

9. *Крысин Л.П.* Толковый словарь иноязычных слов. М., 2008.
10. *Лацук О.Р.* Формат как коммерческий инструмент СМИ / Журналистика в 2009 году: трансформация систем СМИ в современном мире. Сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. Фак. журн. Моск. гос. ун-та. М., 2010.
11. *Майданова Л.М., Калганова С.О.* Практическая стилистика жанров СМИ. Екатеринбург, 2006.
12. *Падейский В.В.* Проектирование телепрограмм. М., 2004.
13. *Романовский И.И.* МАСС МЕДИА. Словарь терминов и понятий. М., 2004.
14. *Смирнов В.В.* Формы вещания. М., 2002.
15. *Степанян С.* Об определениях понятия «формат» / Журналистика в 2005 году: трансформация моделей СМИ в постперестроечном информационном пространстве. Сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. Фак. журн. Моск. гос. ун-та. М., 2006.
16. *Телевизионная журналистика.* 3-е изд. М., 2002.
17. *Товстоногов Г.А.* О жанре / Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. М., 1964.
18. *Цвик В.Л.* Телевизионная журналистика: История, теория, практика. М., 2004.
19. *Шкловский В.Б.* Тетива. О несходстве сходного / Шкловский В.Б. Избранное. В 2-х т. Т. 2. М., 1983.

М.Д. Попкова

### Проблема границы в культуре XX века

Неклассическое состояние культуры характеризуется размыванием границ. В XX веке явление это стало тотальным и обнаруживается на всех уровнях культуры, в любых значимых культурных феноменах – от политики до моды.

В самом деле, что регистрирует мода унисекс, начавшаяся со стрижки «гарсон», моды на травести, и дошедшая до моды на трансвеститов? – размывание границ пола (а ведь это граница, заданная даже не культурой, а природой).

Разговоры о размывании морально-этической нормы стали общим местом, но нельзя не отметить, что явление, за которое судили Рембо и Верлена сейчас признано нормой и освящается браком.

То же и с искусством – границы этого феномена в XX веке абсолютно подвижны, искусством может быть названо всё, что угодно, главное подвести под явление убедительную идеологическую базу или же поместить его в определённый смысловой и институциональный контекст.

Характерным нам кажется феномен современной архитектуры – ведь архитектура всегда выступает адекватной моделью мира. Так вот, глядя на современные здания, можно сказать, что это мир не имеющий границ – не имеющий стен. Конструкции из стекла и бетона, а потом из стекла (иногда

зеркального) и металлического каркаса – это модель мира без границ, где снимается оппозиция внутреннего и внешнего пространства, в наиболее радикальных вариантах здание выворачивается наизнанку: не только лифты, лестницы, но и коммуникации выводятся наружу.

С чем же связана эта проблематизация границ в культуре XX века? На наш взгляд с *потерей культурой смысловой определённости*. Само слово определённость говорящее: оно сочетает в себе и необходимость предела – т. е. границы! – и наличие самоидентичности. Быть собой, обладать самотождественностью – это само по себе предполагает наличие границы.

В современной же культуре господствует «принцип неопределённости», если позволительно взять термин Гейзенберга в качестве метафоры. А физика действительно оказала серьёзное влияние на культуру. Вот как Кандинский реагирует на открытие явления радиоактивности: «В моей душе распад атома воспринимался точно так же, как если бы это был распад целого мира. Вдруг прочные стены разрушились. Всё стало неопределённым, нестабильным и пластичным. Это поразило меня так же, как если бы камень растаял передо мной в воздухе и стал невидимым» [1, с. 143]. Но дестабилизация мира произошла не в физике. Физика её регистрирует. «Мир болен ощущением распада» (И.Бродский) давно, потому что потеряна точка сборки. Мир, который держался на вере в Бога и человека, в разумное, пусть даже сверхразумное, начало им управляющее, с необходимостью распадается, потеряв эту веру. Теперь ни генеалогия, ни телеология не может его собрать, он не имеет ни источника, ни цели, ни внутреннего закона своего существования.

Классическая философия, столкнувшись с проблематичностью мира (в декартовом ли сомнении, или кантовском агностицизме) не случайно обращается к человеку, ища точку опоры. Человек – вариант этого мира, обладающий самосознанием, данный себе изнутри. Поэтому и проблема границы наиболее остро ощущается в отношении границы моего Я. Что же, моя самоидентичность тоже размывается, и границы моего Я тоже разрушены?

Тут надо сказать, что антропология всё-таки базируется на онтологии. Самосознание человека, верящего, что он образ и подобие Божие, и человека, полагающего, что он есть поток дхарм – разное самосознание. Однако есть нечто общее: человек – не замкнутая система. Человек – то, что ещё должно стать – подобием Божиим, осуществлением свободы... Хайдеггеровская экзистенция – вне-стояние, выход из себя. Обретение себя происходит через соединение с Абсолютом. То есть разомкнутость нашего бытия-в-мире есть его *необходимая* составляющая.

И всё-таки велика разница между Востоком и Западом: встреча двух волей, двух личностей моей и Божественной, или растворение моего сознания в безличном Абсолюте, будь то Брахман или Дао.

Поэтому размывание границ моего Я и его смысловой определённости ощущается как проблема, «болезнь» именно в европейской культурной традиции. Эта традиция предполагает размыкание границ как волевой акт, движимый силой любви и направленный на встречу с другим Я. Когда происходит выход из самоидентичности в новое поле самоидентичности – поле события. Встреча Я и Ты. Это размыкание целостности для достижения новой целостности.

Здесь нет ничего от распада.

И острое ощущение распада, фиксируемое большими художниками лучше любого счётчика Гейгера, ведёт к проблематизации феномена границы, к особому его прорабатыванию в культуре. Прорабатывание это идёт по разным направлениям.

Первое из них – это гипостазирование границ, попытка своим творческим усилием создать утраченную целостность и её горизонт – найти одежду для человека-невидимки. Для этого можно отождествить себя с телом. Что и делает художник-модернист. Система выразительности сюрреализма насквозь физиологична. Также и театр абсурда. Вообще тело – одна из главных тем культуры XX века. «Вскрыла жилы <...> неостановимо, невосстановимо хлещет стих», – так телесно переживает и передаёт М.Цветаева процесс творчества, а ведь она романтик и ей дорого стоит сказать о душе: «Христианская немочь бледная! / Пар! Припарками обложить! / Да её никогда и не было! / Было тело, хотело жить, / Жить не хочет». Это неразрешимая проблема замыкания себя в границах тела – ведь тело смертно.

Но есть другой вариант – укоренить себя в социальной общности (вспомним маяковское «единица – ноль»). Этот старый вариант атеистического бессмертия особенно яростно отстаивается в авангарде. Причём характерным оказывается стремление отмежеваться от: культурной традиции («Сбросить Пушкина с корабля современности»), от других социальных общностей (построение коммунизма в отдельно взятой стране), т.е. ограничить себя, чтобы стать собой. Искусственно созданный социум (будь то творческое или политическое объединение), не имеющий собственного корня, обретает самоидентичность только в борьбе другим.

Другое направление – это попытка находиться на границе, в неустойчивом, зато подлинном состоянии. И искусство, и философия

обнаруживают в XX веке особое внимание к пограничным явлениям. Здесь можно вспомнить и проблему «пограничной ситуации», и буквальную замороженность культуры феноменом смерти – самым пограничным местом и моментом в жизни. «Преувеличенность жизни в смертный час» – так Цветаева регистрирует особую семантическую функцию границы: само пребывание на границе даёт измерение смысла. Об этом говорят философы экзистенциалисты, рассуждая о пограничной ситуации, о «бытии-к-смерти», об этом же свидетельствует поэтический авангард – его внимание к пограничным языковым явлениям (неологизмам, деепричастиям, субстантивированным прилагательным и т.п.). Для наглядности приведём пример использования приёма *endgament`a* – поэтического переноса у Цветаевой:

О неподатливый язык!

Чего бы попросту – мужик,

Пойми, певал и до меня:

«Россия, родина моя».

Пока «мужик» не запел в третьей строке, мы думали, что мужик – это язык, такой же грубый, неподатливый, но вот в следующей строке он становится реальным живым мужиком, да ещё и голосом народа. Эта полисемия возникает именно благодаря помещению слова на границу – в особую семантическую зону.

И художник в XX веке начинает злоупотреблять этим свойством границы, эксплуатировать его. Он намеренно играет с границей. С границей стиля, например, смещает её, смешивает разные стили. Конечно, смешение высокого и низкого – это старый выразительный приём, использовавшийся всеми большими художниками от Шекспира до Пушкина. Но характерна степень высоты и низости. У Бродского, например, обсуждение такого серьёзного философского вопроса, как непотворение злу силою, происходит на лагерном жаргоне: «Пусть закроется – где стамеска? / яснополянская хлеборезка! / Непотворенье, панове, мерзко! / Это мне, как серпом по яйцам».

Ну, положим, это может быть вызвано желанием снизить пафос. Тогда, наверно, более убедительным будет пример стилевого смешения по горизонтали – художественного и научного дискурса, столь частый у Бродского: «только то и держится на гвозде, что не делится без остатка на два», «возьмём за ножку некоторый стул», «неевклидова сумма прямых углов» и т.д. Демонстрируется тотальная нерасчленённость нашего сознания, а вслед за ним языка, на отдельные сферы. Подобную же операцию проделывает

налитический кубизм – соединяя чувственное и рациональное восприятие объекта.

Но эта нивелировка границ не рождает новой целостности, она даёт «свободу от целого, апофеоз частиц» (Бродский). Что особенно ощутимо в разрушении композиционного целого. Процесс этот, начавшись в модернизме, в постмодернизме достиг своего апогея, т.к. обзавёлся мощной интитоталитарной идеологией. Бродский так это выражает: «...воображать себя центром даже невзрачного мироздания / непристойно и невыносимо». А на уровне формы в итоге – рассыпанный текст, кумулятивная композиция – свалка слов, образов, идей – принцип каталога или видеоклипа. С особой наглядностью это разрушение композиции демонстрируют карточки Льва Рубинштейна.

Осуществляя означенную выше игровую стратегию, художник запускает ядерную реакцию распада – высвобождается огромное количество энергии, но в результате – разрушение и смерть. «Наверно, после жизни – пустота. И вероятнее, и хуже Ада», – констатирует Бродский.

Сделать этот результат позитивным европейцы пытаются, примкнув к восточной буддийской традиции: в пелевинском «Чапаев и Пустота» с особой наглядностью это выражено. Но пока в нас остаются «пережитки» европейского Я-сознания, нам тяжело вливаться в эту Пустоту, наблюдать, как переходит «Всё во власть Ничто».

Бобо мертва. И хочется уста

Слегка разжав произнести «не надо».

Нам больно слушать Бродского, вновь и вновь повторяющего: «Пустота вероятней и хуже Ада, / мы не знаем, кому нам сказать «не надо»...». Позитивное лицо Пустоты нам пока не знакомо, не то, чтобы мы знали ей альтернативу, но мы знаем наше внутреннее ей сопротивление. «Хочется плакать, но плакать нечего» (Бродский).

И единственный проблеск радости – это то, что искусство продолжает говорить от первого лица, и даже что-то такое трогательно-сентиментальное говорить: «А это я в трусах и в майке под одеялом с головой бегу по солнечной лужайке, и мой сурок со мной» [2, с. 419].

#### Библиографический список

1. *Кропотов С.Л.* Экономика текста в неклассической философии искусства Ницше, Батая, Фуко, Деррида. Екатеринбург, 1999.
2. *Рубинштейн Л.* Домашнее музыцирование. М., 2000.