюидах, которыми могут обмениваться живые существа. Данная теория пользовалась огромной популярностью в различных кругах общества XVIII-XIX вв., как и связанные с ней практики введения в транс, сеанс которого и описывается в «Правде о том, что случилось с мистером Вальдемаром», причем литературный эффект новеллы усиливается еще одной деталью сюжета – мистер Вальдемар вводится в транс за несколько мгновений до смерти с целью оценки эффекта, который может иметь месмеризация в подобном случае.

Еще подробнее интерес По к физике как к потенциальному орудью победы над законами природы раскрывается в его других коротких рассказах. Например, новелла «Преждевременное погребение» (1844) более чем наполовину состоит из рассуждений автора о другом популярном в то время физическом явлении, уже упомянутом выше, к которому и сам он испытывал огромный интерес – о гальванизме. По описывает в «Преждевременном погребении» множество случаев слишком поспешного захоронения еще живых, но находящихся в той или иной форме анабиоза людей, которые ввиду разного рода обстоятельств были эксгумированы, а затем возвращены к жизни воздействием гальванических разрядов. Кстати, одной из наиболее распространенных причин такого рода эксгумации является похищение свежезахороненных тел из могил для научных опытов, элемент сюжета, встречающийся в большом количестве самых разных литературных произведений той эпохи – от «Приключений Тома Сойера» Марка Твена до «Похитителя

Влияние научного прогресса на западноевропейскую и американскую литературу XIX в.

трупов» Роберта Льюиса Стивенсона. Гальванизм также прямо или косвенно упоминается во многих других новеллах По: «Вильям Вильсон» (1839), «Лигейя» (1838), «Разговор с мумией» (1845), «Золотой жук» (1843) и т.д. Во многих из них гальванизм не является центральной деталью сюжета, на первый план выходят вполне официальные, не паранаучные знания и опыт в области физики, которые помогают главным героям отыскать спрятанные сокровища («Золотой жук»), увериться в собственном душевном здоровье («Сфинкс», 1846), спастись от смерти в жерле огромного водоворота («Низвержение в Мальстрем», 1841).

Другие примеры абсурдистского изложения принципов и законов физики в произведениях По – каноничные «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля» (1835) и «Небывалый аэростат» (1844). В них По также откровенно издевается над восторженным обществом своего времени, одержимым «прогрессивными» идеями, которые на поверку оказываются грандиозными мистификациями (так, история Ганса Пфааля основана на знаменитом «Большом лунном надувательстве» – серии псевдонаучных журналистских очерков 1835 г. об открытии жизни на Луне, всерьез воспринятых широкой общественностью). Кроме того, По также создает трилогию философских постапокалиптических рассказов, сюжетную основу которых составляют астрономические явления, а также физическая сущность человеческих эмоций и воспоминаний и возможность их сохранения в той форме, в которой представлял это По – «Беседа Моноса и Уны» (1923), «Разговор Эйроса и Хармионы» (1839) и «Могущество слов» (1845).

Еще одним примером литературного произведения, построенного на «невозможном», но успешном физическом опыте, может послужить малоизвестная повесть Артура Конан Дойла «Открытие Рафлза Хоу» (1891), речь в которой идет об успешном создании главным героем мифического философского камня (процесс подробно описан в тексте произведения, за исключением последнего, самого важного шага), в связи с чем он сталкивается с традиционной для фигуры ученого в научно-фантастической литературе XIX в. дилеммой – может ли гений найти в себе силы справиться с последствиями своей гениальности (Рафлз Хоу таких сил не находит). Артур Конан Дойл – автор еще нескольких научно-фантастических произведений («Ужас высот», «Необычайный эксперимент в Кайнплатце», «Маракотова бездна»), а также ряда приключенческих циклов, пьес и военных хроник, к сожалению,

Влияние научного прогресса на западноевропейскую и американскую литературу XIX в.

известен читателю только как создатель Шерлока Холмса и Доктора Ватсона, хотя его работы, посвященные потенциальному развитию научного прогресса, очень интересны. Примерно такая же судьба постигла Марка Твена, известного в первую очередь в качестве писателя-юмориста, хотя его литературно-философские работы (часто незаконченные) тоже так или иначе связанные с паранаукой, физикой и астрономией, поражают воображение – «Путешествие капитана Стормфилда в рай» (разоблачение гелиоцентрической модели вселенной), «Три тысячи лет среди микробов» (отказ от антропоцентризма в философии) и т.д.

Даже в тех произведениях XIX в., которые можно скорее отнести к жанру фэнтези, нежели научной фантастики, завязка и/или кульминация действия часто строится на некой физической аномалии или неудачном научном эксперименте. Например, главный герой романа «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (1889), в результате своего вынужденного путешествия во времени (кстати, одного из первых путешествий во времени, описанных в западной авторской литературе) оказавшийся в феодальной Англии VI в., разворачивает лихорадочную деятельность, направленную на то, чтобы приблизить новые условия своего существования к привычной ему обстановке индустриальной Америки. Опираясь на свои познания в науке, главным образом в физике, он организывает строительство громоотводов, телеграфов, телефонных станций, заново изобретает велосипед, динамит, огнестрельное оружие и т.д. Другим примером может послужить классическая готическая повесть уже упомянутого выше шотландского писателя Роберта Льюиса Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1885), в основе конфликта которой также лежит неудавшийся научный опыт, в данном случае приведший исследователя к радикальному раздвоению личности.

Отдельным типом ожиданий научной фантастики XIX в. от будущего является описание фантастических, совершенных, но сконструированных без каких-либо элементов сверхъестественного механизмов, например, таких, как подводный корабль Наутилус, фигурирующий в романах Жюль Верна «Двадцать тысяч лье под водой» (1869) и «Таинственный остров» (1875), демонстрирующий невероятные технические характеристики. «Двадцать тысяч лье под водой» содержит подробнейшие описания как внешнего, так и внутреннего устройства корабля, представляющие собой настолько совершенный механизм,

Влияние научного прогресса на западноевропейскую и американскую литературу XIX в.

что вымышленный Наутилус становится олицетворением и символом технического прогресса, причем эта аура сохраняется вплоть до наших дней, а само название корабля становится излюбленным именем для новых механизмов любого типа, от подводных лодок до компьютеров. Стоит заметить, что в финале «Двадцать тысяч лье под водой» Наутилус попадает в тот же чудовищный водоворот, что и безымянный герой новеллы Эдгара По – Мальстрем, однако, как выясняется в «Таинственном острове», успешно выбирается из него.

Другим примером научной фантастики рассматриваемого периода без примеси мистики могут послужить уникальные работы Герберта Уэллса «Машина времени» (1895), «Человек-невидимка» (1897), «Война миров» (1897), ставшие образцом и источником вдохновения для всех последующих поколений фантастов. Их сюжетные линии также строятся на ожиданиях и во многом пророческих предвосхищениях будущих открытий.

Таким образом, принимая во внимание все рассмотренные выше примеры, можно прийти к заключению, что демонстрируемый западной литературой XIX в. огромный интерес к науке в целом, научному знанию и различным способам овладения им является закономерным следствием научно-технического прорыва, характерного для рассматриваемой эпохи. С ним же, точнее, с его головокружительной быстротой, связано бесчисленное разнообразие футуристических мотивов в художественной литературе и восторженное ожидание все новых и новых чудес от дальнейшего течения этого процесса. При этом надежды разных авторов, равно как их представления о будущем, сильно варьируются в зависимости от отдельных вопросов, волнующих каждого из них. Несомненно одно – научно-технический прогресс оказал громадное влияние на западную литературную традицию XIX в., заложив основы новых литературных жанров с их сюжетными поворотами, типами персонажей, локациями и другими элементами повествования, которые в дальнейшем стали классическими и в какой-то мере интертекстуальными, причем эти тенденции в той или иной мере сохраняются и поныне.

Библиография

Верн Ж. Двадцать тысяч лье под водой. М.: Азбука-Аттикус, 2019.

Верн Ж. Таинственный остров. М.: Азбука-Аттикус, 2019.

Conan Doyle A. The Doings of Raffles Haw. Зарубежная классика, 2014.

Влияние научного прогресса на западноевропейскую и американскую литературу XIX в.

Poe E. Tales of Mystery and Imagination. Harper Press, 2011.

Shelley M. Frankenstein: or, The Modern Prometheus. Macmillan Heinemann English Language Teaching, 2005.

Stevenson R.L. The Selected Works. М.: Прогресс, 1978.

Причины экспансии кибернетики в науке / культуре (на примере концепции киборга Д. Харауэй)

Николай Евстюшин (образовательная программа «Прикладная культурология»)

Введение

Чем обусловлена экспансия кибернетики в науке и культуре? По всей видимости, существенную роль играет вера в ее многообещающий потенциал, который со второй половины XX века все еще кажется нереализованным. Речь не столько о ее локальных, точечных реализациях и приложениях ее концепций, будь то теория управления, теория игр, теория систем и т.д., сколько – вспомним подзаголовки основополагающей книги для направления «Кибернетика, или управление и связь в животном и машине» Н. Винера – о создании самоуправляющегося, саморегулируемого, автономного существа/механизма. То, что раздвинет границы человеческих



возможностей, станет ключом к новому витку НТР и воздвигнет человека в новый статус творца разумного (технического) существа. Искусственный интеллект, технологии машинного обучения, нейросети – современная наука стремится к реализации задач, сформулированных прежде кибернетикой. Наиболее захватывающей, если рассматривать популярную культуру, выглядит задача создания подобного самоуправляющегося автономного организма таким образом, чтобы результат был непосредственно вовлечен в человеческую жизнь. Чтобы организм представлял собой симбиоз человека и машины, животного и технологического, то есть был тем, что получило название «киборг». Одним из самых влиятельных теоретиков этой концепции является феминистская исследовательница Донна Харауэй.

В 1985 году Донна Харауэй, занимавшаяся гендерными исследованиями в университете Санта-Крус в Калифорнии, опубликовала статью под названием «Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х». Несмотря на сложный и запутанный текст, она мгновенно принесла Харауэй известность, и с момента публикации имя Харауэй все чаще и чаще звучало в дискуссиях о роли науки и технологий в современной культуре, особенно в феминистских кругах.

В своей статье Харауэй предложила читателям посмотреть на реальность глазами киборгов. Киборг – бионическое существо, частично человек и частично робот, в котором граница между природой и (технологической) культурой размыта в теле, в котором смешаны плоть и титан. Киборги фигурируют во многих популярных научно-фантастических романах и фильмах, например, таких, как «Робокоп», «Терминатор» и «Звездный путь». Киборги – это конструкции, не имеющие фиксированной, предсуществующей, естественной идентичности. Они сделаны, а не рождены. Киборги только отчасти вымышлены – они также частично отражают затруднительное положение современных людей, существование которых неразрывно связано с технологическими рамками, в жизненном мире которых доминируют технологии и чей организм может быть полем, потенциально и реально опосредованным технологиями.

Но что конкретно представляет собой киборг, и что Харауэй подразумевает, раскрывая свою концепцию? Прямой ответ на этот вопрос невозможен, потому что сами киборги не имеют ни одного самостоятельного значения или идентичности, и, согласно Харауэй, они не подразумевают под собой ничего подобного. Киборги, настаивает она, имеют «сломанную идентичность». Эту идею можно прояснить, обсудив три разных аспекта концепции киборгов.

Происхождение и развитие концепции Киборга

Необходимо отметить, что термин «киборг» был придуман далеко не Донной Харауэй, а Манфредом Клайнсом, исследователем космических путешествий, и психиатром Нэйтаном Кляйном в 1960 году¹. Клайнс и Кляйн предположили, что физиологические аспекты космических путешествий потребуют развития «саморегулирующихся человеко-машинных систем» и назвали такие системы «киборгами», объединив понятия «кибернетика» и «организм». Они фактически разработали пример таких систем, вставив в лабораторную

¹ *Clynes M.E., Kline N.S. Cyborgs and space // Astronautics. 1960. Sept. P. 26–27, 74–77.*

Причины экспансии кибернетики в науке/культуре...

крысу осмотический насос, который непрерывно вводил химикаты в кровоток животного, создав таким образом живое существо, пищеварительная система которого включала в себя технологический элемент.

В этом значении термина люди становятся киборгами уже с появлением таких вещей, как кардиостимуляторы, искусственные клапаны сердца, тазобедренные суставы, линзы для глаз и т.д., не говоря уже о перенимании функций органов с помощью диализа или аппарата искусственного кровообращения. Техника уже привита к нам, она уже воплощена в буквальном смысле, находясь под нашей кожей.

Но термин «киборг» может означать больше, чем эти обыденные факты, поскольку он также показывает уровень технологических ожиданий. В статье «Унаследуют ли роботы Землю?» Марвина Мински – профессора Массачусетского Технологического Института, который был ведущим исследователем искусственного интеллекта, – ответ на вопрос уже содержится в самом начале: «Да, когда мы сможем полностью заменить тело и мозг с помощью нанотехнологий, тогда мы будем жить дольше – вплоть до бессмертия, обладать большей мудростью и наслаждаться возможностями, пока еще невообразимыми»².

Мински продолжает рисовать убедительную картину технологического будущего, в котором наука и техника преодолевают ограничения тела, данного нам природой, посредством замены генов, органов и расширения возможностей человеческого мозга с помощью вспомогательных средств обработки информации, связанных электродами с мозолистым телом – крупнейшей шиной данных в мозге. В этом технологическом будущем естественный отбор будет зависеть от сознательно направленного искусственного процесса отбора. Будут созданы киборги, которые, в конечном счете, будут обладать невообразимыми для обычного человека способностями.

Мински добавляет: «Само собой разумеется, при этом мы будем превращаться в машины. Означает ли это, что машины нас заменят? Я не чувствую, что имеет смысл мыслить в терминах “мы” и “они”. Я предпочитаю отношение Ханса Моравека из Университета Карнеги-Меллона, который предлагает, чтобы мы относились к этим будущим интеллектуальным машинам как к нашим собственным “детям разума”»³. Киборги, по словам Минского,

² *Minsky M.L.* Will robots inherit the Earth? // *Scientific American*. 1994. Oct. P. 108–113.

³ *Ibid.*

Причины экспансии кибернетики в науке/культуре...

являются «детьми разума», творческими продуктами, которые освежают «дух» или «душу» современных технологий. В этом смысле термин «киборг» пока еще порождение научной фантастики.

Но плод фантазии может быть убедительным и способным мобилизовать огромные состояния и усилия на его реализацию. Киборги могут быть очень реальными в том смысле, что, несмотря на недостижимость их существования на нынешнем этапе технологического развития, они могут весьма существенно воздействовать на действительность. Харауэй имеет в виду именно это значение, когда говорит о киборгах как об «ужасном апокалиптическом конце возрастающего господства абстрактной индивидуации Запада, полностью освободившегося наконец от всех зависимостей, человеку в космосе»⁴.

Но помимо фактических и фиктивных смыслов термина «киборг», Харауэй хочет сослаться на еще более фундаментальный смысл: существо, чей контекст, жизненный мир, социальные отношения и самоинтерпретация полностью пронизаны современными технологиями. В этом последнем значении люди все до единого – киборги. «К концу двадцатого века, к нашему времени, мифическому времени, мы все – химеры, выдуманные и сфабрикованные гибриды машин и организмов. Короче говоря, мы киборги. Киборг – это наша онтология, от него идет наша политика»⁵. Хотя Харауэй включает все три значения киборга в свою работу, она подчеркивает этот третий смысл, который знаменует собой коренной поворот в философской антропологии. Философская антропология обычно рассматривается как антропо-онтология, она отражает способы существования людей. Но с конца XX века эти способы бытия неразрывно связаны с технологией: антропо-онтология – это киборг-онтология. Но что это значит?

Мифические химеры

В упомянутой выше цитате Харауэй описывает наше время как «мифическое». В мифах мы часто встречаем химер – гибридных существ, они либо наполовину люди, наполовину животные, либо состоят из разных комбинаций животных: Пегас, Минотавр, Сфинкс, кентавры, гарпии, сатиры, горгоны. Эти существа воплощают размытие границы между животными и людьми. В их телах разные идентичности объединяются, но не как

⁴ *Haraway D. A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century // Philosophy of technology: The technological condition: An anthology. John Wiley & Sons, 2014. P. 611.*

⁵ *Ibid. P. 611.*

метафизический союз или диалектическое снятие различий в форме высшего единства. Это скорее кровосмешения, извращенные собрания гетерогенных элементов.

Харауэй предлагает, чтобы мы представляли киборгов аналогичным образом, как существ, которые размывают границы, «кровосмешение» между людьми и технологиями. Эта идея уже была сформулирована во взглядах Клайнса, Кляйна и Мински, но Харауэй может сказать об этом куда больше. Теории Клайнса, Кляйна и Мински показывают, что киборг размывает границу между фактом и вымыслом. Это не ново – киборги фигурируют так же легко в самых дешевых комиксах и играх, как и в самых передовых научных исследованиях.

Но для Харауэй существуют еще три фундаментальных пограничных разрыва, которые находят свое происхождение в науке и технике и лежат в основе онтологии киборгов. Во-первых, это размывание разницы между человеком и животным, связанное с развитием современной биологии. Во-вторых, исчезновение разницы между организмами животного, человека и машиной. Протокибернетические машины еще не продемонстрировали принцип самодвижения или саморегуляции, но современные машины уже являются автономными, что больше не делает нас уверенными в их отличии от живых существ. Третий пограничный разрыв – тот, что находится между физическим и нефизическим. Под этим Харауэй понимает не столько преодоление разрыва между разумом и материей, сколько то обстоятельство, что современные технологии, несмотря на очевидную материальную реальность в строгом смысле этого слова, посредством миниатюризации и информатизации имеют тенденцию становиться все более невидимыми и неосязаемыми (нематериальными), тем самым приобретая силу, которая становится все более неуправляемой.

Наука и техника лежат в основе этого размытия границы – мы уже не знаем, где можно нарисовать точную границу между человеком и животным, природой и артефактом, материальной и нематериальной реальностью. С практической стороны, теперь мы находимся в состоянии реализовывать бесконечные «кровосмешения» между этими гетерогенными компонентами. Один из результатов Харауэй приводит в пример в работе «Modest_Witness@_Second_Millennium. FemaleMan_Meets_OncoMouse». OncoMouse – запатентованный фирмой «DuPont» штамм мышей, чей генетический материал содержит информацию человеческого гена рака груди. Живое существо становится изобретением – животное, которое несет

человеческий канцероген. OncoMouse, – современная химера, которая имеет свою цену на рынке⁶.

Как и в мифических химерах, в киборгах есть что-то монструозное. Они воплощают что-то антиестественное. Они вызывают у нас отвращение, потому что запутывают или оскверняют естественный порядок вещей. То есть они вызывают отвращение у тех из нас, для кого такие вещи, как естественный порядок, все еще является фундаментальной ценностью. Но они также являются монструозными в том смысле, что они де-монстрируют что-то. Как человеческие конструкции, они отражают ситуацию, в которую попали современные люди, чей жизненный мир сформирован интегральной схемой науки и техники. В этой самооценке человек воспринимает себя уже не как уникальную и оригинальную человеческую сущность, а как историческую конструкцию, которая бесконечно восстанавливается и трансформируется. В онтологии киборгов существование – не важно, связано ли оно с человеком, мужчиной, женщиной, животным, природой, культурой – воспринимается как сконструированное и конструируемое.

Заключение

Несмотря на то, что в своих текстах Харауэй использует множество эмпирических данных, ее философия техники носит преимущественно умозрительный характер. Она использует образ киборгов как зеркало – инструмент, с помощью которого она выявляет скрытые механизмы и возможности нашей социальной и политической реальности, в которых господствует технонаука. Киборги, по мнению Харауэй, предлагают нам взглянуть на вещи, которые могут нарушить наши современные способы мышления. В этих способах мышления наша этика, политика, концепции социальной реальности и исторического прогресса основаны на антропологии, в которой фиксируется сущность или природа человека. В этих способах мышления наша этика, политический порядок и т.д. в идеальном варианте должны соответствовать этой уникальной и оригинальной человеческой природе. Но таких понятий для киборгов не может быть. У них нет ни первоначальной природы, ни устойчивой идентичности – они есть бесконечно трансформируемые конструкции. Идентичность киборга не является первозданной сущностью, она скорее временная остановка в непрерывной серии

⁶ Haraway D.J., Goodeve T. Modest_Witness@ Second_Millennium. FemaleMan_Meets_OncoMouse: feminism and technoscience. Routledge, 2018. P. 78–80.

Причины экспансии кибернетики в науке/культуре...

построений. Это, как считает Харауэй, является той особенностью, что делает рассмотрение киборгов столь подходящим, чтобы пролить свет на идентичность как на конструкцию.

Библиография

Clynes M.E., Kline N.S. Cyborgs and space // *Astronautics*. 1960. Sept. P. 26–27, 74–77.

Haraway D.J. A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century // *Philosophy of technology: The technological condition: An anthology*. John Wiley & Sons, 2014. P. 610–630.

Haraway D.J., Goodeve T. *Modest_Witness@ Second_Millennium.*

FemaleMan_Meets_OncoMouse: feminism and technoscience. Routledge, 2018.

Minsky M.L. Will robots inherit the Earth? // *Scientific American*. 1994. Oct. P. 108–113.

Munnik R. Donna Haraway: Cyborgs for earthly survival? // *American Philosophy of Technology: The Empirical Turn*. 2001. P. 95–119.

Выставка Джермано Челанта

«Post Zang Tumb Tuuum: искусство – жизнь – политика. Италия 1918–1943»

Андрей Лидов (магистерская программа «История художественной культуры и рынок искусства»)

В настоящее время в сфере искусства появляется все больше проектов, в том числе выставок, которые подвергают переосмыслению традиционные роли автора и зрителей при реализации того или иного замысла. Так, зрителю нередко отводится роль полноценного соавтора, способного не только пассивно «созерцать», но и активно взаимодействовать с созданным вокруг него выставочным пространством, приносить собственное видение в первоначальный замысел. В этом случае куратор выставки как будто отступает на второй план, но все же именно он остается творцом, который воплощает в жизнь собственную интерпретацию определенного события или явления.

На выставке, состоявшейся в 2018 году в Фонде Prada в Милане, Джермано Челант предложил принципиально иной взгляд на роль куратора, а также на роль выставки как особого культурного явления. По его мнению, самым важным для понимания произведений искусства является контекст, в котором они появились. Выступая против ставшей хрестоматийной формы презентации современного искусства в пространстве белого куба, Челант пытается создать атмосферу, в которой возможно альтернативное восприятие экспонируемых артефактов. Стремясь реализовать эту идею, Челант разработал проект реконструкции наиболее значимых выставок XX века. Намечая эти подходы в выставке «Когда отношения становятся формой» (When Attitudes Become Form: Bern 1969 / Venice 2013)¹, он полностью реализовал их в «Post Zang Tumb Tuuum». Основной задачей последней выставки, дизайн которой выполнило нью-йоркское бюро 2x4, являлась реконструкция тех социально-культурных условий, в которых создавалось итальянское искусство первой половины XX в. Выставка охватывает 25 лет культурной жизни Италии, с 1918 по 1943 гг., в течение которых мир пережил подъем и падение фашизма и футуризма. Выработанный Челантом принцип исторической и художественной реконструкции уже сейчас

¹ Гуськов С. Реконструкция законченной формы. В Венеции воссоздали знаменитую выставку 1969 года // Colta.ru. 20 июня 2013 (<http://archives.colta.ru/docs/25515>). Просмотрено: 02.02.2020.

² См. Post Zang Tumb Tuuum: Art Life Politics. Italia 1918–1943 // Сайт «artbook.com» (<https://www.artbook.com/9788887029710.html>). Просмотрено: 02.02.2020.

Выставка Джермано Челанта...

занимает важное место в кураторской практике; настоящая статья будет посвящена анализу специфики его подхода к созданию выставки «Post Zang Tumb Tuuum», на примере которой мы также попытаемся изучить само явление реконструкции.

Важные для понимания выставки Челанта явления фашизма и футуризма были впервые



Выставка «Post Zang Tumb Tuuum: искусство – жизнь – политика. Италия 1918–1943» в Фонде Prada, Милан. Фото: Fondazione Prada.

сопоставлены в футуристическом манифесте итальянского писателя, поэта и основателя футуризма Филиппо Томмазо Маринетти, выпущенном в 1909 г. В нем Маринетти превозносил «войну как единственную в мире гигиену», а

«милитаризм, патриотизм и разрушительную природу людей, пропагандирующих свободу личности» совмещал с «презрением к женщине» и другими «прекрасными идеями, за которые стоит умереть»⁴. Читая эти строки, понимаешь, почему Бенито Муссолини называл Маринетти «пламенным фашистом»⁵.

Провозглашенная Маринетти взаимосвязь футуризма и фашизма была отражена и в названии выставки Челанта, в котором первая часть – *Post Zang Tumb Tuuum*, является строкой

³ О Маринетти см.: *Lista G. F.T. Marinetti, l'anarchiste du futurisme*. Paris: Éditions Séguiet, 1995.

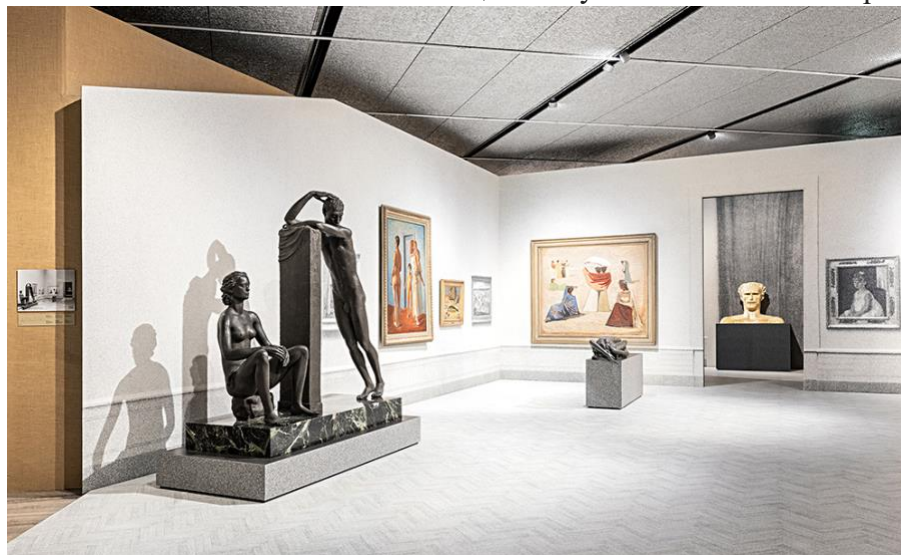
⁴ *Маринетти Ф.* Первый манифест // [Futurismrus.narod.ru](http://futurismrus.narod.ru) (<http://futurismrus.narod.ru/firstman.htm>). Просмотрено: 02.02.2020, а также: *Tonini P.* I manifesti del Futurismo italiano 1909–1945. Gussago: *Edizioni dell'Arengario*, 2011; Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. / Сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986. С. 158–162.

⁵ Высказывания Маринетти были вполне созвучны идеологии фашизма. Сопоставляя фашизм и футуризм, итальянский философ Бенедетто Кроче писал: «Всякий, кто обладает чувством исторической последовательности, идеологические источники фашизма может найти в футуризме – в его готовности выйти на улицы, чтобы навязать свое мнение и заткнуть рот тому, кто с ним не согласен, в его отсутствии страха перед битвами и мятежами, в его жажде порвать со всяческими традициями, и в том преклонении перед молодостью, которым отмечен футуризм». (Цит. по: *Голомиток И.Н.* Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 21.)

Выставка Джермано Челанта...

из одноименной футуристической поэмы Маринетти⁶. Это же литературное произведение стало смысловой основой, благодаря которой на выставке было выстроено сразу три взаимосвязанных нарратива. Первый представлял академическое искусство, принявшее идеи итальянского фашизма и взявшееся за их эстетическое воплощение и увековечивание. Вторым

– искусство
диссидентское,
пытавшееся обличить
режим, обнажив его
бесчеловечную
идеологию и варварскую
сущность. И, наконец,
третьим являлось
искусство итальянской
эмиграции, пытавшееся
нащупать свой
собственный творческий



Выставка «Post Zang Tumb Tuuum: искусство – жизнь – политика. Италия 1918–1943» в Фонде Prada, Милан. Фото: Fondazione Prada.

путь, равно удаленный и от крайне правых установок фашистского правительства Италии, и от крайне левых устремлений социалистической итальянской оппозиции.

В экспозиции были представлены и ключевые личности, которые стали символом основных политических течений в Италии в первой половине XX в. В их число попала как Маргерита Сарфатти, курировавшая культурную политику при Муссолини, так и официальные противники этого режима, к примеру, эмигрировавший из Италии историк искусства Лионелло Вентури или заключенный в тюрьму коммунист Антонио Грамши. Создавая эту выставку, Челант опирался и на идеи французского философа и теоретика искусства Жака Рансьера, считающего, что искусство создается в конкретном историко-

⁶ Название поэмы является звукоподражательным, имитирующим звуки ударов в барабан. Хотя изначально Маринетти был известен лишь как поэт, сам он считал себя художником, утверждавшим, что слово должно не только звучать, но и изображаться, благодаря чему проявляется внутреннее единство смысла, звучания и изображения («типографики»). Этот принцип, названный им *parole in liberta* («слово на свободе»), был наглядно продемонстрирован в названии и содержании в опубликованной им в 1912 г. поэме «Zang Tumb Tuuum».

Выставка Джермано Челанта...

культурном контексте и не может быть рассмотрено в отрыве от него, поскольку политическое и эстетическое неразделимы⁷.

Совмещение разных подходов обусловило возникновение противоречий как в концепции выставки, так и в ее восприятии. По заявлениям Челанта, экспозиция должна была быть глубоко аполитичной. Куратор видел свою роль в том, чтобы подобрать, используя архивные фотографии, все сохранившиеся работы, не отдавая предпочтение какому-либо из художников или направлений, а стремясь воспроизвести картину эпохи полностью. Заложённая на уровне идеи документальность была подчеркнута и выставочным дизайном: все экспонаты были расположены на фоне черно-белых увеличенных исторических фотографий интерьеров тех выставок, на которых они некогда экспонировались, а поверх развески была размещена «Линия времени» (тайм-лайн), отмечавшая основные вехи в развитии итальянского искусства XX в.

В интервью, посвященном открытию выставки⁸, Джермано Челант объяснил подобный нетривиальный экспозиционный подход своим стремлением устранить себя как куратор. Согласно его заявлениям, он видел свою кураторскую задачу в том, чтобы предоставить слово документам, что, по мнению Челанта, исключило бы вкусовую или политическую оценку произведений, создавая при этом более полную и адекватную картину искусства того времени. Приведем в подтверждение две цитаты из его интервью, которые достаточно точно отражают концепцию исторической реконструкции, реализованную Челантом в данной выставке: «Я больше не куратор – я не выбираю работы, документы выбирают их»⁹ и «фотографии стали кураторами»¹⁰.

При этом в оформлении стен Джермано Челант отошел от традиционных схем экспонирования произведений искусства типа White Cube или Black Box. Все стены на выставке были затянуты коричневатой материей, напоминающей мешковину. Многие посетители увидели в этом явную отсылку к тому направлению искусства второй половины

⁷ Рансьер Ж. Разделяя чувственное / Пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2007. С. 21–32.

⁸ Орлова М. Джермано Челант: «Я больше не куратор – я не выбираю работы, документы выбирают их» [интервью] // The Art Newspaper Russia. 22 февраля 2018 (<http://www.theartnewspaper.ru/posts/5403/>). Просмотрено: 02.02.2020.

⁹ Там же.

¹⁰ Толстова А. «Фотографии стали куратором». Джермано Челант о том, зачем искусству прошлого контекст // Kommersant.ru. 6 марта 2018 (<https://www.kommersant.ru/doc/3561096>). Просмотрено: 02.02.2020.



60-х гг. XX в., которое пыталось переосмыслить предшествующие стадии развития искусства и общества в Италии и во всем мире. Сам Челант еще в 1967 г. дал этому направлению название Arte Povera («бедное искусство»).

С точки зрения критиков, прием декорирования стен мешковиной отражал также

обреченность Италии времен Муссолини на неизбежный крах, знание о котором позволяет оценивать многие достижения итальянского искусства того времени как намек на своеобразный пир во время чумы. Существовало и еще одно мнение, согласно которому реализованное куратором оформление выставочного пространства могло быть данью традиции, поскольку долгое время никаких белых или цветных стен на выставках действительно не было, а поверхности затягивались именно такой грубой невыразительной тканью. Согласно этому мнению, Джермано Челант намеренно воссоздал те эстетические принципы экспонирования произведений искусства, которые были характерны для первой

Выставка «Post Zang Tumb Tuuum: искусство – жизнь – политика. половины XX в. Италия 1918–1943» в Фонде Prada, Милан. Фото: Fondazione Prada.

Благодаря большому числу выставленных предметов, их разнообразию, обилию художников и художественных течений, а также продолжительной подготовительной исследовательской и организационной работе, творение

Джермано Челанта может считаться выдающейся выставкой. Для создания экспозиции Челант поработал с более чем 20 публичными и частными коллекциями, а также разыскал архивные материалы в библиотеках и разных фондах. Он поднял целый пласт исторических материалов, свидетельствующих о неоднозначных отношениях между художниками, политиками, идеологами, коллекционерами и публикой в фашистской Италии. Документам он

Выставка Джермано Челанта...

отводил равноценную с произведениями искусства роль, считая, что они позволяют «создать подлинную историю, а не оторванную от реальности теоретическую трактовку артефакта»¹¹.

С этой же целью все произведения искусства на выставке сопровождаются историческими фотографиями, письмами и рецензиями в прессе. Этот значительный документальный пласт, содержащий аутентичную информацию, стал прекрасным контекстом для более, чем 600 картин, рисунков и архитектурных планов, созданных не



Выставка «Post Zang Tumb Tuuum: искусство – жизнь – политика. Италия 1918–1943» в Фонде Prada, Милан. Фото: Fondazione Prada.

менее, чем сотней авторов. На выставке был представлен весь цвет итальянского искусства первой половины XX в. и объединены художники, некогда радикально расходившиеся по своим политическим и эстетическим предпочтениям. Впечатляющие экспрессионистские мраморные скульптуры Адольфо Вильдта, в 1922 г. выставленные на Венецианской биеннале, соседствовали с портретами Феличе Казорати, написанными в стиле метафизического реализма. Их сменяли залы, посвященные диссидентскому искусству Пьеро Гобетти, вынужденному после ареста покинуть страну и поселиться в Париже, где он умер в 1926 г., а также промышленнику и коллекционеру Риккардо Гуалино, осужденному на заключение в 1931 г.

В экспозиции ярко проявилась и тема профашистского искусства, примером которого являлись агрессивно-воинственные картины Джакомо Баллы, впервые представленные на выставке футуристов на 3-й Римской биеннале (1925), и текстильные мозаики Фортунато

¹¹ Макгиверн Х. В Фонде Prada реконструировали искусство эпохи Муссолини // The Art Newspaper Russia. 19 февраля 2018 (<http://www.theartnewspaper.ru/posts/5386/>). Просмотрено: 02.02.2020.

Выставка Джермано Челанта...

Деперо, показанные на Венецианской бьеннале годом спустя. Здесь же экспонировались работы художников Марио Сирони, Ахилла Фуни, Ансельмо Буччи, Луиджи Малерба, Леонардо Дудревиля, Пьеро Маруссига, Убальдо Оппи, некогда выставленные на миланской групповой выставке *Novecento Italiano* 1926 г. Обсуждаемый в связи с ними культ итальянского искусства теоретически осмысляла Маргерита Сарфатти.

Пик фашистской риторики в экспозиции достигался в зале, представлявшем «блокбастер» 1932 г. – Выставку фашистской революции, проходившую в Риме, которую посетили почти четыре миллиона человек. В качестве своеобразного противовеса выступала реконструкция Венецианской биеннале 1928 г., посвященная творчеству Карло Карры и терракотовым скульптурам Артуро Мартини, совмещенная со зловещей монументальностью картин Марио Сирони (выставлялись в 1932 г.), которые многие современники воспринимали как своеобразный предвестник краха фашистской Италии и последовавшие за этим десятилетия бедности и национального забвения.

Монументальный занавес с изображением первой групповой выставки итальянских художников, организованной в Генуе в 1945 г., почти сразу после освобождения Италии, располагался в самом конце выставки, концептуально отмечая своеобразное примирение враждующих направлений искусства. И все же на выставке не наблюдалось противостояние различных художественных течений и идеологий. Представленные работы в стиле футуризма, «Валори пластичи», «Новеченто», «Скуола романа», «Корренте» создавали ощущение плюрализма художественных направлений и отражали ту живую культурную среду, в которой некогда авангард сосуществовал с «возвратом к порядку», эксперименты противопоставлялись реализму, а интимность – пропаганде.

Эта выставка была особенно актуальна в контексте политических событий, происходивших в Италии в 2018 г., когда популистские и крайне правые партии победили на выборах. Ввиду этого события выставка стала восприниматься как политическое высказывание, не столько осуждавшее, сколько прославлявшее явление итальянского национализма, вершиной которого был фашизм¹², чего, по его собственному признанию,

¹² Данное мнение принадлежит арт-критику и куратору Рафаэлле Бедарида, которая считает, что Челант противоречит одному из основных принципов своей выставки – любая экспозиция по своей сути является идеологической и должна восприниматься в контексте своей эпохи, а не в изолированном от внешних влияний пространстве Белого Куба (*White Cube*). Хотя Челант стремится трактовать выставочные объекты как

Выставка Джермано Челанта...

всеми силами пытался избежать Джермано Челант. Таким образом, реакция общественности на данную выставку еще раз подчеркнула правильность утверждения Жака Рансьера, согласно которому, любое искусство не только создается и воспринимается в контексте определенных событий, но и переосмысливается в связи с постоянно меняющейся политической и экономической ситуацией в мире¹³.

Подводя итоги, можно сказать, что основное достижение обсуждаемого кураторского проекта Челанта состоит в глубокой документальной и научной проработке темы. Благодаря этому подготовленная Челантом экспозиция имеет все шансы войти в историю современного искусства как проект, в котором был до совершенства доведен принцип исторической и художественной реконструкции. Этот принцип в ближайшие годы может стать одним из лидирующих, причем не только за рубежом, но и в нашей стране. Косвенно это подтверждает выставка «Щукин. Биография коллекции», прошедшая в ГМИИ им. Пушкина в 2019 г. и концептуально построенная по схожим принципам.

Библиография

Голомиток И.Н. Тоталитарное искусство, М., 1994

Гуськов С. Реконструкция законченной формы. В Венеции воссоздали знаменитую выставку 1969 года // Colta.ru. 20 июня 2013 (<http://archives.colta.ru/docs/25515>). Просмотрено: 02.02.2020.

Макгиверн Х. В Фонде Prada реконструировали искусство эпохи Муссолини // The Art Newspaper Russia. 19 февраля 2018. (<http://www.theartnewspaper.ru/posts/5386/>). Просмотрено: 02.02.2020.

Маринетти Ф. Первый манифест // Futurismrus.narod.ru (<http://futurismrus.narod.ru/firstman.htm>). Просмотрено: 02.02.2020.

Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. / Сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986.

нейтральные носители истины, это противоречит другим декларируемым им принципам. Подробнее см.: *Bedarida R.* Post Zang Tumb Tuuum: Showing the Showing // Artforum. September 2018. P. 307–308.

¹³ Подробнее см.: *Рансьер Ж.* Указ. соч.

Выставка Джермано Челанта...

Орлова М. Джермано Челант: «Я больше не куратор – я не выбираю работы, документы выбирают их» [интервью] // The Art Newspaper Russia. 22 февраля 2018 (<http://www.theartnewspaper.ru/posts/5403/>). Просмотрено: 02.02.2020.

Рансьер Ж. Разделяя чувственное / Пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. СПб.: Изд-во Европейского университета, 2007.

Толстова А. «Фотографии стали куратором». Джермано Челант о том, зачем искусству прошлого контекст // Kommersant.ru. 6 марта 2018 (<https://www.kommersant.ru/doc/3561096>). Просмотрено: 02.02.2020.

Bedarida R. Post Zang Tumb Tuuum: Showing the Showing // Artforum. September 2018. P. 307–308.

Lista G. F.T. Marinetti, l’anarchiste du futurisme. Paris: Éditions Séguier, 1995.

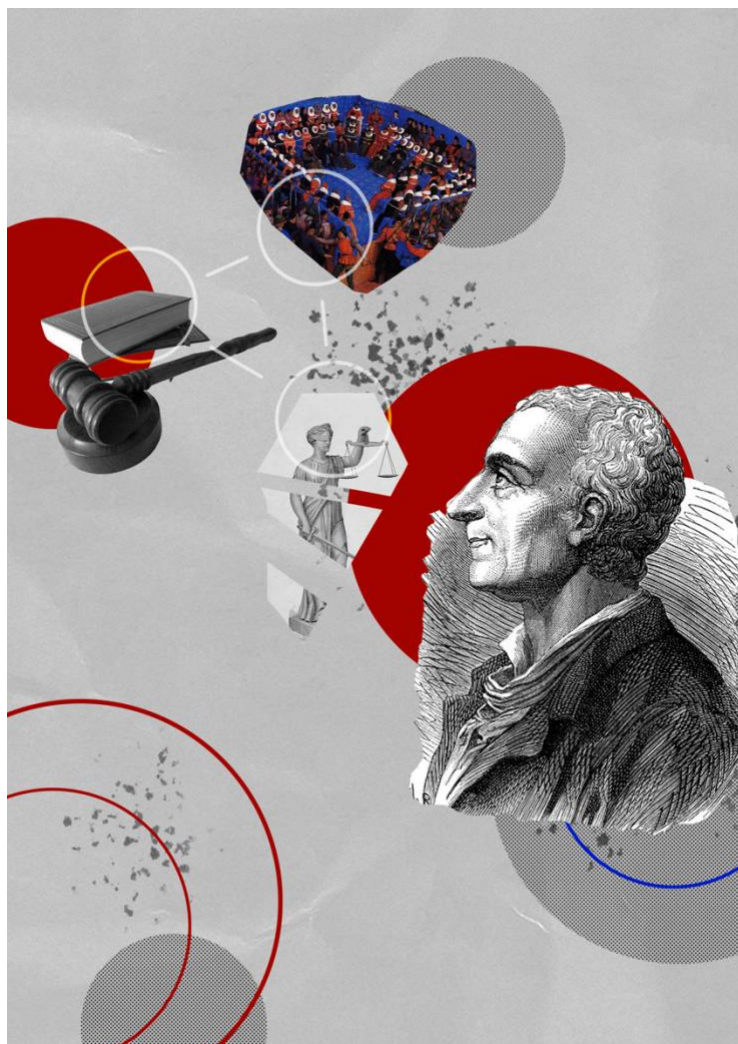
Post Zang Tumb Tuuum: Art Life Politics. Italia 1918–1943 // Сайт «artbook.com» (<https://www.artbook.com/9788887029710.html>). Просмотрено: 02.02.2020.

Tonini P. I manifesti del Futurismo italiano 1909–1945. Gussago: Edizioni dell’Arengario, 2011.

Размышление о том, можно ли считать видео игры искусством

Мария Ковалева (образовательная программа «История художественной культуры и рынок искусства»)

Существует мнение, что компьютерные игры, а точнее видеоигры, не могут быть рассмотрены как произведения искусства. Несмотря на то, что они уже являются неотъемлемой частью человеческой культуры (в широком смысле слова), до сих пор ведутся горячие споры о том, можно ли считать видеоигры искусством. Причем сторонники разных точек зрения уравнивают друг друга по количеству голосов. Этот вопрос уже перешел в разряд вечных философских рассуждений, что значит, мы никогда не сможем прийти к полному согласию. Но чтобы попытаться на него себе ответить, надо определиться с тем, что мы называем искусством. То, что



выглядит необычно, дорого и недостижимо? Или то, что понятно и просто? В наиболее широкой трактовке к искусству относят плоды всех сфер творческой жизни человека. С моей точки зрения, искусством можно назвать все, что сделано с определенным замыслом и к чему приложено определенное количество усилий. И если посмотреть на нашу проблему под таким углом, то вопрос отпадает сам собой.

Для того чтобы пояснить вышеприведенное мнение, стоит вкратце рассмотреть ключевые моменты появления такого явления, как компьютерные игры в контексте современного искусства.

Конец первой четверти XIX в. и начало следующего XX в. были весьма новаторскими, в том числе в отношении формирования и развития современного искусства, каким мы его знаем сегодня. В частности, изобретение кинематографа братьями Люмьер (хотя, вероятно, не так

уж правильно приписывать это только им) носило исключительный характер. Оно позволило искусству использовать совершенно новое понятие «время», что создало принципиально новую модель зрительского восприятия. Более того, зрелище переместилось в новую плоскость. Появилась новая реальность, которая зеркально отражала существующую, но строилась по другим законам и была подвластна своим создателям. Это была революция в прямом смысле этого слова! Далее видео будет использоваться как орудие представления, получит много других интерпретаций – например, будет существовать в виде скульптуры.

Интересно, что такая технология появилась во многом благодаря созданию pinhole camera (камера с маленьким отверстием, имитирующим объектив), которая использовалась Леонардо да Винчи для зарисовки природы. Между XVI и XX веками произошли колоссальные изменения в подходе к изображению.

Несмотря на ранее упомянутые технологические разработки, приведшие к появлению телевидения в том числе, кризис изобразительного искусства произошел в 1920-е годы. В это время происходит переосмысление изображения действительности и вообще назначения изобразительного искусства, на которое указывает кубизм. Этот кризис и приведет к фундаментальным изменениям в искусстве на уровне его основ. Идея поиска «руки мастера» в произведениях живописи была разрушена. Искусство обезличилось. Это делало возможным избежать любого контакта с традиционной тонкой живописью и, более того, получать произведения искусства без художника, который бы их создавал. Основателем этой концепции был Марсель Дюшан со своим знаменитым «фонтаном». Он утверждал, что живопись мертва. Это в свою очередь оставило позади традиционные эстетические вопросы о мастерстве, технике и вкусе. На их место пришли новые онтологический («что такое искусство?»), эпистемологические («откуда мы это знаем?») и институциональные («Кто определяет это?») значения. Название всей этой концепции (readymade) строится на присваивание уже готовым изделиям (часто производственным) титула произведений искусства. Таким образом, все может стать объектом искусства. Это открывает огромные возможности для чего угодно, чтобы стоять наравне с живописью и скульптурой. Соответственно, все зависит только от авторского подхода к конкретному предмету (в широком смысле). Показывая нам, что вещи могут быть рассматриваемы под разными углами, искусство во многом оспаривает существующий порядок вещей. Идея становится центром работы. В какой-то степени это можно назвать «искусством ради идеи» в противоположность «искусству ради искусства».

Еще одной важной вехой в истории стало обращение художников 1960–1970 гг. Северной и Южной Америки, а также и Европы к идее о том, что конечный результат вторичен по отношению к своему содержанию. Вот что говорит известный американский художник-концептуалист и минималист Сол Левитт в своей теоретической работе «Высказывания о концептуальном искусстве» 1969 г.: «В концептуальном искусстве наиболее важным аспектом работы является замысел или понятие. Это значит, что все спланировано и решено заранее, а исполнение – это лишь формальность».

С появлением этой радикальной теории существовавшие веками представления об искусстве, эстетике, профессионализме и рыночных стандартах были обесценены. Сегодня концептуализм пронизывает само понимание того, что такое искусство и чем оно может быть.

Более того, слова «концептуальный» и «современный» фактически стали синонимами. В связи с этим мы можем вспомнить работу Мартина Крида «№ 227», в которой он продемонстрировал, как свет в выставочном зале включается и выключается снова и снова. Если бы это не было выставочным пространством, то можно было бы подумать, что произошла проблема с электричеством. Однако в данной ситуации это была демонстрация того, как обстановка обуславливает смысл.

По этой же аналогии выполнена работа знаменитого Феликса Гонсалеса-Торреса 1990-х гг. «Леденцы на палочке». В одной из серий художественных работ художник взял около восьмидесяти килограммов конфет и сложил их в кучу в углу, откуда каждый посетитель мог взять немного для себя. Эта работа была посвящена другу, который умер от рака после осложнений от продолжительной болезни. Леденцы символизировали болезнь, которая изо дня в день отнимала килограммы у друга художника. Он не только воплотил концептуальную идею, но вдобавок сделал акцент на изменчивости и непостоянности замысла в условиях эксперимента. Этот подход встретил много критики. Он может быть эстетически неприятным и даже отвратительным, что часто мешает восприятию и пониманию. Более того, люди часто приходят в ярость, когда эти концепции претендуют на то, чтобы быть произведениями искусства.

Однако вернемся непосредственно к так называемому искусству «новых медиа» и месту компьютерных игр в нем. У них есть одна очень важная характеристика, которая выражается в максимальной понятности и простоте в использовании. В наше время почти у каждого есть смартфон и компьютер, а также примитивные навыки управления этими устройствами. Быстрое развитие и внедрение новых технологий привело к тому, что теперь их может

использовать каждый, даже маленький ребенок, притом что технику двадцатилетней давности нынешнее поколение не в силах обрабатывать.

«Новые медиа», однако, имеют довольно большой минус, о котором стоит упомянуть, – хрупкость. Любая технология рано или поздно устареет. Соответственно, произведения искусства тоже устарели. Так, например, было с работой Нам Чжун Пайка «Электронная сверхзвуковая магистраль», смонтированная из аналоговых телевизоров. Для замены устаревших и поврежденных деталей было решено сразу закупить их наибольшее количество. Но существует и другой подход – многие художники ставят условие, чтобы при старении техники работа само уничтожалась.

Важная особенность, которую можно напрямую отнести к компьютерным играм в контекст искусства – это так называемая «радость». Именно эта отличительная черта может стать решающей для людей, которые только начинают свое знакомство с современным искусством. Этот атрибут может помочь привлечь интерес широкой общественности к изучению современного искусства. Что еще важнее, это может быть молодое поколение, дети.

Для примера можно взять работу-постановку Джереми Деллера «Богохульство» в 2012 г. Может быть, критики правы, сравнивая такое искусство с «фастфудом» и не поощряя стремление к банальному развлечению публики. Они утверждают, что нет никакой идеи в таком искусстве. Действительно, сейчас все, что имеет ценность, превращается в объект экономического стимулирования, массового производства и, следовательно, в «фастфуд». Однако, на мой взгляд, самое главное заключается в том, чтобы человек как индивид самостоятельно давал оценку современному искусству.

Подводя итог, хочется сказать, что произведение искусства в современном понимании – это предложение посмотреть на искусство в целом, не разбивая его на составные части. Увидеть это нечто в новом свете и оценить его по другим критериям, взглянуть под разными углами. И, по-моему, несправедливо лишать какое-то творчество возможности назвать себя искусством в век, когда все провозглашается искусством. Напоследок хотелось бы привести в пример «Крепость гномов» («Dwarf Fortress») как аргумент в защиту видеоигр. Апеллируя к вышесказанному, хочу отметить, что эта игра, хотя и не несет в себе практически никакой эстетической ценности, считается очень сложной с точки зрения сюжета, а слоган «Проигрывать – это весело» является основной идеей. Как творчество Крида – игра бесконечна, у нее просто нет конечной черты, как и в истории искусства, как в самом искусстве.

В качестве бонуса, игра «MainCraft» развивает воображение и дает возможность людям конструировать свои самые смелые проекты и задумки, которые не могут быть воплощены в

реальности. Она могла бы вдохновить на множество мыслей людей, например, архитектора, однако не только архитекторы и дизайнеры могут представить себе дома Леду.

Так какой же вывод мы можем сделать? Видеоигры – это самое молодое искусство, которое сейчас быстро и активно развивается. На компьютерных играх выросло уже не одно поколение, поэтому их невозможно больше игнорировать. А точнее, игнорировать тот факт, что оно во многом воспитывает эстетический взгляд и предпочтения современного общества. Игры, их видеоряд и сюжеты, как и любое другое визуальное искусство, сообщает зрителю-участнику некие образы, которые формируют его видение, служат ориентирами своего рода.

Также как последствия промышленного переворота привели к появлению и развитию кинематографа, также и появление компьютера послужило к созданию нового вида искусства, цифрового. На протяжении всей своей истории технология предоставляла художникам новые средства выражения.

Видеоигры представляют из себя искусство синтетическое. В них совмещаются и переплетаются элементы кино, музыки, театра, анимации и т.д. В некоторых исследованиях выражение «Video Game» (видеоигра) уже заменяется термином «Cyber Drama» (кибердрама). Как и всякий вид искусства, видео игры делятся на жанры, которых к данному моменту существует множество. Более того, у этого нового вида уже есть своя история, которая берет свое начало в 1950-е гг.

Библиография

Кен А., Черazi Дж. Кто боится современного искусства? // Кен Ан, Черazi Дж. М.: А+А; АД Маргинем, 2018.

Компьютерные игры как искусство // GamesisArt.ru (http://gamesisart.ru/games_is_art.html).

Просмотрено: 25.10.2019

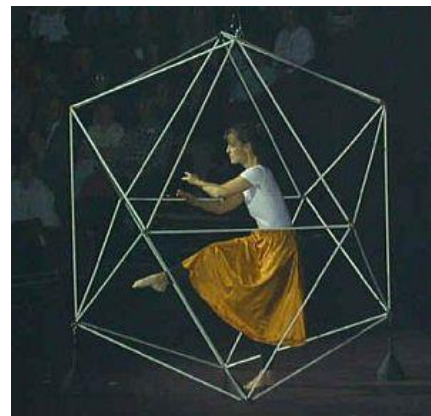
Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем, 2015.

Тело в трехмерном пространстве. Икосаэдр Рудольфа Лабана

Диана Добродий (образовательная программа «Медиакоммуникации»)

В этой работе будет предпринята попытка раскрытия философии, культурного значения и технической стороны изобретения теоретика танца и хореографа Рудольфа Лабана – так называемого икосаэдра.

Интерес к данному предмету обусловлен вневременной значимостью таких фундаментальных категорий, как движение, гармония, природа, самопознание, микрокосм, макрокосм, которые являются основой философии Лабана. Помимо теоретических оснований, в данной работе будет рассмотрен и объективный результат исследований Лабана – уже упомянутый выше икосаэдр.



Рудольф фон Лабан (1879–1958) – радикальный пионер свободного танца. Он основал «экспрессивный» танец, который стал предшественником танца модерна (*свободного танца – в противовес предыдущим формам «официального» танца – строгим, академическим, крайне формализованным*). Более того, он создал искусство «движущихся хоров» (подробнее об этом в части «культурный резонанс») и, наконец, изобрел икосаэдр.

На протяжении всей своей жизни танцор размышлял о движении, его природе и значении, принципах его работы и о перспективах облечения всех этих умозрений в словесную форму. Лабан даже разработал свою систему записи движения тела человека – лабанотацию.

В сущности, он заложил основу свободного танца, которому было присуще проявление индивидуальности (что в целом характеризует эпоху модерна), тяготение к природе, естественности, а также противопоставление себя классическому танцу¹.

¹ Усачев Ю.Ю., Бугаев А.В. Специфика техники Рудольфа фон Лабана в системе современного танца // Санкт-Петербургский образовательный вестник. 2019. №. 1–2. С. 82–85.

Философия Рудольфа Лабана

«Преследуя свою цель, он проводил со своими студентами длинные классы. Иногда весь день был посвящен одному движению: чтобы понять, что происходит с человеком, когда он его исполняет. Это исследование. Например, подумайте о движении вниз и вверх. Как чувствует себя ваше тело? Или о более сложном: как тело раскрывается и закрывается? А если скомбинировать: что вы почувствуете, закрываясь и двигаясь вниз? В результате Лабан разработал целый словарь, чтобы говорить о том, как тело меняется и двигается в пространстве»².

Хореограф полагал, что человеку необходимо познать природу движения, «вернуться к своему телу», и тогда он обретет гармонию и единство со Вселенной.

Лабан разработал систему паттернов, которые стали плодами его размышлений, наблюдений и экспериментов, и, в сущности, данная система и стала его философией.

Рудольф Лабан утверждал, что «...вся видимая вселенная – это Движение»³. Человек – часть единого космоса движения. Волны, горы, растения, облака – все природные сущности находятся в движении, и человек также не является исключением. Поэтому представляется важным изучить индивидуальные движения человека.

Следующий принцип, который он обнаружил, – повторяющиеся и родственные паттерны движения. Немного забегаая вперед, можно заметить, что, например, форма кристалла идентична форме протеина (из которого строятся мышцы человека). Изобретение Лабана, икосаэдр, имеет именно форму кристалла. Но об этом позже.

Вращения вокруг центра тела, воссоздание форм и структур, которые идентичны структуре клеточной материи, – проявление повторяющихся в природе двигательных паттернов. В конечном итоге, все состоит из атомов, которые, по-разному группируясь, образуют разные материи. Опыты Лабана в этой области привели его к выводу о необходимости разграничения движения, которое запускается извне, и движения, которое исходит изнутри.

Третий паттерн – это проявление качества жизни в движении. Растения, животные и люди имеют разный диапазон движений. Например, набор движений животного более сложен, чем у растения (оно ограничено ростом и репродукцией). У животного могут быть специфичные движения для коммуникации, игр и прочее. Что касается человека, то его диапазон движений

² Почему Рудольф Лабан – одна из самых значимых фигур в современном танце? // Журнал «Ballettristic». 14.05.2018 (<https://ballettristic.com/rudolf-laban/>). Просмотрено: 05.02.2020.

³ *Laban R.* The three R's of the art of movement practice // *Laban Art of Movement Guild Magazine*. 1955. № 14 (March). P. 12–17.

представляется наиболее сложным и разнообразным, а также практически ничем не ограниченным (кроме законов физики, разумеется; хотя и тут порой возникают вопросы).

Следующие три паттерна похожи друг на друга. Движение – это базовый инструмент познания. Через движение света, например, информация доходит до сетчатки глаза, звук доходит до уха через движение звуковых волн. Все, что мы узнаем в жизни, доступно через движение. Движение – это утверждение и подтверждение жизни. По сути, движение является объединяющим опытом для всего живого, общим знаменателем.

Лабан указал на следующие методы понимания движения: наблюдение за движением, его анализ, двигательная память и двигательное воображение. Они могут быть применены именно в той последовательности, в которой перечислены (для достижения наилучшего результата).

Также он указывал на значимость мышления в терминах движения, чтобы лучше понять, какие именно действия создают определенную деятельность, что они значат в разных контекстах.

В своей системе Лабан указывал на силу и значимость движения – например, набор коллективных движений перед боем распяляет и делает более агрессивными бойцов, в другом контексте совокупность определенных движений может привести к религиозному экстазу. В другом случае гипнотические состояния, вызванные движениями, могут помочь переносить боль (например, уколы иглами) без каких-либо ощущений или последствий.

Следующий элемент философии – двунаправленность движений. Основной тезис состоит в том, что, как движения влияют на внутреннее самоощущение, так и внешние обстоятельства влияют на набор движений. Тело в системе Лабана – как инструмент выражения, так и инструмент восприятия. Движения влияют на разум, тело и дух, в то же время разум и дух влияют на движения.

Следующий элемент – имитация. Именно через имитацию, повторение определенных движений младенец обучается у взрослых. Также влияние имитации отчетливо проявляется, когда человек стремится идентифицировать себя с какой-либо группой или вдохновляющим его человеком, например, кумиром или авторитетом. Опять же, инструментом для этого (порой бессознательным) является именно движение. Следование или заимствование двигательных паттернов окружающих оказывает сильное воздействие на двигательные привычки человека.

Универсальный элемент теории Лабана состоит в том, что на движение оказывает влияние масса факторов, и в основе этого лежит адаптация. Эпоха, статус, пространство, одежда, состояние сознания, возраст, атмосфера, среда, личность, ситуация задают то, каким будет то или иное движение. Оно рождается на пересечение разных контекстов: физического, психологического, метаболического и эмоционального.

Функции движения также очень разнообразны: это могут быть практические цели (что-то сделать), понимание (через мысли и опыт), экспрессия (придать форму чувству) и, наконец, танец (выразить невыразимое).

Далее Лабан говорит⁴ о теневых движениях. Это те движения, которые человек совершает бессознательно, непреднамеренно. По ним внимательный наблюдатель может понять неочевидные характерные черты человека, его реакции, внутреннее отношение, реальные побуждения, бессознательную волю. Теневые движения – это особенности движения человека, которые сам он может и не осознавать.

В своей философии Лабан рассуждал о смысле мира и утверждал, что необходимо понимать, как работает тело и движение, поскольку именно через них человек познает время, пространство, текстуру, размер. Через тело человек познает внутренний и внешний миры. То есть, когда человек познает себя, он сможет понять Вселенную и воссоединиться с ней.

На развитие философии и мировоззрения Лабана повлияло и то, что он получил архитектурное образование. В теле человека, его вертикалях и горизонталях Рудольф Лабан заметил некоторые закономерности и архитектурную симметрию. Трехмерность опор и арок может быть выражена правильными движениями тела, тело в этом контексте представляет собой устойчивую архитектуру.

Лабан рассуждал о важности дыхания (в том числе для постижения различных состояний ума и тела), о важности гибкости и осанки (в настоящее время это особенно актуально, поскольку индустриализация привела к сидячему образу жизни, который сказывается на осанке и, соответственно, самоощущении человека), о базовых принципах движения (где происходит движение, как, какие есть ограничения и почему оно происходит). Лабан подробно поясняет, по каким параметрам можно оценить движение, но описание этого увело бы нас слишком далеко от рассматриваемого предмета, поэтому для более углубленного изучения представляется полезной книга Джона Ходгсона «Жизнь и работа Рудольфа Лабана» (2016)⁵.

Лабан также разработал классификацию усилий и говорил о важности экономии усилий для совершения определенного действия. Он призывал учиться искусству исполнения действий экономным образом и отсекал все лишнее, использовать тело оптимальным образом.

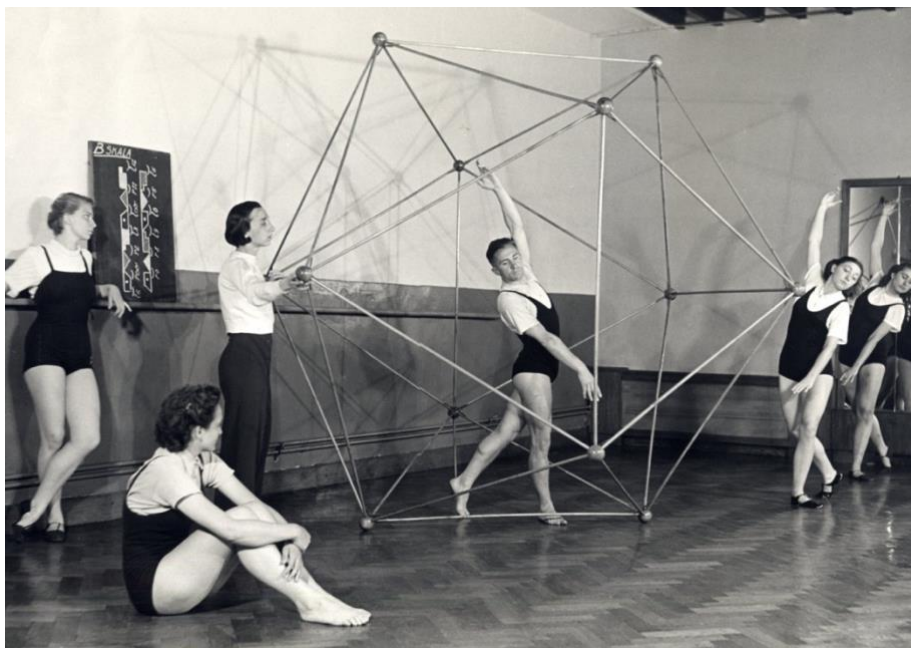
Также в системе фон Лабана движение может стать инструментом развития и терапии.

В его философии одну из ключевых ролей играет гармония. Движение должно быть в гармонии с пространством – Лабан обнаружил, что выразительность танцу придает

⁴ *Hodgson J. Mastering movement: the life and work of Rudolf Laban. Routledge, 2016.*

⁵ *Ibid.*

пространство, а не тело как таковое. Освободившись от заученных движений, тело должно искать собственные ритмы и «упиваться пространством».



Исследуя гармонию, Лабан также пришел к тому, что гармонично связанные эмоции тесно связаны с гармоничной связью движений. Более того, движения человека соответствуют геометрическим фигурам и телам, что создает еще большее чувство гармонии человека и Космоса. Совокупность наблюдений,

исследований и размышлений последовательно приводит Рудольфа фон Лабана к его изобретению – икосаэдру.

Икосаэдр как микрокосм

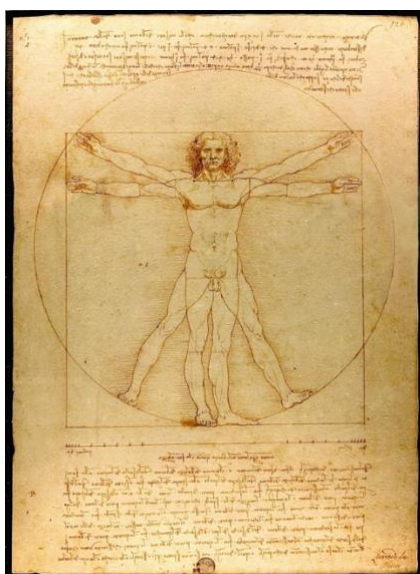
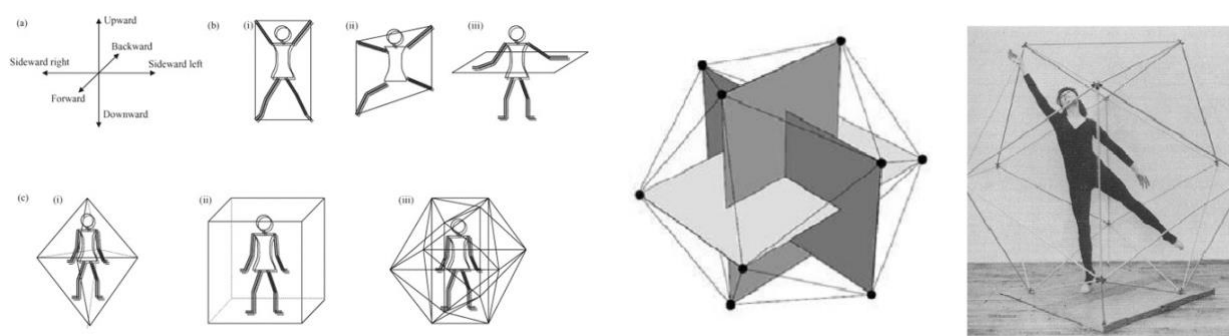
«Люди, вне зависимости от различий в расе и уровне жизни, обладают чем-то общим в их двигательных паттернах»б.

Лабан говорил о том, что вне зависимости от социальных и индивидуальных различий, у людей есть нечто общее, и этим общим являются двигательные паттерны. В сущности, они акцентируются на некоторых точках в пространстве и в итоге образуют форму кристалла.

Лабан сконструировал многогранник, чтобы показать, как человеческое тело существует в трехмерном пространстве – нечто вроде витрувианского человека да Винчи в расширенной форме. Икосаэдр – это три объединенные плоскости. Одна из них – вертикальная (движение вверх-вниз), другая – горизонтальная (вправо-влево), третья пересекает вторую и дает направление вперед-назад. Всего они содержат двенадцать точек.

6 Laban R. The three R's of the art of movement practice // Laban Art of Movement Guild Magazine. 1955. № 14 (March). P. 12–17.

Тело в трехмерном пространстве. Икосаэдр Рудольфа Лабана



Леонардо да Винчи.
Витрувианский человек. 1490
Homo vitruviano
34,3 × 24,5 см
Галерея Академии, Венеция

Как уже говорилось ранее, Лабан обладал архитектурным мышлением. Объектом его размышлений было и то, как человеческое тело может исследовать геометрические формы: куб, октаэдр, икосаэдр. Он видел в этом новые возможности развития тела человека, его внутреннего мира и потенциала взаимодействия с внешним миром.

Впоследствии он обнаружил, что форма кристалла (которую имел икосаэдр) свойственна и протеину, из которого строятся мышцы, тем самым его исследования нашли свое подтверждение на уровне микрокосм-макрোকосм.

Задача икосаэдра – сориентировать тело в пространстве. Он полезен как инструмент диагностики и практики: например, человек может понять, как взаимодействовать с пространством вокруг, он может играть с этими двенадцатью точками и вдруг обнаружить, что совсем не задействует некоторые из них.

Культурный резонанс

Культурное значение фигуры Рудольфа фон Лабана состоит в разработке основных принципов и паттернов танца модерна, изобретении икосаэдра, а также в создании «искусства хоров». Его система представляется любопытной как в техническом смысле, так и в концептуальном. Он облек в словесную форму искусство движения, а также создал





универсальную материальную форму для развития потенциала человеческого тела – икосаэдр. Свобода, гармония и естественность лежали в основе его работ.

В конечном итоге он полагал, что познание движения и тела ведет к самопознанию и гармонии со Вселенной.

Библиография

- Почему Рудольф Лабан – одна из самых значимых фигур в современном танце? // Журнал «Ballettristic». 14.05.2018 (<https://ballettristic.com/rudolf-laban/>). Просмотрено: 05.02.2020.
- Трускиновская Д. Рудольф Лабан // Сайт «Belcanto.ru» (<https://www.belcanto.ru/laband.html>). Просмотрено: 05.02.2020.
- Усачев Ю.Ю., Бугаев А.В. Специфика техники Рудольфа фон Лабана в системе современного танца // Санкт-Петербургский образовательный вестник. 2019. №. 1–2. С. 82–85.
- Bradley K.K. Rudolf Laban. Routledge, 2018.
- Hodgson J. Mastering movement: the life and work of Rudolf Laban. Routledge, 2016.
- Laban R. The three R's of the art of movement practice // Laban Art of Movement Guild Magazine. 1955. № 14 (March). P. 12–17.

Мозг и электричество в научном дискурсе. Забыто ли наследие эпохи научных революций?

Оксана Михайлова (магистерская программа «Комплексный социальный анализ»)

Электростимуляция мозга (ЭМ) – это электрическое воздействие через электроды на нервные структуры головного мозга¹. Эта технология применялась в медицинских целях со времен античности². Однако «золотым веком» развития ЭМ называют 1750–1900 годы, которые приходятся на эпоху научных революций. По истории развития ЭМ было написано достаточно много литературы, но в ней не производится выделения социально-исторических периодов развития ЭМ, соответственно, нам не известно, как модифицировалось социокультурное значение этой технологии в исторической перспективе. В свою очередь, знание о значении ЭМ для нового времени и других исторических периодов может быть необходимо для прогнозирования социальных эффектов развития других, сходных с ЭМ технологий. Поэтому, чтобы расширить наши возможности социального прогнозирования развития технологий, в этом эссе нашей целью стало выявление социально-исторических периодов развития ЭМ. Мы расскажем о том, в какие социокультурные контексты включалась ЭМ в ходе своего технологического развития и опишем как модифицировалось социокультурное значение этой технологии в исторической перспективе. Для того, чтобы достигнуть поставленной цели мы реконструировали историю развития ЭМ по социально-

¹ Treister A.K., Chang E.Y. Central Pain and Complex Regional Pain Syndromes // Stroke Rehabilitation / Ed. R. Wilson, P. Raghavan. Elsevier, 2019. P. 105–114.

² Martellucci J. Electrotherapy for Pelvic Floor Disorders: Historical Background // Electrical Stimulation for Pelvic Floor Disorders. Springer International Publishing, 2015. P. 1–18.

историческим источникам ^{3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16} и выделили 7 периодов. Далее мы охарактеризуем каждый из них (с значимыми для каждого периода фигурами можно ознакомиться в Таблице 1).

Таблица 1

Периодизация развития технологии ЭМ на основе социально-исторических материалов

периоды	названия	временные рамки	исследователи
1	ЭМ близка к природе и не сегрегирована в виде отдельной машины	XV век до Р.Х.–1649	Скрибония
2	ЭМ получает материальную форму	1650–1743	фон Герике
3	Первые шаги в использовании ЭМ и специализация этого использования	1744–1873	Кратценштейн, Джаллаберт, Уэсли, Франклин, Гальвани, Вольт, Альдини, Роландо, Берлиоз, Сарландиер, Фарадей, Дюшен, Фритч и Мускл, Ферье

- 3 *Иллариошкин С.* Терапевтическое воздействие электричества на головной мозг: от первых шагов времен античности до современных методов глубокой электростимуляции мозга // Бюллетень Национального общества по изучению болезни Паркинсона и расстройств движений. 2013. № 1. С. 26–32.
- 4 *Gildenberg P.L.* History of electrical neuromodulation for chronic pain // Pain Medicine. 2006. Vol. 7. № 1. P. 7–13.
- 5 *Gildenberg P.L.* Neuromodulation: a historical perspective // Neuromodulation. Academic Press, 2009. P. 9–20.
- 6 *Hirshbein L., Sarvananda S.* History, power, and electricity: American popular magazine accounts of electroconvulsive therapy, 1940–2005 // J. Hist. Behav. Sci. 2008. Т. 44. № 1. С. 1–18.
- 7 *Hoy K.E., Fitzgerald P.B.* Brain stimulation in psychiatry and its effects on cognition // Nature Reviews Neurology. 2010. Vol. 6. № 5. P. 267–275.
- 8 *López-López J.A.* La estimulación eléctrica del sistema nervioso central con finalidad analgésica // Revista de la Sociedad Española del Dolor. 2006. Vol. 13. № 5. P. 328–348.
- 9 *Martellucci J.* Electrotherapy for Pelvic Floor Disorders: Historical Background // Electrical Stimulation for Pelvic Floor Disorders. Springer International Publishing, 2015. P. 1–18.
- 10 *Pycroft L., Stein J., Aziz T.* Deep brain stimulation: An overview of history, methods, and future developments // Brain and Neuroscience Advances. 2018. Vol. 2. P. 1–6.
- 11 *Sanger T.D.* Deep brain stimulation for cerebral palsy: where are we now? // Dev Med Child Neurol. 2020. Vol. 62. № 1. P. 28–33.
- 12 *Selimbeyoglu A., Parvizi J.* Electrical stimulation of the human brain: perceptual and behavioral phenomena reported in the old and new literature // Frontiers in human neuroscience. 2010. Vol. 4. Article 46.
- 13 *Sironi V.A.* Origin and evolution of deep brain stimulation // Frontiers in integrative neuroscience. 2011. Vol. 5. Article 42.
- 14 *Sugiyama K., Nozaki T., Asakawa T., Koizumi S., Saitoh O., Namba H.* The present indication and future of deep brain stimulation // Neurologia medico-chirurgica. 2015. Vol. 55. № 5. P. 416–421.
- 15 *Treister A.K., Chang E.Y.* Op. cit.
- 16 *Wexler A.* Recurrent themes in the history of the home use of electrical stimulation: Transcranial direct current stimulation (tDCS) and the medical battery (1870–1920) // Brain Stimulation. 2017. Vol. 10. № 2. P. 187–195.

4	Институционализация ЭМ, выделение областей применения: психические расстройства и боль	1874–1951	Бартолоу, Скиамана, Альберти, Хорсли, Кларке, Черлетти, Хесс, Хаслер, Шпигель, Вычис, Пул, Пенфилд
5	ЭМ становится ближе к телу человека, менее заметна, внедряется пациентам под кожу на продолжительное время	1952–1968	Дельгадо, Хит, Олдс и Милнер, Хаслер и Рихерт, Чардак, Фессард, Альбертс, Мельцак, Гейт, Сем-Якобсен, Уол, Свит, Шили, Мортимер, Гол, Свит, Вепсик
6	Подконтрольность ЭМ пациенту, а не только врачу, расширение типов зон мозга, к которым применяется стимуляция, переключение на двигательные расстройства	1969–1993	Рейнольдс, Гилденберг, Бехтерева, Хособучи, Кук, Дули
7	Возврат к использованию ЭМ для лечения Паркинсона. Продолжение использования электростимуляции для лечения двигательных расстройств	1994–1996	Купер, Ричардсон и Акил, Таскер, Аугустинсон, Мерфи и Джилс, Тсубокава, Бенабид, Поллак, Хайтиаст

1. ЭМ близка к природе и не сегрегирована в виде отдельной машины. Первый период, который можно выделить в развитии технологии электростимуляции мозга, характеризуется тем, что получение электричества было окказиональным, то есть возможности получения электричества зависели от природы, речь еще не шла об управлении и создании машин, которые могут его генерировать. Эффекты электричества, которое производила природа, только начинали осознаваться и описываться. Так, в 15 веке до Р.Х. Л. Скрибония, доктор императора Клавдия I, писал в своих работах о том, что электрических скачков можно использовать для лечения различных человеческих болезней таких как подагра, головная боль. Признавая те возможности, которые открываются перед человеком в медицинской сфере, если он сможет «приручить» электричество, человек на этом этапе еще не использовал его в своих целях.

2. ЭМ получает материальную форму. Второй период, в развитии ЭМ знаменуется появлением первых машин, которые создавали люди для получения электричества, к середине XVII века, человек стал приобретать контроль над электричеством. В 1650 г. Отто фон Герике,

немецкий физик, по совместительству инженер и философ, построил первую машину, посредством которой, можно было генерировать статическое электричество (Рис. 2). Машина состояла из серистого шара, через центр которого была продета ось, электричество в этом аппарате вырабатывалось при помощи трения шара рукой. Несмотря на то, человек в этом периоде стал способен сам производить некоторые типы электричества, широкого практического использования электростатическое электричество в то время не получило, потребовались годы, прежде чем электричество вышло за рамки научных эзерсисов физиков.

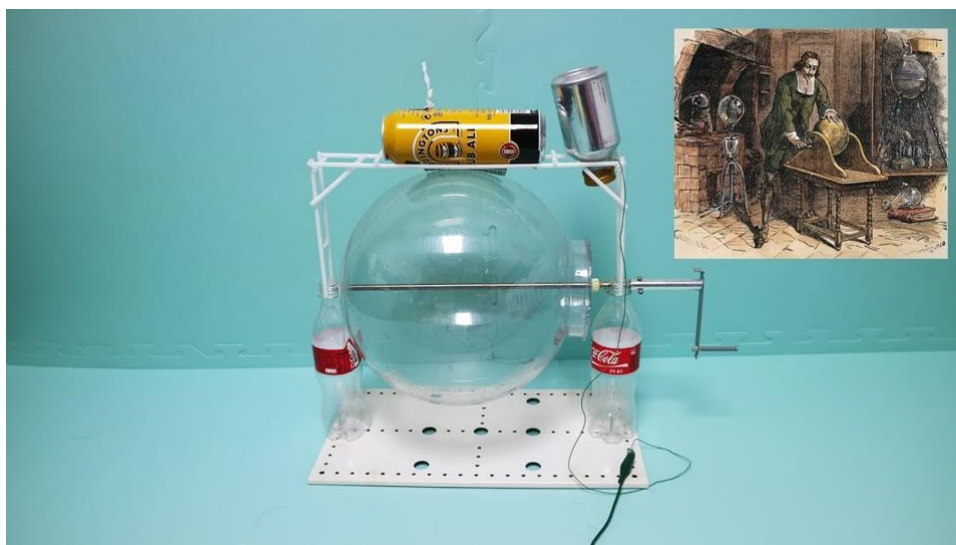


Рис. 1. Электростатическая машина (современная реплика).

3. Первые шаги в использовании ЭМ и специализация этого использования. В третьем периоде развития ЭМ (1744–1873 гг.) физики продолжают создавать машины, которые производят электричество, происходит специализация машин, но ЭМ мозга пока применяется экспериментально. В большей мере эти эксперименты проводятся на животных, например, лягушках, коровах, собаках, обезьянах, использование электричества в медицине человека находится в планах. ЭМ постепенно начинает приобретать культурный резонанс. Опыты с электричеством становятся театрализованными, при них присутствует публика, о них сообщают СМИ, выходит книга М. Шелли «Франкенштейн». Так, Альдини осуществлял электрические опыты на тушах мертвых животных и телах заключенных, некоторые исследователи считают, что его опыты инспирировали М. Шелли написание ее романа (Рис. 2). В основном, в этом периоде электричество используется для воздействия на мускулы животных и людей, кроме того, были заложены основы для многих современных физиотерапий таких как электрическая акупунктура (Сарландиер, Берлиоз), а также опыты с электричеством позволили продвинуться в понимании анатомии и физиологии человека (Рис.

Мозг и электричество в научном дискурсе...

3). Исследования Дюшена по стимуляции человеческих лицевых мышц легли в основу современной процедуры фэйс-ридинга (Рис. 4).

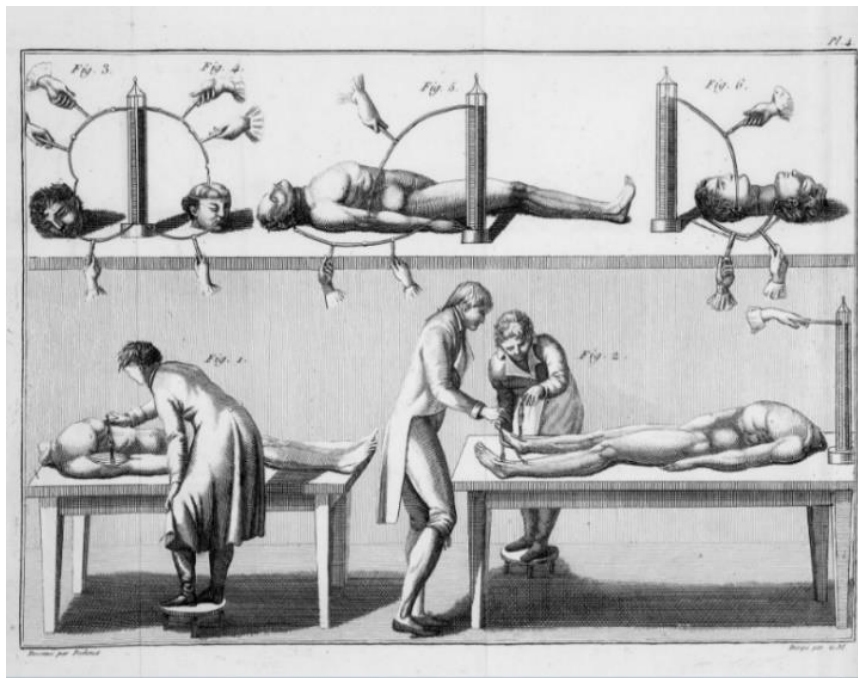


Рис. 2. Эксперименты с электричеством Альдини на телах заключенных.



Рис. 4. Опыты Дюшена по электрическому воздействию на лицевые мышцы человека.

4. Институционализация ЭМ, выделение областей применения: психические расстройства и боль. В четвертом периоде (1874–1951 гг.) можно отметить уверенное применение технологии к стимуляции мозга человека в медицине, формируются две области

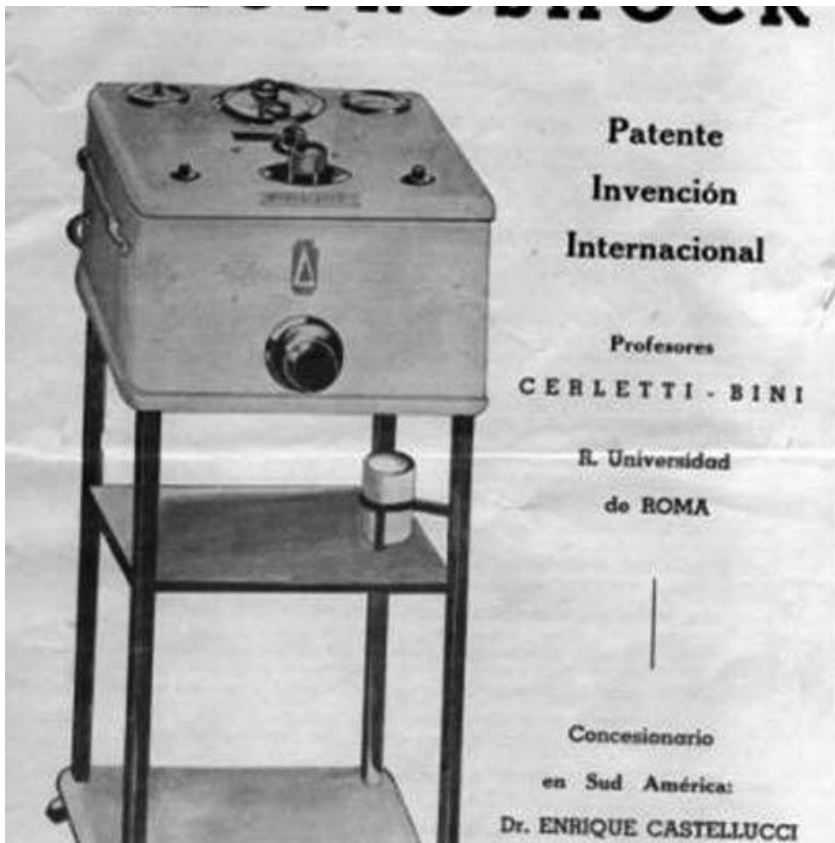


Рис. 5. Машина для электрошока Черлетти.

использования ЭМ: лечение психических расстройств и болей. Так, У. Черлетти изобрел первую машину для электрошоковой терапии и применил ее для лечения острых психозов (Рис. 5). Использование ЭМ становится более филигранным благодаря изобретению стереотаксической решетки Шпигелем и Вычисом (своеобразная карта мозга, которая позволяет определять структуры в мозге, на которые требуется

осуществить электрическое воздействие). Стереотаксическая решетка, которая была придумана этими исследователями, до сих пор лежит в основе нейрохирургических операций, с помощью нее не только определяют зоны для электростимуляции, но и для биопсии, деструкции. Стоит заметить, что развитие электрошоковой терапии, было сопряжено с негативными откликами со стороны антипсихиатрических движений, также тревожные настроения относительно эффектов электрошока поддерживала пресса¹⁷.

5. ЭМ становится ближе к телу человека, менее заметна, внедряется пациентам под кожу на продолжительное время. К середине XX века (1952–1968 гг.) ЭМ начинает быть ближе к человеку, становится менее заметной, поскольку мы наблюдаем ее внедрение пациентам под кожу, не только на короткое, но и на продолжительное время, пока техника для

¹⁷ Hirshbein L., Sarvananda S. History, power, and electricity: American popular magazine accounts of electroconvulsive therapy, 1940–2005 // J. Hist. Behav. Sci. 2008. Vol. 44. № 1. P. 1–18.



Рис. 6. Первый имплантируемый кардиостимулятор.

ЭМ не продается в магазинах «простым» людям, а продолжается использоваться только специалистами. Также расширяется количество областей медицины, где ЭМ используется, особый интерес ЭМ вызывает у кардиотерапевтов и исследователей болезни Паркинсона. Чардак изобрел полностью имплантируемый электрокардиостимулятор (Рис. 6).

Сем-Якобсен имплантировал

несколько электродов в таламус пациентам и понял какие зоны являются наиболее значимыми для электрической стимуляции при болезни Паркинсона. К концу пятого периода использование ЭМ для лечения Паркинсона идет на спад в связи с изобретением фармакотерапии Паркинсона (лекарства Леводопа). В пятый период развития технологии ЭМ также становится инструментом для создания нового человека, то есть ЭМ уже применяется не только для лечения «больных» людей, но и используется для совершенствования здоровых.

6. Подконтрольность ЭМ пациенту, а не только врачу, расширение типов зон мозга, к которым применяется стимуляция, переключение на двигательные расстройства. В шестом периоде развития ЭМ (1969–1993 гг.) эта технология становится подконтрольной не только врачу, но и пациенту, компания Medtronic выпускает в продажу имплантируемый стимулятор, использование стимуляторов позиционируется как практика заботы о себе и своих близких, правда впоследствии продажа этих стимуляторов стала происходить в ограниченном формате, поскольку в общественном сознании появились опасения относительно тех рисков, которые может нести не подконтрольное врачу использование электрических стимуляторов (Рис. 7). Помимо укоренения ЭМ как части биополитики продолжают расширяться области применения этой технологии, основное внимание фиксируется на двигательных расстройствах, осуществляется стимуляция спинного мозга. Так Бенабид и его команда произвели таламическую глубинная стимуляция мозга для избавления от тремора (Рис. 8). Вместе с тем ЭМ продолжает применяться для лечения ментальных расстройств.



Рис. 7. Рекламы стимуляторов мозга 1927–1928 и 2015 гг.

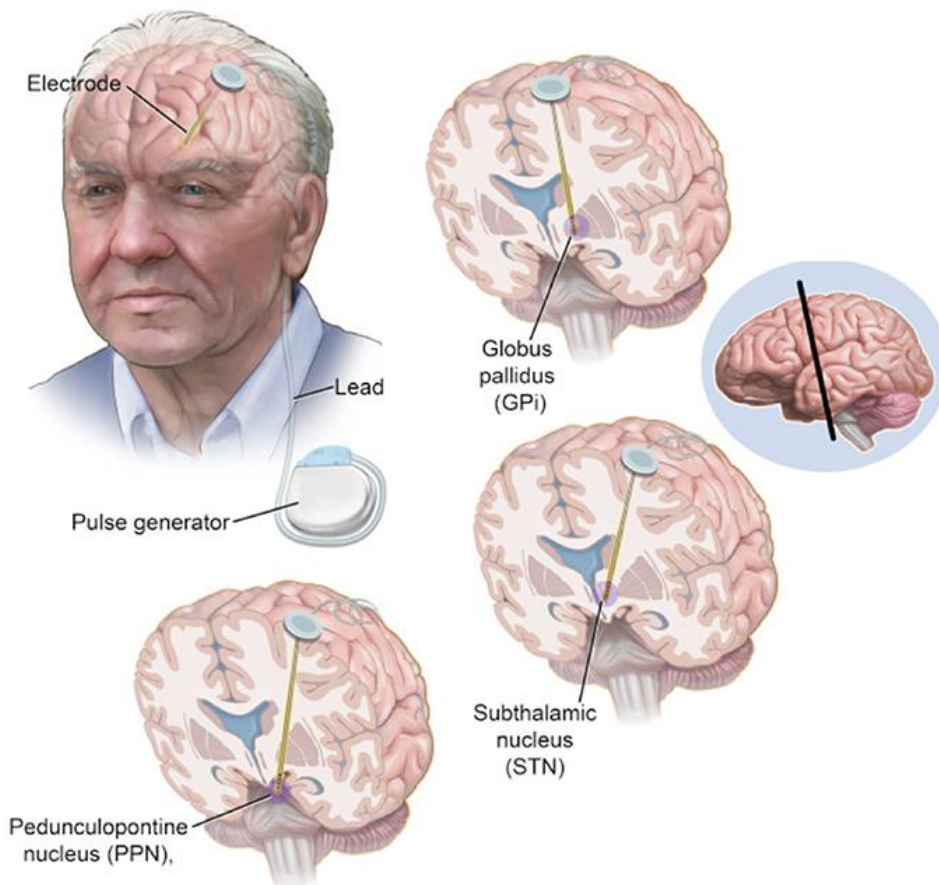


Рис. 8. Устройство для стимуляции мозга Бенабида и его команды.

7. Возврат к использованию ЭМ для лечения Паркинсона. Продолжение использования электростимуляции для лечения двигательных расстройств. В последнем седьмом периоде (1994–1996 гг.), который можно обнаружить в социально-исторических источниках о развитии ЭМ, лечение отдельных типов Паркинсона становится вновь актуальным, потому что фармакотерапия не справляется с этими типами. Группа под

руководством Поллака начала стимулировать другую зону мозга, предположительно связанную с возникновением Паркинсона (субталамическое ядро Луи). Кроме того, ЭМ продолжают использовать для лечения двигательных и ментальных расстройств и менеджмента боли.

В этом эссе мы произвели реконструкцию социальной истории ЭМ на основе социально-исторических источников, чтобы определить, как сложилась судьба этой технологии в научном, культурном и социальном контекстах. Концепция ЭМ зародилась в результате наблюдения за природой, однако с течением времени электричество, неподвластная человеку сила природы, получило воплощение в материальной форме и стало использоваться сначала для лечения людей с разного рода расстройствами, а затем и как метод совершенствования здоровых людей. Таким образом, ЭМ не только сохранила значимость для человека с момента своего изобретения, но и стала неотъемлемой частью жизни многих людей. Свое применение в современной медицинской практике она находит в работе с больными с двигательным расстройством, Паркинсоном и ментальными расстройствами, например, эпилепсией, также ЭМ выступает в качестве одного из методов анестезирования, в то же время продолжается поиск возможностей применения этой технологии за границами медицины.

Библиография

- Иллариошкин С.* Терапевтическое воздействие электричества на головной мозг: от первых шагов времен античности до современных методов глубокой электростимуляции мозга // Бюллетень Национального общества по изучению болезни Паркинсона и расстройств движений. 2013. № 1. С. 26–32.
- Gildenberg P.L.* History of electrical neuromodulation for chronic pain // Pain Medicine. 2006. Vol. 7. № 1. P. 7–13.
- Gildenberg P.L.* Neuromodulation: a historical perspective // Neuromodulation. Academic Press, 2009. P. 9–20.
- Hirshbein L., Sarvananda S.* History, power, and electricity: American popular magazine accounts of electroconvulsive therapy, 1940–2005 // J. Hist. Behav. Sci. 2008. Vol. 44. № 1. P. 1–18.
- Hoy K.E., Fitzgerald P.B.* Brain stimulation in psychiatry and its effects on cognition // Nature Reviews Neurology. 2010. Vol. 6. № 5. P. 267–275.
- López-López J.A.* La estimulación eléctrica del sistema nervioso central con finalidad analgésica // Revista de la Sociedad Española del Dolor. 2006. Vol. 13. № 5. P. 328–348.

- Martellucci J.* Electrotherapy for Pelvic Floor Disorders: Historical Background // Electrical Stimulation for Pelvic Floor Disorders. Springer International Publishing, 2015. P. 1–18.
- Pycroft L., Stein J., Aziz T.* Deep brain stimulation: An overview of history, methods, and future developments // Brain and Neuroscience Advances. 2018. Vol. 2. P. 1–6.
- Sanger T.D.* Deep brain stimulation for cerebral palsy: where are we now? // Dev Med Child Neurol. 2020. Vol. 62. № 1. P. 28–33.
- Selimbeyoglu A., Parvizi J.* Electrical stimulation of the human brain: perceptual and behavioral phenomena reported in the old and new literature // Frontiers in human neuroscience. 2010. Vol. 4. Article 46.
- Sironi V.A.* Origin and evolution of deep brain stimulation // Frontiers in integrative neuroscience. 2011. Vol. 5. Article 42.
- Sugiyama K., Nozaki T., Asakawa T., Koizumi S., Saitoh O., Namba H.* The present indication and future of deep brain stimulation // Neurologia medico-chirurgica. 2015. Vol. 55. № 5. P. 416–421.
- Treister A.K., Chang E.Y.* Central Pain and Complex Regional Pain Syndromes // Stroke Rehabilitation / Ed. R. Wilson, P. Raghavan. Elsevier, 2019. P. 105–114.
- Wexler A.* Recurrent themes in the history of the home use of electrical stimulation: Transcranial direct current stimulation (tDCS) and the medical battery (1870–1920) // Brain Stimulation. 2017. Vol. 10. № 2. P. 187–195.

Катоптрическая магия Атаназиуса Кирхера

Елена Вивич (магистерская программа «Визуальная культура»)

Метаморфоза 1.

*Под плоским зеркалом размещена катоптрическая
машина таким образом, что человек, взглянув в него,
на месте человеческого лица увидит наложенную поверх морду
быка, оленя, ястреба, или похожих животных.*

(Kircher, 901)

Имя Атаназиуса Кирхера можно встретить в разных контекстах. Чаще всего о нем вспоминают, восстанавливая историю изобретений «предков» кинематографа, поскольку среди чертежей Кирхера есть проекты, напоминающие камеру обскуру и волшебный фонарь. Егоopus магнум «Великое искусство света и тени» («Ars Magna Lucis et Umbrae») посвящен почти исключительно оптическим штудиям. Однако это было не единственной сферой интересов Кирхера: он относился к тому давно исчезнувшему роду изобретателей, которые были специалистами практически во всех сферах сразу. Математика и геометрия в работах Кирхера проникнуты мистицизмом, теология причудливо сочетается с естественными науками, военное дело интересует его не меньше, чем музыка. Изобретая причудливые приборы, он, однако, не считался с известными на то время законами физики и чужими разработками. Добрую часть проектов Кирхера вряд ли можно воплотить в реальности – или же, после воплощения, энтузиаст рискует получить не совсем то, что заявлено в сопровождающих текстах. Один из современных сборников исследований, посвященных Кирхеру, не зря носит название «Последний человек, который знал все». В эпитафии он также назван «человеком, который все неправильно понял» и «безумным полиматом»². Другим автором использована характеристика «глубоко, даже дико фантазирующий мыслитель»³. Ничего удивительного, что многими современниками он воспринимался как маргинальная фигура. Идеи Кирхера, с одной стороны, кажутся необычными для того времени. Хотя они, чаще всего, выражают наставление или религиозную идею, но на проверку оказываются не более, чем трюкачеством. Это заставляет, например, Киттлера задаваться вопросом, почему вообще церковь не отвергла их сразу как откровенно богохульные⁴. С другой же стороны, причудливая семантика кирхеровских машин все-таки является смесью характерных для того времени идей, и может быть понята как их специфическое осмысление.

¹ Перевод с лат. мой – Е.В.

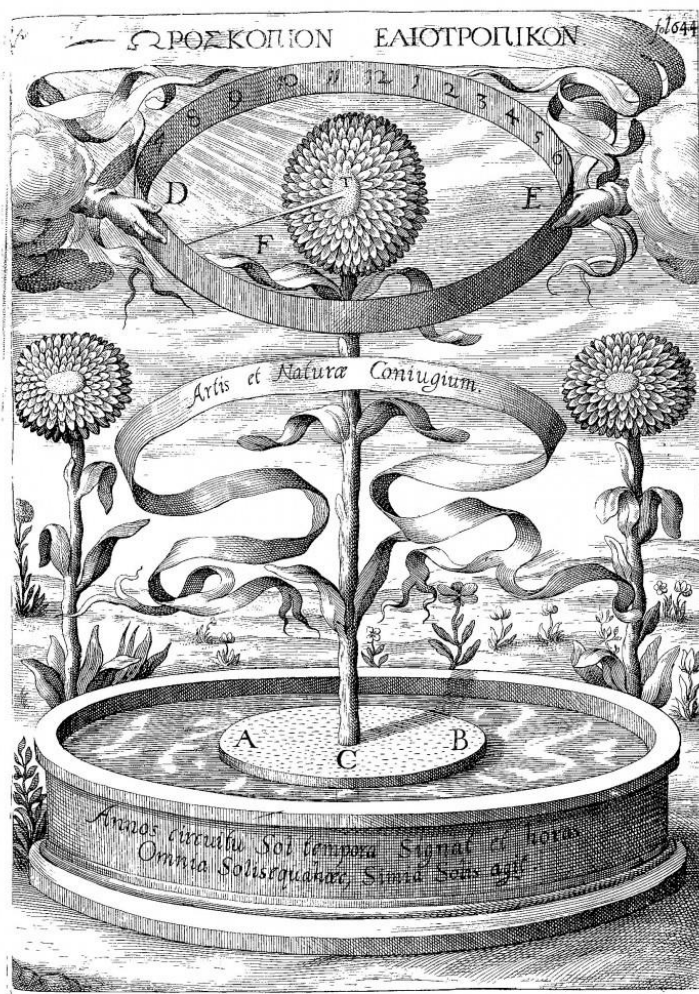
² Findlen P. Acknowledgments // The Last Man Who Knew Everything. New York: Routledge, 2004. P. 9.

³ Waddell A.M. Magic and artifice in the collection of Athanasius Kircher, Endeavour. Amsterdam: Elsevier, 2009. P. 1.

⁴ Киттлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г. / Пер. с нем. О. Никифорова О. и Б.М. Скуратова. М.: Логос, 2009. С. 78.

Катоπτрическая магия Атаназия Кирхера

«Колесо символов», или «иконическое колесо» – один из хороших примеров этого стиля мышления, отражающего представления Кирхера о мире и науке.



Илл. 1. Часы-подсолнух

1. «Театр мира»

Атаназий Кирхер жил в XVII веке.

Общеизвестно, что он был иезуитом, и при этом занимал в христианском обществе достаточно высокое положение – например, имел привилегированную должность при Папее. Жизнеописания Кирхера позволяют сделать вывод о том, что вел он крайне разнообразную и социально активную жизнь, а также занимался религиозной пропагандой и магией. В иезуитской школе Collegio Romano у него была собственная коллекция диковинных изобретений, открытая для посетителей⁷. Там они могли увидеть, например, часы в виде живого подсолнуха в чаше с водой, с подписью «Брак искусства и природы» – направление головки цветка указывало точное время, поскольку, как

утверждалось, он следовал за солнцем. В действительности, однако, поворотами подсолнуха управлял небольшой магнит. Изобретения должны были демонстрировать посетителям скрытые силы природы, внутреннюю взаимосвязь природных и механических явлений, и быть иллюстрацией разумного замысла Творца. При этом демонстрируемая взаимосвязь, по сути, была специально сфабрикована: когда это выяснялось, изобретение начинало выглядеть как уловка.

⁵ Годы жизни – 1602–1680.

⁶ Куттлер Ф. Указ. соч. С. 76.

⁷ Waddell A.M. Op. cit. P. 1.

⁸ Ibid. P. 4.

Магнитная сила была одним из самых эксплуатируемых Кирхером природных явлений». Среди диковинок его коллекции был, например, магнетический Иисус, спасающий святого Петра из воды. Фигурки святых были сделаны из стали, и кусочки магнита помещены в грудь Петра и руки Иисуса. Кирхер объясняет в своих записях, что магнетический трюк был использован, чтобы вызвать у зрителя сильные эмоции восхищения и сожаления¹⁰. Очень часто эмоциональная реакция зрителей кажется более значимой для него, чем практическая или научная полезность. Однако в письменных трудах Кирхер не обозначает это своей единственной целью.

Пример из другой области – проект «языка всех языков», описанный Кирхером в труде по криптографии «*Polygraphia nova et universalis*» (1669). Как утверждает исследователь Кирхера Хаун Сосси, для XVII века эта работа была далеко не новаторской. Однако прежде, чем автор предъявлял читателю свою систему, в книге заявлялось, что в ней содержатся целых два уникальных открытия: сведение всех языков к одному, и расширение одного языка ко всем. С помощью этого должны были быть решены все лингвистические проблемы того времени¹¹. Однако в действительности оказывалось, что изобретение Кирхера – это всего-навсего очередной криптографический шифр, предлагающий достаточно простые правила кодирования слов буквами. Сосси описывает подход Кирхера следующим образом: «...форма и содержание не оказываются соединены в фундаментальной эссенции языка; может даже, в этом и был весь смысл кирхеровской барочной лингвистики: заменить эту эссенцию пустой, ошибочной связью»¹².

Практически все авторы, пишущие о Кирхере, задаются вопросом о том, зачем проектировались все эти диковинки, если большинство из них не работали или были подделками. Киттлер убежден в том, что Кирхер, по сути, был одним из первопроходцев развлекательных медиа. Для него важен факт религиозной направленности большинства диковинок. Снисхождение к ним в кругу иезуитов Киттлер объясняет тем, что игра с церковными сюжетами, в том числе красочные проекции картин ада и ликов святых, вписывались в иезуитские практики чтения, которые он называет «галлюцинирующим чтением». Киттлер пишет: «В Ордене иезуитов было принято все прежде прочитанное долго и интенсивно переживать, пока оно не перестанет быть буквами или текстом и не начнет выходить за пределы пяти органов чувств»¹³. То есть, Кирхер, фактически, занимается поисками нового медиума, который позволял бы вызывать

⁹ *Waddell A.M.* Op. cit. P. 3.

¹⁰ *Vermeir K.* Athanasius Kircher's Magical Instruments: An Essay on Science, Religion and Applied Metaphysics (1602–1680) // *Studies in History and Philosophy of Science Part A.* Amsterdam: Elsevier, 2007. P. 13.

¹¹ *Saussy H.* Magnetic Language: Athanasius Kircher and Communication // *The Last Man Who Knew Everything.* New York, Routledge, 2004. P. 264.

¹² Там же. С. 265. Перевод с англ. мой.

¹³ *Kittler Ф.* Указ. соч. С. 82.

сходные интенсивные переживания у зрителя, или же воплотить эти переживания в реальных визуальных образах. Коэн Вермайр также считает, что эти изобретения – скорее мультимедийные медиумы, чем практически полезные машины. Благодаря сочетанию различных медиа, пишет он, создается смысл, который наблюдатель другим способом не может извлечь¹⁴. Это ретроспективные трактовки, которые возникают по той причине, что во многих изобретениях Кирхера демонстрация становится агрессивной, подавляя другие стороны этих работ. Это фактически превращает изобретения в лингвистические шифры.

Несколько отличается трактовка Уодделла: он считает, что Кирхер разрабатывал свои изобретения как загадки, которые посетителю нужно было разгадать¹⁵. Сфабрикованность «чудес», представляемых Кирхером в его *teatrum mundi*, была не слишком заретуширована: в конце концов, можно было раскрыть фокус.

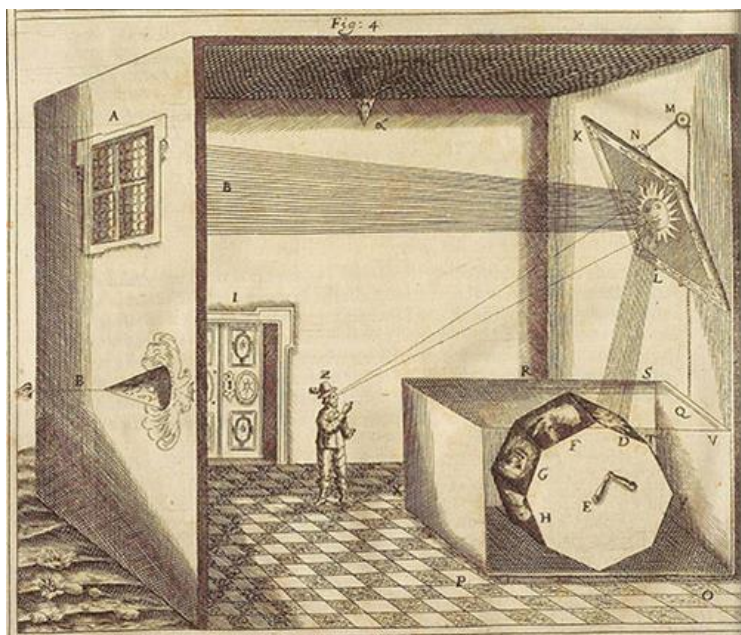
Хотелось бы возразить в ответ на подобные интерпретации, что Кирхер, тем не менее, не занимался одними трюками и загадками. Хорошая часть его трудов посвящена теоретическим изысканиям: это исследования геометрии, природы света, музыки, математики. Все эти работы проникнуты той же странной семантикой, однако нельзя говорить с уверенностью, что их целью были только вызов «религиозных галлюцинаций» или озадачивание случайного читателя новыми ребусами. Работы Кирхера – это, скорее, отражение специфического видения мира, сложившегося на базе научных, религиозных и философских установок того времени.

2. Пророческие машины

«Колесо икон» описано в «*Ars Magna Lucis et Umbrae*» как аппарат для создания аллегорий: оно должно быть установлено под зеркалом и проецировать на него звериные морды так, чтобы человек, смотрящий в зеркало, увидел себя в облике различных животных. Человек со звериной мордой – церковная метафора, которая была популярна в Средневековье, и часто встречается в исторических источниках. Животным приписывались разные человеческие качества, хищникам в основном негативные: тщеславие, подлость, гнев.

¹⁴ Vermeir K. Op. cit. P. 5.

¹⁵ Waddell A.M. Op. cit. P. 4.



Илл.2 «Колесо икон»

Интересно рассмотреть более детально, как Кирхер предлагал использовать эту машину. Колесо должно было быть помещено в ящик и установлено в пустой комнате. Большое зеркало располагалось бы у самого потолка, под углом. Солнечный свет должен был ярко освещать зеркало из окна. Когда наблюдатель входит в комнату, он, первым делом, должен увидеть в зеркале отраженный солнечный свет, после чего – свое лицо. В этот момент колесо бы вращалось, и лицо наблюдателя в зеркале

последовательно трансформировалось бы в разных животных.

По этому описанию очевидно, что для воплощения идеи «колеса икон» необходим наблюдатель: более того, он сам должен следовать определенному алгоритму действий. Машина описывается совместно со «сценической постановкой», сфабрикованной с ее помощью. Этот театральный этюд - необходимая часть проекта. Предполагается не только то, что наблюдатель должен вести себя определенным образом. Установка напористо наталкивает его на переживание определенных эмоций, используя понятные и сильные образы. Резко слепящее солнце говорит о выявлении скрытого, имитирует внезапное осознание всеведения и всеприсутствия Бога. Затем оказывается, что в поле зрения Бога попал посетитель. Однако колесо не подстраивается под конкретного наблюдателя: каждый, кто зайдет, увидит в отношении себя те же аллегории. Кирхер не заботится тем, чтобы сделать прозрение «настоящим». Скорее, он хочет продемонстрировать, *какое* из себя это прозрение. Не пытаясь подделать религиозное чудо, он показывает нечто похожее, и это сходство должно убеждать в том же ключе, в каком убеждает, например, попытка представить себя на месте другого человека, чтобы понять его эмоции. Действительно, этот метод напоминает «галлюцинаторное чтение» иезуитов, и настолько же «обманчив», насколько и оно.

Символ являлся *как* пророчество, но не был фальшивым пророчеством. Штудии Кирхера были, по сути, поиском и созданием этих символов. Поскольку символ всегда рукотворен, все символы подобны в своей природе, не имело значения, сотворен он руками Бога или изобретателя, явлен ли он готовым в физическом феномене или слеплен вручную. Символ

должен был быть найден, и предъявить его означало предъявить существование высшего замысла. Поэтому во всех своих проектах Кирхер был озабочен поиском символа, чтобы испытать восторг и благоговение, свидетельства встречи с чудом. Этим интерес Кирхера отличался от естественнонаучного интереса, и по этой причине его работы лишены пристального внимания к материи, свойственного действительно влиятельным ученым того времени.

Как итог, демонстрация становилась важнее, чем строгость эксперимента. То, что происходило с материей *на самом деле*, оказывалось не так уж важно. И в этом коммуникативное значение, которое несли проекты Кирхера, превосходило их практическую значимость, заставляя пренебрегать естественнонаучными разработками современников.

Понимание физической природы вещей как выражения божественного замысла, похоже, было трактовано Кирхером чересчур буквально. Идеи взаимосвязи всего в мире, мира как сложной и чудесной системы, которую нужно понять, характерны для Возрождения. Но система остается системой – она сконструирована в языке и не должна быть оторвана от своего предназначения описывать мир. Кирхер был настолько прямолинеен в понимании концепта природной взаимосвязи, что совершил, своего рода, лингвистическую ошибку.

3. Образы в отражении

Пренебрежение Кирхера к «материи» сделало необычным его понимание механики как таковой. Хотя Кирхер использует строгие методы описания и проектировки, его мысль постоянно уходит от predetermined ими дискретности. Поэтому он так сильно тяготеет в сторону изображений. Интересным образом его проекты перекликаются с поисками аналоговых машин, которые велись и ведутся на протяжении всего развития вычислительной техники, но не приводят к полному успеху. Машины Кирхера были, в меру возможностей своего времени, аналоговыми. Это соответствовало ассоциативному, а не строгому, метафорическому, а не фактическому мышлению, которое они отражали и должны были пробуждать. Приблизительность, впечатление играли здесь значение, но не дали плодотворного результата, в отличие, например, от более поздних изобретений Беббиджа или Паскаля, действительно повлиявших на развитие технологий.

Интересно провести сравнение с экспериментами XX века по поиску аналоговых решений для вычислительных механизмов. Все эти проекты, так или иначе, провалились. Например, кибернетики в 1960-х годах пытались создать систему компьютерной памяти, базирующуюся на хранении информации не в дискретном виде, а в виде изображений. Согласно их представлению, ризоматическая структура, образованная ассоциативными методами, больше соответствовала бы

устройству человеческой памяти¹⁶. Кибернетики искали способ хранения информации, который был бы похож на фильм или фотографию¹⁷. Хотя они подходили к делу уже гораздо более тонко, и в значительной мере опирались на избранную ими технологическую и философскую базу, идея сделать изображение основным носителем информации, а также интерес к фотографической технике, показывают концептуальную близость идеи работам Кирхера. Кибернетики хотели воспроизвести в железе человеческую память, а это значило заставить машину ассоциировать. Тогда взаимодействие людей и машин стало бы более естественным¹⁸. Хотя Кирхер не задавался вопросами памяти, в «колесе метафор» чувствуется та же самая интуиция.

По-видимому, ею Кирхер обязан представлению о том, что именно Бог говорит с человеком посредством связей и совпадений в окружающем мире. Мышление Бога не могло быть дискретным, оно не могло подчиняться законам механики, ведь человека он создал по своему подобию, и, согласно учению, говорил с ним на одном языке. Если аппарат был призван имитировать послание Бога, он должен был использовать визуальные образы, а не сложные нечеловеческие столбцы машинного языка, сообщать впечатление, ведущее к пониманию, а не пугать рядами рычагов и кнопок. Примитивные машины не стали от этого способны ассоциативно мыслить. В результате, они медиировали ассоциативные связи, становясь всего лишь отражением человеческих мышления и коммуникации.

Сложно сказать однозначно, был ли Кирхер человеком, предугадавшим современные медиа и поэтому родившимся раньше, чем ему следовало бы родиться, или же, напротив, его прямолинейные представления вписались бы органичнее в средневековую обстановку. Если рассматривать его работы в рамках истории техники, можно говорить о них как об одной из попыток движения в сторону от основного «курса» развития технологий. Хотя ни одна из них не может считаться сколько-нибудь полезной и актуальной для настоящего времени, ни одна не представляет собой действительное новаторство, случай Кирхера продолжает быть любопытным для историко-культурного анализа.

¹⁶ Halpern O. Beautiful Data. A History of Vision and Reason since 1945. US: Duke University Press, 2014. P. 73.

¹⁷ Ibid. P. 70.

¹⁸ Ibid. P. 73.

Библиография

- Kittler F.* Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г. / Пер. с нем. О. Никифорова и Б.М. Скуратова. М.: Логос, 2009.
- Findlen P.* Acknowledgments // *The Last Man Who Knew Everything*. New York: Routledge, 2004.
- Findlen P.* Introduction // *The Last Man Who Knew Everything*. New York: Routledge, 2004.
- Halpern O.* Beautiful Data. A History of Vision and Reason since 1945. US: Duke University Press, 2014.
- Kircher A.* *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Rome: Typographia Ludiuici Grignani, 1671.
- Saussy H.* Magnetic Language: Athanasius Kircher and Communication // *The Last Man Who Knew Everything*. New York: Routledge, 2004.
- Vermeir K.* Athanasius Kircher's Magical Instruments: An Essay on Science, Religion and Applied Metaphysics (1602-1680) // *Studies in History and Philosophy of Science Part A*. Amsterdam: Elsevier, 2007.
- Waddell A.M.* Magic and artifice in the collection of Athanasius Kircher, *Endeavour*. Amsterdam: Elsevier, 2009

Английский парламент в начале XVII в.: проблемы восприятия и политические споры

Кристина Москалева (магистерская программа «Историческое знание»)



В 1603 г. к власти в Англии приходит новый английский король шотландского происхождения Яков I Стюарт, а уже в 1604 г. созывает свой первый английский парламент. Первые парламентские ассамблеи Якова I обозначили основные точки конфликта между короной и парламентом: проблема англо-шотландской унии и стремление короля расширить действие своей прерогативы за счет присоединения Шотландии, парламентская борьба за привилегии. Конфронтация короля и парламента, поддерживаемого юристами общего права, положила начало политическому конфликту середины XVII в. Видным представителем корпорации юристов общего права, отстаивавшем идеи расширения парламентских привилегий был юрист общего

права Сэр Эдуард Кук (1552–1634 гг.). Главным трудом юриста, отражавшем основные положения о системе государственного устройства в Англии, привилегиях парламента и прерогативах короля, был трактат «Институции законов Англии», изданный в 4 томах с 1628 по 1644 гг.

Согласно Эд. Куку, парламент представлял собой одну из судебных инстанций в английской системе управления. Так, в первой части «Институций...» юрист отмечал: «парламент – высочайший, наиболее уважаемый и абсолютный суд справедливости в Англии, состоящий из короля, почтенных лордов и третьего сословия <...> Все это называется парламентом, потому что каждый член этого суда должен обдуманно и честно “*parler la ment*” для общего блага государства»¹.

Наиболее многочисленной и представительной палатой в составе парламента была палата общин, являвшая собой центр оппозиции королю Якову I Стюарту. Так, состав парламента Сэр

¹ *Coke Ed.* The first part of the Institutes of the Laws of England, or, a commentary upon Littleton: not the name of the author only, but of the law itself: In 2 vol. Philadelphia, 1853. P. 110a.

Эдуард Кук определял следующим образом: «этот суд состоит из короля (Его Величество), присутствующего там ввиду его королевской политической правоспособности, и из сословий королевства: а именно, лорды духовные: архиепископы и епископы в числе 24 человек, которые заседают там по праву наследования или признания их графствами; лорды светские: герцоги, маркизы, граф, виконты и бароны, которые заседают там по праву выслуги <...> в количестве 106 человек <...> Третье сословие – коммонеры, состоящие из рыцарей, жителей графств, горожан <...> в количестве 493 человек»².

Члены английского парламента должны были обладать определенными характеристиками и знаниями в сфере юриспруденции. Так, Эдуард Кук выделяет в трактате три фундаментальные особенности членов парламента: «первое – это отсутствие безрассудства; второе – непоколебимость и несгибаемость; третье – его память должна быть одной из наиболее совершенных»³. Парламент, таким образом, представлял собой *commune consilium regni* или *общий совет королевства*. Более того, данный факт опровергал претензии английского монарха на неограниченное участие в отправлении правосудия: «закон это правило, но закон молчит. Король вершит правосудие через своих судей, а они – говорящий закон, *lex loquens*»⁴.

Необычайно широкая, по словам юриста общего права, юрисдикция парламента, предполагала собой: «создание, расширение, отмену и восстановление законов, статуты, актов, указов, касающихся церковных вопросов, вопросов смертного приговора и уголовных, общих, гражданских, военных и морских и т.д. <...> При это только король обладает правом открыть и продолжить парламентскую ассамблею, или распустить парламент⁵. Отсюда заметно, что несмотря на обширность парламентских полномочий, парламент не является суверенным институтом, а созыв парламентской сессии для обсуждения наиболее важных вопросов осуществляется монархом: «обсуждение приказов в парламенте не может начаться без присутствия короля: либо он присутствует лично, либо посылает своего представителя»⁶. В случае, если король не может присутствовать лично⁷, то создается особая комиссия из нескольких лордов, представляющих интересы короля⁸.

Представительство в наиболее многочисленной палате общин осуществлялось посредством выборов спикера. В четвертой части «Институций...» Эд. Кук отмечает, что изначально спикер

² *Coke Ed. The fourth part of the Institutes...* P. 1.

³ *Coke Ed. The fourth part of the Institutes...* 3.

⁴ *Coke Ed. The first part of the Institute ...* P. 130a.

⁵ *Ibid.* P. 110a.

⁶ *Coke Ed. The fourth part of the Institutes...* P. 6.

⁷ Процедура созыва парламента отражается в трактате юриста Генри Эльсинга (см.: *Elsynge H. The manner of holding Parliaments in England. London, 1768.*)

⁸ *Ibid.* P. 8.

Английский парламент в начале XVII в. ...

выбирается королем, а затем его кандидатура подтверждается палатой общин: «во избежание траты времени и споров король выбирает благоразумного и образованного человека, которого палата общин утверждает, но, без согласия палаты общин, ни один спикер не может представлять их интересы». Так, если номинально палате общин представлялось право выбрать спикера, то фактически его кандидатура определялась королем. Тем не менее, большинство юристов воспринимало парламент как необходимый элемент в сложившейся структуре управления. Для них было очевидно, что благополучие страны было тесно связано с возможностью лучшей части подданных соучаствовать в принятии политических решений или с реализацией традиционного принципа представительства¹⁰.

Вмешательство английского монарха в деятельность палаты общин и нежелание признавать его институциональное значение порождало массу юридических споров. В представлении юриста Эд. Кука король выступал в качестве эфемерного элемента, то время как парламент – постоянный¹¹. Юридические споры между парламентом и королем возникали по поводу вопроса парламентских привилегий. Привилегии палаты общин были их абсолютными свободами, и были эквивалентны обладанию собственностью для подданных¹². На практике палата общин едва ли обладала полной неприкосновенностью. Так, например, в 1614 г., когда Яков I Стюарт распускает второй парламент, он заключает под стражу в Тауэр четверых членов парламента; в 1621 г. был заключен под стражу член палаты общин Эдвин Сендис, а монарх объявил, что привилегии палаты общин существуют только по его королевской милости¹³. Воспринимая членов парламента в качестве собственных подданных, король признавал единственную финансовую функцию парламента – выдача субсидий монарху.

Определением судебной и законодательной функции парламента служила речь спикера палаты общин в период первой сессии: «новые законы не могут быть создаваемы, ни старые отменяемы или изменяемы никакой властью, кроме власти парламента»¹⁴. В трактате «*Lex parliamentaria...*» данные «прерогативы» парламента подтверждаются: «прерогатива парламента настолько велика, что все акты и процессы, исходящие от внутренних судов, должны перестать

⁹ *Coke Ed.* The fourth part of the Institutes ... P. 8.

¹⁰ *Кондратьев С.В.* Парламент в политико-правовой мысли предреволюционной Англии // Правоведение. 1998. № 4. С. 114.

¹¹ В тексте «Институций...» Эд. Кук стремился доказать древнюю природу английского парламента. С этой целью юрист возводил происхождение парламента к Священному Писанию, искал истоки в средневековой английской литературе (Ингульф), в античных текстах римских деятелей: Вергилий, Тацит, Туллий, – а также сравнивал английский парламент с римским Сенатом.

¹² *Sommerville J.P.* Politics and ideology in England, 1603–1640. New York, 1986. P. 174.

¹³ *Maitland F.W.* The constitutional history of England. A course of lectures delivered by F.W. Maitland, L.L.D. Cambridge, 1919. P. 243.

¹⁴ *Ковалевский М.* История Великобритании. СПб., 1911. С. 597.

действовать и дать дорогу высочайшим актам»¹⁵. Примечательно, что для начала XVII в. как такового понятия «парламентской прерогативы» не существовало, однако предпринимались активные шаги по установлению правового верховенства парламента в ряде случаев.

Единственной точкой соприкосновения взглядов юриста общего права Эд. Кука, парламента и английского монарха Якова I Стюарта являлось следование и подчинение фундаментальным нормам общего права. Тем не менее, в то время как для парламента общее право и его древние и правовые нормы являлись гарантией привилегий и свобод, то для короля общее право служило средством легитимации власти. Наиболее ярким примером подчинения парламентских актов нормам общего права служило дело доктора Бонхэма (1610 г.) в период назначения Сэра Эд. Кука главным судьей в Суде общих тяжб (с 1606 г.). Согласно положениям судебного дела, только Королевский Колледж Врачей имел право давать разрешение на осуществление медицинской деятельности в Лондоне. Получив образование в Кембридже, Томас Бонхэм переехал в Лондон и начал медицинскую практику в 1606 г. Однако Королевский Колледж Врачей отказал доктору в осуществлении практической деятельности. Не приняв данный запрет, Т. Бонхэм продолжил практику, ввиду чего Колледж сначала наложил на доктора штраф в размере 5£, затем 10£, а впоследствии арестовал доктора. В свою очередь, Т. Бонхэм обвинил Колледж в несправедливом лишении свободы. После тщательного изучения королевской хартии, дарованной Колледжу и делегирующей ему часть королевских прерогатив, и актов 1553 г.¹⁶, юрист Эд. Кук сделал следующий вывод: за осуществление практической деятельности без лицензии предполагалось наказание в виде штрафа, в то время как заключение под стражу осуществлялось за медицинскую небрежность. При этом практика без лицензии не означала одновременно медицинскую небрежность, ввиду чего у Колледжа не было права заключать Т. Бонхэма, обвинявшегося во врачевании без лицензии, под стражу. Более того, Эд. Кук оспорил правомерность хартии и парламентских актов от 1553 г.: Колледж не может быть судьей в деле, в котором сам он является одной из сторон. Такая ситуация вынуждает Колледж действовать в собственных интересах и лишает его объективности. Кроме того, это противоречит принципу общего права «*quia aliquis non debet esse Judex in propria causa*» (Ни один человек не может быть судьей в своем деле)¹⁷. В результате судебного разбирательства Эд. Кук приходит к решению, вызвавшему резонанс в

¹⁵ Philips G. Lex parliamentaria; or, A treatise of the law and custom of the Parliaments of England. By G.P. Esq; with an appendix of a case in Parliament between Sir Francis Goodwyn and Sir John Fortescue, for the knights place for the county of Bucks, I Jac. I. From an original French manuscript, translated into English. London, 1698. P. 17.

¹⁶ 2 акта 1553 г.: акт парламента, согласно которому королевская хартия давала колледжу возможность действовать в качестве судебной инстанции и осуществлять наказания; акт парламента, даровавший колледжу право заключать под стражу осужденных врачей.

¹⁷ Coke Ed. Selected writings and speeches of Sir Edward Coke / Ed. by Steve Sheppard. Indianapolis: Liberty Fund, 2003. Vol. 1. P. 275.

Английский парламент в начале XVII в. ...

обществе XVII в.: парламентские акты подконтрольны общему праву, и в случае, если «они противоречат общему праву, разуму, или несовместимы, или невозможны для исполнения»¹⁸, то они признаются недействительными.

Так, в начале XVII в. основной задачей английского парламента было ограничить надежды Якова I Стюарта на расширение королевских прерогатив. Основной опорой парламента выступали юристы общего права, а именно Сэр Эдуард Кук, стремившийся в трактате «Институции...» доказать древность парламента и его первостепенное участие в системе управления. Однако нежелание короля в начале XVII в. воспринимать парламента как необходимый для нормального и спокойного правления институт привел к многочисленным конфликтам и столкновениям середины столетия.

Библиография

Ковалевский М. История Великобритании // Оттискъ изъ VIII и IX томовъ «Энциклопедического словаря» т-ва бр. А. и И. Гранать и Ко. СПб., 1911.

Кондратьев С.В. Парламент в политико-правовой мысли предреволюционной Англии // Правоведение. 1998. № 4. С. 104–116.

Campbell J. The lives of Chief Justices of England: from the Norman conquest till the death of Lord Mansfield: In 3 vol. Vol. 1. Philadelphia: Blanchard & Lea, 1851.

Coke Ed. The first part of the Institutes of the Laws of England, or, a commentary upon Littleton: not the name of the author only, but of the law itself: In 2 vol. Vol. 2. Philadelphia: Robert H. Small, 1853.

Coke Ed. The fourth part of the Institutes of the Laws of England: concerning the jurisdiction of courts. London: M. Flesher, 1644.

Coke Ed. Selected writings and speeches of Sir Edward Coke / Ed. by Steve Sheppard. Indianapolis: Liberty Fund, 2003. Vol. 1.

Maitland F.W. The Constitutional History of England. Cambridge: Cambridge University Press, 1919.

Philips G. Lex parliamentaria; or, A treatise of the law and custom of the Parliaments of England. By G.P. Esq; with an appendix of a case in Parliament between Sir Francis Goodwyn and Sir John Fortescue, for the knights place for the county of Bucks, I Jac. London: Tim. Goodwin at the Maiden-head, 1698.

Sommerville J.P. Politics and ideology in England, 1603–1640. London: Longmans, 1986.

¹⁸ Ibid. P. 264.

Пьер Гассенди: от экспериментов до методологического эмпиризма

Никита Хрусталеv (Образовательная программа «Философия»)

Сегодня нам кажется самоочевидным и несомненным, что Земля вращается вокруг Солнца и своей оси, а не стоит или «висит» на месте, не так ли? Однако, на протяжении всей ранней истории науки этому почти никто не верил. Авторитетные Аристотель и Птолемей утверждали, что, если Земля постоянно движется в восточном направлении, то брошенный вверх камень упадёт западнее, а поскольку этого нельзя наблюдать, следует полагать, что Земля остаётся неподвижной. Этот аргумент имел смысл в контексте аристотелевской точки зрения, что причинно-следственная связь между двумя физическими объектами возможна только через прямой контакт.

В раннее Новое время наука всё ещё описывала мир в терминах аристотелевской физики, однако её серьёзно пошатнули наблюдения и труды Коперника, Бруно, Галилея и Кеплера. Тем не менее, научный мир не сразу принял их революционные и радикальные результаты в качестве оснований для пересмотра общепринятых «истин». В качестве консенсуса между этими астрономическими наблюдениями и космологическими догматами Церкви о «центральности» и статичности Земли датский астроном Тихо Браге предложил Гео-гелиоцентрическую систему мира, в которой Земля оставалась неподвижным центром, но лишь движения Солнца, вокруг которого в свою очередь двигались остальные планеты. В механике же была принята теория, критикующая некоторые положения аристотелевской физики, но в целом соответствующая ей – теория импетуса, которая была наиболее подробно разработана Авиценной. Согласно ей причиной движения тел является новая качественная сила, вложенная в них внешним источником.

В то время как рационализм и эмпиризм семимильными шагами делили европейскую интеллектуальную страту и отделяли философию от теологии, французский астроном и философ Пьер Гассенди, разделяя эмпирические тенденции эпохи и будучи убеждённым католиком, как ни парадоксально, с большим интересом читал труды Коперника и следил за открытиями Галилея и Кеплера. На его недовольстве господствующей аристотелевской методологией, которая была для Гассенди чрезмерно была основана на логике и математике, и всё чаще не подтверждалась на опыте, возникла его философия. Как и многие интеллектуалы в первой половине XVII века, Гассенди сознательно искал альтернативу аристотелизму и схоластике – более разумную философию, которая смогла бы заполнить надвигающийся интеллектуальный вакуум. Ей стала эмпирическая эпистемология, которая усиливала интерес Гассенди к астрономии и физике и подстёгивала к экспериментам и наблюдениям. Следует сказать, что такое влияние философской методологии и научной практики было взаимным.

Гассенди начинал свою мысль с довольно основательного скептицизма, на который оказали сильное влияние Секст Эмпирик и Мишель Монтень. В своём раннем философском сочинении «*Exercitationes paradoxicae adversus Aristoteleos*» (Парадоксальные упражнения против аристотеликов) он попытался показать все ошибочные и сомнительные аспекты аристотелизма и схоластики, а также привести основательные контраргументы против всех тех, кто утверждал, что открыл необходимые и несомненные знания о реальной природе вещей – в особенности против Декарта. Как полагает Гассенди, мы не можем прийти к абсолютно истинным первым принципам и реальным или существенным определениям, поскольку индукция из опыта никогда не может дать определённых универсальных истин. Независимо от того, сколько данных собрано, случай, отрицающий выводы предшествующего опыта, всё ещё может произойти в будущем. Даже если бы нам каким-то образом удалось обнаружить некоторые подлинные определения и первые принципы, никакие дальнейшие научные знания о природе не могли бы быть получены путём использования силлогистических рассуждений, поскольку истинность предпосылок силлогизма зависит от предшествующего опытного и верного знания.¹

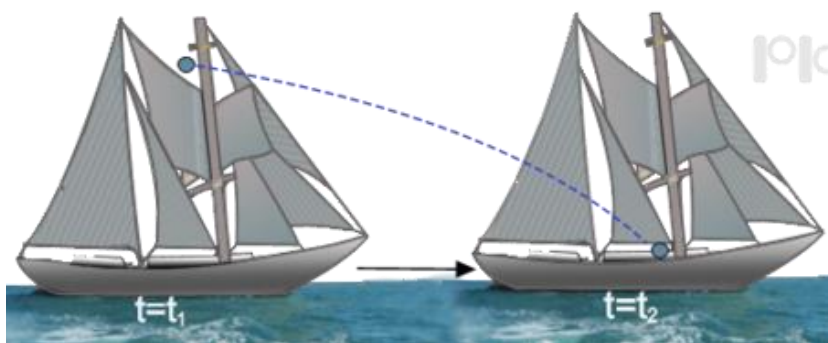
Для Гассенди, индивидуальные переживания явлений не производят универсальных и непротиворечивых мысленных представлений о природных объектах. Это подтверждается различием между мнениями и суждениями о конкретном явлении разными наблюдателями. Мы получаем опыт через наши чувства, но у нас нет никакого способа узнать, каково это иметь чужое зрение или вкус, и у нас нет никакого способа проверить не ошибочны ли наши собственные чувства. Используя аргументы древних скептиков, он попытался показать, что всё, что мы можем знать, это то, какими вещи нам являются, а не какова реальность сама по себе, а, следовательно мы даже не можем установить какой-либо критерий истинного знания. Как итог такого размышления Гассенди высказывает свою самую пессимистическую ноту: «ничего не известно»².

Такой вывод, однако, не приводит философа к отказу от возможности получения знаний о мире. Решение Гассенди состоит в предложении того, что абстрактные общие категории имеют определённую ценность в философии, потому что они могут функционировать в логических суждениях, правила которых определены искусственно – через чувства. Наши знания о мире основаны только на чувственном опыте. Идеи не существуют отдельно от опыта, поскольку «все идеи — внешнего происхождения и проистекают от вещей, существующих вне нашего ума и

¹ Гассенди П. Соч. В 2-х томах. Т. 2. С. 304-339. (Упражнение V)

² Там же. С. 403

воздействующих на какое-либо из наших чувств»³. Гассенди настаивает на том, что мы можем развивать полезные науки о внешнем мире с помощью непосредственного чтения книги природы. Пока мы ограничиваем свои выводы миром опыта, мы не вступим в конфликт с истиной и не примем сомнительные догматические теории о неосознанной реальности – будь то метафизические или математические. Этот кажущийся парадокс между догматическим эмпиризмом и скептицизмом будет решён в «Системе философии» прочной философско-практической новацией. О ней я расскажу после описания двух революционных и, вместе с тем, забытых экспериментов, которые Гассенди провёл на корабле, основываясь на мысленном эксперименте Галилея.



В «Диалоге о двух системах мира», за который Галилей потом будет осуждён инквизицией, персонаж-коперниканец Сальвиати утверждает, что камень, падающий с мачты движущегося корабля, упадёт у

подножия мачты и не сместится на корму, как это утверждал Аристотель. Оппонент Сальвиати Симпличио, поддерживающий модель Птолемея, не принимает его утверждение, поскольку считает, что оно никогда не было эмпирически доказано⁴.

Практическая проверка утверждения Сальвиати и самого Галилея решила бы, была ли антиаристотелевская догадка Галилея о движении тел на корабле верной. Однако, обычные гребные лодки и даже парусные корабли не подходили для такого эксперимента, так как сильно подвергались воздействию волн и крена – для этого требовались большие современные военные галеры, к которым у Галилея не было ни финансового ни политического доступа. Гассенди же повезло больше – его друг и спонсор Людовик-Эммануэль Ангулемский стал губернатором Прованса в 1637 г., а поэтому стал руководить французским флотом в Марселе.⁵

Используя появившуюся возможность Гассенди в октябре 1640 г. покинул порт Марселя на галере, длиной в 40 метров, с двумя мачтами высотой 25 м, из которых были доступны 20 м и с максимальной скоростью 5 м/с. В таких условиях свободное падение с мачты должно

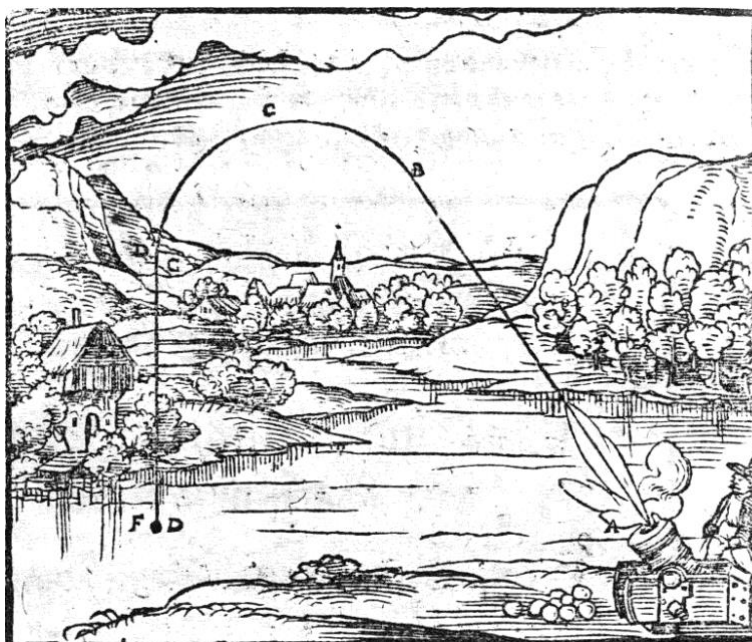
³ Там же. С. 423

⁴ Галилей Г. Диалог о двух главнейших системах мира – птоломеевой и коперниковой.

⁵ Carla Rita Palmerino, J.M.M.H. Thijssen. The Reception of the Galilean Science of Motion in Seventeenth-Century Europe. P. 137.

продолжаться примерно 2 секунды, и, согласно аристотелевской физике, камень должен упасть в 10 метрах от основания мачты – ближе к корме корабля. Однако, как написал Гассенди после проведенных экспериментов в своих письмах «De motu impressiono epistolae due» историку Пьеру Дюпюи, что камень приземлился прямо у подножия мачты, а не за ней, независимо от того, находился ли корабль в покое или двигался с высокой скоростью.⁶ Этот эксперимент впервые эмпирически доказал несостоятельность теории движения Аристотеля и теории импетуса, а таким образом и фундамента схоластической механики.

Как подтверждение полученных выводов, Гассенди провел и второй эксперимент на движущемся корабле. На галерах французского флота в 1640 году палуба была приподнята с обоих концов (корма и нос) примерно на полметра по отношению к миделю (среднему сечению корабля). Если позволить пушечному ядру катиться с любой стороны, оно достигнет скорости около 2,5 м/с – что меньше, чем максимальная скорость галеры – 5 м/с. Если бы теория Аристотеля о движении и теория импетуса были верны, то выпущенное на корме пушечное ядро не скатывалось бы в сторону миделя, а уходило в сторону кормы. Гассенди отпустил два пушечных ядра на палубу – один раз с кормы по направлению движения судна и один раз с носа корабля против движения галеры. Однако, на самом деле, они прибыли в мидель в одно и то же время.⁷



Траектория пушечного ядра согласно аристотелевской механике и теории импетуса

Завершив эксперименты на движущемся корабле, Гассенди представил физико-математический анализ этих экспериментов и их космологических последствий. Как утверждал философ, одним из основных концептуальных новшеств, который дали эти эксперименты, была идентификация гравитации с внешней природой – силой притяжения Земли, что позволило

⁶ Carla Rita Palmerino, J.M.M.H. Thijssen. The Reception of the Galilean Science of Motion in Seventeenth-Century Europe. P. 138.

⁷ A. Koyré. Gassendi le savant // Pierre Gassendi. P. 64

Гассенди дать по сути ньютоновское определение принципа прямолинейной инерции: «Тело, выведенное из состояния покоя некоей силой вполне вероятно будет двигаться равномерно, медленно или быстро, в зависимости от того, был ему придан небольшой или большой импульс»⁸. Галилей же до этого утверждал принцип инерции только для вращательных движений, тогда как Гассенди, не имея ни малейшего представления о центробежной силе, описывает равномерное круговое движение, в том числе Земли, как максимально естественное. Важность вывода Гассенди заключается в акценте связи между новой наукой движения Галилея и Коперниканской космологией.



Вид французских галер в середине XVII в.

Также Гассенди подчёркивает главное философское последствие своих экспериментов: чувствам нужно доверять больше, чем разуму, потому что существует вероятность того, что вывод является неточной оценкой или поверхностным объяснением истинной причины появления

явления в чувствах. Разум должен уступить, когда опыт показывает нам обратное».

Из этого рассуждения развивается та новация, которая примирила скептицизм и эмпиризм Гассенди. В «Системе философии» (*Syntagma philosophicum*), опубликованной уже после смерти философа, Гассенди провозглашает, что «между скептицизмом и догматизмом» возможен конструктивный или «смягчённый» скептицизм. Он подразумевает принятие тезиса о том, что, хотя в фундаментальном смысле мы не можем получить сущностные знания о реальности, мы с помощью чувственного опыта можем получить ограниченный тип знания, которого будет достаточно, чтобы мы могли частично понять мир. В этом плане математические и логические методы Аристотеля и Декарта как раз имеют серьёзный недостаток в том, что провозглашают себя достойными в достижении реального знания внутренней природы вещей. Признаки, обнаруженные в чувственном опыте, позволяют нам судить о наличии других вещей, которые временно нам чувственно не даются – например, когда мы видим дым, мы выносим суждение,

⁸ *Peter Anton Pav.* Gassendi's Statement of the Principle of Inertia. P. 26

⁹ *A. Koyré.* Gassendi le savant // Pierre Gassendi. P. 65

что его причина огонь. Достоверные доказательства, полученные от органов чувств, не подлежат сомнению и дают основания для выводов и убеждений, если они не вступают в противоречие с принятым чувственным опытом. Логический метод, основанный на чувственной и, хотя, несовершенной информации, тщательно проанализированной на общих, неоспоримых принципах, полученных из опыта, и постоянно проверяемых суждений, может служить инструментом для максимального достижения ограниченной истины. Так как приблизительное понимание мира находится в пределах нашей досягаемости, подход конструктивного скептицизма невозможен без практики и получения знаний и гипотез путем экспериментов и анализа¹⁰. Интенсивная научная деятельность стала для Гассенди чем-то большим, чем простым сбором данных идеалом для описания как самой науки, так и человеческого знания и познания.

Эксперименты на корабле имели важные космологические и научные последствия, поскольку фальсифицировали один из решающих контраргументов против статичности Земли. Были даны эмпирические подтверждения динамики Коперника и продемонстрирована эффективность инерционного объяснения движения, что предвосхищало формулировку первого закона классической механики Ньютона, а также его труды о гравитации и свободном падении. Эти события можно назвать первым «большим научным» экспериментом, который одним из многих проложил путь к широкому принятию результатов Галилея и гелиоцентрической модели и началу выноса аристотелевской и схоластической физики из научного дискурса.

Гассенди, начинавший свою интеллектуальную карьеру как скептик, постепенно смягчил свой скептицизм перед лицом рождающейся новой экспериментальной науки и научной революции, в которой он сам сыграл ключевую роль. Позиция Гассенди по основополагающим вопросам в философии отражает характерный подход к этим вопросам интеллектуальной культуры в 17 века, которая была шире, чем взгляды какого-то отдельного философа. Будучи католическим священником, Гассенди разработал предложил ряд предложений по решению одного из наиболее сложных вопросов эмпиризма – как преодолеть границы чувственных данных. Декарт хотя тоже и предложил новый научный метод, тем не менее среди ученых раннего XVII века только Гассенди, чье понимание начал и последствий эмпиризма очевидно по его интеллектуальным занятиям, объединяет философию и науку на основе того, что он считает строго эмпирическими. Эта интеграция является естественным следствием его предположения о том, что мы получаем все знания от чувств. И хотя такая «наука явлений» может дать нам только

¹⁰ Гассенди П. Соч. В 2-х томах. Т. 1. С. 109-134

Пьер Гассенди. От экспериментов до методологического эмпиризма

вероятные, а не определенные знания, она может дать нам знания, полезные для жизни в этом мире.

Библиография

Галилей Г. Диалог о двух главнейших системах мира – птоломеевой и коперниковой. М.-Л.: ГИТТЛ, 1948. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://eqworld.ipmnet.ru/ru/library/physics/cosmos.htm>

Гассенди П. Соч. В 2-х томах. Т. 1-2. Общ. ред. Е. П. Ситковского. Пер. с лат. М., «Мысль», 1966-1968. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://docviewer.yandex.ru/view/141047259/?*=JNx9V51ce41%2B4jAX8nc3%2B1scPjp7InVy bCi6InlhLWRpc2stcHVibGljOi8vbkdqUFc5cUNrR2tIZXpibFBkVXJ6YThoRkRpSWtHWUU0Y0l3SHhnZ21jQT0iLCJ0aXRsZSI6ItCT0LDRgdGB0LXQvdC00Lgg0J%2FRjNC10YAgLSDQodC%2B0YfQuNC90LXQvdC40Y8ucmFyIiwibm9pZnJhbWUiOmZhbnHNILCJ1aWQiOiIxND EwNDcyNTkiLCJ0cyI6MTU4MzI1NzA0ODQ3MSwieXUiOiIxOTM2NjE2NzYxNTgwNjc5M TY3In0%3D

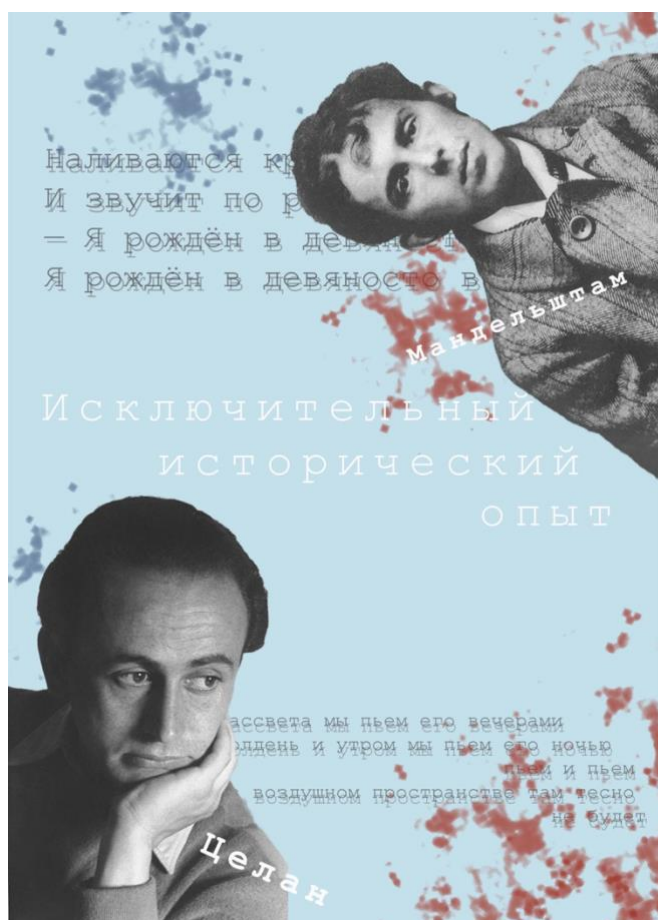
A. Koyré. Gassendi le savant // Pierre Gassendi. pp. 64-65

Carla Rita Palmerino, J.M.M.H. Thijssen. The Reception of the Galilean Science of Motion in Seventeenth-Century Europe. Springer, 2004. [Electronic resource] – URL: https://books.google.ru/books?id=xC1zDwAAQBAJ&pg=PA11&lpg=PA11&dq=governor+gassendi&source=bl&ots=TGds18RWhL&sig=ACfU3U35ojWYjFaFVoSwtpzFQi8IGCZOVw&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwiY_uD7jf_nAhUNmYsKHW8IDFwQ6AEwBHoECACQAQ#v=onepage&q=governor%20gassendi&f=false

Peter Anton Pav Gassendi's Statement of the Principle of Inertia [Electronic resource] // Isis. 1966. Vol. 57, No. 1 – URL: https://www.jstor.org/stable/228688?seq=1#metadata_info_tab_contents

Как описать исключительный исторический опыт?

Александра Сердюк (образовательная программа «Философия»)



В предисловии к книге «Homo Sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель» Джорджо Агамбен говорит о двойственной изученности, двойственном восприятии Холокоста. Историческо-техническая его сторона практически полностью разъяснена и изучена, в то время как этическая сторона происшедшего, «глобальное осмысление», является куда более размытой. Как говорить о событиях, имевших место больше семидесяти лет назад, поражающих нас сейчас своей бесчеловечностью, жестокостью, но при более детальном рассмотрении, являющимися логичным продолжением индустриализации, эпохи фабрик, заводов и железных дорог? Несмотря на то, что Холокост в Германии в 1933–1945 годах действительно не произошел

«вдруг», это не является основанием для понимания его как события само собой разумеющегося, экстремального случая привычных социальных явлений – антисемитизма, шовинизма и т.д. Как же следует описывать такое уникальное и ужасающее событие?

Зигмунт Бауман в своей книге «Актуальность Холокоста» пишет о неслучайном характере произошедшего, предлагает ряд факторов, обуславливающих возникновение лагерей смерти. Жуткое открытие здесь заключается в логичности и нормальности тех вещей, которые в конечном итоге привели к тотальному уничтожению евреев. «Масштабный проект социальной инженерии», где система остается прежней и исправно работающей, но меняется лишь материал, которым она занимается – сырьем становятся люди. Можно подумать, что все, причастные к уничтожению евреев, существовали в какой-то специальной коммуне, отделенной от общества, но такое мнение ошибочно. Лагеря смерти были аккуратно вписаны в бюрократический и другие государственные аппараты Германии – газовые камеры обязаны своим существованием химической промышленности, исправная депортация евреев железным дорогам и т.д. Такой ракурс, выведенный Бауманом, не может не пугать, ведь теперь Холокост не видится ужасной,

Как описать исключительный исторический опыт?

но случайностью. Теперь на Холокост можно взглянуть как торжество технологий 30-х годов и рациональных расчетов. Вопрос о способе ведения разговора о случившемся остается актуальным - как, если это вообще возможно, говорить о Холокосте, если он является смесью рационального с иррациональным? С одной стороны, человечество обладает набором доказательств и разного рода свидетельств, объясняющих техническую сторону этих событий. Но с другой стороны, люди, прошедшие лагеря смерти и оставшиеся в живых, обычно не желают говорить о произошедшем с ними или же не могут говорить об этом беспристрастно, что, конечно же, неудивительно.

Современная Холокосту культура оказывается в сложном положении – необходимо придумать новый способ ведения нарратива о произошедшем. Новый нарратив необходим потому что именно «старая», всем привычная культура привела к уничтожению евреев. Если Дахау, Освенцим и Бухенвальд были порождены силой рациональности, то необходимо ее повергнуть, говорить и переосмыслять случившееся в другой модальности, изобрести новый выразительный язык. «Писать стихи после Освенцима – это варварство», - говорит Адорно, выражая призыв не воспроизводить культуру, которая и привела к Освенциму. Создание нового языка предоставит возможность не только выразить невыразимое, заговорить о событиях, ужаснувших всех, но и предпримет попытку покончить с культурой, которая привела к Холокосту.

Разумеется, после Холокоста поэзия (более того, Адорно имел в виду не исключительно поэзию, а всю культуру вообще) не должна прекратить свое существование совсем, нет, она должна переродиться и воплотиться в новом теле – язык повествования должен быть переизобретен. Как манифест борьбы с виновной в Холокосте культурой новый язык должен быть противоположен ей. Яркими примерами стихотворного воплощения такого нового языка могут послужить два стихотворения, которые я проанализирую, – «Фуга смерти» Пауля Целана и «Стихи о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама. Необходимо сделать оговорку, что стихотворение Мандельштама было написано в 1937 году, между двумя войнами. Хронологически его нельзя подвести под высказывание Адорно, сюжетно оно не может описывать опыт Холокоста. Тем не менее, Мандельштам с помощью сложнейшего сплетения образов и аллюзий изобретает новый язык, который позволяет описать исключительный для него и его современников опыт - Первую мировую войну, исключительную по своим масштабам и нововведениям в виде химического оружия и т.д. Оба стихотворения иллюстрируют

Как описать исключительный исторический опыт?

необходимость переосмысления исключительных исторических событий, необходимость создания нового способа ведения нарратива.

Итак, «Фуга смерти» Пауля Целана написана на новом выразительном языке, который не совсем сюжетно, но образно повествует об уничтожении евреев в Германии. Стихотворение близко к музыке – оно полифонично, даже содержит название музыкального инструмента в названии. Читающий стихотворение сталкивается с пугающим многоголосием, в котором невозможно различить единичное звучание. Это хор жертв Холокоста, которых никогда не удастся полностью идентифицировать. Даже пунктуация здесь отсутствует из-за чего стихотворение сложно поделить на части, оно кажется непрекращающимся скорбным потоком сознания. Язык «Фуги смерти» иррационален, далек от привычной логики вещей, его путанность, сложность и протяженность напоминают предсмертный бред или хрип умирающего. Стихотворение можно сравнить с сомнамбулической речью человека, сознание, ум и внутренние силы которого остались в лагере.

Стихотворение Мандельштама «Стихи о неизвестном солдате», варварством не является, если вторить Адорно. Сюжет стихотворение не относится к концлагерям, но используемые Мандельштамом образы, сложность и путанность языка, ощущение необходимости говорить и свидетельствовать при непонимании как это осуществить, напоминают «Фугу смерти» Пауля Целана. В «Стихах о неизвестном солдате» появляется мотив, присутствующий и в высказывании Адорно и в стихотворении Целана – мир изменился, ему больше нет веры, необходимы придумать новые правила существования. Тотальные и страшные перемены в мире вокруг выражены в стихотворениях двух поэтов одинаково, – небо перестает быть не только символом справедливости («Призываю небо в свидетели!»), но и нейтральным пространством. У Мандельштама небо не только ревоплощается в новое поле боя с самолетами и бомбами, но и становится «воздушной могилой». Это же мы видим в стихотворении Целана, где евреи «роют могилу в воздушном пространстве там тесно не будет». Когда мир перестает быть прежним, кардинально меняется, это не может не пугать. Если же к этим переменам добавить осознание, что все это осуществлялось долго, размеренно, по воле и желанию человека – становится очень страшно. Продолжить воссоздавать культуру, которая привела к гибели и исчезновению огромного количества людей, – быть предателем, варваром. Изобретая новые выразительные средства, поэты отказываются от старых символов, переименовывают их – так небо и звезды у Мандельштама становятся «отрицательными» героями, хотя в поэзии обычно они символизируют возвышенные настроения, любовные мотивы. Воспроизвести эту традицию –

Как описать исключительный исторический опыт?

быть нечестным. Еще один сюжет, присутствующий в обоих стихотворениях, – исчезновение единичного, перевоплощение голоса в многоголосие. «Фуга смерти» будто состоит из множества голосов, которые перебивая и продолжая друг друга, сливаются в полифоническое произведение. И в последних строфах стихотворения Мандельштама мы наблюдаем растворение голоса индивида в многоголосии батальона:

Наливаются кровью аорты,
И звучит по рядам шепотком:
– Я рожден в девяносто четвертом,
Я рожден в девяносто втором...

Так стираются очертания единичного человека, происходит перевоплощение в некое целое, состоящее из многих, но существующее только благодаря этому смешению, стиранию границ. Такой литературный прием не может не напомнить о концлагерях, где личность стиралась, превращаясь сначала в нашивку в форме звезды, в клеймо с порядковым номером, а потом и в прах.

Итак, мною был исследован частный случай описания исключительного исторического события. Главные роли в данном эссе достались стихотворениям Пауля Целана и Осипа Мандельштама, но цитируемые мною книги Джорджо Агамбена и Зигмунта Баумана тоже являются образцами ведения особенного нарратива об исключительном событии из прошлого. Оба исследователя смотрят на события Холокоста с определенного ракурса, а не занимаются исключительно историческими сводками. Бауман исследует истребление евреев не как стихийное и случайное происшествие, а как вполне рациональное экономическое и логистическое решение. Агамбен же посвящает всю свою книгу изучению статуса свидетеля, исследует характер и значимость различных свидетельств. Но поэзия в данном случае, как нечто столь динамичное и свободное, кажется мне более демонстративной. Более того, оба стихотворения написаны свидетелями описываемых событий. «Фуга смерти» и «Стихи о неизвестном солдате» демонстрируют читателю всю глубину страха и отчаяния, которые только может испытать человек. Холокост случился, он был допущен людьми, их историей и их культурой. Стихотворения Целана и Мандельштама выражают болезненную и сложную борьбу с этой культурой, с прежним выразительным языком. Читать «Фугу смерти» и «Стихи о неизвестном солдате» сложно не только из-за неестественности их языкового скелета, обилия метафор и цитат, но из-за трудности и неподъемности освещаемых сюжетов.

Теория и практика разделения властей: Ш.Л. Монтескье и американская модель

Елизавета Худайбердиева (образовательная программа «История»)

Мы не можем представить современное демократическое государство без принципа разделения властей. Он отражен в конституциях таких государств как Германия, США, Российская Федерация. Разделение власти на три ветви ограничивает возможность злоупотребления ею и является базовым принципом устройства власти в правовом государстве. Этот принцип был разработан Шарлем Луи Монтескье, ярким политическим мыслителем эпохи Просвещения, опиравшемся на учение Дж. Локка¹. В данной работе мы рассмотрим теорию разделения властей Ш.Л. Монтескье и выражение ее на практике в виде американской политической модели.

Молодой человек из богатой семьи, получивший прекрасное образование и любовь публики после первой своей публикации в 1721 г., Монтескье с самого начала карьеры был и выдающимся автором, и юристом². Много путешествовал – по Италии, Австрии, Германии, Англии, где прожил 2 годаз. Он был очень впечатлен английской политической системой и обратил на нее пристальное внимание в своих работах⁴. В частности, в «Духе законов» он отмечает Англию как страну, в которой главной целью является политическая свобода граждан, и именно на ее примере описывает разделение властей на три ветви⁵.

Начиная с первой своей работы («Персидские письма», 1721 г.), автор критикует феодально-абсолютистский строй Франции, и в последующих работах антидеспотические взгляды Монтескье находят свою обоснование – прежде всего, в политической истории Рима («Размышления о причинах величия и падения римлян», 1734)⁶. С этой работой мыслитель продвигается на пути рационалистического объяснения принципов исторического развития. Апогея этот путь достигает в трактате «О духе законов», в котором во всей полноте раскрывается его политико-правовая теория. Ее основная идея заключается в необходимости обеспечения политической свободы и исследовании, каким образом государство может ее обеспечить⁷.

Так, в труде «О духе законов» Монтескье подробно изучает историю права от ее истоков до современного автору момента. Философ делает вывод, что общественное устройство каждого

¹ Азаркин Н.М. Учение Монтескье о разделении властей // Правоведение. 1982. № 1. С. 56.

² История политических и правовых учений / Под ред. В.С. Нерсесянца. М.: Норма, 2003. С. 367–368.

³ Baron de Montesquieu, Charles-Louis de Secondat // Stanford Encyclopedia of Philosophy (<https://plato.stanford.edu/entries/montesquieu/>). Просмотрено: 05.02.2020.

⁴ Там же.

⁵ Монтескье Ш.-Л. О духе законов. М.: Мысль, 1999. С. 138.

⁶ Графский В.Г. История политических и правовых учений. М.: Проспект, 2006. С. 367.

⁷ Монтескье Ш.-Л. Указ. соч. С. 8–9, 136–138.

народа подчиняется общим принципам, которые определяют его нынешнее состояние и дальнейшее развитие⁸. Таким образом он искал способы, которые могут защитить государства от гибели. В частности, согласно его идеям, большую опасностью для государства представляет становление деспотией, но это возможно предотвратить с помощью системы, в которой **различные органы осуществляют разные «роды власти»** – законодательную, исполнительную и судебную, и все эти органы связаны по закону⁹.

Однако не стоит отождествлять политическую свободу с определенной формой правления, а именно с демократией¹⁰. Политическая свобода реализуема при умеренном правлении и в том случае, если нет места злоупотребления властью, для чего необходимо установить ее разделение на законодательную, исполнительную и судебную. Кроме того, что все три власти должны взаимно сдерживать друг друга, ведущую роль играет именно законодательная власть¹¹. Главными основаниями политической свободы гражданина выступают разделение и взаимное сдерживание властей¹². Важно отметить, что свобода по Монтескье – это «право делать все, что дозволено законами»¹³. Таким образом, Монтескье обосновал систему управления, близкую к парламентаризму, основанную на разграничении полномочий исполнительной и законодательной властей, с упором на независимость судей. Его идеи были встречены современниками крайне враждебно, идеологи абсолютизма жестко критиковали работу, а церковь внесла трактат в списки запрещенных книг¹⁴.

Новизна идей Монтескье заключалась, во-первых, в объединении понятий политической свободы и теорией конституционного закрепления системы разделения властей и, во-вторых, включении в эту систему судебных органов¹⁵. Со временем эта система разделения властей не только получила признание и большую популярность (став классической формулой буржуазного конституционализма¹⁶), но даже была внедрена в практическую политику. Теория оказала огромное влияние на либеральную политическую теорию и на отцов-основателей Соединенных

⁸ Монтескье Ш.-Л. Указ. соч. С. 11–16.

⁹ Там же. С. 138.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 146.

¹² Федералист. Политические эссе А. Гамильтона, Дж. Мэдисона и Дж. Джея: Пер. с англ. / Под общ. ред., с предисл. Н.Н. Яковлева, коммент. О.Л. Степановой. М.: Прогресс. С. 331.

¹³ Монтескье Ш.-Л. Указ. соч. С. 137.

¹⁴ Графский В.Г. Указ. соч. С. 368.

¹⁵ Акмалова В.Р., Чилькина К.В. Проблема теории разделения властей в трудах Ш.Л. Монтескье и современность // Научное сообщество студентов: Междисциплинарные исследования: сб. ст. по мат. XX междунар. студ. науч.-практ. конф. № 9 (20). С. 347–351.

¹⁶ Азаркин Н.М. Указ. соч.

Штатов Америки¹⁷. Впервые она была применена на практике в Статьях Конфедерации и вечного союза¹⁸ 13 штатов, затем в заменившей их Конституции 1787 года только созданных США, где политическая модель и получила наиболее полное и последовательное политическое развитие.

Прежде всего, модель, созданная в середине XVIII века во Франции, нуждалась в адаптации к реалиям американских штатов конца XVIII века. Еще до ратификации Конституции США, в которой концепция французского просветителя получила закрепление, теории Монтескье переосмыслились отцами-основателями в сборнике статей под названием «Записки федералиста».

«Федералист» состоит из 85 статей, разъясняющих Конституцию, и он публиковался на протяжении года (1787–1788 г.) в нью-йоркских газетах с целью убедить граждан штата в необходимости принять Конституцию¹⁹. Авторы статей, А. Гамильтон, Дж. Мэдисон, Дж. Джей, выступали за федеративное устройство США, против республиканцев, отстаивавших сохранение конфедерации в период создания Конституции. А. Гамильтон, автор наибольшего количества статей (51), писал о необходимости установления системы сдержек и противовесов²⁰, а также сильной президентской власти²¹. Дж. Мэдисон в статье № 47²² подробно описывает преимущества концепции Монтескье, рассматривая конституции штатов и отмечая, что в каждом власть так или иначе подвержена слиянию, а в следующей²³ рассматривает возможные способы разделения властей, чтобы «обеспечить на практике невозможность вторжения каждого ведомства в сферу полномочий других»²⁴. Все трое, стоит отметить, ссылаются на образец политического устройства Англии так же, как и Монтескье.

Рассмотрим, какое выражение идеи отцов-основателей получили на практике и их соответствие изначальной концепции Ш.Л. Монтескье.

Во-первых, в США было конституционально закреплено само разделение властей. У каждой ветви свои источники формирования. Исполнительная власть представлена президентом,

¹⁷ Мелкоян А.А. Концепция разделения властей Ш.Л. Монтескье и ее практическая реализация (на примере Соединенных штатов Америки) // Инновационная Наука. Ростов-на-Дону, 2017. С. 122–124.

¹⁸ Статьи Конфедерации и вечного союза / Пер. А.В. Каменского // Чаннинг Э. История Соединенных Штатов Северной Америки. СПб., 1897. С. 339–350.

¹⁹ Федералист. Политические эссе А. Гамильтона, Дж. Мэдисона и Дж. Джая: Пер. с англ. / Под общ. ред., с предисл. Н.Н. Яковлева, коммент. О.Л. Степановой. М.: Прогресс: Литера, 1994. С. 9–12.

²⁰ Там же. С. 72–74.

²¹ Там же. С. 466–471.

²² Там же. С. 323–331.

²³ Там же. С. 331–341.

²⁴ Там же. С. 331.

по завету Монтескье, т.к. «лучше исполняется одним, чем многими»²⁵ и формируется путем косвенных выборов. Ее источником выступает коллегия выборщиков, в свою очередь избираемая населением²⁶. Законодательная власть представлена Конгрессом, разделенным на две палаты – Сенат и Палату представителей²⁷. Для нее источником являются легислатуры штатов, которые избирают Палату представителей и Сенат. Для судебной власти (Верховный суд) в качестве источника выступает Президент и Сенат²⁸. Верховный суд, кроме того, имеет право аннулировать законы Конгресса, как и нормативные акты Президента. Так, выстраивается «жесткая» система разделения с формальной изолированностью каждой из ветвей власти.

Во-вторых, один из основных принципов Монтескье – принцип взаимного сдерживания властей²⁹ – дополняется системой сдержек и противовесов, также закрепленных в Конституции. Она выражена как по горизонтали – власть разделена не только на три ветви, но и между федеральными государственными органами, так и по вертикали – разделение компетенций между федерацией и штатами. Кроме того, четко описаны правовые возможности сдерживанию одной ветви другой – Конгресс имеет право отклонять законопроекты, внесенные президентом³⁰, привлекать его к ответственности (в порядке импичмента)³¹, президент имеет право вето на законопроекты, одобренные обеими палатами³². Реализацией принципа сдержек и противовесов на практике является суд «Мэрбери против Мэдисона» 1803 года, создавший прецедент, когда Верховный суд признал несоответствие парламентского закона Конституции США³³. Таким образом, судебная власть реализовала право контроля над конституциональностью законодательных актов.

При этом концепция разделения властей в Конституции США получает развитие не только с помощью системы сдержек и противовесов и разделения по горизонтали и вертикали, но также идеей о сущностном единстве всех трех ветвей власти. То есть это не три абсолютно независимые власти, а единая власть поделена на три самостоятельные ветви.

²⁵ Монтескье Ш.-Л. Указ. соч. С. 138.

²⁶ Соединенные Штаты Америки: Конституция и законодательные акты: Пер. с англ. / Под ред. и со вступ. ст. О.А. Жидкова; Сост. В. И. Лафитский. М.: Прогресс; Универс, 1993. С. 35–36.

²⁷ Там же. С. 29–30.

²⁸ «...членов законодательного собрания не следует избирать из всего населения страны в целом; жители каждого крупного населенного пункта должны избирать себе в нем своего представителя.» (Цит по: Монтескье Ш.-Л. Указ соч. С. 141.)

²⁹ Там же. С. 137.

³⁰ Конституция Соединенных Штатов Америки. С. 35–36.

³¹ Там же. С. 30.

³² Там же. С. 32–33.

³³ Шаварин М.С. Конституционно-правовой аспект разделения властей в США // Труды Института государства и права РАН. 2010. № 6. С. 203–214.

Таким образом, новаторская идея Ш.Л. Монтескье, призванная ограничить вмешательство одних органов в сферу деятельности других и сделать невозможной узурпацию власти, положила начало перевороту в теории, а затем и практике правовой государственности. Развивая и дополняя идеи Ш.Л. Монтескье, адаптируя их под нужды американского общества, в ходе полемики федералисты смогли создать новую систему государственности, классическую (или «жесткую»³⁴) модель разделения властей, функционирующую по сей день, дополненная. Система разделения властей, принятая в Конституции США на основе идей Монтескье, перешла из политической теории в политическую практику и была принята во многих странах мира, став гарантом политической свободы граждан. Кроме того, в правовой науке концепция разделения властей все еще развивается и дополняется, ученые полемизируют насчет необходимости расширения количества ветвей власти и адаптации концепции под современные политические реалии³⁵.

Библиография

- Азаркин Н.М.* Учение Монтескье о разделении властей // Правоведение. 1982. № 1. С. 56–62.
- Акмалова В.Р., Чилькина К.В.* Проблема теории разделения властей в трудах Ш.Л. Монтескье и современность // Научное сообщество студентов: Междисциплинарные исследования: сб. ст. по мат. XX междунар. студ. науч.-практ. конф. № 9 (20). С. 347–351.
- Байкин И.М.* Современный взгляд на проблему теории разделения властей Ш.-Л. Монтескье // Современное право. 2010. № 7. С. 11–14.
- Барнашов А.М.* Теория разделения властей: становление, развитие, применение. Томск, 1988.
- Графский В.Г.* История политических и правовых учений. М.: Проспект, 2006.
- История политических и правовых учений / Под ред. В.С. Нерсесянца. М.: Норма, 2003.
- Мелконян А.А.* Концепция разделения властей Ш.Л. Монтескье и ее практическая реализация (на примере Соединенных штатов Америки) // Инновационная Наука. Ростов-на-Дону, 2017. С. 122–124.
- Монтескье Ш.-Л.* О духе законов. М.: Мысль, 1999.
- Плавинская Н.Ю.* Монархия и республика Монтескье // Монархия и народовластие в культуре Просвещения. М., 1995. С. 193–202.

³⁴ *Мелконян А.А.* Указ. соч.

³⁵ См. *Байкин И.М.* Современный взгляд на проблему теории разделения властей Ш.-Л. Монтескье // Современное право. 2010. № 7. С. 11–14.

Теория и практика разделения властей: Ш.Л. Монтескье и американская модель

Соединенные Штаты Америки: Конституция и законодательные акты: Пер. с англ. / Под ред. и со вступ. ст. О.А. Жидкова; Сост. В. И. Лафитский. М.: Прогресс; Универс, 1993.

Статьи Конфедерации и вечного союза / Пер. А.В. Каменского // Чаннинг Э. История Соединенных Штатов Северной Америки. СПб., 1897. С. 339–350.

Токарев В.А. Идея законодателя во Французском просвещении: Ш.-Л. Монтескье, Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо: автореферат на соиск. уч. степени канд. юрид. наук. Самара, 2008.

Федералист. Политические эссе А. Гамильтона, Дж. Мэдисона и Дж. Джея: Пер. с англ. / Под общ. ред., с предисл. Н.Н. Яковлева, коммент. О.Л. Степановой. М.: Прогресс; Литера, 1994.

Фетисов А.С. Разделение властей // Социально-политический журнал. 1995. № 6. С. 88–96.

Шаварин М.С. Конституционно-правовой аспект разделения властей в США // Труды Института государства и права РАН. 2010. № 6. С. 203–214.

Baron de Montesquieu, Charles-Louis de Secondat // Stanford Encyclopedia of Philosophy (<https://plato.stanford.edu/entries/montesquieu/>). Просмотрено: 05.02.2020.

Авторам:

рекомендации по библиографическому оформлению сносок и списка литературы

1. Оформление сноски

- Сноска ставится перед знаками препинания.

Пример: Главным источником, как писал драматург, был Аммиан Марцеллин.

2. Описание книги одного или нескольких авторов

Автор (ФИО). Заглавие книги. Город: Издательство, год издания.

Винокур Г. О. Введение в изучение филологических наук. М.: Изд-во «Лабиринт», 2000.

Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

Соавторы перечисляются через запятую:

Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс Универс, 1996.

- Между фамилией и инициалами – пробел(ы); ФИО автора *курсивом*
- Место издания указывается сокращенно, после сокращения ставится точка

М. (Москва)

СПб. (Санкт-Петербург)

Л. (Ленинград)

Другие города полностью

- При двойном (тройном) месте издания – через ;

М.; Л.

Toronto; Amsterdam; New York

- Если дается название издательства, то после места издания ставится двоеточие; после названия издательства ставится запятая (**М.: Искусство, xxxx.**) Если есть слово «Изд-во», то название – в кавычках, если нет, то без:

М.: Искусство, 1999.

М.: Изд-во «Искусство», 1999.

- Если названия не дается, то после места издания ставится запятая (**М., xxxx.**)
- После указания года ставится точка.
- Указание конкретной страницы (с пробелом): **С. 000** или **С. 000–000.**

3. Для иноязычных книг:

- Фамилия, инициалы (как и для «кириллических» авторов)

Terras V. Reding Dostoevsky. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

Montaigne M. de. Essais. Paris, 1907.

- Места (города) издания – полностью:

Toronto; Amsterdam; New York

- **основные сокращения**

Том (Т.) = Vol. (Volume) (англ.); T. (tom(e)) (англ., фр.); Bd (Band) (нем.)

Часть (Ч.) = Part (англ.); Partie (фр.); Teil (нем.)

Номер (№) – в русской библиографич. традиции записывается так же, но в англ. традиции №. 4

Страница (С.) = P. (page) (англ., фр.); S. (Seite)

4. Область заглавий и сведений об ответственности (кто подготовил, составил):

- Дается сразу после заглавия **через косую черту (/)**, без другого знака препинания
- После косой черты с большой буквы
- Разные сведения даются через точку с запятой
- При перечислении **людей, готовивших издание**, после косой черты (/), **сначала** даются их инициалы, потом фамилия!
- Сокращения:

сост. – составитель

вступ. ст. – вступительная статья

предисл. – предисловие

подгот. текста – подготовка текста

ред. – редактор / под ред. – под редакцией

коммент. – комментарий

примеч. – примечания

пер. – перевод

5. Описание многотомников

- В общей части сводного библиографического описания многотомного издания приводят библиографические сведения, общие для всех или большинства томов, в спецификации — частные, относящиеся к отдельным томам.
- Нужно указать, сколько томов в издании. После заглавия двоеточие и с большой буквы (В 20 т.)

Зоценко М. М. Собрание сочинений: В 3 т. / Сост., подгот. текста, примеч. Ю. В. Томашевского. Л.: Художественная литература, 1986.

Каверин В. А. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Художественная литература, 1963–1966.

- Если ссылка на один из томов, то сначала описывается издание целиком, а потом конкретный том.
- Выходные данные в этом случае даются для конкретного тома.

Ильф И. А., Петров Е. П. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1961. С. 125–266.

6. Описание отдельного раздела из книги (статьи из сборника)

Автор. Название раздела (статьи) // Автор книги (сборника). Название книги (сборника). Город: Издательство, год. Номера страниц, на которых помещен раздел (статья).

Гегель Г.В.Ф. Введение // Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. СПб.: Наука, 1993. С. 56–127.

7. Описание статьи из журнала

Автор. Название работы // Название журнала. Город: Издательство (если есть), год выпуска. Номер. Страницы, на которых размещена статья.

Фукуяма Ф. Конец истории? // Вопросы философии. М., 1990. № 3. С. 134–148.

8. Описание электронного ресурса

- Нужно указать название интернет-ресурса и дату публикации, а после этого — гиперссылку в скобках
- Если опубликованный текст относится к интервью или к другим жанрам, кроме статьи (например, если это стихотворение), характер материала лучше пояснить в квадратных скобках.

Глухов А.А. Справедливость в классической политической философии [семинар] // YouTube. 23 октября (<https://www.youtube.com/watch?v=nQoH9pTKSuM>). Просмотров: 25.10.2018.