



Этос креативного пространства в современном городе

И. Я. Мацевич-Духан 

Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь
iryna.matsevich@gmail.com

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

этос креативного пространства
новая этика
ценность новизны
пространство сопротивления
пространство страсти
эстетизация войны

АННОТАЦИЯ

В условиях формирования сектора креативной индустрии городское пространство приобретает новые внешние черты и внутренние принципы его преобразования. В данной работе выявляются этические и эстетические ценности, детерминирующие специфический характер креативного пространства в современном городе. Автор демонстрирует особенности новой этики, функционирующей в данном пространстве. При её рассмотрении проводятся параллели с диалектическим развитием рокайльного салонного сообщества и абсолютистского придворного этикета в классицистических и барочных вариациях XVII–XVIII вв. Такого рода аналогия позволяет рассматривать креативное пространство как надисторическую модель эстетизации политического сопротивления, его последующей институционализации и трансформации. Особое внимание уделяется анализу ценности новизны в различных социально-культурных и исторических контекстах её воплощения, а также способам вынесения оценочного суждения в её отношении. Статья завершается рассмотрением условно выделенного «пространства страсти» как сущностного выражения магнетически притягательных зон современного города. При этом проблематизируется их эстетическая составляющая в условиях войны с целью реализации критической рефлексии, призванной продемонстрировать необходимость и возможность вынесения этического суждения извне и изнутри самого креативного пространства. Инновационная производительность в его рамках не снимает ответственности с его акторов за побочные эффекты ценностной трансформации собственной и окружающей действительности. Прослеживаются различные тенденции эстетизации войны и их оценки в эпоху раннего и позднего модерна, выделяются их отличительные признаки. Подчёркивается опасность утраты этического среза в анализе такого рода тенденций на примере произведений художественной литературы начала XX и XXI вв. Выделенные источники демонстрируют культурно-исторические различия в способах вынесения оценочного суждения в отношении креативного пространства в условиях военного времени в Европе раннего и позднего модерна. В заключении представлены определения креативного пространства и его этоса, а также выделены основные его составляющие в качестве предмета критической рефлексии современной социальной теории.

Для цитирования:

Мацевич-Духан, И. Я. (2023). Этос креативного пространства в современном городе. *Urbis et Orbis. Микростория и семиотика города*, 3(2), 271–283. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(2\)-271-283](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(2)-271-283)

The ethos of creative space in contemporary city

Iryna Matsevich-Dukhan 

Belarusian State University, Minsk, Belarus
 iryna.matsevich@gmail.com

KEYWORDS

ethos of creative space
 new ethics
 value of novelty
 space of resistance
 space of passion
 aestheticization of war

ABSTRACT

The rapid development of creative industries changes key principles of urban development. This paper reveals ethical and aesthetic values that determine a specific character of creative space in contemporary cities. The author considers those conditions under which a new ethics emerges in this space and explicates its specific features. The article suggests the hypothesis that it is possible to compare the formation logics of the rococo salon community in opposition to the classicist and baroque aesthetics of the absolutist regime and the present-day creative class in its opposition to the etiquette of the dominant ideology. This analogy allows considering creative space as a superhistorical model for the aestheticization of political resistance, its further institutionalization, and transfiguration. Special attention is paid to the analysis of the value of novelty in different sociocultural and historical contexts of its embodiment and correspondent judgment strategies. The final part of the article outlines “the space of passion” as an essential expression and symbolic characteristic of magnetic urban zones. This analysis problematizes their aesthetic component in the situation of war to fulfill the critical reflection, to demonstrate the necessity and possibility of ethical judgment within and from outside creative space. The innovative productivity of creative space does not withdraw responsibility from its actors for side effects of the value transformation of their reality and the surrounding world. The paper outlines different aestheticizing tendencies of war and appropriate assessment strategies in early and late modernity. The author underlines the dangerous consequences of the loss of ethical perspectives in the analysis of such processes using the emblematic fiction on that topic at the beginning of the 20th and 21st centuries. The empirical sources demonstrate cultural and historical differences in ways of judging representatives of creative space under the conditions of war in Europe in early and late modernity. The conclusion presents the definition of creative space and its ethos as a subject of critical reflection within contemporary social theory.

For citation:

Matsevich-Dukhan, I. Ya. (2023). The ethos of creative space in contemporary city. *Urbis et Orbis. Micro-history and Semiotics of the City*, 3(2), 271–283. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(2\)-271-283](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(2)-271-283)

Введение

В современном городе важную роль играет место физической и символической локализации креативных субъектов. Креативное пространство формирует мировоззрение, в рамках которого практический разум выносит суждение о морально-нравственной составляющей деятельности, ориентированной на создание общественно значимой новизны. В этих условиях предметом специального изучения выступает *новая этика* в различных сферах её проявления. В представленной работе автор сосредотачивает своё внимание на исследовании *этоса* креативного пространства преимущественно в *урбанистическом* контексте, выявляя его ключевые элементы и особенности их динамики в эпоху позднего модерна. Несмотря на разнообразие подходов к определению *креативного пространства* в отечественной литературе (Мацевич-Духан, 2022, с. 50), в рамках данной статьи оно обозначает разновидность социального пространства, в котором реализуется принцип упорядочивания практик, ориентированных на создание общественно значимой новизны и её активацию.

Феномен новой этики всё в большей степени проявляется в социальных практиках XXI в., не вписывающихся в установленные общественной моралью нормы поведения (Reckwitz, 2017). Старшее поколение может неодобрительно покачивать головой, наблюдая за «выходками» молодых людей, однако, теоретикам предстоит попытаться понять их, прежде чем выносить осуждающий приговор. Попытка понять не означает оправдать модель конкретного поведения или поступка индивида. В то же время акт установки на понимание делает субъекта уязвимым перед произволом изучаемого поступка. Но эта уязвимость помогает ему стать более восприимчивым к Другому, и в этом плане – более настроенным на подготовку почвы для диалога. В реализации подобного акта автор данного исследования начинает с обобщения тех ситуаций, которые не вписываются в традиционные рамки общественного принятия или отторжения социального действия как (не)допустимого с точки зрения здравого смысла (Stedman, 2013; Ямпольский, 2018).

Понятие *здравого смысла* (*sensus communis*) в этом контексте играет особую роль, так как отражает наличие разделяемых индивидами ценностей в качестве основания для общения. Без наличия светского духа *l'esprit du monde*, пронизательности практического разума, чувствительности, того самого *le je ne sais quoi* («не знаю что»), которое каждый человек интуитивно опознаёт, но не всегда способен артикулировать, достаточно сложно предполагать возможность взаимной лояльности в интересубъективном взаимодействии. Вместе с тем задача практической философии не может ограничиваться лишь демонстрацией здравого смысла современного этического учения, ей предстоит выявить принципы, правила и законы в качестве универсальных форм морально-нравственного развития креативных индивидов и их сообществ, определить способы, основания и условные границы их возможного применения (Зомбарт, 2008; Ямпольский, 2018; Elias, 2017; Lavin, 2011; Reckwitz, 2017).

Одной из ключевых проблем развития креативного пространства является формирование *знания* о существовании определённых ценностно-нормативных рамок поведения индивида, а также *умений* и *навыков* его реализации в креативных практиках (Тугенхольд, 1916; Эфрос, 1926; Ямпольский, 2018). С одной стороны, очевидно, что это знание, умения и навыки его применения уже имеются и

объективированы в системе существующих *социальных институтов*. С другой стороны, скорость динамики креативной действительности демонстрирует её направленность на постоянное изменение или сопротивление утвердившимся принципам социального действия.

Это *сопротивление* является одним из факторов всевозрастающей дестабилизации социального развития. Некоторые эксперты полагают (Таунсенд, 2019), что даже технологизация и цифровизация действительности, формирование «умной среды» не спасает и не отдаляет человека от непредвиденных аварий, а напротив, их число увеличивается по мере цифровизации общественного взаимодействия. Сбои, баги, ошибки программного обеспечения, зависания программ, временное отключение систем искусственного интеллекта, исчезновение данных, потеря доступа к облаку метаданных, кража и случайная утечка персональных данных, произвольное и непроизвольное прослушивание, отслеживание, подталкивание к (не)решению задачи, шпионаж, террористические и хакерские атаки, кибервойны – все эти явления неизбежно и все в большем количестве распространяются повсеместно (Таунсенд, 2019, с. 311–348).

Создание министерств и войск кибербезопасности является необходимым шагом на пути борьбы с ними, однако, оно не является достаточным условием их уменьшения без работы над исправлением *ценностно-нормативного* контекста их совершения. Есть целый ряд событий, вплетённых в сеть глобальных закономерностей и случайностей современного социального развития, которые подталкивают некоторых акторов, в том числе неодоушевлённых, к дисфункциональному, а иногда и вовсе асоциальному действию. Это *подталкивание* может быть обозначено как *обстоятельства дела*. Именно об этих обстоятельствах, которые могут рассматриваться как объективная реальность креативного общества, пойдёт речь в данной статье.

Феномен стилевого сопротивления в креативном пространстве

Подобно тому, как зарождалось пространство рококо в попытке противостояния барочно-классицистической эстетике, сегодня можно проследить конституирование креативного пространства, аккумулирующего ценности индивидуального творческого потенциала, высвобождающего удовольствие и содействующего возникновению сообщества близких друг другу по свободе духа с толикой дерзновения и непослушания абсолютистскому режиму. В креативном пространстве всегда скрывается определённая опасность нарушения сложившегося набора правил поведения и его оценки исходя из обстоятельств дела и художественного контекста (Ямпольский, 2018). Раскрытие специфики этоса креативного пространства в современном городе выявляет те же тревоги и опасности, которые описывает историк литературы, прослеживая особенности эволюции французской новеллы в XVII–XVIII вв.: «Как таковая, художественная продукция, произведённая в соответствии с идеалами рококо, подрывает идеологический и эстетический империализм не столько предложением альтернативного набора ценностей и принципов для противостояния существующей системе, сколько отказом в целом от гегемонии универсализма» (Stedman, 2013, p. 5).

Вопреки традиционному взгляду на рококо как специфический феномен первых десятилетий XVIII в., историк литературы А. Стедман утверждает, что признаки

рококо проявляются уже в разнообразных реакциях на доминирование придворной эстетики Людовика XIV. В монографии «Художественная литература рококо во Франции, 1600–1715. Крамольная фривольность» (Stedman, 2013) она аргументирует свою позицию последовательным анализом французской новеллы XVII–XVIII вв.

Современные урбанистические концепции креативного города предполагают воспитание личности в городском ландшафте посредством развития чувствительности к культурному наследию и восприятия города как живого организма сквозь призму ценностей национальной культуры. Такое рассмотрение окружающей действительности нередко приводит к столкновению различных ценностных миров, в котором всегда есть сторона, стремящаяся взять под свой контроль поведение, не вписывающееся в устоявшиеся объяснительные модели социального действия тех, кого каждая эпоха по-своему выделяет как «страстно приверженные открытию естественных законов, испытывающие восторг от относительности, космополитизма и создающие “современный” стиль жизни» (Stedman, 2013, p. 7).

Таким образом формируется определённый тип мировоззрения личности, способной «правильно» истолковывать вопросы «салонной культуры» креативного общества, её ценности и идентичности. Эту ситуацию можно сравнить с воспитанием *urbanité* (светскость) и *civilité* (цивилизованность) в эпоху Просвещения. Воспитание осуществляется с помощью культурных ресурсов, выполняющих функцию риторических фигур, а креативность становится аналогом *sensibilité* (чувствительность) галантного юноши. С помощью риторических упражнений воспитывается способность выносить эстетическое суждение о прекрасных объектах, демонстрировать *sensus communis* (здравый смысл) в поступках, формировать свой вкус во взаимоотношениях с окружающим миром, проявлять свою чувствительность к нему.

Парадоксальным образом правила поведения в светском салоне XVII–XVIII вв., первоначально конструируемые по аналогии с придворными правилами поведения, постепенно приобрели столь оригинальную вольность в их ярко выраженной индивидуалистической интерпретации и творческую виртуозность в их исполнении, что превратились в «стратегию сопротивления классицистической и барочной эстетике и абсолютистской политической системе, сопротивление, которое манифестировало рокайльное отрицание организующего принципа, свойственного той и другой эстетике» (Stedman, 2013, p. 7). Философия и искусство эпохи Просвещения демонстрируют параллельное движение от иерархичного авторитаризма с его чёткой регламентацией этикета к «неформальности, разнообразию, гибридности, непрямолинейности, фрагментарности и мобильности» (Stedman, 2013, p. 7).

Развитие пространства абсолютистского режима и его барочно-классицистического стиля диалектически взаимосвязано со становлением стиля рококо. А. Седман полагает, что конструирование пространства Версаля и фундамирующая его абсолютистская политическая стратегия – это своеобразная попытка Людовика XIV справиться с тревогой в отношении рокайльного эксперимента: «В то время как те, кто сопротивлялся абсолютизму, концептуализировали инновацию как расширение индивидуальной агентности, оригинальности и творчества, те, кто инвестировал в неё, стремились достичь монопольного владения инновацией, редуцируя индивидуальность к роли пассивного наблюдателя» (Stedman, 2013, p. 10). Вместе с тем, чем более развивается креативное пространство и чем больше вольностей

демонстрирует креативный класс, тем сильнее возникает потребность в мистификации абсолютистского режима и создании фигуры «короля-волшебника»: «Культивирование ауры своеобразного инновационного “короля-мага” в центре охваченного благоговейным страхом двора остаётся таким образом центральной задачей для сохранения гегемонии (если не выживания) абсолютистского политического предприятия» (Stedman, 2013, p. 10).

Тривиальный ряд характеристик лидера креативного бизнеса в XXI в. можно сопоставить с достоинствами идеального придворного Нового времени. Лидер креативной экономики – подобие идеального кавалера салона маркизы де Рамбуйе. Постреволюционное руководство «*le savoir-vivre*» для юной леди становится залогом успешной презентации себя в публичном пространстве. Таким образом, концепция креативного города разрабатывается подобно инструкции по воспитанию здравого смысла и такта новоявленного молодого бюргера в XXI в.

Ценность новизны в обществе позднего модерна

Каждое социальное действие ориентировано на достижение определённого результата, который может быть воспринят и понят другими. Действие, которое не демонстрирует такой интенции не является социальным. В отличие от чисто социального действия, *креативный акт*, будучи его проявлением, ориентирован на результат, который может быть признан другими в качестве проявления общественно значимой новизны. Категория нового является здесь ценностной категорией. Ценность новизны становится той доминантой, которая обуславливает стратегию социального действия в обществе в целом вокруг неё. Однако интерпретация *новизны* может реализовываться в рамках различных традиций: (нео)классической (Аристотель, А. Баумгартен), модернистской (Ш. Бодлер, В. Зомбарт, В. Беньямин, З. Кракауэр, А. Бергсон, Н. Бердяев), постмодернистской (У. Эко, М. Фуко, Р. Барт, Ж.-Фр. Бодрийяр, Ж. Деррида, Ж. Делёз, Ф. Гваттари, Б. Гройс), позднемодернистской (Ю. Хабермас, Н. Луман, Э. Гидденс, Ж. Рансьер, Г. Люббе, З. Бауман, У. Бек, С. Лэш, Дж. Урри, Л. Болтански, Э. Кьяпелло, А. Реквитц). Каждой из них свойственен свой подход к определению сущности новизны. В данном контексте необходимо остановиться на современной трактовке ценности новизны в обществе позднего модерна. Последняя схватывает специфическое ощущение духа времени, укоренённое в проекте модерна. Такой взгляд на сегодняшнюю действительность подчёркивает значимость гуманистической и экологической направленности в развитии рациональности социального действия. Он сохраняет и обостряет потребность в критической рефлексии, авторитете традиции и заботе о ценностно-нормативной составляющей модернизации, устанавливающей относительные границы в осуществлении легитимных реформ и допустимых инноваций.

Немецкий социолог А. Реквитц, будучи вовлечённым в дискуссию французской школы неопрагматистской социологии, предлагает ввести в научный оборот термин «социальный режим эстетической новизны» (Reckwitz, 2017, p. 9), обозначая им «модус структурирования» (Reckwitz, 2017, p. 25) характеристик позднего модерна, определяющих облик социальной действительности. Он выделяет три современных режима, то есть «три модуса структурирования фокуса на новизне» (Reckwitz, 2017, p. 25): новое как сцена; новое как возвышение и вытеснение; новое

как стимуляция. Эти три режима в качестве модусов структурирования действительности соответствуют трём моделям современного общества: современность как совершенствование; современность как прогресс; эстетическая современность (Reckwitz, 2017, p. 26; Мацевич-Духан, 2019, с. 27).

Идеал новизны позднего модерна ассоциируется не столько с прогрессом, сколько с чувством времени, которое отличает настоящее от прошлого и будущего. Былая оппозиция «новое – старое» заменяется циклами воспроизводства новизны в форме настроенности на восприятие многообразия форм того же самого. Этот режим новизны предполагает наличие особой чувствительности к многообразию проявлений повторения. Его феноменальная данность во временной перспективе замещает былую оппозицию старого и нового категориями «другого» и «одинакового» (Reckwitz, 2017, p. 25). Социальный срез анализа демонстрирует новое как расходящееся с нормативным ожиданием, но при этом именно «социальные критерии диктуют, какая новизна является ценной и какая не является таковой» (Reckwitz, 2017, p. 25). Поэтому даже расходящееся с нормативным видением подчиняется управлению и контролю с помощью социальной диагностики ценностного поля современного общества (Мацевич-Духан, 2019, с. 27).

Эстетизация креативного пространства в современном городе

По сравнению с XVIII в., когда понятие эстетического только начинало проникать в европейские языки, сегодня оно обозначает уже не отдельную область чувственного познания, а безграничный мир чувственного восприятия выразительных форм. При этом необходимо подчеркнуть, что эстетическое характеризует уже не столько продукт деятельности, сколько саму способность воспринимать мир определенным образом. Область «неэстетического» едва ли поддаётся экспликации в обществе позднего модерна и рассматривается как род аномалии, когда человек оказывается лишён той степени чувствительности, которая позволяет получать незаинтересованное удовольствие от созерцания выразительной формы.

Специфика современной социальной динамики во многом обусловлена процессами *эстетизации*. Если в XX в. они проявились в формировании культурной индустрии, существенно изменившей повседневную жизнь человека, то в XXI в. значимым фактором эстетизации действительности является расширение сферы влияния креативных индустрий.

Доминирование процессов эстетизации не исключает возможности дальнейшего структурирования общества процессами *рационализации, экономизации и медиатизации* (Reckwitz, 2017). Более того, только те форматы событий, чьи структуры вписываются в обозначенные процессы, могут быть восприняты естественным образом в креативном пространстве. Другими словами, социальная реальность со всеми её стремлениями и ориентациями на эстетическую новизну по-прежнему управляется рынком, медиа и целерациональным действием. Однако это не значит, что эстетизация социального воспроизводит структуру общества раннего модерна. *Эстетическая социальность* рассматривается как автономная форма социального, которая распространяется в обществе гомологично процессам экономизации, медиатизации и формальной рационализации (Reckwitz, 2017, pp. 219–220). Эти процессы устанавливают *границы* распространения креативности, предписывая допустимые формы её объективации в обществе (Мацевич-Духан, 2019, с. 24).

Такого рода ограничения порождают множество ценностных диссонансов в жизни современного индивида: «принуждение к креативности; разрыв между креативным достижением и креативным успехом; рассеянное внимание; чрезмерное распространение эстетического» (Reckwitz, 2017, p. 222). Интенсификация эстетизации социальных процессов выражается в следующих существенных *проблемах* креативного общества: чрезмерная чувствительность и эмоциональность; доминирование эстетического над этическим; утрата существенной доли рационального целеполагания в пользу самодостаточного чувственного восприятия; замещение когнитивной рефлексивности эстетической; аффектация разума и в то же время значительная рационализация чувственности, её форматирование в рамках культуры потребления; чрезмерное преумножение артефактов, сказывающееся в обострении экологической ответственности; субъективация ценностного мира и, как следствие, его релятивизация; утрата традиционных границ между человеком и миром, художником и толпой; инструментализация чувственности ради воспроизведения незаинтересованного удовольствия; опасность растворения личностной составляющей в общественной чувственности духа времени, формируемого креативной индустрией.

Негативные последствия чрезмерной эстетизации современной действительности можно ограничить с помощью реабилитации понятий *социального* и *этического*. Культивирование спокойствия и развитие способности концентрировать внимание на социально значимых ценностях увеличивают шансы бегства от креативности в XXI в. (Мацевич-Духан, 2019, с. 24). Реализация данной задачи осложняется по мере возникновения и расширения границ креативного пространства, сотканного из человеческих страстей.

Пространство страстей в креативном городе

Теоретик архитектуры С. Лавин предлагает рассматривать специфику архитектуры мегаполисов сквозь призму метафоры поцелуя. Последняя превращается в её работах в концептуальный конструкт, раскрывающий особенности выстраивания коммуникации между различными типами поверхностей, выходя за рамки языка архитектуры. Взаимодействие многообразия плоскостей и медиа, не теряющих своей уникальной природы, не сводимых ни к части, ни к новопроизведённой целостности поцелуя, предполагает воспитание особого типа восприятия, способного считывать множественность гибридных образований, появляющихся и исчезающих в момент их соприкосновения. Избегая шаблонных обозначений такого рода явлений в эстетике раннего и позднего модерна, С. Лавин подчёркивает: «Целующаяся архитектурная поверхность не является ни китчем, ни авангардом, ни чёткой и требующей сфокусированного внимания, ни просто съедобной и эротичной. Напротив, она является аффективной и эйдетической, потому что формирует опыт скорее с помощью силы, нежели репрезентации» (Lavin, 2011, p. 30).

Архитектурный поцелуй XXI в. порождает пространство страстей, которое является предметом познания личности с особым типом чувствительности, культивируемой в современном урбанистическом пространстве. Этот феномен является объективацией того ощущения, которое магнетически притягивает горожан в атмосферные зоны времяпрепровождения и заставляет их раскрывать свою сущность в диалоге с другими в подобном месте. Это раскрепощение личности с помощью архитектуры и дизайна интерьера может оказаться непредсказуемым, с точки

зрения его последствий, и в этом плане требующим институционального контроля и регулирования. И в то же время в этом месте сохраняется момент неподконтрольной вольности, случайности и неизбежности, фортуны и рока, скрывающихся в самой природе поцелуя и последствиях его реализации. С. Лавин рассматривает архитектурный поцелуй как современный аналог древнегреческого катарсиса: «Если трагедия была некогда вершиной художественного выражения, можно предположить, что поцелуй является сегодняшней высшей формой ощущения, которое ласкает зрителя и подталкивает ускользнуть от измученного взгляда недавнего прошлого в сторону новых форм обострённо современного опыта» (Lavin, 2011, p. 35).

Подобно В. Зомбарту, рассматривающему систему капитализма как «законный плод незаконной любви» (Зомбарт, 2008, с. 236), можно изучать современный креативный город как *пространство страстей*, структурированное желанием творить и самоутверждаться. Если основные доминанты городского пространства раннего модерна были в существенной мере сформированы индустрией роскоши по модели новоевропейского «будуара самки» (Зомбарт, 2008, с. 133), где можно скрыться от устрашающего своими манерами народа (Elias, 2017), то во второй половине XX в. происходит постепенное смещение акцентов в сторону публичного пространства, открытого для большинства в той мере, в которой они готовы и могут осваивать его с помощью имеющихся у них навыков публичной коммуникации.

Аналогичным образом немецкий социолог А. Реквитц сравнивает креативность с сексуальностью и предлагает использовать подход М. Фуко к раскрытию её диспозитива для понимания закономерностей её самоорганизации. Тема чувственности, любви, страсти и интуиции пронизывает исследования по данной теме. И даже в условиях войны эта тема не теряет своей актуальности: «Та же тревога, то же настойчивое желание — и невозможность — узнать правду, как в то время, когда живёшь страстью. Но на этом сходство кончается. Сейчас — не до грёз и полётов воображения» (Эрно, 2023, с. 63).

Сегодня кажется, что даже война не способна остановить процесс радикальной эстетизации публичного пространства, снимая прежние устоявшиеся разграничения пространств мирной и военной жизни: выставка трофеев на главной площади, остановки-катакомбы, уже ставшие привычными свечи в кафе и ресторанах по вечерам, концерты в метро во время бомбёжки, супруга верховного главнокомандующего на обложке *Vogue*, репортажи европейских политиков из гламурных интерьеров частных поездов среди разрушенной войной страны, позирование выпускниц школ на фоне развалин, росписи Бэнкси на руинах спального района, пасхальные куличи с символикой войны. Этот ряд можно продолжать до бесконечности, но в какой-то момент останавливаешься, осознавая, насколько обескураживающим он становится по мере *эстетизации развалин войны*.

Едва ли можно сказать, что такого рода *эстетизация войны* — феномен исключительно нашего времени. Высказывая негодование относительно лицемерного светского общества перед лицом войны, бегающих аристократов от одного лагеря к другому в надежде найти достойное оправдание собственного бессилия, М. Пруст (Пруст, 2016) следил за тем, как одна и та же личность, используя определённый набор фигур речи и мысли, могла успешно проявить себя на любом политическом поприще, оставаясь искренне преданной не столько идеалам и ценностям своего лагеря, сколько риторическим фигурам, усвоенным в годы юности в светском салоне. И в этом плане, каждый из них оставался честен и достоин звания *l'homme*

du monde («светский человек»). Вернувшись в Париж в 1916 г., М. Пруст прислушивается к разговорам о войне и наблюдает обострённый интерес дам к модным коллекциям военной тематики: «А ещё, опять-таки по их собственному утверждению, поскольку они беспрестанно думали об этом, то и носили, на случай, если кто-нибудь из знакомых погибнет, как бы траур, но это был не просто траур, а “пополам с гордостью”, что давало право на шляпку из белого английского крепа...» (Пруст, 2016, с. 41).

В то же время искусствовед А. Эфрос подчёркивает необходимость донести до читателя с помощью поэзии весь ужас и грязь войны даже тогда, когда мы погружены в свои будничные дела городского пространства вдалеке от войны: «Всюду бледной рекою теснятся скелеты: в трамвае, / В парках, в кафе, в церквах – всюду их горькие тени, / Только руки высовываются из недр погребов и подвалов, / Скользят по перилам каналов, цепляются за штаны прохожих» (Карл Оттен «Марселю Мартине» (цит. по Эфрос, 1926, с. 27)).

Принципиальное отличие французского поэта в период Первой мировой войны заключается в том, что он всё-таки был способен услышать боль тех, кто оказался по обе стороны баррикад, признать свою беспомощность, глупость и подлость: «Брат, я услышал твой крик, / Когда поезда давили меня, / Нагруженные новыми братьями /.../ Эти крики, речи, клятвы, удары, ярость – мы сами: / Это – страх наш, глупость, безделье, наша подлость и наше неверие» (Карл Оттен «Марселю Мартине» (цит. по Эфрос 1926, с. 29)). Эта беспомощность прочитывается и в романе М. Пруста, рассуждающего в итоге о «бессмысленных войнах вроде той, что как раз сейчас топит в крови Францию» (Пруст, 2016, с. 93), о бессмысленности, которая вначале почти не чувствуется в Париже, но в то же время «и здесь, в Париже, бывает порой “нечто неслыханное”» (Пруст, 2016, с. 86).

Эстетизация «бранной эпохи» (Тугенхольд, 1916, с. 3) в ситуации раннего модерна подвергалась критике в связи с её попытками «идеализации и “театрализации” войны» (Тугенхольд, 1916, с. 119), создания «культы страдальческих красот» (Тугенхольд, 1916, сс. 119–120). Искусствовед Я. Тугенхольд исследует историю репрезентации войны в искусстве, чтобы понять, какую этическую позицию занимает автор художественного произведения, с какой целью и с помощью каких инструментов он подвергает зрителя испытанию созерцанием собственного самоистребления. Именно в таком свете «бранная эпоха» может раскрыться перед нами как «эпоха великих испытаний» (Тугенхольд, 1916, с. 4), через которые творческий человек должен пройти, не потеряв способность чувствовать чужую боль. Демонстрируя многогранность военного времени в Париже 1914–1916 гг., М. Пруст не перестаёт повторять, насколько болезненным и необратимым по своим осложнениям оно оказывается для всех: «Людам в тылу кажется, будто война – это всего лишь гигантский боксёрский поединок, за которым они могут наблюдать издали, читая газеты. На самом деле – ничего подобного. Это как болезнь, когда кажется, что отпустило в одном месте, – начинает болеть в другом» (Пруст, 2016, сс. 134–135).

Совершенно другое ощущение войны пытается передать французская писательница А. Эрно в конце XX в., сравнимое с желанием почувствовать оглушающую боль чужого, чтобы забыть свою собственную, и невозможностью оказаться задетым ею даже на мгновение в суете дел и обилии страстей современного человека: «Произошла “чистая”, как уверяла пропаганда, война, хотя на Ирак сбросили “больше бомб, чем на Германию во время второй мировой войны” (пишет сегодня

“Монд”), и очевидцы рассказывают, что во время бомбёжек дети, как пьяные, бродили по Багдаду. И все напряжённо ждут осуществления прозвучавших угроз: наземного наступления “союзников”, химической атаки со стороны Саддама Хусейна, взрыва в “Галери Лафайет”» (Эрно, 2023, с. 63). Это ощущение страха вроде бы должно вытянуть главную героиню романа из пучины страстей её приватного пространства, но ничего подобного не происходит. А. Эрно демонстрирует холодное безразличие к происходящему, которое в итоге распространится на её личное прошлое, настоящее и будущее, фрагментарно улавливаемое лишь в повествовании романа, репрезентирующего войну как фон перипетии событий отдельного человека, засыпающего в пучине личных страстей. События войны выполняют здесь ту же декоративную роль, что и «...человеческие страдания, ...бедствия войны как таковые, играют в живописи первой четверти XIX в.»: «Это лишь аксессуары героической драмы, элементы высокого стиля» (Тугенхольд, 1916, сс. 121–122).

Искусствовед Я. Тугенхольд описывает смену художественных подходов к войне, которые во многом обусловлены этическими идеалами эпохи: «Ибо каждое батальное произведение отражает собою не только индивидуальный лик создавшего его художника, но и господствующие воззрения на войну» (Тугенхольд, 1916, с. 4). Как и прежде, современное искусство увлекает «динамика сражения – его энергии, его напряжения, его повторных жестов, его живописного “ансамбля”» (Тугенхольд, 1916, с. 3). Но сегодня все больше чувствуется опасность прославления самой неприглядной сущности войны, которая лишает человека своей сущности и превращает его в «обезличенное воюющее человечество», украшенное «серо-жёлтым шлемом и серо-жёлтым сукном» (Эфрос, 1926, с. 5).

Заключение

Таким образом, *этос креативного действия* в обществе позднего модерна представляет собой достаточно гомогенное пространство ориентаций на определённый стиль жизни, который можно обозначить в качестве креативного. В нём сказывается императив и диспозитив креативности в режиме социального воспроизводства ориентации на ценность общественно значимой новизны в качестве универсальной нормы действия. Отталкиваясь от этой нормы, предполагается вариативность применения на практике правил и законов, которые объективированы в социальном пространстве и времени в форме социальных институтов, регулятивов их действия. Вариативность проявляется в распространении форм правил в вероятностном условно-сослагательном модусе, которые требуют не столько их выполнения, сколько их признания в качестве валидных. Тогда как универсальным принципом, принуждающим человека действовать в креативном пространстве, выступает его внутренняя ориентация на творческую самореализацию, которая является предметом общественной оценки.

Этос креативного пространства выражает и утверждает совокупность принципов, правил и законов, признаваемых и принимаемых в качестве нормативного основания взаимодействия в ориентации на ценность общественно значимой новизны. Его нормативность кристаллизуется в рамках *креативного института*, т. е. в объективированной в социальной действительности структуре креативной практики в её идеально-типическом представлении. Такого рода *этос креативного действия* становится предметом критики современной социальной теории по нескольким причинам. Во-первых, гомогенизация пространства форм жизни приводит к

установлению гегемонии одного из возможных стилей жизни, маркируемого категорией креативности. Во-вторых, императив креативности приводит к унификации нормативного поля поведения индивида исходя из ценностной иерархии, во главе которой находится ценность общественно значимой новизны, трактуемая как подлинность. Стремление к её достижению воспроизводит ожидание признания и завоевания публичного внимания. В то же время, вариативность трактовки ценности новизны приводит к релятивизации правил поведения в публичном пространстве, что негативно сказывается на возможности его устойчивого развития. В-третьих, форма негативной оценки действия в креативном пространстве теряет свою прежнюю значимость, так как стремление превратить креативный акт в предмет оценки делает его действительным независимо от характера самой оценки. Любого рода осуждение в этом контексте требует дополнительного оправдания возможности его реализации в бесконечном регрессе аргументов в поле дискуссий о формах и границах осуществления права каждого человека на жизнь и соответствующее ему качество.

Библиография

- Зомбарт, В. (2008). Роскошь и капитализм (Д. В. Кузницына, пер.). В В. Зомбарт, *Собрание сочинений: в 3-х т.* Т. 3. (сс. 7–238). Владимир Даль.
- Мацевич-Духан, И. Я. (2022). Феномен российского креативного пространства. *Человек в социокультурном измерении*, 1, 48–56.
- Мацевич-Духан, И. Я. (2019). О границах креативности. *Журнал Белорусского государственного университета. Социология*, 4, 21–34.
- Пруст, М. (2016). *В поисках утраченного времени: Обретённое время* (А. Смирнова, пер.). Пальмира.
- Таунсенд, Э. (2019). *Умные города: большие данные, гражданские хакеры и поиски новой утопии* (А. Шоломицкая, пер.). Изд-во Института Гайдара.
- Тугенхольд, Я. (1916). *Проблема войны в мировом искусстве*. Издание т-ва И. Д. Сытина.
- Эрно, А. (2023). *Обыкновенная страсть. Стыд* (Н. Попова, пер.). Эксмо.
- Эфрос, А. (1926). *Поэзия войны и революции на Западе*. АИО «Огонёк».
- Ямпольский, М. Б. (2018). *Парк культуры: культура и насилие в Москве сегодня*. Новое издательство.
- Elias, N. (2017). *Über den Prozeß der Zivilisation: Soziogenetische und psycho-genetische Untersuchungen*. Suhrkamp.
- Lavin, S. (2011). *Kissing architecture*. Princeton University Press.
- Reckwitz, A. (2017). *The invention of creativity. Modern society and the culture of the new* (St. Black, transl.). Polity Press.
- Stedman, A. (2013). *Rococo fiction in France, 1600–1715. Seditious frivolity*. Bucknell University Press.

References

- Efros, A. (1926). *The poetry of the Western war and revolution*. Ogonek. (In Russian).
- Elias, N. (2017). *Über den Prozeß der Zivilisation: Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Suhrkamp.
- Ernaux, A. (2023). *Simple passion. Shame* (N. Popova, Trans.). Eksmo. (In Russian).

- Lavin, S. (2011). *Kissing architecture*. Princeton University Press.
- Matsevich-Dukhan, I. (2019). On creativity limits in contemporary society. *Journal of the BSU. Sociology*, 4, 21–34. (In Russian).
- Matsevich-Dukhan, I. (2022). The phenomenon of Russian creative space. *Human in the Socio-Cultural Dimension*, 1, 48–56. (In Russian).
- Proust, M. (2016). *In search of lost time: Finding time again* (A. Smirnova, Trans.). Pal-mira. (In Russian).
- Reckwitz, A. (2017). *The invention of creativity. Modern society and the culture of the new* (St. Black, Trans.). Polity Press.
- Sombart, W. (2008). *Luxury and capitalism* (D. Kuznitsyna, Trans.). In W. Sombart, *Col-lected works in 3 Vols. Vol. 3.* (pp. 7–238). Vladimir Dal. (In Russian).
- Stedman, A. (2013). *Rococo fiction in France, 1600–1715. Seditious frivolity*. Bucknell Uni-versity Press.
- Townsend, A. (2019). *Smart cities: Big data, civic hackers, and the quest for a new utopia* (A. Sholomitskaja, Trans.). Izd-vo Instituta Gaidara. (In Russian).
- Tugenhold, Ja. (1916). *The problem of war in the world art*. Izd-e t-va I. D. Sytina. (In Rus-sian).
- Yampolsky, M. B. (2018). *The park of culture: Culture and violence in today's Moscow*. Novoe izdatel'stvo. (In Russian).

Информация об авторе

Ирина Янушевна Мацевич-Духан
доктор философских наук, доцент
зав. кафедрой культурологии
Белорусский государственный университет
Беларусь, 220030, Минск, ул. Курчатова, 5
ORCID: 0000-0002-5263-2371
e-mail: iryna.matsevich@gmail.com

Information about the author

Iryna Ya. Matsevich-Dukhan
Dr. Sci. (Philosophy), Associate Professor
Head of the Cultural Studies Department
Belarusian State University
5, Kurchatova St., Minsk, 220030, Belarus
ORCID: 0000-0002-5263-2371
e-mail: iryna.matsevich@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 09.08.2023
Принят к публикации / Accepted 24.10.2023