

Различают четыре типа кросскультурных коммуникаций:

- предметом непосредственного интереса является конкретное социокультурное пространство, а сравнительный метод – лишь вспомогательный инструмент для выявления специфики выбранного объекта;
- сопоставляемые культуры представляют контекст коммуникаций, которые ориентированы на выявление, проверку и обоснование всеобщности той или иной культурной характеристики;
- подвергающиеся сравнению культуры являются единицами анализа при изучении целостных социокультурных систем;
- коммуникации имеют транснациональный характер, а отдельные культуры рассматриваются как элементы всеобъемлющей системы.

Культурный туризм дает возможность использовать такую особенность межкультурной коммуникации, как возможность прямого контакта и принципов коммуникативного взаимодействия. При этом ее участники используют специальные языковые варианты и дискурсивные стратегии, отличные от тех, которыми они пользуются при общении внутри одной и той же культуры. Туризм, основанный на кросскультурной коммуникации, расширяет коммуникативную компетентность человека.

Практические потребности, поддержанные изменениями в общественном сознании, привели к признанию абсолютной ценности разнообразия мировых культур, к осознанию хрупкости существования и угрозы уничтожения огромного количества традиционных культур и языков. Труды многих антропологов, этнологов, лингвистов, культурологов способствуют становлению идеи многополярности, поликультурности человеческого сообщества. Культурный туризм вносит свой вклад в многоаспектную, непрерывную, неизменно присутствующую человеку социокультурную деятельность.

Источники и литература

1. Берестовская Д.С. Культурология – Симферополь: Бизнес-Информ, 2005.
2. Горський В.С. Подорож як феномен культури // Всеукраїнський круглий стіл «Філософія туризму». – К., 2002.
3. Кисельов М.М. Туризм і природознавство – філософсько-світоглядний аспект // Всеукраїнський круглий стіл «Філософія туризму». – К., 2002.
4. Пазенок В.С., Федоренко В.К. Філософія туризму. – К.: Кондор, 2004.
5. Хантингтон С.П. Становление цивилизаций и переустройство мирового порядка // Pro et Contra. – М., 1997.

Курыянова И.А.

ИГРА В НЕСТАБИЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

В истории культуры наблюдаются два типа периодов: стабильные классические с доминантой «порядок» и нестабильные переходные периоды с доминантой «хаос». Относительно стабильные периоды в жизни культуры характеризуются масштабными целями, группирующими общественные силы на основе единой парадигмы, определяющей стереотипы общественного сознания. В такой культуре главное значение имеют политические силы, преобладающие в социальной жизни, а общество, когда в нём преобладает анонимно-безликая активность масс, ведомых «великой» личностью или группой (партией) и «великой» идеей, получило в философии название массового. Периоды, характеризующиеся устойчивостью, постепенностью и предсказуемостью развития, называют периодами стабильности, торжества закона и порядка. По мнению русского философа Н. А. Бердяева, высказанному в статье «Воля к власти и воля к культуре» [2], такой уровень развития цивилизации необходимо рождает напряженную «волю» к жизни, к «могуществу» жизни, к «наслаждению» жизнью, к «господству» над ней. Но воля к «могущести» жизни неизбежно уничтожает и разрушает личность. В стабильном обществе, по мнению современного ученого П. С. Гуревича, «производство и потребление приобретают стандартизованный характер..., а культура утрачивает уникальность и тиражируется для всех» [5, с. 278]. Культура с её духовными ценностями перестает быть ценной, в обществе умирает «воля» к ней. Стремясь к строгим определенным формам, не допускающим прорывов, она развивается, как правило, в общем реалистическом русле. Философия и искусство становятся формами идеологии, теряя свои сущностные черты. О. Шпенглер в работе «Закат Европы» [10] обозначил такое состояние общества термином «цивилизация». По мнению философа, цивилизация, несмотря на высокие достижения, обречена, так как является истощением адаптационных и творческих сил культуры. Считая, что в мире все происходит разумно, Гегель как-то сказал о всемирной истории, что она не является аренной счастья: мирные и счастливые периоды – пустые страницы в книге истории. Тем самым он уже различал ступени культуры «по мере насыщенности духом...» [4, с. 26].

Периоды, наступающие в эпохи революционных изменений в обществе, характеризуются распадом внешне организованных групп, потерей центристской идеологии. Духовная жизнь времени концентрируется вокруг отдельных личностей, т. е. индивидов, «вырвавшихся из подчинения безликим силам традиционных форм мышления и поведения, обретших право на самостоятельное построение иерархии своих ценностей, на творческое самоопределение своего мирозерцания и поведения» [6, с. 62]. Культура как способ существования и развития человеческого в человеке становится важнейшей фундаментальной частью социального космоса такого типа общества. Философия возвращается к своему предназначению – быть способом постижения основ бытия. Философствование становится культурной доминантой переходной эпохи, тесно переплетаясь в такие периоды с другими видами культурной деятельности, в частности, с

искусством. С ограничением, по Бердяеву, «воли» к жизни, когда цели начинают полагаться в высшей духовной сфере, начинается эпоха культурного расцвета, ибо культура не есть осуществление новой жизни, нового бытия, она есть осуществление новых ценностей: добра, красоты, истины. Такая культура может характеризоваться как культура романтическая, с трансцендентными прорывами, осуществляющая совершенство в беспредельности, устремленная в вечность и безмерность.

Такое взаимоотношение «порядка и хаоса», если воспользоваться терминологией синергетики, объясняется, по мнению М. С. Кагана, состоянием структуры системы: «Первый порождается формированием более или менее жестких связей, координационных и субординационных, между большинством частей системы, а хаос есть результат распада этих связей...». Но поскольку такое состояние «атомного распада» грозит самому существованию данной системы, в ее недрах начинаются процессы структурирования, самосохранения: «Развертываются поиски новых связей, способных либо вернуть ее к былому и обычно идеализированному порядку, либо создать еще небывалые связи, образующие более сложную и более совершенную системную целостность» [6, с. 79]. При этом следует помнить о тенденции форм культуры к кристаллизации, что неотвратимо влечет «культуру» за её пределы, в структуру «цивилизации», а также о существовании вечных ценностей, выработанных человечеством за долгую историю смен культур и цивилизаций. Разочарование в основах собственной культуры и тяготение к таким вневременным ценностям определяют стремление к относительной стабильности любого культурного образования. «Во всякой культуре, – пишет Н. А. Бердяев в работе «Смысл истории», – после расцвета и утончения, начинается иссякание творческих сил, умаление и угашение духа, убыль духа. Меняется все направление культуры». На вершине своей культура отрывается от онтологических основ, отделяется от жизненных истоков, утончается и начинает отцветать. При этом, по мнению философа, «поздние цветы культуры» – самые изысканные цветы. В такое время в культуре достигается наибольшая острота познания и наибольшая сложность. Но нет уже веры в прочность культуры в этом мире, в достижимость совершенства. Культура внутренне перегорает. Начинаются поиски цементирующих основ, наступает диалектически-новый этап: культура «направляется к практическому осуществлению могущества, к практической организации жизни в сторону все большего ее расширения по поверхности земли» [3, с. 163] и вновь, по мнению философа, неизбежно «вырождается» в цивилизацию.

Как видим, на бердяевскую антиномию «культура – цивилизация» вполне проецируется синергетическая – «хаос – порядок». Синергетика признает периоды с доминантой «хаос» более высоким состоянием культуры. Но поскольку она трактует культуру как систему непрерывно развивающуюся, то становится очевидным, что периоды стабильные и переходные в истории постоянно сменяют друг друга и эта постоянная смена и есть движение истории культуры. Наблюдая процессы развития системы культуры, легко заметить, что порядок и хаос не могут являться чистыми состояниями, так как при абсолютном порядке развитие системы могло бы совсем остановиться, а при абсолютном хаосе система должна была бы полностью разрушиться. Порядок и хаос сосуществуют на каждой ступени развития общества и культуры, меняется лишь доминанта. Понимание истории культуры человечества как постепенной смены периодов хаоса периодами порядка позволяет оценить позитивную роль сложных переходных периодов в истории культуры.

На первое место в нестабильной культуре выходят синтезирующие виды искусства, которые позволяют легко преодолевать границы не только между отдельными видами искусства, но и между искусством и жизнью. Центральную роль среди искусств переходных эпох начинают играть театральные формы, как активное средство моделирования действительности, как пространство «сосуществования различных реальностей» (по А. Юберсфельду). И если в стабильной культуре для театральных постановок отведено соответствующее место-время, то в переходной культуре, разрушающей и открывающей всякие границы, театром становится поистине «весь мир». Игровое пространство переходного мира рождается в поле крушения старого и рождения нового мира и потому оно претендует на то, чтобы стать единственно реальным временем для игроков, заполняя и «моделируя» пространство культуры, как средство преодоления границ между искусством и жизнью. В нестабильной культуре игра противостоит реальности как мир иного, нового, где человек ощущает себя творцом, устанавливающим свои правила бытия.

Игра вообще присуща культуре. Классическим исследованием по теории игры являются работы голландского культуролога Й. Хейзинги [9]. Правда, крупнейший исследователь феномена игры считает, что игра активно проявляется только в достаточно стабильные культурные периоды. Отказывая в праве на игру периодам революции, философ утверждает, что свойственное этому времени огрубение и упрощение нравов, не способствует развитию таких утонченных форм общения. По нашему мнению, именно в нестабильные периоды игра получает наибольшее распространение, проникая во все сферы культуры, даже такие, которые считаются заведомо не игровыми, становясь не просто культурным феноменом, но и выполняя социально-философские функции, например, моделирования культуры, так как позволяет опробовать новые формы, ничем не рискуя в случае неудачи, и позволяя «проиграть» ситуацию выбора – главную проблему переходности. Являясь сама своего рода переходной формой между искусством и жизнью, игра становится необходимой принадлежностью переходных периодов, давая возможность человеку испытать те чувства, которых он, как правило, лишен в пограничный период (чувство сообщества и единения с другими, удачливости), «позволяя» человеку «спрятаться» от пугающей реальности, так как чувство страха, неуверенности, свойственное индивиду в кризисной ситуации, исчезает в игре. Возрождение и разыгрывание древних ритуалов, придумывание собственных обрядов с особой манерой поведения, одежды, составление легенд, создание необычного облика, различные мистификации – все это напоминает желание участников игр вернуться к старине, к незбытым основам в лоно традиционной культуры. Таким образом, важной функцией

игры, как устойчивой культурной формы, в нестабильный период является то, что она становится провозвестником формирующейся и структурирующейся новой культуры.

Наиболее полный и, на наш взгляд, конструктивный подход к проблеме игры в культуре переходного типа мы находим в философско-культурологическом исследовании Т. А. Апинян «Мир игры» [1]. Важным нам представляется наблюдение, что игровые ситуации есть по сути «экспликации неигровой деятельности» [7, с. 51]. Выделяя особые константы игры – создание собственного игрового мира, свободу, случай, амбивалентность, воображение, репрезентацию, отстраненность от мира и концентрацию его сущности, – автор считает игру неким «срединным бытием» между жизнью и культурой, выступающим как жизнеорганизующий принцип, как категория человеческого существования, как борьба с действительностью, и, следовательно, своего рода защитная реакция культуры. Особую роль игровые теории и практики, по мнению исследователя, выполняют в эпоху романтизма. «Игра здесь не занятие и не вид деятельности, но средство и способ реализовать свое особое отношение к реальности» [7, с. 136]. Осмысляя игру как культурный феномен, Т. А. Апинян отмечает ее противоречивость: игра противопоставлена культуре, но в то же время имманентна любой культурной деятельности как субъективный модус мышления и поведения, как характеристика структурного, оценочного, экзистенциального и онтологического планов. Любым социальным изменениям предшествуют интеллектуальные революции, «когда становится очевидной невозможность решать возникающие проблемы в рамках существующих структур, когда перед человеком встает настоятельная потребность изменить не только образ жизни, но и образ мышления, отношения к действительности, к другим людям и, в конце концов, к самому себе» [7, с. 149]. Игра, по образному выражению Т. А. Апинян, исполняет роль «повитухи», облегчая переход к новому способу мышления. Соответственно, именно в те эпохи, которые активно перестраиваются, игра популярна и может считаться высшим достижением духа. Игра, по мнению ученого, и с этим нельзя не согласиться, есть безусловная константа культуры, так как ей свойственно становиться универсальной формой жизни, дающей человеку возможность существовать в пограничье между реальностью и воображаемым идеалом, что особенно важно для ситуации перехода. Для нас значение имеет то, что Т. А. Апинян выделяет особый тип человека – *игрока*, который способен эстетизировать жизнь как спектакль [1, с. 9].

Большое внимание проблеме игры в культуре нестабильных периодов уделил Ю. М. Лотман [8]. Ученый указал на ритуальность и мифологичность игровых явлений в условиях культурного «взрыва», которому присуща собственная логика, противящаяся законченности культурных явлений, выводящая на первый план не «ставшее», но «становление». Ю. М. Лотман указывает на свойство искусства в романтической культуре вырабатывать образцы для жизнестроительства и также выделяет особый тип человека – *игрока*, который везде и всегда проявляет свою игровую природу.

Для живущих в перестроечное время игра, подчас, остается единственно возможным способом жизни и творчества, выступая как универсальная форма, синтезирующая жизнь, философию, искусство в единый культурный феномен – *жизнетворчество*. Тенденция понимания творчества как стиля жизни ярко заявила о себе в серебряный век, поскольку представителей русского символизма (основного творческого направления времени) интересовал, прежде всего, процесс: философствования, творчества, религиозных исканий – как процесс жизнестроения. В среде декадентов и символистов «дар жить» ценился неизмеримо больше, чем дар творить. Например, выпуская «Будем как солнце», К. Д. Бальмонт писал в посвящении: «Модесту Дурново, художнику, создавшему поэму из своей личности». В этих словах – дух времени. Для русских символистов их творчество – это, прежде всего, искусство преображения действительности – *жизнетворчество*.

Жизнетворчество в культуре серебряного века представлено синтезом философии, искусства и жизни в целостном деятельно-творческом бытии личности. Такой сплав видится нам попыткой творцов разрешить противоречие между искусством и жизнью и с помощью искусства преобразовать жизнь по законам Красоты и Гармонии. Жизнетворчество символистов базировалось на философии Всеединства В. С. Соловьева и проявлялось как эстетизированная культурная деятельность, обретая подчас яркие театрализованные формы. Пример тому творческие «Среды» на Башне Вяч. Иванова, соединявшие артистические импровизации и «сократовские» диалоги, поэтические чтения и мистицизм; деятельность кружка «Аргonautов» А. Белого, или «Цеха поэтов» Л. Гумилева; полная розыгрышей и мистификаций жизнь художественной колонии в кокетельском Доме М. Волошина, – всё так напоминающее игры взрослых людей.

Культура серебряного века, существуя среди войн и революций, вся пропитана многообразными игровыми формами. Гистрионизм символистской культуры проявился, прежде всего, в том, что творческий человек сознательно себе определял и старательно разыгрывал избранную роль Мэтра, Учителя, Мастера, Теурга, Скомороха, Шута, как это с успехом делали А. Блок, Вяч. Иванов, М. Волошин, Н. Гумилев и другие.

Учитывая ту роль, которую сыграл поэт, художник и оригинальный крымский мыслитель М. А. Волошин в культуре серебряного века, мы можем определить его как «*Номо Ludens*» – «человека играющего», игрока, превращающего жизнь в спектакль. Взятая на себя роль Теурга-режиссера позволила М. А. Волошину «сотворить» свой особый мир в виде гостеприимного Дома на берегу теплого моря, возле мистически красивого Кара-Дага, населить его избранными талантливыми людьми и даровать им возможность радостно творить и самозабвенно играть, погрузившись в мир поэзии, философии, особых ритуалов, добрых розыгрышей с передеваниями и мистификациями, забыв о суровой реальности. В кокетельском Доме Волошина играли с момента его постройки в 1909 году и почти до смерти хозяина. По большому счету, М. Волошин – талантливый игрок, способный «превратить» трудную жизнь в легкую игру, подарив искусству и культуре возможность творческой жизни в кризисных условиях нестабильного времени.

Переходный период сам порождает свою противоположность, закладывая в игре основы будущей структуры, позволяя творцам культуры в трудных для её выживания условиях нестабильности, «собирать», «склеивать» и прогнозировать реальность на основании традиционных вечных культурных форм.

Источники и литература

1. Апинян Т. А. Метафизика игры и константы культуры // Человек. Философия. Гуманизм. – Т. 7. – СПб., 1997. – С. 7-11.
2. Бердяев Н. А. О русской философии: В 2 т. – Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1991. – Т. 2. – Ч. I. – 287 с.
3. Бердяев Н. А. Смысл истории. – М.: Мысль, 1990. – 173 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Сочинения: В 14 т. – М. – Л.: Соцэкгиз. АН СССР, 1930 - 1958. – Т. 8. Философия истории, 1935, LXX. – 465 с.
5. Гуревич П. С. Философия культуры: Пособие для студентов гуманитарных вузов. – М.: АО «Аспект Пресс», 1994. – 314 с.
6. Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. Книга первая. Историографический очерк, проблемы современной методологии. – СПб.: ООО «Издательство «Петрополис»», 2000. – 368 с.
7. Кривко – Апинян Т. А. Мир игры. – СПб.: Эйдос, 1992. – 160 с.
8. Лотман Ю. М. Семиосфера; Культура и Взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи; Исследования; Заметки (сост. М. Ю. Лотман). – СПб., 2000. – 704 с.
9. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Изд. Группа Прогресс: «Прогресс- Академия», 1992. – 464 с.
10. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой культуры: В 2 т. – Т.1. – Новосибирск: В О «Наука», 1993. – 591 с.

Люкевич В.В.

ПОЭТИКА ЗИМЫ В МАЛОЙ ПРОЗЕ Бунина и Коласа

Литературоведы А. Афанасьев, А. Бабореко, А. Волков, В. Гречнев, А. Горелов, И. Карпов, Ю. Мальцев, О. Михайлов и другие не раз отмечали бунинскую художественную пластику фаз суточного и календарного времени, запечатленного в пейзажах. Коласовским искусством художественного моделирования сезонных картин белорусской природы восхищались Л. Фигловская, А. Семенович, Д. Гальмаков, И. Чигрин, Ю. Пширков, А. и Т. Шамякины. Но специально проблема времени, особенно же функций концепта *зимы*, как и всех темпоральных концептов, ни в малой, ни в большой прозе Бунина и Коласа еще не исследовалась. Зима – не так уж редкий темпоральный концепт в малой прозе обоих художников. Обычно он или предвещает драматические и трагедийные ситуации в экзистенции персонажей, или маркирует летальные исходы их судеб. Страшное обнищание, точнее - полное разорение крестьянской семьи, начавшееся осенью, когда за долги была продана за бесценнок лошадь, еще раньше – корова, завершается зимой («Танька»). По велению матери девочка холодным зимним днем забавляется на льду замерзшего пруда, чтобы забыть о еде. По случайному стечению обстоятельств вечером голодную девочку ждал сытный ужин в единственной теплой комнате дома одинокого доброго барина Павла Антоновича. Но что значит один вечер с едой в перспективе того голодного будущего, которое, по всей вероятности, ожидает крестьянскую девочку? О горестной судьбе Таньки сетует барин: «что выйдет из ребенка, повстречавшегося лицом к лицу с голодной смертью?» [1, т. 2, с. 18].

Не щадит холодная зимняя пора, святочная метель ни мелкопоместного Ковалева Якова Петровича ни закадычного дружка его, бывшего денщика во времена Крымской войны («В поле»). Зимняя вьюга ускоряет неуклонный процесс гибели степного дворянского гнезда, оставленного непрактичному и безалаберному владельцу: «Сутробы под окнами почти прилегают к стеклам и возвышаются до самой крыши... Вдруг с шумом летят кирпичи с крыши. Ветер повалил трубу...

Это плохой знак: скоро, скоро, должно быть, и следа не останется от Лучезаровки» [1, т. 2, с. 102].

Если дряхлый барский дом еще может противостоять гибели, как и его хозяин, то крестьянину у Бунина такой отсрочки почти не дано. Так, вскоре после зимней ночной встречи с другом своего детства Мишкой Шмыревым барин Волков получил известие о смерти его, как и других знакомых крестьян: «все метели, а голодают у нас здорово <...> ты не знаешь, что в Дворниках умерло несколько человек. Умерла, брат, наша Федора, кривой солдат вергольский и Мишка Шмыренко. У Мишки прежде умер ребенок, а на первой неделе и сам он – от голодного тифа...» [1, т. 2, с. 41].

Социальные причины преждевременной смерти и у персонажа Коласа Василя Чурилы. Страшная зимняя ночная вьюга, сильный мороз, глубокий снег, по которому ночью приходится брести герою, как и в сюжете бунинского рассказа «Вести с родины» [1, т. 2, с. 43], только усугубляют бедственное положение социально обездоленного крестьянина. У Коласа темпоральный концепт лютой вьюжной зимней ночи выявляет предельную стадию этой обездоленности, своего рода Апокалипсис для лишенного социальных и национальных прав люда: «Неба змяшалася з зямлёю. Шырокі прастор поля звузіўся ў чорную бочку, і нічога не магло разгледзець вока адзінокага Василя. Усё роўна як нехта выкінуў яго, непатрэбнага, беднага ў гэтую зяўру страшнай ночы, прынёсшы ў ахвяру сярдзітай буры, каб яго жыццём купіць сабе спакой...» [2, с. 43-44].

Стихия вьюжной зимней ночи – своего рода символ бесправия, вселенского гнета, довлеющего над вы-