

ший ей в губы и заглушавший ее волчий голос:

У голубя, у сизого,
Золотая голова!» [1, т. 3, с. 114]

Из сюжета повести ясно, какая голова у *живореза* Дениски. Красота, по воле сельского буржуа, отдана на заклятие духовно ущербному герою. Обреченность деревни, России (один из персонажей, Балашкин, базарный философ, так и называет Россию – *деревней*) в новых исторических условиях выявлена в антураже лютотой зимы. Не сулит надежд и качество исполнения под вой бешеного ветра величальной песни – *волчий голос*.

Драму не только несчастной старухи, плачущей из-за того, что в любой момент ее может прогнать со службы сластолюбивый хозяин, но и трагедию последних дней старой России, множество сыновей которой полегло на фронтах первой мировой войны, вместил святочный метельный вечер («Старуха»). Ненастный зимний день и ночь, переходящая в утро следующего дня в столичном Петрограде, – пора не только обычного бытового преступления, убийства Корольковой в номере захудалой гостиницы, но и нового – с позиции времени первой мировой войны – осмысления преступления («Пеглистые уши»). Точнее, преступления без наказания, которое позволяло себе человечество с начала своей истории. С точки зрения хладнокровного расчетливого убийцы Соколовича, назвавшего себя *сыном человеческим* (в смысле соответствия самым низменным свойствам человеческой природы), счет совершивших и совершающих преступления – смертоубийство людей – идет на миллионы. Обыденное сознание людей к свершению таких преступлений подготовлено аксиологией уймы книг, своего рода уголовных хроник онтологии социумов: «все эти мифы, эпосы, былины, истории, драмы, романы... Каждый мальчишка зачитывается Купером, где только и делают, что скальпы дерут... Каждый пастор знает, что в Библии слово “убил” употреблено более тысячи раз и по большей части с величайшей похвалой и благодарностью творцу за содеянное» [1, т. 4, с. 124].

Мартиролог начала XX века тысячекратно превосходит мартиролог предшествующей истории человечества: «Мучаетесь вы, когда читаете, что турки резали еще сто тысяч армян, что немцы отравляют колодцы чумными бациллами, что окопы завалены гниющими трупами, что военные авиаторы сбрасывают бомбы в Назарет?»... [1, т. 4, с. 125].

Зимний вечер в Петербурге времени апогея первой мировой войны подводит автора к жесткой оценке аксиологии Достоевского, который в своих романах, по мнению ехидно полемизирующего с ним Бунина, дал только поверхностный срез обыденного сознания: «Мучился-то, оказывается, только один Раскольников, да и то только по собственному малокровию, и по воле своего злобного автора, совавшего Христа во все свои бульварные романы» [1, т. 4, с. 125].

Ощущение близости утра в промозглой петербургской ночи – убийственный штрих в характеристике равнодушного к судьбе ближнего социума: «Надо всей окрестной далью, надо всем огромным гнездилищем еще безмолвной столицы стоял невнятный, отдаленный стон фабрик и заводов, зовущий из всех своих нижесенских приютов, из всех своих низов и притонов несметный трудовой люд» [1, т. 4, с. 131].

Промозглая зимняя петербургская ночь как нельзя лучше оттеняла спекулятивный характер аксиологии, ее прагматику, определенную групповыми, социальными, национальными, конфессиональными, а также всевозможными политическими целями. В зловещие, предрекающие Апокалипсис тона окрашен обратный путь из Старого в Новый Свет огромного комфортабельного лайнера с символическим названием *Атлантида* («Господин из Сан-Франциско»). Сильные и богатые мира сего завершают свой круиз на корабле, громадном, как Дьявол (символ мирового зла), «среди бешеной вьюги, проносившейся под гудевшим, как погребальная месса, и ходившим траурными от серебряной пены горами океаном» [1, т. 4, с. 70]. Кажется, что вселенская стихия вьюжными декабрьскими ночами всей мощью океана готова обрушиться на форпосты и твердыни потребительского мира – социального апогея индустриальной цивилизации.

Во многочисленных сезонных ипостасях концепта зимы, выявленных у обоих художников через филигранную словесную оптику, Бунин и Колас многократно усилили *погребальную* семантику концепта. С ним в их малой прозе соотносены заключительные стадии обреченного мира. Обреченного по причине изъянов **социального** (преимущественно у Коласа и частично у Бунина) и **ментального** (преимущественно у Бунина) порядка. В конечном итоге преобладающая художественная семантика концепта зимы у обоих писателей корректировала основной вектор сюжетосложения – сигнализировать о непрочности, катастрофизме бытия в конкретно-историческую эпоху, в начале XX века.

Источники и литература

1. Бунин И. Собр. соч. В 6 т. - М., 1987-1988.
2. Колас Якуб. Збор твораў. У 12 т. Т. 4 - Мн., 1962.
3. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М., 1995.

Марунчак И.А.

АКТУАЛЬНОСТЬ МИФА О ГЕРОЕ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Миф как древнейшая форма культурного сознания представляет значительный интерес для изучения, что обусловлено целым рядом причин, в частности его особой креативной ролью не только в истории культуры, но и в современном социокультурном пространстве.

Современное состояние осмысления мифа и мифотворчества свидетельствует о существовании многочисленных методологических и теоретических подходов к изучению данного феномена. В изучении мифа

можно выделить ряд направлений, с помощью которых выявляются различные аспекты и формы мифа, закономерности его функционирования. Культурологический подход в качестве методологического ключа позволяет предельно расширить контекст для адекватного понимания и интерпретации мифа, поскольку его теоретическая реконструкция невозможна вне контекста конкретной культуры [3, с. 10-11].

Изучение мифологического начала – одно из актуальных направлений в развитии современной культурологии. Цель данной работы – установление связи современного культурного сознания с мифом о герое, рассмотрение некоторых его трансформаций.

Само слово «миф» древнегреческого происхождения. Оно трактовалось многозначно: слово, беседа, слухи, рассказ, повествование, сказание, предание, сказка, басня.

Древние мифы творились стихийно. Мифологическое сознание представляло собой аксиологическую, эмоционально-ценностную картину мира родовой общины, обитающей на освоенной территории. Это был способ его аксиологической интерпретации [5, с. 100]. Совершенно особое место занимают новейшие мифы массового сознания, представляющие собой реликтовые структуры мифомышления, превращенные формы общественного бытия: политические, социальные, псевдонаучные, художественные и другие. Без обращения к мифу сегодня практически нельзя понять общественную психологию и явления массовой культуры, невозможно осмыслить и феномен творчества.

Мифологические персонажи, выполняющие роль медиаторов, посредников между духами (богами) и людьми, в силу своих заслуг, по роли в общественной жизни и по выполняемым обязанностям получили название «культурные герои». Эти земные или неземные существа призваны соединять сакральный и профанный миры.

Это могут быть первопредки, боги или полубоги. Они добывают для племени или народа блага цивилизации: огонь, растения, орудия труда; упорядочивают времена года и погоду; организуют социальную и ритуальную жизнь, побеждают силы Хаоса (чудовищ) и способствуют установлению миропорядка; освобождают мир от людоедов и гигантов, преодолевают препятствия, козни богов (как, например, Геракл, потрагивший жизнь, сопротивляясь козням Геры). Появлением смерти человечество также обязано им. Согласно многим сказаниям, они были первыми смертными. Выполнив свое предназначение или приняв смерть, они переходят в сакральную сферу, присоединяются к собранию Богов, становятся звездами или планетами; превращаются в злаки, горы, реки – оформляют собой ландшафт или обеспечивают благосостояние жителей данной местности.

От культурного героя требуются ловкость, храбрость, хитрость и прочие свойства, востребованные на первобытной стадии развития человечества. К этим качествам присовокупляется физическая сила, необходимая в мужском мире, где проблемы разрешаются силовым способом. Они демонстрируют дикие, необузданные страсти, что, вероятно, объяснимо и с социальной, и с психологической точек зрения. Герой – особый человеческий тип: не «как все», пассионарий и харизмат, иначе он не выполнил бы своей миссии. Люди с противоположными достоинствами: разумностью, практичностью – не становятся героями в классическом смысле. Мифологические времена, как всякое начало или перелом, требуют экстраординарности. Добавим к сказанному эстетическое основание для увековечения страстного героя [1, с. 112-113].

Культурный герой – прототип героя эпоса, вокруг него складывается цикл повествований (в европейской культуре широко известен цикл мифов о двенадцати подвигах Геракла) [2, с. 233-234]. От мифов о культурных героях прослеживается путь к легендам о богатырях, к богам высших религий. По его образцу пишутся современные романы-fantasy, например, цикл из 18 повестей Р. И. Говарда «Конон из Киммерии».

Часто герои рассматриваются как легендарные прародители царских родов, что не в последнюю очередь влияет на их канонизацию. В частности, к Гераклу возводился древнегреческий род Гераклитов, хотя в мировую историю он вошел благодаря великому философу Гераклиту. Согласно официальному государственному мифу, Рим был основан Энеем, выходцем из легендарной Трои.

В мифах о культурных героях заложены основы архетипов, общечеловеческих, кардинальных типов поведения: храбрец, защитник, богатырь, изгнанник, борющийся с судьбой. Женские образы представлены девами-воительницами, верными спутницами, хранительницами домашнего очага. Антипод положительно-го героя воплощает антагонистические черты: трус, предатель, лжец.

Мифологические парадигмы трансформируются в «вечные образы» литературы, позднее – кинематографа. Архаические и архетипические модели обнаруживают себя в шекспировском Гамлете и Дон Кихоте Сервантеса, в произведениях Вальтера Скотта, в «дамских романах» и детективах, в голливудском кино и во многих других художественных модусах архетипических сюжетов.

Массовая культура современности, активно используя древние мифологемы и их художественные воплощения, создает на их основе свое собственное толкование мира и места человека в нем.

XX век породил целую сеть мифологий, призванных гарантировать воспроизводство существующего социального порядка и указать отдельно взятому индивиду место в этом порядке. Существенную роль в этом играют и героические мифы. Поскольку герой неотделим от общественного сознания, это означает, что «маленький человек» все еще продолжает жить мифами о герое, выстраивая свое собственное существование по мерке, заданной современными мифологическими системами. Это делает вопрос о месте и роли мифологемы героя в современном сознании крайне актуальным.

Все существующие подходы к проблеме мифологемы героя на свой лад пытаются дать решение проблемы существования индивида в условиях социальной нестабильности, хотя и делают это под разными углами зрения. Это позволяет рассматривать мифологему героя в современном массовом сознании как логико-символический принцип существования индивида в пространстве нестабильного общества [7, с. 24-26].

Сознание человека современного общества принимает жизненные процессы в качестве героизированного хода вещей. Героика здесь творится главенствующим мифологическим стереотипом.

Кроме собственного понимания героев массовая культура создает, как уже отмечалось, и собственную мифологию. Если в прошедшие века происходила демифологизация культуры, хотя по большей части имела место перекодировка мифов, то процессы ремифологизации современности способствуют развитию немифологических тенденций в социуме. Особенно четко это можно проследить в литературе [4, с. 295-298].

Фантастический жанр изначально несет в себе зародыши будущих мифов. Это непосредственно связано с предметом повествования. И миф, и фантастика говорят о непонятном, существующем или несуществующем, но недоступном для людей. Мифологизируют чаще всего то, чего не знают, что внушает страх по каким-либо причинам, то, что индивиду неизвестно, но к познанию чего он стремится. И этим предметом может стать как загробная жизнь, так и покорение открытого космоса или уход в прошлое человеческой цивилизации. Причем активное включение СМИ в процесс распространения новой мифологии ускоряет её восприятие массами. Достаточно зайти в книжный магазин или включить телевизор, чтобы обнаружить огромные тиражи и многочисленные телеверсии новомифологических произведений. Мифология этого уровня имеет свою классику (Дж. Р. Р. Толкиен, К. С. Льюис, Р. И. Говард), свой авангард и свой китч, но во всех случаях соответствует основным характеристикам мифологического текста. Чаще всего здесь просматривается код мифологизированной сказки, выявленный В. Я. Проппом: типы и последовательности ситуаций и событий, функции действующих лиц [6]. Но по характеру претензий это миф. Это выражается в пространственно-временном разворачивании сюжета, в характере и масштабе событий и действующих лиц. Неомифологические произведения пишутся не как сказка, где назидательность и развлекательность являются основными целями. В *fantasy* реализуется мифологическая концепция мира, а лейтмотив разворачивается как одна из возможных версий бытия. Потому так полюбилась современным авторам гипотеза о параллельных мирах. Загадочные силы вмешиваются в человеческую и общественную жизнь. Одни персонажи перемещаются во времени и пространстве, а другие являются порождением инфернального мира. Вампиры, мутанты, големы-клоны дополняют картину жизнедеятельности «нечистой силы». По сути, воссоздаются «шаманские мифы» о медиаторах и посредниках, о культурных героях-первопредках, о путешествиях по сакральным сферам.

Искусство берет на вооружение амбивалентность и диахронизм мифа, обосновывая своими средствами присутствие сакрального в профанном, прошлого в настоящем, вечного в конкретно-временном, единого и общего в частном. Положительную или отрицательную оценку получают не персонажи, а их поступки. Поэтому роли героев в ценностно-этическом плане все время перераспределяются в ходе повествования [4, с. 237]. Происходит перераспределение функциональной и смысловой нагрузок в мифологеме героя.

Историческое бытие мифа – архетипы и повторения, но последние таят в себе различия. Посредством мифов прибавляется наше знание о бытии и мире. В отличие от науки и философии мифология говорит на образно-символическом языке, и потому легче всего ей живется в тексте художественного произведения [1, с. 242]. Потому-то столь убедительны знаменитые романы-мифы «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Властелин колец» Дж. Р. Р. Толкиена, а если обратиться к прошлому – трагедия «Фауст» И. В. Гёте, «Божественная комедия» Данте.

Произведение-миф взывает к амбивалентности и диахронизму самого сознания - к чувству потустороннего, божественного; ожиданию чуда, живущему в душе самого «отпетого» скептика. Мифологическое в данном случае содержится не в форме и не в содержании. Оно - вносящая значение интерпретация.

Основные проблемы, к которым обращается данная литература, – это проблема человека, его существования в мире, пути его развития и т. д. Каждый автор, опираясь на мифологическую основу своего сегмента общества и культурных традиций, дает ответ на поставленные вопросы. И если их сопоставить, можно получить общую картину проблематики, занимающую современного человека. Анализ произведений, проведенный на различных уровнях понимания и трактовки мифа, даст предлагаемые ответы на эти «вызовы». Такая форма отражения процесса развития сообщества, несомненно, будет существовать и в дальнейшем, давая возможность новых интерпретаций решения глобальных проблем человечества. Ведь именно решение этих вопросов является основным занятием героев всех времен и народов. В этом основа его существования, активизация его роли в тех культурах, где он уже не связан с верованиями. С течением времени наблюдается все большее разнообразие типов. Изменяется трактовка, мотивация поступков. Изменяется и оценка их действий. Из агрессивного истребителя чудовищ герой превращается в символ гуманизма. Некоторые авторы фантастических романов задаются вопросом, что имеет больший приоритет – подвиг или человеческая жизнь? Это уже само по себе указывает на те модификации, которые произошли с человеческим сознанием в ходе его культурной эволюции. А ведь есть и другие изменения в восприятии и понимании этого мифологического образа.

Прослеживание таких трансформаций является инструментом непосредственного изучения социокультурного континуума.

Культура – явление всегда знаковое, и в XXI веке она основана на символе, образе. «Компьютерная» эпоха создает виртуальную реальность, по своим законам, форме существования и характеру аналогичную мифологической. Одновременно в массовом сознании усиливается влияние астрологии, магии, мифологизированного *fantasy* и т. д. Все это позволяет говорить не только о принципиально новом типе культуры, но о возврате на новом витке цивилизации к дорациональному, мифологическому сознанию - о «мифологическом ренессансе». Именно под его эгидой будет проходить развитие человеческой цивилизации.

Источники и литература

1. Апинян Т.А. Мифология. Теория и события. – СПб., 2005.
2. Аполлодор. Мифологическая библиотека. – М., 2004.
3. Воеводина Л.Н. Мифология и культура. – М., 2002.
4. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 2000.
5. Пивоев В.М. Мифологическое сознание как способ освоения мира. – Петрозаводск, 1991.
6. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1966.
7. Туркина. В.Г. Мифологема героя и массовое сознание. – Саратов, 2001.

Мизрахи М.**КОНЦЕПТ КОММУНИКАТИВНОЙ РАЦИОНАЛЬНОСТИ КАК АЛЬТЕРНАТИВА ПРОЕКТУ ПОСТМОДЕРНИЗМА**

Актуальность данной работы заключается в раскрытии особенностей современных тенденций философской и культурологической мысли. Целью исследования стал анализ концепта коммуникативной рациональности как альтернативы проекту постмодернизма.

Постмодернистский тип философствования закономерно и в то же время парадоксально конструирует постулат о смерти субъекта (Мишель Фуко, Ролан Барт, Юлия Кристева). Посредством этой метафоры постмодернизм, с одной стороны, дистанцируется от понимания субъекта как источника когнитивной активности в классической философии, с другой, – от традиции художественного модернизма, в котором субъект максимально акцентируется. Понятие субъекта в рамках постмодернизма фиксирует представление о продукте расщепленной, проблематизированной действительности. В трактовке французского философа Ги Дебора постмодерная действительность – это череда спектаклей. Субъект-зритель – не более чем фальсификация субъекта, он всего лишь продукт данного спектакля, вне представления не имеющий реальности, истины, возможности переживать и действовать. Квази-субъект может лишь при некоторых обстоятельствах выполнять функцию субъекта. Предельно упрощая, можно сказать, что постмодернизм производит редукцию субъекта до носителя самодовлеющей реальности языка. Как пишет Илья Петрович Ильин, в рамках постмодернизма «философия как таковая стала проблематичной, превратившись в "вопрос о возможности вопроса", о "смерти субъекта", о превращении абсолютного знания в закрытую самодостаточную структуру, не способную критически осмыслить свою ограниченность и относительность» [1, с. 179]. Проблема, осознанная постмодернизмом, в границах постмодернистской научной парадигмы не была решена.

Немецкий социолог и философ Юрген Хабермас, наблюдая развитие постнеклассической философии извне, фиксируя его как становление «нового консерватизма», выступил с острой критикой теорий постмодернизма.

Согласно Хабермасу, парадокс постмодернизма, обусловивший его несостоятельность, заключается в том, что эта философия акцентирует внимание на необходимости отторжения эстетического модерна, но при этом является реакцией на общественную модернизацию, «которая под натиском императива экономического роста и достижений государственной организации все глубже вмешивается в экологию органических жизненных форм, в коммуникативную внутреннюю структуру исторических жизненных миров» [2, с. 16]. Культурный кризис, по мнению Хабермаса, стал результатом не распространения эстетической программы модернизма, но односторонней рационализации (экономической и административной), подчинившей себе и те сферы жизни, которые должны быть подчинены коммуникативной рациональности, в том числе и сферу трансляции культурных ценностей.

Таким образом, полемизируя с «новым консерватизмом», Хабермас обращается, в первую очередь, к выявлению имманентных противоречий модерна. Проект модерна привел к умышленному своеволию когнитивных структур внутри автономных сфер науки, морали и искусства, к утрате отношения к целому (наиболее очевидно это проявилось в сфере искусства). Хабермас констатирует: программа Просвещения превратилась в программу упразднения.

Незавершенный проект модерна нуждается в переосмыслении и доработке, состоящей в принципиальной трансформации модернистской рациональности, в рамках универсальной прагматики. В основу этой трансформации должна быть положена структура межличностного общения, «интеракции», коммуникативного поведения, стоящего, безусловно, выше субъект-объектной инструментальной рациональности. Коммуникативная рациональность предполагает поиск «интерсубъективного согласия», постулирует безапелляционное принятие другого в качестве самодостаточной ценности, ориентирует на экзистенциальное взаимодействие между коммуницирующими сторонами, посредством которого происходит понимание. По своей сути интерсубъективное согласие не статично, оно подразумевает движение в направлении взаимопонимания. Это движение и есть условие нормальной коммуникации, которая не сводима к передаче сообщения, но является медиативной игрой на границе априорного и апостериорного и частью социального действия.

Под коммуникативной рациональностью подразумевается неявное рациональное начало, определяющее коммуникативные практики повседневности и противостоящее когнитивно-инструментальной редукции разума. Коммуникативное действие нацелено на преодоление расхождений и достижение согласия в плане выражения «жизненного мира» (коммуникативного опыта, культурной традиции, структур личности и общества). Развитие коммуникативного действия определяется рационализацией, которую задавал проект модерна. Задача современной философии, следовательно, – актуализировать проект модерна и соответ-